



KUNSTHANDEL WIDDER

Aussichten



KUNSTHANDEL WIDDER

Aussichten

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,
Antonia Fusban B.A., Sonja Horak B.A., Arno Löffler B.A. M.A.,
Karoline Eberhardt M.A., Dipl. Ing. Ivan Rancic
Texte: Dr. Hannes Etlstorfer, Arno Löffler B.A. M.A.
Grafik: Mag.^a Isabella Kohlhuber
Druck: Druckerei Janetschek GmbH, Heidenreichstein

Wien, 2021

Alle abgebildeten Arbeiten sind verkäuflich.
Der Kunsthandel Widder garantiert für die Echtheit der Bilder.

ISBN 978-3-99028-985-3

Verlag *publication PN°1* Bibliothek der Provinz



VORWORT

Liebe Kunstfreundinnen und Kunstfreunde,

Sie halten unseren aktuellen Verkaufskatalog in Händen, dessen Zusammenstellung die Hauptbeschäftigung des Sommers in der Galerie bildet. Er markiert für uns den Startschuss in den Kunstherbst, zeigt die Neuerwerbungen der letzten Monate und zahlreiche weitere Bilder, die wir für Sie zurückbehalten haben, damit der Katalog ein attraktives und interessantes Angebot darstellt.

Nachdem die Kunstmesse im Frühjahr zeitlich auf einen Monat zusammengeschrunft sind, Galerien, Museen und Theater erst im April bzw. Mai wieder öffnen durften, wissen wir noch nicht, ob Herbst und Winter wieder den gewohnten Ablauf an Kulturveranstaltungen bringen werden. Einen Großteil unseres neuen Angebots können Sie also hiermit in gedruckter Form begutachten. Über aktuelle Präsentationen, thematische Zusammenstellungen und Nachrichten aus der Galerie werden wir Sie auch bald wieder über unsere E-Mail-Newsletter informieren.

Die Pandemie hat diesbezüglich einen Anschlag für neue Formate und verstärkte Digitalisierung gegeben, die Sie vielleicht bereits wahrgenommen haben. Ende Juni veranstalteten wir unter dem Namen Widder Auktionen erfolgreich unsere erste Versteigerung, und über unsere neue Seite www.widderhoeren.com sowie alle großen Podcast Plattformen können Sie Interviews und Aufzeichnungen anhören, die wir rund um die Künstler und Künstlerinnen wie auch Themen unserer Galerie zusammengestellt haben. Den Auftakt stellt eine Gesprächsreihe über den Wiener Maler und Grafiker Carry Hauser dar, dessen Nachlass wir verwalten.

Da auch meine Galerie nicht unbeeinflusst von den Bedingungen der beiden letzten Jahre geblieben ist, haben sich zahlreiche personelle Veränderungen ergeben, die Sie als Kunden wahrscheinlich gar nicht so sehr bemerken. Da ich aber den Großteil meiner Zeit in der Galerie verbringe, ist für mich eine gute Zusammenarbeit, Kommunikation

und gegenseitige Wertschätzung im Team enorm wichtig. So ist es sehr beflügelnd, wenn in der Belegschaft neben der Stammmannschaft mit unserem EDV-Spezialisten Ivan Rancic und der langjährigen Mitarbeiterin Julia Schwaiger vier neue motivierte Kollegen und Kolleginnen hinzugekommen sind. Über die Zugänge der beiden neuen Kunsthistorikerinnen Antonia Fusban und Sonja Horak freue ich mich gleichermaßen wie über die Comebacks von langjährigen früheren Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen. Karoline Eberhardt ist nach ihrer Karenz und Arno Löffler nach mehreren Stationen u. a. als Kulturredakteur in Liechtenstein wiedereingestiegen. Für mich sind diese inneren Rahmenbedingungen wichtiger als die äußeren Umstände, die letztendlich nur bedingt beeinflussbar sind. In diesem Sinne sind das gute Aussichten für die kommende Zeit – für mich und mein Team und auch für Sie, denn wir wollen wie gewohnt mit einem guten Angebot sowie mit Herzlichkeit, Erfahrung und Esprit für Sie bereitstehen.

Den Inhalt des Kataloges möchte ich hier nicht weiter ausführen, denn Sie werden ja selbst Ihre persönlichen Favoriten auf den folgenden Seiten entdecken. Hannes Etzlstorfer und Arno Löffler haben beide wieder einmal Nachtschichten eingelegt, um interessante Texte zu schreiben, die über das, was Sie auf den Fotos sehen, hinausgehen. Alle anderen haben eifrig zugearbeitet: fotografiert und gemessen, restauriert und gerahmt, lektoriert und redigiert. Allen Beteiligten gilt mein Dank! Als ganzes Team freuen wir uns deshalb schon sehr auf Ihr Feedback, Ihre Anrufe, E-Mails und Besuche in der Galerie. Gerne bringen wir Ihnen Bilder zum Probefhängen nach Hause und stehen Ihnen für Preisankünfte und Anfragen zur Verfügung. Auf bald und viel Freude bei der Durchsicht unseres neuen Herbstkataloges!

Roland Widder

NESTOR CAMBIER

Couillet 1879 – 1957 Brüssel

Der belgische Maler und Zeichner Nestor Cambier, der sich in erster Linie als Porträtist verstand, hinterließ in seinem Œuvre auch Stadt- und Naturlandschaften, Stillleben und Interieurs. Zudem schuf er auch monumentale Wandbilder und Glasgemälde. Cambier stellte erstmals 1903 im Triennale Salon der Schönen Künste in Brüssel aus. Er ging anschließend in die Vereinigten Staaten, wo er Porträts malte, an der Academy of Fine Art in Philadelphia ausstellte und Glasfenster für die Herz-Jesu-Basilika in Newark entwarf. 1909 kehrte er nach Belgien zurück, wo er weitere Porträts schuf und in seine Malerei erstmals auch vermehrt Landschaftsmotive miteinbezog. In weiterer Folge verbrachte er bis 1933 mit Unterbrechungen insgesamt 19 Jahre im Vereinigten Königreich. In den Kriegsjahren 1915 und 1916 vermachte er einige seiner im Auftrag des britischen Roten Kreuzes entstandenen Werke Benefiz-Auktionen und erzielte dabei Preise, die jenen der besten englischen Maler vergleichbar waren. Im Jahr 1923 wurde er Mitglied der North British Academy of Arts. Während dieser Zeit war er Gast von Sir Henry und Lady Barber am Culham Court in der Nähe von Henley, Oxfordshire, wo er neben zahlreichen Porträts seiner Mäzenin auch Interieurbilder von Culham Court und Gemälde der umliegenden Landschaft anfertigte.

Dieses prachtvolle, 1922 datierte, Gemälde des Chrysanthemen-Gewächshauses entstand in eben diesem Schloss, das nach einem Brand in den Jahren 1770 und 1771 vom englischen Architekten Sir William Chambers im Auftrag des damaligen Schlossbesitzers und Londoner Anwalts Richard Michell wiedererrichtet wurde. Im Jahr 1893 wurde das Haus von Sir Henry Barber und seiner Frau Lady Martha Constance Barber angemietet. Bei Schlössern dieser Größe durften Glashäuser bzw. Orangerien nicht fehlen. Der Künstler kombiniert hier seine Erfahrungen als Interieurmaler mit dem malerischen Duktus der Blumenmalerei. Er lotet die ganze Raumtiefe des offensichtlich nur für die Chrysanthemenzucht reservierten Glashauses aus, das wohl als südseitiger Anbau an das Schlossgebäude konzipiert wurde. Cambiers Interesse gilt dabei auch der ausgeklügelten Trägerkonstruktion des Glasdaches mit seinen Bogenträgern und Rahmen, die er zudem in einen reizvollen Kontrast zum blühenden Blumenmeer bringt.

Der Maler wählt bei der Wiedergabe der bereits in fahles Herbstlicht getauchten und in mattem Rosa, Gelb und Weinrot erblühten Chrysanthemen eine Mischung aus Draufsicht und Augenhöhen-Ansicht. Dadurch rücken die Blumen in Nahaussicht und begegnen uns so auch als klassische Blumenstücke. Diesem Prinzip folgt schon

Olga Wisinger-Florians um 1900 gemalte „Blühende Mohnwiese“ (Belvedere, Wien). Im Modus des Stimmungsimpressionismus gelingt Cambier hier eine Synthese von Interieur- und Blumenbild. Ähnlich wie etwa Carl Moll löst er das florale Sujet aus der dekorativen Flächenhaftigkeit der Jahrhundertwendekunst in Richtung akzentuierter Räumlichkeit. Cambier bezog wohl auch Anregungen aus Claude Monets Garten- und Seerosenbildern mit ein, in denen die linearen Strukturen mit der Üppigkeit der Vegetation dank eines homogenen Pinselstrichs eine malerische Einheit bilden. Im Unterschied zu Monets späten Seerosenbildern von 1920 überantwortet Cambier seinen floralen Rapport nicht einer großen, verwobenen Farbmasse: Er isoliert noch vielfach die Einzelmotive und geht vor allem im Vordergrund auf die unterschiedlichen Doldenformen und Blütenstrukturen der Chrysanthemen näher ein. Damit erzielt er trotz der schmalen koloristischen Skala ein Maximum an Differenzierung.

Die Vorliebe für Chrysanthemen in europäischen Gärten erreichte Ende des 19. Jahrhunderts ihren ersten Höhepunkt und erklärt sich vor allem aus dem Exotismus bzw. dem Japonismus der Jahrhundertwende. In ihrer Heimat Japan genießen Chrysanthemen den Status einer Nationalblume, wie auch aus der Bezeichnung des japanischen Kaiserthrones als „Chrysanthementhron“ hervorgeht. Aufgrund ihrer vergleichsweise langen Blütezeit gilt diese klassische Herbstblume dort als Sinnbild für Glück und Wohlstand. Im viktorianischen England – und von dort ausgehend auch in anderen Teilen Europas – signalisiert die Chrysantheme hingegen Beziehungswilligkeit. Schenkt jemand eine Chrysantheme, dann meint er damit: „Mein Herz ist frei“. Die vielfältige Verwendung und Bedeutung der Chrysantheme als Garten- und Parkpflanze sowie als Tisch- und Grabschmuck erklärt sich vor allem aus den typischen Blütenfarben, die Cambier auch hier versammelt: Die rosaroten Blüten im Vordergrund stehen für die junge Liebe, die gelben und orangen für Glück und Ewigkeit und die violetten Blüten im Mittelgrund für Nähe und Treue. Im Hintergrund links finden sich auch einige wenige weiße Chrysanthemen, deren Farbe für den Tod steht.

Die Erinnerung an die Freundschaft wie auch die gegenseitige Wertschätzung zwischen dem 1927 verstorbenen Sir Barber und Cambier hält heute das Barber Institute of Fine Arts in Birmingham aufrecht, das von Lady Barber 1932 gegründet wurde und in dem sich die vielleicht größte Sammlung von Gemälden sowie zahlreiche Fotografien und Erinnerungsstücke von Cambier befinden.



1

1 | GEWÄCHSHAUS MIT CHRYSANTHEMEN, 1922

Öl/Leinwand, 71,3 x 92 cm

signiert Nestor Cambier

verso Etikett: "Le serre de chrysanthèmes au château de Culham Court à Henley on Thames Angleterre peint par Nestor Cambier en 1922" und Etikett: "peint par Nestor Cambier N.B.A. de la North British Academy of Arts 1922"



2 | MILCHMÄDCHEN

Öl/Leinwand, 48 x 32 cm

signiert mit Pseudonym Edmund A. Rode

2

EDMUND ADLER

Wien 1876 – 1965 Mannersdorf

Der gebürtige Wiener Maler Edmund Adler, der zunächst an der Kunstschule für Lithografie lernte, um dann von 1896 bis 1903 an der Wiener Akademie der Bildenden Künste bei Christian Griepenkerl zu studieren, siedelte sich 1910 mit seiner Familie in Mannersdorf am Leithagebirge an. Eine Zäsur bildeten der Erste Weltkrieg und die anschließende Kriegsgefangenschaft, aus der er erst 1920 zurückkehrte. In der Folgezeit widmete Adler sich ausschließlich der Kunst: Erst ein halbes Jahr vor seinem Tod legte er im Alter von 88 Jahren den Pinsel weg.

Adler ist heute vor allem durch seine Porträts sowie seine Kinder- und Jugendszenen in Erinnerung geblieben. Auf den ersten Blick vermitteln sie jene „heile Welt“, wie sie ab der Mitte des 19.

Jahrhunderts vor allem durch Kalenderblätter und Zeitschriften idealisiert wurde und manchen Künstlern weite Verbreitung bescherte. In seiner Motivwahl, Auffassung und Malweise schließt Adler noch an die spätbiedermeierliche Genremalerei – und hier vor allem an die themenverwandten späten Kinderbildnisse Johann Baptist Reiters – an. Auch Adlers künstlerischer Anspruch bewegt sich zwischen Unmittelbarkeit und Naturalismus. Es sind malerisch vorgetragene Rührstücke, die dem Betrachter in gefälligen Posen, heiter-anmutigen Situationen und typengerechter Ausstaffierung serviert werden: das fröhliche Milchmädchen in ländlicher Tracht und Ringelstrümpfen mit Blechkanne und Korb oder der kleine Lausbub, der auf einer nicht näher lokalisierbaren verschneiten Dorfstraße nur darauf

3 | LAUSBUB

Öl/Leinwand, 48 x 32 cm

signiert mit Pseudonym Edmund A. Rode



3

zu warten scheint, seinen Schneeball auf den passenden Kontrahenten werfen zu können. Gewandete in Lederhose und Trachtenjacke, blickt er mit herabrutschenden roten Strümpfen und Hütchen knapp am Betrachter vorbei, als hätte er seine lebende Zielscheibe bereits ausgemacht. Mit einem schelmischen Lachen scheint er diese abwartend zu fixieren.

Adler verliert sich dabei nicht in detailreichen Schilderungen oder in der prononcierten Behandlung des Lichts, sondern vertraut ganz auf den Reiz der Momentaufnahme. Der Kunstkritiker Balduin Groller brachte schon 1882 die Problematik dieser für die bürgerlichen Salons bestimmten Kunstgattung auf den Punkt: „Der Maler braucht nicht witzig, nicht rührend und nicht tiefsinnig zu werden,

aber malerisch hat er zu sein [...]. Die besten Einfälle verpuffen wirkungslos, wenn die Mittel, mit welchen sie zum Ausdruck gebracht werden sollen, unzureichend sind.“ Adler blendet alles aus, was die Heiterkeit und Anmut dieser Momentaufnahmen stören könnte: Seine Kinder leiden nicht unter der Last der ihnen aufgebürdeten Arbeiten, frieren nicht im Eis, hungern oder sind Opfer einer sonstigen sozialen Notlage. Vielmehr gilt seine Begeisterung rodelnden und schneeballwerfenden Dorf- oder Bauernkindern, die Schneemänner bauen. Adler schildert sie mit jenem „gesunden Humor und einem außerordentlich feinen koloristischen Gefühl“, wie dies etwa auch seinem älteren Genrekollegen Carl Kronberger attestiert wurde.



4

UNBEKANNTER KÜNSTLER

4 | ROCHUSMARKT

Öl/Leinwand, 53,2 x 42,2 cm
unleserlich signiert

JOSEF VAIC

Domauschitz 1884 – 1961 Prag

5 | STEPHANSDOM, 1906

Aquarell und Bleistift/Karton, 49 x 34,5 cm
signiert Vaic, datiert 06

Erst mit zunehmender Bedeutung von Fotografien und Ansichtskarten nach 1900 ist die im 17. Jahrhundert aufgekommene und auf Wirklichkeitsnähe bedachte künstlerische Darstellung von Stadtansichten oder Landschaften aus der Mode gekommen. Rudolf von Alt hat beispielsweise diese gemalten Ansichten von Plätzen, Gebäuden und Gassen als virtuose Präzisionsmalerei betrieben und den damals nur in Schwarzweiß erhältlichen Fotografien noch Konkurrenz gemacht. Nicht so in diesem Bild vom Rochusmarkt im dritten Wiener Gemeindebezirk: Hier steht weniger die detailgetreue Wiedergabe der barocken Doppelturmfassade der Rochuskirche, sondern das belebte Treiben auf diesem kleinen traditionsreichen Markt im Mittelpunkt. Bereits 1192 befand sich auf dem Gelände ein wichtiger Handelsweg. Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich dann dort der damalige Augustinermarkt. Bei der Bevölkerung bürgerte sich mit der Zeit allerdings aufgrund der angrenzenden Kirche der Name Rochusmarkt ein, der schließlich auch von offizieller Seite übernommen wurde.

Auch in der Ansicht des Wiener Stephansdomes von Josef Vaic geht es nicht in erster Linie um die detailgenaue Wiedergabe. Der aus dem böhmischen Domauschitz stammende Maler, Zeichner und Druckgrafiker studierte bei Professor Neuhaus in Amsterdam, weiters in Den Haag und Paris. Vaic widmete sich vorerst der Malerei und dann in Prag auch der Zeichnung. Später konzentrierte er sich auf die Grafik – und hier vor allem auf die Kunst der Radierung. Seine ständig wiederkehrenden Motive bezog er vor allem aus den pittoresken

Gassen und Plätzen seiner Wahlheimat Prag. Die vorliegende Ansicht des Wiener Stephansdomes bildet daher eine besondere topografische Ausnahme und gibt auch Einblick in seine Mal- und Zeichnungskunst. Diese ist durchdrungen vom Bemühen, keine Fläche unbelebt und ungestaltet zu lassen. Fiaker säumen den Dom und beleben den Vorplatz. Nur sparsam setzt Vaic Staffagefiguren ein.

Vaic hinterlegt das Hauptmotiv mit der südseitigen Ansicht der alt-ehrwürdigen Metropolitankirche St. Stephan mit einem leicht changierenden, monochromen Hintergrund, den er, sowohl im Himmel als auch auf dem Platz, in ein Geflecht von Linien auflöst. Vaic setzt auf eine malerische Grundstimmung, ohne die architektonischen Detailformen der Südfassade zu vernachlässigen: Jede Linie der Architektur des Doms ist über der Aquarellierung mit Bleistift nachgezogen.

Ähnlich wie der etwas ältere österreichische Radierer, Lithograf und Kupferstecher Luigi Kasimir fand Vaic über seine Aquarell-Veduten zur Kunst der Radierung. So entwickelte sich auch Vaic zu einem der profiliertesten und produktivsten Grafiker der Tschechoslowakei und gilt heute als einer der bedeutendsten Schöpfer von Prager Stadtveduten des 20. Jahrhunderts. Das Spannende an der vorliegenden Arbeit ist jedoch, dass Vaic hier weit über das klassisch Vedutenhafte hinausgeht und in der Gesamterfassung das schon damals auch zum Firmenlogo erstarrte Sujet des Domes in einer Weise auffasst, welche die Einflüsse der Moderne deutlich erkennen lässt. In seiner Gestaltungsweise drückt sich künstlerische Ökonomie aus und die ungezwungene Vermeidung des Klischeehaften.



ERWIN DOMINIK OSEN

Wien 1891 – 1970 Dortmund

6 | DONAUUAUEN

Öl/Leinwand, 35,5 x 50,5 cm
signiert Erwin Dom Osen

Erwin Dominik Osen zählt zu den geheimnisumwitterten Persönlichkeiten der Wiener Kunstszene, wobei er zumeist im Zusammenhang mit Egon Schiele Erwähnung findet. Diesem war er enger Freund, Muse, Modell und manchmal auch kreativer Vordenker. Osens Schaffen und Bedeutung war allerdings schon von Kindheit an nicht allein auf die bildende Kunst beschränkt: Bereits im Alter von sechs Jahren besuchte er die Ballettschule der Wiener Hofoper und wurde dabei auch von Gustav Mahler gefördert. In weiterer Folge begann Osen ein Kunststudium an der Wiener Akademie bei Christian Griepenkerl, wo er Schiele kennenlernte. Osen nahm zudem Privatunterricht beim Maler und Bühnenbildner Alfred Roller, der vom Wiener Hofoperndirektor Gustav Mahler 1903 an das Haus am Ring geholt wurde, um hier die Bühnenbildkunst zu reformieren. Neben seiner Tätigkeit als Theatermaler trat Osen auch als Mimiker in Varietés auf, wo er mit seinen expressionistischen Posen Schiele für eine Reihe von Aktezeichnungen anregte. Osen etablierte sich als exaltes Unikum und als faszinierender Mediendarling.

Schiele übernahm 1912 vorübergehend Osens Atelier, als dieser Schüler von Anton Brioschi, Ausstattungschef der Hofoper, wurde. 1914 gestaltete Osen die Bühnenbilder für die erste Aufführung von Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ außerhalb Bayreuths am Neuen Deutschen Theater in Prag. Zu diesem Zeitpunkt scheint er beinahe gefragter als Schiele, wie aus einem Brief Osens von 1913 hervorgeht. Darin klagt er seinem Künstlerfreund Schiele aus München, wohin er im Frühling des Jahres gezogen war, um am Künstlertheater zu arbeiten: „Ich hab wahnsinnig viel zu tun, so eine Parsifal Ausstattung ist eine Hurnarbeit!“

In den „Donauauen“ zeigt Osen eine symbolistisch überhöhte Landschaftsauffassung und präsentiert keine konkret fassbare topografische Beschreibung. Geheimnisvoll zeichnet sich unter der schimmernden

Oberfläche, die eine Auseinandersetzung mit dem Impressionismus und von ihm abgeleiteten divisionistischen Malkonzepten erahnen lassen, eine Fluss- und bewaldete Au-Landschaft ab. Im Hintergrund bildet die strahlende Sonne gleichsam das Zentrum der Komposition. Die einzelnen Bildpläne sind durch die Flussverläufe kulissenhaft getrennt, die das Bild horizontal durchqueren. Im Mittelgrund verortet Osen den Hauptfluss. Auf dem vorgelagerten Flussufer erheben sich einzelne Bäume, deren dünne und zumeist astlose Stämme sich im Seitenarm der Donau spiegeln. Die eigentlichen Baumkronen löst Osen summarisch auf, indem er das Blattwerk in einem flirrenden Bildteppich zusammenfasst, den nur die Strahlkraft der Sonne zu durchdringen vermag. Damit leuchtet diese Landschaft Osens gleichsam von innen auf – als wäre sie von Röntgenstrahlen getroffen, herausgelöst aus dem einstigen Umfeld. Alles Zufällige und Naturalistische scheint getilgt. Osen findet hier offensichtlich dank seiner Auseinandersetzung mit der Bühnenbildkunst seiner Zeit und unter dem Einfluss von Schieles expressionistischer Landschaftskunst zur Freiheit der abstrahierenden Gestaltung von Natur. Osen ringt auch hier um Darstellungsmöglichkeiten des Metaphysischen. Er setzt dabei auf surrealistische Effekte, die er vor allem in seinen nach 1910 entstandenen exotischen Landschaften einzusetzen sucht. Osens Gemälde lässt allerdings auch bereits die labile psychische Konstitution des Künstlers erkennen, der sich im Frühjahr 1915 im Neurologiezentrum im Wiener Garnisonsspital II wegen anhaltender „Nervenschwäche“ behandeln lassen musste.

Das Gemälde ist mit „Erwin Dom Osen“ signiert und verweist damit auf Osens Pseudonyme „Mime von Osen“ und „Erwin Dom-Osen“. Seine Wiener Herkunft verschleiern, nannte sich Osen dann bei seiner 1945 erfolgten Rückkehr nach Wien „Dom O-Sen.“



6



7 | PORTRÄT GUSTAV KLIMT, 1917

Matt-Albumin-Druck/Studiokarton, 19,8 x 13,1 cm
handschriftliche Widmung von Gustav Klimt:

„Wien 1917, Frau Johanna Staude, zur freundlichen
Erinnerung von Gustav Klimt“

vgl. Kat. Moriz Nähr, 2018, S. 138

7

MORIZ NÄHR

Wien 1859 – 1945 Wien

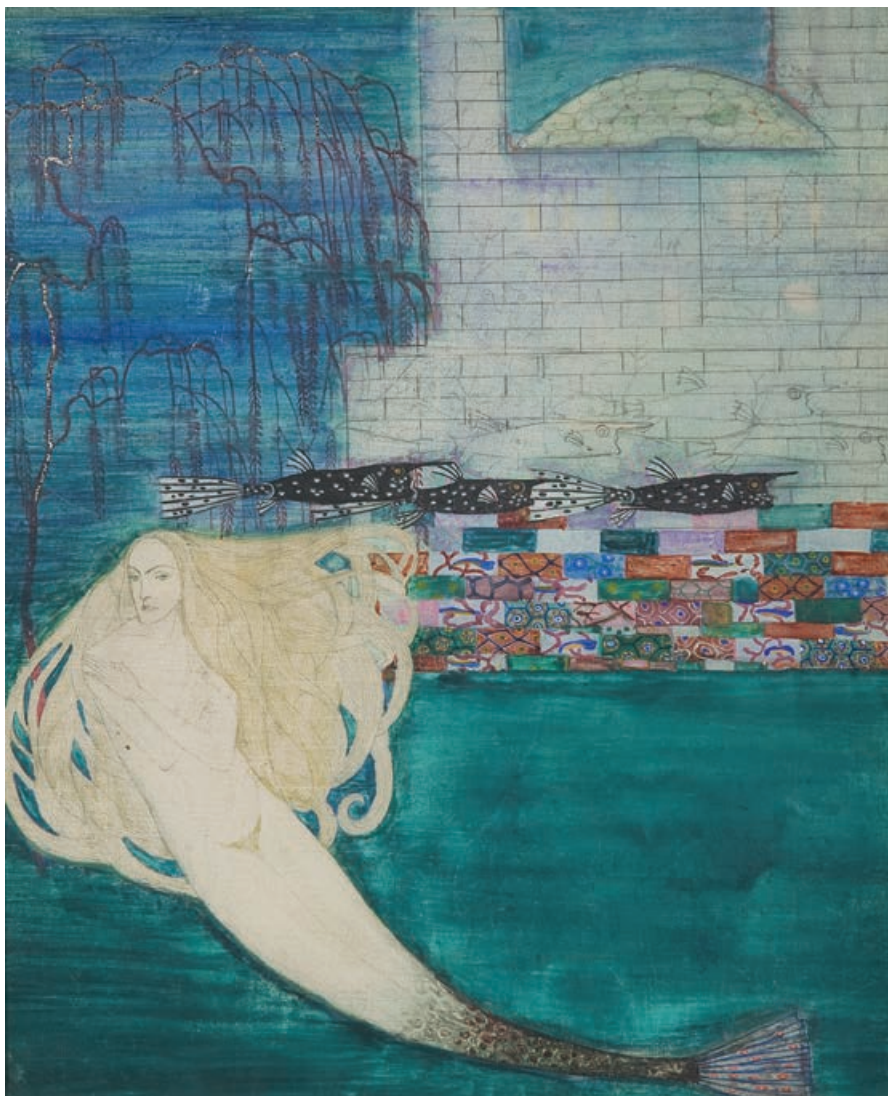
Der Wiener Fotograf Moriz Nähr gilt nicht nur als einer der wichtigsten Erneuerer in der Fotografie im „Wien um 1900“. Als künstlerischer Freund und Wegbegleiter des Malers und Zeichners Gustav Klimt und der durch ihn mitbegründeten Künstlervereinigung „Secession“ schuf Nähr zahlreiche Aufnahmen von Klimt und dessen Wiener Ateliers – darunter auch von Klimts letztem Atelier in der Feldmühlgasse mit den unvollendeten Gemälden des Meisters. Nährs Fotokunst dokumentiert dessen enge Verbindung zu Gustav Klimt und zur Wiener Secession für die Nachwelt sowie seine Beziehung zur Familie Ludwig Wittgensteins und zum Kaiserhaus. So ernannte ihn Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand 1908 zu seinem Kammerfotografen. Aufgrund der vielfältigen Auftragsinteressenten und durch seine Arbeit als freiberuflicher Fotograf hat sich ein vielschichtiges Œuvre

erhalten, das Landschafts-, Architektur-, Porträtfotografie umfasst und sich zudem der Street Photography (Naschmarktszenen, 1918) und Ausstellungsdokumentation (Wiener Secession) zuordnen lässt.

Die Fotografien, die Nähr von Klimt anfertigte, zeigen die künstlerische Verbundenheit und Vertrautheit, die auch im täglichen gemeinsamen Frühstück Klimts und Nährs zum Ausdruck kam. Umgekehrt ließ sich wiederum Klimt von den fotografischen Motiven Nährs inspirieren, wie etwa die Übereinstimmung im Gemälde Buchenwald I von 1902 verdeutlicht. Bei der nebenstehenden Fotografie gedenkt Klimt in der 1917 datierten Widmung seines befreundeten Wiener Modells, der 1883 geborenen Wienerin Johanna Staude, die er auch in einem zwischen 1917 und 1918 entstandenen Porträt verewigt hat und die nicht nur ihm, sondern auch Egon Schiele Modell stand.

8 | NIXE

Mischtechnik/Karton, 31,5 x 25,5 cm
verso Stempel Arnold Lanzemberger
Wien, I Operngasse 4 und beschriftet
aus dem Nachlass von Franz Wacik
akad. Maler, Magda Daiml Wacik



8

FRANZ WACIK

Wien 1883 - 1938 Wien

Zu den erfolgreichsten und bekanntesten österreichischen Illustratoren von Kinder- und Jugendbüchern zählt der Wiener Künstler Franz Wacik. Seine zumeist farbig ausgeführten Bildmotive finden sich in Werken von Hans Christian Andersen und der Brüder Grimm, wie auch in den Erzählungen E. T. A. Hoffmanns, Hugo von Hofmannsthals oder Clemens Brentanos. Das künstlerische Rüstzeug erwarb Wacik, der nach dem Besuch der Handelsschule als Kontorist sein Geld verdiente, zuerst in der Malschule Strehblow, die er zeitgleich besuchte. In den Jahren 1901/1902 fand er dann an der Kunstgewerbeschule bei Roller und von 1902 bis 1908 an der Akademie der bildenden Künste bei den Professoren Griepenkerl, Rumpler und Lefler einen Studienplatz. Seine künstlerische Feuertaufe als Illustrator bestand er als Mitarbeiter der humoristischen Zeitschrift „Die Muskete“, für die er zwischen 1906 und 1919 mehr als 600 farbbige Bilder beisteuerte. Im Jahr 1924 schuf er die Fresken im Erdgeschoß der Secession, deren Mitglied er 1910 wurde und wo er 1918 und 1919 in Ausstellungen vertreten war.

Wacik umkreist in der vorliegenden Komposition das Märchen- und Sagenmotiv der Nixe, das sich beispielsweise in den Erzählungen

der Gebrüder Grimm von der „Wassernixe“ und der „Nixe am Teich“ oder in Ludwig Bechsteins Sage „Der Müller und die Nixe“ findet. Wacik präsentiert das Motiv der jungen Nixe mit dem weißen Leib und der ornamental aufgelösten Haarpracht vor einer in unterschiedlichen Blautönen gehaltenen Hintergrundfolie. Damit scheint die Darstellung auch Grimms „Nixe im Teich“ zu folgen: „Er wendete sich um und erblickte ein schönes Weib, das aus dem Wasser tauchte. Ihre langen Haare, die sie mit ihren zarten Händen über der Schulter gefasst hielt, flossen zu beiden Seiten herunter und bedeckten ihren weißen Leib.“ Nur skizzenhaft fügt Wacik im Hintergrund links die hängenden Äste einer Weide ein. Ein weißer, tempelartiger Bau mit flacher gelber Kuppel bildet den eigentlichen Hintergrund. Wie ein Klimt-Zitat wirkt die ornamentale, buntfarbige Auflösung der Umgrenzungsmauer dieses Baus, wie auch der Fische an ihrer Oberseite. Wacik setzt ganz auf die dekorativ-plakative Wirkung und verzichtet dabei gänzlich auf Räumlichkeit. Damit folgt er den Gestaltungsprinzipien der secessionistischen Grafik.



Meinert Zeligman

W. H. H. H.

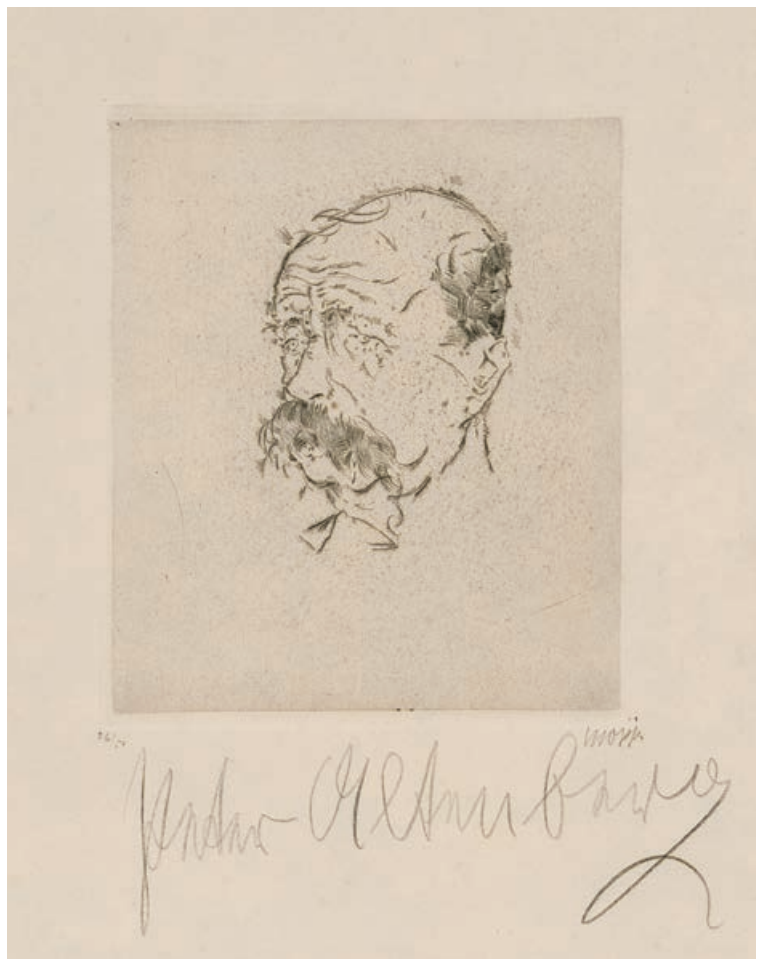
Freundin und Plagiarin
 Josephine Händel, Oktober,
 November, Dezember 1918,
 Josef Albenburg in seiner
 meinert Zeligman Kisten!

MAX OPPENHEIMER

Wien 1885 – 1954 New York

10 | PORTRÄT PETER ALTENBERG

Radierung/Papier, 16 x 13,5
signiert Mopp, nummeriert 26/50
von Peter Altenberg signiert
abgebildet in Pabst 1993, Nr. 35



10

TRUDE FLEISCHMANN

Wien 1895 – 1990 Brewster, New York

9 | PORTRÄT PETER ALTENBERG

Matt-Albumin-Druck/Studiokarton, 21,2 x 16,6 cm
signiert H. Schieberth
handschriftliche Widmung von Peter Altenberg: „Meiner heiligen
Freundin und Pflegerin Johanna Staude, Oktober, November, Dezember
1918. Peter Altenberg, in einer meiner unheilvollen Krisen“
verso beschriftet zur Erinnerung an die lange Nacht am 3. XII. 1918
abgebildet in Kat. Tude Fleischmann, 2011, S. 15

Das vorliegende Porträtfoto Trude Fleischmanns vom Wiener Kaffeehausliteraten Peter Altenberg stellt in mehrfacher Hinsicht ein außerordentlich seltenes Dokument dar: Zum einen handelt es sich um einen Vintage-Print; nur ein weiterer Abzug ist bekannt. Dieser fand als Vorlage für Reproduktionen und Drucke, u. a. auch für Peter Altenbergs Buch „Nachlese“, Verwendung. Zum anderen findet in der Widmung Peter Altenbergs Pflegerin Johanna Staude Erwähnung, die vor allem als Modell Gustav Klimts und Egon Schieles bekannt geblieben ist und die wohl auch auf Klimts Empfehlung zu Altenberg kam. So wie Trude Fleischmann entstammt auch Peter Altenberg, der als Richard Engländer in Wien geboren wurde, einer gutbürgerlichen jüdischen Familie. 1900 trat Altenberg jedoch aus der israelitischen Religionsgemeinschaft aus, um sich schließlich im Jahr 1910 in der Wiener Karlskirche taufen zu lassen; Taufpate war der Architekt Adolf Loos.

Trude Fleischmann machte diese Aufnahme des in nachdenklicher Pose verharrenden Dichters Altenberg mit Schal, typischem Schnurrbart und bohemienhafter Bekleidung gegen Ende ihres dreijährigen

Berufspraktikums im Atelier von Hermann Schieberth am Kaiser-Karl-Ring 11 (heute Opernring). Die Vorgeschichte zu diesem Foto liest sich wie eine der schalkhaften Episoden aus Altenbergs Erzählungen: Peter Altenberg und sein Freund und Taufpate Adolf Loos tauchten eines Morgens angeblich nach einer durchzechten Nacht im Atelier von Hermann Schieberth auf, um sich von ihm porträtieren zu lassen. Da Schieberth jedoch verreist war, übernahmen die jungen Praktikantinnen Fleischmann und Pisk diesen Porträtauftrag: ein Doppelporträt vom Poeten und dem ob seiner scharfen Gesellschaftskritik gefürchteten Architekten sowie zwei Einzelporträts der beiden. Fleischmanns Matt-Albumin-Abzug von diesem Foto ist auf originalem Studio-Karton von Schieberth montiert und von diesem auch signiert, da Fleischmann zu dieser Zeit lediglich als seine Praktikantin angestellt war. Peter Altenberg widmete die Fotografie kurz vor seinem Tod an seine „heilige Freundin und Pflegerin Johanna Staude“. Rückseitig vermerkte diese „als Erinnerung an die lange Nacht am 3. XII. 1918“.



11

MAX OPPENHEIMER

Wien 1885 – 1954 New York

Der Gedanke, Musik zum Gegenstand der bildenden Kunst zu machen, resultiert aus dem im 19. Jahrhundert erfolgten Aufstieg der Musik im seit dem Barock ausgetragenen Wettstreit der Kunstgattungen, dem „paragone“. Das auf Horaz' „ars poetica“ zurückgehende „ut pictura poesis“ („wie die Malerei so die Poesie“) wurde durch die Betonung einer engen Bindung der Malerei an die Musik abgelöst: „ut pictura musica“. Max Oppenheimer, begnadeter Maler und Grafiker und mit Schiele und Kokoschka einer der wichtigsten Proponenten des Früh-expressionismus in Österreich, war auch leidenschaftlicher Musiker. Er verfügte nicht nur über eine außerordentliche musikalische Bildung, sondern spielte auch sehr gut Geige. Er besaß zwei wertvolle Violinen, eine Vuillamue und eine der frühesten Amatis von 1606. In seiner Schweizer Zeit von 1915 bis 1925 begann er sich bildnerisch mit dem Thema Musik auseinanderzusetzen, unter Einbeziehung von Stilmitteln des Futurismus und des Kubismus. So befasste sich Oppenheimer mehrmals mit dem Rosé-Quartett und schuf 1923 das monumentale Ölgemälde „Die Symphonie“, welches die Wiener Philharmoniker unter dem Dirigat Gustav Mahlers zeigt und im Belvedere zu bewundern ist.

Auf der Lithografie „Malerei und Musik“ von 1919, auf der Oppenheimer mit der für ihn typischen Meisterschaft die Vorzüge und Möglichkeiten der Malerei und der Druckgrafik vereint, wird raumzeitlich zusammengeführt, was der Meinung des Künstlers nach unmittelbar zusammengehört, nämlich beide Kunstgattungen repräsentierende Gegenstände, sowie Hände und Unterarme des Künstlers. Das Ineinanderdringen einzelner Bildelemente als futuristisches

11 | MALEREI UND MUSIK, 1919

Farblithografie/Papier, 80,5 x 67 cm
monogrammiert MOPP, nummeriert 5/50
monogrammiert und datiert im Druck MOPP 1919
abgebildet in Pabst 1993, Nr. L 14, o.S.; Ausstellungskatalog
des Jüdischen Museums in Wien, 1994, S. 137

12 | DIE AMATI, 1932

Farblithografie/Papier, 67 x 55 cm
monogrammiert und datiert im Druck MOPP 32
abgebildet in Pabst 1993, Nr. L 22, o.S.; Ausstellungskatalog
des Jüdischen Museums in Wien, Wien 1994, S. 163

Gestaltungsprinzip klingt in der unrealistisch gefährlichen Nähe der Geige zu den Malutensilien an. Futuristische „Kraftlinien“ bzw. „Rhythmisierungen“, wie Oppenheimer sie nennt, lassen sich in den blauen, auf die Bildmitte ausgerichteten Flächen erkennen. Gleichzeitig entfernt sich Oppenheimer von der futuristischen Forderung, Töne in rein abstrakter Weise erscheinen zu lassen, und greift stattdessen die Konvention auf, nichtgegenständliche Begriffe durch ihren Inhalt erläuternde Objekte zu veranschaulichen. Der Künstler verzichtet auf die Darstellung der Person, Gegenstand der Anschauung ist die Kunst an sich. Einzig die sehnigen Hände, die kraft- und gefühlvoll zugleich die Flasche mit dem Terpentin oder Leinöl öffnen, dürften jene Oppenheimers sein.

13 Jahre später entsteht, als nachgereichtes Pendant, die Lithografie der „Amati“, wobei Oppenheimer das Motiv bereits 1918 als Ölbild und 1924 als Lithografie für ein Hagenbund-Plakat umgesetzt hat. Seine Lieblingsgeige aus der Cremoneser Werkstatt wird uns gleich zweimal vor Augen geführt, aus unterschiedlichen Perspektiven und erneut unter Missachtung des herkömmlichen Raum-Zeit-Gefüges. Beide Hände des anonymen Musikers, wohl wieder mit Oppenheimer identisch, sind ebenfalls je zweimal zu sehen. Einmal streicht die Rechte die Saiten mit dem Bogen, einmal spielt sie Pizzicato. Ist die Dynamik in „Malerei und Musik“ eher potenziell, d. h. in den dargestellten Kunstgattungen begründet, ist sie in „Die Amati“ real und unmittelbar: Die musizierenden Hände und die Geige sind in ebenso heftiger Bewegung wie die Notenblätter.





13



15



14



16

13 | FRAUENPORTRÄT, 1946

Aquarell/Papier, 43,2 x 30,5 cm
signiert Hlawa, datiert 46
verso betitelt Porträtskizze

14 | FRAUENPORTRÄT, 1945

Aquarell und Bleistift/Papier/Karton, 31,2 x 27,2 cm
signiert Hlawa, datiert 45

15 | PORTRÄT DR. FIALA I, 1945

Aquarell und Bleistift/Papier/Karton, 60,7 x 42,5 cm
signiert Hlawa, datiert 45
verso beschriftet Dr. Fiala Dirigent + Komponist

16 | PORTRÄT DR. FIALA II

Aquarell und Bleistift/Papier/Karton, 41,7 x 20,5 cm
monogrammiert HI
beschriftet Aquarelle Hlawa

17 | PORTRÄT DR. FIALA III, 1946

Aquarell und Bleistift/Papier/Karton, 60,7 x 42,5 cm
signiert Hlawa, datiert 46
verso beschriftet Dr. Fiala Dirigent + Komponist



17

STEPHAN HLAWA

Wien 1896 – 1977 Wien

Der gebürtige Wiener Künstler Stephan Hlawa studierte an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Rudolf Bachler sowie an der Akademie für Musik und darstellende Kunst Gesang. Er ist vor allem als Bühnen- und Kostümbildner an den wichtigsten Häusern des Landes tätig gewesen – am Wiener Burgtheater zwischen 1932 und 1945 sowie ab 1948 für die Wiener Staatsoper und Volksoper, wie auch für das Wiener Volkstheater, die Salzburger Festspiele und das Innsbrucker Landestheater. Er tritt jedoch auch als Maler, Grafiker und Buchillustrator in Erscheinung. So steuerte er etwa zwölf Originalradierungen für Hans Müllers „Spiegel der Agrippina“ aus dem Jahr 1919 bei. In seinem bildkünstlerischen Œuvre lässt sich eine Entwicklung von einer expressionistischen Diktion zu einer gemäßigten Moderne nachzeichnen.

In den hier präsentierten Porträtstudien des aus Purkersdorf gebürtigen Musikliebhabers, Musikinstrumentensammlers, Konzertmanagers, Kunsthändlers und Teilhabers der Manner-Fabrik Erich Fiala wird Hlawas Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten modernen Strömungen in der österreichischen Porträtmalerei nach Ende des Zweiten Weltkriegs ersichtlich. Von Sergius Pauser scheint er die

Posensprache der Dargestellten, von Josef Dobrowsky den expressivistischen Impetus, von Herbert Boeckl den Mut zur analytischen Abstraktion und die Lust am koloristischen Experiment und vielleicht auch vom jungen Weiler die Kunst, die Grenzen zwischen Malerei und Zeichnung verschwimmen zu lassen, teilweise übernommen zu haben.

Wenn er Fiala in Frack und mit Brille porträtiert, dann kommt Hlawa zudem seine langjährige Erfahrung als Kostümbildner zugute: Mit wenigen Pinselstrichen weiß er das Charakteristische und das für die problematische Figur Fialas typische Moment zu akzentuieren. In erster Ehe war Fiala mit der berühmten Wiener Cembalistin und Expertin für historische Musikinstrumente Isolde Ahlgrimm verheiratet, deren Konzertmanager er werden sollte. Im Habitus dieses Porträts schwingen daher Assoziationen mit Porträts von Gesangssolisten, Konzertmusikern oder Dirigenten mit. Hlawas Porträts entstanden unmittelbar nach Kriegsende, als Fiala ein Ansuchen auf Ausnahme von der strafrechtlichen Verfolgung und von Sühne-Folgen für ehemalige NSDAP-Mitglieder stellte. Dem Ansuchen wurde stattgegeben.



18

STEPHAN HLAWA

Wien 1896 - 1977 Wien

18 | EIN TRAUM

Tusche und Bleistift/Papier, 31 x 42,5 cm
signiert Hlawka, nummeriert II

Stephan Hlawas Tuschezeichnung „Ein Traum“ steht in der stilistischen Tradition des Surrealismus. Dabei wird neben Traumhaftem auch Traum-Affines wie Tagträume, Visionen, Halluzinationen und Phantasmagorien berücksichtigt. Lange vor Sigmund Freuds Traumdeutung rang die Menschheit um das Aufdecken eines verborgenen Sinns in den Traumerzählungen; ein Ringen, das uns schon in den frühen religiösen und mythologischen Traditionen – etwa in der Gestalt eines Offenbarungsmoments – begegnet. Zwar ist Träumen eine unwillkürliche und unbeeinflussbare Bewusstseinstätigkeit, doch ihre Mitteilung ist umso stärker angewiesen auf einen Transformationsprozess, der die Rekapitulation des Traums als Erinnerungsarbeit erkennen lässt. Damit ist auch Hlawas Bild in erster Linie als ein subjektives und dabei diffus wirkendes Traumprotokoll zu verstehen, das hier vor allem in der unvermittelten Konfrontation der symbolbeladenen Motive zum Ausdruck kommt. Diese umkreisen den Themenkreis rund um die Flüchtigkeit der Zeit, unsere Sterblichkeit und das Nicht-Enträtselbare und Geheimnishaftes. Hlawka flankiert die Komposition links mit einer antiken Frauenskulptur vor einem Vorhang und

19 | DIE SELBSTMÖRDER, UM 1925

Tusche/Papier, 43,2 x 54 cm
signiert Hlawka
verso betitelt Die Selbstmörder

rechts mit einer tickenden Pendeluhr. Den Vordergrund okkupiert ein liegender Mann im Anzug, von dem wir nicht wissen, ob er träumt oder tot ist, und hinter den der Maler einen geschlossenen Prunksarg, einen Windhund sowie eine schwebende Nautilusmuschel einfügt. Dahinter öffnet sich der Blick in eine geheimnisvolle Berglandschaft. Hlawas künstlerisches Traumprotokoll versteht sich als Gedächtnisprotokoll und die Traummitteilung als eine „nachträgliche Aneignung des Flüchtigen“ und als visualisierter Prozess der Aneignung, Annäherung, Versprachlichung, Übersetzung oder Transformation.

Die räumlichen Beziehungen zwischen den Objekten treten hier in den Hintergrund, werden aufgelöst, ohne jedoch ihre Raumbezüge völlig zu negieren. Die antike Büste verweist zudem auf das Bemühen der Antike, dem Traum einen Sinn zu geben: Während Platon beispielsweise noch davon ausgeht, dass Träume von Göttern geschickt werden, interpretiert sie sein Schüler Aristoteles als eine notwendige Form der Regeneration und liefert damit die erste traumtheoretische Analyse und auch erste Ansätze moderner, physiologischer Erklärungsversuche des Traumverständnisses.



19

In seiner düsteren Tuschezeichnung „Die Selbstmörder“ thematisiert Hlawa ein Tabuthema, das sich schon seit der Antike in der Kunst-, Kultur- und Literaturgeschichte nachweisen lässt. Die Beispiele reichen von der Königin Dido, die sich aus Liebeskummer mit Schlangengift umbringt, dem Selbstmord des Ajax oder dem Selbstmord der Lucretia über den biblischen Judas Ischarioth, der sich nach dem Verrat Jesu am Ölberg erhängt, bis hin zu tragischen aktuellen Beispielen für den Suizid als Protest und Attentat („Selbstmordattentäter“). Nachdem der Versuch, sich das Leben zu nehmen, über Jahrhunderte als Sünde oder Ausdruck einer psychischen Krankheit betrachtet und in einigen Ländern sogar strafrechtlich sanktioniert wurde, vollzieht sich seit dem 20. Jahrhundert ein tiefgreifender Wandel, der zur Entstehung einer neuen Sterbekultur beigetragen hat. Der eigene Tod gilt immer häufiger als ein Vorhaben, das vom Individuum selbst gestaltet und verantwortet wird. Wer sich das Leben nimmt, will es nicht mehr nur auslöschen, sondern auch ergreifen und ihm neue Bedeutung geben.

Hlawa arbeitet sich am Thema in einer expressionistisch-abstrahierenden Bildsprache ab, die nur Interesse am Flächigen, an Motivfloskeln und der Kontrastwirkung von Hell-Dunkel zeigt. „Ins Wasser gehen“ – Hlawa setzt hier dieses klassische Synonym für den Freitod am Beispiel seiner Protagonisten um: eine Mutter mit Kind, ein bereits ins Wasser steigender Mann sowie ein verummtes Mädchen, das ihm in den Tod folgen möchte. Hlawa verarbeitet hier Darstellungsmodi der deutschen expressionistischen Holzschnittkunst, nimmt aber für die Klitterungen des Umraumes auch stilistische Anleihen bei Lyonel Feininger. Inwieweit der Maler, Grafiker und Bühnenbilder Hlawa hier auch Anregungen aus dem absurden bzw. existenzialistischen Theater verarbeitet hat, lässt sich nur vermuten. So ist zwar Nicolai Erdmanns satirisches Theaterstück „Der Selbstmörder“ bereits 1928, in der frühen Stalinzeit entstanden, wurde aber erst 1969 im Stadttheater Göteborg uraufgeführt.



20



21

CARRY HAUSER

Wien 1895 – 1985 Rekawinkel

20 | KNABEN, 1985

Pastell/Papier 37,5 x 27,8 cm
monogrammiert CH, datiert 85
abgebildet in Carry Hauser 2018, S. 121, Nr. 357

Carry Hauser wandte sich bereits im Alter von 15 Jahren ganz der Kunst zu. In der Zwischenkriegszeit reifte er zu einer der maßgeblichen Künstlerpersönlichkeiten Österreichs und entwickelte einen am deutschen Expressionismus geschulten, sich beständig fortentwickelnden Personalstil. Nach dem Anschluss floh Hauser in die Schweiz, während seine Frau und Sohn Heinz sich in Holland versteckten. 1947 kehrte die Familie gemeinsam nach Wien zurück. Nach dem Tod seiner Frau 1963 begann Hauser eine rege Reisetätigkeit, die ihn nach Israel, Südamerika, und vor allem nach Afrika führte.

Hausers Spätwerk stellt ganz den Menschen in den Mittelpunkt. Die „Knaben“ und das „Porträt“, beide aus Hausers letztem Lebensjahr, sind geprägt vom Bemühen, den Menschen insbesondere in seiner

21 | PORTRÄT, 1985

Ölkreide/Papier 37,8 x 28 cm
monogrammiert CH, datiert 85
abgebildet in Carry Hauser 2018, S. 121, Nr. 358

22 | DER BLINDE UND DER KNABE, 1977

Aquarell/Papier 43,8 x 30 cm
monogrammiert CH, datiert 77
bezeichnet Der Blinde und der Knabe
abgebildet in Carry Hauser 2018, S. 111, Nr. 325

seelischen Komplexität zu erfassen. Die Knaben des Doppelporträts in zart leuchtender Pastellkreide wenden sich voneinander ab und sind doch eng aneinander gelehnt und untrennbar miteinander verbunden. Der eine lächelt den Betrachter schwach an, während der andere traurig in die Ferne blickt. Der Knabe in der Ölkreidezeichnung hat seinen Blick lächelnd erhoben – eine Darstellungsweise, die typisch für Hausers Spätwerk ist und den Menschen wie in transzendentaler Erhöhung als letztlich auf den Himmel ausgerichtet erscheinen lässt.

Hauser hat sich oft selbst dargestellt, als Grübler oder als Suchenden. Der Blinde, der mit milchigen Augen durch uns hindurchschaut, ist, will man die Darstellung anders als nur mimetisch deuten, mehr als nur ein Hilfsbedürftiger. Wie der blinde Seher Teiresias, von dem uns Homer berichtet, schaut er Dinge, von denen wir nichts wissen können.





23

ANTON HANAK

Brünn 1875 – 1934 Wien

23 | FRAUEN AM DIWAN

Öl/Leinwand, 42,5 x 68 cm

Anton Hanaks Gemälde „Frauen am Diwan“ bildet, zusammen mit den beiden auf der nächsten Seite abgebildeten Tanzenden, im Œuvre des Bildhauers insofern eine Besonderheit, als er seine Bildideen nur selten der Ölmalerei anvertraut. Zudem arbeitet er sich hier als Maler nicht nur am Akt, sondern auch am Thema der gewandeten Frauenfigur ab, das er auch in der Skulptur stets als Herausforderung begreift. In seinem Vortrag „Ich über mich“ aus dem Jahr 1925 nimmt er auch aus theoretischer Sicht zum künstlerischen Problem der Gewandfigur Stellung, die sich ihm sowohl als Bildhauer, als auch als Zeichner und Maler stellt: „Der Plastiker in mir entdeckt immer neue Möglichkeiten. So zum Beispiel (...) die Sprache der Plastik in der Form einer Gewandfigur. Ein mir bis jetzt unbekanntes Gebiet. Eine bestimmte Persönlichkeit durch die Sprache des Gewandes dargestellt. An diesem Problem erkenne ich, dass eine Gewandfigur eine Lebensaufgabe sein kann, insbesondere, wenn der Bildhauer, der gleichzeitig auch ein Künstler ist, eine ganz bestimmte Persönlichkeit, sagen wir zum Beispiel: ‚Die Agrippina, die Ältere‘ darstellen musste.“

Im Unterschied zu den in dunklen Blau- und Violettönen gemalten Tuschzeichnungen zu seinen Bildhauerarbeiten wie etwa seinem Hauptwerk, dem „brennenden Menschen“, die auch bereits markant durchmodelliert sind, belässt es der Künstler hier bei warmen

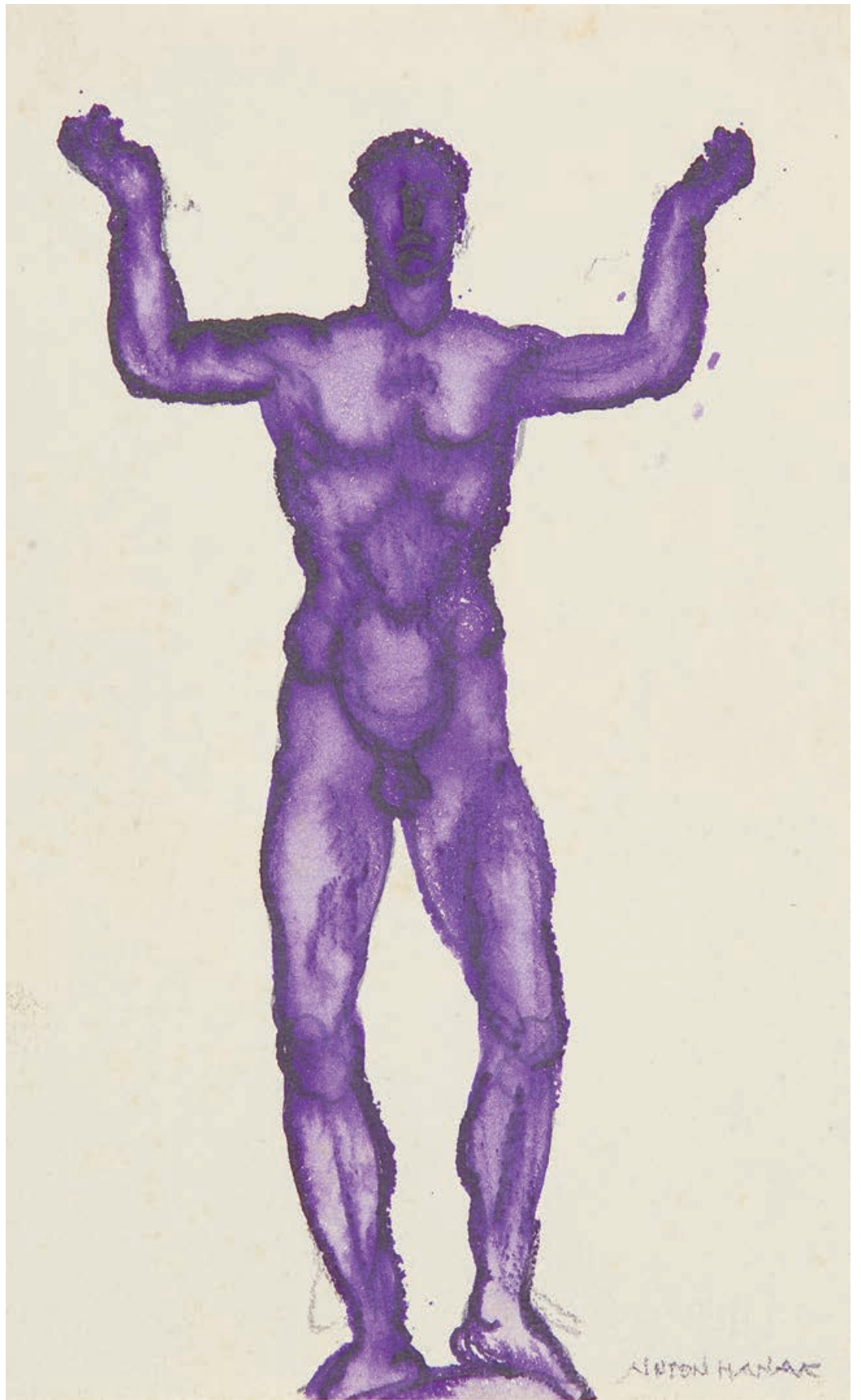
24 | STUDIE ZU "DER BRENNENDE MENSCH", UM 1919

Tinte/Papier, 27,4 x 17 cm

signiert Anton Hanak

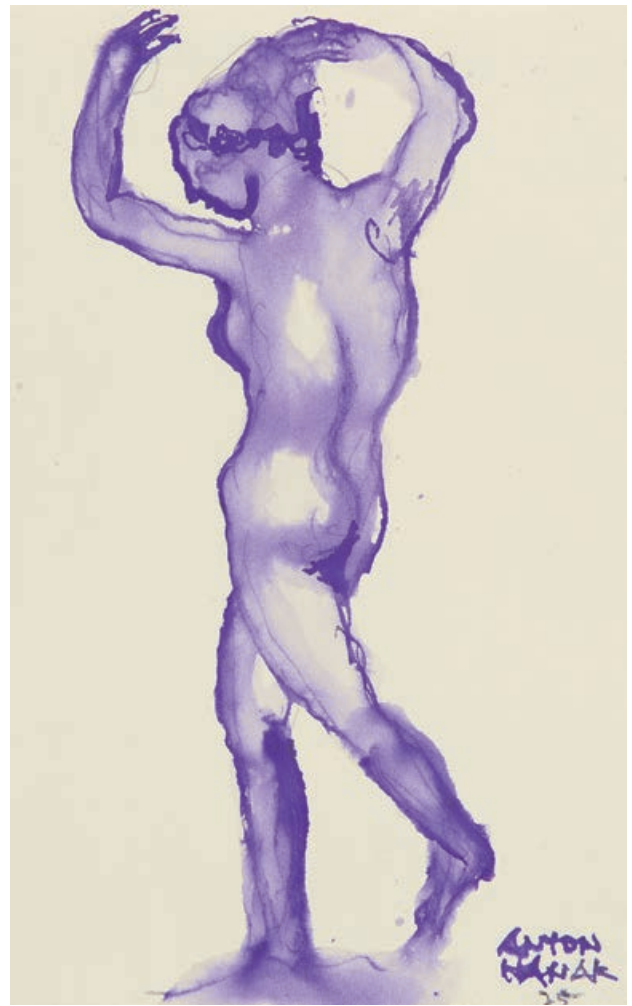
Farbtönen, mit denen er die beiden auf antikisch inspirierten Ruhebettten malt. Seine Malauffassung steht dabei besonders Georg Merkels klassischen Akten nahe. Die weich fließenden Liegefiguren begegnen uns in Hanaks Skulpturenschaffen nur sporadisch, wie etwa in einem um 1910 entstandenen, leider verschollenen Denkmalentwurf oder dem Entwurf einer Giebelskulptur für die Wiener Villa Primavesi aus der Zeit um 1914. Mit der Familie Primavesi verband Hanak eine über zwei Jahrzehnte währende geschäftliche und freundschaftliche Beziehung. So wie bei jenen Skulpturen prägt auch dieses singuläre Ölbild Hanaks Ringen um die Vereinfachung der Form und die monumentale Auffassung des Körpers sowie die Überleitung vom starren Ideal des späten 19. Jahrhunderts zum symbolistisch-expressionistischen Gestaltungswillen der späteren Jahre.

„Der brennende Mensch“, laut Hanak „ein Gekennzeichneter, ein Auserwählter!“ und eine „Warnung und Mahnung, daß es auf Erden auch andere Sachen gäbe als Geld und Mammon“, wurde, nach etlichen Vorarbeiten, 1922/3 als überlebensgroße Gipsfigur ausgeführt. Bereits in die Knie sinkend, streckt er die Arme gen Himmel, dort Halt suchend. 1923 in Bronze gegossen, wurde die Skulptur 1925 an der internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris gezeigt, wo sie mit dem „Grand Prix“ ausgezeichnet wurde.





25



26

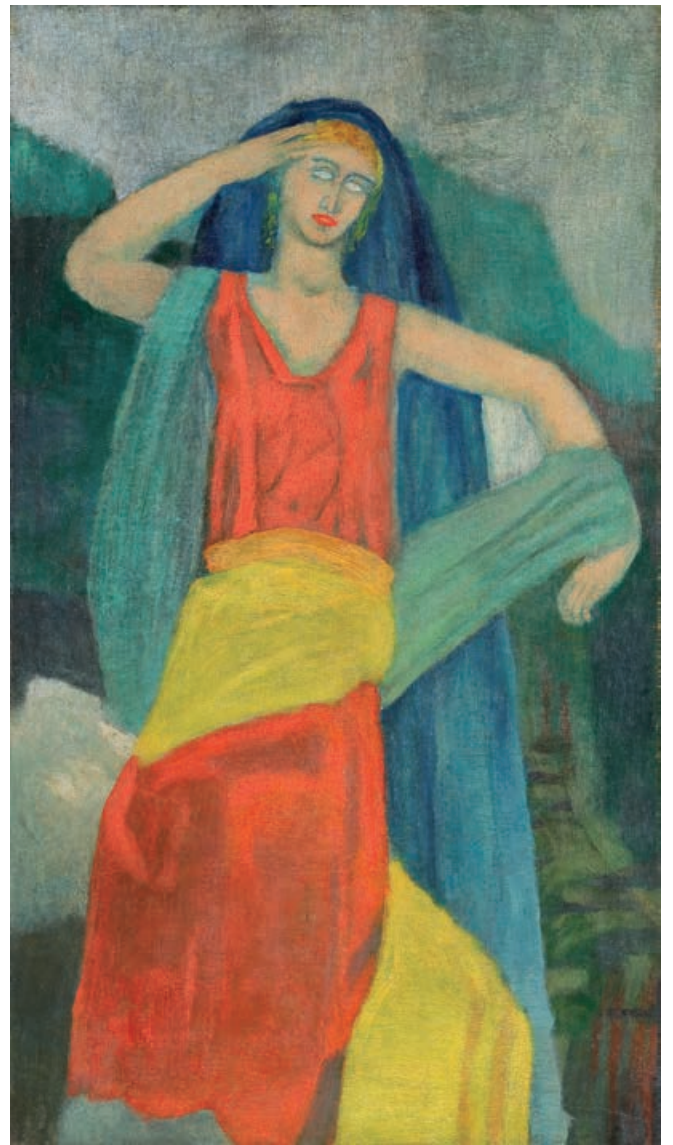
Der Bildhauer Anton Hanak tendiert in vielen seiner frühen monumentalen Arbeiten zugunsten einer verklärten Schönheit und Reinheit zum Statisch-Pathetischen. Er vertritt diese Auffassung auch in den hier vorgestellten Musen-Blättern. Dabei verrät er in vielen Zeichnungen wie auch kunsthandwerklichen Aufgaben seine Lust an der tänzerischen Bewegung. Die verschiedenen Figürchen des sogenannten Winkelsdorfer Kachelofens, die zwischen 1914 und 1915 entstanden, könnten als Vorläufer dieser von Leichtigkeit und ausgelassener Bewegungsfreude geprägten Auffassung angesehen werden. Die gestisch aufgeladenen Figuren seines um 1910 konkret werdenden Zyklus „Die Niobiden unserer Zeit“ deuten dieses Tänzerische ins Tragische, in ein Taumeln von Traumatisierten, Neurotischen und Ausgelaugten, Kauernden, Wütenden, Tobenden und Hysterischen um.

Das Ringen um die gültige Form prägt auch diese scheinbar flüchtig hingepinselten Figurenstudien aus der Mitte der 20er Jahre, die noch von jener Leidenschaft erfüllt sind, die Hanak zugleich in ein kreatives Dilemma schlittern lässt. So schrieb er bereits 1910 an die Familie Primavesi: „Manchen Tag möchte ich mit der ganzen Welt

ringen. Es ist in mir eine zu große Ansammlung von Empfindungen, die ausgelebt werden wollen. Es geht aber so langsam mit dem Formen der Leidenschaften, der Sturm meines Inneren reißt mich immer weiter fort, und meine physischen Kräfte fürchten, nicht nachzukommen. Ich sehe so viele Figuren vor mir und kann sie alle nicht verwirklichen, weil sich immer neue dazustellen.“ Im November 1923 geht Hanak schriftlich auf seine Niobiden und das Ringen um die Form ein, wie dieses auch an den vorliegenden Arbeiten ablesbar wird: „Die ganze Gruppe sollte eigentlich schon längst abgeschlossen sein, wenn mich nicht immer neue Einfälle, neue Gestaltungsmöglichkeiten veranlassen würden, den Rahmen meines ursprünglichen Projektes zu erweitern und neue Figuren meiner Niobidengruppe einzuverleiben. Ich möchte mit meinem Werke den modernen Weltschmerz künstlerisch gestalten und das Weltleid des Nachkriegsmenschen, das in den letzten Jahren durch Dichter so oft angedeutet wurde, in plastische Figuren bannen. Ein derart wirres, unsicheres Gemenge von Gedanken und Gefühlen, wie es die Seele des neuen Menschen darstellt, ist freilich leichter mit Worten als mit den stofflichen Mitteln des Bildhauers festzuhalten.“



27



28

ANTON HANAK

Brünn 1875 – 1934 Wien

25 | TANZENDE I, 1925

Tinte/Papier, 28,4 x 19,4 cm
signiert Anton Hanak, datiert 25

26 | TANZENDE II, 1925

Tinte/Papier, 24,4 x 16,6 cm
signiert Anton Hanak, datiert 25

27 | MUSE I

Öl/Leinwand, 94 x 53,6 cm
am Keilrahmen beschriftet A. Hanak Nachlass E. Gusel

28 | MUSE II

Öl/Leinwand, 94 x 53,6 cm



29

SUSI SINGER

Wien 1891 – 1965 Kalifornien

29 | JUNGE FRAU MIT HUT

Keramik, glasiert, Höhe: 27,5 cm
signiert Susi Singer

WIENER WERKSTÄTTE

gegründet 1903 in Wien, aktiv bis 1932

Susi Singer studierte von 1905 bis 1915 an der Kunstschule für Mädchen und Frauen bei Tina Blau, Adolf Böhm und Otto Friedmann. Josef Hoffmann holte sie 1917 in die Wiener Werkstätte. Diese trat mit dem Anspruch an, in allen Bereichen des alltäglichen Bedarfs – vom Möbel, über die Architektur bis hin zu Porzellan, Glas und Mode – in engem Kontakt zwischen Künstler und Konsument künstlerisch hochwertiges Kunsthandwerk zu schaffen. Es ist der interdisziplinäre Anspruch auf ganzheitliche Durchdringung aller Lebensbereiche sowie ihre zukunftsweisenden Entwürfe, mit denen die Wiener Werkstätte nachhaltig Designgeschichte geschrieben hat. Ihr Gründer, der Architekt Josef Hoffmann, trat gemeinsam mit dem Grafiker und Maler Koloman Moser sowie dem der Moderne sehr aufgeschlossenen Mäzen Fritz Waerndorfer 1903 mit dem Ziel an, mit der Gründung der heute weltberühmten Vereinigung für Kunsthandwerk Wiener Werkstätte eine marktfähige ästhetische Gegenposition zum verkrusteten Historismus zu etablieren. Dabei wird gerne übersehen, dass auch Frauen wesentlichen Anteil an dieser Erfolgsgeschichte hatten.

Nach ihrer Aufnahme in der Wiener Werkstätte musste sich Susi Singer zunächst in die keramischen Techniken einarbeiten, weshalb erst 1919 ein erster Entwurf Singers angenommen wurde. Hernach stieg sie allerdings zu einer der produktivsten und erfolgreichsten Keramikerinnen der Wiener Werkstätte auf. Ihr künstlerischer Schwerpunkt lag von Beginn an auf der figürlichen Darstellung, entweder im Gruppenensemble, in der Kombination mit Gebrauchskeramik oder, ab 1921, als originale Einzelfigur. Eine solche stellt auch diese expressiv herausmodellierte „Junge Frau mit Hut“ dar, die koloristisch aufwendig gearbeitet ist. Erst 1925 wagte sich Singer schließlich an das große Figurenformat: Sie präsentierte eine meterhohe Originalkeramik im Rahmen der „Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes“ in Paris. Nach ihrer Heirat mit Josef Schinnerl gründete Susi Singer 1925 eine eigene Werkstätte für Keramik in Grünbach am Schneeberg in Niederösterreich, die sie bis zu ihrer Emigration in die USA 1937 erfolgreich führte.

DINA KUHN

Wien 1891 – 1963 Brachttal

30 | LENZ

Keramik, glasiert, Höhe: 52 cm
monogrammiert DK

RENI SCHASCHL

Pula 1895 – 1979 Wien

31 | FRAUENFIGUR

Keramik, glasiert, Höhe: 46,6 cm
bezeichnet WW AUSTRIA, 870 (geprägt)/
7 (gemalt)



30

31

Mittlerweile konnten rund 180 Künstlerinnen des Unternehmens namhaft ausgemacht werden. Die meisten dieser Frauen erhielten ihre Ausbildung an der Wiener Kunstgewerbeschule und wurden schließlich von Hoffmann in die WW geholt, um hier in den Bereichen Textildesign, Mode, Wohnaccessoires, Spielzeug, statt und Gebrauchsgrafik und Keramik ihre kreative Energie einzubringen. Zudem entwickelten sie für Interieurs – seien es Wohnungen, Lokale oder Ausstellungsräume – außergewöhnliche Wandgestaltungen. Mit der Auflösung der Wiener Werkstätte im Jahre 1932 gerieten viele der zu ihrer Zeit viel beachteten Künstlerinnen weitgehend in Vergessenheit.

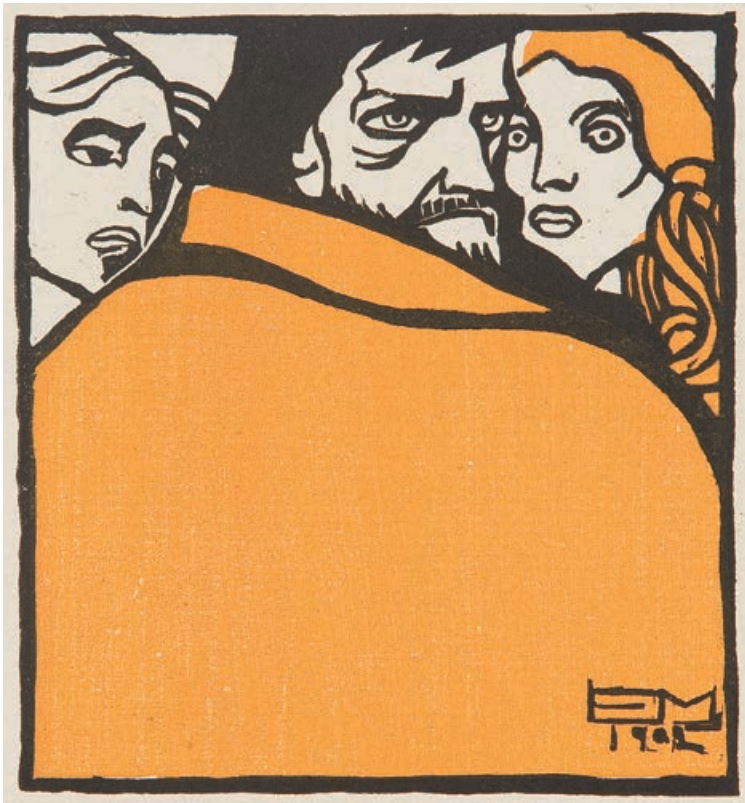
Dies gilt auch für die Keramikünstlerin Dina Kuhn. Als Tochter eines Eisenbahninspektors geboren, begann Kuhn 1912 ein Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule, wo sie vor allem von Michael Powolny das technische Rüstzeug für das Arbeiten mit Keramik erlernte. Bereits in dieser Ausbildungszeit entwarf sie Keramiken für die Wiener Werkstätte, die sie ab 1917 als Mitglied nennt und für die sie rund 100 Entwürfe für Keramikfiguren, Tapeten und Stoffmuster schuf. Gemeinsam mit ihrem Bruder und Emanuel Iskra gründete sie 1923 ihr eigenes Atelier, die Kunstkeramische Werkstätte Dina Kuhn. Gleichzeitig lieferte sie auch für Augarten und die Glasmanufaktur Bimini keramische Objekte.

Kuhns künstlerische Vorzüge sind in dieser Huldigung an den Frühling exemplarisch dokumentiert: Der Lenz – in Gestalt eines nackten Mädchens – tänzelt anmutig über einem schmalen Postament. Alles ist Koketterie an dieser Figur, wobei der durch ihren Schritt

verlaufende Schal, den sie schließlich über ihre Arme gleiten lässt, das markanteste Motiv bildet. Mit dieser anzüglichen Figursprache erhoffte sich die Künstlerin wohl bei ihrer zumeist männlichen Kundschaft eine gesteigerte Aufmerksamkeit.

Reni Schaschl wurde als Tochter eines Oberingenieurs in Pula geboren und begann nach Abschluss der schulischen Ausbildung 1912 ein Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule, wo Adolf Boehm, Oskar Strnad, Eduard Leisching und Rudolf Larisch zu ihren Lehrern zählten. Nach ihrem Studienabschluss arbeitete Schaschl als Künstlerin in der Künstlerwerkstätte in der Wiener Döblergasse 4, wo sie Entwürfe für Stoffe, Spitzen, Leder- und Elfenbeinarbeiten, Serienkeramiken, Gläser, Gebrauchsgrafik, Spanschachteln und Christbaumschmuck fertigte, deren Vertrieb die Wiener Werkstätte ab 1917 übernahm. Gemeinsam mit Vally Wieselthier stieg Schaschl zu einer der produktivsten Keramikerinnen der WW auf. So finden sich im Musterbuch der WW von November 1920 bis Juni 1921 insgesamt 54 Entwürfe für Originalkeramiken aus ihrer Hand.

In der zierlichen Keramikfigur einer jungen barfüßigen Frau, die in ihrem schulterfreien Kleid fast schüchtern ihre rechte Hand an die Brust legt, schließt Schaschl an die Typenfiguren des Rokoko an, wo alles dem Gebot der Andeutung und Grazie untergeordnet ist. In der ornamentalisierenden Umdeutung des Faltenwerks ihres Rockes und der seitlich aufgesetzten Blume wird Schaschls feines Gespür für modische Nuancen und zugleich ihre virtuose Meisterschaft bei der Modellierung kleinster Details offenkundig.



32

ELENA LUKSCH-MAKOVSKY

St. Petersburg 1878 – 1967 Hamburg

32 | ENTSCLOSSENHEIT, 1909

Holzschnitt/Papier, 14,5 x 13,5 cm
monogrammiert und datiert im Druck EM 1909

Die aus der russischen Oberschicht stammende Elena Makowsky gelangte, nach anfänglichem Kunststudium im heimischen St. Petersburg, durch ein Stipendium zum weiterführenden Studium der Malerei nach München. 1900 übersiedelte sie mit ihrem Mann, dem Bildhauer Richard Luksch nach Wien. Hier fand die junge Künstlerin rasch Anschluss und stellte noch im selben Jahr in der Secession aus. 1906 wandte sich Luksch-Makowsky der Erneuerung der Lubki zu, traditioneller russischer Volksbilderbögen in Holzschnitt-Technik. Wie es bei den ursprünglichen Lubki üblich war, setzte sie die Farbflächen durch harte, schwarze Konturstriche voneinander ab und verwendete narrative Textfelder. Luksch-Makowsky gelang es mit ihren neuen Lubki, ein populärkulturelles Genre in den Bereich der Hochkultur zu überführen. So stand diese Auseinandersetzung weiter im Mittelpunkt ihrer Tätigkeit, nachdem sie mit ihrem Mann und ihrer Familie 1907 nach Hamburg übersiedelt war, weil Luksch einem Ruf an die dortige Kunstgewerbeschule gefolgt war.

Im Gegensatz zu Wiener Künstlerkolleginnen wie Emilie Mediz-Pelikan, die die Rollenproblematik der Geschlechter überhaupt nicht thematisierte, oder Lilly Steiner, die derlei Fragen zwar aufgriff, aber nicht wirklich als problematisch darstellte, rückte Luksch-Makowsky

den Themenkreis Frausein, Weiblichkeit und „Frauensicksal“ in den Vordergrund, in einer Offenheit und Unverstelltheit, die für die damaligen Wiener und wohl auch Hamburger Verhältnisse selten waren. Erinnert sei an ihr berühmtes Gemälde „Adolescentia“ von 1903 (XVII. Ausstellung der Wiener Secession; heute im Belvedere), das das klassische Thema der Adoleszenz aus einem dezidiert weiblichen Blickwinkel interpretiert und ein linkisch herumstehendes nacktes Mädchen zeigt, das mit seiner Sexualität noch nicht viel anzufangen weiß, während es von den nicht minder linkischen, ebenfalls nackten Burschen im Hintergrund in Pausenhof-Manier taxiert und geneckt wird.

Der Holzschnitt „Entschlossenheit“, 1909 in Hamburg entstanden, ist kein Lubok im engeren Sinne. Es fehlt die typische Vielfigurigkeit, es fehlt das narrative Element in der Komposition, und es gibt außer Monogramm und Datierung auch keinen Text im Bild. Die Anlehnung an die Ästhetik der Lubki ist dennoch deutlich. Der grimmig blickende Mann im Vordergrund beherrscht den Bildaufbau. Sein Mantel verdeckt nicht nur ihn selbst, sondern auch die ihn flankierenden Frauen, die beide in seinem Bann zu stehen scheinen, die eine wie Schutz suchend oder auch resignativ den Kopf an seine Schulter neigend, die andere mit hypnotisiertem Tunnelblick.

ANTON FAISTAUER

St. Martin bei Lofer 1887 – 1930 Wien

33 | PLAKATENTWURF ZUR ÖSTERREICHISCHEN KUNSTAUSSTELLUNG IN DER LILJEVACHS-KUNSTHALLE, 1917

Pastell/Papier, 27,5 x 21 cm

Ende August 1917 brachte eine mehrtätige Zugreise sechs Reisende aus Wien in die Hauptstadt des neutralen Schweden, Tummelplatz von Agenten, Reformern und Revolutionären und wenige Wochen zuvor Schauplatz der wirkungslos gebliebenen Friedenskonferenz der Zweiten Internationalen. Die Reisegruppe bestand aus maßgeblichen Protagonisten des österreichischen Kunstbetriebs: Albin Egger-Lienz, Anton Faistauer, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele und Anton Hanak. Unter Anleitung des Architekten Josef Hoffmann arbeiteten die Künstler vom 3. bis 6. September am Aufbau der aus ca. 650 Exponaten bestehenden „Österrisk Konstutställning“, deren Eröffnung für den 8. September in der neuen Liljevalchs Konsthall für zeitgenössische Kunst anberaumt und Teil einer „Österreichischen Woche“, mit Lesungen, Konzerten und Modeschauen, war. Diese weitgehend vergessene Charmeoffensive der Regierung des jungen Kaisers Karl sollte zeigen, dass Österreich trotz des Krieges nichts von seiner kreativen Kraft verloren hatte. Organisiert wurde die Propagandaschau von Karl Bittner, Handelsattaché der österreichisch-ungarischen Gesandtschaft, ursprünglich nicht im Auftrag des k. u. k. Ministeriums des Äußern, sondern des k. u. k. Kriegsministeriums, bzw. des Kriegspressequartiers. Organisation und Auswahl der Kunstwerke wurden Josef Hoffmann übertragen. Nach anfänglichem Kompetenzgerangel zwischen zivilen und militärischen Behörden wurde auf Vermittlung Bittners das Projekt



33

schließlich komplett in zivile Hände übergeben. Um sein Gesicht zu wahren, schob das Kriegsministerium als angeblichen Grund die vielbeschworene österreichisch-ungarische Parität vor.

Mit der Gestaltung des Ausstellungsplakats wurde Anton Faistauer betraut. Die endgültige Version, eine Lithografie, zeigt eine junge Frau im hochgeschlossenen Kleid, sitzend, im Halbprofil, die Hände locker auf ihre Oberschenkel gelegt. Sie blickt ernst, aber selbstbewusst. Faistauers Entwurf kommt dem Endergebnis schon sehr nahe; außer dass das Kleid blau ist statt rot und die Frau den Kopf noch schüchtern neigt. Den schwedischen Text hat Faistauer im Entwurf noch nicht vollständig im Griff. Er bringt schlicht nicht alle Buchstaben von „ÖSTERRISK KONSTUTSTÄLLNING i Liljevachs-Konsthall“ unter. Das Wort „SEPTEMBER“ hat er verwischt und somit bereits zum endgültigen „SEPT“ korrigiert. Die täglichen Öffnungszeiten werden sich noch auf „10 – 4“ Uhr verkürzen.

In der bürgerlichen Schlichtheit der sitzenden Frauenfigur und des Plakatentwurfs insgesamt drückt sich exemplarisch der im vorletzten Kriegsjahr sich immer mehr abzeichnende Konflikt zwischen Zivilgesellschaft und Militärmacht aus sowie die Friedenssehnsucht der vom Krieg bedrängten Bevölkerung. Faistauers Pastellzeichnung ist ein faszinierendes historisches Dokument dieser kaum bekannten kulturpolitischen Großoffensive des schwankenden Kaiserreichs.



34

ANTON KOLIG

Neutitschein 1886 – 1950 Nötsch

Als Sohn eines Zimmer- und Kirchenmalers aus dem nordmährischen Neutitschein geboren, erhielt Anton Kolig seine künstlerische Ausbildung sowohl an der Wiener Kunstgewerbeschule als auch der Akademie der bildenden Künste in Wien. Bald zählten Franz Wiegele und Sebastian Isepp, beide aus Nötsch im Gailtal, zu den wichtigsten Bekanntschaften des jungen Kolig, der für sie eine besonders schwärmerische Note entwickelte. Diese Faszination für das Virile charakterisierte in den folgenden Jahren auch Koligs Verhältnis zu seinen Männeraktmodellen.

Nach Ende des Ersten Weltkrieges ließ sich Kolig in Nötsch nieder, wo zwischen 1918 und 1928 zahllose Männerakte entstanden, wie sein grafisches Werk fast ausschließlich den männlichen Aktzeichnungen gewidmet ist. Mehr als tausend solcher Blätter sind heute bekannt. Auch in seinen Briefen erwähnt er mehrmals, sehr viel zu zeichnen. Während seiner Stuttgarter Professur von 1928 bis 1943 standen ihm zahllose Modelle zur Verfügung, die er in – selten datierten – Zeichnungen festhielt. Teilweise vernichtete er diese wieder, wie er am 27. Juni 1947 an seinen Freund, den

Kunsthistoriker Bruno Grimschitz, schrieb: „Heute im Atelier gewütet – Berge von Zeichnungen verbrannt.“

Kolig setzt auch in diesen noch in die Stuttgarter Zeit reichenden Aktzeichnungen auf Akkuratess bei der Strichsetzung, die ganz auf klare Konturen bedacht ist. Kolig studiert seine Modelle in schräger Draufsicht, wobei die Blickführung fußaufwärts über das schlaaffe Gemächt und die Modellierung des männlichen Oberkörpers hin zur Kopfgestaltung führt. Nur wenige Konstruktions- und Perspektivlinien durchziehen die Komposition. Diese Sicherheit in der Wiedergabe der körpersprachlichen Details und der Modellierung verblüfft angesichts der notwendigen perspektivischen Verkürzungen und Überschneidungen. Zudem lässt die Zeichnung kein Ringen um die Linie und die Form erkennen: Alles wirkt blitzschnell erfasst. Wir wissen heute, dass Kolig dafür auch auf Fotos als Hilfsmittel zurückgriff, um schwierig einzunehmende und einzuhaltende Posen zu fixieren. Dies erleichterte es ihm, die Bewegung wie auch das Innehalten der von ihm als sehnsuchtsvolle oder melancholisch-nachdenkliche Jünglinge geschilderten Modelle eingehender studieren zu können.

- 34 | **SCHLAFENDER MÄNNERAKT, 1941**
 Bleistift/Papier, 43,5 x 33,3 cm
 monogrammiert AK, datiert 19. Sept. 1941
 Nachlassstempel

- 35 | **LIEGENDER MÄNNERAKT**
 Bleistift/Papier, 44,9 x 35,2 cm
 beschriftet 19.5.

- 36 | **MÄNNERAKT AUF KISSEN, 1946**
 Bleistift/Papier, 44,9 x 35,2 cm
 datiert 21.V.1946, beschriftet R.B.
 abgebildet in Weiermair: Anton Kolig; die
 Zeichnungen, Klagenfurt 1984, S. 249



35



36



37

GEORG PHILIPP WÖRLIN

Dillingen an der Donau 1886 – 1954 Passau

Während Georg Philipp Wörlens künstlerische Anfänge noch in der Tradition des Impressionismus wurzeln, bewirkte die Teilnahme am Ersten Weltkrieg und die Gefangenschaft in England (1918/1919) eine intensive Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Kunstströmungen, wobei er in weiterer Folge expressive und kubistische Tendenzen zu vereinen suchte. Wie in vielen anderen Gemälden transponiert der aus Dillingen an der Donau stammende Künstler auch in dieser Donaulandschaft das Naturvorbild in eine weitgehend abstrakte, rhythmisch-geometrische Dimension. Seine Landschaft steht zudem noch in der Nachfolge der klassisch-heroischen Landschaftsmalerei. Wörlin arbeitet die einzelnen Landschaftsbaupteile als stereometrische Formen heraus. Dem von der Natur übernommenen Zweiklang an Braun- und Blautönen, den Wörlin in oft ineinanderfließenden Übergängen einsetzt, verdankt diese Flusslandschaft, welche topografisch an die Schlögener Schlinge gemahnt, ihre geheimnisvolle Aura.

Sein dynamisch-rhythmisierendes Konzept wusste Wörlin auch auf seine Ansichten enger Gassen und Plätze seiner Wahlheimat

Passau zu übertragen, wie sein 1923 entstandenes Gemälde „Innbrückgasse“ mit der kulissenhaften Staffelfung der gotischen Spitzbögen beweist und in dem er auch Reminiszenzen an Robert Delaunays Innenraum von St. Severin (1909) verarbeitet. Typisch für Wörlin, der sich 1920 in der Dreiflüssestadt mit Frau und Kind niederließ, ist hier auch die sich rasch verjüngende Straßenführung, die einen besonderen Tiefensog erzeugt. Diesen betont er zusätzlich durch die perspektivische Verkleinerung der Staffelfiguren im Bildmittelgrund. Wörlin, der nicht nur an der Nürnberger Kunstgewerbeschule, sondern auch bei einem Restaurator und einem Architekten seine künstlerische Ausbildung bezog, adaptiert hier kubistische Gestaltungsmodi, ohne der Abstraktion und der Expression das Erzählerische – hier besonders den Reichtum an architektonischen Detailformen der historischen Passauer Altstadt – zu opfern. Nicht nur darin ähnelt er in seinem Kunstwollen seinem Freund Carry Hauser, der von 1919 bis 1922 sein Atelier zeitweise im Nebengebäude eines Nonnenklosters in Hals bei Passau hatte, wo er gemeinsam mit Wörlin und anderen Malern die Künstlergemeinschaft „Der Fels“ gründete.

37 | DONAULANDSCHAFT, 1926

Öl/Karton, 22,1 x 26,6 cm

signiert G. Ph. Wörlin, datiert 1926

verso bezeichnet, gewidmet und monogrammiert

Donaulandschaft s/l Olga G. Ph. W.

abgebildet im Wkvz. Wörlin 2020, S. 151, Nr. 109



38

38 | INNBRÜCKGASSE, 1923

Öl/Leinwand, 50,5 x 40,5 cm

signiert G.Ph.Wörlin, datiert 1923

abgebildet im Kat. Hagenbund, Widder 2019, S. 77, Nr. 200

und im Wkvz. Wörlin 2020, S. 136, Nr. 62



39

39 | BIERTRINKER

Tusche und Aquarell/Papier, 26,5 x 19,5 cm
signiert A. Kubin
Widmung: Prost Blume zum 87,
für Frau Franziska Kapsreiter von Alfred

40 | ROBBENJAGD, 1949

Tusche/Papier, 23,2 x 18 cm
signiert A. Kubin, datiert 49
verso beschriftet Kap York/Grönland

41 | ALTER, 1947

Tusche/Papier, 40 x 29,5 cm
signiert A. Kubin, datiert 47
beschriftet Alter



40



41

ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 – 1959 Zwickledt

Alfred Kubins Œuvre ist voller überraschender Bildideen aus seiner an Motiven schier unerschöpflichen Lebens- und Traumwelt – voll von Geheimnissen und Abgründen, Skurrilitäten und Banalitäten, wobei sich viele seiner Zeichnungen jeder herkömmlichen Lesart entziehen. Vielleicht liegt darin auch ein Grund, warum Kubins Bilderkosmos zumeist als Pandämonium kategorisiert wird. Diese allzu einseitige Lesart hat das Heitere, Humorvolle wie auch allzu Menschliche im grafischen Werk Alfred Kubins zu Unrecht in den Schatten gestellt. Dabei ist es gerade seine subtile Karikatur auf das bürgerliche Phäakentum und die allzu demonstrativ zur Schau gestellte Genussfreudigkeit, wie sie etwa in seinem Widmungsblatt „Biertrinker“ anklingen, die den Reiz vieler seiner Blätter ausmacht. Ein witziges Detail ist die Widmung „prost Blume zum 87. für Frau Franziska Kapsreiter von Alfred“. Franziska Kapsreiter gehörte zur Schärldinger Brauerdynastie gleichen Namens. Der damalige Firmenchef und Kunstmäzen Gustav Kapsreiter war Kubins Freund und Förderer.

Kubin arbeitet sich auch immer wieder an Sprichwörtern und Begrifflichkeiten wie dem „alten Gaul“ ab, einen abwärts trabenden und bis auf die Rippen abgemagerten alten Klepper betitelte er noch zusätzlich mit „Alter“. Passend dazu erweist sich hier das alte Sprichwort „Wenn ein alter Gaul in Gang kommt, so ist er nicht mehr zu halten.“ In der Tuschezeichnung mit der Robbenjagd wird eine kulturelle Praxis gezeigt, die zu Kubins Zeiten nicht so stigmatisiert war wie heute. Während die Robbenjagd zur traditionellen Lebensweise

unterschiedlicher indigener Völker wie etwa der Eskimos gehört, ist es vor allem die industriell betriebene Robbenjagd, gegen die Naturschützer spätestens seit den 1970er Jahren mit zunehmendem Erfolg kämpfen. Kleidung und Bewaffnung der beiden Jäger auf dem Bild deuten, ebenso wie ihr im Hintergrund wartendes Schiff, auf die Blütezeit der industriellen Robbenjagd im 19. Jahrhundert hin. Seit 2009 gilt in der EU ein Einfuhrverbot für Robbenprodukte. Seit 2015 hat auch Norwegen als eines der letzten Länder die Robbenjagd untersagt. Kubins Robben sind nicht kuschelige Opfer einer brutalen Schlächtere, sondern monströse Kreaturen der Meere, gegen die der Mensch sich zur Wehr setzt.

In den Blättern der folgenden Seiten nimmt uns Kubin mit in das düstere Pandämonium seiner Träume, über die er 1909 in einem Brief an Fritz Herzmanovsky-Orlando ausführte: „Eine richtige Fundgrube sind mir Träume. Ich halte sie für schlechthin unergründbar. Das im Untergegangenen Einst Geschaute mischt sich da mit Bruchstücken des vielleicht erst gestern Erlebten. Ich gehöre auch zu den Käuzen, die glauben, dass man nicht nur im Schlaf, sondern eben immer träumt, jedoch ist der Wachtraum meist geblendet von der grellen Schärfe des Verstandes. Dieser gespannte Zustand hält bei mir auch nur selten lange an, bei seinem Abschwellen stellt sich meist ein Staunen ein vor der barocken Dichtheit der Bilder des Lebens rings um mich her. Die Augenblicke des Wandels von einem Bewusstseinszustand in den anderen sind mir künstlerisch die ergiebigsten.“



42



44



43



45

42 | DER TAG WECKT DIE BLUME

Lithografie/Papier, 48 x 35,4 cm
signiert Kubin

43 | DER SCHMIED, UM 1923

Tusche und Aquarell/Papier, 22,2 x 15,8 cm
signiert Kubin

44 | TRÄGHEIT, 1914

Lithografie/Papier, 44,2 x 36 cm
signiert Kubin, datiert 1914
beschriftet Trägheit, Originallitho, Auflage 40 num. 18/40

45 | LESENDER UND ESEL

Lithografie/Papier, 15,1 x 9,2 cm
signiert Kubin
im Druck signiert Kubin



46

ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 – 1959 Zwickledt

46 | AM BADETEICH IN SCHÖNBERG, UM 1930

Aquarell und Tusche/Papier, 35,7 x 31,4 cm
signiert A Kubin, beschriftet Schönberg



47

47 | **DER BOCK, 1949**

Aquarell und Tusche/Papier, 27 x 18,5 cm
signiert Kubin, datiert 49

48 | **KARNEVAL**

Aquarell und Tusche/Papier, 24,5 x 31,5 cm
signiert A Kubin



48

ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 – 1959 Zwickledt

Alfred Kubin griff in vielen seiner grafischen Blätter das Thema Karneval und Fasching, das Phänomen der Ausgelassenheit und Entthemung, die Lust an der Travestie sowie einzelne Stereotypen traditioneller Faschingsgesellschaften auf. An der Schwelle von Rausch und Affekt, Buße und Erlösung bildet der Karneval ein in vielfacher Hinsicht naheliegendes Thema für den Künstler; steht das Fest doch sinnbildlich für die Verwandlung und liefert als irdischer (Alb-)Traum par excellence eine ideale Folie für Kubins Inszenierung unterschiedlicher Wirklichkeitsebenen. So steuert Kubin für Gerhart Hauptmanns 1887 verfasste frühe Novelle „Fasching“ zwölf Originallithografien zu der 1925 in Berlin erschienenen Ausgabe bei. Darin bildet der Faschingsball den Höhepunkt der winterlichen Feiersaison – und endet für die im Zentrum der Erzählung stehende Familie in einer Katastrophe. Kubin setzt in dieser aquarellierten Tuschezeichnung einer kostümierten Karnevalsgesellschaft hingegen weniger auf Erfahrungen und Bilder aus seiner von Angst und Grauen erfüllten Traumwelt, sondern verleiht der Szene heitere Züge kindhafter Spielfreudigkeit,

in der er sein heiteres Bestiarium zum Tanz bittet. Angeführt wird die bunte Truppe von einem grotesk überzeichneten Mädchen in ländlicher Tracht und einem Trichter als Kopfbedeckung – in Anspielung auf den „Nürnberger Trichter“ bzw. die übertragene Redewendung „etwas eintrichtern“ bzw. „etwas eingetrichtert bekommen“. Die nach oben gerichtete Trichteröffnung steht hier jedoch für große Einfalt der Dargestellten. Sie wagt ein gemeinsames Tänzchen mit dem pfeifenrauchenden Ziegenbock. Arm in Arm setzt dieser zu seinen Bock- bzw. Tanzsprüngen an. Als gehörntes Symboltier repräsentiert der Ziegenbock ja ganz allgemein „Männlichkeit“, „überschäumende Lebenskraft“, „schöpferische Energie“ und „aggressive Überlegenheit“, die hier gleichsam mit der Einfalt Eintracht demonstriert. Ähnlich verhält es sich mit der kräftigen Männergestalt mit Schürze und Kuhschädel-Maske: Allgemein und auch im Märchen symbolisiert die Kuh den nährenden Aspekt und steht für Ausgeglichenheit, Mütterlichkeit und andauernde Fruchtbarkeit – hier konterkariert durch den offensichtlich grobschlächtigen Träger dieser Maske.

ALFRED BUCHTA

Trient 1880 – 1952 Wien

49 | PIERROT UND TÄNZERIN

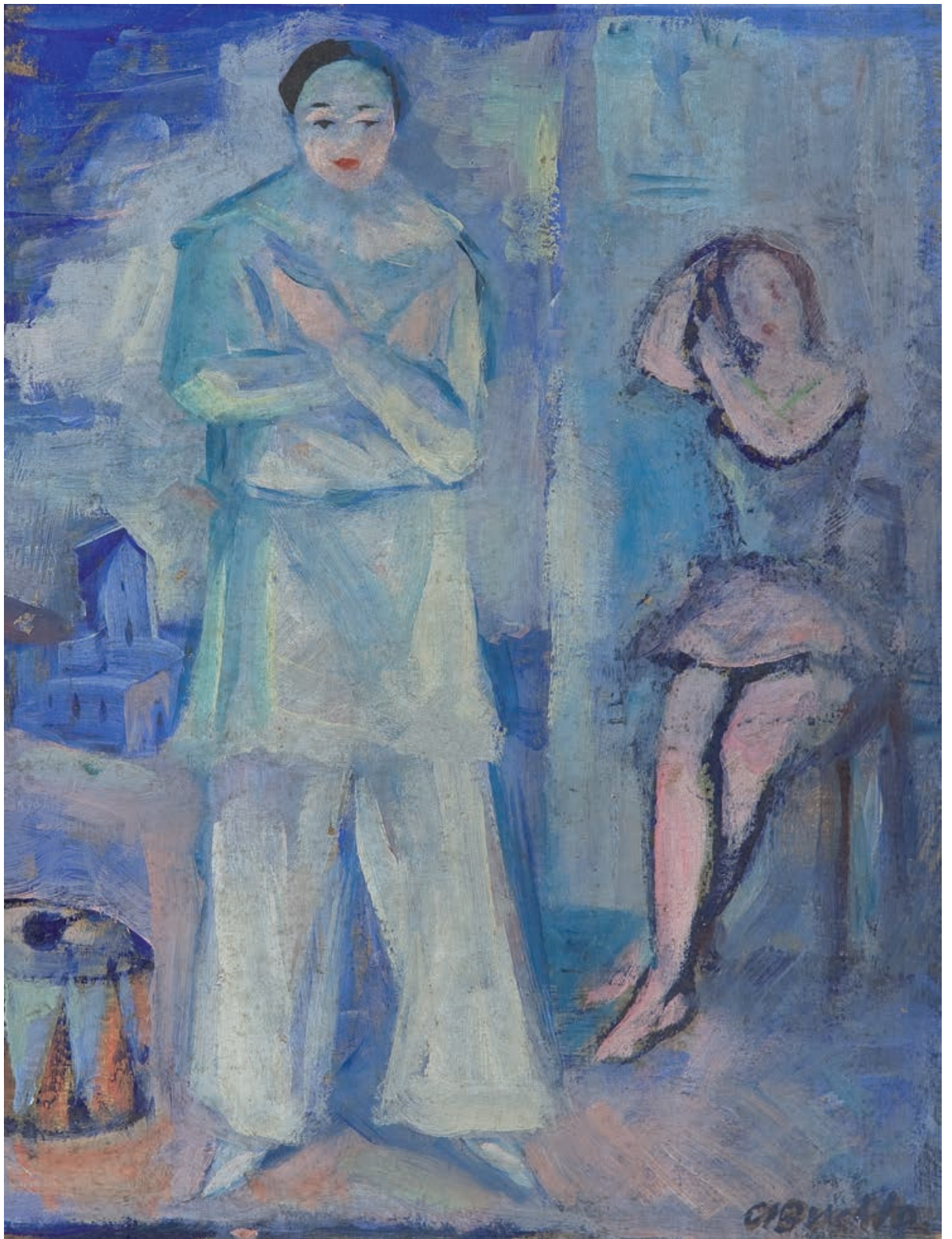
Öl/Karton, 27,4 x 21,5 cm
signiert a Buchta

Kleinformatige Figurendarstellungen stehen im Zentrum des künstlerischen Schaffens von Alfred Buchta. Der in Hietzing ansässige Maler erhielt seine erste Ausbildung in der modernen Malschule von Anton Ažbe, die auch Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky besuchten. Anschließend studierte Buchta gemeinsam mit Anton Faistauer und Anton Kolig an der Akademie der bildenden Künste in Wien in der Malklasse von Alois Delug. Nach einer kurzen Tätigkeit als Beamter in der Finanzdirektion und als Zeichenlehrer in Triest zog er nach Venedig und arbeitete dort als freischaffender Künstler und Kunstkritiker. Nach dem Ersten Weltkrieg kehrte er nach Wien zurück und wurde Mitglied des Wiener Künstlerhauses.

Der Pierrot und die Tänzerin entführen uns in die fantastische Welt des Zirkus, wobei uns Buchta keine glamouröse Vorstellung in der Manege, sondern einen Blick hinter die Kulissen zeigt. Die Tänzerin und der Clown bereiten sich auf ihren großen Auftritt vor. Die Abendvorstellung in der kleinen Stadt, angedeutet durch den Kirchturm an der linken Seite des Bildes, steht kurz bevor. Die blau-violetten Farbtöne des Bildes erzeugen eine melancholische Stimmung, die

Buchta in seinem typischen, skizzenhaften Malstil einfängt. Die Tänzerin hat auf einem Sessel im Hintergrund Platz genommen und hebt die Arme, um ihrer Frisur den letzten Schliff zu verleihen. In elegant gespitzten Schuhen steht der weiße Clown vor dem Betrachter, überkreuzt die Arme und lenkt die Aufmerksamkeit auf sein Gesicht. Im Gegensatz zur Tänzerin sind die Gesichtszüge des Clowns durch die Schminke überzeichnet und dadurch deutlicher dargestellt.

Die Wurzeln des Pierrots reichen ins 17. Jahrhundert zurück; in seiner Figur verschmelzen Elemente des französischen Theaters und der Commedia dell'arte. Da das Theater früher keine Lizenz für Sprechstücke hatte, blieb Pierrot stumm. Die Traurigkeit geht auf seine unerwiderte Liebe für Columbine zurück, die sein Herz bricht, ihn verlässt und sich für Harlekin entscheidet. Bis heute ist der liebenswerte Pantomime eine Art Symbol für verschmähte Liebe, die Höhen und Tiefen des Lebens und die Maske, die wir Menschen in Gegenwart anderer oftmals tragen. Unser Pierrot verharrt noch einen kurzen Moment, bevor er seine Trommel schnappt und für uns auf die Bühne geht.





50 | IM CAFÉ, 1927

Tusche/Papier, 29,5 x 25,9 cm
monogrammiert HK, datiert 27
abgebildet in Karl Hauk 2008, S. 108
und Karl Hauk 2016, S. 93

51 | MASKENFEST, 1929

Öl/Karton, 58 x 39 cm
monogrammiert HK, datiert 29
abgebildet in Karl Hauk 2008, S. 101

50

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

Karl Hauk, in großbürgerlichen Verhältnissen in Linz aufgewachsen, studierte ab 1918 an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Zuvor hatte er ein Studium an der Technischen Hochschule in Wien begonnen, das er jedoch nach seinem Kriegsdienst 1916 bis 1918 an der italienischen Front nicht mehr fortsetzte. Es gelang ihm, schon bald mehrere Preise zu gewinnen und sich 1923 erfolgreich als freischaffender Künstler zu etablieren. Von dieser Aufbruchsstimmung wie auch von einer schier unbändigen stilistischen Experimentierlust zeugen die Kaffeehausszene von 1927 sowie das 1929 entstandene Gemälde eines buntfarbigen Maskenfestes.

Prägnante farbliche Kontrastierung und die Verwendung reiner, leuchtender, harmonisierender Farben, wie wir sie im deutschen Expressionismus vor allem von August Macke kennen und sporadisch auch bei Carl Hofer beobachten können, bestimmen die Wirkung dieses Gemäldes. In farblicher Übersteigerung fängt der Künstler die ambivalente Stimmung der von Aufstieg, Dekadenz und politischer Labilität geprägten Periode der zwanziger Jahre ein. In gewohnt monumentaler Manier, die zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit pendelt, fängt er ein maskiertes, bewegtes Paar

im Tanz ein. Im Hintergrund sieht man einen dritten Feiernden und drei Musiker des Orchesters sowie schemenhaft angedeutet weitere Festgäste. Der Mann mit der phallischen Pappnase und im schwarz-roten Kostüm, das an venezianische Karnevalsgewänder erinnert, nähert sich seiner Dame, die zum schicken, hellblauen Kleid ein keckes Matrosenkäppchen trägt, wie das Besatzungsmitglied eines Narrenschiffs, reichlich ungeniert: Seine Rechte greift nach ihrer bloßen Schulter, während seine Linke auf ihrer Brust läge, hätte sie diese Zudringlichkeit nicht lachend mit ihrer behandschuhten rechten Hand abgewehrt. Die befrackten Orchestermusiker im Hintergrund sind genauso Teil des fröhlichen Taumels wie der lustige Herr links mit dem roten Bart. Die grellen Farben und der plakative Effekt, der durch das Durcheinanderschieben verschiedener Bildpläne hervorgerufen wird, lassen eine Farben- und Formen-Explosion vor Augen entstehen, die dem Klang der energiegeladenen Tanzmusik entspricht. Hauks Maskenfest mit seiner eskapistischen Ausgelassenheit und seiner karnevalesken Zügellosigkeit ist eine treffliche Illustration des Themas „Tanz auf dem Vulkan“ aus dem Jahr der Weltwirtschaftskrise 1929.





52

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

Große Themenbereiche der bildenden Kunst wie Landschaften oder Stillleben werden im Gesamtwerk Karl Hauks nur am Rande behandelt, da sein Hauptinteresse den unterschiedlichsten Erscheinungsformen des Menschlichen galt. Es scheint so, als hätte erst die Begegnung mit dem Süden und hier vor allem mit den eindrucksvollen Landschaften Italiens und Kroatiens Hauk dazu ermutigt, diese pittoresken Landstriche mit dem Pinsel festzuhalten. In Kroatien entstand auch diese Landschaft mit dem einprägsamen Farbdreiklang aus Olivgrün, Rosa, und Hellblau. Der kompositorische Aufbau wird von drei unterschiedlich akzentuierten Bildplänen bestimmt: dem in helles und von der Sonne ausgeleucht wirkendes Olivgrün getauchten Vordergrund, auf dem die einzelnen terrassenartigen Grünflächen von niedrigen Begrenzungsmauern umgeben werden, und der sie zur Mitte zu abschließenden kleinen Häuserzeile. Diese kontrastiert mit dem schmalen Mittelgrundstreifen, hinter dem sich das Bergland erhebt. So wie Hauk die wenigen stilisierten Bäume nur als kulissenhafte Versatzstücke in diese Landschaft einsetzt, behandelt er auch die vier unterschiedlich hohen Häuser mit ihren einfachen Satteldächern wie eine kubistische Fingerübung. Ähnlich wie bei Friedrich Aduatz oder Franz Lerch pendelt auch in diesem Gemälde die Stimmung zwischen einsamer Abgeschiedenheit und lyrisch-poetischer Vertrautheit, die der Künstler mit kubistischen und expressionistischen Anleihen koloristisch zu harmonischer Ausgewogenheit zusammenführt.

Im Gemälde vom Eisverkäufer aus dem Jahre 1931 folgen wir Hauk an einem unbeschwerten, heiteren Sommertag in ein Dorf an der kroatischen Adriaküste. Alles ist von leuchtender Farbigkeit erfüllt: die bunten Fassaden der einfachen, flächig aufgefassten Häuser mit den vor der Glut der Sonnenstrahlung geschlossenen hölzernen Fensterläden, der Vorplatz mit dem an seinen Eisverkaufswagen gelehnten bärtigen jungen Mann im weißen Arbeitsmantel und den roten Schuhen sowie der braungebrannte Mann im weißen Leibchen, in seiner braunen Piratenhose und der rosafarbenen Schiffchenmütze. Beide sich lässig anlehnenden Männer neigen sich zur Bildmitte hin und deuten einen pyramidalen Bildaufbau an. Im Hintergrund ist eine Frau an einer Ladentheke zu sehen; um die Ecke verliert sich der Blick in einer angeschnittenen, belebten Gasse. Interessanterweise gibt es eine Konditorei Welkovic in Wels, einen Familienbetrieb, der 1919 von Stojan Welkovic gegründet wurde und den Hauk gekannt haben dürfte. Womöglich hat Hauk hier den Welser Konditor jugoslawischer Herkunft in seine Heimat zurückversetzt in dieser Darstellung des frühen Tourismus an der Adria. Dem Künstler gelingt es in dem sorgfältig komponierten Bild, das auf den ersten Blick wie eine Momentaufnahme wirkt, trotz des hohen Abstraktionsgrades und der zumeist breiten Pinselführung, selbst kleine narrative Details hervorzuheben, woraus dieses Gemälde auch seinen besonderen Reiz bezieht.



53

52 | KROATISCHE LANDSCHAFT

Öl/Karton, 62 x 79 cm
monogrammiert HK

53 | EISVERKÄUFER

Öl/Karton, 43 x 50,5 cm
monogrammiert HK
abgebildet in Karl Hauk 2008, S. 201



54

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

Die Selbstporträts von Karl Hauk zeigen den Künstler nicht nur in unterschiedlichen stilistischen Aufmachungen, sondern auch in verschiedenen seelischen Verfassungen: einmal nachdenklich und verletzlich, dann wieder zweifelnd und kritisch, bald darauf direkt und ehrlich. Das Insistieren auf diese künstlerische Art der Selbstreflexion wird von außen manchmal mit purem Narzissmus verwechselt. Hier mag ein Diktum von Fjodor M. Dostojewski Verständnis schaffen: „Es gibt Gesichter, die jedes Mal, wenn sie auftauchen, wieder etwas Neues mitbringen, etwas, das man bis dahin noch nicht an ihnen bemerkt hat, auch wenn man ihnen hundertmal begegnet.“ Was wäre daher der Künstler ohne einen Spiegel? Erwartet nicht der Künstler, der ständig in den Spiegel schielt, stets ein besseres Bild? Es ist wohl eine Mischung aus Eitelkeit und Tapferkeit, die nicht nur sie stets zu Spiegeln greifen lässt. Im Selbstporträt wird der Künstler sowohl zur Botschaft als auch zu seinem Interpreten.

Hauks 1928 gemaltes „Selbstporträt mit Geliebter“ wirkt streng und förmlich. In diesem sehr persönlichen und privaten Doppelbildnis, das ihn mit seiner Freundin Dolly zeigt, bewegt sich Hauk stilistisch zwischen den Polen einer expressiven und neusachlichen Bildauffassung. Der strenge, ernste Blick seiner Verlobten zeugt von einer Spannung, die auch die Geste der sich einander berührenden Hände

nicht völlig zu entschärfen vermag. In Mimik und Gestik mag man auch eine gewisse Feierlichkeit erkennen, als handele es sich hier um die Darstellung eines Treueversprechens, abgegeben allerdings nicht ohne innere Anspannung und möglicherweise nicht ohne Sorge um die gemeinsame Zukunft. Vielleicht hängt diese Sorge mit Hauks ungebrochenem Interesse für alles Weibliche zusammen. Jahrzehnte später machte sich Hauk in einem in dritter Person verfassten und an den Architekten Karl Augustinus Bieber gerichteten Steckbrief über sich selbst lustig: „Dreht sich nach jeder hübschen Frau um. Frauen drehen sich nie um (ist ein Elend). Ist misstrauisch und daher sehr allein.“

Das nur zwei Jahre jüngere Doppelporträt „Künstler und Muse“ von 1930, das wohl ebenfalls den Künstler Hauk an der Seite seiner mädchenhaften Muse mit der Pagenfrisur zeigt, verrät eine noch deutlichere Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit. Die pastellartige Zeichnung verzichtet im Unterschied zum früher entstandenen Doppelporträt auf eine Zuspitzung der erfassten Charakterzüge. Der freskenhafte Farbduktus korrespondiert auffallend mit den zeitgleichen Aufträgen Hauks im Bereich der Monumentalmalerei, wie den 1928 gestalteten Wandfresken im Sitzungssaal der oberösterreichischen Arbeiterkammer in Linz.



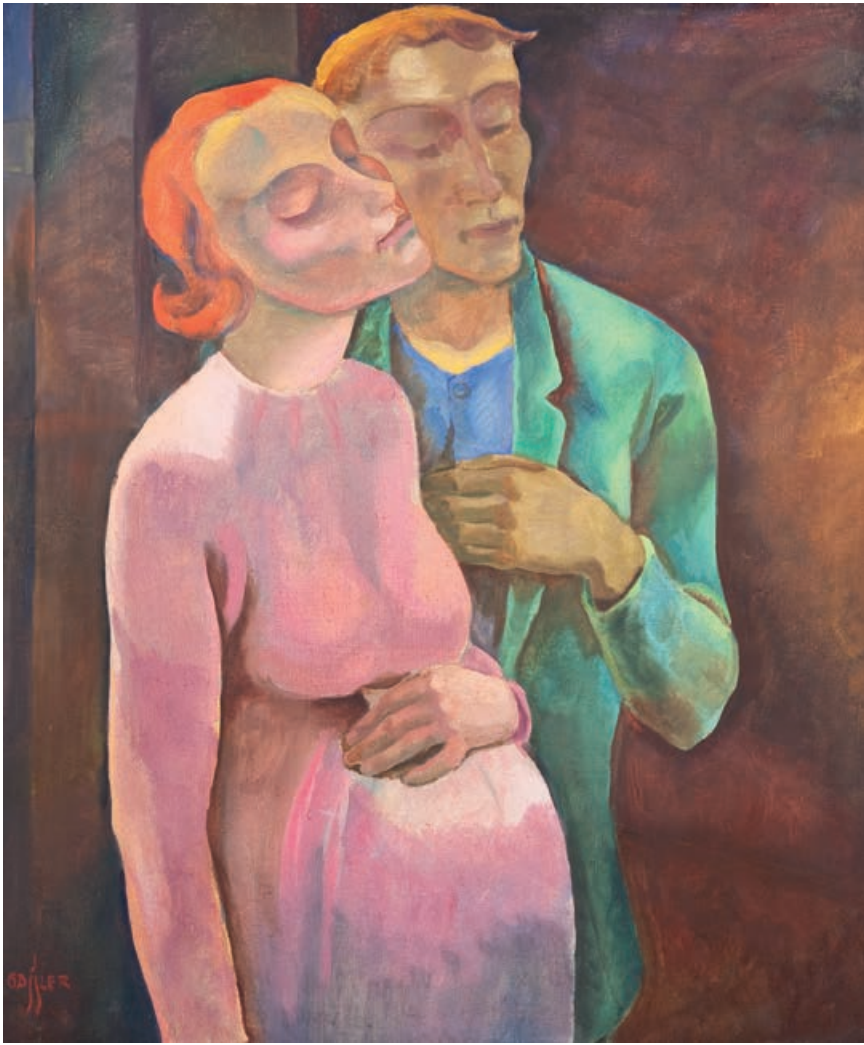
55

54 | KÜNSTLER UND MUSE, 1930

Pastell und Aquarell/Papier, 31,5 x 28 cm
monogrammiert HK, datiert 30

55 | SELBSTPORTRÄT MIT GELIEBTER, 1928

Öl/Leinwand, 76,5 x 71 cm
monogrammiert HK, datiert 28
abgebildet in Karl Hauk 2008, S. 155



56

56 | IN ERWARTUNG, UM 1923

Öl/Leinwand, 78 x 65,5 cm

signiert J Gassler

verso Etikett Josef Gassler, in Erwartung

57 | LIEBENDE, UM 1923

Öl/Leinwand, 79 x 58,5 cm

signiert J. Gassler

JOSEF GASSLER

Austerlitz 1893 – 1978 Wien

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. Gassler lässt unnötiges Beiwerk verschwinden und konzentriert seine Darstellung auf die Gefühlswelt der Handelnden. Ganz im Sinne der heraufdämmernden Neuen Sachlichkeit, die als Fortsetzung der „statischen“ Stile von Renaissance und Klassizismus dem „ewig zerwühlten, ruhelosen Menschen“ des Expressionismus das „fest Gegründete“ entgegensetzt, stellt Gassler seine Protagonisten-Paare als in sich ruhende und ganz auf einander bezogene Menschen dar. Die Bedeutung der Bilder findet innerhalb deren Grenzen statt. Josef Gassler führt uns zwar hinter die Kulissen und lässt uns in die Privatsphäre der Dargestellten vorstoßen. Ob wir aber tatsächlich in ihre Gedanken- und Gefühlswelt eingelassen werden, bleibt fraglich, da

doch eine eigentliche Kontaktaufnahme mit dem Betrachter fehlt. Die Augen sind sämtlich geschlossen.

Ausgesprochen intim sind die beiden Liebespaare aufgefasst: in körperlicher und emotionaler Nähe zueinander; der Umwelt entrückt oder dieser kaum zugänglich. Ist die Szene „Liebende“ noch vor einem unbestimmten urbanen Hintergrund zu verorten und könnte man sich den Mann angesichts seines blauen Kittels als Arbeiter der im linken Obereck angedeuteten Fabrik denken, verschwimmt im Bild mit dem Paar, das sich auf das gemeinsame Kind freut, die Umgebung komplett bzw. wird in kubische Formen aufgelöst. Die beiden sind sich selbst Wirklichkeit genug – und sei es nur in diesem Moment.

Gassler stand oft vor Überlegungen zu Nähe und Distanz; die Schwierigkeiten des Lebens wusste er stets mit einer gewissen Leichtigkeit zu nehmen, die seine Tochter rückblickend über ihn sagen ließ: „Er war einer der letzten Romantiker.“





58 | DER BLINDE UND DER LAHME, UM 1920

Kohle/Papier, 40,5 x 30,5 cm
signiert Georg Ehrlich,
betitelt Der Blinde und der Lahme

59 | DER BLINDE UND DER LAHME, UM 1920

Öl/Leinwand, 90 x 74,5 cm
signiert G Ehrl

58

GEORG EHRLICH

Wien 1897 – 1966 Luzern

Georg Ehrlich wurde 1897 in Wien geboren und studierte von 1912 bis 1915 an der dortigen Kunstgewerbeschule bei den Professoren Oskar Strnad und Franz Čížek. Er setzte sich vorerst mit der Zeichnung und Druckgrafik intensiv auseinander, bevor er sich 1920 der Malerei und ab 1926 auch der Bildhauerei zuwandte. Schon 1919 zeigte man in der Ausstellung „Freie Bewegung“ erstmals Werke von ihm in Wien. Als Maler konzentrierte sich Ehrlich auf ausdrucksstarke Porträts wie auch auf nuancenreich ausgelotete menschliche Begegnungen. Ehrlich setzte sein Kunststudium von 1920 bis 1922 in München fort und arbeitete 1921 für Paul Cassirer in Berlin, wo er Steinzeichnungen zur Bibel schuf. Während seines Studiums in Deutschland lernte Ehrlich Max Beckmann, Paul Klee und Oskar Kokoschka kennen, mit denen er auch gemeinsam ausstellte. Er kehrte 1924 nach Wien zurück, wo er besonders durch Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat gefördert wurde.

In diese expressionistische Frühphase datieren viele Arbeiten, in denen allesamt nachdenkliche, kranke oder todgeweihte Menschen, oft Kinder, den Stimmungsgehalt der Bildschöpfungen bestimmen – so auch in diesem beziehungsreichen Gemälde „Der Blinde und der Lahme“, zu dem eine Zeichnung als unmittelbare Vorstufe vorliegt. „Wenn der Blinde den Lahmen trägt, kommen beide fort“, lautet ein

Sprichwort. Genau das ist hier zu sehen. Vor einer an spätgotische Tafelbilder erinnernden und nur mit landschaftlichen Versatzstücken ausgestatteten Berg- und Seenlandschaft, die zudem an manche von Chagalls farbenfrohen Landschaftshintergründe wie auch an Albert Birkles phantastische Naturkulissen denken lässt, verortet Georg Ehrlich seine expressionistische Beziehungsstudie zwischen dem Blinden mit Stock, dem zu ihm neugierig-besorgt aufblickenden jungen Hund sowie dem nachdenklichen Lahmen, den der Blinde tapfer auf seinen Schultern trägt. Vertrauensvoll hat der vor sich hin sinnierende Lahme mit den weit geöffneten Augen und dem kalten, blauen Inkarnat das Haupt auf die verschränkten Hände gebettet. Die traurigen Augen, die dünnen Hände und die von beiden in demütiger Haltung zum Ausdruck gebrachte Ergebnisheit in ein Schicksal, aber auch das grenzenlose Vertrauen, das der Lahme dem Blinden entgegenbringt, verleihen dieser Darstellung eine visionäre Note. Sie findet ihre formale Entsprechung im Ineinanderfließen der Konturen, der expressiven Überhöhung des Mimischen und Gestischen sowie in der Allegorisierung dieser intimen Szene. Im Hintergrund ist ein hell erleuchtetes Segelboot auf einem tiefblauen Gewässer auszumachen – ein Detail, das die Allegorie von Tragen und Getragensein, von Vertrauen und von Hoffnung auf anderer, symbolischer Ebene wiederholt.





60

GERTRAUD REINBERGER-BRAUSEWETTER

Wien 1903 – 1992 Wien

60 | SCHLAFENDES MÄDCHEN, 1923

Holzschnitt/Papier, 35 x 54,6 cm
signiert Gertraud Reinberger-Brausewetter,
nummeriert 6/80, datiert 1923,
betitelt schlafendes Mädchen bei Kerze

61 | SONNENUNTERGANG, 1925

Holzschnitt/Papier, 79 x 44,5 cm
signiert Gertraud Reinberger, datiert 1925
betitelt Sonnenuntergang
Handdruck

Zu den weniger bekannten Schülerinnen Franz Čížeks an der Wiener Kunstgewerbeschule zählt die Wiener Grafikerin und Holzschnittkünstlerin Gertraud Reinberger-Brausewetter. Sie kam als zweitälteste von vier Geschwistern der Baumeisterfamilie Brausewetter, Begründer der noch bestehenden Firma Pittel & Brausewetter, zur Welt und war mit 14 Jahren bereits in der Jugendklasse von Čížek, die sie nach dessen Tod von 1946 bis 1948 selbst leiten sollte. Den ersten größeren künstlerischen Auftrag stellte für die erst Elfjährige die noch ganz dem Jugendstil verpflichtete, 1914 in Temperatechnik ausgeführte Verkündigungsszene im Vorbau der Kirche St. Othmar in Mödling dar, den ihr Vater 1904 gebaut hatte. 1916 entstanden ihre ersten Holzschnitte. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs kehrte sie zu Čížek an die Kunstgewerbeschule zurück, wo sie bis 1921 in der Abteilung moderne Kunst studierte und sich in weiterer Folge mit theosophischen und anthroposophischen Themen auseinandersetzte. In die 1920er Jahre datieren auch diese Holzschnitte, die teilweise noch in der ornamentalen Kunstübung der Secessionskunst und im Art Déco wurzeln. Beide Bilder zeigen eine schlafende Frauengestalt mit geschlossenen Augen und geneigtem Haupt. Thematisiert werden Nacht, Schlaf und der Traum als andere Wirklichkeit und Spiegel

des menschlichen Bewusstseins. Nach anthroposophischem Verständnis ist das „Traumbewusstsein“ ein umgewandeltes Rudiment des „Bilder-Bewusstseins“, das der Mensch auf dem „alten Mond“ hatte. Der Traum sei mit lebhaften Bildern und intensiven Gefühlen verbunden, das Ich-Bewusstsein im Traum nur undeutlich vorhanden, da im Traum ungenügend zwischen Innen und Außen unterschieden werde: „Wir schwimmen dadurch mit unserer Traumwelt zusammen und können uns nicht recht von ihr unterscheiden.“ Das surreale Moment kommt im rechten Holzschnitt besonders durch das Haar Kleid zum Ausdruck, in das die ansonsten Nackte teilweise gehüllt ist und das die christlich inspirierte Künstlerin an die Darstellungen der Maria Magdalena, die auf die Legenda aurea zurückgehen, erinnert haben muss. Von der untergehenden Sonne, die sich im See spiegelt und die Szene erhellt, scheint eine mystische Kraft auszugehen. Dass die Sterne bereits am Himmel stehen, entrückt die Szene weiter der Sphäre der wachen Alltagswirklichkeit. Die zentrale Lichtquelle im linken Bild ist eine Kerze, die direkt das Gesicht der Schlafenden bescheint und eigenartig flackert. Der Schlaf ist nur scheinbar ruhig. Das Flackern der Kerze ist ein äußerer Hinweis auf das innere, bewegte Traumgeschehen.



KARL RÖSSING

Gmunden 1897 – 1987 Wels

62 | STILLEBEN MIT SCHUHSPANNERN, 1924

Öl/Leinwand, 34,5 x 40 cm

monogrammiert KR, datiert 24

verso Karl Rössing, Geschenk von Sabine Bloch Jan. 1984

Die Bilderwelt des aus Gmunden stammenden österreichischen Malers, Grafikers und Buchillustrators Karl Rössing wurde einmal als ein Blick in die „Wunderkammer des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet, in der vereint ist, was vergänglich ist und was bleibt. Dies spiegelte sich auch in seinem Atelierraum mit den diversesten Fundstücken wie einem Adler, Schlachtenbildern, Leitern, den Motiv-Alben sowie mit der umfangreichen Bibliothek und Schallplattensammlung wider, der seine mannigfaltigen kulturellen Interessen erkennen ließ. Eine Ahnung von diesem kreativen Sammelsurium vermittelt auch dieses Stilleben mit Schuhspannern, einem zwar nur selten als bildwürdig erachteten Sujet im Stillebenfundus der Kunstgeschichte, wenngleich wir dem Requisit bzw. Stichwort „Schuhe“ auch in der klassischen Moderne immer wieder begegnen. So stellte etwa Oskar Kokoschka die Frage: „Was heißt moderne Malerei? Es gibt moderne Krawatten, moderne Schuhe, moderne Autos, aber Kunst unterliegt niemals den Ansprüchen auf Mode.“ Und Picasso erhob sie zu einem Prinzip: „Während ich male, lasse ich meinen Körper draußen vor der Tür, wie die Moslems ihre Schuhe vor der Moschee.“

Schuhspanner sorgen in erster Linie für den Passformerhalt von Lederhalbschuhen und Stiefeln. Durch Fußbaudünstungen beim Tragen sind Lederschuhe unmittelbar nach dem Ausziehen nass und ziehen sich beim Trocknen zusammen. Dies führt in weiterer Folge zur Verkürzung der Schuhe, was die hier dargestellten Schuhstrecke mit Schraubgewinde und Klappgriff verhindern sollen. Bei den rund um dieses Hauptmotiv gruppierten Flachwürfeln könnte es sich um natürliche Bimssteine zur Lederreinigung und bei der Unterlage um Rohleder handeln. Mit der Wahl der Schuhspanner als Stilleben-Sujet folgt Rössing aber auch den Forderungen der neusachlichen Kunst. Egon Erwin Kisch schrieb passend im Vorwort zu „Der rasende

Reporter“: „Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit. Und nichts Sensationelleres in der Welt gibt es, als die Zeit, in der man lebt.“ Der 1921 nach Essen an die Folkwangschule berufene Karl Rössing, der dort die Abteilung Buchgewerbe und Grafik übernahm, 1926 den Titel eines Professors erhielt und zum Leiter der Fachklasse für Buchgewerbe und Grafik bestellt wurde, hat sich Mitte der 1920er Jahre, als der Buchmarkt gesättigt schien, verstärkt der Malerei zugewandt und sich 1925 an der legendären Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in Mannheim beteiligt.

Rössing, der sich eingehend mit französischer, deutscher und russischer Literatur sowie mit Volksbüchern beschäftigte und zu vielen auch Illustrationen beisteuerte, könnte hier auch motivische Anregungen – etwa von Marcel Proust, Jorge Luis Borges oder Vladimir Nabokov – aufgegriffen haben. Da sich Rössing, wie sein Welser Malerkollege Herbert Ploberger, aber auch grundsätzlich für Perspektivisches, für das Wechselspiel von Bedeutungen in der Realität und in der Fiktion interessierte und auch sein künstlerisches Werk oft menschliche Kernfragen nach Dauer und Vergänglichkeit, nach Vergangenheit und Zukunft stellte, dürfen wir hinter der hier ausgebreiteten prosaischen Dingwelt auch eine metaphorische Botschaft rund um die Fragen nach Erhalt der kreativen Spannkraft und dem schöpferischen Verschleiß vermuten. Koloristisch punktet dieses perspektivische Bravourstück durch seine Beschränkung auf Braun- und Ockertöne in unterschiedlichen Intensitätsgraden, wodurch sich ein zusätzlicher Verfremdungseffekt einstellt: Die dargestellten Dinge wirken auf uns wie archäologische Ausgrabungsgegenstände einer fremden, bereits untergegangenen Zivilisationsstufe.



ROBERT KLOSS

Olmütz 1889 – 1950 Heidelberg

63 | STILLEBEN MIT KAKTUS, 1922

Öl/Leinwand, 110 x 89,4 cm

signiert R. Kloss, datiert 1922

Das vorliegende Stilleben präsentiert alle Vorzüge der Kunstübung von Robert Kloss: Seine Virtuosität liegt im ausgesprochenen Sinn für Farbigkeit, in der zwischen expressionistischem und neusachlichem Kunstwollen angesiedelten Auffassung wie auch in der Sicherheit der Komposition. Diese Qualitäten äußern sich vor allem in der farblich virtuoson Gliederung des Stillebens wie auch in dem nuancenreichen Spiel mit den einzelnen changierenden Farbtönen, in dem auch die Auseinandersetzung mit Paul Cézannes Stillebenkunst zum Ausdruck kommt: „Die Natur existiert nicht an der Oberfläche, sie geht in die Tiefe. Die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche. Sie steigen aus den Wurzeln der Welt auf. Sie sind ihr Leben, das Leben der Ideen“. Auf dem klein wirkenden Tischchen hat Kloss sein Stilleben rund um den schlank emporwachsenden Kaktus, die klassische Stillebenpflanze der Neuen Sachlichkeit, gruppiert: blaue Trauben, eine Blumenvase mit einem bunten Strauß aus rot, rosa und gelb blühenden Blumen in einer Glasvase, eine Deckeldose sowie einen Apfel.

In der Stilsprache von Kloss zeichnet sich bereits die Emanzipation vom Expressionismus und die Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit ab, die gemeinhin als eine Kunstströmung zur Zeit der Weimarer Republik begrenzt wird und sich wieder einer realistischeren Malweise zuwandte, traditionelle Techniken und Malweisen aufgriff und kühl und nüchtern die Wirklichkeit abzubilden trachtete. Robert Kloss war ab 1922 Mitglied des Hagenbundes und später auch in der Vereinsleitung tätig. Gemeinsam mit Eduard Gaertner gründete Kloss dann 1925 das Atelier für Gebrauchsgrafik „Gaertner + Kloss“ und malte nur noch sporadisch. Zehn Jahre später, im Jahr 1935, verkündete er indes in einem Brief das Ende seiner Malerei, da er „nichts mehr zu sagen hätte“. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging Kloss 1945 jedoch neuerlich eine Ateliergemeinschaft ein, am Wiener Graben – diesmal mit der aus Brünn stammenden Gebrauchsgrafikerin Else Czulik.





64

64 | BLUMENSTILLEBEN, 1940

Öl/Leinwand, 85,5 x 70 cm
signiert Fieglhuber-Gutscher, datiert 40
verso signiert und beschriftet Blumenstrauß,
Marianne Fieglhuber-Gutscher, 6. Sandwirtg. 1

65 | FRAU IM SCHWARZEN SESSEL

Öl/Leinwand, 98 x 85 cm
verso signiert und beschriftet
Fieglhuber-Gutscher, Frau im schwarzen Sessel

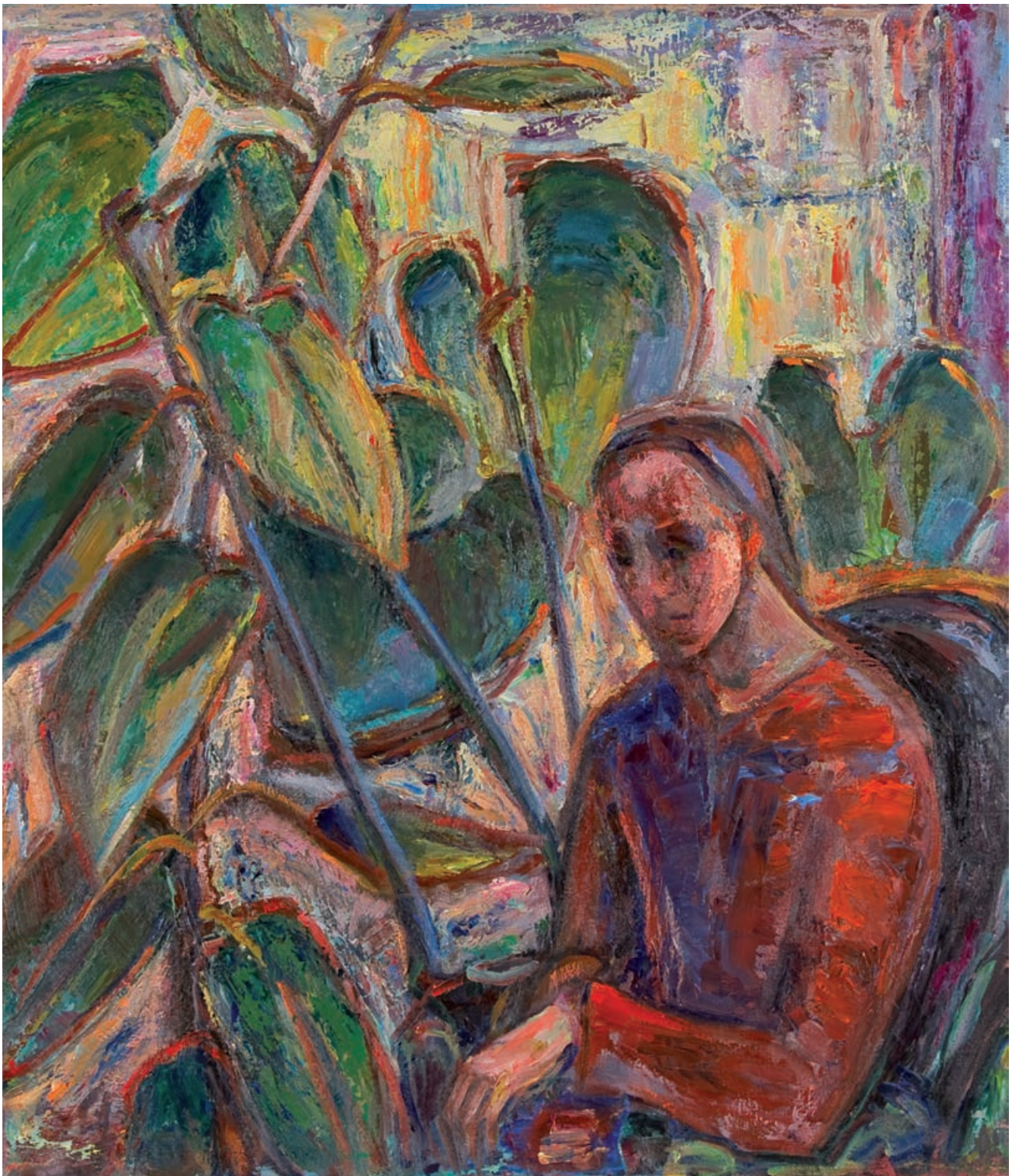
MARIANNE FIEGLHUBER-GUTSCHER

Wien 1886 – 1978 Graz

Mit ihrem beachtlichen Gesamtwerk an Ölgemälden, Aquarellen und Radierungen zählt die gebürtige Wienerin Marianne Fieglhuber-Gutscher zu den besonders produktiven Exponenten unter den österreichischen Künstlerinnen. Ab 1904 studierte sie an der Wiener Frauenakademie, die rasch aufblühte und nach dem Ersten Weltkrieg auch akademische Klassen anbot. Wenn auch das künstlerische Profil dieser Bildungseinrichtung nicht als besonders fortschrittlich galt, setzte sich die Lehrerschaft doch vorwiegend aus gemäßigten Vertretern des Secessionskreises wie Max Kurzweil, Ludwig Michalek, Ferdinand Kitt, Otto Friedrich, Rudolf Jettmar wie auch Robin Christian Andersen zusammen. Fieglhuber-Gutschers Blumenstilleben von 1940 mit der bauchigen Vase und den rot blühenden

Gladiolen und sonstigen Sommerblumen bietet eine Art stilistische Zwischenbilanz, verrät es doch die Auseinandersetzung mit dem gemäßigten Expressionismus, wie ihn etwa Ferdinand Kitt vertrat.

In dem Gemälde „Frau im schwarzen Sessel“ weitet Fieglhuber-Gutscher gleichsam das Konzept ihrer Blumenstillebenkunst aus und verbindet dieses mit einem halbfigurigen Porträt einer jungen Frau im roten Kleid: Mit abgeschattetem Antlitz und überkreuzten Händen sitzt sie in Gedanken versunken in ihrem schwarzen Fauteuil. Ein hochgewachsener Gummibaum mit breiten, fleischigen Blättern breitet sich an ihrer linken Seite aus. Hier adaptiert Fieglhuber-Gutscher das Malkonzept Robin Christian Andersens, das geprägt ist von einer Synthese von formaler Strenge und impulsivem Malgestus.



65



66

MARIANNE FIEGLHUBER-GUTSCHER

Wien 1886 – 1978 Graz

Fieglhuber-Gutscher bezieht in ihrem intimen wie poetischen Gemälde „Musizierende Blinde“ entscheidende Anregungen von ihrem Lehrer Robin Christian Andersen, vor allem aber auch von Andersens Schwager Anton Faistauer und dem Nötscher Kreis um Anton Kolig ein. In diesem Spätwerk wird Fieglhuber-Gutschers künstlerisches Bemühen offenkundig, ihre gemäßigte spätexpressionistische Malweise mit spätkubistischen Modi zu verbinden. Nach dem Vorbild Andersens entwickelt sie vorsichtig ihre Figuren aus dem Geometrischen, um damit größtmögliche formale Klarheit zu erzielen. Dieses Kunstwollen teilten schon damals nicht alle. So befand Friedensreich Hundertwasser: „Bei Prof. Andersen mußte man alle Gelenke mit schnittmusterartigen Linien verbinden.“ In der Konturlinienziehung klingt dieses Gestaltungsprinzip auch bei ihr noch teilweise an, das seinerseits jedoch auf Paul Cézanne zurückgeht. Von diesem Jahrhundertmaler und Gründervater des Kubismus lässt sich die Malerin zu einer experimentelleren Modellierung der Figuren

ermutigen, während sie in der Malweise mehr auf einen expressiven Kolorismus setzt.

Die Malerin lässt sich ganz auf das Spiel der drei dargestellten Musikerinnen – einer Gitarristin und zwei Blockflötenspielerinnen – ein. Wie aus dem Bildtitel hervorgeht, sind sie allesamt blind, was eine noch größere Konzentration und ein geschärftes Hinhören auf den Zusammenklang notwendig macht. Gleichzeitig erinnert Fieglhuber-Gutscher damit an die Verwandtschaft zwischen Musik und Malerei, die auch in Begriffen wie der Klangfarbe und Lautmalerei zum Ausdruck gelangt und so auch die Blinden unter dem Eindruck der Musik zu Sehenden werden lässt. In der Musik, der „romantischsten aller Künste“, zeigt sich allerdings der Widerspruch zwischen dem Künstler und seiner Umwelt besonders deutlich, da die Musik am weitesten von der Nachahmung der Welt entfernt ist. Dieser Gegensatz von Kunst und Leben evoziert jene Isolation des Künstlers, von der wohl auch dieses beziehungsreiche Bild handelt.



67

66 | **MUSIZIERENDE BLINDE II, UM 1957**

Öl/Leinwand, 74 x 87 cm

monogrammiert F. G.

verso signiert und betitelt Musizierende Blinde,

Fieglhuber-Gutscher, Etikett: 1957 / 1983

67 | **MUTTER MIT KINDERN**

Öl/Leinwand, 88 x 104,5 cm

monogrammiert F. G.

verso signiert Fieglhuber-Gutscher

Mutter mit Kindern, Frau mit zwei Kindern



68

68 | DREI FRAUENAKTE, UM 1935

Öl/Leinwand, 98 x 85 cm

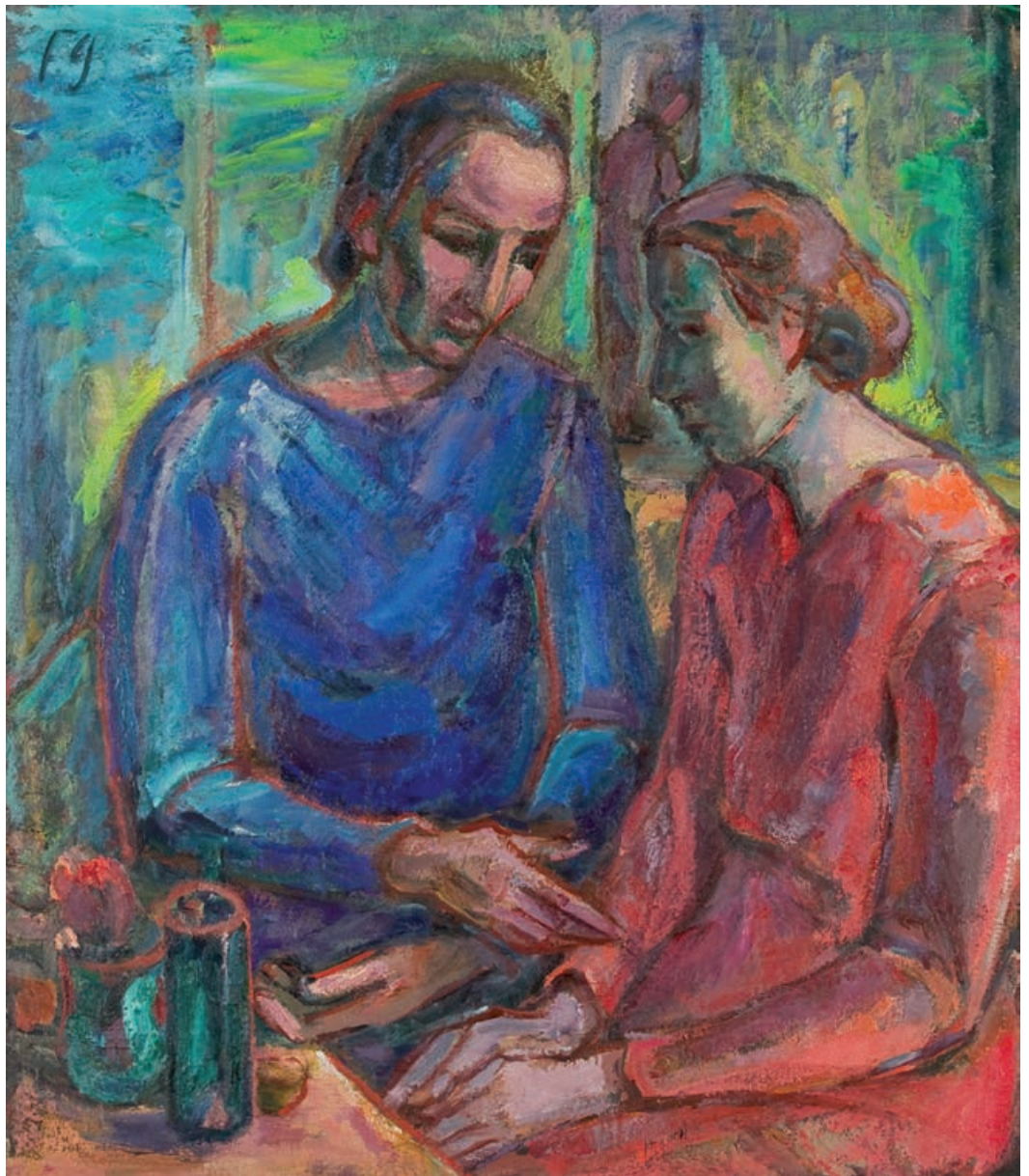
verso signiert und beschriftet 3 Akte, 2 Sitzende, 1 Stehende,
Fieglhuber-Gutscher, VI., Sandwirtgasse 1,
Stempel: Arnold Landsberger, Wien I., Operngasse 4

69 | ZWEI FRAUEN

Öl/Leinwand, 98 x 85,5 cm

monogrammiert F.G.

verso betitelt und signiert Zwei Frauen,
Fieglhuber-Gutscher VI. Sandwirtgasse 1



69

MARIANNE FIEGLHUBER-GUTSCHER

Wien 1886 – 1978 Graz

Sowohl im klassischen Aktgemälde mit den drei Frauen als auch in dem als Konversationsstück aufgefassten Bild der beiden einander zugeneigten Frauen steht Paul Cézannes Farbkultur Pate: Alles wird zur koloristisch changierenden Farbfläche – das Inkarnat genauso wie die dinglichen Anteile des Bildes oder die buntfarbig schimmernden Hintergründe. Das Flirren der Farben lässt die eher statisch wirkende Konstante in der figürlichen Darstellung in den Hintergrund treten. In beiden Bildsujets geht es vor allem um das Dialogische, wodurch die Akteure miteinander in Beziehung gesetzt werden. Selbst im Aktbildnis bildet das angeregte Gespräch der drei Frauen

den Kern der Momentaufnahme und nicht – wie in vielen Aktdarstellungen von Malern – die Zurschaustellung weiblicher Reize. Die öffentlichen Schranken gegenüber weiblichen Aktdarstellungen von Frauen waren erst Mitte bis Ende der 1920er Jahre gefallen, was zu diesem Zeitpunkt einen wahren Boom an solchen Aktbildern auslöste. Sie bildeten 1925 das einzige Genre, das Absatz fand, was 1928 auch in der „Internationalen Aktausstellung“ der Wiener Secession zum Ausdruck kam. Ob der wirtschaftlichen Rezession gab es es damals überdies einen Überschuss an Modellen, denn Modellstehen war für viele die einzige Möglichkeit eines Zuverdienstes.

MAX NEUBÖCK

Graz 1893 – 1960 Wien

70 | BADENDE, 1937

Öl/Holz, 110,5 x 160 cm

signiert Neuböck, datiert 37

verso beschriftet und betitelt Max Neuböck

7 Kirchengasse 13, Kirchengasse "Badende"

Die Neue Sachlichkeit fand in Österreich auch abseits von Wien zahlreiche Vertreter, die sich oft nur für kurze Zeit für diese naturnahe, nüchterne Sicht der Dinge begeisterten, dafür aber zu sehr originellen Lösungen fanden. Dies gilt auch für den Grazer Landschafts-, Genre- und Porträtmaler sowie Holzbildhauer Max Neuböck, der auf Wunsch seines Vaters, des steirischen Holzbildhauers Peter Neuböck, vorerst Bildschnitzerei in Graz studierte, obgleich sein eigentliches Interesse von Anfang an der Malerei galt. Er besuchte deshalb den Abendakt bei Anton Marussig, ab 1909 die Klasse Alfred von Schröters an der Grazer Landesakademie und hospitierte 1910 bei Rudolf Bacher an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs ließ sich Neuböck in Wien nieder und widmete sich nun ganz der Malerei. Von 1921 bis 1933 nahm er an den Ausstellungen der Wiener Secession mit naturnahen, neusachlichen Porträts, Akten, Stillleben und Reiseskizzen teil. Nach einer längeren Studienreise nach Griechenland und Konstantinopel stellte er 1934 seine neuen Landschaftsbilder im Wiener Künstlerhaus aus. Ab 1935 ist er dort auch Mitglied.

Zwei Jahre später entstand sein beziehungsreicher Doppelakt „Badende“ von 1937. Zwei junge Frauen haben direkt neben dem Wasser auf einem Teppich mit übereinandergeschlagenen Beinen Platz genommen: Während das rechte Mädchen sein langes Haar durchkämmt, hält ihm die Freundin den Spiegel zur Kontrolle entgegen.

Die sich kämmende Frau ist im Profil dargestellt und erinnert in Habitus und Kleidung an eine Odaliske, an jene hellhäutigen Konkubinen und Kammermädchen im persönlichen Dienst im Harem des Sultans, die wir aus der Malerei des Orientalismus des 19. Jahrhunderts kennen. Sie wurden zumeist unbekleidet oder mit Pluderhosen dargestellt und dienten als Projektionsflächen für die von einer repressiven Sexualmoral unterdrückten Männerphantasien.

Neuböck wandelt hier zugleich das traditionelle Motiv der „Toilette der Venus“ ab, das man im 16. Jahrhundert vor allem als intime und zugleich erotische Szene verstand und in dem es um Schönheit, Liebe und körperliche Begierde geht. Neuböck wählt eine zentralperspektivische Beobachterposition. Die Kämmende blickt über ihre rechte Schulter in den ihr entgegengehaltenen Spiegel. Beide scheinen sich unbeobachtet zu fühlen und verdecken kaum die Blöße ihrer Brüste. Ihre Schönheit wird damit nur halb verdeckt und gleichzeitig enthüllt. Sein Gemälde ist auch gut geeignet, einmal mehr auf die nationalen Unterschiede in der Auffassung des Begriffs „Neue Sachlichkeit“ aufmerksam zu machen: Während sich diese in Deutschland durch einen aus dem Bereich der Fotografie stammenden Realismusbegriff auszeichnet, in dem das Individuum vor allem als sozialkritischer Akteur im Sinne des Verismus in Erscheinung tritt, bevorzugt man in Österreich eine klassizistische und idealisierende Spielart der Neuen Sachlichkeit.



70

PAUL MEISSNER

Wien 1907 – 1983 Wien

71 | AUF DER TERRASSE, UM 1948

Öl/Leinwand, 80,5 x 60,3 cm
monogrammiert PM

Rätselhaft und faszinierend zugleich präsentiert sich Paul Meissners Gemälde „Auf der Terrasse“. Meissner jongliert hier nicht nur mit verschiedenen tradierten ikonografischen Motiven, sondern verarbeitet auch die unterschiedlichsten stilistischen Einflüsse. Auf den ersten Blick erinnert uns dieses Nebeneinander von weiblicher Aktdarstellung und bürgerlichem Auftritt eines pfeiferauchenden Mannes mit Glatze an gemalte Balkonszenen im Œuvre des französischen Impressionisten Edouard Manet. Dieser Eindruck wird noch durch den eingeblendeten Fassadenausschnitt mit den großen Balkonfenstern unterstrichen. Das Nebeneinander des sich nackt präsentierenden Modells und des reiferen Mannes ist uns zwar aus dem klassischen Beziehungsfeld zwischen Maler und Modell bekannt, doch fehlt hier jeder Hinweis auf eine bildkünstlerische Tätigkeit seitens des Mannes. Vor ihm liegt lediglich ein offenes Buch. Meissners Mالدuktus lässt eine stilistische Unschlüssigkeit erkennen: Während er sich in der Modellierung der schlanken nackten Frauengestalt der neusachlichen Beobachtungsschärfe nähert, könnte der als Motivachse zwischen ihr und dem am Rundtisch sitzenden Mann hineingemalte Hund, der die Aufmerksamkeit auf den Akt lenkt, auch von Max Beckmann oder Lovis Corinth stammen.

Dieser stilistischen Flexibilität bleibt Meissner auch im Spätwerk treu, in dem er sich an den Möglichkeiten der Abstraktion abarbeitet. Er bleibt damit dem Prinzip des permanenten Stilwechsels – vom Impressionismus über den Realismus, den Symbolismus, den Expressionismus und die Neue Sachlichkeit bis hin zur Abstraktion – treu. Als ehemaliger Präsident der Wiener Secession, der er zwischen 1954 und 1975 in fünf Perioden war, hat Meissner zweifellos die unterschiedlichsten und jeweils tonangebenden Stilmoden kennengelernt und wohl auch ihre Adaptierbarkeit für das eigene malerische Schaffen geprüft, das zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn noch ausschließlich in gegenständlichen bzw. figurativen Bildern zum Ausdruck kommt. Das maltechnische Rüstzeug dafür erwarb Meissner ab 1925 an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo er die Allgemeine Schule und die Meisterschule unter Ferdinand Andri absolvierte. Ab 1934 setzte er seine Ausbildung in Italien bei Ubaldo Oppi und Giorgio de Chirico fort. Für die Hinwendung zur Abstraktion hat er 1969 auch ein sehr persönliches Argument parat: „Ich gehöre zu der Generation, die abstrakt zu malen begann, weil sie die menschliche Fratze unverschleiert gesehen hat und ihr kein Abbild mehr setzen wollte.“





72

72 | FRAU MIT HUND, UM 1945

Hinterglasmalerei, 25,3 x 20,8 cm
monogrammiert O. G.

73 | BÄUERIN MIT KIND, UM 1944

Öl/Holz, 54 x 49,2 cm
signiert O. Gawell

OSKAR GAWELL

Gollanz 1888 – 1955 Wien

Der klassischen Moderne ist es zu danken, dass sie traditionelle Kunsttechniken neu zu beleben verstand. Zu diesen zählt auch die Hinterglasmalerei, die von Paul Klee, August Macke, Heinrich Campendonk, Gabriele Münter wie auch Wassily Kandinsky als künstlerisches Medium rehabilitiert wurde. Der Verzicht auf Perspektive, die besondere Bedeutung der Konturierung, der Reduzierung und Abstrahierung der Formen reizte auch Oskar Gawell, der diese Technik hier allerdings weniger für stilistische Experimente als für die Neuinterpretation tradierter Heiligenmotive zu nützen scheint: Die als Halbakt dargestellte junge Frau mit dem lang herabwallenden Haar steht noch ganz im ikonografischen Kontext der Darstellungen der Hl. Maria Magdalena, die zumeist als einsame Sünderin bzw. Büßerin in der selbstgewählten Einsamkeit vorgestellt wird. Gawell schließt motivisch an jene Heiligendarstellungen an, wie man sie von den volkstümlichen Hinterglasbildern des 19. Jahrhunderts kennt. Lange begegnete man der Hinterglasmalerei mit Unkenntnis, Missverständnis und sogar Geringschätzung angesichts der vielen Laienmaler, die sich hier neben ausgewiesenen Könnern wie Gawell versuchten. Die künstlerische Herausforderung liegt in der technischen Notwendigkeit eines umgekehrten Malvorganges: Die oberste, durch das Glas

sichtbare Schicht muss zuerst auf den Bildträger Glas aufgebracht werden, der Hintergrund hingegen zuletzt. Ob Gawells Interesse an der Hinterglasmalerei auch durch Besuche in Sandl als Zentrum der österreichischen Hinterglasmalerei oder durch seinen Sammlerfreund Eduard Schwägerl und dessen Hinterglasbildsammlung entfacht wurde, lässt sich heute nicht mehr klären.

In Oskar Gawells Genre- und Landschaftsmalerei finden sich immer wieder traditionelle Motive aus dem bäuerlichen Alltag, den er bereits aus Kindertagen kannte. Die Inspiration zum vorliegenden bäuerlichen Motiv geht jedoch in erster Linie auf Gawells Aufenthalte im niederösterreichischen Ravelbach zurück, wohin ihn sein Freund, der dortige Tierarzt, einlud. Über Wochen weilte Gawell in dieser Umgebung bei den Bauern, in den Kellergassen oder auf den Feldern und Wiesen, um auf Motivsuche zu gehen.

Für Gawells künstlerische Entwicklung wurden vor allem seine ersten Kontakte zu einzelnen Vertretern der Künstlervereinigung „Brücke“ entscheidend, die in die Zeit um 1914 fallen, als bei der ersten Ausstellung der Freien Secession Berlin seine Werke neben Gemälden von Camille Pissarro, Max Pechstein, Max Oppenheimer oder auch Pablo Picasso gezeigt wurden. Kontakte knüpfte er damals



73

auch zu so unterschiedlich gearteten Kräften wie etwa Marc Chagall, Karl Hofer und Oskar Kokoschka, mit denen Gawell eine lange Freundschaft verband. Im Jahr 1927 stellte Gawell zudem gemeinsam mit Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff aus. Gawell übernimmt aus diesem breit gefächerten stilistischen Konglomerat auch für diese Komposition eine Reihe unterschiedlichster Anregungen: die starke Betonung der Umrisszeichnung, die an die holzschnittartigen Schöpfungen der Brücke-Künstler erinnert, die strenge Parzellierung der Schattenflächen im Gesicht der Bäuerin, etwa in der Art von Erich Kirchners Porträts, wie auch den an Kandinsky und Chagall geschulten freien Umgang mit der Farbigkeit. Den blau-violetten Stier, vor dem die Mutter ihre kleine Tochter in Schutz nimmt, könnte Gawell vielleicht auch als eine Hommage an den „Blauen Reiter“ verstanden haben.

Im direkten Vergleich zu diesen Idolen der Klassischen Moderne geriet Gawell im Kunstranking ins Hintertreffen. Der Grund dafür lag wie auch bei vielen anderen ins Exil gegangenen Vertretern eines gemäßigten deutschen Expressionismus in den Brüchen in ihrer Biografie und in den Schwierigkeiten, in der Fremde neu anzufangen, als Künstler eine Existenz aufzubauen und sich bei Sammlern einen Namen zu machen. Gawell, der seinen Lehrstuhl an der Staatlichen Kunstschule in Berlin 1933 infolge der nationalsozialistischen Kulturpolitik verloren hatte, gelang die Flucht nur unvollständig: Ab 1937 hielt er sich vermehrt in Wien auf und war dort ab 1940 gemeldet. In der Nachkriegszeit, als die Abstraktion zur bestimmenden Richtung der Avantgarde wurde, war seine Kunst bereits überholt. Umso erfreulicher ist es, dass Gawells Œuvre heuer mit einer Monografie wiederentdeckt und einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt wurde.



74

ERWIN STOLZ

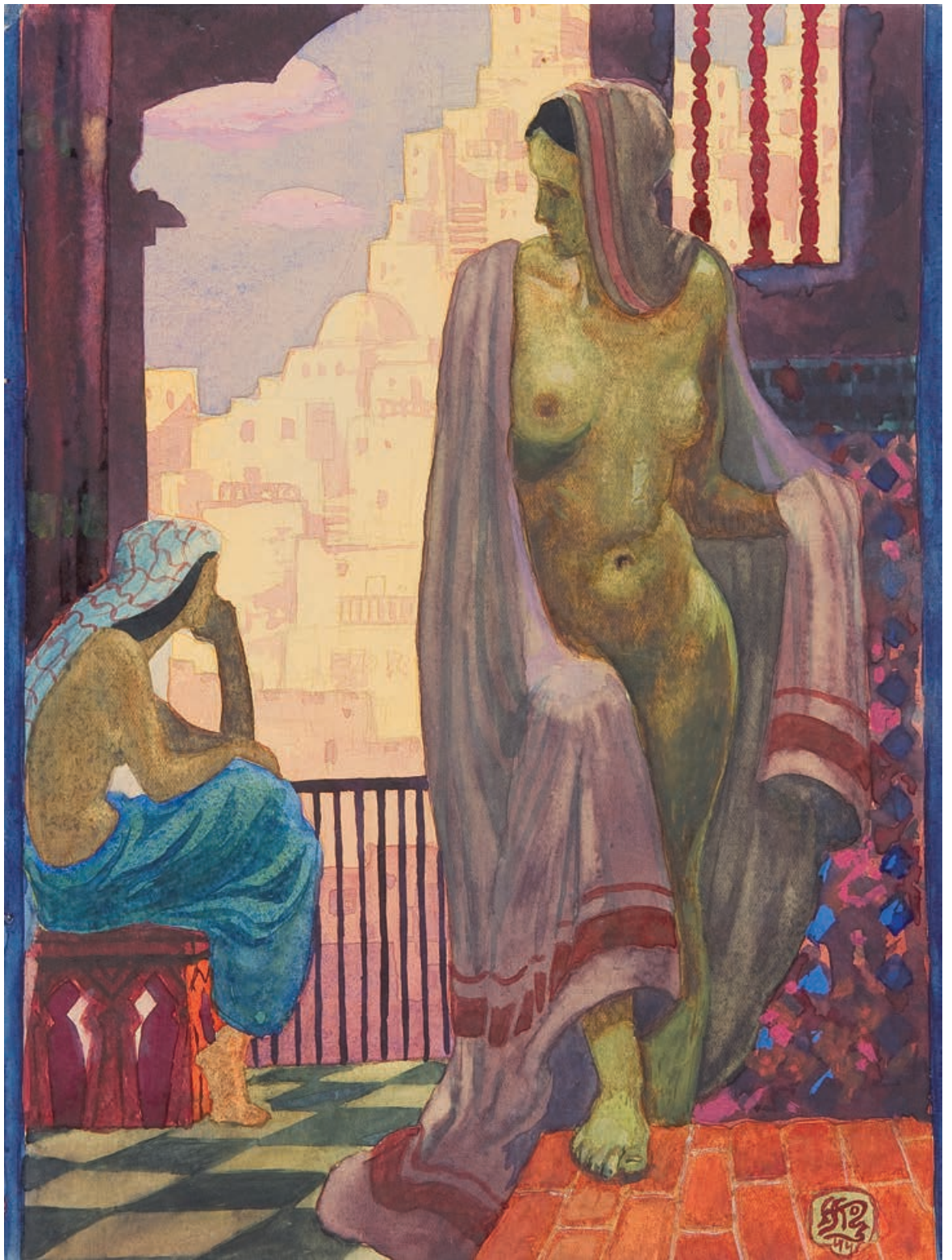
Gießhübl 1896 – 1987 Wien

Erwin Stolz entführt uns mit diesem kleinformatigen Gemälde in einen Hamam, eine öffentliche Badeanstalt, wie sie im ehemaligen Gebiet der osmanischen Welt und im gesamten arabischen Raum einen wichtigen Bestandteil der orientalischen Bade- und Körperkultur bildet. Im Islam besteht seit jeher eine enge Verbindung zwischen Reinlichkeit und Religion. Auch bei den rituellen Waschungen gilt: Nicht der „kleinste Fleck am Körper“ darf laut Mohammed trocken bleiben, damit der Dreck und mit ihm die Sünden abfließen können. Im Zentrum des Hamams befindet sich meist ein heißer, marmorer Raum mit dem „göbek taşı“, dem „Nabelstein“, in der Mitte. Früher schritt man durch dicke Dampfschwaden, da der Raum unterirdisch mit Holz beheizt wurde: Der dadurch heiße Boden wie auch das heiße Wasser ließen 1836 den türkeireisenden Helmuth von Moltke fürchten, „gesotten wieder herauszukommen“. Stolz, der erst über Umwege zur Malerei gelangte, spürt hier weniger dem besonderen exotisch-orientalischen Reiz dieses Ambientes nach, denn der Möglichkeit, Akt und Interieur mit Mitteln des Ornamental-Dekorativen zu verbinden.

Der Künstler verzichtet daher bei den zwei weiblichen Aktdarstellungen auf die genregebräuchliche Darstellung einer Orientalin: Die Dargestellten in ihren Badegewändern sind Europäerinnen, die auch ihre Scham nicht aus religiösen Rücksichten bzw. moralischen Bedenken verhüllen müssen. Im Vordergrund rechts entsteigt eben eine große schlanke Frauengestalt dem Bad, nur spärlich mit einem

„peştamal“, dem Hamam-Leintuch, umhüllt. Im Hintergrund hat eine halbnackte Frauengestalt auf einem Hocker Platz genommen und blickt nachdenklich schräg nach hinten. Der Szene wohnt eine klassische Feierlichkeit inne, die nichts mit der schwülen Atmosphäre solcher orientalischen Bäder gemein hat. Stolz spielt hier vielmehr mit den dekorativen und ornamentalen Gestaltungsmöglichkeiten. Diese bieten sich ihm etwa bei der Hintergrundgestaltung mit der in gleißendes Sonnenlicht getauchten orientalischen Stadtlandschaft mit ihren steil übereinander getürmten Häusern. Große Beachtung schenkt er auch der stofflichen Differenzierung der Gewänder und der Böden. Damit scheint Stolz noch einmal seine künstlerischen Anfänge wie auch stilistischen Wurzeln im Umfeld des Jugendstils in Erinnerung gerufen zu haben.

Besonders eindrucks- und wirkungsvoll sind auch die Tuschezeichnungen der nächsten Seiten, in denen Stolz das Kolorit zur Gänze zugunsten einer radikalen Schwarzweiß-Ästhetik ablegt. Die Blätter zeichnen sich durch ihren ornamental-dekorativen Reiz und ihre mystisch-symbolistische Tiefe aus. Der Gedanke drängt sich auf, der Künstler habe sich in der Gestaltung dieser Werkgruppe mit scheinbar narrativem Charakter, in der es um einen als nackten Jüngling aufgefassten Bogenschützen und einen Schwan in einer traumartig fremden arkadischen Landschaft geht, von einem Stoff der Sagenwelt oder der Mythologie inspirieren lassen.



75

74 | **STILLER TAG, 1939**

Gouache/Papier, 43 x 60 cm
monogrammiert EST, datiert 1. Dez. 39,
betitelt "Stiller Tag"

75 | **IM HAMAM, 1944**

Gouache/Papier, 28 x 21 cm
signiert E.Stolz, datiert 44



76



78



77



79

ERWIN STOLZ

Gießhübl 1896 – 1987 Wien

76 | IN GEDANKEN

Tusche/Papier, 21,5 x 17 cm

78 | SCHLAFENDER JÜNGLING

Tusche/Papier, 21,5 x 17 cm

77 | ABSCHIED

Tusche/Papier, 21,5 x 17 cm

79 | TRAUERnde MIT SCHWÄNEN

Tusche/Papier, 21,5 x 17 cm



80



82



81



83

80 | JÄGER AUF DER LICHTUNG

Tusche/Papier, 21,5 x 17 cm

81 | DER TOTE SCHWAN II

Tusche und Bleistift/Papier, 21,5 x 17 cm

82 | AUSBLICK

Tusche/Papier, 21,5 x 17 cm

83 | BOGENSCHÜTZE

Tusche/Papier, 21,5 x 17 cm



84

ERWIN STOLZ

Gießhübl 1896 - 1987 Wien

In seinen beiden Gouachen „In der Bibliothek“ und „Nikolaus und Krampus“ werden die Vorliebe des Künstlers für symbolisch-surreal überhöhte Bildgestaltungen und auch sein ausgeprägter Sinn fürs Märchenhafte offenkundig. Erwin Stolz setzt bei dem ganz in die Lektüre seines Besuches versunkenen Mönchs auf den beziehungsreichen Kontrast von Hell-Dunkel. Diesen erzeugt er in erster Linie zwischen den hellen aufgeschlagenen Buchseiten als Quelle des Lichtes und dem abgeschattierten und ganz ins Studium des Buches versunkenen Mann in brauner Kutte mit Kapuze. Bei der überdehnten Körper- und Handhaltung und auch bei der Blume in der Vase lassen sich unschwer Einflüsse von Schiele erkennen.

Im vorweihnachtlichen Sujet von Nikolaus und Krampus spielt Stolz sein ganzes Bildvokabel-Repertoire aus der bunten Welt des Kinder- und Märchenbuchs aus. Es wird gespeist von Anleihen bei Leopold Rothaug und dessen märchenhaft-mystisch-symbolistischem Motivrepertoire sowie vom klaren-poetischen Erzählstil Franz Waciks. Knorrige Bäume flankieren diese ins abendliche Mondlicht getauchte tiefwinterliche Schneelandschaft. Durchwandert wird sie vom weißbärtigen Nikolaus im Pelzgewand. Bis auf seinen goldenen

84 | IN DER BIBLIOTHEK

Gouache/Karton, 41,2 x 30 cm

85 | NIKOLAUS UND KRAMPUS, 1945

Gouache/Papier, 50,5 x 28,5 cm

signiert E.Stolz, datiert 4. Dez. 45

und mit rot glänzenden Schmucksteinen besetzten Hirtenstab tilgt Stolz hier alles, was ihn ikonografisch als heiligen Bischof ausweisen würde. Sein Nikolaus ist mehr ein frierender Kriegsheimkehrer, in dessen stoischen Gesichtsausdruck Enttäuschung und Entbehrung gleichermaßen eingeschrieben scheinen. Dicht dahinter folgt ihm der gehörnte Krampus mit seinen feurig rot umrandeten Augen und Mund. In seinem geschulterten schweren Sack schleppt er die eingesammelten schlimmen Kinder mit sich, von denen einige keck aus dem Sack herausgucken.

Was wirkliche Gefangenschaft bedeutet, musste der Künstler selbst erfahren, als er nach seiner Ausbildung zum Agraringenieur und seinem Einsatz an der Front im Ersten Weltkrieg in italienische Kriegsgefangenschaft geriet. Neben seiner Anstellung als Schildermaler und Industriegrafiker besuchte Stolz Malkurse, um sich künstlerisch fortzubilden. Er kam in Kontakt mit den Künstlerkollegen Leopold Rothaug, Erich Mallina und Franz Sedlacek und hatte Berührungspunkte mit dem Hagenbund. Die meisten seiner Werke entstanden in der Zwischenkriegszeit, während Stolz nach 1945 nur mehr wenig malte und als Zeitungskolporteur für den „Kurier“ seinen Lebensunterhalt verdiente.





86



87

OSKAR LASKE

Czernowitz 1874 – 1951 Wien

Oskar Laske, 1874 als ältester Sohn des Architekten Oskar Laske sen. und dessen Frau Xavera, Tochter des Czernowitzer Stadtbaumeisters Anton Fiala, geboren, studierte zunächst in Wien an der Technischen Hochschule und bei Otto Wagner an der Akademie Architektur. Nach dem Abschluss begann Laske im Cottageverein bei Baudirektor Hermann Müller praktisch zu arbeiten, um ein Jahr später an der Akademie der bildenden Künste bei Otto Wagner die Architekturstudien fortzusetzen. Laske trat 1901 in die väterliche Baufirma ein und betätigte sich dort auf dem Gebiet der Wohnhausarchitektur, führte Villen und Landhäuser in Wien und Umgebung sowie Fabrikanlagen aus und galt als gefragter Innenraumausstatter. Laske entschied sich aber 1904 für eine künstlerische Karriere als malender Autodidakt. 1907 trat er dem Hagenbund und 1924 der Wiener Secession bei, wo er regelmäßig in Ausstellungen vertreten war. Noch vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs begab sich Laske auf ausgedehnte Mal- und Studienreisen, die ihn durch Europa, in den Vorderen Orient und nach Nordafrika führten. Im Krieg diente Laske zunächst als Offizier in Galizien und in weiterer Folge an der besonders blutigen Isonzofront, um dann k. u. k. Kriegsmaler zu werden.

Im reichen Gesamtwerk Oskar Laskes finden sich auch zahllose Widmungsblätter, in denen er die Kunst der „heiteren Fingerübung“ praktiziert. Zumeist handelt es sich bei diesen kleinformatigen Gelegenheitsgrafiken um Aquarelle, Tusche- oder Bleistiftzeichnungen, in

denen Laske Gestalten seiner heiter-surrilen Menagerie aufbietet, die als Überbringer von Festtags- oder Geburtstagsgrüßen oder Einladungen fungieren oder zur Erbauung und Erheiterung des Adressaten gedacht sind. Der mit Laske befreundete Hans Tietze erkannte bereits sehr früh, dass uns Laskes komische Einfälle zwar lachen machen und dadurch „der Maler für einen bloßen Spaßmacher gelten könnte. (...) Sein Humor ist die Frucht einer ernsten Lebensauffassung, seine unversiegbare Erzählfreude das Ergebnis einer eindringlichen Massenpsychologie.“

Einige dieser heiteren Grußkärtchen hat Oskar Laske seiner Großnichte Lili Gregor, genannt „Froscherl“ gewidmet, die für Laske eine Art Ziehtochter war. Dazu zählt auch das späte Aquarell „Nikolo & Krampus“ von 1940, auf dem sich Oskar Laske mit seinem eigenen Spitznamen – „Aki“ – verewigt. Vorbild für diesen persönlichen Krampusgruß sind die seit den 1880ern aus unterschiedlichen Gründen verschickten und sehr beliebten Krampuskarten. Laske kombiniert hier den Boten des Teufels zwar mit dem hl. Nikolaus als traditionellen Gabenbringer, kann sich aber die für diesen Grußkartentypus charakteristische anzügliche Note offensichtlich nicht ganz verkneifen: Ein nacktes Mädchen kniet am Boden, bereit für die Bestrafung durch den Krampus, dem „gezähmten Teufel mit grotesker Männlichkeit“ (Theresia Heimerl). Seinem „Froscherl“ widmete Laske übrigens auch eine Reihe von Frosch-Aquarellen und Collagen.



88

86 | TAFERLKÄSSLER, 1946

Aquarell/Papier, 12,5 x 13 cm
datiert Juni 1946
betitelt Walter in Wien

87 | WEIHNACHTSBÄR, 1950

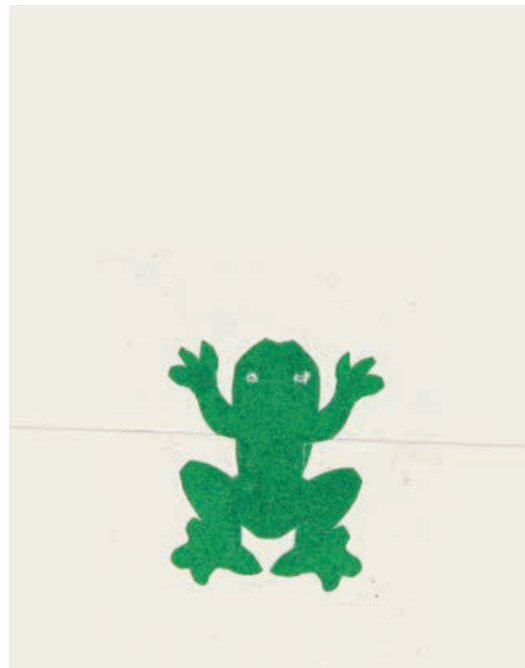
Tusche und Buntstift/Papier, 8 x 7,5 cm
datiert Weihnachten 1950
beschriftet Lili G.

88 | NIKOLO UND KRAMPUS, 1940

Aquarell und Bleistift/Papier, 18 x 18,5 cm
datiert 1940
beschriftet Für die kleine Lili zum NIKOLO Aki
Abgebildet im Kat. Hagenbund, Widder 2019, S. 49, Nr. 126.



89



90



91a



91b

89 | **FROSCH MIT TROMMEL**
Aquarell/Papier, 13,5 x 9 cm

90 | **FROSCH II**
Collage/Papier, 9 x 6 cm

91a | **FROSCHPAAR**
Aquarell/Papier, 9 x 8,5 cm
Vorderseite

91b | **FROSCHPAAR**
Aquarell/Papier, 9 x 8,5 cm
Rückseite



92

OSKAR LASKE

Czernowitz 1874 – 1951 Wien

92 | SCHWABENHOCHZEIT

Aquarell/Papier, 33,7 x 41,7 cm

signiert O. Laske, betitelt Schwabenhochzeit in Räckevé

Schon während seiner Zeit als k. u. k. Kriegsmaler schuf Laske neben Naturlandschaften, Milieustudien auf Stadtplätzen und Genreszenen der unterschiedlichsten Kulturkreise auch eine Reihe bunter Stadtlandschaften. Diese zeichnen sich durch expressive-malerische Qualitäten aus, denen Laske auch topographische Besonderheiten und markante Bezugspunkte wie Kirchtürme, Kuppeln oder markante Gebäudekomplexe unterordnet.

In die Reihe ländlicher Genrebilder aus Laskes Hand gehört auch das vorliegende Aquarell, vom Künstler im Bild mit „Schwabenhochzeit in Räckevé“ betitelt. Räckevé ist ein kleiner Ort, nur etwa 20 km von der ungarischen Hauptstadt gelegen. Vor dem Zweiten Weltkrieg war Räckevé noch weitgehend donauschwäbisch geprägt. Laske selbst gehörte der bukowinadeutschen Volksgruppe an, die oft zu den Donauschwaben gerechnet wird. Letztere wurden ab dem

17. Jahrhundert im deutschen Südwesten rekrutiert und in den Ländern der Stephanskronen angesiedelt; in die 1775 österreichisch gewordene Bukowina wurden die Südwestdeutschen von Kaiser Joseph II. geholt. Gut möglich, dass Laske sich angesichts des hochzeitlichen Treibens, in das er in Räckevé geriet, an seine buchenländische Heimat erinnert fühlte. Die Hochzeitgesellschaft, mit Blumen in den Händen und mit bunten Bändern geschmückt, in bäuerlicher Tracht oder in Uniform, mit Tschako und hohen Stiefeln, zieht fröhlich von rechts nach links durchs Bild. Ein angepflockter Esel dreht neugierig den Kopf nach dem Hochzeitszug. Das Brautpaar führt diesen Zug an; die Braut hält den Kopf anmutig gesenkt; dennoch stiefeln die beiden wacker ausschreitend in ihre gemeinsame Zukunft, die höchstwahrscheinlich nicht in Ungarn liegen wird.

OSKAR LASKE

Czernowitz 1874 – 1951 Wien

93 | BLICK AUF WIEN VON OBER ST. VEIT, 1934

Aquarell/Papier, 40,4 x 53,4 cm

signiert O. Laske, datiert 1934

betitelt Vom Adolfstor Ober St. Veit

In vorliegender Gouache entdecken wir drei winzige Figuren im Mittelgrund beim Sonnenbaden auf Liegestühlen. Sie erfreuen sich an der Frühlingssonne inmitten des frischen Grüns der Laubbäume. Erst dahinter erstreckt sich das städtische Panorama Wiens, das Laske als kleinteiligen bunten Farbteppich auflöst. Hier präsentiert uns Laske einen Blick auf Wien von Ober-St.-Veit im 13. Gemeindebezirk aus, genauer vom Adolfstor am Rande des Lainzer Tiergartens. Solche Wien-Ansichten Laskes entstammen den auch für diesen Künstler prekären Jahren während des Zweiten Weltkrieges, in denen sich Oskar Laske in eine Art „innere Emigration“ begab. Er hielt allerdings, soweit es ihm die Umstände ermöglichten, jenen geistig-intellektuellen Privatzyklus in seinem Haus aufrecht, der sich über die Jahrzehnte aufgebaut hatte. Ab dieser Zeit nahm auch seine umfangreiche Reisetätigkeit ab, und er konzentrierte sich fortan auf Ansichten aus Wien und Umgebung, in denen er jedoch seinen Kompositionseigenheiten treu blieb.

So kontrastiert Laske auch in dieser Stadtlandschaft die schier unüberschaubare Kleinteiligkeit mit einem monumental gedachten Motiv – hier mit einer hellen und die ganze Bildbreite ausfüllenden Wolkenbank, die sich optisch wie ein schneebedecktes Gebirgsmassiv hinter der Stadt erhebt.

„Vom Attersee“ hat Laske das ländliche Idyll der nächsten Seite aus dem Jahr 1946 im Bild betitelt. Im Vordergrund unterhalten sich ein kleiner Bub, der einen Stecken hinter sich herzieht, und ein etwas größeres Mädlein, das ihm mit großen Gesten begeistert etwas erklärt, auf einem Feldweg. Der Weg führt an einem schwer beladenen Birnbaum vorbei zum Ufer des namensgebenden Sees. Im Mittelgrund ist ein Mann mit einer Peitsche in der Hand damit beschäftigt, ein zweispänniges Pferdefuhrwerk an einem Haus vorbei auf einen breiteren Feldweg zu bugsieren, während sich im Hintergrund, verbläut, majestätisch die Berge erheben.



93





95

OSKAR LASKE

Czernowitz 1874 – 1951 Wien

94 | AM WALLERSEE

Aquarell/Papier, 42,6 x 31,2 cm
signiert O. Laske, betitelt Am Wallersee

95 | VOM ATTERSEE, 1948

Aquarell/Papier, 37,5 x 48,5 cm
signiert O. Laske, datiert 1948
betitelt Vom Attersee



96

OSKAR LASKE

Czernowitz 1874 – 1951 Wien

In Laskes Stadtansicht von Böhmischem Krumau, heute Český Krumlov, unweit von Linz, wird uns das malerische Städtchen an der Moldau mit viel Liebe zum Detail, nahe einer fotorealistischen Darstellung, geschildert. Das Schloss Krumau, das, hinter der Flussbiegung gelegen, die luftige Komposition dominiert, gehört mit der gesamten Altstadt seit 1992 zum UNESCO-Weltkulturerbe.

Das Aquarell mit dem weißen Kirchlein im Zentrum zeigt in Zentralperspektive Dorfbewohner von St. Anton am Arlberg beim Gang zum Gottesdienst in der Pfarrkirche Mariahilf. Deutlich zu erkennen ist der 1932 ausgeführte moderne Erweiterungsbau nach

Plänen von Clemens Holzmeister. Der barocke, vom Baumeister Keil aus Umhausen im Ötztal entworfene, Bauteil mit dem typischen Zwiebelturm wurde 1698 geweiht. Auf den Berggipfeln im Hintergrund liegt noch Schnee, auch auf Mauervorsprüngen des Kirchturms sind noch weiße Stellen zu erkennen. Das frische Grün des Frühlings ist jedoch eindeutig auf dem Vormarsch und hat bereits die näher liegenden Hänge in Besitz genommen. Von rechts, aus dem Schatten eines Hauses, überschaut ein Wegkreuz die Szene vor der kleinen Kirche, während helles Sonnenlicht den Großteil des Bildes durchflutet.



97

96 | KRUMAU, 1926

Aquarell/Papier, 34,7 x 41,4 cm
signiert O. Laske

97 | ST. ANTON AM ARLBERG

Aquarell/Papier, 33 x 37,4 cm
signiert O. Laske, betitelt St. Anton am Arlberg



98

ERNST HUBER

Wien 1895 – 1960 Wien

Mit seinen Landschaften zählt Ernst Huber gemeinsam mit Josef Dobrowsky und Franz von Zülow zu den bekanntesten Malern des österreichischen Spätexpressionismus. Hubers künstlerischer Werdegang führte allerdings nicht direkt zur Malerei. Der gelernte Schriftsetzer musste sich daher autodidaktisch seinen Weg in die österreichische Elite der Malerei erkämpfen. Doch schon seine erste Ausstellung in der Kunstgemeinschaft Wien im Jahre 1919 geriet zu einem vollen Erfolg. Huber wurde über die Vermittlung von Josef Hoffmann Mitglied der Kunstschau, wo er Boeckl, Faistauer, Kokoschka, Kolig und Wiegele kennenlernte. Im Zentrum seines Œuvres stehen seit jeher Landschaftsbilder. Die Motive lieferten Huber vor allem Ansichten aus der Heimat sowie zahlreiche Reiseimpressionen.

Deutlich seltener tauchen hingegen Veduten von seiner Heimatstadt Wien auf. Sein „Blick vom Hubertusdamm nach Floridsdorf“ von 1936 verbindet Natur-, Fluss- und Stadtlandschaft zu einem atmosphärisch stimmigen und auch topografisch relevanten Gemälde. Es ruft die Donau-Hochwässer in Erinnerung, die bis Mitte der 1870er Jahre Teile Wiens massiv gefährdeten. Erst mit dem umfangreichen Flussregulierungsprojekt, zu dem Kaiser Franz Joseph 1868 den Startschuss gab, konnte mit der Zähmung der unberechenbaren Donau im Bereich Wiens begonnen werden. Aus wirtschaftlichen und städteplanerischen Gründen sollte der zu bauende Donaudurchstich ursprünglich nahe beim Stadtzentrum durchgeführt werden. Diese Idee gefährdete jedoch das Praterareal als Erholungsgebiet, weshalb man sich dann bei der zwischen 1870 und 1875 erfolgten Donauregulierung für eine stadtferne Variante entschied. Dabei entstand am linken Donauufer das rund 450 Meter breite Überschwemmungsareal mit dem Hubertusdamm in den heutigen Gemeindebezirken von Floridsdorf und Donaustadt. Dies machte auch den Bau

von fünf neuen Donaubrücken notwendig, von denen Huber hier die als Stahlbogenbrücke gebaute Floridsdorfer Brücke im Hintergrund einblendet. Sie wurde 1923 eröffnet und ersetzte die nach der 1904 erfolgten Eingemeindung Floridsdorf als 21. Wiener Gemeindebezirk den Verkehrsbedürfnissen nicht mehr genügende ehemalige Kaiser-Franz-Joseph-Brücke. An der Floridsdorfer Brücke entstand zwischen 1928 bis 1929 ein großer Wasserpark, über dessen ausgebagerte Kanäle kleine steile Brücken im japanischen Stil führten. Unmittelbar neben der Brücke erhebt sich die Silhouette der mächtigen und erst 1914 fertiggestellten Floridsdorfer Kirche, an die sich weiter links die städtischen Siedlungsbauten anschließen, die ganz in der Ferne von rauchenden Fabriksschloten überragt werden. Mit der kleinen bewaldeten Insel, der Schar bunter Boote im Mittelgrund, dem rechten, unbebauten Flussufer und dem regengrauen Wolkenhimmel gelingt Huber ein pittoreskes Zeitdokument einer im Umbruch befindlichen Stadt, an deren Rändern Freiraum für Erholung und Naturnähe geboten wurde.

Seine Gemälde „Dorf in Niederösterreich“ reiht sich hingegen in Ernst Hubers bevorzugtes Repertoire an Motiven aus Niederösterreich, Oberösterreich und dem Salzkammergut ein, das vor allem sein Frühwerk dominiert. Huber blendet hier die für eine topografische Identifizierung unerlässlichen Bezugspunkte wie etwa eine Kirche, ein sonstiges markantes Gebäude oder ein Monument aus. Eine zwingende Übereinstimmung mit einem konkreten Ort in Niederösterreich konnte daher bis dato nicht festgestellt werden. Hubers Interesse gilt denn auch mehr den unterschiedlich gefärbten Fassaden der alten Bürgerhäuser mit ihren Bossensteinen an den Ecken und den sogenannten gliedernden Faschen und den bogenförmigen großen Einfahrten für die damals noch üblichen Pferdefuhrwerke.



99

98 | BLICK VOM HUBERTUSDAMM NACH FLORIDSDORF, 1936

Öl/Leinwand, 69,5 x 100 cm

signiert und datiert E. Huber 1936

verso am Keilrahmen bezeichnet

E. Huber: Blick vom Hubertusdamm nach Floridsdorf 1936

99 | DORF IN NIEDERÖSTERREICH, UM 1935

Öl/Leinwand, 73 x 92 cm

signiert E. Huber

verso am Keilrahmen bezeichnet E. Huber No. 6



100

HANS MASSMANN

Bukarest 1887 – 1973 Wien

100 | PFAD IM SCHNEE

Öl/Sperrholzplatte, 34 x 29,4 cm
signiert Hans Massmann

Eine prächtige Winterstimmung in den Bergen stellt Hans Massmann hier mit einem leicht bewölkten Himmel, einer beinahe unberührten Schneepracht und einem einsam in die Bildtiefe führenden Pfad als stimmiges Winteridyll dar. Das Licht der Wintersonne lässt die Schneedecke weiß und rosa changierend glänzen, während die Schatten der Bäume wie auch des Pfades in ein dunkles Himmelblau getaucht sind. Diagonal verläuft die Talsohle durch das Bild, das sich so in eine ins Licht getauchte und eine grau-violett abgeschattete Seite aufteilt. Im Hintergrund links bildet ein schmaler Waldstreifen mit den ocker-orangen Lärchenbäumen die nur auf dieser Bildhälfte einsehbare Horizontlinie. Diese feierliche Überhöhung der Naturlandschaft ins Allgemeingültige bzw. ins Symbolistische ist der Begegnung mit der Kunst Ferdinand Hodlers geschuldet, die hierzulande bei Kolo Moser, Ferdinand Andri, Josef Stoitner und eben auch beim jüngsten dieser Nachfolger – bei Hans Massmann – auf fruchtbaren Boden fiel. Massmanns Bildsprache zeichnet der

architektonische Aufbau mit seinen stark betonten Perspektiven, Verfremdungs- und Lichteffekten aus. Dadurch erzielt er neben einer Stilisierung des Motivs auch eine plakative Wirkung. Die Folge dieser Auffassung ist eine statische Grundstimmung, der sich selbst der zugefrorene Bachlauf unterordnet.

Der Name des gebürtigen Bukarester Porträtisten, Landschafts- und Genremaler Hans Massmann ist uns heute vor allem aus der Egon Schiele-Literatur geläufig. Massmann studierte nicht nur gemeinsam mit Schiele an der Wiener Kunstakademie bei den Professoren Christian Griepenkerl und Kazimierz Pochwalski, sondern wandte sich wie dieser von ihr ab – angewidert von ihren als überholt geglaubten Lehrmethoden. In weiterer Folge zählt Massmann gemeinsam mit Anton Peschka zu den Gründungsmitgliedern der von Egon Schiele 1909 gegründeten Neukunstgruppe, die ihre erste Gruppenausstellung im Wiener Salon Pisko organisierte. Schiele schuf im selben Jahr auch ein Porträt von Hans Massmann mit dekorativ-ornamentiertem Hintergrund.



101

PAUL PAESCHKE

Berlin 1875 – 1943 Berlin

101 | SKIVERGNÜGEN IN KITZBÜHEL

Wachsmalkreide/Papier, 23,5 x 29,5 cm
signiert Paul Paeschke

Der gebürtige Berliner Maler und Grafiker Paul Paeschke ist vor allem durch seine Großstadt-Darstellungen mit ihren Menschenansammlungen bekannt geworden, deren Konzept er mühelos auch auf dieses vielfigurige Wintersportszenario in Kitzbühel überträgt. Erst Ende des 19. Jahrhunderts schufen einige Pioniere und Visionäre die Grundlage für eines der lukrativsten touristischen Unterfangen: den Aufstieg verschlafener Bergdörfer zu mondänen Erholungsorten, getragen von einer Begeisterung für das Skifahren. Mit dem aufkeimenden Wintersport Anfang des 20. Jahrhunderts erfuhren auch die Kitzbüheler Alpen einen neuen wirtschaftlichen Aufschwung. Mit den

Gästen und Prominenten kamen namhafte Architekten, wie der Loos-Schüler Helmut Camillo Wagner-Freynsheim, der auch als Architekt in Erscheinung getretene Maler Alfons Walde sowie Lois Welzenbacher und Clemens Holzmeister nach Kitzbühel, um hier zu bauen. Paeschke verwandelt den Ansturm der Skifahrer in ein unübersichtliches Getümmel mit Wintersporthungrigen aller Altersklassen. Die bunten Häuserfassaden werden zur Kulisse. Ähnliche Stimmen zum Wintersport finden sich fallweise auch im Œuvre anderer Künstler, wie etwa bei Franz Sedlacek oder Oskar Laske.



102

UNBEKANNTER KÜNSTLER

102 | SKIFAHRER

Mischtechnik/Karton, 28,4 x 35 cm

In der vorliegenden wintersportlichen Momentaufnahme dieses unbekannt gebliebenen Malers treffen sich fünf Skienthusiasten – drei Frauen und zwei Männer – auf einem nicht näher konkretisierten Berghang, um sich nochmals gegenseitig auszutauschen, bevor man heimwärts zieht. Es scheint bereits zu dunkeln und daher nicht mehr viel Zeit für Konversation zu bleiben. Alle haben bereits ihre Skier abgeschnallt und teilweise auch geschultert. Wir werden im Unklaren darüber gelassen, ob diese Gruppe sportliche Absichten hegt oder die Ski nur zur reinen Fortbewegung nützt. Das Gemälde reicht in die Pionierzeit des Wintersports zurück, und damals sind solche Sujets noch eher selten.

An dem im Hintergrund ansteigenden Bergmassiv wird lediglich ersichtlich, dass sich diese kleine Truppe nicht unbedingt im Hochgebirge, sondern vielleicht im Alpenvorland aufhält, wo etwa in Lilienfeld dank Mathias Zdarsky, dem Begründer der alpinen Skifahrtechnik und des Torlaufes, auch die Geburtsstunde des Wintersports schlug. Die graublaue Gewandung erinnert zudem an das Hechtgrau der Soldatenuniformen und verweist auf den Umstand, dass sich die vielen alpin ausgebildeten Gebirgssoldaten nach Kriegsende vermehrt dem Skifahren widmeten, Unterricht gaben und Vereine und Skischulen eröffneten. Zugleich wurden die umfangreichen Skibestände der nutzlos gewordenen Militärdepots in den 20er Jahren an die Bevölkerung abgegeben. Wir dürfen daher auch den Maler dieser ökonomisch komponierten Wintersportstudie in den Reihen ehemaliger, winterprobtter Kriegsmaler vermuten.

Der Wiener Maler, Bergsteiger und Ingenieur Bruno Hess stellt sich mit diesem Gemälde als versierter Gebirgsmaler vor, was für einen gebürtigen Städter keine Selbstverständlichkeit ist. Wie in vielen ähnlichen Gebirgsmaler-Karrieren geht auch hier die Begeisterung für die Schönheit der heimischen Gebirgswelt auf den eben aufblühenden Alpinismus zurück, in dem sein Vater, ein Feldmarschall, als Bergsteiger in Erscheinung trat. Innerhalb der Gebirgsbilder des Bruno Hess nimmt diese Hochgebirgslandschaft insofern eine Sonderstellung ein, als es sich von den sonst gefälligen Winterlandschaften im Hochgebirge durch die Schroffheit des Motivs mit der spitz nach oben aufragenden Eisklippe unterscheidet. Durch seine präzise Beobachtung behält Hess jedes morphologische Detail im Visier: die bereits in den dunklen Schatten getauchte Eiswand rechts, die gefährlich steil und glatt in die Tiefe führt und von einem Bergsteiger an der scharfen oberen Kante bereits erklommen wurde, sowie das zerklüftete Eismassiv, das zum linken Bildrand abfällt. Kontrastiert wird dieser Eisfelsen durch das dahinter aufgetürmte dunkle Felsmassiv. Jeder Felsvorsprung, jede Felswand wird hier malerisch ausgelotet. Dies gilt auch für die farblich fein nuancierten Differenzierungen in der Behandlung des Eises wie auch die koloristische Erfassung der Felswände und des Eises. Wir dürfen vermuten, dass Hess dieses Bild auf der Basis von Fotografien vollendet hat, hat er doch Ende des Ersten Weltkriegs im ganzen Ostalpenbereich und in der Schweiz für alpine Zwecke fotografiert. Diese sogenannten „Naturaufnahmen“ publizierte er dann in seinem Buchwerk „Alpine österreichische Landschaften“, das 1925 in Wien erschien.



103

BRUNO HESS

Wien 1888 – 1949 Wien

103 | BERGSTEIGER AM EISGRAT, 1919

Öl/Leinwand/Karton, 30 x 29 cm
signiert Bruno Hess, datiert 1919



104

KARL KASBERGER

Wien 1891 – 1969 Wels

In Oberösterreich, nicht weit von Kasbergers Wahlheimat Wels entfernt, liegt das Stodertal, ein beliebter Ort zum Wandern und Skilaufen. Auch der Künstler schätzte die landschaftliche Schönheit, die ihm als Inspiration für seine Werke diente. Nach seiner Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt und der Kunstgewerbeschule zog Kasberger nach Wels, um dort als städtischer Bühnenbildner und Theaterbeirat zu arbeiten. Auch seine Ölgemälde sind zum Teil kulissenhaft. Die Bildebenen sind geschickt ineinander verschoben, verleihen der Darstellung Tiefe und führen den Blick des Betrachters in das Bild hinein.

In den beiden hier abgebildeten Arbeiten versucht der Künstler, die Atmosphäre und Stimmung der Natur zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten einzufangen. Ausgesprochen wirkungsvoll

setzt er die von der Sonne beschienenen Berggipfel in Szene. Die Landschaft erscheint als ein auf Tiefenwirkung konzipierter, sorgfältig aufgebauter und ausgeleuchteter Bühnenraum, in dem der zentrale Berg, dramatisch wie mit einem Spotlight angestrahlt, als Hauptakteur zur Geltung gebracht wird. Das Tal liegt bei beiden Bildern bereits im Schatten, wir können jedoch im Winterbild noch gut eine Hütte und eine ausgeaperte Alm ausmachen. Hügel und Bäume führen den Betrachter über das Tal hinauf zum sonnenbeschienenen Berg im Hintergrund. Kasbergers Stil ist im Naturalismus und Realismus verankert, seine Landschaften drücken Sehnsucht nach Urtümlichkeit und Verbundenheit mit der Natur aus. Auch die Freundschaft mit Alfred Poell und die Parallelen zu Artur Nikodem sind in seinen Werken zu sehen.



105

104 | GIPFEL IM ABENDLICHT

Öl/Sperrholzplatte, 43 x 47,5 cm
signiert K. Kasberger

105 | HINTERSTODER, UM 1927

Öl/Karton, 57,3 x 51,4 cm
signiert K. Kasberger

ERICH TORGGLER

Kufstein 1899 – 1938 Innsbruck

106 | FRAU IN ROTEM KLEID

Öl/Sackleinen, 101 x 87 cm

signiert E. Torggler

Nachdem er die Volks- und Bürgerschule absolviert hatte, trat Erich Torggler erst vierzehnjährig in die Staatsgewerbeschule in Innsbruck ein, wo er an der Kunstgewerblichen Abteilung die Fachschule für Zeichnen und Malen besuchte. 1915 wurde er mit den Tiroler Standeschützen an die Südfront abberufen. Seine Ausbildung konnte Torggler daher erst nach Kriegsende abschließen. Als Maler bildete er sich autodidaktisch weiter. Nach mehreren Stellen in kunstgewerblichen Betrieben ließ Torggler sich als Gebrauchsgrafiker mit eigenem Atelier in Innsbruck nieder. Wichtig wurde für ihn die Freundschaft und der künstlerische Austausch mit Wilhelm Nicolaus Prachensky, mit dem er etliche Studienreisen unternahm. In seiner Malerei gelangte Torggler nach einer spätimpressionistischen Frühphase zunächst zu einer von Egger-Lienz beeinflussten expressiven Auffassung. Die Tiroler Künstler hatten sich in den 1920er Jahren in ihrer bildnerischen Sprache zunehmend nach München orientiert und sich infolgedessen den Bestrebungen der Neuen Sachlichkeit gegenübergesehen. Zur Entstehungszeit des Gemäldes hat Erich Torggler seinen persönlichen Übergang vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit augenscheinlich

schon vollzogen. In seinen figuralen Bildern verzichtet er auf alles Nebensächliche. Die Frau im roten Kleid steht vor einem monochromen Hintergrund wie vor einer grauen Wand, auf die sie zwar Schatten wirft, die aber nicht als reale Wand aufzufassen ist, wie das geradezu magisch wirkende Licht verdeutlicht, das die Figur umspielt, insbesondere im Bereich ihres rechten, auf die Hüfte gestützten Unterarms. Mit tief ausgeschnittenem Dekolleté blickt dem Betrachter eine junge Dame mit einem kaum merklichen Lächeln entgegen. Die provokante Signalwirkung der erotisch konnotierten Farbe steht in einem Spannungsverhältnis zu der kühlen Mimik und lasziven Gestik der Abgebildeten. Im bäuerlich geprägten Tirol der Zwanziger Jahre, in dem in jener Zeit Maler wie Alfons Walde, Herbert Gurschner oder eben Albin Egger-Lienz mit ruralen Themen den Ton angaben und Frauen, wenn überhaupt, nur in Tracht porträtiert wurden, muss ein solch modernes und urbanes Bild mit einer so deutlich lasziven Note wie ein Paukenschlag gewirkt haben. Diese viel zu junge Femme fatale, die in unmittelbarer Nachfolge von Frank Wedekinds „Lulu“ zu stehen scheint, würde man weit eher in Berlin oder vielleicht noch in Wien verorten.





DRACHENSKY



108

WILHELM NICOLAUS PRACHENSKY

Innsbruck 1898 – 1956 Innsbruck

107 | KÜNSTLERFEST

Aquarell und Bleistift/Papier, 100,5 x 64 cm
signiert Prachensky, beschriftet Künstlerfest

Der in Innsbruck geborene Maler und Architekt Wilhelm Nicolaus Prachensky gilt als Pionier der Tiroler Moderne der Zwischenkriegszeit. Seine Kunst versucht stets, zwischen Heimat und Avantgarde zu vermitteln und Brücken zwischen Tradition und Neuem zu bauen. Erster künstlerischer Mentor wurde sein um zehn Jahre ältere Bruder Theodor, der im Innsbrucker Magistrat eine Anstellung als Architekt hatte und ihn zum Zeichnen und Malen ermutigte.

Aus dem Jahr 1919 haben sich Ölbilder erhalten, in denen Prachensky die beschwerliche Arbeit der Bergbauern, etwa im Tiroler Gschnitztal, dokumentiert. Aus diesem produktiven Jahr stammt auch das vorliegende Gemälde der Bergbauern, die mit ihren schweren auf den Rücken geschnallten Heuballen bergwärts Richtung Heustadel aufsteigen. Eine dynamische Note erhält die Komposition durch den bogenförmigen Verlauf ihrer Route, wodurch im Bildvordergrund links einer der Träger in Nahaufnahme erscheint und gleichsam auf den Betrachter zuwandert. Prachensky vermeidet dabei jede Idealisierung der beschwerlichen bäuerlichen Arbeitswelt. Er wählt bei seinem Prozess der malerischen Formverflüchtigung vorzugsweise tonig-gedämpfte Mischfarben, um der fahlen und zugleich schwülen

108 | HEUERnte, 1919

Öl/Karton, 35,7 x 57,3 cm
monogrammiert WP, datiert 1919

Lichtstimmung einen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Gleichzeitig drängt er in diesem Bauerngenrebild die Perspektive deutlich zurück.

Prachensky hat in den 20er und 30er Jahren auch immer wieder Werbeplakate gestaltet, für Sohm Skiwachs, das Grand Hotel Bristol in Meran oder die Sonnenbar in Innsbruck. Für welches „Künstlerfest“ Prachensky den vorliegenden Plakatentwurf, wohl in den späten 20er Jahren, in Aquarell und Tempera und mit Bleistift angefertigt hat, ist unklar. Eine junge Dame, der eine blonde Locke in die Stirn fällt, blickt mit fast geschlossenen Augen lässig und unterkühlt in Richtung des Betrachters, ohne ihn direkt anzusehen. Die langen, schlanken Finger ihrer in einen schwarzen Samthandschuh gehüllten Hand spielen leicht gelangweilt mit einer knappen, gold-gelben venezianischen Halbmaske, wie sie für einen Ball typisch ist. Freilich ist es der männliche Blick, welcher der Femme fatale der Stummfilmära, die hier deutlich anklingt, ihre Rolle zuweist. Das Plakat erinnert auffallend an Entwürfe aus der Hand der Berliner Malerin, Grafikerin und Illustratorin Dörte Clara Wolff, besser bekannt als Dodo, die mit ihrem Wirken das visuelle Erscheinungsbild der „roaring twenties“ in Berlin nachhaltig geprägt hat.



109

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

Wie rasch und nachhaltig sich stilistische Änderungen im Personalstil von Malern der Zwischenkriegszeit manifestieren, demonstriert diese spannende Gegenüberstellung. Es handelt sich bei beiden Gemälden um das nur geringfügig abgewandelte traditionelle Motiv der bäuerlichen Mittagsrast mit dem obligaten Tischgebet, das hier der Innsbrucker Künstler Herbert Gurschner aufgreift – einmal in Form des alltäglichen Treffens der bäuerlichen Familie in ihrer Stube, ein anderes Mal vielleicht schon am Ende einer gemeinsamen Mahlzeit im Freien, die sich diese knorrigen Bergbauern wohl während der Feldarbeit teilen mussten, ihre Schüssel ist bereits (noch?) leer. Gurschner adaptiert hier kubistische und orphische Stilmittel und modelliert die Figuren nach Art eines Bildschnitzers, der bereits mit den ersten Kerbschnitten die Idee bzw. die gestische Dimension der jeweiligen Figur erkennen lässt. Diese Farbkerben differenziert er subtil und verzichtet dabei auf einen expressionistischen, fahigen Pinselstrich. Für diese Auffassung findet er nicht nur bei Zeitgenossen wie Ernst Nepo, Maximilian Reinitz oder Aloys Wach stilistische Parteigänger, sondern auch bei El Greco, dem Vertreter der spätmanieristischen Malerei.

Ganz anders verhält es sich mit dem 1929 zu datierenden Gemälde „Mittagsrast“, das vor Augen führt, wie stark Gurschner zu diesem

Zeitpunkt bereits in den Sog der Kunst von Albin Egger-Lienz geraten ist und welche Anregungen ihm auch die Winterlandschaften Alfons Waldes boten. Gurschners Auseinandersetzung mit diesen genannten Protagonisten der Tiroler Malerei der Zwischenkriegszeit dauerte zu diesem Zeitpunkt genaugenommen bereits über ein Jahrzehnt. Als Gurschner im November 1920 im Innsbrucker Kunstsalon Unterberger ausstellte, zeigte er bei dieser Gelegenheit auch eines seiner Holzarbeiterbilder, das beim Rezensenten der Innsbrucker Nachrichten in der Erinnerung haften blieb. Dieser konstatierte in der Ausgabe vom 24. November 1920 bereits den Einfluss von Albin Egger-Lienz und dessen Kreis auf Gurschners Frühwerk: „Herbert Gurschner hat entschieden aussichtsreiche Anlagen (...) In seinen Bildern mit figürlicher Staffage (Bierkeller, Kirchengang usw.) hat er sich, so dünkt es uns, die Arbeit doch allzu leicht gemacht, indem er seine Motive mit ganz holzschnittmäßiger Einfachheit behandelt. (...) Übrigens tut er das auf dem größten ausgestellten Bilde Holzarbeiter, doch hier zeigt sich noch ganz die bewusste oder unbewusste Abhängigkeit von Egger-Lienz und dessen Schule – was schließlich kein Vorwurf sein soll, aber beweist, dass Gurschner an sich noch genug zu arbeiten hat, bis er sich selbst finden wird.“



110

109 | MITTAG

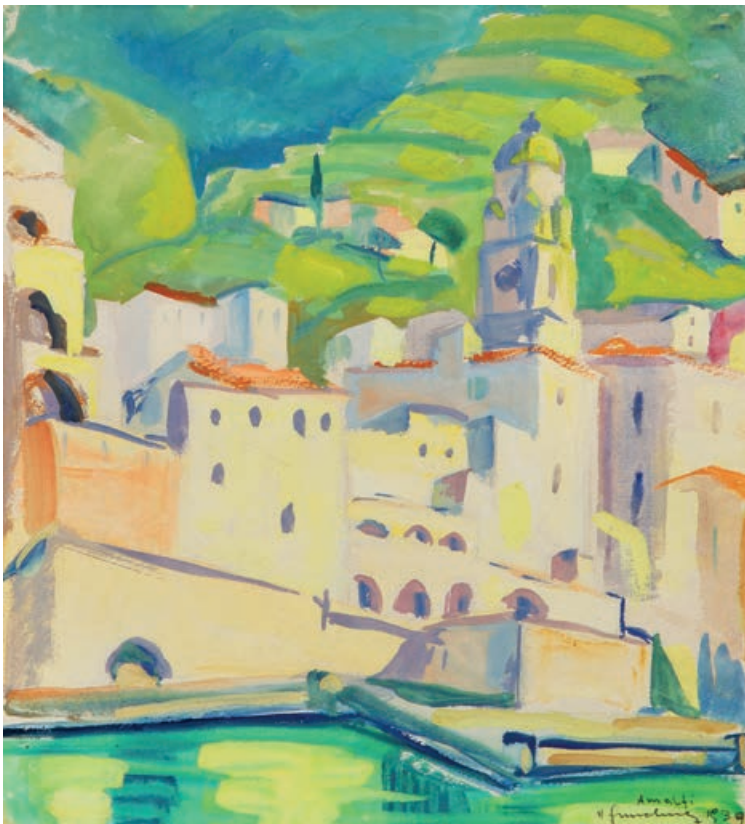
Öl/Leinwand, 70,5 x 87 cm

110 | MITTAGSRAST, 1929

Öl/Leinwand, 86,5 x 114 cm

signiert Gurschner

abgebildet in Herbert Gurschner 2000, S.93



111

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

111 | AMALFI, 1939

Aquarell/Papier, 29 x 26 cm

signiert H. Gurschner, datiert 1939 Amalfi

112 | SAN GIMIGNANO, UM 1925

Öl/Leinwand, 99 x 78,5 cm

signiert Herbert Gurschner Tirol

abgebildet in Herbert Gurschner, 2000, S. 82, Nr. 74

Der Landschaft galt, wie beim Großteil der Maler seit dem 19. Jahrhundert, die erste künstlerische Aufmerksamkeit des gebürtigen Tirolers Herbert Gurschner. Sie blieb ihm während der gesamten Zwischenkriegszeit wichtiger Schaffensbereich, insbesondere als spontanes Aquarell. Seine Sujets fand er nicht nur in Tirol, sondern auch auf unzähligen Reisen zu unterschiedlichen Destinationen in Europa. Dabei reizte ihn insbesondere die Kombination von Landschaft und Architektur. Häufig geht der Blick auf ein Dorf oder eine Kapelle, auf Bildelemente, die nicht nur formale Akzente setzen, sondern auch auf die Naturverbundenheit und Religiosität der Menschen verweisen. Sein Personalstil ordnet sich zwischen spätem Expressionismus und Neuer Sachlichkeit ein, bereichert um kubistisch-futuristische Ansätze.

1925 entstand das Ölgemälde der heutzutage von Touristen überschwemmten Stadt San Gimignano in der Toskana. Wir betrachten die Szenerie aus erhöhter Zentralperspektive, wie sie seit Leonardo da Vinci vermehrt erprobt wurde. Im schattierten Vordergrund schreitet, ein vormodernes Idyll evozierend, ein in Tracht gekleidetes Paar vor einer isolierten kleinen Gebäudegruppe auf uns zu. Hinter diesen Staffagefiguren baut Gurschner, ähnlich seinem Gemälde „Hirten vor der Stadt“ aus dem gleichen Jahr, die ansonsten menschenleere, in plastisch herausgearbeitete Kuben aufgelöste, steil aufragende Stadt auf; sie wird von den Strahlen einer kubistisch aufgefassten Sonne magisch beleuchtet. Gurschners Aufmerksamkeit gilt dabei maßgeblich dem Spiel von Licht und Schatten und, im Gegensatz zu anderen Darstellungen San Gimignanos aus seiner Hand, weniger der realen Topographie. Die schlanken Zypressen in der Stadt und auf den grünen Hügeln im Hintergrund unterstreichen die aufstrebende Dynamik der Komposition ebenso wie die beiden Geschlechtertürme, derer es im realen San Gimignano etliche gibt, die hier aber nur durch zwei exemplarisch

vertreten werden; wie auch die gesamte Stadt fernab jeden Realismus weihnachtskrippenartig auf nur eine Handvoll Häuser reduziert gezeigt wird.

Mehrfach, in den 20er und 30er Jahren, hat Gurschner das Städtchen Amalfi am Golf von Salerno besucht und jeweils die prägnante Silhouette mit den unmittelbar vom Hafen sich ausgesprochen pittoresk die steilen Berghänge hinaufziehenden Häusern aquarelliert. Zwischen 1926 und 1928 unternahm er besonders ausgedehnte, oft monatelange Studienreisen nach Italien. Bereits seit 1924 mit der Engländerin Ella Dolores Erskine verheiratet, kehrte Gurschner von seiner Riviera-Reise im März 1938 infolge des Anschlusses nicht mehr nach Österreich zurück, sondern übersiedelte endgültig nach London, wo er um die britische Staatsbürgerschaft ansuchte. Das vorliegende Bild malte der britische Tourist Herbert Gurschner im Sommer des Jahres 1939, am Vorabend des Zweiten Weltkriegs. Die Häuser sind unaufdringlich um den ursprünglich aus dem 10. Jahrhundert stammenden Dom gruppiert. Gurschner hat die Perspektive aber so gewählt, dass man die berühmte romanische Kathedrale mit der prunkvollen, im 18. Jahrhundert mit viel Gold barockisierten Fassade gar nicht sieht. Lediglich der Campanile aus dem 13. Jahrhundert erhebt sich ganz bescheiden, wie der Glockenturm irgendeines namenlosen Dorfkirchleins, aus den in sehr helle Flächen aufgelösten Häusern. Gurschner arbeitet im vorliegenden Werk mit rascher, nervöser Pinselführung, die vermuten lässt, der Künstler habe „en plein air“ gemalt. Der Bildaufbau ist klar in drei Bildpläne gegliedert: Hinter dem Hafenbecken, in dem sich offenbar das Boot befindet, auf dem Gurschner arbeitet, erhebt sich die strahlende Stadt, während sich hinter und über dieser die hellgrün bewachsenen Berge am Eingang zum engen Tal der Monti Lattari türmen.







114



115

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

113 | AUF DER TREPPE, UM 1925

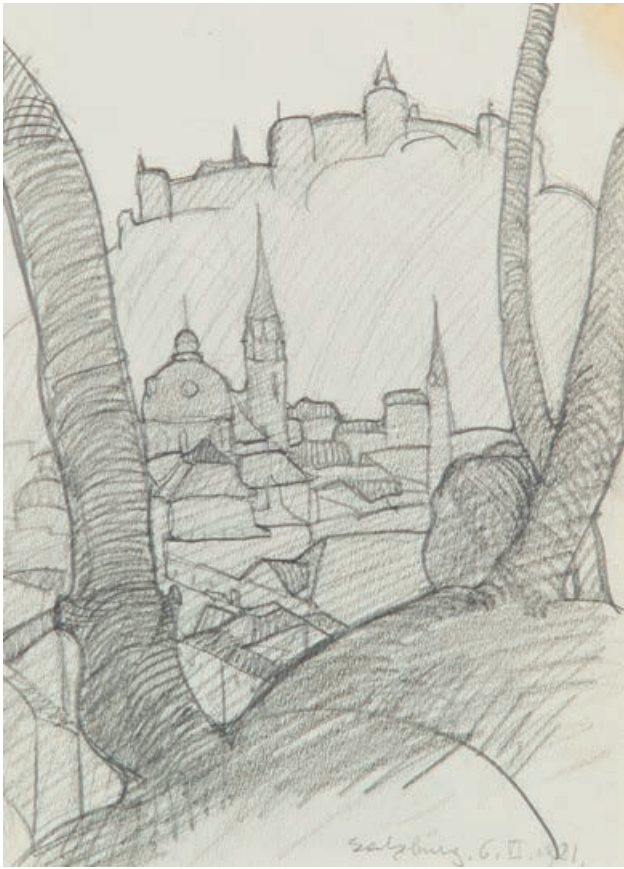
Holzchnitt, koloriert/Papier, 25 x 18 cm
signiert H. Gurschner, beschriftet woodcut

114 | KIRCHGANG, UM 1925

Öl und Tempera/Karton, 15 x 15 cm
signiert Herbert Gurschner, beschriftet Tirol

115 | DORFTRATSCH, UM 1925

Öl und Tempera/Karton, 15 x 15 cm
signiert H. Gurschner, beschriftet Tirol



116



117

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

116 | STADTANSICHT SALZBURG I, 1921

Bleistift/Papier, 26,2 x 18,5 cm
beschriftet und datiert Salzburg 6. VI. 1921
verso Zeichnung von Salzburg, nummeriert 11,
beschriftet und datiert Salzburg am VI. VI. 1921

117 | STADTANSICHT SALZBURG II, 1921

Bleistift/Papier, 26,2 x 18,5 cm
monogrammiert hg, datiert 9. II. 1921
verso Landschaftszeichnung,
betitelt und datiert Salzburg 9. VI. 1920

118 | ITALIENISCHE GASSE, UM 1929

Öl/Leinwand, 62 x 49 cm
signiert Gurschner

Naturlandschaften und im weiteren Sinne auch Stadtlandschaften bilden in Gurschners Schaffen der Zwischenkriegszeit eine wichtige künstlerische Herausforderung und ein breitgefächertes Experimentierfeld – ob in Form einer auf Konturen setzenden Bleistiftzeichnung, als spontanes Aquarell oder als repräsentatives Ölbild. Beide Stadtansichten Gurschners fokussieren historische Hauptsehenswürdigkeiten der pittoresken Salzachstadt, die seit jeher zum touristischen Pflichtprogramm jedes Salzburgbesuchers zählen: Die über der Stadt thronende Hohenfeste Salzburg sowie der Blick vom Mönchsberg auf die spätgotische Franziskanerkirche, die barocke Kollegienkirche und auf die Silhouette der Hohenfeste. Gurschner wählt dabei stets den pittoresken Blickwinkel und zirkelt diesen gleichsam ein: Die mittelalterliche Festung umgibt er am Fuße des Berges mit einer Wehrmauer. Den Blick auf die Salzburger Kirchen flankiert er an beiden Vertikalseiten mit Bäumen, die hier zudem als klassisches

Reposuirmotiv fungieren. Damit geraten ihm diese Stadtansichten als gefällige Veduten, die er vielleicht in das Medium der Druckgrafik übertragen wollte. Dafür sprechen die klare Disposition und der Verzicht auf allzu penible Kleinteiligkeit. Gurschner kokettierte hier vielleicht auch mit der Idee, mit solchen Salzburg-Ansichten beim betuchten Publikum der 1920 gegründeten und noch jungen Salzburger Festspiele Käufer seiner Kunst zu finden. Da die zweiten Salzburger Festspiele vom 2. bis 23. August 1921 stattfanden, könnten diese im Vorfeld entstandenen Zeichnungen auch konkret mit dieser Absicht in Verbindung gebracht werden, zumal die Festspielstadt stets auch mit ihrer Einbettung in eine der schönsten Landschaften Europas punktete. Schon Hugo von Hofmannsthal befand 1919 als Mitbegründer dieser Salzburger Festspiele: „Das Salzburger Land ist das Herz vom Herzen Europas. Das mittlere Europa hat keinen schöneren Raum – und gerade hier musste Mozart geboren werden.“





119

WILHELM JARUSKA

Wien 1916 – 2008 Wien

Der Wiener Maler, Grafiker, Buchillustrator, Platkünstler, Designer und Pädagoge Wilhelm Jaruska konnte nach vielversprechenden Anfängen in den 1930er Jahren ob der Wirrnisse der Zeit erst wieder in den 1950er Jahren als Maler reüssieren. Es waren vor allem die prekären Zeitverhältnisse zwischen und nach den beiden Weltkriegen, der aufreibende Einsatz im Kriegsdienst sowie die Brotarbeit in den ersten Nachkriegsjahren, die damals auch Jaruska eine freie eigenschöpferische Entwicklung als Maler beinahe unmöglich machten. Jaruskas Bildungsweg führte über die Kunstgewerbeschule in Wien und das Studium bei Albert Paris Gütersloh an der Akademie der bildenden Künstler hin zur Höheren Graphischen Bundeslehr- und Versuchsanstalt in Wien, wo er als Professor wirkte. Als Grafiker, Designer und Maler zeichnete er nicht nur für eine Reihe von Plakaten, Wandmalereien sowie Kinderbuch-Illustrationen verantwortlich, sondern auch für Mosaik und Beton-Glasfenster. Sein facettenreiches Œuvre umspannt einen zeitlichen Bogen von den 30er Jahren bis in die jüngere Vergangenheit. Seine große Meisterschaft bestand vor allem darin, dass er – unabhängig davon, welcher Technik, stilistischen Grundströmung oder kompositorischen Struktur er sich in den einzelnen Schaffensperioden zuwandte – stets das Pittoreske, das er aus jeder scheinbar noch so belanglos-alltäglichen Situation herauszudestillieren wusste, ins Effektiv-Plakative oder ins

119 | ABENDHIMMEL AUF DER SCHMELZ, 1949

Tempera/Papier, 26,9 x 36,5 cm

verso beschriftet, signiert und datiert Abendhimmel auf der Schmelz vom Balkon aus, W. Jaruska 1949

abgebildet in Wilhelm Jaruska 2020, S. 9, Nr. 21

Stimmig-Poetische zu transponieren verstand. Als Gebrauchsgrafiker waren ihm dazu noch alle Stilsprachen derart geläufig, weshalb er mit ihnen einen sehr freien Umgang pflegen konnte.

Seinen Blick aus dem Atelier von 1939 verstand Jaruska als ungeschönte urbane Bestandsaufnahme wie auch als Parabel auf die Beengtheit und furchtbare Not, die sich hinter den Fassaden jener gesichtslosen und hier nur durch ein dichtes Netz aus Drähten verbundenen proletarischen Hinterhofbezirke eingenistet hat. Sie wurde von den neuen NS-Machthabern politisch neu instrumentiert. „Das Furchtbarste so sagen, dass es nicht mehr furchtbar ist, dass es Hoffnung gibt, weil es gesagt ist“ – diese Maxime Elias Canettis scheint Jaruska auch für derartige soziale Milieuschilderungen adaptiert zu haben. Der atemberaubend schöne abendliche Wolkenhimmel von 1949, den er unter Rückbesinnung auf Caspar David Friedrichs elegische Abendstimmungen wie auch auf Emil Noldes experimentelle Farbdeklinationen auf das Papier zaubert, fesselt die Aufmerksamkeit, während die nur mit wenigen beleuchteten Fenstern angedeuteten namenlosen Häuserzeilen am unteren Bildrand im Abendlicht mit der Bergkette im Hintergrund zur topografischen Nebensache werden. Nach ähnlichem Prinzip entwickelte er dann selbst noch fünfzig Jahre später seine Ansicht des an der österreichisch-slowenischen Grenze gelegenen Mittagkogels im Nebel von 1990.



120



121

120 | **BLICK AUS DEM ATELIER, 1939**
Mischtechnik/Papier, 22,5 x 32,5 cm
abgebildet in Wilhelm Jaruska 2020, S. 11, Nr. 28

121 | **MITTAGSKOGEL IM NEBEL, 1990**
Mischtechnik/Papier, 49 x 67 cm
signiert W. Jaruska, datiert 1990
abgebildet in Wilhelm Jaruska 2020, S. 43, Nr. 124



122

WILHELM JARUSKA

Wien 1916 – 2008 Wien

122 | KITZBÜHEL, 1987

Mischtechnik/Papier, 48,2 x 66 cm

signiert W. Jaruska, datiert 1987, beschriftet Kitzbühel Malerdörfel

verso signiert W. Jaruska, datiert 1987, beschriftet Kitzbühel Malerdörfel

123 | MITTAGSKOGEL, 1988

Mischtechnik/Papier, 24,8 x 34,7 cm

verso signiert W. Jaruska, datiert 1988,

beschriftet Kärnten Mittagkogel

124 | KITZBÜHEL MALERDÖRFL, 1987

Mischtechnik/Papier, 50 x 66 cm

signiert W. Jaruska, datiert 1987, beschriftet Kitzbühel Malerdörfel

verso W. Jaruska, datiert 1987, beschriftet Kitzbühel Malerdörfel



123



124



125

MARIE-LOUISE MOTESICZKY

Wien 1906 – 1996 London

125 | LANDSCHAFT MIT AQUÄDUKT

Öl/Leinwand, 55,5 x 61 cm

„Meine Sehnsucht ist es, schöne Bilder zu malen, dadurch glücklich zu werden und andere Menschen glücklich zu machen“, formulierte Marie-Louise von Motesiczky, um ihr unermüdliches, immer sehr persönlich geprägtes, künstlerisches Schaffen bis ins hohe Alter zu erklären. Die Künstlerin wurde lange nur indirekt, als im Schatten großer Männer stehend, wahrgenommen: als Schülerin Max Beckmanns, Bekannte Oskar Kokoschkas oder Geliebte Elias Canettis. Erst infolge einer äußerst erfolgreichen Einzelausstellung des Goethe Instituts in London 1985 und einer Retrospektive in der Österreichischen Galerie im Belvedere 1994 sowie einer weiteren im Wien Museum 2007 hat sie den ihr zweifellos zustehenden Platz im Kanon großer österreichischer Künstler des 20. Jahrhunderts erhalten.

Ihr Œuvre, das hauptsächlich aus Stillleben, Selbstporträts und Porträts besteht und einem sich stets wandelnden, zunehmend lyrische gebrochenen Expressionismus verpflichtet ist, kann durchaus als autobiografisch gelten. Sie erhielt eine gute künstlerische Ausbildung, an Kunstschulen in Wien, Den Haag, Frankfurt am Main, Paris und Berlin. An der Frankfurter Städelschule studierte sie ab 1927 in der Meisterklasse von Max Beckmann, der lebenslang ihr Freund und Mentor blieb. Sie arbeitete intensiv auf der Suche nach ihrem eigenen Stil; die Hoffnung auf künstlerische Anerkennung in der Heimat

126 | STILLEBEN MIT AZALEE

Öl/Leinwand, 50,6 x 61 cm
signiert Motesiczky

zerstob aber mit dem Anschluss 1938. Mit ihrer Mutter – der Vater war früh verstorben – floh Motesiczky zunächst in die Niederlande und anschließend nach England, wo sie bis zu ihrem Tod lebte und arbeitete.

Landschaften aus der Hand der Künstlerin sind eher selten. Ähnlich wie ihre Stillleben ist das alpine Tal mit dem Aquädukt im Vordergrund von sanftem Glanz und stiller Poesie erfüllt. Der Fluss sprudelt heiter durch das sonnenbeschienene, baumbestandene Tal, während sich der Blick nach hinten, jenseits der Ortschaft, in der Weite der diesigen Bergwelt verliert.

Das Stillleben mit Azalee atmet Ruhe, Charme und Liebe. Ein hübsch rot gesiegelter Brief ist zu sehen. Er liegt geöffnet und gelesen auf dem vollgestellten Sekretär. Der Absender hat auch ein Foto von einer Küstenlandschaft mitgeschickt. Neben dem Blumentopf liegt ein Klappmesser, das wohl als Brieföffner gedient haben mag. Die leuchtend rote Feder in der Mitte könnte ein Dekorationsobjekt, aber auch ein Schreibutensil sein. In ihren Stillleben zeigt Motesiczky gern ihre häusliche Umgebung; persönlichen Gegenständen weist sie eine herausgehobene Bedeutung zu. Gut möglich, dass der abgebildete Brief von Motesiczkys Geliebtem, dem ebenfalls nach England geflohenen Schriftsteller Elias Canetti, stammt.



126

MARIE-LOUISE MOTESICZKY

Wien 1906 – 1996 London

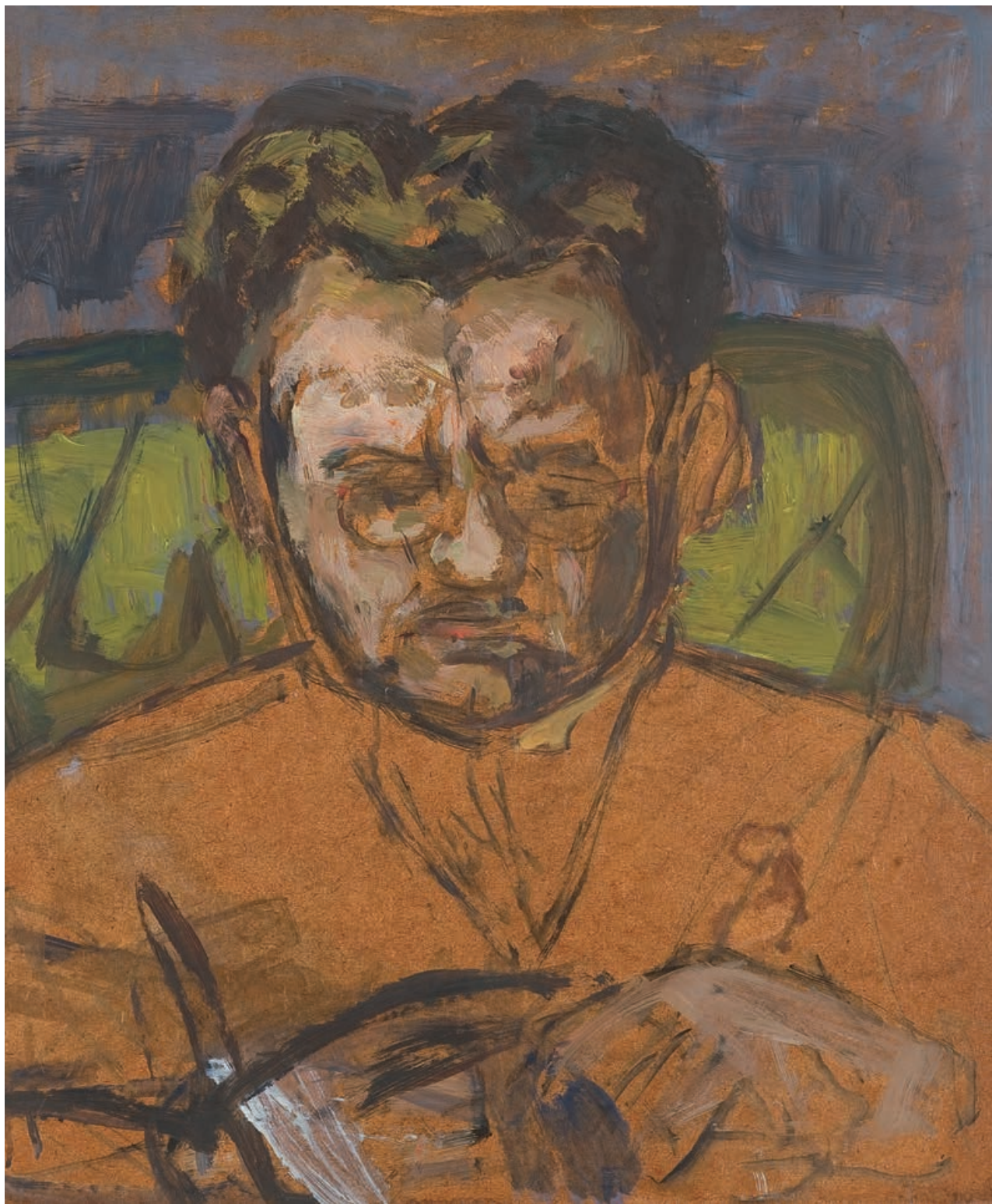
127 | PORTRÄT ELIAS CANETTI

Öl/Hartfaserplatte, 61,5 x 53 cm

Im Juli 1943 schrieb Marie-Louise von Motesiczky an Elias Canetti: „Liebster lieber liebster Mensch, Erst muss ich Dir noch sagen wie wunderschön das war, dass Du heute früh noch gekommen bist. [...]“ Auch im vorliegenden Bildnis lässt sich diese Vertrautheit spüren. Motesiczky war eine Meisterin des Porträts. Mit unersättlicher Neugier für ihre menschliche Umgebung und einer bewundernswerten Beobachtungsgabe ausgestattet, schuf sie eine Vielzahl von Porträts, die zu ihren eindrucksvollsten Arbeiten zählen. Einfühlsam und verständnisvoll, zugleich mit scharfem, unverstelltem Blick, erkundete Motesiczky ihr Modell. Es ging ihr stets darum, den wahren Charakter der porträtierten Person darzustellen, bar jeder Idealisierung. Kritiker verglichen ihre Porträts mit jenen Rembrandts. Elias Canetti schrieb: „Du musst wissen, [...] dass du [...] die gesegnete Gabe hast, Menschen zu bewahren, wie sie wirklich sind. Dafür liebe ich Dich und darum brauche ich Dich, Du gibst mir etwas, was ich nicht habe und ohne das ich nicht leben möchte. [...] Du wirst der grosse deutsche Porträtist werden.“ Elias Canetti, 1905 in Russe, Bulgarien, in eine sephardische Kaufmannsfamilie geboren, verbrachte seine

Kindheit und Jugend in Bulgarien, England, Zürich, Wien und Frankfurt am Main. Erst im Alter von zwölf Jahren erlernte er die deutsche Sprache, die seine eigentliche Heimat blieb. 1938 emigrierte Canetti mit seiner Frau Veza aus Wien nach England. Es begann eine spannungsgeladene Liebesbeziehung mit Marie-Louise von Motesiczky, während er daneben noch seine Frau und weitere Geliebte hatte. Ab den Siebzigerjahren zog sich Canetti nach Zürich zurück, wo er 1994 verstarb.

Motesiczky hat Canetti mehrmals porträtiert. Das vorliegende Gemälde, das vom Marie-Louise von Motesiczky Charitable Trust stammt, der es als erstes Canetti-Bild aus der Hand der Künstlerin bezeichnet, zeugt von der Intimität zwischen Porträtistin und Porträtiertem. Canetti posiert nicht, stattdessen beschäftigt er sich, eher häuslich-gemütlich als elegant gekleidet, mit einem Buch. Die Malerin, die seine Wesenszüge mit raschen Pinselbewegungen zu erfassen sucht, wird von ihm offenbar gar nicht wahrgenommen. Es ist, als würde sie ihren vielbeschäftigten Geliebten heimlich malen wollen, um ihn anschließend mit dem Ergebnis zu überraschen.



127



128

MARGARETE BERGER-HAMERSCHLAG

Wien 1902 – 1958 London

Auf Empfehlung Kolo Mosers besuchte die aus bürgerlich-jüdischem Hause stammende Margarete Hamerschlag bereits als Neunjährige den Kunstunterricht von Franz Čížek. 1917 bis 1922 studierte sie an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Oskar Strnad, Eduard Wimmer-Wisgrill und Bertold Löffler. 1922 heiratete sie Josef Berger, Architekt und Schüler von Adolf Loos. Hernach war sie als Buchillustratorin, Malerin, Aquarellistin und Holzschnittkünstlerin sowie als Kostümbildnerin erfolgreich. In den dekorativen Stil der Wiener Werkstätte mischten sich schon bald Fratzen, Dämonen, Figuren, gezeichnet von Gier und Angst. 1927 nahm sie an der ersten Ausstellung der Wiener Frauenkunst teil. Frustriert von dem Mangel an künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten und aus Verbitterung über die Errichtung des austrofaschistischen Regimes, zog das Paar 1934 ins britische Mandatsgebiet Palästina, da Berger in Haifa einen Bauauftrag für ein Hotel erhalten hatte. Das „Mai 34“ datierte Aquarell „Constantinopel“ dürfte auf der Hinfahrt entstanden sein. Etwa ein Jahr lang arbeitete Berger einerseits an den Hotel-Plänen und war andererseits auf der Suche nach Folge-Aufträgen. Hamerschlag bereiste derweil auf eigene Faust Palästina, Syrien und den Libanon und hielt das Erlebte in einer Vielzahl Skizzen, Gemälden und schriftlichen Aufzeichnungen fest. In Haifa entwarf sie Kostüme für Yardena Cohen, die später als eine der Begründerinnen des modernen Tanzes in der Gründungszeit Israels gelten sollte. In einer Galerie in Jerusalem wurden ihre Arbeiten in jener Zeit ebenso gezeigt wie, als Teil einer Ausstellung aktueller österreichischer Kunst, im tschechoslowakischen Kaschau.

In Haifa unterhielt das Paar, der Herkunft nach jüdisch, aber dem religiösen Judentum distanziert gegenüberstehend, rege Kontakte zu deutschsprachigen Immigranten, die sich weniger als zionistische Pioniere denn als vorübergehende Flüchtlinge sahen. Prominentes Mitglied jener Szene in Haifa war der Schriftsteller Arnold Zweig. Zweig, nicht verwandt mit Stefan Zweig, debütierte 1912 mit den „Novellen um Claudia“. 1927 erschien sein berühmter Roman „Streit um den Sergeanten Grischa“. 1930/31 ließ er sich nach Plänen des Architekten Harry Rosenthal ein Atelierhaus in Berlin-Charlottenburg bauen. Nach der Machtübernahme 1933 wurden Zweigs Werke Opfer der Bücherverbrennungen. Er floh in die Tschechoslowakei

128 | CONSTANTINOPEL, 1934

Aquarell/Papier, 21,8 x 29,2 cm
signiert Berger, monogrammiert MH,
datiert Mai 34, betitelt Constantinopel
und datiert 1934

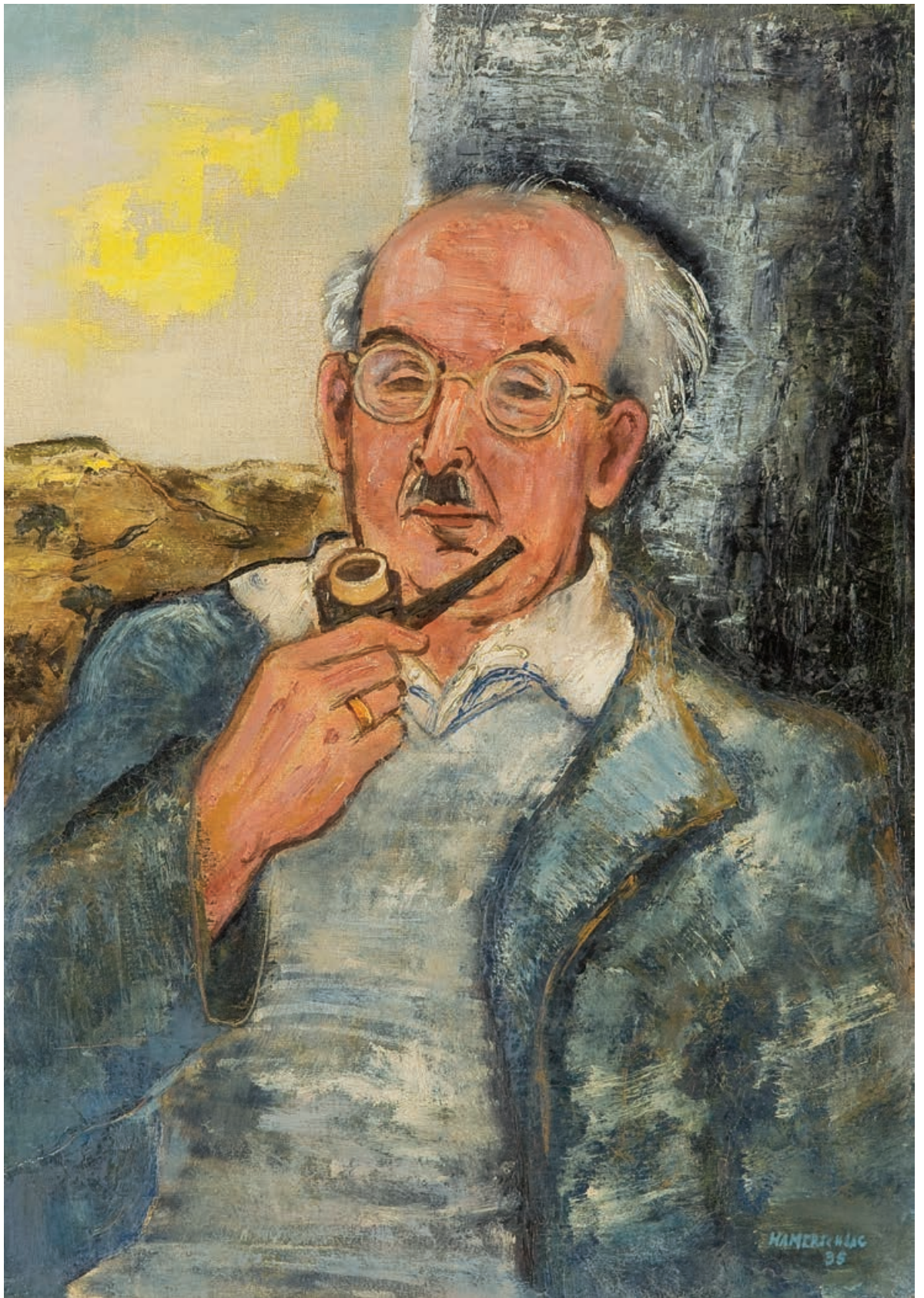
129 | ARNOLD ZWEIG IN PALÄSTINA, 1935

Öl/Leinwand, 70,5 x 50,4 cm
signiert Hamerschlag, datiert 35

und gelangte über die Schweiz und Frankreich 1934 nach Haifa. Dort geriet Zweig in Konflikt mit national-jüdischen Gruppen, die das Deutsche und das Jiddische ablehnten und einen Brandanschlag auf die Redaktion der deutschsprachigen Zeitschrift „Orient“ verübten, für die Zweig schrieb. Abgeschnitten von seinem literarischen Umfeld, engagierte sich Zweig für den Sozialismus, schrieb für antifaschistische Publikationen wie die „Neue Weltbühne“ und die „Deutsche Volkszeitung“ und wurde Ehrenvorsitzender des Komitees Freies Deutschland. Zweig übersiedelte 1948 nach Ostberlin. In der DDR avancierte Zweig zum hochgeehrten Künstler und zum Abgeordneten der Volkskammer, während er im Westen als politisch verdächtig galt und in Vergessenheit geriet.

In dem Porträt sitzt uns Zweig mit offenem Hemdkragen und in Strickjacke in häuslichem Ambiente gegenüber. Von hinten fällt weiches Sonnenlicht auf den Schriftsteller, der mit der Pfeife in der rechten Hand mit dem Ehering offenbar gemächlich auf dem Sofa sitzt. Von seiner prekären Situation in Palästina ist wenig zu spüren. Zweigs Blick verrät nicht viel über seine Gemütsverfassung.

Als die Spannungen zwischen Juden und Arabern in Palästina immer mehr zunahmen, beschloss das Ehepaar Berger-Hamerschlag, das Mandatsgebiet Richtung England zu verlassen. Im Dezember 1935 reiste Hamerschlag per Schiff von Haifa nach London. Berger kam im Folgejahr nach. Nach überstandener Internierung im Kriegsjahr 1940 fand Berger eine Stelle am London County Council. Hamerschlag hielt Kontakt zu Georg Ehrlich und anderen Emigranten, fand aber auch rasch Anschluss an die englische Kunstszene und nahm schon bald an Gruppenausstellungen teil. Nach Kriegsende nannte sie sich Berger-Hamerschlag. Sie konnte an ihre früheren künstlerischen Erfolge anschließen und unternahm künstlerisch produktive Reisen, insbesondere durch Südeuropa. Zusätzlich machte sie sich einen Namen, indem sie in diversen Londoner Jugendklubs unterrichtete. Ihre Arbeit mit Jugendlichen fand ihren Niederschlag in etlichen Bildern, insbesondere Darstellungen von Teddy Boys, die sie auch als Illustrationen für ihre erfolgreichste Publikation, „Journey Into A Fog“ (1955), verwendete. Von den Erlösen des Buches konnte sie für sich und ihre Familie ein Haus in South Hill Park kaufen.





130

MARGARETE BERGER-HAMERSCHLAG

Wien 1902 – 1958 London

130 | FLÖTESPIELENDER KNABE

Öl/Leinwand, 70,8 x 66 cm
signiert Berger

131 | MUTTER UND KIND, 1936

Aquarell/Papier, 47,9 x 37,8 cm

132 | JOAN GILI I SERRA MIT EHEFRAU, 1941

Öl/Leinwand, 66 x 48 cm
signiert Margarete Hamerschlag, datiert 1941

133 | JEAN C., 1931

Aquarell und Tusche/Papier, 48 x 35 cm
signiert Margarete Hamerschlag, datiert Juli 31
betitelt Jean C.

134 | MARINA UND PETER HOFFER, 1949

Öl/Leinwand, 76,2 x 63,6 cm
signiert Margarete Hamerschlag, datiert 1949



131



133



132



134



135

MARGARETE BERGER-HAMERSCHLAG

Wien 1902 – 1958 London

135 | IM JUGENDZENTRUM

Öl/Leinwand, 56 x 76 cm

signiert Margarete Livia Berger Hamerschlag

Berger-Hamerschlags Porträts, in denen sie an ihren persönlichen, lyrischen Stil der Vorkriegszeit anknüpfte, zeigen die Abgebildeten nachdenklich-versonnen. Die Künstlerin nähert sich ihnen mit Liebe und regem Interesse, wahrte aber doch respektvoll Distanz. Was wirklich in ihnen vorgeht, bleibt letztlich unergründlich. Der Flöte spielende Bub ist Raymond Berger zufolge er selbst: der 1937 als Florian zur Welt gekommene Sohn von Margarete Hamerschlag und Josef Berger. Das in helle Brauntöne wie für einen kühlen Herbsttag gekleidete Paar stellt den 1934 nach London übersiedelten katalanischen Buchhändler, Verleger und Übersetzer Joan Gili i Serra, der nicht als politischer Flüchtling, sondern aus intellektuellem Interesse gekommen war, und seine Frau Elizabeth McPherson dar. In Interviews erzählen ältere Engländer regelmäßig, dass im England der 40er Jahre nach ihrer Erinnerung Braun die alles beherrschende Farbe gewesen sei, und betonen, dies liege nicht nur an den sepiabraunen Fotos von damals. Kleider, Möbel,

136 | KINDER BEIM MURMELSPIEL

Öl/Leinwand, 62,2 x 50,7 cm

signiert Margarete Livia Berger

Tapeten, Häuser, alles sei braun gewesen. Dieses Doppelporträt könnte als Beleg dafür dienen. Hamerschlag scheint sich in der Darstellung ganz besonders für den fast schon stereotypischen Kontrast interessiert zu haben, der sich aus dem engen Nebeneinander des ganz mediterran-dunkelhaarigen Joan Gili und seiner erdbeerblonden, britischen Gattin mit dem fast durchsichtig-weißen Teint ergibt.

Besonders signifikant hinsichtlich der Biografie der Künstlerin sind zwei Szenen aus einem Jugendklub. Beide Darstellungen sind eindeutig narrativen Charakters; die Figuren sind ganz aufeinander bezogen. Die älteren Jugendlichen unterhalten sich, tanzen und streiten wohl auch miteinander, ohne von uns Notiz zu nehmen. Die vier halbwüchsigen Buben dagegen wollen von den Erwachsenen offenbar lieber in Ruhe gelassen werden: Die vorderen zwei wirken so, als fühlten sie sich von uns im Spiel gestört und blicken misstrauisch zum Betrachter herüber.



THEODOR FRIED

Budapest 1902 – 1980 New York

137 | NACHSPEISE, 1948

Öl/Hartfaserplatte, 59,5 x 50,5 cm

signiert Th. Fried

verso signiert Th. Fried, 400 W., 23 St., New York II, N.Y.,

betitelt und datiert "Dessert" 1948

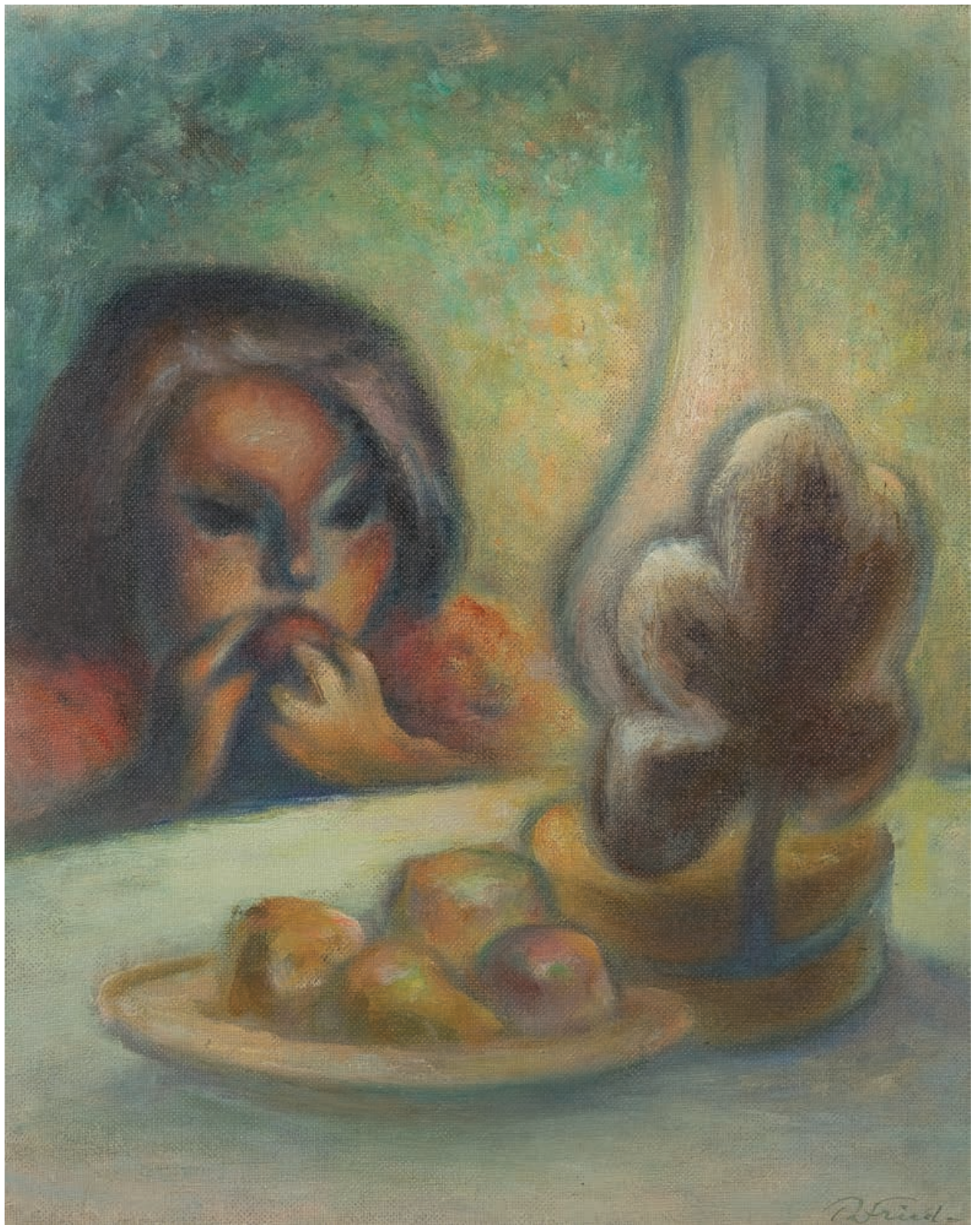
Dieses Gemälde mit dem kleinen Schleckermaul reiht sich ein in eine Serie von Kinderbildern Theodor Frieds, die der gebürtige ungarische Künstler schon seit den 1920er Jahren vorzugsweise von Säuglingen in Kinderwägen und säugenden Müttern, von Kindern beim ausgelassenen Spiel und konzentrierten Musizieren oder vom gemeinsamen Singen von Kindern mit Erwachsenen malt. Fried setzt auch in diesem Gemälde auf eine motivische Konzentration, indem er neben dem Tischrand nur das naschende Mädchen und am Tisch lediglich die Schüssel mit Birnen und Äpfeln und eine leuchtende Petroleumlampe mit blattförmigem Reflektor als Requisiten seiner Bildgeschichte benötigt. Unser Bild ist 1948 entstanden, im Nachhall des Hungerwinters 1946/7, als in Frieds europäischer Heimat die Erfahrung des Mangels noch sehr präsent war, im Gegensatz zum durchgängig gut versorgten New York, dem Entstehungsort des Bildes. Auf das Interieur und die durch die künstliche Lichtquelle gebotenen Möglichkeiten von Hell-Dunkel-Effekten geht Fried nicht ein. Er vermeidet hier markante Konturen, wodurch alles in ein sfumato-ähnliches Licht getaucht scheint.

Der 1902 in Budapest (oder möglicherweise in Szeged) geborene Maler war der Sohn eines jüdischen Uhrmachers und Juweliers. Zwischen 1920 und 1924 studierte er an der Budapester Akademie der Schönen Künste bei Gyula Rudnay, um dann 1924 nach Wien zu übersiedeln – mit sieben Ölgemälden und sechzig Zeichnungen im Gepäck. Noch im gleichen Jahr erhielt er eine Einzelausstellung in der Galerie Hugo Heller, über die Fried bald auch die jüngere Generation österreichischer Künstler kennenlernen sollte, die mit dem Hagenbund verbunden waren. Zudem wurden nun auch Kunstkritiker und Kunsthistoriker wie Fritz Grossmann und Fritz Novotny auf ihn aufmerksam. Durch die Verbindung zur Familie Heller dürfte er in Wien auch seine erste Frau, Anna Politzer, die Tochter eines Wiener Goldschmieds, kennengelernt haben. Obwohl er bereits 1925 eine weitere Ausstellung in dieser Wiener Galerie erhielt, zog es ihn im Juni 1925 nach Paris. Im Frühwerk aus dieser Zeit beschäftigte sich Fried vor allem mit der existentiellen Situation der Menschen und ihren Beziehungen zueinander. Dabei gelangte er nach anfänglich „expressiver“ Malerei und einer bevorzugten tenebrosen Palette zu einer

zunehmenden Vereinfachung der Form, einer Betonung der Konturen und einer Aufhellung der Farben.

In Paris wurde er Mitglied der École de Paris und gründete ein Atelier in Montmartre. Der Antwerpener Schriftsteller und Avantgarde-Maler Ferdinand Berckelaers alias Michael Seuphor sollte ihn dann nicht nur in die Pariser Kunstszenen einführen, sondern auch mit dem ungarischen Fotografen André Kertész bekanntmachen, mit dem Fried eine lebenslange Freundschaft verband. Überschattet wurde diese Zeit von großen materiellen Sorgen, weshalb er die unterschiedlichsten Gelegenheitsarbeiten – Kleiderdesign für ein Pariser Modehaus, Mitarbeiter (Puppenspieler) in einem Puppentheater und Geigenspiel in einem Kino-Orchester – annahm. Die Kontakte zur Wiener Kunstszenen hielt er trotzdem aufrecht: Im Jahr 1927 wirkte Fried an der Ausstellung „Das Werden eines Kunstwerkes“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie mit, bei der auch Arbeiten von Ehrlich, Hanak, Jungnickel, Kokoschka, Laske und Merkel gezeigt wurden. Ebenfalls 1930 stellte er in Wien in der von Hans Tietze kuratierten Ausstellung „Die Kunst in unsicherer Zeit“ neben Künstlern wie Picasso, Nolde, Kokoschka, Marc, Kandinsky und Munch aus. Im Jahr 1930 wurde auch Frieds einziges Kind Christopher geboren, weshalb Fried ab diesem Zeitpunkt vermehrt Studien über Kinder und insbesondere seinen Sohn anfertigte und in weiterer Folge Kinderdarstellungen wie das vorliegende Werk nun zu einem wiederkehrenden Thema in seinen Gemälden und Zeichnungen wurden.

Mit Hitlers Machtergreifung wurde es sowohl für Theodor Fried als auch für seine ebenfalls jüdische Frau in Europa zunehmend gefährlich, weshalb sie die Auswanderung in die USA beantragten. Während seine Frau samt Sohn bereits in die USA vorausreisen konnte, gelang es Theodor Fried erst im Sommer 1942 mittels abenteuerlicher Flucht – wahrscheinlich über Spanien und Casablanca – nach Amerika überzusetzen. In den USA wurde er dann Mitglied der Künstlergemeinschaft in Greenwich Village, in dem auch viele der aus Europa emigrierten Künstler aktiv wurden. Hier sollte er dann im Juli 1980 sterben. Noch zu Lebzeiten gelang es Fried jedoch, die nach seiner Emigration in Toulouse zurückgelassenen Gemälde in seine neue Wahlheimat bringen zu lassen.



137

MARIE PANETH

Sukdull, Steiermark, 1895 – 1986 London

138 | ENTHÜLLUNG

Öl/Leinwand, 60,3 x 50,5 cm
monogrammiert M

Maria Paneths künstlerisches Œuvre kann nicht getrennt von ihrem Leben und ihrem sozialen und therapeutischen Wirken betrachtet werden. Ihr Vater Alfred Fuerth starb plötzlich, als Marie vier Jahre alt war. Die Mutter Marie Fuerth übersiedelte kurz darauf mit den vier Kindern aus der Steiermark nach Wien; finanziell wurde sie von ihrer Verwandtschaft unterstützt, der in Böhmen bedeutenden jüdischen Familie Jeittele. Bei dem Künstler und Reformpädagogen Franz Čížek, der in seinem Kunstunterricht für unterprivilegierte Kinder Improvisation und vollständige Freiheit des Ausdrucks förderte, erhielt die junge Marie Fuerth eine künstlerische Ausbildung. Während des Ersten Weltkrieges arbeitete sie in einem Wiener Kinderspital und anschließend in einem Kinder-Spielzentrum in Berlin. Sie heiratete noch während des Krieges den Wiener Arzt Otto Paneth, mit dem sie in den 1920er und 1930er Jahren in Amsterdam und Indonesien lebte. Die Ehe zerbrach, und Marie Paneth verbrachte auf eigene Faust einige Zeit in Paris und New York, wo sie eine Beziehung mit dem bedeutenden Wiener Psychoanalytiker Heinz Hartmann hatte.

1939 kam Paneth nach London. Dort arbeitete die „Jewish exile born in Austria“ (Selbstbezeichnung) als freiwillige Helferin in der von der Psychoanalytikerin Anna Freud, der Tochter von Sigmund Freud, geleiteten Hampstead Nursery und schloss Freundschaft mit der Familie Freud. Vermittelt durch Anna Freud, engagierte sich Paneth in den von Freud mithilfe finanzieller Unterstützung der amerikanischen Organisation „Fosterparents' Plan For War Children“ im Londoner East End gegründeten Kinderheimen für traumatisierte Kriegskinder, die durch das Auffangnetz des Systems der Landverschickung gefallen waren und teilweise in Londons U-Bahn-Schächten hausten. In ihrem radikal antiautoritären pädagogischen Ansatz ging Paneth über ihren Lehrer Čížek hinaus. Sie verwendete die von den Kindern angefertigten Bilder, um den Effekt des Krieges auf deren psychische Konstitution beurteilen zu können, und war erstaunt über die geringe Anzahl von Bildern von Zerstörung und die Vielzahl an Bildern von intakten Wohnsituationen. Sie definierte die heilende Funktion von Kunst als metaphorischen Wiederaufbau des beschädigten Ich. Über

ihre Erfahrungen im Heim im East End erschien 1944 das von ihr verfasste Buch „Branch Street“, das von George Orwell im „Observer“ rezensiert und euphorisch gelobt wurde: „Ein wertvolles Stück soziologischer Arbeit ist durch Frau Paneth vollbracht worden. [...] Es wäre schwierig, das Buch zu lesen, ohne Bewunderung für die Autorin zu entwickeln, die ein nützliches Stück zivilisatorischer Arbeit geleistet hat, mit großem Mut und unendlich viel gutem Willen.“ Paneths Arbeit in der Branch Street fand großen Widerhall in den Medien und führte zum Konzept des Abenteuerspielplatzes als Ort, an dem eine zweite Kindheit nachgeholt werden kann als Ersatz für die entgangene erste; gemäß Anna Freuds Theorie von der elterlichen Liebe als essenzieller Komponente des Sozialisierungsprozesses.

Im Sommer 1945 kam ein Transport mit 300 jüdischen, aus Konzentrations- und Vernichtungslagern der Nazis geretteten Waisenkinder in einem behelfsmäßig hergerichteten Kinderheim am Lake Windermere an. Unter Marie Paneths Leitung erfuhren diese schwer traumatisierten Kinder in einem viermonatigen Programm eine pädagogische und therapeutische erste Intensivbetreuung. Über die „Windermere Children“ produzierte die BBC einen ergreifenden Dokumentarfilm. Nach dem Selbstmord ihres jüngsten Sohnes Tony 1955 ging Paneth nach New York zurück, wo sie zur Begründerin der Kunsttherapie in der amerikanischen Psychiatrie wurde.

Stilistisch von expressiven Strömungen der ersten Jahrhunderthälfte beeinflusst, hängt das überwiegend in Grau- und Brauntönen gehaltene, vorliegende Bild zweifellos eng mit den kunsttherapeutischen Erfahrungen der Künstlerin zusammen. Was da enthüllt wird, ist einerseits ein Kunstwerk, ein modellierter zartblauer Kinderkopf auf einer Plinthe. Das Werk lässt sich aber auch unschwer dahingehend interpretieren, dass es das Kindsein selbst ist, das dank der heilenden Kraft der Kunst zum Vorschein kommt. Das Thema mag keine leichte Kost sein, aber das Bild hat doch sehr viel mit Hoffnung und mit dem Positiven zu tun, das Paneth den Kindern in ihrer Obhut vermittelt hat. Die Person, die mit ernstem Gesichtsausdruck das Tuch hebt, sieht Marie Paneth übrigens sehr ähnlich.



138

AXL LESKOSCHEK

Graz 1889 – 1976 Wien

139 | BLUMENSTILLEBEN, 1951

Öl/Leinwand, 100,5 x 70 cm
monogrammiert AL, datiert 51

Der Maler, Grafiker und Illustrator Axl Leskoschek wurde in Graz als Sohn eines Feldmarschallleutnants geboren und schloss 1917 – mitten im Ersten Weltkrieg – seine juristische Ausbildung mit dem Doktorat ab. Er wurde unmittelbar danach als Fliegerleutnant an die Front beordert, von der er schwer verwundet zurückkehrte. Unter dem Eindruck dieses einschneidenden Kriegserlebnisses verzichtete er auf eine Justizkarriere und begann an der Landeskunstschule Graz bei Alfred Schrötter und an der Grafischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien zu studieren. Mit seinen Holzschnitten zu den „Legenden des hl. Franziskus“ begründete er 1920 eine Reihe von Illustrationen zur Weltliteratur, wurde Mitbegründer des Werkbunds „Freiland“ (1919) und der Grazer Sezession (1923). Zur gleichen Zeit entwickelte er seine Hellhörigkeit für die politischen Umwälzungen dieser Umbruchszeit, in der er auch für die sozialdemokratische Tageszeitung „Arbeiterwille“ bis 1934 als Kulturredakteur tätig wurde. Schon 1920 entstand das erste von ihm mit Holzschnitten illustrierte Buch, dem bis zu seinem Tod über 50 weitere Bücher folgen sollten. Es sind vor allem expressionistische Bilder, mit denen Leskoschek am Beginn seiner Karriere an die Öffentlichkeit trat.

Er betätigte sich aber nicht nur als Maler, Holzstecher und Schnitzer, sondern – zwischen 1928 und 1931 – auch als Bühnenbildner am Stadttheater in Augsburg sowie als politischer Aktivist. So beteiligte er sich als Mitglied des Schutzbundes am blutigen Arbeiteraufstand im Februar 1934, weswegen er sich nach kurzer Inhaftierung der illegalen KPÖ anschloss und 1936/37 im Anhaltelager Wöllersdorf neuerlich inhaftiert wurde. Während seiner Haft schuf er eine umfangreiche Folge allegorischer Blätter in expressiv-surrealem Stil. Noch gerade rechtzeitig gelang ihm 1938 die Flucht vor dem NS-Regime. Gemeinsam mit dem Architekten Herbert Eichholzer floh er über Triest in die Schweiz, von wo aus er gemeinsam mit seiner Frau,

die er hier kennengelernt hatte, 1940 ins Exil nach Brasilien entschwand. Dort entstand eine Reihe von Ölbildern, Aquarellen, Linol- und Holzschnitten, Pochoirs, Lithografien und Radierungen. Ebenso unterrichtete er an der Akademie der Bildenden Künste in Rio de Janeiro Holzschnitt und Komposition und wurde so zum Lehrer einer ganzen Generation brasilianischer Künstler. Erst 1948 kehrte er nach Österreich zurück, wo er in der Zeit des Kalten Krieges als kommunistischer Aktivist für den Realismus in der Kunst eintrat und sein Werk offiziell kaum beachtet wurde. Erst durch internationale Ausstellungen in den 1960er Jahren konnte er eine gewisse Bekanntheit erlangen, während in Österreich Ausstellungen wie jene von 1954 zum Thema „Kunst und Widerstand“ boykottiert wurden.

Kurz zuvor – 1952 – entstand auch dieses unverfängliche Blumenstillleben mit den exotischen roten Flamingoblumen, die Leskoschek zugleich an seine geliebte Wahlheimat Brasilien erinnerten: Die Anthurie stammt aus den tropischen Regenwäldern Kolumbiens, Guatemalas und des Amazonasgebietes in Brasilien. Zudem fügt Leskoschek auch noch eine Blüte der Paradiesvogelblume ein, die in Südafrika heimisch ist. Leskoschek bringt diese exotische Blumenpracht vor dem seidig schimmernden, silbrig weißen Hintergrund in einer spätexpressionistischen Manier ausgezeichnet zur Geltung. Die fulminante Wirkung wird durch das große Format noch zusätzlich erhöht. Leskoschek selber stand erst nach seinem Austritt aus der KPÖ als Reaktion auf die blutige Niederschlagung des Prager Frühlings im August 1968 im Mittelpunkt erster Ehrungen und von Ausstellungen 1971 bzw. 1974 in Graz und Wien, um bald darauf wieder in Vergessenheit zu geraten. Kurz vor seinem Tod 1976 bekannte er, dass es der größte Fehler seines Lebens gewesen sei, Brasilien 1948 zu verlassen, wo er doch dort schon so viele Freunde und Schüler hatte. Er kehrte, so sein bitteres Resümee, in seine Heimat als in ein Land zurück, wo er weiterhin unbekannt, fast anonym blieb.





140

TRUDE WAEHNER

Wien 1900 – 1979 Wien

Die aus einer großbürgerlichen Wiener Familie stammende Trude Waehner zählt neben Helene Funke oder Margarete Berger-Hamerschlag zu den prägenden, lange übersehenen Wiener Künstlerinnen, die in die Emigration gehen mussten und damit Gefahr liefen, vom Kunstgeschehen entkoppelt zu werden. Ab 1918 studierte sie an der Wiener Kunstgewerbeschule, um dann durch Vermittlung Josef Franks 1928 ans Bauhaus in Dessau zu gelangen. Dort trat sie in die Malklasse von Paul Klee ein und belegte auch Kurse bei Wassily Kandinsky. Als ihr der berühmte Berliner Kunsthändler Paul Cassirer 1933 anbot, eine Ausstellung durchzuführen, wurde dies durch die politischen Umwälzungen vereitelt und ihr Berliner Atelier von der Gestapo devastiert. Die Künstlerin wies in der Folge nicht nur in ihren Werken deutlich auf die Gefahren des Faschismus hin, sondern half auch tatkräftig bei der Herstellung von Ausweispapieren und unterstützte andere bei der Flucht aus Wien. Als aufmerksame Beobachterin der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen entwarf Waehner daher bereits ab den späten 1920er Jahre antifaschistische Grafiken. Ab den 1930er Jahren nahm sie dann in ihrer künstlerischen Arbeit immer wieder auf die politischen Verhältnisse, von denen sie sich unmissverständlich distanzierte, Bezug.

In diesem politischen Kontext steht wohl auch ihr Gemälde „Partisan mit Tulpen“, das nach Angaben ihres Sohnes Edi Gold zeigt. Diesen porträtiert sie mit grüner Kippa in Dreiviertelansicht. Waehner war seit 1925 selbst in zweiter Ehe mit einem jüdischen Juristen verheiratet. Der Ausdruck des jungen Mannes mit dem etwas

verschmitzten Blick ist auf eine hochformatige Lektüre – vielleicht eine Zeitung – gerichtet. Im Hintergrund ist auf einer schmalen roten Abstellfläche eine helle Vase mit aufgeblühten roten und weinroten Tulpen eingeblendet. Trude Waehners Malweise ist hier zwar grundsätzlich dem Expressionismus, mit Blick auf Oskar Kokoschkas Auffassung, verpflichtet, zugleich aber auch durchsetzt von einem postimpressionistischen Pinselduktus in der Art des jungen Richard Gerstl. In diesem stilistischen Spannungsfeld entstand auch ihr Porträt des jungen Mannes im lilafarbenen Hemd und mit orange-blonden Haaren, der auf einem Sofa sitzt, das mit einem an Josef Frank erinnernden Stoff bezogen ist. In dem Bild stellt Waehner erneut ihre rasche Erfassungsgabe beim Studium des jeweiligen Charakters und der körpersprachlichen Besonderheiten unter Beweis.

Durch ihr politisches Engagement und ihre antifaschistische Gesinnung an Ausstellungen gehindert, emigrierte die 1933 wieder nach Österreich zurückgekehrte Künstlerin 1938 nach New York. In Waehners amerikanischem Exil sind beide vorliegenden Bilder entstanden. Infolge der Vernetzung mit anderen Emigranten und ihrer in den letzten Jahren gewonnenen Kontakte zu US-Amerikanern fand sie bald ein Auskommen durch privaten Malunterricht. Mit Empfehlungsschreiben von Josef Frank, Hans Tietze und Oskar Kokoschka erhielt Waehner zudem zwei Lehraufträge an Schulen in den USA und begann auf dem Gebiet der Kunstpsychologie zu arbeiten. Ihr künstlerisches Schaffen war in diesen Jahren vor allem durch Porträtdarstellungen und Städtebilder geprägt.

140 | PARTISAN MIT TULPEN

Öl/Leinwand, 60,5 x 50 cm

signiert Waehner

verso betitelt Partisan and tulips

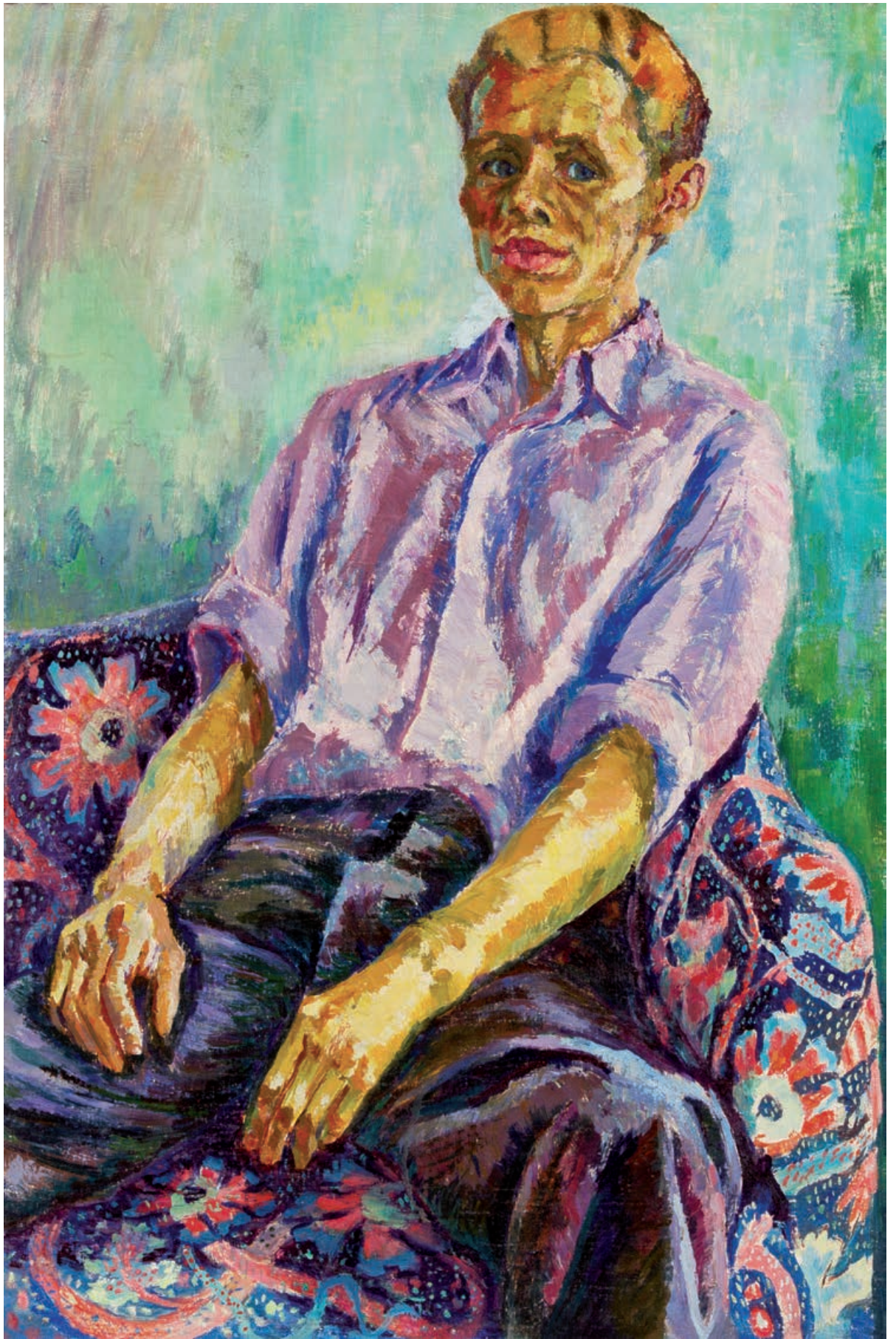
141 | PORTRÄT EINES JUNGEN MANNES

Öl/Leinwand, 90 x 59,5 cm

verso Porträt einer Frau

abgebildet im Kat. Stadt der Frauen,

Belvedere 2019, S. 268





HELENE FUNKE

Chemnitz 1869 – 1957 Wien

142 | MÄDCHEN MIT LILIEN, UM 1930

Öl/Karton/Holz, 40 x 29,5 cm
abgebildet im Funke Wkzv., S. 236 (Frauenkopf mit Lilien)

1913 übersiedelte Helene Funke nach Wien, wo sie bis zu ihrem Tod lebte. Ungeachtet der Kritik, die ihr von heimischen Kunstkritikern entgegenschlug, präsentierte sie ihre Arbeiten in etlichen Ausstellungen und bekam schließlich sogar den österreichischen Staatspreis und den Professorentitel verliehen. Oftmals hatte sie im Laufe ihrer künstlerischen Karriere auch mit der Benachteiligung gegenüber ihren männlichen Künstlerkollegen zu kämpfen, weswegen sie sich früh für die Emanzipationsbewegung engagierte und für gleiche Rechte von Frauen eintrat. In Wien war sie Mitglied der „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“ und beschickte bereits 1910, als korrespondierendes Mitglied von Paris aus, deren erste Ausstellung. Auch in der zweiten Schau 1911 in der Zedlitzhalle, dem Ausstellungshaus des Hagenbundes, war Funke mit dreizehn Gemälden vertreten. Ihr moderner, von den Fauves beeinflusster Stil sorgte für Aufsehen und wurde von den österreichischen Künstlerkolleginnen als Zeichen des Fortschritts geschätzt. Vor diesem Hintergrund sind die Darstellungen von Frauen im Werk von Helene Funke zu betrachten, die eine wesentliche Rolle in ihrem Schaffen einnehmen. Vor allem in ihren Porträts versuchte sie stets



143

143 | AKT

Bleistift/Papier, 31,1 x 23,5 cm
monogrammiert F

die Gefühle der Dargestellten zum Ausdruck zu bringen. Bei dem Mädchen mit Lilien konzentriert die Künstlerin das Motiv in einem engen Bildausschnitt. Vom linken Rand neigt sich das Mädchen ins Bild und formt durch ihre Hand, in der sie einen Bund Lilien hält, nach unten hin und zum rechten Rand den Rahmen der Komposition. Keine Details lenken den Betrachter vom Wesentlichen ab, während man das Mädchen mit geneigtem Kopf und melancholischem Blick an den Blüten riechen sieht.

Die Darstellung von Frauen und Mädchen ist, unabhängig von der Technik, ein Thema, das insbesondere zwischen 1907 und 1930 einen wichtigen Stellenwert in Funkes Schaffen einnimmt. Das Erotische in Funkes Werk irritiert die Zeitgenossen; erotische Frauendarstellungen sind Männersache. Beim sich beugenden Akt, einer Bleistiftstudie, hingegen steht das Erotische nicht im Vordergrund. Das Modell hat den rechten Fuß auf einen Hocker oder Schemel hochgestellt, der aber zeichnerisch nicht einmal andeutungsweise ausgeführt ist. Der umgebende Raum bleibt gänzlich undefiniert. Funke interessiert sich hier lediglich für die Konturen der Frau und bringt diese mit sicherem Strich zu Papier.



144

LILLY STEINER

Wien 1884 – 1962 Paris

144 | IM GARTEN

Öl/Sperrholzplatte, 53,2 x 35,8 cm
signiert Lilly Steiner, beschriftet A sa cher

Die künstlerische Ausbildung der als Lilly Hofmann in Wien geborenen Künstlerin begann an der Grazer Kunstschule für Frauen und Mädchen. Sie galt damals als tonangebende Talenteschmiede für künstlerisch begabte Frauen. Nach dem Schulabschluss heiratete Hofmann 1904 den Industriellen Hugo Steiner, einen Schulfreund von Karl Kraus und Auftraggeber für Adolf Loos. Dieser baute für das junge Ehepaar das bekannte Haus Steiner im 13. Wiener Gemeindebezirk, das sehr rasch zum beliebten Treffpunkt der intellektuellen Wiener Elite werden sollte. Erst während des Ersten Weltkrieges begann Lilly Steiner in Öl zu malen. Dazu Lilly Steiner selbst: „Jetzt hatte mich das Leben gepackt und ließ mich nicht mehr los. Jetzt kamen die ersten Bilder und die ersten Kompositionen, ich malte nicht mehr, um die Natur zu kopieren, sondern um meine inneren Bilder ans Licht zu bringen: Denn es war in mir etwas aufgebrochen, was ich mitteilen musste.“

Mit gestischem Malduktus treibt sie auch im vorliegenden Gemälde „Im Garten“, nach der 1927 erfolgten Übersiedlung nach Paris entstanden, den von ihr angesprochenen Aufbruch bis an die Grenzen

145 | JARDIN JAPONAIS, 1955

Öl/Leinwand, 73,5 x 60,8 cm
verso am Keilrahmen signiert, datiert und beschriftet
Lilly Steiner 1955 Jardin japonais à Boulogne

der malerischen Formauflösung, wie diese etwa Oskar Kokoschka oder auch Herbert Boeckl in ihren Porträts aus den frühen 1920er Jahren bereits wagten. Steiner setzt in fauvistischer Manier auf breite, pastose Pinselstriche. Sie ordnet die Besonderheiten dieses Gartens – ein breiter Baumstamm mit hellgelbem Blattwerk und eine an Grisaillemalerei erinnernde Gestalt, die wohl eine steinerne barocke Gartenskulptur darstellt – einem expressionistischen Pathos unter. Steiners 1955 entstandenes Gemälde vom japanischen Garten in Boulogne, der aus einer modernen Gartenanlage und einem japanischen Dorf besteht, setzt hingegen auf Nahsicht wie auch auf spät kubistische Verdichtung des Gesehenen. Dem Gewirr aus Gräsern und einzelnen exotischen Pflanzen begegnet sie mit einer nuancenreichen Abstufung an Grüntönen, die sie sowohl für die flächenhafte, als auch für plastisch gedachte Bildpartien zum Klingen bringt. War bei früheren Bildern noch der Einfluss Kokoschkas zu erkennen, findet Lilly Steiner hier nun ihren eigenen Weg, um ihre in unterschiedliche Farbtintensitäten aufgefächerten Eindrücke auf die Leinwand zu bannen.



145



146

WILHELM THÖNY

Graz 1888 – 1949 New York

Wilhelm Thöny nimmt in der österreichischen Moderne der Zwischenkriegszeit eine herausragende Stellung ein. Er stammt aus der damals künstlerisch im Schatten Wiens stehenden steirischen Landeshauptstadt Graz. 1908 begab sich Thöny jedoch nicht zum Kunststudium – wie viele seiner Künstlerkollegen – nach Wien, sondern in das fortschrittlichere München. Zu diesem Zeitpunkt war seine Neigung zunächst gleichermaßen auf die Musik sowie die Malerei verteilt, und er zeigte sich noch unentschlossen, welcher der beiden Künste er sich komplett widmen wollte. Erst als Thöny ein Angebot als Sänger erhielt, entschied er sich gegen die Musik und konzentrierte sich auf seine Karriere als angehender bildender Künstler. Er beschloss 1931 mit seiner amerikanischen Ehefrau Thea Herrmann-Trautner, nach Paris zu ziehen, nachdem er dieses zuvor bereits mehrere Male besucht hatte. In seinen Stadtansichten der französischen Metropole, die sowohl als Zeichnungen, Aquarelle oder Ölbilder entstanden, wird sein künstlerisches Sensorium für das Atmosphärische geschärft und sein Ausholen ins Halluzinative und Visionäre Teil seiner unverkennbaren Bildsprache. Bei Thönys in nächtliches Blau getauchter Pariser Stadtansicht sehen wir das Pariser Rathaus von einem erhöhten Standpunkt am anderen Seineufer, wohl von einem Fenster eines Gebäudes am Quais de Bourbon bzw. der Place Louis Aragon. Das Gemälde weist ob seines Gespinstes aus groben, fahigen Farbstrichen und -tupfern, aus denen sich Rhythmen und Strukturen bilden, Bezüge zum abstrakten Expressionismus auf. Thöny zeigte sich aber

auch von der Beobachtung verschiedenster gesellschaftlicher Schichten und alltäglicher Geschehnisse fasziniert.

Die Verbindungen mit seinem heimatlichen Freundeskreis hielt er aufrecht: Thöny korrespondierte gerne und viel, weil er gerade in diesen Pariser Jahren die in Graz zurückgelassenen Freunde an seinen Erlebnissen teilhaben lassen wollte. Zu diesem Zwecke versah er diese Briefe oft mit köstlichen Randzeichnungen zwecks besserer Veranschaulichung. Manchmal legte er in gleicher Absicht seinen Schreibern briefbogengroße Zeichnungen bei, woran noch heute vorhandene Knicke im Papier dieser Zeichnungen erinnern. Auch diese zu Silvester 1934 entstandene Tuschezeichnung mit dem in Gala-Aufmachung dargestellten „Salonlöwen“ und der Kathedrale Notre-Dame de Paris im Hintergrund entstammt dem Fundus von Thönys zahllosen Briefzeichnungen. Der etwas misstrauische feine Herr auf der Zeichnung ist keineswegs in Sektlaune, sondern verzieht grimassierend seinen Mund. Ist es vielleicht Thöny selbst, der am Ende dieses für Österreich so fatalen Bürgerkriegsjahres 1934 sorgenvoll die Zukunft seiner Heimat einschätzt? Auf der Textseite schreibt Thöny: „Ich schreibe dir dies freimütig, weil ich, einmal zu einer Erkenntnis gelangt, durch nichts (ein stolzes Wort) mehr anderer Meinung werden kann. Sag es aber, bitte herzlich, niemandem, denn ich will es beim Nichtschreiben belassen.“ Vier Jahre später fühlte sich Thöny durch die politischen Entwicklungen bereits derart verunsichert, dass er mit seiner zweiten Frau, der gebürtigen Amerikanerin Thea Trautner, im März 1938 nach New York übersiedelte.



147

146 | SILVESTER, 1934

Tusche/Papier, 24 x 20 cm
datiert 1934/1935
verso Brief von Wilhelm Thöny

147 | PARIS, HÔTEL DE VILLE, UM 1930

Öl/Leinwand/Karton, 35,3 x 44,5 cm
signiert W. Thöny



148

WILHELM THÖNY

Graz 1888 – 1949 New York

Thönys Tuschezeichnung „Der Verehrer“ entstammt einer für den Künstler entscheidenden Umbruchszeit Ende der 20er Jahre, sowohl was sein Privatleben, als auch seinen beruflichen Fortgang betrifft. Nachdem seine im Dezember 1915 eingegangene Ehe mit der Amerikanerin Fanny Hilma Walbourg White bereits 1918 scheiterte, lernte er 1925 erneut eine Amerikanerin kennen: die Tochter des Malers Frank Herrmann, Thea Trautner, die später seine zweite Frau werden sollte. Im Jahr 1927 wurde Thöny Mitarbeiter bei der Münchner Zeitschrift „Die Jugend“ und der Berliner Zeitschrift „Querschnitt“. Nachdem er im Juli 1929 vom österreichischen Bundespräsidenten den Professorentitel erhielt, reiste er im September mit seiner Frau für einige Wochen nach Paris. Ein Jahr später wurde er seitens der österreichischen Bundesregierung mit einem staatlichen Ehrenpreis bedacht und zugleich ordentliches Mitglied der Wiener, Prager und der Neuen Münchner Secession.

Das Thema der Ehrbezeugung liegt im Grunde auch dieser Tuschezeichnung zugrunde, freilich hier in der ironisierenden Brechung und der Botschaft, dass die Grenzen zwischen Verehrung und Verachtung fließend sind. Der etwas in die Jahre gekommene – und in die Breite gegangene – Herr im Frack mit seinem dünnen, aufgewirbelten Schnurrbart gibt sich dem verutzten jungen Mädchen mit der Bubi-kopf-Frisur und dem freizügigen Partykleid als ihr Verehrer zu erkennen. Die Aussichtslosigkeit seines Ansinnens verrät allerdings bereits die Körpersprache der Angehimmelten, die zwischen erschrockenem Erstarren und offen zur Schau getragener Ablehnung schwankt. Ob dieser offenkundigen Ablehnung, die auch der nach unten weisende Blumenstrauß in der Hand des verhinderten Liebhabers zu

unterstreichen scheint, drängt sich uns auch eine Maxime Arthur Schopenhauers auf: „Die Verehrung verträgt nämlich nicht die Nähe; sondern hält sich fast immer in der Ferne auf; weil sie, bei persönlicher Gegenwart des Verehrten, wie Butter an der Sonne schmilzt.“

Weniger Ironisches denn Tiefgründiges verfolgt Thöny in der Tuschezeichnung mit der Figur am Dach eines Hauses, die hier inmitten einer nur angedeuteten Siedlung im Nachthemd mit Blick in die Ferne balanciert. Im Hintergrund steigt der Mond über dem Mittelgrund auf, den Thöny vage als Meereslandschaft skizziert. Man könnte in der Frau eine Schlafwandlerin erblicken. Um den Somnambulismus haben sich im Laufe der Geschichte viele Mythen und Theorien gebildet. So nahm auch der Vater der Psychoanalyse, Sigmund Freud, 1915 dazu Stellung: Er brachte den Somnambulismus mit der Erfüllung von unterdrückten sexuellen Wünschen in Verbindung und bot zugleich die Theorie auf, dass Schlafwandler dorthin zurückkehren wollen, wo sie als Kind geschlafen hätten. Ebenso wahrscheinlich ist allerdings die Deutung, dass es sich bei der sehnsüchtig in die Ferne Blickenden um eine verzweifelt Exil Suchende handelt, die am Rande des Daches nun keinen Ausweg mehr sieht und zum Abschied noch einen letzten Blick auf den Hafen von Sanary-sur-Mer als Endstation ihrer Emigration wirft. Die Stadt an der französischen Mittelmeerküste war in den 1930er Jahren Treffpunkt für zahlreiche Intellektuelle und Künstler Europas, und so stellte auch Thöny sie in mehreren seiner Bilder dar. In der Zeichnung geht die Sonne vor der lebensmüden Frau unter. Thöny gelang die Flucht, und er emigrierte 1938 endgültig mit seiner jüdischen Frau Thea nach New York.



149

148 | AM DACH, UM 1937

Tusche/Papier, 22,5 x 29 cm
signiert W Thöny

149 | DER VEREHRER, UM 1928

Tusche, laviert/Papier, 24,5 x 33 cm
signiert W. Thöny



JOSEF FLOCH

Wien 1894 – 1977 New York

150 | DAME IM INTERIEUR, 1955

Öl/Leinwand, 76,5 x 69 cm

signiert Floch

abgebildet im Wkvz. Floch 2000, S. 316, Nr. 522

Der 1894 in Wien geborene Josef Floch besuchte ab 1913 die Wiener Akademie der bildenden Künste, entwickelte aber schon sehr bald den Wunsch, seine Heimat zu verlassen. So reiste er 1918 nach München, wo er zum ersten Mal mit der Kunst von Paul Cézanne, Vincent van Gogh und Hans Marées in Berührung kam. Bereits 1925 entschloss er sich zur Übersiedlung nach Frankreich. Doch mit Beginn des Zweiten Weltkriegs sollte sich für den Künstler die gesamte Lebenssituation dramatisch verschlechtern, da er als Jude in Österreich die Verfolgung und in seiner Wahlheimat Frankreich seine Ausweisung befürchten musste. Er emigrierte daher mit seiner Familie nach New York, wo er sich nun allerdings eine völlig neue Existenz aufbauen musste. Trotzdem gelang es ihm allmählich, künstlerisch Fuß zu fassen, was auch in verschiedenen offiziellen Auszeichnungen in den USA zum Ausdruck kam. Beide hier einander gegenübergestellte Arbeiten datieren in die 1950er Jahre: Das Blumenstück mit dunklem Hintergrund ist wohl im Jahr 1950 anzusetzen, da es Floch im besagten Jahr in etwas abgewandelter Form wiederholte und mit figuralen Darstellungen kombinierte.

Im Gemälde „Dame im Interieur“, das in Karl Pallaus Werkverzeichnis als „The Visitor“ verzeichnet ist, verbindet er den Vordergrund samt dem Blumen- und Früchtestillleben mit einem Blick in sein großräumiges Atelier. Das Stillleben mit der Blumenvase und den teils in einem Teller, teils am halbkreisförmigen Tisch arrangierten Zitronen und Äpfel rückt Floch in den Halbschatten. Es bildet so den Kontrast zum hellen Hintergrund. Der hohe Raum ist mit großflächigen Fenstern ausgestattet, schmale Fenstersprossen parzellieren diese große Fensterfläche in unterschiedliche Quadrat- und Rechteckflächen. Vor diesem geometrisierten Ambiente platziert Floch eine Dame im weißen Kleid und mit brauner Stola auf einem Stuhl. Rechts neben ihr ist am Tisch eine Halbfigur schemenhaft angedeutet. Damit

baut Floch jene Kräfte- und Bezugfelder auf, die schon Hans Tietze in seiner kondensierten Stilanalyse zu Papier brachte: „Flochs Figuren sind nicht nur durch das lineare Netz tiefdurchdachter Kompositionen eingebunden, sondern stehen auch in den Kraftfeldern intensiver Gefühlsströmungen. Das gibt den Bildern die Wärme, die die Bewusstheit ihres Aufbaus ihnen rauben könnte. Was zwischen den Dingen ist – und das ist nicht Luft allein, sondern spannungsreiche Beziehung, ist so wichtig, wie die Dinge selbst, darum sind die Bilder wie von einem geheimnisvollen Leben und Weben erfüllt.“

Flochs Gemälde von 1955 markiert im Leben des Künstlers allerdings ein wirtschaftlich prekäres und von Einsamkeit durchwachsenes Jahr. Dies geht vor allem aus seinen Aufzeichnungen hervor: „Das Alleinsein hier in diesem Atelier, wo ich angefangen habe, bringt mich zu oft ins Vergangene zurück.“ (16. August 1955) „Es wird schwer für mich hier zu leben, ich komme nicht vom Fleck, alles geht meinem Temperament sehr entgegen und der amerikanische Nationalismus wächst fort und fort. Sogar die Kritik stinkt immer mehr danach. Ich habe noch Glück, einen netten Nachbarn Raphael Soyer zu haben. – Wie glücklich wäre ich, wenn Mimi nicht arbeiten müsste.“ (30. November 1955 „Das Jahr 1955 ist um, so wenig habe ich noch nie verkauft, so sind es die Schüler, die alles über Wasser halten. Das Interesse für Malerei wird geradezu hysterisch. Jeder alte Depp beginnt zu malen, um sich selbst die Wände zu schmücken und um noch verkaufen zu können. Auch alle Psychiater sagen, dass Malen eine ausgezeichnete Therapie ist. Mit all dem wird die Arbeit für wirkliche Maler immer elender. Barbarei und Spekulation, vollkommener Mangel an Sensibilität. Doch hat diese Situation die lügenhafte Propaganda für Nonobjektivmalerei zum Teil hervorgerufen.“ (30. Dezember 1955)



151

JOSEF FLOCH

Wien 1894 – 1977 New York

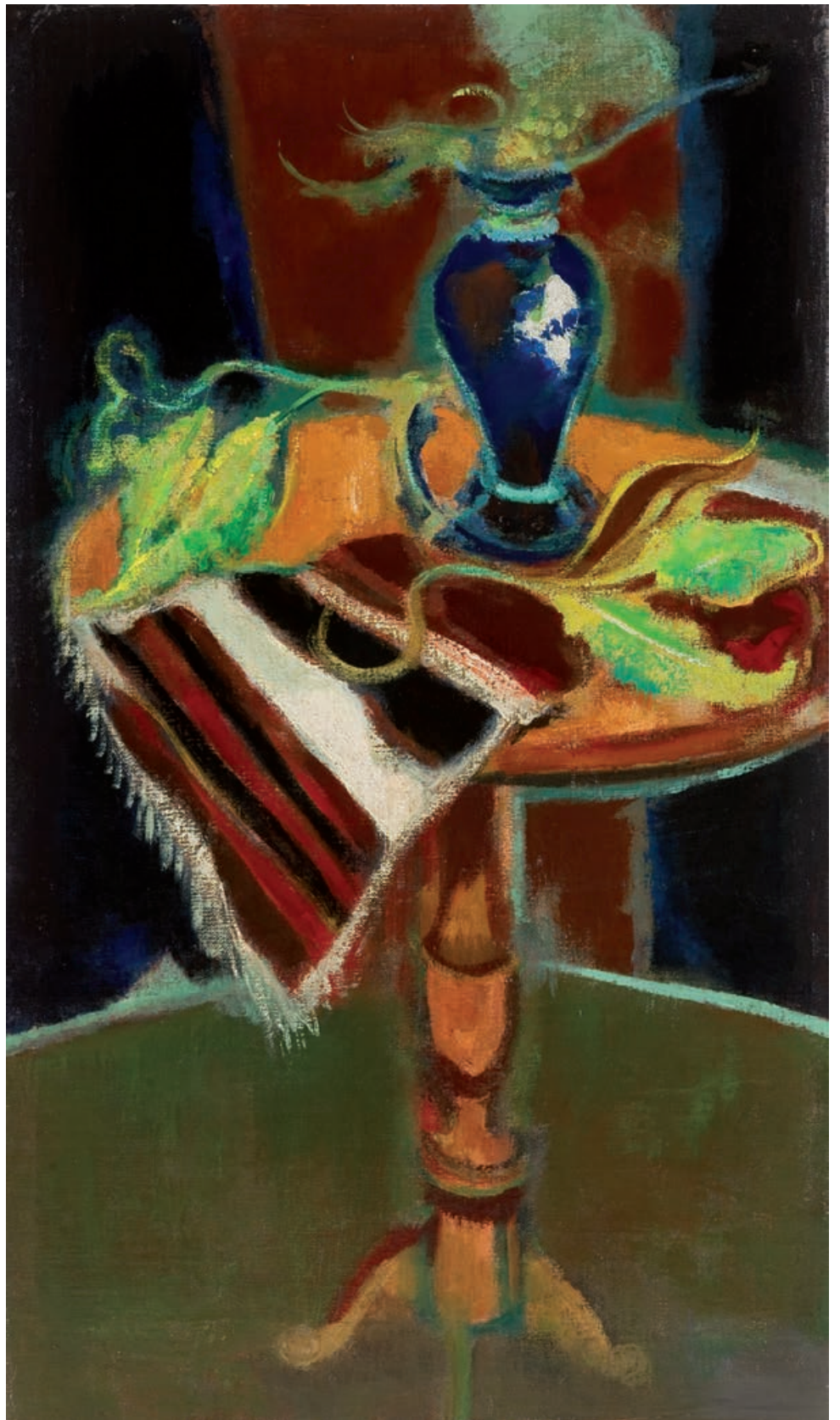
151 | ATELIER MIT BLUMEN, 1958

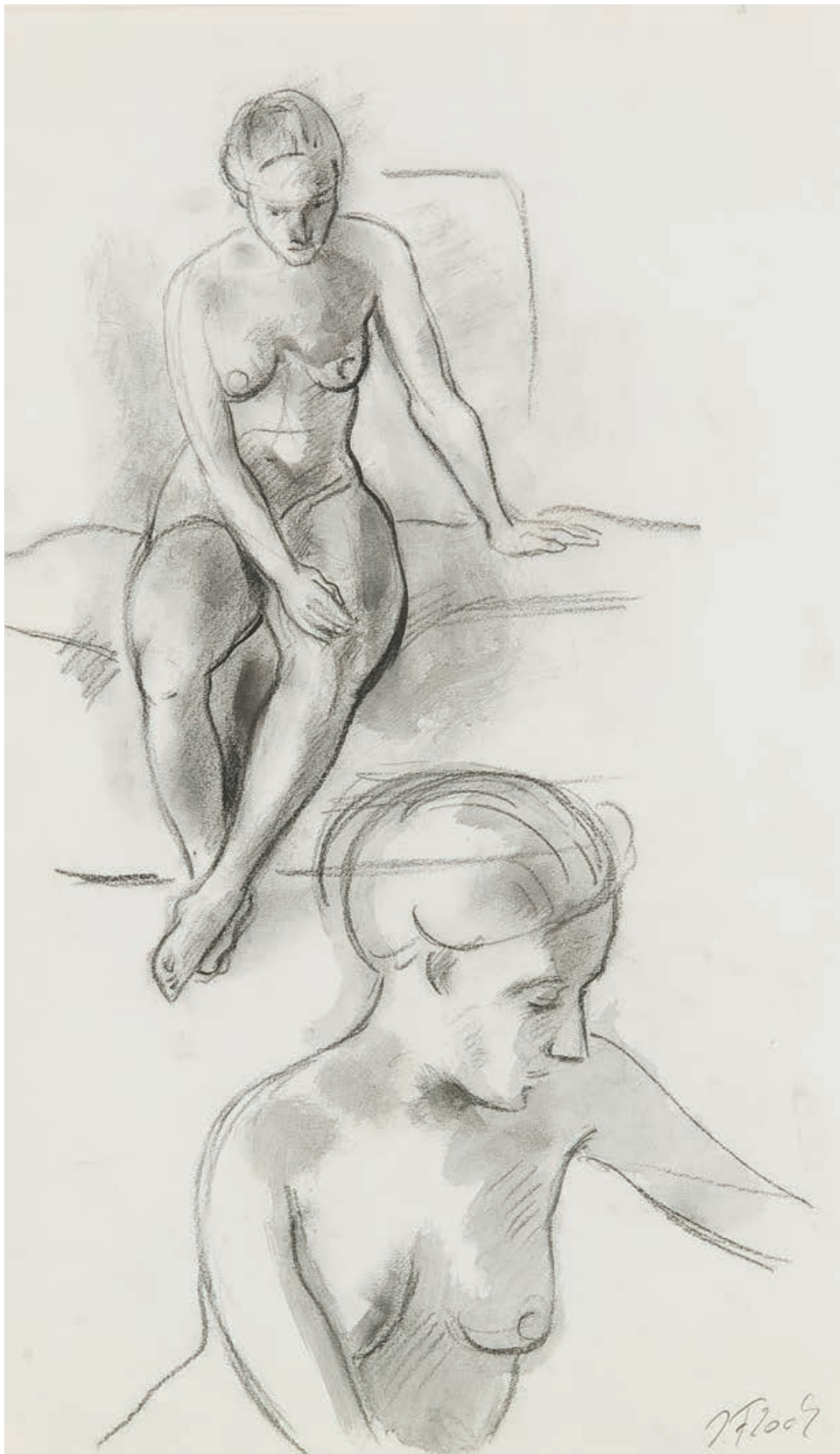
Lithografie/Papier, 50,8 x 40,9 cm
signiert J. Floch

vgl. Wkvz. Floch S. 342, Nr. 581
abgebildet im Kat. Hagenbund,
Widder 2019, S. 18, Nr. 42

152 | STILLEBEN, UM 1950

Öl/Leinwand, 60 x 35,5 cm





JOSEF FLOCH

Wien 1894 – 1977 New York

153 | AKTE

Kohle/Papier, 54 x 34 cm
signiert J. Floch

154 | FRAUEN IM ATELIER, 1950

Lithografie/Papier, 55,5 x 41,7 cm
signiert J. Floch
Epreuve d'artiste
abgebildet im Kat. Hagenbund,
Widder 2019, S. 18, Nr. 41

155 | DREI LEBENSALTER, 1947

Lithografie/Papier, 55,5 x 44,1 cm
signiert J. Floch
abgebildet im Kat. Hagenbund,
Widder 2019, S. 18, Nr. 43



154



155



156

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

156 | SPÄTSOMMER IN DER PROVENCE

Aquarell/Papier, 38 x 48 cm
signiert W. Eisenschitz

Willy Eisenschitz, in Wien in eine jüdische Advokatenfamilie geboren, fand erst über Umwege sein künftiges Aufgabenfeld in der Kunst, denn seine Eltern drängten ihn, zuvor einen Brotberuf zu erlernen. Seine Leidenschaft hingegen galt in dieser persönlichen Entwicklungsphase vielmehr den französischen Impressionisten, die er bei den internationalen Ausstellungen der Wiener Secession zwischen 1897 und 1905 kennenlernte. Fasziniert von der französischen Kunst, ging er 1912 nach Paris, wo er in weiterer Folge 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. Seitdem fühlte sich Willy Eisenschitz mit der Provence untrennbar verbunden. Dank seiner malhandwerklichen Flexibilität und kompositorischen Sicherheit vermochte er bald die unterschiedlichsten Stimmungen und vor allem das Licht des Südens in seinen Ölbildern und Aquarellen einzufangen. Felsige, schroffe Elemente verband er dabei meisterlich mit der gleichzeitigen Zartheit und Harmonie dieser beeindruckenden Landstriche.

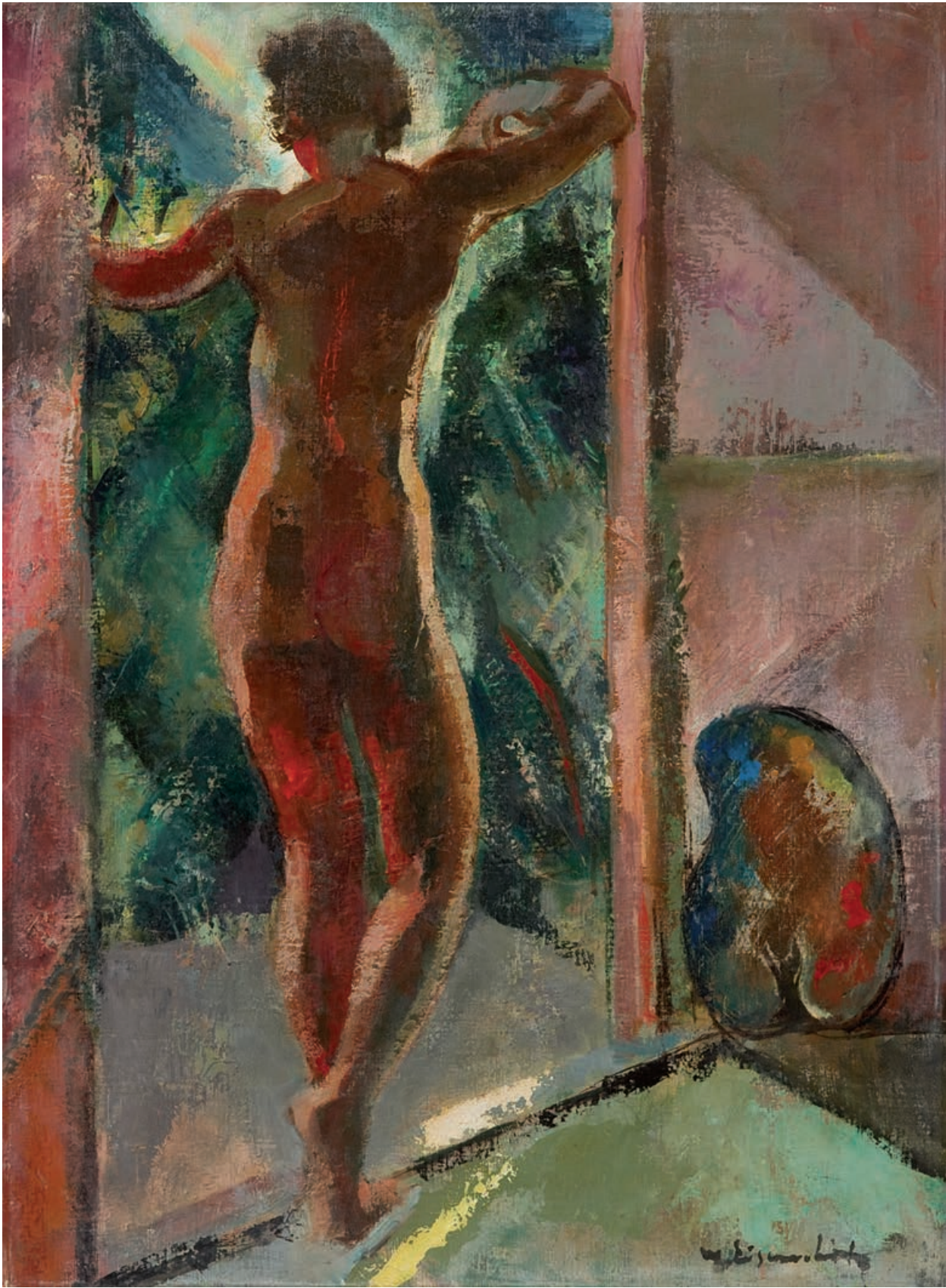
Stilistisch sind seine farbintensiven Werke mehr der französischen Moderne und der École de Paris zuzuordnen als einer österreichischen

Kunstströmung. So beruft sich Eisenschitz auch in den hier ausgewählten Arbeiten vor allem auf das Kolorit des künstlerischen Genius Loci; auf Paul Cézanne und dessen nach 1880 entstandene Landschaften aus der Provence. Mit gedecktem Olivgrün, Rostbraun und Ockertönen, wie sie Cézanne in dieser Phase vorzugsweise einsetzt, baut hier Eisenschitz die teils terrassenförmige Landschaft auf, in deren Ebene die Straßen und Feldränder von hohen Pappeln bzw. Zypressen gesäumt werden. Wenn Eisenschitz diese Landschaften als Aquarelle zu Papier bringt, erzielt er damit eine noch unmittelbare Wirkung. Die Landschaften bestechen durch ihren koloristischen Facettenreichtum wie auch ihre malerische Verve, mit der Eisenschitz die unterschiedlichsten Landschaften und die ihnen innewohnende Stimmung einfängt. In einem Brief an einen französischen Freund und Sammler schrieb Eisenschitz: „Wie immer muss man die Straße verlassen und auf die Hügel abseits des Weges klettern, um die Landschaft zu spüren. Dann jedoch bin ich überwältigt hier zu sein und es fällt mir schwer zu arbeiten, denn so großartig ist die Aussicht und der Reichtum der Region.“



157

157 | LANDSCHAFT IN DER PROVENCE
Öl/Leinwand, 81 x 100,5 cm
signiert W. Eisenschitz





159

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

158 | AKT MIT MALERPALETTE

Öl/Leinwand, 73 x 54 cm
signiert W. Eisenschitz
verso Plankette: From Collection
of Mr. and Mrs. Nathan Cummings

159 | STILLEBEN MIT BLUMENVASE, 1957

Öl/Leinwand, 61,5 x 54 cm
signiert W. Eisenschitz
verso Etikett: Willy Eisenschitz 8 r de Tournon Paris VI,
"Le plat bleu" 1957



160



161



162

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

160 | VILLAGE DE L'ESTAQUE, 1928

Aquarell/Papier, 34,5 x 48,5 cm
signiert Willy Eisenschitz, datiert 1928

161 | BLÜHENDE MANDELBÄUME

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

162 | KLEINER TEICH IN DEN DÜNEN, UM 1966

Öl/Leinwand, 81,5 x 100 cm
signiert W. Eisenschitz
verso beschriftet und betitelt Willy Eisenschitz
"Petit étang aux dunes" (Languedoc) 1966-1968



163

HERBERT BREITER

Landshut 1927 - 1999 Salzburg

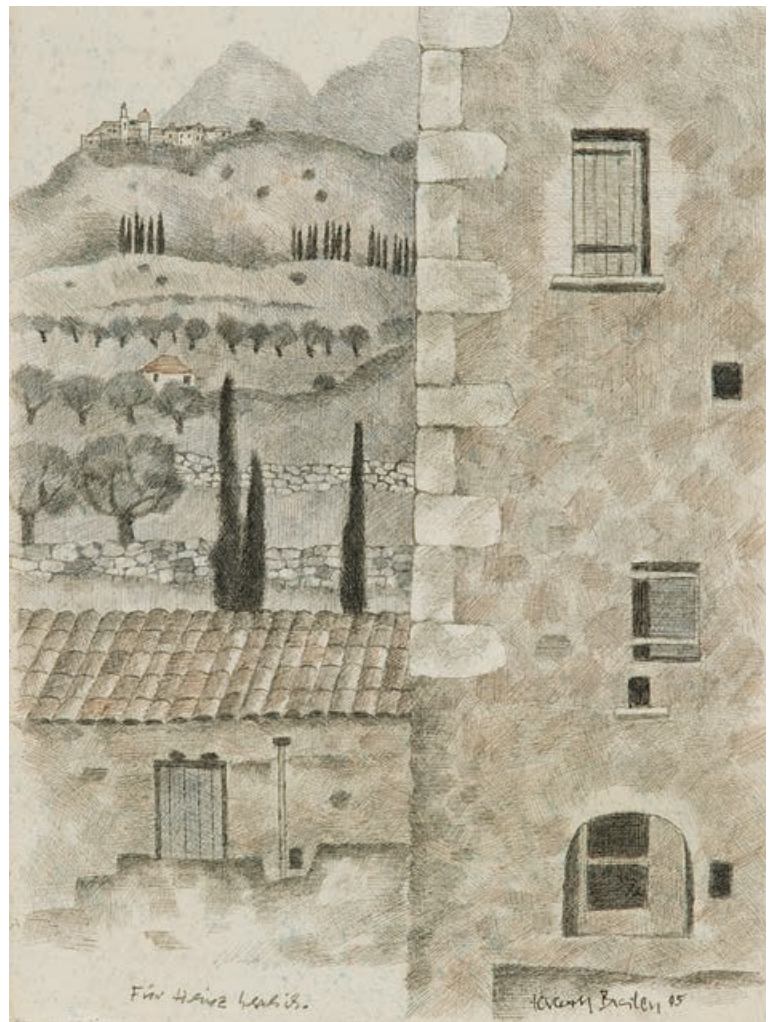
Mit seinen griechischen Landschaftsbildern erreichte der aus Landshut stammende Herbert Breiter seinen künstlerischen Zenit. Der Maler konzentriert sich auch in dieser 1988 entstandenen Landschaft auf die Klarheit der Form – vor allem mittels eines durchkomponierten Bildaufbaus sowie der Schlichtheit des Motivs. Die Grundidee skizziert er vor Ort, um sie dann später im Atelier malerisch umzusetzen. Wir blicken von einem erhöhten Standpunkt auf eine idyllische griechische Landschaft, die sich in ihrer Schönheit vor uns ausbreitet. Der Künstler wählt als Bildeinstieg eine Ebene mit Feldern, die sich farblich von den umliegenden, brach liegenden Wiesen abheben. Olivenbäume begrenzen diese Felder. Als Überleitung zur nächsten Bildebene setzte Breiter auf das Stilmittel der diagonalen Bildstaffelung, wobei vor allem der linke Diagonalrand von Häusern und Bäumen

besetzt wird. Dahinter öffnet sich der Blick in Richtung einer kleinen Bucht, die in der Bildmitte liegt. Eingefasst wird diese von imposanten Felswänden mit dahinter liegenden Bergformationen, die Schicht für Schicht bis zum Horizont reichen.

Bekanntheit erlangte Herbert Breiter nicht nur als Maler von Landschafts- und Stimmungsbildern, sondern auch als Grafiker. Nach anfänglicher autodidaktischer Tätigkeit wurde er Schüler des aus Sachsen gebürtigen Max Peiffer-Watenphul, der einen großen Einfluss auf die junge Künstlerszene in Salzburg ausübte. Wie viele seiner Zeitgenossen, schöpfte auch Herbert Breiter seine künstlerische Kraft aus einer intensiven Reisetätigkeit, die ihn neben Griechenland auch nach Italien, und Kroatien – an die dalmatinische Küste – sowie in die Steiermark führte.



164



165

163 | GRIECHISCHE LANDSCHAFT, 1988

Aquarell/Papier, 57 x 76 cm
signiert Herbert Breiter, datiert 88

164 | WEINBERGE, 1988

Aquarell, Tusche und Feder/Papier
30,3 x 48,9 cm, signiert Herbert Breiter
datiert 88

165 | TOSKANA, 1995

Aquarell, Tusche und Feder/Papier
38,5 x 29 cm, signiert Herbert Breiter
datiert 95, Widmung: "Für Heinz Wahrlich"



166

GUSTAV HESSING

Czernowitz 1909 – 1981 Wien

166 | STILLEBEN

Öl/Leinwand, 33,4 x 47 cm
verso Nachlassstempel

Dieses in gedämpftem Kolorit referierte Stilleben des aus Czernowitz stammenden Malers und Grafikers Gustav Hessing vereint die typischen Charakteristika seines Malstils: Paul Cézanne und Amedeo Modigliani prägten in besonderem Maße Hessings Stilistik und waren ihm notwendiges Fundament geworden. Nur zögernd setzte er dabei die Farbe auf die Leinwand, da ihm das richtige Finden und Kombinieren von subtilen Tonabstufungen ein vorrangiges Anliegen war und zumeist Gegenstand langer Überlegungen wurde. Hessing hatte es ohnedies generell vermieden, mit seinen Bildschöpfungen allzu rasch an die Öffentlichkeit zu treten. Während er in den früheren Jahren noch vorrangig in einer mehr verfließenden Weise die Farben einsetzte, bevorzugt er hier ein mit Akribie zusammengestelltes Farbmosaik, dem auch die Bestandteile dieses Stillebens – ein Tisch mit einer Schüssel voller Früchte und einem hellen weiblichen Torso am rechten Bildrand – derart untergeordnet sind, dass eine zweifelsfreie Identifizierung beinahe unmöglich erscheint.

Hessing studierte von 1926 bis 1931 an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei dem zeit lebens der Heimatkunst verbundenen

Ferdinand Andri sowie dem in einem spätimpressionistisch-expressiven Mischstil schaffenden Tiermaler Carl Fahringer. Außer einer soliden maltechnischen Schulung bezog Hessing hier offensichtlich keine weiteren richtungsweisenden Impulse für eine Festigung des eigenen Personalstils. Nachdem er 1932 als freischaffender Künstler zu malen begann, ereilte ihn ab 1938 ein von den Nationalsozialisten verhängtes Berufs- und Ausstellungsverbot. Im Krieg sollte Hessing alles verlieren: nicht nur seine Heimat, die Teil der Sowjetunion wurde, sondern auch seine Mutter und viele andere Familienangehörige, die ermordet wurden. Durch Enteignung verlor er mit einem Schlag auch sein Vermögen. Obgleich als Regimegegner von der Gestapo registriert, blieb er als U-Boot in Wien, wo er dank der Hilfe von Freunden die Kriegsjahre überleben konnte. Nach Kriegsende betätigte er sich 1946 als Mitbegründer des Künstlerbunds „Der Kreis“ und trat zwischen 1958 und 1960 beziehungsweise ab 1969 der Secession als Mitglied bei. In seinem Spätwerk beschäftigte er sich vor allem mit der Strömung des Tachismus und schuf vornehmlich Aquarelle.



167

KARL STARK

Glojach 1921 – 2011 Klosterneuburg

167 | OBSTSTILLEBEN, 1957

Öl/Leinwand/Pressspanplatte, 45,5 x 60 cm
signiert K. Stark, datiert 1957

Karl Stark kam 1921 im steirischen Glojach als Sohn eines Lehrers zur Welt. Da sein künstlerisches Interesse anfänglich dem Dreidimensionalen galt, begann er 1936 an der Grazer Kunstgewerbeschule ein Bildhauereistudium. Weil ihm der anschließende Kriegsdienst einen raschen Berufseinstieg unmöglich machte, entschloss er sich nach Kriegsende zur Fortsetzung seines Kunststudiums. Er entschied sich nun aber für ein Studium der Malerei bei Rudolf Szyszkowitz und – nach der 1947 erfolgten Übersiedlung nach Wien – bei Herbert Boeckl an der Akademie der bildenden Künste. Da im offiziellen Kunstgeschehen fast nur mehr die abstrakte Malerei von der Kunstkritik und vielen Künstlern als Innovation akklamiert wurde, distanzierte sich Stark zunehmend von der Wiener Kunstszene und übersiedelte schließlich 1951 mit seiner Familie ins Drautal. Von seinem Kärntner Domizil pendelte er dann wöchentlich nach Linz, wo er einen Lehrauftrag an der Kunstgewerbeschule hatte. Erst 1958 kehrte Karl Stark nach Wien zurück. Dort konnte er sich wieder ganz der Malerei widmen.

In diese Umbruchzeit datiert auch das 1957 entstandene Stillleben, das sowohl im Aufbau, als auch in der malerischen Umsetzung auf den französischen Maler Paul Cézanne als Reverenzgestalt

hinweist. Stark bezieht sich auch im Arrangement des Stilllebens auf diesen bahnbrechenden Franzosen: Er platziert die etwas schräg in Position gebrachte weiße Obstschüssel mit den in Orange-Rottönen gehaltenen Äpfeln auf einer sorgfältig ausgebreiteten weißen Tischdecke. Dieser Cézanne-Bezug gilt auch für die Farbkontraste zwischen den warmen Rottönen der Äpfel und dem Schattenblaugrau der Tischdecke. Die Erfahrungen Karl Starks aus der Bildhauerei begründeten aber auch sein eigenes tiefes Verständnis für Form, Raum und Plastizität. Die Entscheidung zugunsten einer pastosen Malweise wie auch eines gestischen und kräftigen Pinselduktus traf Stark wahrscheinlich aus seiner Auseinandersetzung mit der Stilllebenmalerei Boeckls. So wie dieser setzt sich Stark auch mit den tradierten Bildlösungen der klassischen Moderne am Scheideweg zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion auseinander. Dabei gilt sein besonderes Anliegen dem Zusammenspiel von Farbe, Form und Struktur sowie deren Zusammenhängen, wie er dies auch kunsttheoretisch untermauerte: „Form und Farbe müssen zusammenwirken, um etwas Neues hervorzubringen. Durch die bewusste Formbildung wird die gestaltete Farbe Substanz.“



168

RUDOLF KLAUDUS

Großwarasdorf 1895 – 1979 Eisenstadt

Als Sohn einer kroatischen Bauernfamilie im heute burgenländischen Nebersdorf geboren, musste Rudolf Klaus nach der Matura in Köszeg vorerst Kriegsdienst im Ersten Weltkrieg leisten. Danach entschied er sich sowohl für ein Studium an der Grafischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien als auch an der damals vom berühmten Bildhauer Ivan Meštrović geleiteten Akademie der bildenden Künste in Zagreb. Danach war Klaus bis 1936 in Deutschkreutz als Maler und Kunst-erzieher an der örtlichen Hauptschule und von 1936 bis 1938 als Inspektor für das kroatische Schulwesen im Burgenland tätig. Die neuen Machthaber des Hitler-Regimes haben Klaus, der 1936 die Funktion eines Pressechefs der Frontmiliz übernommen hatte, aus seinem schulischen Amt entlassen und ihn in weiterer Folge auch in „Schutzhäft“ genommen. Zudem wurde ihm die Ausübung der Malerei verboten. Nach Kriegsende wurde er rehabilitiert und als Schulinspektor eingesetzt. Klaus beteiligte sich aktiv an der Neugründung des von den Nationalsozialisten zerschlagenen Burgenländischen Kunstvereines und übernahm 1955 auch den Vorsitz. Nach dessen Auflösung zog

sich Klaus von Eisenstadt nach Wien zurück, wo er mit Künstlerfreunden 1956 die Künstlergruppe Burgenland gründet, deren Leiter er bis 1970 blieb.

Als Maler fand Klaus über neusachliche Tendenzen in den 1930er Jahren zu einer leuchtenden Farbigkeit. Er setzte bei der Wiedergabe des Gesehenen überdies auf Typisierung, Metaphorisierung und Entindividualisierung, wie dies auch ein Prinzip vieler deutscher Expressionisten geworden war, die sich – wie Klaus offensichtlich auch – von der ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst inspirieren ließen. Diese Begeisterung spricht auch besonders aus dem Stilleben mit den Sonnenblumen in der tiefroten Vase auf dem blauen Tischtuch, die mit dem angeschlagenen Farbakkord auch Assoziationen mit volkskünstlerischen Erzeugnissen hervorruft. Seine spätimpressionistisch ausformulierte Wald- und Wiesenstimmung im schwermütig-herbstlichen Kleid bezeugt auch seine Meisterschaft, stilistische Ausdrucksformen aus dem Fundus unterschiedlicher Strömungen für seine eigenen Zwecke zu adaptieren.



169

168 | HERBSTLICHER WALD, 1976

Öl/Leinwand/Holz, 50 x 65 cm
monogrammiert RK, datiert 76
verso signiert und datiert Klodius 76
verso beschriftet Rudolf Klodius „Herbstlicher Wald“ 1976
Öl auf Leinwand auf Paneelpatte (sic!) 65 x 50

169 | SONNENBLUMEN IN ROTER VASE, 1974

Öl/Hartfaserplatte, 41,5 x 33,5 cm
monogrammiert K, datiert 74
verso signiert, betitelt und datiert
„Sonnenblumen in roter Vase“ Klodius 974



170

GISELBERT HOKE

Warnsdorf 1927 – 2015 Klagenfurt

Giselbert Hoke, in Nordböhmen geboren, fiel zunächst als malender Autodidakt auf, als er die Wände des Lazarets, in dem er während des Zweiten Weltkriegs lag, mit phantastischen Maschinenkonstruktionen gestaltete. Als Kriegsversehrter – er hatte einen Arm verloren – und Heimatvertriebener 1945 in Österreich gestrandet, wurde Hoke von Robin Christian Andersen 1946 in die Meisterklasse aufgenommen und wandte sich der menschlichen Figur zu. Sein Atelier teilte er sich zunächst mit Kurt Absolon, später mit Alfred Karger. Unter der Anleitung von Herbert Boeckl befasste sich Hoke intensiv mit dem Aktzeichnen. Wenig später bescherte Hoke der Zweiten Republik ihren ersten Kunstskandal, als er zwischen 1950 und 1956 zwei große Fresken für den Klagenfurter Hauptbahnhof schuf, eine „Wand der Kläger“ und eine „Wand der Angeklagten“. Die damalige Klagenfurter Öffentlichkeit tat sich schwer mit Hokes moderner, von Picasso beeinflussten, Formensprache. Unbeirrt und konsequent ging Hoke seinen Weg der Abstraktion weiter. Er arbeitete in unterschiedlichsten Techniken und Sparten, befasste sich mit Lithografie, Tapisserie, Glas und Architektur und schuf ein facettenreiches Gesamtwerk, in dem die Landschaft einen zentralen Platz einzunehmen begann.

Zahlreiche Reisen führten Hoke nach Italien, Frankreich, Spanien oder später, besonders intensiv, nach Peru. Seine erste Studienreise nach Italien bestritt er 1948 auf dem Fahrrad; 1951 fuhr

er mit dem Zug bis Sizilien. Die Toskana aber war ihm im Laufe seiner weiteren künstlerischen Entwicklung immer wieder bevorzugter Aufenthaltsort auf der Suche nach Motiven für seine von einem hohen Abstraktionsgrad gekennzeichneten, menschenleeren Landschaften, die nicht als topografische Momentaufnahme, sondern vielmehr als Verbildlichung einer Empfindung, einer Stimmung zu verstehen sind. Hoke drückt dies so aus: „Meist male ich auf dem Bild etwas, das ich erst nachher in der Natur sehe. Das Gefühl ist aufmerksamer als die Augen.“ Ortsbezeichnungen wie Volterra, San Gimignano und Cuna kommen wiederholt in Hokes Bildtiteln vor. Cuna ist ein Dorf, das heute zur Gemeinde Monteroni d'Arbia gehört, unweit der Provinzhauptstadt Siena. Im Zentrum beider hier abgebildeten Kompositionen, die durch ihre gänzlich verschiedene Farbigkeit – dominierendes Blau hier, vorherrschende Ockertöne dort – sehr unterschiedliche Stimmungen zum Ausdruck bringen oder evozieren, steht jeweils als zentrales Element ein Gebäude. Abstrakt, aber doch dem Ursprung nach gegenständlich, sind diese Gouachen, wobei Hokes Auffassung nach der abgebildete Gegenstand selbst gar nicht so wichtig ist. Es ist vielmehr seine innere Landschaft, die uns in seiner Kunst in immer neuem Gewand entgegentritt und die Hoke in der äußeren Welt unablässig gesucht und auch gefunden hat.



171

170 | CUNA I, 1999

Gouache/Papier, 50 x 66,5 cm
signiert Hoke, datiert 8/2 1999

171 | CUNA II, 1999

Gouache/Papier, 50 x 66,5 cm
signiert Hoke, datiert 5/4 99

ANTON LEHMEN

Nitra 1929 – 2018 Wien

172 | VOGELFLUG IN DER ABENDSONNE, 1984/85

Öl/Holz, 49 x 60 cm

signiert Lehmden, datiert 1984–85

Das Gemälde „Vogelflug in der Abendsonne“ zählt zu den typisch lyrischen Landschaften Anton Lehmdens, in denen er unterschiedliche Schwebezustände thematisiert. Der Künstler lotet hier den Stimmungsgehalt der atmosphärischen Übergänge zwischen Himmel und Erde, Tag und Nacht sowie zwischen Leben und Tod aus. Im Stimmungsgehalt klingt hier auch Joseph von Eichendorffs Gedicht „Im Abendrot“ an: „Es dunkelt schon die Luft, / Zwei Lerchen nur noch steigen / Nachträumend in den Duft. (...) O weiter, stiller Friede! / So tief im Abendrot / Wie sind wir wandermüde – / Ist das etwa der Tod?“ Der Typus der vor allem in Erdtönen gehaltenen Weltlandschaften, die vom Surrealismus und den alten Meistern beeinflusst waren, wird im Grunde auch hier beibehalten, auch wenn die warmen Farbschlieren, die das Bild horizontal gliedern, die Wolkenstimmung des Abendrots bestimmen und mit dem abendlichen Blau konkurrieren. Diese orangegelben schmalen Wolkenbänke schieben sich vor die bereits sinkende Sonne im Mittelpunkt der Komposition. Davor erheben sich kahle, knorrige Baumstämme, die auf den Herbst hindeuten. In der Darstellung des Totholzes spiegelt sich die persönliche Erfahrung des Künstlers: Lehmden übersetzt hier seine traumatischen Kriegserlebnisse in eine Darstellung des ins Phantastische überhöhten Dramas des alljährlichen Sich-Zurückziehens der Natur zum Ende des Jahres als Teil des ewigen Werdens und Vergehens. Nach dem Winter werden aus dem Humus der toten Vegetation wieder die Triebe sprießen.

Mit derartigen künstlerischen Annäherungen an Probleme unserer Zeit stellt Lehmden auch unter Beweis, dass die Wiener Schule

des Phantastischen Realismus nicht nur eine Stilrichtung ist, die sich ausschließlich den typischen verklausulierten mythologischen, biblischen und erotischen Szenen verschrieben hat. Diesen Sonderweg des von Salvador Dalí prominent verkörperten Surrealismus hatte Lehmden gemeinsam mit Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner und Wolfgang Hutter als Wiener Schule des Phantastischen Realismus begründet. Die erste Ausstellung der Wiener Phantasten fand 1959 im Oberen Belvedere statt. 1966 wurden die Arbeiten der Wiener Schule erstmals auch in den USA präsentiert. Unter den Hauptvertretern dieser Wiener Phantasten war Lehmden der einzige nicht aus Wien gebürtige Maler: Er kam 1945 aus der Slowakei nach Wien, wo er an der Akademie der bildenden Künste bei Albert Paris Gütersloh Malerei studierte. In weiterer Folge entwickelte er eine intensive Lehrtätigkeit: in den Jahren 1962/63 an der Kunstakademie in Istanbul, weiters an der Sommerakademie Salzburg und von 1971 bis 1997 als ordentlicher Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Lehmden erhielt in dieser Lehr- und Schaffensphase auch prominente öffentliche Aufträge, zu denen zweifellos die künstlerische Gestaltung der U3-Station Volkstheater (1991) in Wien zählt. Mit dem 1966 vom Künstler erworbenen Renaissanceschloss Deutschkreutz im Burgenland nahe der ungarischen Grenze erwarb Lehmden nicht nur ein repräsentatives Domizil, sondern auch die räumlichen Möglichkeiten, um an Großformaten zu arbeiten. Heute beherbergt das Schloss ein Anton-Lehmden-Museum.



172



173

HERMANN SERIENT

geboren 1935 in Melk

Als Hermann Serient, ein junger Goldschmied und Jazzmusiker aus Melk, sich in den Fünfzigerjahren, finanziert durch Engagements als Posaunist und Schlagzeuger, per Autostopp aufmachte, um in Europas Museen die Kunst der „alten Meister“ aus der Nähe zu sehen, interessierte er sich insbesondere für die Malkunst von Hieronymus Bosch oder Bruegel, für den Umgang der niederländischen Renaissance-maler mit dem Material. Wie diese verwendet Serient stets selbst hergestellte Farben, die er nicht auf der Palette mischt, sondern auf dem Bildträger, vorzugsweise Holz, in vielen dünnen Schichten lasierend übereinander aufbringt, bis er den gewünschten Farbton erreicht. 1965 verschlug es Serient ins südliche Burgenland, wohin er für einige Jahre seinen Lebensmittelpunkt komplett verlegte und wo er noch heute einen Wohnsitz hat. Dem Städter Serient erschien die archaische und hermetische Welt, die er in den Dörfern der „Heanzen“ vorfand, als völlig neu und unbegreiflich; allerdings fand er persönlich rasch Anschluss. Die Faszination, die er angesichts der ertümlichen Bauformen empfand, der in jedem Dorf unterschiedlichen Sprechweise und Kleidung und nicht zuletzt der traditionellen Feste und Rituale, die dem Außenstehenden rätselhaft und skurril erscheinen mussten, wurde zu einer Hauptinspirationsquelle des Künstlers und fand auch außerhalb seines berühmten Heanzen-Zyklus ihren Niederschlag. War Serient ursprünglich vom Karikaturhaften geprägt und vom Expressionismus eines George Grosz oder Alfred Kubin beeinflusst, fanden sich in seinen dicht bevölkerten Szenarien nun deutliche Parallelen zu seinen neuen Vorbildern Bosch und Bruegel. Oft wurde er mit den Wiener Künstlern des Phantastischen Realismus in eine Schublade gesteckt, was Serient immer abgelehnt hat. Für ihn hat Kunst nur dann einen Wert, wenn sie einen Inhalt hat und

sich nicht in beliebiger Wunderlichkeit verliert. So hat Serient nicht nur für die untergehende, eigenständige Kultur der Heanzen Partei ergriffen, sondern sich zunehmend mit Umweltthemen und anderen politischen Gegenständen befasst.

Der Vampir, vor dem die beiden deutlich kleineren Männer sich ehrfürchtig verneigen, ist eine kaum verschlüsselte Warnung vor Scharlatanerie, Bevormundung und Ausbeutung. Eine ganz ähnliche Figur ist der Volksredner, schön anzusehen, aber in Wahrheit doch nur ein Schaumschläger und Demagoge. Die in Serients Bildern immer wieder auftauchenden Masken handeln nicht nur vom Karnevalesken, von ausgelassener Maskerade und Mummenschanz, sondern immer auch von Falschheit und Heuchelei, von Sein und Schein, von der Kontrolle über das Bild, das andere von einem haben oder haben sollen. Im „Kroatischer Fasching“ zeigt uns Serient seine Sicht eines bunten Festes der Burgenland-Kroaten „Die Verfolgung“ ist unmittelbar als bedrohliche Szene zu erkennen, auch wenn die abgebildeten Figuren zunächst etwas Drolliges haben, nicht zuletzt durch ihre überproportionierten Köpfe. Skurrilität und Liebenswürdigkeit; Albernheit und Verabscheuungswürdigkeit; Witz und ernsthafte Auseinandersetzung – diese Dinge sind bei Serient nicht ohne weiteres zu trennen. Der Ästhetik kommt bei dem gelernten Goldschmied eine besondere Rolle zu: Die auffälligen Farben und Details sind nicht Selbstzweck, sie sollen nichts überdecken, sondern im Gegenteil dem Ent- bzw. Aufdecken dienlich sein. Wenn Serient den Betrachter einmal soweit hat, dass er auf die Farben hinschaut, sieht dieser vielleicht auch hinter die bunte Fassade und entdeckt noch andere weniger vordergründige Facetten und Bedeutungen der Szene.



174

173 | **VAMPIRE, 1969**

Öl und Eitempera/Holz, 24,4 x 25 cm
signiert Serient, datiert 1969
verso Etikett der Peithner Lichtenfels'schen
Galerie 1969, betitelt Vampire

174 | **ZWEI MASKEN, 1966**

Öl und Tempera/Holz, 14,5 x 12,2 cm
signiert Serient, datiert 1966
verso signiert Serient, Etikett der Peithner
Lichtenfels'schen Galerie 1966,
betitelt 2 Masken

175 | **KROATISCHER FASCHING, 1966**

Öl und Eitempera/Holz, 14,5 x 15,5 cm
signiert Serient, datiert 1966
verso Etikett der Peithner Lichtenfels'schen
Galerie 1967, betitelt Kroatischer Fasching



175





177

176 | **VOLKSREDNER**

Öl und Eitempera/Holz, 35 x 23,5 cm
signiert Serient

177 | **VERFOLGUNG, 1966**

Öl und Eitempera/Holz, 21,5 x 17 cm
verso Etikett der Peithner Lichtenfels'schen
Galerie 1966, betitelt Verfolgung



178

FELIX WASKE

geboren 1942 in Wien

178 | FIGURENFORMEN, 1994

Mischtechnik/Papier, 43,7 x 31 cm
signiert Felix Waske, datiert 94



179

179 | METZINGERS BEWUSSTSEIN, 1997

Buntstift und Bleistift/Papier, 42 x 29,4 cm
signiert Felix Waske, datiert 25.11.97
betitelt Metzingers Bewußtsein

180 | FARBENFRÖHLICH II, 1970

Mischtechnik/Papier, 100 x 70 cm
signiert Waske, datiert Feb. 70
beschriftet Farbenfröhlich II + II B Waske Feb. 70
abgebildet in Braus, Felix Waske. Zeichnungen 1967–1992, S. 23

Felix Waske, der 1958 bis 1967 an der Universität für angewandte Kunst bei Eduard Bäumer und an der Akademie der bildenden Künste bei Max Weiler studierte, geht seit jeher eigene Wege. Manche mögen sich angesichts des figuralen Gewusels auf seinen Zeichnungen und Radierungen an Bosch oder Bruegel erinnert fühlen, andere angesichts des surrealen, skurrilen Moments an die Wiener Schule des phantastischen Realismus. Aber auch an Einflüsse durch André Breton, Kokoschka, Schiele, Cy Twombly oder Jean Dubuffet lässt sich denken. Andererseits hat Waskes Kunstauffassung ihre Ursprünge nicht zuletzt im expressiven Duktus des Informel und in der schwindelerregenden Addition von Bildfragmenten des All-Over-Painting.

Kunsthistorische Einordnungsversuche erscheinen demjenigen ohnehin fast müßig, der sich lustvoll in der Komödie der Wirrungen verliert, die Waske mit Formen und Figuren in lockerer Verteilung vollgestellte Bildräume darstellen. Statt entwicklungsgeschichtlicher Folgerichtigkeit ist es assoziativer freier Fall, der die Dramaturgie in Waskes Bildaufbau bestimmt. Dieser Fall findet freilich im Zeitlupentempo oder vielmehr in Abwesenheit von Zeit statt, denn

die akribisch hingefiezelten Arbeiten entziehen sich dem schnellen Blick und verweigern dem Betrachter jedweden narrativen Anknüpfungspunkt. Anders ausgedrückt: Waskes Zeichnungen sind etwas für genießerische Spaziergänger des Auges, die ihre wahre Freude an der Magie des nicht Entschlüsselbaren haben.

Die Bildtitel sind gewollt beliebig gewählt oder führen, wenn sie denn konkreter werden, eher augenzwinkernd in die Irre oder doch frei assoziierend ins Ungewisse: Bei dem titelgebenden Metzinger dürfte es sich um den Philosophen Thomas Metzinger handeln, 1958 in Frankfurt am Main geboren, der sich mit der Philosophie des Geistes, der Wissenschaftstheorie der Neurowissenschaften und angewandter Ethik, etwa von Neurotechnologie, virtueller Realität oder künstlicher Intelligenz beschäftigt. Waskes Ikonographie mag phantastisch anmuten; doch sind die Figuren sämtlich eher freundlich-versponnen als dämonisch oder furchteinflößend. Seine launig verrenkten Homunculi, Eröten oder Kobolde nähern sich in einer Metamorphose über das organische Zeichnen dem Ornamentalen an, ohne zum Ornament zu erstarren. Zeichnerischer Automatismus, der Zen des Bleistifts ermöglichen die befreite Anarchie des Bildes.





181

HELMUT ZOBL

geboren 1941 in Schwarzach im Pongau

181 | IKARUS, 1969

Öl/Leinwand, 48,5 x 61,2 cm

signiert H. Zobl, datiert 69

verso betitelt und beschriftet "Ikarus"

Helmut Zobl 1969 Sommer Wien

Der aus Schwarzach im Pongau stammende Salzburger Künstler Helmut Zobl gilt als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Medailleure Österreichs. Er gestaltet seit 1969 Negativschnitte in Stahl, schuf in den 1970er Jahren seine sogenannten Welttaler, begann seine Beschäftigung mit Prägungen und nahm in den 1990er Jahren auch an den Ausschreibungen zur Gestaltung der Euro-Münzen teil. Viele der realisierten Medaillen entstanden vor allem als Auftragsarbeiten und fanden Eingang in die wichtigsten deutschsprachigen Sammlungen. Zobl ist neben seiner Medaillenkunst auch in anderen bildnerischen Techniken erfolgreich tätig, malt Glasfenster und Tafelbilder, arbeitet auch im plastischen Metier, wie seine zahlreichen und zum Teil bemalten Reliefabformungen und –drucke auf speziellem Büttenpapier belegen. Der Vielseitigkeit seiner Begabungen entspricht auch die Wahl seiner Lehrer: Zwischen 1960 und 1965 studierte Zobl an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Ferdinand Welz und bei Herbert Boeckl, dessen Abendakt er besuchte. Zudem nahm er 1961 an der von Oskar Kokoschka geleiteten Internationalen Sommerakademie teil.

Zobls Bildsprache aus den 1960er Jahren verrät seinen freien Umgang mit surrealen Stilelementen und sein Spiel mit assoziativen Elementen, die er hier gleichermaßen aus der Technik, wie etwa der zu diesem Zeitpunkt aktuellen Raumfahrtprogramme der Sowjets („Sputnik“), wie auch aus dem Bereich der Mikroorganismen bezieht. Aus diesen konstruiert er eine eigenwillige Gestalt mit Flügeln, Insektenrumpf,

Sputnik-Kopf und der erhobenen Hand eines Menschen. Die „Ikarus“ betitelte Arbeit stammt aus dem Jahr der ersten Mondlandung im Rahmen des Apollo-Programms, 1969. Ikarus und sein Vater Dädalus wurden der Sage nach von König Minos im Labyrinth des Minotaurus auf Kreta festgehalten. Die beiden entzogen sich der Gefangenschaft durch Flucht mittels aus Federn und Wachs gebastelter Flügel, wobei der Sohn die Warnungen seines Vaters, nicht zu nahe an die heiße Sonne zu fliegen, missachtete, sodass das Wachs seiner Flügel schmolz und er in die Tiefe stürzte. Der Ikarus-Mythos gilt den einen als Sinnbild menschlicher Hybris, den anderen als Beweis dafür, dass dem Menschen alles möglich sei, wenn er nur will – und klug genug vorgeht. Die modernen Widergänger von Ikarus und Dädalus, Richard Branson und Jeff Bezos, werden wohl die zweite Deutung vorziehen.

In seinen „Gedankenspännen“ verrät Helmut Zobl, woraus seine kreative Antriebskraft gespeist wird: „Allem voran stelle ich die Begeisterung und die Sehnsucht, die Vision in Verbindung mit dem Zauberwort Kunst, welches es zu enträtseln gilt – und das ist Antrieb und täglicher Einsatz. Hingezogen zur Schönheit und den gestalterischen Verdichtungen. (...). Und da ist die große weite Landschaft der Seele, die geprägt ist von so vielen Einwirkungen, die zu erkennen wohl eine der wichtigsten Aufgaben sein kann und ist... es sind die Fragen um den Menschen und seine Erscheinungen und Erkenntnisse, die sich in diesem Feld der Kunst offenbaren und für die „Kunst-Arbeit“ die entscheidende Herausforderung sind...“



182

VICTOR BAUER

Wien 1902 – 1959 Nizza

182 | VIER FIGUREN, 1958

Mischtechnik/Holz, 23,5 x 32,5 cm

signiert Bauer, datiert 58

„Wir sind vom Geschlechte der tanzenden Sterne. Wir kommen aus Wüsten und sterben in Brand – wir träumen von eisalter Menschenferne und reichen den Störenden unsere Hand.“ So formuliert Victor Bauer, Träumer, Wanderer und Fabulierer, in seinen Aufzeichnungen.

Die vielseitigen Interessen des Künstlers – Philosophie, Psychologie, Ethnologie, Biologie und Medizin – zeichneten sich bereits in seiner Kindheit ab und wurden vom Elternhaus mitgeprägt. Sein Vater, Ingenieur und mit Einstein befreundet, war Kunstsammler und brachte dem Sohn die Impressionisten näher. Seine Mutter promovierte in Philosophie über Denis Diderot. Nach dem Abitur in München studierte Bauer in Wien Medizin und wurde Assistent für Psychoanalyse bei Sigmund Freud sowie für Anatomie bei Julius Tandler. Gleichzeitig gab er selbst Anatomiekurse an der Kunstakademie. In jener Zeit zählten Franz Kafka, Adolf Loos und Else Lasker-Schüler zu Bauers Bekanntenkreis. Bei einem Zeichenwettbewerb gewann er eine Studienreise nach Griechenland. Aus der Reise wurde ein zweijähriger Aufenthalt, während dessen Bauer Gemälde und Fresken in Klöstern restaurierte. Als Maler nach Wien zurückgekehrt, hielt es ihn dort nicht lang. 1929 reiste er nach Paris, wo er in Kontakt mit André Breton und Salvador Dalí stand und an dem 1930

publizierten zweiten surrealistischen Manifest mitarbeitete. 1932 bis 1936 lebte Bauer in Paris; dann übersiedelte er nach Nizza; ab 1942 war er in der Résistance aktiv. Er wurde denunziert, von der italienischen Polizei verhaftet, anschließend zum Tode verurteilt, dann aber von deutschen Offizieren befreit, die sich dem Widerstand angeschlossen hatten.

Die späten Vierziger- und die Fünfzigerjahre wurden Bauers wichtigste und produktivste Phase. Verstärkt wandte er sich der Ölmalerei zu. Mit seiner zweiten Frau Bianca lebte Bauer in den Fünfzigerjahren in der Villa Coromandel in Nizza, wo er, angeregt durch seine frühere Assistenzstätigkeit bei Freud, Traumtagebücher führte, in denen er seine Träume allmorgendlich in Form von Zeichnungen festhielt. Eine traumartige Qualität wohnt auch unserem Bild, dem Expressionismus Picassos und dem Surrealismus Mirós verpflichtet, mit den „vier Figuren“ inne, die trotz aller Abstraktion, trotz der radikalen Auflösung der Figuration in blaue und rote Farbfelder und trotz des Fehlens natürlicher Perspektivität ohne größere Interpretationsleistung als vier sitzende Frauen erkennbar sind, jede für sich separat in den irrealen, rosig-wolkigen Bildraum gestellt, aber in ein angeregtes Gespräch miteinander vertieft.



183

ALFRED EICHHORN

St. Valentin 1909 – 1972 Donnerskirchen

183 | KOMPOSITION

Gouache und Tusche/Papier, 27,5 x 56 cm
verso Nachlassstempel Alfred Eichhorn

Den Maler und Grafiker Alfred Eichhorn und seine am stilistischen Scheideweg zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion lavierende Kunst gilt es hierzulande noch zu entdecken. Ein Hauptgrund hängt mit dem Umstand zusammen, dass der gebürtige Niederösterreicher nach seinem Studium bei Berthold Löffler und Anton Faistauer bereits 1932 nach Berlin ging und in der Folge in Deutschland seine Karriere aufbaute. Eine entscheidende Wende erfuhr sein künstlerisches Schaffen 1944 durch die Begegnung mit dem Stuttgarter Maler, Grafiker, Bühnenbildner, Typograf und Kunsttheoretiker Willi Baumeister. Er gilt heute als bedeutender deutscher Künstler der Moderne, der sich vor allem unter dem Eindruck der afrikanischen Kunst und Kultur auch in seinen eigenen abstrakten Bildern von der stimulierenden Kraft und den ornamentalen Strukturen und Farbklangen inspirieren ließ.

Noch vor dem gegenseitigen Kennenlernen verrät sich in Eichhorns 1942 entstandenem Gemälde des „Abendlichen Gartens“ bereits die Auseinandersetzung mit der Malerei von Naturvölkern bzw. mit volkskünstlerischem Formenrepertoire. Eichhorn arbeitet zwar mit Motivzitate aus der Tradition europäischer Gartendarstellungen – mit dem schmiedeeisernen Gartenzaun mit Tor, dem Springbrunnen sowie den Gartenvasen, Bäumen, Hecken und Sträuchern – legt sich aber auf

184 | ABENDLICHER GARTEN, 1942

Öl/Hartfaserplatte, 62,5 x 77 cm
signiert Alfred Eichhorn, datiert 42
verso betitelt und beschriftet "Abendlicher Garten", Öl
Alfred Eichhorn Stuttgart Gerokstr. 15, Leihgabe an
Irene Bautlin von Otto Baum

keine räumliche oder flächige Darstellungsform fest. Auch im Kolorit, das von dunklen Olivgrüntönen sowie von unterschiedlich gebrochenen Rottönen geprägt wird, entzieht sich Eichhorn der Verpflichtung zur Wahrnehmungswirklichkeit. Hier wird ihm vielmehr Paul Klee zum Vorbild, in dessen imaginäre Landschaften es nicht um die Darstellung konkreter Orte geht, sondern um den damals heiß umkämpften Begriff der Poesie. Diesen suchte auch Eichhorns Freund, Willi Baumeister, in seinen kunsttheoretischen Schriften zu thematisieren und abzugrenzen. So zitiert er in seinem 1947 veröffentlichten Werk „Das Unbekannte in der Kunst“ den Philosophen Leopold Ziegler, der das Begriffspaar 'mimetisch' und 'poetisch' erläutert: „Ich meine den Unterschied zwischen einer wahrhaft schöpferischen, im platonischen Begriffe 'poetischen' Kunst, die sich im geometrischen Ideogramm, im mathematischen Symbole erfinderisch auslebt: und einer im aristotelischen Begriffe 'mimetischen' Kunst, die sich um eine zeichnerische, bildnerische, malerische Wiedergabe von Wirklichkeit müht.“ So wie Klee und Baumeister begreift sich auch Eichhorn als malender Poet – und zwar im Sinne Baumeisters, nach dessen Analyse, der Mimetiker (nur) ein Nachbild schaffe, der Poet hingegen ein Vorbild. Eichhorn, der gemeinsam mit Baumeister Mitglied der Künstlergruppe „ZEN 49“ – der bedeutendsten Gruppierung der



184

abstrakten Kunst in Deutschland – wurde, gründete zusammen mit Baumeister die Eidos-Presse, die durch die Herausgabe originalgrafischer Mappenwerke bekannt wurde. Aus einer Inschrift auf der Rückseite geht hervor, dass das Bild eine Leihgabe des von den Nazis verurteilten schwäbischen Bildhauers Otto Baum an Irene Bautlin war. Eichhorns rein abstrakte Gouache „Komposition“ mit ihren kalligraphischen und lyrischen Notizen ruft unweigerlich Assoziationen mit dem bekanntesten österreichischen Vertreter des Informel, dem Kärntner Hans Staudacher, wach. Die Entwicklung des Informel setzte Mitte der 1940er Jahre ein, als man seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs Ausschau nach einer neuen abstrakten Kunst hielt, die sich von der streng rationalen geometrischen Abstraktion zugunsten eines freien und spontanen Schaffensprozesses unterschied. In dieser Entwicklung kam daher auch der surrealistischen „écriture automatique“ wie auch den von Paul Klee als „psychische Improvisation“

bezeichneten Kunstäußerungen eine gewichtige Rolle in der Genese der informellen Kunst zu. Die Bezeichnung „Informel“ basiert auf der französischen Wendung „art informel“ (dt.: formlose Kunst), die man seit den späten 1940er Jahren verwendete. Die von Michel Tapié 1951 im Pariser Studio Facchetti kuratierte Ausstellung „Signifiants de l'informel“ sollte schließlich zur kunsthistorischen Festbeschreibung des Begriffes den entscheidenden Anstoß geben. Eichhorns Komposition erscheint bei all der dynamischen Kleinteiligkeit in den schwarzen Passagen, ruhig und harmonisch. Die leuchtende Farbigekeit, dominiert vom tiefen Blau, in das der Betrachter unwillkürlich versinkt, legt sich tröstend und beruhigend über die nervöse schwarze Strichführung und wandelt deren Charakter von umtriebiger Hektik zu fröhlicher Verspieltheit. Die vielfarbige Bewegung hinter dem Schwarz deutet in ihrer Abgeschlossenheit auf zeitlos-ewige Wiederkehr hin.

LUCAS SUPPIN

Untertauern 1911 – 1998 Salzburg

185 | ABSTRAKTE KOMPOSITION, 1965

Öl, lasiert/Pressspanplatte, 92 x 65 cm
signiert Lucas Suppin, verso datiert 1965
und beschriftet Lucas Suppin Salzburg

Der aus Salzburg stammende Maler Lucas (geboren als Lukas) Suppin besuchte nach Abschluss der Realschule erste Zeichenkurse bei Tony Angerer in Salzburg, um dann 1931 seine künstlerische Ausbildung in Wien fortzusetzen: zuerst an der Kunstgewerbeschule (bis 1933) und anschließend an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Wilhelm Dachauer (bis 1939). Suppin diente dann bis 1945 im Zweiten Weltkrieg. Danach kehrte er der auch im Salzburger Kunstgeschehen tonangebenden gegenständlichen Strömung den Rücken und brach 1950 nach Frankreich zu den Wurzeln der Moderne auf. Seine erste französische Destination war Marseille, von wo aus er – wie alle damaligen Künstler – je nach Jahreszeit zwischen der Côte d'Azur und Paris pendelte. Durch die Bekanntschaft mit dem polnischen Maler Moise Kisling wurde Suppin auch in den Künstlerkreis rund um Pablo Picasso eingeschleust. Besonders rege waren vor allem seine Kontakte zu den damaligen Vertretern der École de Paris wie etwa dem Moskauer Künstler Serge Poliakoff, dem deutsch-französischen Maler Hans Hartung und dem aus dem nordfranzösischen St. Ouen gebürtigen abstrakten Maler Alfred Manessier.

In welchem Maße er von Letzterem beeinflusst wurde, dokumentiert das vorliegende abstrakte Gemälde mit seiner durchschimmernden, palimpsestsartigen Struktur. Das vorwiegend als blau-weißer Farbcluster komponierte Bild entwickelt Suppin in collageartiger Manier als ein wie zerkratzt und zerknittert wirkendes Feld über dem rostbraunen Untergrund. Mit seinen ausgefransten, eingerissenen, alles Geometrisierende vermeidenden Rändern und der kaleidoskopartigen Farbigkeit weist Suppins abstraktes Bild unübersehbare Gemeinsamkeiten mit Manessiers Bildsprache der lyrischen

Abstraktion auf. Nachdem sich Suppin 1953 in Saint-Paul-de-Vence niederließ, fand er bald Aufnahme im Kreis der dort ansässigen Künstlerschar und genoß als Nicht-Franzose auch das Privileg, in die berühmte Malerkolonie St. Pauls aufgenommen und akzeptiert zu werden. Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich zunächst dem Kubismus und dort dann dem Informel zugewendet, um weitere Möglichkeiten der abstrakten Malerei auszuschöpfen. Damit entwickelte er sich zum kompromisslosen Verfechter der Abstraktion. Gleichzeitig erhielt er zunehmend die Gelegenheit zu Begegnungen mit den Pionieren der klassischen Moderne wie Picasso, Léger, Chagall, Fautrier oder Tzara.

Erst 1967 kehrte Suppin nach achtzehn Jahren in Frankreich nach Salzburg zurück, wo ihm nun zwar das repräsentative Schloss Freisaal schöpferischer Ort und neues Zuhause wurde, er bei der lokalen Künstlerschaft aber mit seinem Bekenntnis zur Abstraktion auf Widerstand stoßen sollte. Seinem Ruf als künstlerischer Einzelgänger blieb er dann auch in den 1970er Jahren treu, als er mit seinen Materialbildern aus Erde, Sand, Gesteinen bis hin zu edlen Metallen und Textilien eine neue Handschrift formte. In den 1980er Jahren sollte er dann durch die Begegnungen mit dem späteren Literaturnobelpreisträger Peter Handke auch entscheidende Anregungen für sein weiteres Schaffen beziehen. In dieser Zeit der gemeinsamen Freundschaft entstand 1986 Handkes Film „Das Mal des Todes“ nach „la maladie de la mort“ von Marguerite Duras, das in Suppins Wohnräumen gedreht wurde. Für seine Verdienste für die Kultur Frankreichs wurde Suppin am 27. Juni 1985 zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt. Suppins größere künstlerische Würdigung in seiner Heimat steht hingegen noch aus.



BIOGRAFIEN

ADLER, Edmund (Wien 1876 – 1965 Mannersdorf)

Edmund Adler wuchs als Sohn eines böhmischen Regenschirmmachers im 7. Wiener Gemeindebezirk auf. In jungen Jahren war er als Lithograf tätig. 1894 wurde Adler Gasthörer und 1896 ordentlicher Student an der Wiener Kunstakademie. Sein Lehrer war der Historien- und Porträtmaler Christian Griepenkerl. Zum erfolgreichen Abschluss der Akademie erhielt Adler als Auszeichnung ein Reisestipendium, das ihm 1904 einen einjährigen Aufenthalt in Rom ermöglichte. Noch vor seiner Abreise heiratete er Rosa Pankratz. Um 1910 ließ sich das Paar in Mannersdorf nieder. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges wurde Adler zum Deutschmeister-Regiment Nr. 4 einberufen. Im Dezember 1914 geriet er in russische Kriegsgefangenschaft. Die tristen Jahre in Russland nutzte Adler für unzählige Skizzen und Studien, in denen er das Lagerleben festhielt. Gemeinsam mit Künstlerkollegen konnte Adler eine erfolgreiche Ausstellung in Wladiwostok bestreiten, ehe er 1920 nach Österreich zurückkehrte. Er hielt sich mit Auftragswerken über Wasser, die er auch unter dem Pseudonym Edmund A. Rode signierte. Adlers Frau verstarb 1924. Seine Tochter Rosa, die ihr Leben dem Vater widmete, trug mit ihrer Klavierschule zum Lebensunterhalt bei. Die künstlerisch erfolgreichste Zeit Adlers umfasste die 1940er und 1950er Jahre, als sich der Maler auf Porträts und Genrebilder mit Kindern konzentrierte. Seit 2006 widmet sich die Edmund-Adler-Galerie im Schloss Mannersdorf als museale Sammlung Adlers Leben und Werk.

BAUER, Victor (Wien 1902 – 1959 Nizza)

Victor Bauer verbrachte seine Kindheit und Gymnasialzeit in München und besuchte danach die Medizinische Fakultät sowie die Akademie der bildenden Künste in Wien. Ab 1926 unterrichtete er anatomisches Zeichnen an der Kunstakademie. In dieser Zeit zählten u. a. Franz Kafka, Adolf Loos, Else Lasker-Schüler sowie Sigmund Freud zu seinem Bekanntenkreis. Bauers zunehmendes Interesse an der surrealistischen Bewegung und Freundschaften mit Künstlern wie André Breton und Salvador Dalí führten ihn immer wieder nach Paris, wo er am 1930 publizierten zweiten Surrealistischen Manifest mitarbeitete. Von 1932 bis 1936 lebte er in der französischen Hauptstadt, ab 1936 in Nizza. Während des Zweiten Weltkrieges war Bauer in der Widerstandsbewegung aktiv. Infolgedessen wurde er 1943 in Italien verhaftet und zum Tode verurteilt, anschließend aber wieder befreit. 1946/47 ließ er sich endgültig in Nizza nieder und konzentrierte sich bis zu seinem Lebensende auf sein künstlerisches Schaffen.

BERGER-HAMERSCHLAG, Margarete (Wien 1902 – 1958 London)

Margarete Hamerschlag besuchte um 1910 die Jugendschulklasse von Franz Čížek und studierte ab 1917 an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Bertold Löffler, Oskar Strnad und Eduard Wimmer-Wisgrill. Ab 1920 fertigte sie Illustrationen für Bücher der Wiener Werkstätte an, mit denen sie erste Erfolge hatte. Die junge Künstlerin wurde zudem Redaktionsmitglied der Zeitschrift „Wiener Mode“ und entwarf Kostüme. 1922 heiratete sie den Architekten und Loos-Schüler Joseph Berger. Die Künstlerin lebte von 1924 bis 1934 in der Künstlerkolonie am Rosenhügel. 1927 nahm sie an der 1. Wiener Frauenkunstausstellung teil. Ein Auftrag ihres Mannes führte das Paar 1936 nach Palästina, bevor sie 1937 endgültig nach London emigrierten, wo im selben Jahr ihr Sohn geboren wurde. In ihrer neuen Heimat arbeitete Hamerschlag als Porträtistin, Buchillustratorin und Kunsterzieherin für Jugendliche. Mit dem Anschluss Österreichs brach auch der Kontakt zu ihrer Heimat ab,

und sie änderte ihren Nachnamen auf Berger-Hamerschlag. In England knüpfte sie an ihren früheren künstlerischen Erfolg an, nahm an zahlreichen Ausstellungen teil und schrieb neben ihrer malerischen Tätigkeit Romane, Kurzgeschichten und eine Autobiografie.

BREITER, Herbert (Landshtut 1927 – 1999 Salzburg)

Herbert Breiter wurde 1927 in Landshtut geboren. 1944 wurde er zur Wehrmacht einberufen, bevor er die Aufnahmeprüfung an der Dresdener Kunstakademie machen konnte. Nach Kriegsende, 1946, wurde er an der Salzburger Kunstgewerbeschule angenommen, 1947 erhielt er die Österreichische Staatsbürgerschaft. In dieser Zeit lernte er auch die Malerin Agnes Muthspiel kennen, die seine Lebens- und Künstlergefährtin wurde. Er schloss Freundschaft mit Gottfried von Einem und dem Bühnenbildner Caspar Neher und lernte als Schüler von Max Peiffer Watenphul noch andere gleichgesinnte Künstler kennen. Ab diesem Zeitpunkt begann auch Breiters rege Ausstellungs- und Reisetätigkeit. In Italien und Griechenland entstanden vor allem Landschaftsbilder in Aquarell und Öl sowie umfangreiche Lithografiezyklen. Breiter war Mitglied der Salzburger Gruppe sowie des Salzburger Künstlervereins und lebte bis zu seinem Tod in Salzburg.

BUCHTA, Alfred (Trient 1880 – 1952 Wien)

Alfred Buchta wurde 1880 in Trient geboren und besuchte die private Malschule bei Anton Ažbe in München. Anschließend studierte er von 1903 bis 1909 an der Akademie der bildenden Künste unter Alois Delug. Zu seinen Studienkollegen zählten Anton Faistauer und Anton Kolig. Auf Wunsch der Eltern schlug er zunächst eine Laufbahn als Beamter ein, unterrichtete aber auch als Zeichenlehrer. Diese Tätigkeiten beendete er bald und ließ sich als Kunstkritiker in Venedig nieder. Nach dem Ersten Weltkrieg und der Ableistung des Wehrdienstes ging Buchta nach Wien und arbeitete ausschließlich als Maler. 1919 wurde er Mitglied des Wiener Künstlerhauses, dessen Ausstellungen er regelmäßig besuchte. Bekanntheit erlangte er mit seinen Landschaftsbildern und farbenprächtigen Blumenstillleben.

CAMBIER, Nestor (Couillet 1879 – 1957 Brüssel)

Nachdem er in Elsenelxelles das Gymnasium absolviert hatte, studierte Nestor Cambier bis 1900 an der Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles bei Joseph Stallaert und Gustave Vanaise die Kunst des Porträts. Mit 21 war er im Salon von Brüssel mit dem Porträt eines Mädchens und einer Landschaft vertreten. 1903 nahm er mit vier Bildern an der Exposition générale des Beaux-Arts (Salon triennal, Bruxelles) teil. Die Jahre bis 1906 verbrachte Cambier in den USA, wo er zunächst im Atelier des Glasdesigners Nicola D'Ascenzo in Philadelphia arbeitete. 1907 gewann er bei einer Ausstellung der Academy of Fine Art in Philadelphia den John Wanamaker Prize. Anschließend entwarf er monumentale Glasfenster für die im Bau befindliche Herz-Jesu-Kathedralbasilika von Newark, New Jersey. Nach seiner Rückkehr nach Belgien beschäftigte sich Cambier zunehmend mit Landschaften. 1914 hatte er gerade eine Ausstellung in Blankenberge, als das deutsche Heer anrückte. Cambier entging knapp der Gefangennahme; etliche seiner Bilder gingen allerdings verloren. 1914 bis 1933 lebte und arbeitete Cambier in Großbritannien. 1915 und 1916 spendete er einige seiner Arbeiten zugunsten einer Benefiz-Auktion für das britische Rote Kreuz, wo sie Bestpreise erzielten. 1923 wurde Cambier Mitglied der North British Academy of Arts. 1924 wurde er vom belgischen König Albert I. in den Rang eines Ritters des Kronenordens erhoben. Während jener Zeit lebte er als Stipendiat bei Sir Henry und Lady Barber auf Culham Court, bei Henley, Oxfordshire, wo er 18 Porträts von Lady Barber sowie etliche Gemälde

von den Innenräumen des Schlosses sowie der ländlichen Umgebung anfertigte. 1967 richtete die Galerie Baron René Steens in Brüssel eine Cambier-Retrospektive aus. Das 1932 von Lady Barber gestiftete Barber Institute of Fine Arts an der Universität Birmingham besitzt mit 25 Exponaten die größte Sammlung von Cambier-Gemälden.

EHRlich, Georg (Wien 1897 – 1966 Luzern)

Georg Ehrlich studierte von 1912 bis 1915 an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Čížek und Strnad. Vom Ersten Weltkrieg heimgekehrt, begann er umgehend zu zeichnen. In nervös-expressivem Stil verarbeitete er die un menschlichen Kriegserlebnisse. 1921 übersiedelte er nach München, später nach Berlin, wo er sich rasch etablierte. Die grafische Sammlung in München zeigte seine Arbeiten mit Barlach, Corinth, Klee und Kokoschka. Ehrlich stellte in der berühmten Galerie Tannhauser aus und wurde von Cassirer und Goltz unter Vertrag genommen. In Wien förderten ihn die Kunsthistoriker Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat. 1923 trat er dem Hagenbund bei, wo er nicht nur häufig ausstellte, sondern auch Freundschaften schloss. Ab 1930 nahm die Reise- und internationale Ausstellungstätigkeit aufgrund seiner steigenden Bekanntheit zu. Ehrlich wandte sich der Grafik und der Bildhauerei zu. 1937 ging er ins Exil nach London, wo er schnell einen Sammlerkreis um sich scharte. Seine Wertschätzung belegen zahlreiche Museumsausstellungen, u. a. 1997 in der Albertina.

EICHHORN, Alfred (St. Valentin 1909 – 1972 Donnerskirchen)

Der 1909 in St. Valentin geborene Alfred Eichhorn studierte Kunst in Wien und Linz unter Berthold Löffler und Anton Faistauer. Danach zog es ihn 1932 nach Berlin und 1944 nach Stuttgart, wo er Willi Baumeister kennenlernte, mit dem ihn bald eine enge Freundschaft verband, die ihn auch stark in seinem weiteren Schaffen beeinflusste. Ab 1956 arbeitete und lebte Eichhorn in München. Dort war er, wie auch Baumeister, Mitglied der Gruppe ZEN 49, zuvor Gruppe der Gegenstandslosen genannt, welche zu den bedeutendsten abstrakten Künstlergruppen Deutschlands zählte. Ihr Ziel war es u. a., die gegenstandslose, abstrakte Kunst einem breiten Publikum näher zu bringen. Zu den Gründungsmitgliedern zählen Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Willy Hempel, Brigitte Meier-Denninghoff und Fritz Winter. Eichhorn gründete zusammen mit Willi Baumeister außerdem die Eidos Presse, welche für ihre grafischen Editionen bekannt ist.

EISENSCHITZ, Willy (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“ integriert, in der sich viele jüdische Künstler befanden. Während des Zweiten Weltkrieges hielt er sich in Dieulefit versteckt und kehrte danach auf das Anwesen „Les Minimes“ bei Toulon zurück. Ab 1951 unternahm Eisenschitz Reisen nach Ibiza und wohnte wechselweise in Paris und in der Provence. Wie sehr sein Œuvre bereits geschätzt wird, zeigen zahllose Ausstellungen in Frankreich, England und Übersee sowie Ankäufe namhafter Museen.

FAISTAUER, Anton (St. Martin bei Lofer 1887 – 1930 Wien)

Anton Faistauer besuchte von 1904 bis 1906 die private Malschule Scheffer in Wien und studierte von 1906 bis 1909 an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Er begründete mit Kolig, Wiegele, Schiele

u. a. aus Protest gegen den konservativen, akademischen Kunstbetrieb 1909 die „Neukunstgruppe“. Reisen führten ihn mehrmals nach Italien und Deutschland. Von 1919 an lebte er in Salzburg, wo er die progressive Künstlervereinigung „Der Wassermann“ ins Leben rief. Ab 1926 war Faistauer in Wien tätig. Die französische Malerei – vor allem Paul Cézanne – war für seine künstlerische Entwicklung von maßgeblicher Bedeutung. Anton Faistauer nahm an diversen Ausstellungen im In- und Ausland teil. In den zwanziger Jahren zählte Faistauer zu den bedeutendsten österreichischen Freskant. Seine schriftstellerische Begabung manifestierte der Künstler in dem 1922/23 erschienenen Buch über zeitgenössische Kunst „Neue Malerei in Österreich“. Schon zu Lebzeiten wurden seine Arbeiten häufig ausgestellt und sein Werk in Sammlerkreisen geschätzt. Faistauer gilt neben Klimt, Schiele, Kokoschka und Boeckl als einer der wichtigsten Pioniere der modernen Malerei Österreichs.

FIEGLHUBER-GUTSCHER, Marianne (Wien 1886 – 1978 Graz)

Marianne Fieglhuber-Gutscher gehörte noch zu einer Generation von Künstlerinnen, die als Frauen nicht an den städtischen Kunstakademien zugelassen wurden. Ihre Ausbildung erhielt sie ab 1904 an der Kunstschule für Frauen und Mädchen in Wien. Sie erlernte die Malerei bei Max Kurzweil sowie privat bei Egge Sturm-Skrla und Robin Christian Andersen. Bald wurden ihre Werke bei den Jahresausstellungen der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs gezeigt. Durch die Gründung einer Familie sowie den Ausbruch zweier Weltkriege wurde ihr Schaffen in der Folgezeit immer wieder unterbrochen. Ab den 1950er Jahren begann eine Phase, in der sie ohne Einschränkungen malen konnte und die von einer ungeheuren Produktivität geprägt war. Hunderte Ölgemälde und Aquarelle entstanden. Im Fokus ihrer Ölmalerei standen Porträts und insbesondere die Darstellung von Frauen.

FLEISCHMANN, Trude (Wien 1895 – 1990 Brewster, New York)

Trude Fleischmann studierte als Teenager ein Semester Kunstgeschichte in Paris und absolvierte anschließend eine Fotografinnen-Ausbildung an der Wiener k. u. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Fotografie und Reproduktionsverfahren. Mit 21 machte sie ein Praktikum bei der umschwärmten Wiener Fotografin Madame d'Ora, die die junge Frau allerdings als phlegmatisch einstufte und nach zwei Monaten Retuschierarbeit hinauskelte. Drei Jahre arbeitete Fleischmann bei Hermann Schieberth, ehe sie ihr eigenes Atelier im 1. Bezirk bezog. Fleischmann verstand sich als Künstlerin, nicht als Handwerkerin: Sie liebte Porträts, persönliche Bilder ohne steife, den sozialen Status unterstreichende Posen. Sie pflegte innigen Kontakt zu Kunden aus der Tanz-, Theater- und Kunstwelt, zu Adolf Loos, Karl Kraus, Alban Berg; v. a. zu Max Reinhardts Theater in der Josefstadt, zu Paula Wessely oder Helene Thimig. Ihre Porträtaufnahmen hielt Fleischmann formal eher konventionell. Ihr Werk der 1920er Jahre entstand hauptsächlich im Atelier, mit Kunstlicht und Glasplattenkamera. Im Freien machte sie zu diesem Zeitpunkt bestenfalls Bilder für Reisereportagen. In den Dreißigerjahren zeigte auch Fleischmann sich vom Neuen Sehen inspiriert und experimentierte mit Vogelperspektive oder ungewohnten Bildausschnitten. Ihr Verhältnis zur Moderne schlug sich eher in ihrer Vorliebe für unkonventionelle Zeitgenossen und -genossinnen nieder, für die Frauenrechtlerinnen Marianne Hainisch und Rosa Mayreder oder die Tänzerin Grete Wiesenthal. Nach dem Anschluss floh die Jüdin Trude Fleischmann vorübergehend nach Paris, kehrte aber nach Wien zurück, bis eine ehemalige Praktikantin ihr ein Visum für die USA besorgte. 1940 eröffnete Fleischmann in Manhattan ein Atelier für Mode- und Porträtfotografie. Sie fotografierte für Zeitschriften wie die „Vogue“ und porträtierte

Exilanten, z. B. Albert Einstein. Ihre Werke wurden vom Metropolitan Museum, dem MoMA, der New York Public Library und dem Leo Baeck Institute angekauft.

FLOCH, Josef (Wien 1894 – 1977 New York)

Josef Floch studierte an der Wiener Akademie und war ab 1919 Mitglied des Hagenbundes. 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 nach Österreich zurückholte.

FRIED, Theodor (Budapest 1902 – 1980 New York)

1920 bis 1924 studierte Theodor Fried an der Budapester Akademie bei Gyula Rudnay. 1924 zog er nach Wien, wo ihm die Galerie Hugo Heller eine Einzelausstellung ausrichtete. Durch die Galerie kam er in Kontakt mit dem Hagenbund und Kunstkritikern wie Fritz Grossmann und Fritz Novotny. 1925 stellte er abermals in der Galerie Heller aus und zog noch im selben Jahr nach Paris. Seine Verbindungen nach Wien pflegte er weiterhin. 1937 gestaltete er einen Pavillon an der Pariser Weltausstellung. Während seine österreichische Frau Anne mit dem französischen Sohn Christopher vor den Nazis und dem Vichy-Regime nach New York fliehen konnten, bekam Fried als Ungar kein Visum und versteckte sich mit Jacques Lipchitz in Toulouse, wo er für die Résistance Dokumente fälschte. Um 1942 gelangte Fried doch nach New York, wo seine Ehe zerbrach. Er wurde ein aktives Mitglied der an Immigranten reichen Szene von Greenwich. 1947 heiratete Fried Marie Engelhardt, mit der er im Rahmen der Hudson Guild eine Kunstschule ins Leben rief. 1969 fiel sein Atelier einem Brand zum Opfer, und er machte einen Neuanfang in den Westbeth Graphics Workshops. Außer mit Stichen, Holz- und Linolschnitt wurde Fried auch als Porträtmaler erfolgreich. Später gelang ihm die Wiederauffindung etlicher in Paris bzw. Toulouse versteckter Bilder. Nach seinem Tod fanden Retrospektiven in den USA und in St. Gilgen statt.

FUNKE, Helene (Chemnitz 1869 – 1957 Wien)

Die im sächsischen 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.

GASSLER, Josef (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 der Neuen Sachlichkeit. Zwischen 1925 und 1927 lebte Gassler in Paris und unternahm Reisen nach Italien, Südfrankreich, Prag, Wien und Karlsbad. Ab 1947 lebte Gassler 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.

GAWELL, Oskar (Gollanz 1888 – 1955 Wien)

Der Maler Oskar Gawell wurde 1888 im preußischen Gollanz, im heutigen Polen, geboren. Von 1909 bis 1912 studierte er an den Kunstakademien in Breslau und Weimar. Von 1913 bis 1914 war er Schüler von Lovis Corinth in Berlin und stellte dort u. a. neben Max Oppenheimer und Max Pechstein in der Freien Secession aus. Während dieser Zeit pflegte der Maler auch engen Kontakt zu den Künstlern der „Brücke“. Im Ersten Weltkrieg diente er als Infanterist. Ab 1924 unternahm Gawell eine Vielzahl an Studienreisen, die ihn u. a. nach Litauen, Russland, Rumänien, Polen, Finnland, Holland, Italien, Spanien und nach Nordafrika führten. Von 1928 bis 1933 hatte Gawell einen Lehrstuhl an der Staatlichen Kunstschule in Berlin inne, den er aufgrund der nationalsozialistischen Kulturpolitik verlor. Ab 1937 hielt er sich vermehrt in Wien auf, wo er ab 1940 gemeldet war. 1947 erhielt er zudem die Österreichische Staatsbürgerschaft und 1949 wurde ihm der Professorentitel durch das österreichische Bundesministerium für Unterricht verliehen. Gawell war Mitglied des Deutschen Künstlerbundes, der Berliner sowie der Wiener Secession. 1955 erlag der Maler einer langwierigen Unfallverletzung, die er sich eineinhalb Jahre zuvor zugezogen hatte. Werke Gawells befinden sich u. a. im Belvedere und im Leopold Museum.

GURSCHNER, Herbert (Innsbruck 1901 – 1975 London)

Schon früh zeigte sich Herbert 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“, Nepo, Schnegg und 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 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 das Hammersmith Theater.

HANAK, Anton (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. 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 u. a. Fritz Wotruba, Rudolf Reinhart, Heinz Leinfeller und Franz Hagenauer.

HAUK, Karl (Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien)

Karl Hauk studierte 1918 bis 1923 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Jungwirth, Sterrer und Delug. Ab 1923 pendelte er zwischen Linz und Wien und arbeitete als freischaffender Künstler. Er stellte wiederholt in der Wiener Secession, im Hagenbund sowie im Rahmen der Künstlervereinigung „Maerz“ aus. Von 1927 bis 1938 war Hauk 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. Das Oberösterreichische Landesmuseum veranstaltete 1959 die Kollektivausstellung „Hauk-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.

HAUSER, Carry (Wien 1895 – 1985 Rekawinkel)

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 Wörlen befreundet war. 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. Als Maler genoss er in der Nachkriegszeit internationalen Ruf.

HESS, Bruno (Wien 1888 – 1949 Wien)

Bruno Hess' malerischer Werdegang war, ebenso wie sein Privatleben, durch den Alpinismus geprägt. Obwohl er aus Wien kam, hatte Hess bereits als Kind die Möglichkeit, die Bergwelt eingehend kennenzulernen, da sein Vater, ein Feldmarschall des k. u. k. Heeres, ein begeisterter Alpinist war. So trat der junge Künstler malend in die Fußstapfen des Vaters und widmete seine Karriere ganz den Bergen. Ausgedehnte Wanderungen ermöglichten es Hess, die Gebirgs- und Schneelandschaften der österreichischen Alpen eingehend zu erkunden und mit verblüffender Präzision auf die Leinwand zu übertragen.

HESSING, Gustav (Czernowitz 1909 – 1981 Wien)

Gustav Hessing wurde 1909 in Czernowitz in der Bukowina (damals Österreich, heute Ukraine), geboren. Er studierte an der Akademie der bildenden Künste 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“. 1957 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.

HLAWA, Stephan (Wien 1896 – 1977 Wien)

Der Maler und Grafiker Stephan Hlawka war vielseitig künstlerisch ambitioniert. Er studierte in Wien einerseits bei Rudolf Bacher an der Akademie der bildenden Künste, andererseits auch Gesang an der Akademie für Musik und darstellende Kunst. Ab 1932 arbeitete er als Bühnenbildner v. a. am Burgtheater, aber auch an der Staatsoper, am Theater an der Wien, an der Volksoper, für die Salzburger Festspiele und im Ausland. Für das Burgtheater schuf Hlawka 1932 bis 1945 und ab 1948 über 300 Bühnenbilder. 1935 wurde er Mitglied des Künstlerhauses und 1956 erhielt er den Preis der Stadt Wien für angewandte Kunst. 1945 bis 1948 wirkte Hlawka am Innsbrucker Landestheater. 1971 wurde er mit der Gestaltung des Ankunftshalle des Flughafens in Wien-Schwechat betraut. Arbeiten von Stefan Hlawka befinden sich u. a. in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und im Theatermuseum.

HOKE, Giselbert (Warnsdorf 1927 – 2015 Klagenfurt)

Hoke wurde als zweites von sechs Kindern in Nordböhmen geboren. Er begann sich früh für das Schmiedehandwerk zu interessieren, verlor aber im Zweiten Weltkrieg seinen rechten Arm. Nach der Kriegsgefangenschaft studierte er an der Akademie, wo er im Kreise von Lehmden, Avramidis, Hrdlicka oder Hundertwasser seinen eigenen künstlerischen Weg begann. 1956 schuf er als Wettbewerbssieger die Fresken für den Klagenfurter Bahnhof und löste damit einen Kunstkandal aus. Seit 1958 arbeitete der Künstler immer vielfältiger mit Glas. Hoke wurde 1974 als Universitätsprofessor an die Technische Universität Graz berufen, wo er mit der Schaffung eines Institutes für künstlerische Gestaltung begann. Bis 1995 stand er dem Institut als Leiter vor. Hoke lebte und arbeitete ab 1961 auf Schloss Saager in Kärnten.

HUBER, Ernst (Wien 1895 – 1960 Wien)

Ernst Huber absolvierte von 1910 bis 1914 eine Ausbildung zum Lithografen 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 zwanziger 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 Zülow, 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. Ab 1932 besichtigte er regelmäßig die Biennale in Venedig. 1935 erhielt Huber den Österreichischen Staatspreis für Aquarell, 1937 den Ehrenpreis der Stadt Wien. Der Professorentitel wurde ihm 1949 verliehen, 1952 folgte der Ehrenpreis für Malerei im Kunstverein Salzburg. Sein Werk, das in zahlreichen in- und ausländischen Museen vertreten ist, gehört zum Fundament der österreichischen klassischen Moderne.

JARUSKA, Wilhelm (Wien 1916 – 2008 Wien)

Der Wiener Maler, Grafiker und Lehrer Jaruska besuchte die Kunstgewerbeschule in Wien, bevor er bei Gütersloh an der Akademie der bildenden Künste studierte. Er selbst war später Professor an der Graphischen

Lehr- und Versuchsanstalt. Neben seiner Lehrtätigkeit arbeitete er als freischaffender Maler und Grafiker. Er schuf eine Vielzahl an Porträts, Plakaten, Wandmalereien und Kinderbuch-Illustrationen sowie Auftragsarbeiten für den Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien. Der Künstler unternahm Studienreisen nach Südfrankreich, Kroatien, Italien und Holland. Teile seines Nachlasses befinden sich in der Österreichischen Nationalbibliothek sowie im Wien Museum.

KASBERGER, Karl (Wien 1891 – 1969 Wels)

Karl Kasberger wurde 1891 in Wien geboren und erhielt seine Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt sowie an der Kunstgewerbeschule bei Strnad. Sein Studienschwerpunkt „Bühne und Film“ entsprach auch seiner weiteren beruflichen Tätigkeit. Nachdem Kasberger nach Wels übersiedelt war, arbeitete er als städtischer Bühnenbildner und wirkte ab 1942 im Theaterbeirat der Stadt Wels. Daneben unterhielt der Künstler auch ein eigenes Atelier. Kasberger schuf neben seinen Theaterarbeiten nicht nur Ölbilder, sondern führte auch öffentliche Aufträge für Fresken aus. Zudem erschien von ihm um 1919 eine Postkartenserie mit Motiven von Wels.

KLAUDUS, Robert (Großwarasdorf 1895 – 1979 Eisenstadt)

Robert Klaus wurde 1895 in Nebersdorf – heute ein Ortsteil von Großwarasdorf, Burgenland – in Westungarn geboren. Er studierte an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien und an der Akademie der Bildenden Künste in Zagreb. Ab 1928 wirkte er in Deutschkreutz als Hauptschullehrer. Mit Alfred Pahr und Franz Erntl bildete Klaus eine Künstlergruppe als Gegenposition zu Albert Kollmann und Franz Elek-Eiweck. Er wurde Mitglied des Burgenländischen Kunstvereins und beteiligte sich regelmäßig an dessen Ausstellungen. Weiters schrieb er Artikel für die „Hrvatske Novine“ und arbeitete an der Erstellung kroatischer Schulbücher mit. Klaus trat 1933 der Vaterländischen Front bei und übernahm 1936 die Funktion eines Pressechefs und Propagandaleiters der Frontmiliz. Im selben Jahr wurde Klaus zum Schulinspektor für das kroatische Schulwesen im Burgenland bestellt. Infolge des Anschlusses wurde Klaus von den Nazis in „Schutzhäft“ genommen. Er wurde aus dem Schuldienst entlassen und erhielt Malverbot. Nach dem Krieg wurde Klaus wieder als Schulinspektor eingesetzt, anfangs für den Bezirk Oberpullendorf, ab 1950 erneut für das kroatische Schulwesen im Burgenland. 1947 bis 1949 war er Herausgeber der Zeitschrift „Naše selo“. Ab 1953 arbeitete Klaus bei der Jugendzeitung „Mladost“ mit. Er gründete den von den Nationalsozialisten zerschlagenen Burgenländischen Kunstverein neu und übernahm 1955 den Vorsitz. Kurz darauf kam es zum Bruch und Klaus ging mit Rudolf Kedl, Karl Prantl, Wolfgang Bambinger und Feri Zotter nach Wien, wo sie gemeinsam 1956 die Künstlergruppe Burgenland gründeten. Diese stellte zunächst in Wien aus und erst ab 1959 auch wieder im Burgenland. 1975 wurde Klaus als erster Preisträger mit dem Kulturpreis des Landes Burgenland ausgezeichnet.

KLOSS, Robert (Olmütz 1889 – 1950 Heidelberg)

Robert Kloss wurde am 21. Juli 1889 im mährischen Olmütz geboren. Er studierte Malerei an der Wiener Akademie und von 1911 bis 1912 an der Kunstakademie in Prag bei Franz Thiele. 1913 studierte er in Leipzig; 1914 folgte ein Aufenthalt in Paris. 1921 war Kloss Gast des Hagenbundes; 1922 bis zur Auflösung des Hagenbundes 1938 war er dessen Mitglied und zeitweise in dessen Bundesleitung aktiv. 1925 gründete Kloss mit Eduard Gaertner ein Atelier für Gebrauchsgrafik: Gaertner + Kloss. 1935 verkündete er in einem Brief an seine Familie, dass er seine Malerei beende, da er nichts mehr zu sagen habe. Seine favorisierten Bildmotive

waren Akte, Tierbilder und Blumenstilleben, die er, unter dem Eindruck des Fauvismus, stets stilistisch modern und mit einem ausgesprochenen Sinn für farbige Werte gestaltete. 1945 bis 1950 betrieb Kloss zusammen mit Else von Czulik-Thurgau das Atelier Czulik und Kloss für Gebrauchs Kunst.

KOLIG, Anton (Neutitschein 1886 – 1950 Nötsch)

Anton Kolig besuchte von 1904 bis 1906 den Zeichenlehrekurs an der Wiener Kunstgewerbeschule. Von 1907 bis 1912 studierte er an der Wiener Akademie der Bildenden Künste, wo er auf Sebastian Isepp und Franz Wiegele traf. In den darauffolgenden Jahren fanden gemeinsame Aufenthalte in Nötsch statt. 1911 heiratete Kolig Wiegeles Schwester Katharina. Bereits im Februar 1911 trat er gemeinsam mit Kokoschka, Faistauer, Wiegele, Andersen und Gütersloh in einer im Hagenbund veranstalteten Sonderausstellung mit einer Anzahl größerer Kompositionen hervor und erregte damit die Aufmerksamkeit von Moll und Klimt, die ihm zu seiner weiteren Ausbildung ein Reisestipendium zur Verfügung stellten. Damit ging er 1912 nach Paris, wo er sich autodidaktisch weiterbildete und bis zum Ausbruch des Weltkrieges aufhielt. Bis 1928 lebte er wieder in Nötsch und wurde später als Professor an die Württembergische Kunstakademie nach Stuttgart berufen. Während des Krieges war er als Kriegsmaler eingesetzt. 1943 kehrte er endgültig nach Nötsch zurück, wo er bis zu seinem Tod lebte.

KUBIN, Alfred (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 Secessionsausstellung vertreten. Er lernte Fritz Herzmanovsky-Orlando 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. Er stellte eine große Anzahl Lithografien her und war auch literarisch tätig. 1955 vermachte Kubin testamentarisch seinen gesamten Nachlass der Republik Österreich, welche diesen zwischen der Albertina und dem Oberösterreichischen Landesmuseum aufteilte.

KUHN, Dina (Wien 1891 – 1963 Brachtal)

Von 1912 bis 1920 studierte Dina Kuhn an der Kunstgewerbeschule in Wien. Ihre Lehrer waren u. a. Josef Hoffmann, Michael Powolny, Koloman Moser und Otto Strnad. Schon während der letzten Schuljahre lieferte Dina Kuhn Entwürfe an die Wiener Werkstätte ab. Kuhn war Mitglied der Künstlerwerkstätten der Wiener Werkstätte und der Wiener Frauenkunst. Ab 1923 unterhielt sie gemeinsam mit ihrem Bruder Franz und einem Kollegen ein eigenes Atelier. Zur Pariser Weltausstellung 1925 lieferte sie Arbeiten für Manufakturen wie Goldscheider, Augarten, Wiener Werkstätte und erstmals auch für die Firma Bimini ab. Für Ihre Entwürfe wurde sie mit einer silbernen Medaille ausgezeichnet. 1926 richtete die auf Glasbläserarbeiten spezialisierte Firma Bimini für Dina Kuhn in Neutitschein in der Tschechoslowakei ein Atelier ein,

woraufhin sie den kompletten Part der Keramikproduktion für Bimini übernahm. Anfang 1938 stellte sie sich in der Wächtersbacher Keramik in Schlierbach vor, wo sie um 1940 ihre Tätigkeit aufnahm. Dina Kuhn galt in den Zwanzigerjahren als Ikone expressionistischer „Weiberkunst“; rückblickend gilt sie heute als eine der stilbildenden Keramikerinnen der Zwanzigerjahre.

LASKE, Oskar (Czernowitz 1874 – 1951 Wien)

Oskar Laske studierte an der Technischen Universität Architektur bei Otto Wagner. In der Malerei war er, vom Unterricht beim Landschaftsmaler Anton Hlavacek abgesehen, Autodidakt. 1907 trat er dem Hagenbund bei und 1924 der Wiener Secession. Schon vor dem Ersten Weltkrieg unternahm er ausgedehnte Mal- und Studienreisen, die ihn durch ganz Europa, in den Vorderen Orient und nach Nordafrika führten. Neben seiner privat initiierten Ausstellungstätigkeit wurden seine Arbeiten regelmäßig im Hagenbund und in der Secession sowie in internationalen Ausstellungen gezeigt. Nach dem Anschluss Österreichs an Nazideutschland gelang es ihm, weiterhin von seiner Kunst zu leben. In seinen letzten Lebensjahren, bereits künstlerisch arrivierte, beschäftigte er sich hauptsächlich mit kleinformatigen Arbeiten, wie Radierungen und Aquarellen.

LEHMEN, Anton (Nitra 1929 – 2018 Wien)

Den 1929 in Nitra in der Slowakei geborenen Anton Lehmden zog es 1945 nach Wien. Im selben Jahr kam er als Schüler von Albert Paris Gütersloh an die Akademie der Bildenden Künste. Drei Jahre später, im Jahr 1948, bespielte Lehmden im Art-Club in Wien und Turin seine erste Ausstellung. Mit weiteren Mitgliedern des Art Clubs, wie Ernst Fuchs und Arik Brauer, zählt Lehmden heute als Hauptvertreter der Wiener Schule des Phantastischen Realismus, dessen Werke erstmals 1959 im Oberen Belvedere präsentiert wurden. Als vielbeachtete Werke im Öffentlichen Raum gelten die von Lehmden gestaltete U-Bahn-Station Volkstheater in Wien und die Kirche des St.-Georg-Kollegs in Istanbul. Dorthin führte ihn ein Lehrauftrag an der Akademie für angewandte Kunst in Istanbul 1962 und 1963. Von 1971 bis 1997 kehrte Lehmden als Professor an die Akademie der Bildenden Künste in Wien zurück. Ab 1966 lebte und arbeitete er auf dem burgenländischen Schloss Deutschkreutz. Dort organisierte Lehmden gemeinsam mit seiner Tochter Führungen und Sommerveranstaltungen im Zeichen von Kunst und Kultur. Für sein künstlerisches Schaffen wurde Lehmden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, unter anderem 1957 mit der Goldmedaille der Stadt Rom, 1978 mit dem Österreichischen Ehrenkreuz I. Klasse für Wissenschaft und Kunst Wien, 1984 mit dem Lovis-Corinth-Preis und 1994 mit der Goldmedaille der Stadt Wien.

LESKOSCHEK, Axl (Graz 1889 – 1976 Wien)

Der Sohn eines Feldmarschallleutnants absolvierte ein Jusstudium und war im Ersten Weltkrieg Fliegerleutnant. Schwer verwundet kehrte er zurück, verzichtete auf eine Justizkarriere und begann stattdessen ein Studium an der Landeskunstschule Graz und später, von 1921 bis 1923, an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt bei Alfred Cossmann in Wien. 1917 begeisterte sich Leskoschek für die politischen Umwälzungen in Russland. Er begann für die sozialdemokratische Tageszeitung „Arbeiterwille“ als Kulturredakteur zu arbeiten. In Graz gehörte er zu den Gründern des Werkbunds „Freiland“ (1919) und der Grazer Sezession (1923). Mit Holzschnitten und expressionistischen Bildern trat er von Beginn an in Erscheinung und gewann zahlreiche Preise, u. a. 1925 den Österreichischen Staatspreis für sein grafisches Werk. 1920 erschien das erste von Leskoschek mit Holzschnitten illustrierte Buch, dem über 50

weitere folgen sollten. 1929 bis 1931 war er in Augsburg als Bühnenmaler tätig, 1936 wurde er wegen illegaler politischer Betätigung im Rahmen der KP verhaftet und im Anhaltelager Wöllersdorf interniert. 1940 floh Leskoschek nach Brasilien. Bis zu seiner Rückkehr nach Österreich 1948 war er Professor an der Akademie der bildenden Künste in Rio de Janeiro. In den 70er Jahren gab es größere Ausstellungen mit den Werken von Leskoschek in Graz und Wien.

LUKSCH-MAKOWSKY, Elena (St. Petersburg 1878 – 1967 Hamburg)

Als Tochter von Konstantin Makowsky und Nichte von Wladimir Makowsky, beide Hofmaler des Zaren, wuchs Elena Makowsky in begüterten Verhältnissen auf. Im Kindesalter unternahm sie mit ihrer Mutter eine vierjährige Bildungsreise quer durch Europa. 1893 trat sie in die Petersburger Malerschule der Kaiserlichen Gesellschaft zur Förderung der Künste ein. Sie nahm Malunterricht bei Ilja Repin und studierte ab 1896 an der Kaiserlichen Akademie. „Eisenbahnkönig“ Johann von Bloch ermöglichte Makowsky ab 1898 ein Studium bei Anton Azbe in München, wo sie Kontakte zu Wjatscheslaw, Jawlensky, Kardowsky und Igor Grabar unterhielt. Letzterer verschaffte ihr Zugang zur Künstlervereinigung Mir Iskusstwa. 1900 erhielt Makowsky von Bloch den Auftrag für ein Relief für die Weltausstellung in Paris. Im selben Jahr heiratete sie den Bildhauer Richard Luksch, übersiedelte mit ihm nach Wien und beteiligte sich an einer Ausstellung der Wiener Secession. Neben Bildern für weitere Secessions-Ausstellungen schuf sie Metallarbeiten für die Wiener Werkstätte und monumentale Reliefs für die Fassade des Wiener Bürgertheaters. 1907 übersiedelte die Familie nach Hamburg, wo Richard Luksch eine Professur an der Kunstgewerbeschule antrat. Bis zum Ersten Weltkrieg beschäftigte sich Luksch-Makowsky hauptsächlich mit Lubki – traditionellen russischen Holzschnitten – und dem Thema Frauenschicksal. In der NS-Zeit versuchte sich Luksch-Makowsky mit den Nazis zu arrangieren, wurde Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste, konnte aber nur wenig ausstellen und verkaufen. Nach dem Krieg befasste sie sich v. a. mit der Kultur Hamburgs um 1800. 1954 richtete ihr die Vereinigung Hamburger Künstlerinnen eine Retrospektive aus.

MASSMANN, Hans (Bukarest 1887 – 1973 Wien)

Hans Massmann war der Sohn des Malers Karl Massmann. Er erhielt seine Ausbildung von 1906 bis 1914 an der Wiener Akademie unter Christian Griepenkerl und Kazimierz Pochwalski. Er war Mitglied der Neukunstgruppe und nahm 1909 mit Egon Schiele, Anton Peschka und Albert Paris Gütersloh an deren erster Gruppenausstellung in der Galerie Pisko in Wien teil. Ab 1919 war Massmann Mitglied des Wiener Künstlerhauses und zeigte seine Werke dort bei zahlreichen Ausstellungen.

MEISSNER, Paul (Wien 1907 – 1983 Wien)

Paul Meissner studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Ferdinand Andri. 1934/35 bereiste er Italien. In seiner Frühzeit schuf er figurale Darstellungen und Porträts. Meissner wurde 1945 Mitglied des Künstlerhauses und 1951 der Wiener Secession. 1950 erhielt er den Förderpreis für Malerei des Ministeriums für Unterricht. 1954 bis 1977 war Meissner fünfmal Präsident der Secession. Besonders einprägsam sind sein „Hiroshima-Zyklus“ und die „Golgotha-Bilder“ des Triestiner Altars.

MOTESICZKY, Marie-Louise (Wien 1906 – 1996 London)

Als Spross einer adeligen Familie wurde Motesiczky 1906 in Wien geboren. Bereits mit 13 Jahren beschloss sie, Malerin zu werden. Nach anfänglichen privaten Malstunden wechselte sie ab 1922 an die Den Haager Kunstschule der tschechischen Künstlerin Carola Machotka. Es folgten Kurse an der Frankfurter Städelschule, der Wiener Kunstgewerbeschule

und an der Académie de la Grande Chaumière in Paris. Mit 21 Jahren kehrte sie als Meisterschülerin von Max Beckmann an die Frankfurter Städelschule zurück. Beckmann, ihr lebenslanger Freund und Mentor, übte großen künstlerischen Einfluss auf sie aus. 1938, nach dem Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland, floh die Künstlerin mit ihrer jüdischen Mutter über die Niederlande nach England, wo sie sich nach Kriegsende in Hampstead niederließ. Während dieser Zeit vertiefte sich die Bekanntschaft mit Oskar Kokoschka, und Motesiczky wurde Freundin und Geliebte des Dichters Elias Canetti. Nach mehreren Ausstellungen in Europa widmete ihr die Wiener Secession 1966 die erste große Einzelausstellung in ihrer ehemaligen Heimat. 2007 würdigte das Wien Museum das Werk der Malerin.

NÄHR, Moriz (Wien 1859 – 1945 Wien)

Moriz Nähr verbrachte praktisch sein gesamtes Leben im 7. Wiener Gemeindebezirk. Dort lagen ab 1892 seine Ateliers und dort wohnte er von 1917 bis zu seinem Tod 1945 auch. Nähr gilt als einer der wichtigsten Erneuerer in der Fotografie im „Wien um 1900“. Mit Gustav Klimt verband Nähr eine lebenslange Freundschaft und ein besonderes Netzwerk prominenter Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur und Philosophie. Die Legendenbildung um Moriz Nähr basiert einerseits auf der engen Verbindung zu Gustav Klimt und der Wiener Secession und andererseits auf seiner Beziehung zur Familie Ludwig Wittgensteins und dem habsburgischen Kaiserhaus, speziell zum Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand, zu dessen Kammerfotograf er 1908 ernannt wurde. Neben seinen Porträtfotografien von Persönlichkeiten wie Gustav Klimt, Gustav Mahler und Ludwig Wittgenstein fotografierte Nähr etliche Ausstellungen der Secession und fertigte auch zahlreiche Reproduktionsfotografien nach Werken u. a. auch von Klimt an. Neben Emma Bacher-Teschner ist Nähr der einzige Fotograf, der Gustav Klimt in direkter Verbindung mit einer Ausstellung (Beethovenausstellung 1902) zeigt, an der er auch beteiligt war.

NEUBÖCK, Max (Graz 1893 – 1960 Wien)

Auf Wunsch seines Vaters, des steirischen Holzbildhauers Peter Neuböck, studierte Max Neuböck zunächst Bildschnitzerei in Graz. Sein eigentliches Interesse galt aber von Anfang an der Malerei. Bei Anton Marussig an der Grazer Landesakademie besuchte er den Abendakt, ab 1909 die Klasse Alfred von Schrötters. 1910 hospitierte Neuböck bei Rudolf Bacher an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs ließ er sich in Wien nieder und widmet sich ganz der Malerei. Von 1921 bis 1933 nahm er an den Ausstellungen der Wiener Secession mit naturnahen Porträts, Akten, Stillleben und Reiseskizzen teil. Nach einer längeren Studienreise nach Griechenland und Konstantinopel stellte er 1934 seine neuen Landschaftsbilder im Künstlerhaus aus. Ab 1935 war er Mitglied des Wiener Künstlerhauses. Max Neuböck war als Landschafts-, Genre- und Porträtmaler sowie Holzbildhauer tätig. Bei der Ausstellung seiner Werke im Künstlerhaus 1953 erwies er sich mit winterlichen Motiven aus der Steiermark und Wien zudem als unübertrefflicher Schneemaler.

OPPENHEIMER, Max (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. 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 Zurückgezogenheit lebte. Internationale Ausstellungen machten ihn zu einem der wichtigsten Vertreter der österreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit.

OSEN, Erwin Dominik (Wien 1891 – 1970 Dortmund)

Im Alter von sechs Jahren trat Erwin Dominik Osen in die Ballettschule der Wiener Hofoper ein. Gustav Mahler wurde auf ihn aufmerksam und förderte seine künstlerischen Ambitionen. An der Wiener Akademie studierte Osen bei Christian Griepenkerl, wo er Egon Schiele kennenlernte. Mit Schiele verband ihn später eine enge Freundschaft. Bei dem Bühnenbildner, Maler und Grafiker Alfred Roller nahm Osen zusätzlich privaten Unterricht. 1909 wurde Osen Mitbegründer der Neukunstgruppe. Neben seiner Tätigkeit als Theatermaler trat er als Mimiker in Variétés auf, seine expressionistischen Posen regten Schiele zu einer Reihe von Aktzeichnungen an. 1912 übernahm Schiele vorübergehend Osens Atelier, als dieser Schüler von Anton Brioschi, dem Ausstattungschef der Wiener Hofoper, wurde. 1914 gestaltete Osen die Bühnenbilder für die erste Parsifal-Aufführung außerhalb Bayreuths am Neuen Deutschen Theater in Prag. Bis 1913 lebte er in Wien, anschließend in München, Prag und New York. Nach seiner Rückkehr nach Wien 1945, nannte er sich nach Mime van Osen und Erwin Dom-Osen nun Dom O-Sen. 1960 übersiedelte Osen nach Dortmund. Orientierte sich Osen in seinen frühen Werken an Schiele, bemühte er sich später vor allem um Darstellungen des Metaphysischen. In starken Farben, mit surrealistischen Tendenzen, schilderte er exotische Landschaften und die Majestät der Bergwelt. 2021 zeigte das Leopold Museum unter dem Titel „The Body Electric“ eine Ausstellung von Zeichnungen Osens, die der Wiener Nervenarzt Stefan Jellinek bei ihm in Auftrag gegeben hat, zusammen mit Arbeiten von Egon Schiele.

PAESCHKE, Paul (Berlin 1875 – 1943 Berlin)

Nach seinem Staatsexamen als Kunstlehrer besuchte Paul Paeschke von 1900 bis 1906 die Berliner Kunstakademie, wo er von Otto Brausewetter und Georg Ludwig Meyn unterrichtet wurde. Anschließend war er an der Akademie Meisterschüler von Karl Köpping in dessen Atelier für Kupferstich und Radierung. Im Ersten Weltkrieg diente Paeschke im Landsturm und wirkte als Kriegsberichterstatte und Illustrator für die Kriegs-Zeitschrift „Die Wacht im Osten“. In zahlreichen Radierungen hielt er das religiöse Leben in Litauen und Weißrussland fest. Für Lovis Corinths Gemälde „Ecce homo“ von 1913 stand Paeschke seinem Freund Corinth als Kriegsknecht Modell. Mit Corinth und dessen Ehefrau Charlotte Berend-Corinth fuhr Paeschke nach dem Krieg auf einen dreimonatigen Studienaufenthalt nach Griechenland. 1925 begab er sich mit Berend-Corinth auf eine weitere Studienreise nach Spanien. Der Schwerpunkt von Paeschkes Arbeit lag auf Berlin-Motiven und Motiven aus Berlins Umgebung. Insbesondere seine Großstadt-Darstellungen mit ihren Menschenansammlungen sind für Paeschkes Werk charakteristisch. Paeschkes Bilder sind u. a. im Stadtmuseum Berlin, im Jüdischen Museum Berlin, in der Berlinischen Galerie und in der National Gallery of Art in Washington vertreten.

PANETH, Marie (Sukdull, Steiermark, 1895 – 1986 London)

Im Alter von fünf Jahren aus der Steiermark nach Wien gekommen, studierte Marie Fuerth bei dem Künstler und Reformpädagogen Franz Čížek. Während des Ersten Weltkriegs arbeitete sie in einem Kinderkrankenhaus und heiratete den Arzt Otto Paneth, mit dem sie drei Kinder

bekam. In den 1920er Jahren lebte die Familie in Amsterdam und in den 1930er Jahren in Indonesien, wo ihre Ehe zerbrach. Marie Paneth verbrachte einige Zeit in Paris und New York und hatte dort eine Beziehung mit dem Wiener Psychoanalytiker Heinz Hartmann. 1939 floh Paneth nach London. Geprägt von Čížeks antiautoritärem Ansatz begann sie sogleich, mit benachteiligten und problematischen Kindern zu arbeiten. Wie sie in ihrem 1944 erschienenen und von George Orwell im Observer besprochenen Buch „Branch Street“ beschreibt, zerstörten die ortsansässigen Kinder das von ihr aufgebaute erste Projekt. Als man ihnen jedoch die Möglichkeit gab, ihr eigenes Spielzentrum in einem zerbombten Gebäude zu gestalten, schufen sie einen Bereich mit Spielplatz und selbstverwaltetem Café. Im Sommer 1945 wurden 300 zu Waisen gewordene, jüdische Kinder aus befreiten Nazi-Konzentrationslagern in eine Schule am Lake Windermere gebracht. Über das viermonatige, therapeutische Projekt mit den schwer traumatisierten Kindern unter Paneths Leitung drehte die BBC einen Dokumentarfilm. Nach dem Selbstmord ihres jüngsten Sohnes Tony 1955 zog Paneth zurück nach New York, wo sie als eine der frühesten Vertreterinnen der Kunsttherapie bekannt wurde. In den 1960er Jahren kaufte sie einen Bauernhof bei Cannes, wo sie sich bis ins hohe Alter der Malerei widmete. Paneths Nachlass, aufbewahrt in der Sigmund-Freud-Sammlung der Library of Congress, umfasst auch einen Roman, Kurzgeschichten und die Autobiografie „Fälschung/Fake“.

PRACHENSKY, Wilhelm Nicolaus (Innsbruck 1898 – 1956 Innsbruck)
 Wilhelm Nicolaus Prachensky studierte mit Herbert Gurschner in München Malerei und arbeitete als Maler und selbständiger Architekt. 1925 gründete er mit gleichgesinnten modernen Malern die Künstlergruppe „Die Waage“ und engagierte sich 1926 wesentlich an der berühmten Ausstellungstournee der Tiroler Künstler in Deutschland. Als Grafiker entwarf er Schlüsselwerke für die inzwischen legendäre Prospekt- und Plakatwerbung Tirols. Gemeinsam mit Clemens Holzmeister, Lois Welzenbacher und Franz Baumann bewies er als Architekt, dass eine Verbindung touristischer „Markterfordernisse“ mit künstlerisch anspruchsvollen, zeitgenössischen Gestaltungen möglich ist. 1937 erhielt er den Österreichischen Staatspreis. Nach 1945 war er hauptsächlich als Architekt tätig; Bilder entstanden bis auf eine Serie von Blumenaquarellen nur mehr wenige.

REINBERGER-BRAUSEWETTER, Gertraud (Wien 1903 – 1992 Wien)
 Mit 16 Jahren trat Gertraud Brausewetter in der Kunstgewerbeschule in Wien in die Jugendklasse von Franz Čížek ein. Sie war eine Tochter des Baufirmen-Leiters von Pittel + Brausewetter. 1914 entstanden vier große Tempera-Arbeiten für die Kirche St. Othmar in Mödling, wo ihr Vater als Baumeister den Vorbau errichtete. Nach dem Ersten Weltkrieg, von 1919 bis 1921, studierte sie in der Abteilung für moderne Kunst an der Kunstgewerbeschule, wiederum bei ihrem ehemaligen Lehrer Čížek. Sie zeigte großes Interesse an Theosophie und Anthroposophie und unternahm mit ihrem Vater zahlreiche Reisen nach Italien, Deutschland und Ägypten. 1929 heiratete sie den Ingenieur Paul Reinberger. Zwei Jahre später kaufte die Albertina 58 Holzschnitte der Künstlerin für die Grafische Sammlung. Nach dem Tod Čížeks 1946 übernahm Reinberger-Brausewetter bis 1948 die Leitung der Jugendkunstklasse an der Kunstgewerbeschule in Wien. Die Künstlerin war u. a. Mitglied in der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs und der Gesellschaft für christliche Kunst in Wien.

RÖSSING, Karl (Gmunden 1897 – 1987 Wels)

Karl Rössing kam als Sohn deutscher Eltern in Gmunden zur Welt, wo sein Vater Kastellan von Schloss Cumberland war, das Prinz Ernst August von Hannover gehörte. Von 1913 bis 1917 studierte Rössing an der von Richard Riemerschmid geleiteten Königlichen Kunstgewerbeschule in München, bei Fritz Helmuth Ehmke sowie bei Adalbert Niemayer, Mitglied des Deutschen Werkbundes. Seine erste Ausstellung fand 1915 im Graphischen Kabinett Schmidt-Bertsch in München statt. 1916 folgten Veröffentlichungen in „Die Furche“ und „Deutsche Studentenarbeit in Feld und Heimat“. 1917 entstand ein erster Holzschnitt, und Rössing erhielt von Emil Kugler den Auftrag zur Illustration der 1920 erschienenen „Hausmärchen der Kuglerkinder“. Holzschnitt und Illustration bildeten einen ersten Schaffensschwerpunkt. Nach Kriegsende wieder in Gmunden wohnhaft, nahm Rössing 1919 an einer Ausstellung der Neuen Sezession in München teil, wo Rainer Maria Rilke auf ihn aufmerksam wurde. Josef August Lux lud ihn zur Mitarbeit an „Kunst- und Kulturrat“ ein. 1921 beteiligte sich Rössing mit Ernst Barlach, George Grosz, Alfred Kubin und Käthe Kollwitz an der Internationalen Schwarz-Weiß-Ausstellung der Künstlervereinigung „Der Wassermann“ und erhielt die Silbermedaille der Republik Österreich. Im gleichen Jahr übernahm Rössing die Abteilung Buchgewerbe und Graphik an der Folkwangschule in Essen. 1931 verlor Rössing seine Stellung in Essen und übersiedelte mit seiner Frau nach Linz. 1939 wurde er Professor auf Lebenszeit an der Staatlichen Hochschule für Kunsterziehung in Berlin. Obwohl er zuvor durch sozialkritische Arbeiten aufgefallen war, war sein Verhalten während der NS-Zeit problematisch. Von Studenten diffamiert und von seinem Direktor gedrängt, bemühte er sich um Aufnahme in die NSDAP; für das Reichsluftfahrtministerium reiste er in Sachen „Kunstbeschaffung“ 1941 nach Kreta. Bei einem Bombenangriff 1944 wurde Rössings Wohnung zerstört, wobei er zahlreiche Kunstwerke und Bücher verlor. Er wurde eingezogen und geriet in Gefangenschaft. 1947 wurde Rössing Professor auf Lebenszeit an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, wo er den Bereich Freie Graphik und Illustration übernahm. Er wurde Mitglied des Deutschen Künstlerbundes, beim „Tisch der 13“ und in der internationalen Holzschnittdervereinigung XYLON; in Österreich waren er und seine Gattin Erika Mitglieder der Künstlervereinigung MAERZ. Um 1950 wechselte Rössing vom Holz- zum Linolschnitt. 1977 zeigte die Stuttgarter Akademie eine Retrospektive zu Rössings 80. Geburtstag. Im selben Jahr starb seine Frau; Rössing übersiedelte zu Verwandten nach Marchtrenk, wo er eine große Anzahl Ölbilder und Zeichnungen schuf.

SCHASCHL, Reni (Pula 1895 – 1979 Wien)

Irene Schachl, im istrischen Pula geboren, war 1912 bis 1916 Schülerin an der Kunstgewerbeschule in Wien, zunächst bei dem Maler Adolf Boehm und dem Architekten Otto Strnad. 1914 wechselte sie in die Klasse von Eduard Leisching und Rudolf von Larisch, um Kultur- und Kunstgeschichte, Typographie und Heraldik zu studieren. 1915 studierte sie Architektur bei Josef Hoffmann. Danach war sie Mitglied der Künstlerwerkstätten der Wiener Werkstätte, wo sie eng mit Otto Landeck zusammenarbeitete, für dessen Zeitschrift „Die Damenwelt“ sie bereits im letzten Studienjahr gearbeitet hatte. Sie war eine vielseitige und eine Zeitlang extrem produktive Entwerferin für Keramik, bemalte Spannschachteln, Christbaumschmuck, Glas, Textilien, Gebrauchsgrafik oder Elfenbein und Mitglied des Österreichischen Werkbundes. Schaschl nahm an der Modeausstellung 1915, der Kunstschau 1920 sowie an Ausstellungen der Wiener Frauenkunst teil. Nach ihrer Heirat mit Franz Xaver Josef Schuster scheint sie aus der Keramikwerkstätte ausgetreten zu sein. Danach stellte Irene Schaschl-Schuster, wie sie nun hieß, nur

noch gelegentlich aus: an der Deutschen Gewerbeschau München 1922 und der Kunstgewerbeschau in Den Haag 1927.

SERIENT, Hermann (geboren 1935 in Melk)

Das künstlerische Multitalent Serient reiste nach seiner Ausbildung zum Goldschmied zunächst per Autostopp für einige Jahre durch Europa. Während dieser Zeit lebte er von seiner Tätigkeit als 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 Serient 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. Serient lebt in Wien und Rohr und stellt in Österreich, Deutschland und Japan aus. Die Burgenländische Landesgalerie widmete ihm 2005 und 2015 eine große Retrospektive.

SINGER, Susi (Wien 1891 – 1965 Kalifornien)

Susanne oder auch Selma Singer studierte an der Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen unter Tina Blau, Michael Powolny, Adolf Böhm und Otto Friedrich. Sie konnte ihre Arbeiten an der Kunstschau Wien 1908 und 1920 präsentieren; 1922 publizierte die Fachzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ Fotos ihrer Skulpturen. 1917 bis 1925 war Singer Mitarbeiterin der Wiener Werkstätte. Für eine einen Meter hohe Keramikskulptur erhielt sie 1925 die Goldene Medaille der Exposition internationale des Arts-Décoratifs et Industriels modernes in Paris. 1928 nahm Singer an der von der American Federation of Artists organisierten International Exhibition of Ceramics teil, die u. a. im MoMa gezeigt wurde. 1934 in London und auf der Weltausstellung in Brüssel 1935 wurde sie mit Kunstpreisen ausgezeichnet. Seit 1926 war Singer Mitglied der Vereinigung Wiener Frauenkunst, wo sie 1927 bis 1933 ausstellte. Ferner war sie Mitglied des Österreichischen Werkbunds; dort stellte sie 1930 aus. 1920 bis 1925 war sie korrespondierendes, ab 1926 assoziiertes Hagenbund-Mitglied. 1938, nach dem Unfalltod ihres Mannes Josef Schinnerl, emigrierte die Jüdin in die USA, wo sie 1946 ein privates Stipendium für das Scripps College für Studentinnen in Claremont, Kalifornien, erhielt. Danach lehrte sie dort für einige Zeit Bildhauerei. Seit Ende der Vierzigerjahre war Singer aufgrund der Spätfolgen ihrer Mangelernährung nach dem Ersten Weltkrieg auf einen Rollstuhl angewiesen.

STARK, Karl (Glojach 1921 – 2011 Klosterneuburg)

Karl Stark, Sohn eines Lehrers, studierte von 1936 bis 1940 an der Grazer Kunstgewerbeschule Bildhauerei bei Wilhelm Gösser. Nach vierjährigem Kriegsdienst studierte er zwei Jahre Malerei bei Herbert Boeckl. Von Anbeginn stand Starks Kunstschaffen unter dem Einfluss der österreichischen Frühexpressionisten Richard Gerstl, Jean Egger oder Herbert Boeckl. Stark lehnte die nach dem Krieg aufkommende abstrakte Malerei ab, distanzierte sich von der Wiener Kunstszene und übersiedelte 1951 mit seiner Familie nach Radlach ins Drautal. Kärnten wurde zu Starks zweiter Heimat, die dortige Landschaft eines der Hauptmotive seines Schaffens. Von Radlach pendelte Stark nach Linz, wo er einen Lehrauftrag an der Kunstgewerbeschule hatte. 1958 kehrte Stark nach Wien zurück, widmete sich ganz der Malerei und konnte sich trotz seines als unzeitgemäß empfundenen Stils zu einem gefragten Künstler entwickeln. Stark steht in direkter Nachfolge des für Österreich

charakteristischen Farbexpressionismus, wobei er einen eigenen Stil entwickelte. 1980 gründete Stark die Galerie Austria in Wien mit Fokus auf der österreichischen Klassischen Moderne. Starks Werke befinden sich u. a. in der Österreichischen Galerie Belvedere, dem Leopold Museum, dem Rupertinum, der Neuen Galerie Graz, dem Oberösterreichischen Landesmuseum und der Kulturabteilung der Stadt Wien.

STEINER, Lilly (Wien 1884 – 1962 Paris)

Nach ihrer künstlerischen Ausbildung bei Ludwig Michalek an der Kunstschule für Frauen und Mädchen in Wien heiratete Lilly Hoffmann 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 Mitglied des Hagenbundes und im Radierclub der Wiener Künstlerinnen. 1927 übersiedelte das Ehepaar nach Paris, wo Hugo Steiner Geschäftsführer einer Knize-Filiale wurde. Dort erhielt sie jene Anerkennung, die ihr in Österreich versagt blieb. Einen wichtigen Platz innerhalb ihres Œuvres nahmen Frauen- und Kinderporträts sowie das Thema Mutterschaft ein. Nach 1937 bezog sie sich in ihren Werken auf politische Ereignisse. Steiner schuf zahlreiche grafische Mappenwerke und Illustrationen, wobei ihre Ausdrucksstudien von Alban Berg, Arturo Toscanini oder Aristide Maillol hervorzuheben sind. Ihre Werke befinden sich u. a. im Belvedere, in der Albertina, dem Wien Museum und dem Musée du Paume in Paris.

STOLZ, Erwin (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.

SUPPIN, Lucas (Untertauern 1911 – 1998 Salzburg)

Lucas Suppin (ursprünglich mit k) war Sohn des Schuldirektors Georg Suppin, der den Sohn früh für Malerei, Musik, Literatur und Archäologie zu begeistern vermochte. Konsequenterweise wurde sein zeichnerisches Talent früh gefördert. 1931 bis 1933 besuchte er die Kunstgewerbeschule in Wien, 1933 bis 1937 studierte er an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Wilhelm Dachauer. Den ganzen Zweiten Weltkrieg über war Suppin Soldat, konnte aber künstlerisch arbeiten. 1945 bis 1950 beteiligte er sich an Ausstellungen des Salzburger Kunstvereins. 1948 wurde Suppin in die Wiener Secession aufgenommen. 1950 verließ Suppin den österreichischen figurativen Expressionismus und ging nach Marseille. Der Schritt markierte für ihn den Beginn einer Suche nach immer neuen Ausdrucksformen – und die Änderung der Namens-Schreibweise. In Marseille lernte er Moise Kisling kennen, der ihn in den Künstlerkreis um Picasso einführte, und pflegte engen Kontakt zur École de Paris. 1953 übersiedelte Suppin nach Saint-Paul-de-Vence, wo er sich rasch in die Künstlerszene integrierte. Er verließ sukzessive die Figuration und wandte sich dem Informel und der Abstraktion zu. Freundschaften und gemeinsame Ausstellungen mit Atlan, Chagall, Fautrier, Léger, Picasso, Prévert, oder Tzara führten ihn zur reinen Farbe, zur Linie, zum Impulsiven. Aus familiären Gründen kehrte

Suppin 1967 nach Salzburg zurück, wo er sich auf Schloss Freisaal niederließ. In den Siebzigerjahren erfolgte eine Hinwendung zum Materialbild, was ihn zum Pionier der österreichischen Avantgarde werden ließ. Suppin arbeitete mit Erde, Sand, Gesteinen, edlen Metallen und Textilien. Zu Beginn der Achtzigerjahre erfolgte erneut ein jäher Bruch. Suppin orientierte sich zunächst an Pollock und Tápies. Wichtiger Weggefährte und enger Freund wurde ihm Peter Handke, in dessen Film „Das Mal des Todes“ Suppins Wohnung und eines seiner Bilder eine Rolle spielen. Im Schaffen seines letzten Lebensjahrzehnts dominieren strahlende Farben, beeinflusst vom Licht der algerischen Sahara.

THÖNY, Wilhelm (Graz 1888 – 1949 New York)

Thöny studierte von 1908 bis 1912 an der Kunstakademie in München. Als Secessionsmitglied begegnete er dort Kubin, mit dem er bis an sein Lebensende Kontakt pflegte. Während des Ersten Weltkrieges wurde er als Frontmaler eingezogen. Thöny war Mitglied der Grazer Secession, doch interessierte er sich mehr für Paris und New York. 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 der gigantischen Wolkengkratzer 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 Lager ein großer Teil seiner Werke vernichtet.

TORGGLER, Erich (Kufstein 1899 – 1938 Innsbruck)

Erich Torggler trat bereits im Alter von 14 Jahren in die Staatsgewerbeschule in Innsbruck ein, wo er an der Kunstgewerblichen Abteilung die Fachschule für Zeichnen und Malen besuchte. Seine Lehrer waren u. a. Tony Grubhofer, Franz Burger und Heinrich Comploj. Schon 1915 wurde er mit den Tiroler Standschützen an die Südfront abberufen. Erst nach Kriegsende konnte er die Schule abschließen. Anschließend bildete sich Torggler selbstständig als Maler weiter. Neben seiner malerischen Tätigkeit betrieb er in Innsbruck ein Atelier für Gebrauchsgrafik. Nach spätimpressionistischen Anfängen gelangte er unter dem Einfluss von Albin Egger-Lienz zu einer expressiven Auffassung, ehe er sich der Neuen Sachlichkeit zuwandte. Torggler wurde Mitglied der 1925 von Wilhelm Nicolaus Prachensky gegründeten Künstlergruppe „Die Waage“. Mit Prachensky verband ihn zudem eine enge Freundschaft. Studienreisen führten ihn nach Deutschland sowie, gemeinsam mit Prachensky, nach Italien und in die Tschechoslowakei. Er selbst sah in der künstlerischen Fassaden- und Wandgestaltung sein Spezialgebiet. Bekannt wurde er insbesondere durch seinen Entwurf zur „Tiroler Erbhofurkunde“ (1932) sowie das Titelblatt zur „Festschrift zu den FIS-Wettkämpfen ...“ (1933). In den Monaten zwischen dem Anschluss und seinem plötzlichen Tod stellte Torggler seine Kunst ganz in den Dienst der NS-Propaganda, was die zögerliche Rezeption seiner Werke nach dem Zweiten Weltkrieg erklärt.

VAIC, Josef (Domauschitz 1884 – 1961 Prag)

Über Josef Vaic ist biografisch wenig bekannt. 1884 im böhmischen Örtchen Domauschitz (tschechisch: Domoušice) geboren, studierte Vaic in Amsterdam und Den Haag, angeblich bei einem „Professor Neuhaus“, sowie in Den Haag und Paris „bei Israels“, möglicherweise Jozef Israëls. 1907 stellte Vaic gemeinsam mit Vojtěch Preisig in der Galerie Miethke in Wien, wo er einen 63 Werke umfassenden „Zyklus Alt-Prag“ präsentierte. Am Anfang seiner Laufbahn widmete sich der Künstler

vorwiegend der Malerei und der Zeichnung; später beschäftigte er sich fast ausschließlich mit Radierung. Von Vaic sind v. a. Veduten und städtische Szenen aus Prag überliefert.

WACIK, Franz (Wien 1883 – 1938 Wien)

Franz Waciks künstlerische Ausbildung begann an der Malschule Strehblow, die Wacik nach der Handelsschule neben seiner Arbeit als Kontorist besuchte. Danach war Alfred Roller an der Wiener Kunstgewerbeschule sein Lehrer. 1902 bis 1908 studierte Wacik bei Christian Griepenkerl, Franz Rumpler und Heinrich Lefler an der Wiener Kunstakademie Malerei. Einen Namen machte sich Wacik als Buchillustrator, namentlich von Kinder- und Jugendliteratur, etwa mit farbigen Illustrationen von Werken E. T. A. Hoffmann, Hugo von Hoffmannsthal, Clemens Brentano, Märchen der Gebrüder Grimm oder dem Volksbuch von Till Eulenspiegel. Für die Buchreihe „Österreichs Ruhmeshalle“ illustrierte er die Bände über Franz Schubert und Franz Grillparzer. Weiters arbeitete er für die Zeitschriften „Die Muskete“, „Jugendrotkreuz“ und „Gerlach's (sic) Jugendbücherei“. 1913 gestaltete Wacik das Plakat für die Frühjahrsausstellung der Wiener Secession.

WAEHNER, Trude (Wien 1900 – 1979 Wien)

Trude Waehner erhielt ihre erste künstlerische Ausbildung an der Kunstgewerbeschule bei Oskar Strnad und Josef Frank. Nach dem Besuch der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt arbeitete Waehner ab 1928 kurzzeitig am Bauhaus in der Klasse von Paul Klee. In dieser Zeit machte sie wichtige Bekanntschaften in der deutschen Kunst- und Kulturszene. Der Kunsthändler Cassirer bot Waehner an, 1933 eine Ausstellung durchzuführen, die durch die politischen Umwälzungen jedoch vereitelt wurde. Auch ihr Berliner Atelier wurde von der Gestapo devastiert. Die Künstlerin floh 1933 nach Österreich zurück, wo sie ihre künstlerische Arbeit u. a. im Rahmen des Werkbundes fortzusetzen versuchte. Durch ihr politisches Engagement und ihre antifaschistische Gesinnung an Ausstellungen gehindert, emigrierte die Künstlerin 1938 nach New York. Dort schlug sie sich mit der Erteilung von Kunstunterricht durch und betätigte sich immer wieder als Porträtistin. Nach Kriegsende orientierte sie sich wieder vermehrt nach Europa, besuchte etliche Male Wien, um dort sowie in Paris auszustellen. Wichtiger als Österreich wurde jedoch Südfrankreich. 1950 erwarb Waehner ein Haus in Dieulefit und verbrachte bis 1963 viele Monate des Jahres dort. Reisen und Ausstellungen prägten die 60er und 70er Jahre der Künstlerin, die bis zuletzt, vor allem vermehrt im Holzschnitt, tätig war.

WASKE, Felix (geboren 1942 in Wien)

Felix Waske studierte von 1958 bis 1967 an der Universität für angewandte Kunst bei Eduard Bäumer und an der Akademie der bildenden Künste bei Max Weiler. Seit 1965 beschäftigt er sich neben der Zeichnung auch mit der Fotografie. Seit 1966 ist die Radierung ein wichtiges Ausdrucksmittel für den Künstler. 1967 übersiedelte er nach Ibiza, wo er bis 1977 als freier Maler lebte. Seine Werke wurden seit 1967 in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen in Europa präsentiert. Heute lebt und arbeitet er abwechselnd in Wien und Ibiza.

WIENER WERKSTÄTTE (gegründet 1903 in Wien, aktiv bis 1932)

Mit der Gründung der Wiener Werkstätte 1903 sollte dem erstarrten Historismus ein Neuanfang entgegengesetzt werden. Zusammen mit dem Maler Koloman Moser und dem Industriellen und Kunstmäzen Fritz Waerndorfer gründete der Architekt Josef Hoffmann die Vereinigung für Kunsthandwerk. Das Ziel der Werkstätte war, für alle Bereiche des alltäglichen Bedarfs hochwertiges Kunsthandwerk für Glas, Möbel,

Mode, Architektur und für Porzellan zu erstellen. Der hohe ästhetische Anspruch an ihre Produkte und das Design prägen das Bild der Wiener Werkstätte. Obwohl noch bis in die 1920er Jahren eine Vielzahl an Verkaufsfilialen in Wien und im Ausland eröffnet wurden, konnte sich die Wiener Werkstätte aufgrund der hohen Preise für ihre Produkte nie selbst erhalten. Bis zur endgültigen Schließung 1932 war diese stets auf die finanzielle Unterstützung von Mäzenen angewiesen. Trotz allem haben die Entwürfe der Wiener Werkstätte nachhaltig die Designgeschichte geprägt.

WÖRLN, Georg Philipp (Dillingen an der Donau 1886 – 1954 Passau)
Georg Philipp Wörlen wurde 1886 in Dillingen an der Donau, im bayerischen Schwaben, geboren. Er besuchte die Kunstgewerbeschule in Nürnberg und lernte bei einem Kirchenmaler. Danach arbeitete er als Restaurator im Atelier Altheimer in Regensburg. Im Jahr 1914 zog er als Lehrer nach Mannheim, wo er an einer Realschule unterrichtete. Während seines Fronteinsatzes im Ersten Weltkrieg, unter anderem in Rumänien und Frankreich, kam sein Sohn Hanns Egon Wörlen zur Welt. Wörlen selbst wurde im Krieg zweimal verschüttet und verletzt, kurz vor Ende des Krieges wurde er in britische Kriegsgefangenschaft genommen. Nach seiner Rückkehr zog Wörlen mit seiner Familie nach Passau und wurde im Gymnasium Leopoldinum Kunsterzieher. Gemeinsam mit Franz Bronstert und Fritz Fuhrken, die er in seiner Gefangenschaft kennengelernt hatte, sowie Reinhard Hilker gründete er die Künstlergruppe „Der Fels“, die zwischen 1920 und 1927 über 30 Ausstellungen organisierte. Auch Carry Hauser trat wenig später dieser Gruppe bei. In den Jahren 1923 und 1924 war Wörlen auch Mitglied der Künstlergruppe „Die Sechs“ und von 1927 bis 1938 des Hagenbundes. 1946 gründete er mit einigen Künstlerkollegen die „Donau-Wald-Gruppe“. Der Nachlass des Künstlers befindet sich heute im Museum Moderner Kunst Wörlen in Passau.

ZOBL, Helmut (geboren 1941 in Schwarzach im Pongau)
Helmut Zobl studierte 1960 bis 1965 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Ferdinand Welz und Herbert Boeckl, dessen Abendakt er besuchte. 1961 nahm er an der Internationalen Sommerakademie Salzburg von Oskar Kokoschka teil. 1967 bis 1970 war er Assistent an der von Welz geleiteten Meisterschule für Medaillenkunst. Seither ist Zobl als freischaffender Künstler in Wien tätig. Seit 1971 ist er Mitglied der Wiener Secession und seit 1994 der Deutschen Gesellschaft für Medaillenkunst. Heute gilt er als einer der bedeutendsten Medailleure Österreichs, der auf eine rege Ausstellungstätigkeit im In- und Ausland zurückblicken kann. Mehrere seiner Entwürfe für Schilling-Münzen wurden realisiert. Mit seinen Medaillenarbeiten ist er in zahlreichen internationalen Museen vertreten, u. a. im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, im Münzkabinett Berlin und im Nationalmuseum in Kopenhagen. Neben der Medaillenkunst ist Helmut Zobl auch in anderen bildnerischen Techniken tätig. So schafft er Glasfenster, Tafelbilder und plastische Arbeiten, u. a. auf Büttenpapier. Zentrales Thema von Zobls Arbeiten ist der Mensch. Viele seiner Werke sind vielfigurig und stellen langgestreckte, stilisierte Menschen dar, die, aufeinander bezogen, gegenseitige Hilfe und solidarisches Handeln in den Mittelpunkt stellen.



www.widderhoeren.com
Gespräche über Kunst

KÜNSTLERVERZEICHNIS

ADLER, Edmund	S. 6, 7	LASKE, Oskar	S. 78-87
BAUER, Victor	S. 167	LEHMEN, Anton	S. 159
BERGER-HAMERSCHLAG, Margarete	S. 116-121	LESKOSCHEK, Axl	S. 127
BREITER, Herbert	S. 150, 151	LUKSCH-MAKOVSKY, Elena	S. 30
BUCHTA, Alfred	S. 43	MASSMANN, Hans	S. 90
CAMBIER, Nestor	S. 5	MEISSNER, Paul	S. 69
EHRLICH, Georg	S. 52, 53	MOTESICZKY, Marie-Louise	S. 112-115
EICHORN, Alfred	S. 168, 169	NÄHR, Moriz	S. 12
EISENSCHITZ, Willy	S. 144-149	NEUBÖCK, Max	S. 67
FAISTAUER, Anton	S. 31	OPPENHEIMER, Max	S. 15-17
FIEGLHUBER-GUTSCHER, Marianne	S. 60-65	OSER, Erwin Dominik	S. 11
FLEISCHMANN, Trude	S. 14	PAESCHKE, Paul	S. 91
FLOCH, Josef	S. 138-143	PANETH, Marie	S. 125
FRIED, Theodor	S. 123	PRACHENSKY, Wilhelm Nicolaus	S. 98, 99
FUNKE, Helene	S. 130, 131	REINBERGER-BRAUSEWETTER, Gertraud	S. 54, 55
GASSLER, Josef	S. 50, 51	RÖSSING, Karl	S. 57
GAWELL, Oskar	S. 70, 71	SCHASCHL, Reni	S. 29
GURSCHNER, Herbert	S. 100-107	SERIENT, Hermann	S. 160-163
HANAK, Anton	S. 24-27	SINGER, Susi	S. 28
HAUK, Karl	S. 44-49	STARK, Karl	S. 153
HAUSER, Carry	S. 22, 23	STEINER, Lilly	S. 132, 133
HESS, Bruno	S. 93	STOLZ, Erwin	S. 72-77
HESSING, Gustav	S. 152	SUPPIN, Lucas	S. 171
HLAWA, Stephan	S. 18-21	THÖNY, Wilhelm	S. 134-137
HOKE, Giselbert	S. 156, 157	TORGGLER, Erich	S. 97
HUBER, Ernst	S. 88, 89	UNBEKANNTER KÜNSTLER	S. 8, 92
JARUSKA, Wilhelm	S. 108-111	VAIC, Josef	S. 9
KASBERGER, Karl	S. 94, 95	WACIK, Franz	S. 13
KLAUDUS, Rudolf	S. 154, 155	WAEHNER, Trude	S. 128, 129
KLOSS, Robert	S. 59	WASKE, Felix	S. 164, 165
KOLIG, Anton	S. 32, 33	WIENER WERKSTÄTTE	S. 28, 29
KUBIN, Alfred	S. 36-41	WÖRLER, Georg Philipp	S. 34, 35
KUHN, Diana	S. 29	ZOBL, Helmut	S. 166



Galerie: 01- 512 45 69
Mobil: 0676 - 629 81 21
www.kunsthandelwider.com

