



KUNSTHANDEL WIDDER

Blickfänge

KUNSTHANDEL WIDDER

Blickfänge

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@kunsthandelwider.com
www.kunsthandelwider.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., Karoline Eberhardt M.A.,
Arno Löffler B.A. M.A., Dipl.-Ing. Ivan Rancic,
Dipl.-Ing. Matija Oreski, Tara Momeni
Texte: Mag. Roland Widder, Arno Löffler B.A. M.A.,
MMag.a Julia Schwaiger, Karoline Eberhardt M.A., Tara Momeni
Grafik: Inka Schleicher
Druck: Druckerei Janetschek GmbH, Heidenreichstein

Wien, 2023

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

ISBN 978-3-99126-242-8

Verlag *publication PN°1* Bibliothek der Provinz

VORWORT

Liebe Kunstfreundinnen und Kunstfreunde,

Sie halten unsere fünfzigste Publikation in Händen und es ist der umfangreichste aller unserer bisherigen Herbstkataloge geworden. Es sind darin 237 Kunstwerke abgebildet, deren Vielfalt hoffentlich auch Ihren Vorlieben, Geschmäckern und Ansprüchen gerecht wird. Die verbindende Konstante der Zusammenschau ist der Fokus auf österreichische Kunst des 20. Jahrhunderts, sowie dabei stets die hohe künstlerische Qualität im Blick zu haben. Wir haben uns bemüht, einen Spannungsbogen zu zeichnen, der mit der Kunst des Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit und anderen Avantgardebewegungen beginnt und mit dem Informel und der abstrakten Kunst ausklingt.

Neben der Landschaft von Franz Sedlacek, welche die Stimmungslage der österreichischen Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg einfängt, ragt als Kontrapunkt ein flirrendes Paris-Bild von Wilhelm Thöny hervor. Bewusst zog dieser Künstler das französische Lebensgefühl der Enge und Provinzialität seiner Heimatstadt vor. In Karl Hauks und Josef Schulzes Selbstporträts sowie im Bildnis einer aufwachenden Frau von Sturm-Skrla begegnen uns hervorragende Beispiele expressiver Porträtkunst, wohingegen Otto Rudolf Schatz in seiner Ansicht der Wiener Vorstadt sowie den Holzschnitten von Fabriksgebäuden die Nüchternheit der Neuen Sachlichkeit exemplifiziert. In Schwarz-Waldeggs zugefrorenem Bachlauf zeigt sich eine weitere Form des Expressiven, wenn sich Eisschollen zu kristallinen Formen zersplittern und Bäume wie Menschen mit erstarrten Armen wild gestikulierend in die Höhe ragen, während Rosa Schafer in ihrem Bild nach dem „Wer, Warum und Wie“ fragt. Carry Hausers religiöses Hauptwerk aus 1933, das bis zur Umwandlung in eine serbisch-orthodoxe Kirche als Andachtsbild in der Kirche am Schöpfwerk in Wien-Meidling hing, gibt da eindeutig Antwort: „So sehr hat Gott die Welt geliebt“.

Ganz bewusst möchten wir Ihnen, wie in der Vergangenheit auch schon, Künstler und Künstlerinnen vorstellen, die vom Kanon der Kunstgeschichtsschreibung nicht oder noch nicht wahrgenommen wurden und die es zu entdecken gilt. So etwa die bereits erwähnte Rosa Schafer oder Marianne Seeland, die mit einer expressionistischen Vedute der dalmatinischen Küste hervortritt. Von Hilde Leiter, die als Kinderbuchillustratorin in einem Genre tätig war, welches vom Kunstmarkt noch nicht rezipiert wurde, möchten wir zwei Werke vorstellen. 2024 widmen wir der Künstlerin eine eigene Ausstellung und vielleicht werden einige von Ihnen sich dann an ihre ersten Leseerfahrungen zurückerinnern oder an das Lesen und Vorlesen mit den eigenen Kindern.

Aus einem derart umfangreichen Fundus einzelne Arbeiten herauszugreifen, erscheint vielleicht willkürlich, doch auf mich machen die Holzschnitte von Schülern der Bundeserziehungsanstalt Wien-Breitensee einen besonderen Eindruck. Allesamt um 1925 entstanden, zeigen sie das hohe künstlerische wie pädagogische Niveau, das damals in der Schulausbildung vorhanden war. Schließlich berühren mich noch zwei Arbeiten ganz besonders: Die schlanke,

archaische, ja fast afrikanisch anmutende, gelb-leuchtende Frauenfigur von Fritz Wotruba sowie die Bronze eines schüchternen Kindes von Georg Ehrlich. Verloren hat es die Hände um seinen Körper geschlungen; man möchte es am liebsten in die Arme nehmen und aus seiner Angst erlösen.

Ein anderer Aspekt, der im Galeriealltag oft zu kurz kommt, ist mir ebenfalls ein persönliches Anliegen und er soll auch aufgezeigt werden! Der Katalog ist ein Produkt vieler Hände und er entsteht in den Sommermonaten, immer dann, wenn nach einem intensiven Frühjahr mit Ausstellungen, Auktionen und Messen eigentlich Zeit zum Verschnaufen und Krafttanken wäre. Es ist ein kleines Wunder, dass sich die Bemühungen um Texte und Layouts, um Bildangaben und Biografien doch immer wieder zu einem respektablen Ergebnis zusammenfügen. Für diese gute Arbeit und das kooperative Miteinander möchte ich mich ganz herzlich bei meinem Team bedanken!

Da wir verstärkt den Wandel zum Digitalen bemerken, steht die gedruckte Form des Kataloges für die Zukunft jedoch auf dem Prüfstand. Einerseits sind die Produktionskosten ein Faktor aber noch mehr die Art und Weise, wie heutzutage Kunst angeboten, präsentiert und schlussendlich konsumiert wird. Durch die Auktionen, die wir nun schon seit einiger Zeit recht erfolgreich zweimal im Jahr durchführen, bemerke ich, dass sich die Kundschaft hauptsächlich über unsere Internetpräsenzen informiert und vielfach über diese Kanäle kauft. Mit etlichen hundert Bieterregistrierungen aus aller Welt übertrifft diese Zahl jene, die bei unserer letzten Auktion vor Ort anwesend war, bei Weitem. Dasselbe Phänomen bemerke ich auch bei unseren Ausstellungen in der Galerie. Es ist auch durchaus verständlich, denn der Zeitaufwand, um in die Galerie zu kommen, ist ein anderer, als sich unser Angebot zuhause am Computer oder von unterwegs am Smartphone, anzuschauen. Dieser Logik entspricht auch die Internationalität unserer ausländischen Kunden, denen ein Besuch vor Ort vielfach nicht möglich ist.

Dessen unbenommen lade ich Sie ein, in meine Galerie zu kommen und die Kunstwerke vor Ort zu betrachten. Nutzen Sie die Gelegenheit, wenn Sie im ersten Wiener Bezirk sind, sich die aktuelle Ausstellung anzuschauen, mit uns zu plaudern und so einen noch umfassenderen Eindruck zu bekommen. Natürlich haben wir diese Zusammenstellung auch digital aufbereitet. Auf unserer Website www.kunsthandelwidder.com haben wir die Biografien zu allen Künstlern und Künstlerinnen des Herbstkataloges versammelt und selbstverständlich können sie dort auch die Preise einsehen und alle Werke online bestellen.

So freue ich mich, wenn Sie Interesse an unserem Angebot haben, uns in der Galerie oder im Internet besuchen und das eine oder andere Stück erwerben. Sehr gerne stehen mein Team und ich Ihnen für Anfragen, Preisankünfte oder auch Probearbeiten zur Verfügung. Viel Freude bei der Lektüre und auf ein baldiges Wiedersehen!

Roland Widder



1 | **LEOPOLD PARADEISER**
(Wien 1890 - unbekannt)
Mann in Tracht
Tusche und Aquarell/Papier, 14,2 x 10 cm
monogrammiert LP



ARNOLD NECHANSKY | 2
(Wien 1888 - 1938 Kitzbühel)
Feine Dame
Tempera/Karton, 5,3 x 5,7 cm
monogrammiert A.N



ARNOLD NECHANSKY | 3
(Wien 1888 - 1938 Kitzbühel)
Dame mit Perlenkette
Tempera/Karton, 5,3 x 5,7 cm

Der Kunstgewerbler Arnold Nechansky war ein bedeutender Vertreter des Jugendstils. 1909 bis 1913 studierte er an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Oskar Strnad, Adolf Böhm und Josef Hoffmann. Schon 1914 gestaltete er den österreichischen Pavillon auf der Kölner Werkbund-Ausstellung. Ab 1917 entwarf er Keramiken für die von Hoffmann gegründete Wiener Werkstätte. 1919 erhielt Nechansky einen Ruf an die Kunstgewerbe- und Handelsschule in Charlottenburg, wo er fortan die Klasse für Metall- und Lederbearbeitung sowie die Vorbereitungsklasse für allgemeine Formbildung leitete. An seinem neuen Berliner Wirkungs-ort heiratete er 1923 die Wiener Malerin Marianne von Winter. 1934 kehrte Nechansky in seine Heimatstadt Wien zurück. Dort wirkte er bis zu seinem frühen Lebensende als Gestalter für Silber, Möbel, Stoffe und Porzellane im Auftrag der Firma Lobmeyr und der Wiener Werkstätte.

Sein Können im Bereich Dekoration und Gestaltung kommt auch in den beiden hier abgebildeten kleinformatischen Werken zum Ausdruck. Der Betrachter ist ganz nah an die beiden Damen herangerückt, ihre Köpfe thronen auf den kunstvoll drapierten Gewandteilen. Auffallend sind die graziilen Hände, die einmal eine rote Perlenkette präsentieren oder sich wie in einer Tanzbewegung drehen. Das erinnert an die Tänze-

rinnen und Frauenbildnisse der Secessionskünstler, die wesentlich von Grete Wiesenthal und dem modernen Ausdruckstanz inspiriert wurden. Auch der geneigte Kopf, die blasse Haut und der blasierte Blick ergänzen diesen Eindruck. Die beiden fast quadratischen Bildnisse stellen keine Porträts bestimmter Damen dar, sondern „porträtieren“ vielmehr einen ganz bestimmten Frauentypus. Im Wesentlichen sind es die empfindsamen und schöngestigen Wesen, wie sie auch in den Werken von Gustav Klimt und Egon Schiele zu finden sind. Bei Nechansky tritt der psychologisierende Aspekt freilich in den Hintergrund, stattdessen wird der dekorative Charakter betont. Dabei zeigen diese beiden Kleinodien deutliche Parallelen zu den Entwürfen für die Wiener Werkstätte aus der Hand des Künstlers. Der Frauentypus, die geneigte Kopfhaltung, die manierierte Position der Hände und die Art der Kleidung tauchen auch in seinen Postkarten, Stoffen, Keramiken, Schmuckstücken und Objekten auf. Die hier dargestellten Arbeiten wirken ebenfalls wie Versatzstücke und könnten durchaus in Zusammenhang mit Keramiken oder Schmuck entstanden sein. Bemerkenswert sind auch Farbigkeit und Oberfläche der Malerei, die an das zarte Erscheinungsbild von keramischen Kunstwerken erinnern und den fragilen und spielerischen Gesamteindruck betonen.



4 | **BÉLA VÖRÖS**
 (Esztergom 1899 – 1983 Sèvres)
Zwei Frauen im Profil
 Elfenbeinrelief, 13,1 x 7,3 x 2,5 cm
 monogrammiert V



5 | **BÉLA VÖRÖS**
 (Esztergom 1899 – 1983 Sèvres)
Frau im Profil
 Elfenbeinrelief, 18,5 x 4,5 x 3,5 cm
 verso monogrammiert VB



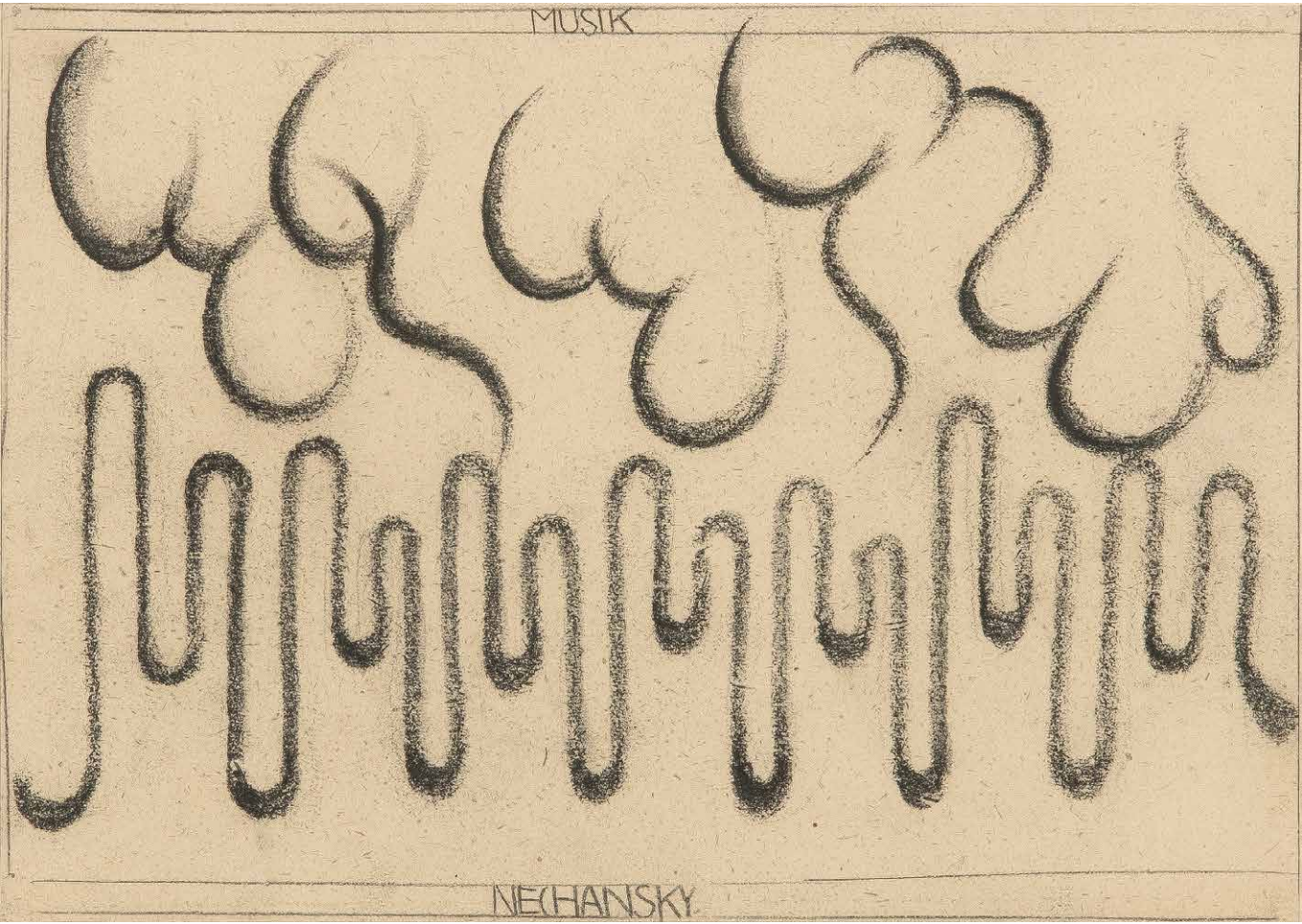
ELEONORE BÖHLER | 6
 (Waidhofen/Ybbs 1904 – 1980 Vöcklabruck)
Spielzeugpferd mit Wagen
 Tempera/Papier, 25 x 23 cm
 signiert Lore Böhlér
 beschriftet Dem deutschen Reichskunstwart
 Dr. Edwin Redslob zu Ehren



7 | **ANTON HANAK**
(Brünn 1875 - 1934 Wien)
Muse
Öl/Leinwand, 94 x 53 cm



8 | **ANTON HANAK**
(Brünn 1875 - 1934 Wien)
Muse
Öl/Leinwand, 94 x 53,5 cm
am Keilrahmen beschriftet A. Hanak



FRIEDERIKE NECHANSKY-STOTZ | 9
(Troppau 1904 - 1993 Wien)
Musik
Kohle/Papier, 31,5 x 44 cm
signiert Nechansky, bezeichnet Musik



10 | LOTTE SPRINGE
(Lebensdaten unbekannt)
Mondäne Dame mit Tulpen
Mischtechnik/Papier, 35,5 x 25,5 cm
monogrammiert LS, signiert Lotte Springe

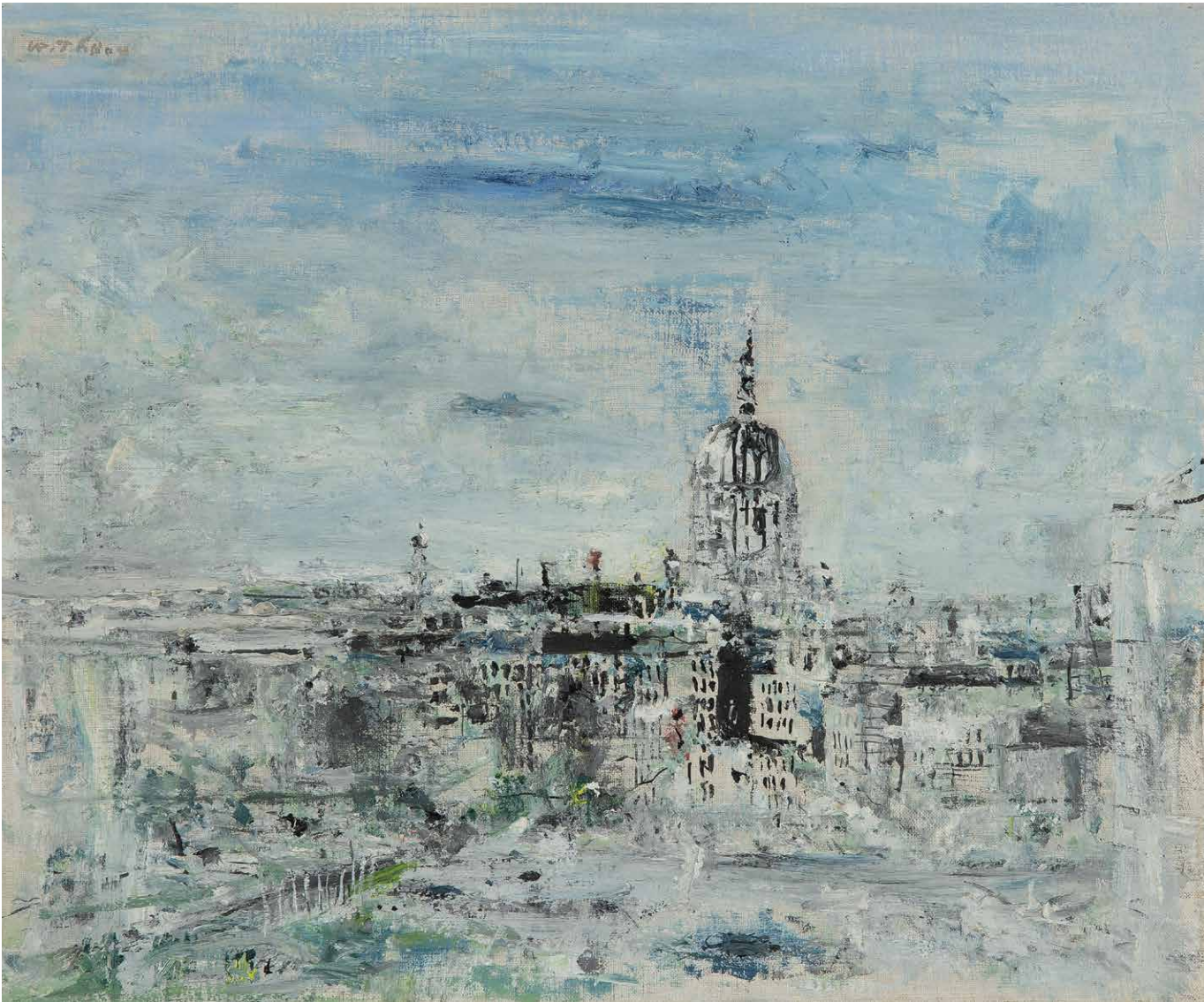


LOTTE SPRINGE | 11
(Lebensdaten unbekannt)
Tänzerin
Mischtechnik/Papier, 30,5 x 23 cm
signiert Lotte Springe

WILHELM THÖNY
(Graz 1888 – 1949 New York)

Wilhelm Thöny nimmt in der österreichischen Moderne der Zwischenkriegszeit eine herausragende Stellung ein, schon insofern, als er aus der damals künstlerisch im Schatten Wiens stehenden, steirischen Landeshauptstadt Graz stammt. Zum Kunststudium begab er sich 1908 jedoch nicht – wie viele seiner Künstlerkollegen – nach Wien, sondern nach 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 die französische Hauptstadt zuvor bereits mehrere Male besucht und die dortige Kunstszene kennengelernt hatte. Zunächst, im Spätsommer des Jahres, bezog das Paar Quartier im Hotel Quais Voltaire, später im Pont Royal. Der Lebensrhythmus der Stadt schlug Thöny in seinen Bann. Thöny wurde, wie Paul Fierens später schrieb, „von ihren Wogen, von ihrem Gesang getragen.“ In einem Aufsatz, den Fierens im Februar 1936 unter dem Titel „Ein romantischer Österreicher in Paris“ im Wiener „Tag“ veröffentlichte, finden wir die Wendung „Thönys Paris“. Das Paris, das Thöny erfuhr, und das ihn zu immer neuen künstlerischen Formulierungen dieser Erfahrungen drängte, war auch für einen von französischer Kultur geprägten Mann eine Überraschung. Bei Fierens heißt es: „Für viele von uns ist Paris das gewohnte, das tägliche Einerlei; für Thöny ist es eine Entdeckung – für mich ist die Entdeckung Thönys Paris. [...] der Frühling ist überall in den Bäumen, in den geöffneten Fenstern und in den Mappen voller Aquarelle [...]. Er ist auch in der Seele des Künstlers.“ Thöny sah die Welt mit anderen Augen, getragen von einem neuen Lebensgefühl. Die Pariser Jahre, die erfüllteste und fruchtbarste Zeit seines Künstlerlebens, scheinen auch seine glücklichsten gewesen zu sein. In Thönys Pariser Stadtansichten, die in den Dreißigerjahren als Zeichnungen, Aquarelle oder Ölbilder entstanden, wurde sein künstlerisches Sensorium für das Atmosphärische geschärft und das Ausholen ins Halluzinative und Visionäre Teil seiner unverkennbaren Bildsprache. Die Bilder, die damals entstanden, sprechen nicht nur von der Freude des Schöpfungstums, sondern auch vom persönlichen Glück dessen, der sie schuf. „Sie sind“, schrieb Bruno Grimschitz, „die malerischen Doku-

mente einer großen, einer romantischen Liebe“. Der Unterschied zu den Gemälden der Grazer Zeit könnte deutlicher nicht sein. Was dunkel war, hellt sich auf. Die Zähigkeit einer pastos aufgetragenen Farbmaterie wird locker, die Farben scheinen entmaterialisiert. Eine nie gekannte Leichtigkeit des Schaffens beflügelte den Maler. Dieser Wandel wurde Thöny nicht an einem Tag geschenkt. Er war das Ergebnis einer mehrjährigen Entwicklung. Eine wichtige Rolle hierbei spielten die jährlichen Aufenthalte im Spätsommer an der Côte d'Azur, ab 1932 – die südfranzösische Landschaft, das Licht des Midi. Bei dem Gemälde „Les Invalides“ springt sofort die Helligkeit und Lockerheit ins Auge. Der Himmel über Paris nimmt einen großen Raum ein, und er ist trotz der Wolken offen und leicht, wie auch die Stadt unter ihm schwerelos wirkt. Immer schon hatte Thöny eine Vorliebe für Weiß. In der Grazer Zeit hatte er es aber nie anders als auf dunklem Untergrund eingesetzt; es stand auf einem Erdgrau, einem Rotbraun, einem Dunkelgrün, manchmal einem Schwarz. Das gab ihm Tiefe und Schwere. Dann jedoch bedarf es der dunklen Gründe nicht mehr, wie es auch nicht an bestimmte Flächen gebunden ist. Das Weiß ist jetzt flockig gemalt, mit vielen knappen Pinseltupfen aufgelegt: ein weißes Partikelgestöber hüllt die Architekturen ein und rückt sie fort, lässt sie heller und blendender leuchten als den Sommerhimmel über ihnen. Angesichts des Bildgegenstandes mag diese Leichtigkeit und Luftigkeit überraschen. Das „Hôtel des Invalides“ wurde im Auftrag König Ludwigs XIV. 1670 bis 1674 als Heim für heimatlose, kriegsversehrte und daher berufsunfähige Soldaten errichtet. Der im Anschluss an die Soldatenkirche in Auftrag gegebene „Église du Dôme“ (früher „Chapelle royale des Invalides“) genannte Kuppelbau im Zentrum wurde erst 1706 vollendet und ausgeschmückt. Ein Gesetz bestimmte das Gebäude 1840 zum Grabmal Napoleons. Heute sind dort mehrere Museen untergebracht. Auch wenn Thöny an der Seine sehr glücklich gewesen sein und seine bedeutendsten Bildnisse geschaffen haben mag, blieb Paris doch nicht die letzte Lebensstation des Künstlers. Gegen Ende der Dreißigerjahre, aber immer noch deutlich vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, fühlte sich Thöny durch die politischen Entwicklungen in Europa und namentlich in seiner alten Heimat Österreich derart verunsichert, dass er mit seiner Frau Thea im März 1938 dauerhaft nach New York übersiedelte. Die weiteren Ereignisse sollten ihm Recht geben.

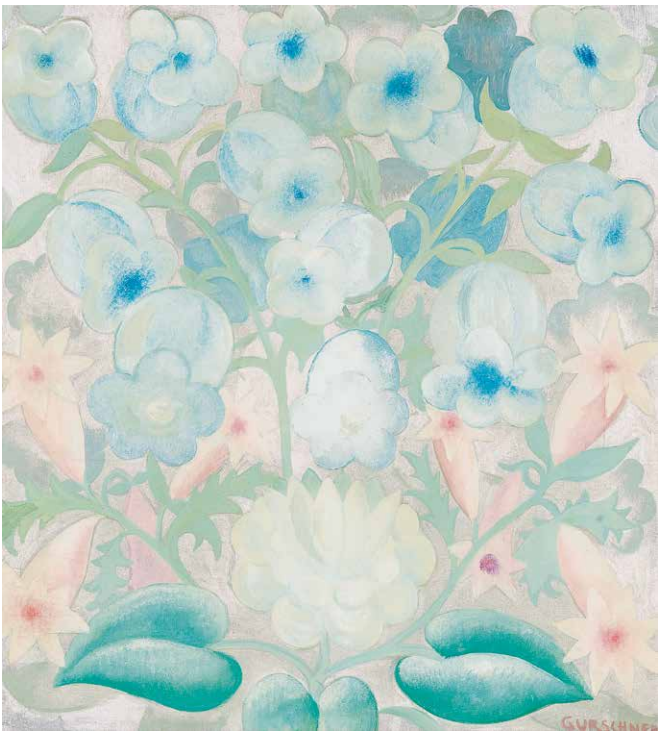


WILHELM THÖNY | 12
(Graz 1888 – 1949 New York)
Paris, Les invalides, um 1933
Öl/Leinwand, 35,5 x 42,5 cm
signiert W. Thöny



13 | **HERBERT GURSCHNER**
(Innsbruck 1901 – 1975 London)
Rosa Glockenblumen
Öl/Leinwand, 55,9 x 48,1 cm
signiert Gurschner

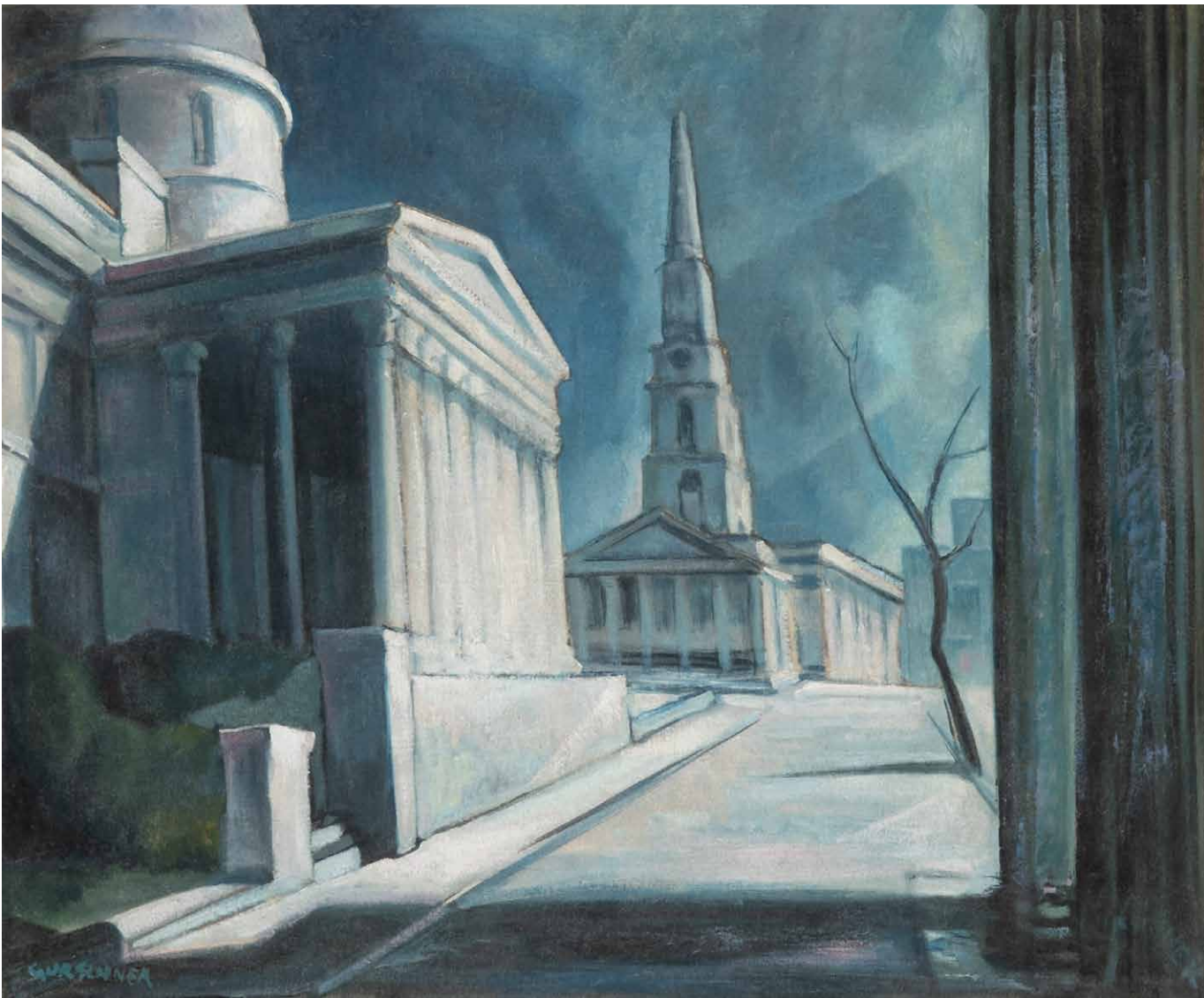
Das Gemälde vom nächtlichen Trafalgar Square ist um 1930 entstanden, rund acht Jahre bevor Herbert Gurschner mit seiner britischen Frau Ella Dolores Erskine infolge des Anschlusses endgültig nach England übersiedelte. In Österreich galt Gurschner bereits gemeinsam mit Alfons Walde, Wilhelm Nicolaus Prachensky und Albin Egger-Lienz als wichtiger Vertreter der Tiroler Moderne. In den Zwanziger- und Dreißigerjahren entstanden auf Reisen etliche vom Kubismus inspirierte, sorgfältig aufgetürmte, sonnendurchflutete Städteansichten, insbesondere aus Italien. Das vorliegende Bild aus London überrascht auch den, der schon etliche Bilder aus der Hand des Tiroler Malers gesehen hat. Der Blick wird durch den geraden Straßenverlauf von der National Gallery, die fast die gesamte linke Bildhälfte einnimmt, diagonal ins rechte obere Eck, zur Kirche St Martin-in-the-Fields am Ende des Platzes, gelenkt. Gurschner entfernt sich in Stil und Farbwahl stark von den idyllischen Tiroler Dorfszenen seiner frühen Jahre und fängt die Kälte der Londoner Metropole in einem blau-grau-weißen, magisch anmutenden Schattenspiel ein. Bemerkenswert an Gurschners Malerei ist unter anderem die Verschmelzung verschiedener Stilausprägungen, wobei er meist zwischen den Polen einer expressiven Narration und neusachlich-formaler Ausdrucksweise changiert. Selbst in thematisch düsteren Sujets wie der nächtlichen, menschenleeren Stadt, gelingt es Gurschner, durch wenige, dafür umso kräftigere Farb- und Lichtpunkte die Darstellung zu akzentuieren. Im Fokus steht die kühle, monumentale Repräsentations-Architektur der Hauptstadt des Empire. Offenbar ist Vollmond: Der Trabant taucht den ganzen Platz in ein weißes, durchaus helles Licht, ohne selbst sichtbar zu



14 | **HERBERT GURSCHNER**
(Innsbruck 1901 – 1975 London)
Blaue Glockenblumen
Öl/Leinwand, 53,3 x 48,3 cm
signiert Gurschner

sein. Die Lichtstrahlen bewegen sich entlang derselben diagonalen Bildachse wie Straße und Blickführung, wenn auch in entgegengesetzter Richtung. Das Gemälde trägt deutlich neusachliche Züge, lässt aber auch den Einfluss der italienischen Futuristen erkennen, deren Arbeiten Gurschner 1930 als Gastaussteller auf der Biennale in Venedig kennengelernt hatte. In der Entstehungszeit von „Trafalgar Square“ feierte Gurschner in der ehrwürdigen Londoner Fine Art Society bereits erste Erfolge. Die National Gallery im Bild mag ein Hinweis darauf sein, was Gurschner als nächstes größeres Ziel in seiner Künstlerkarriere vorschwebte.

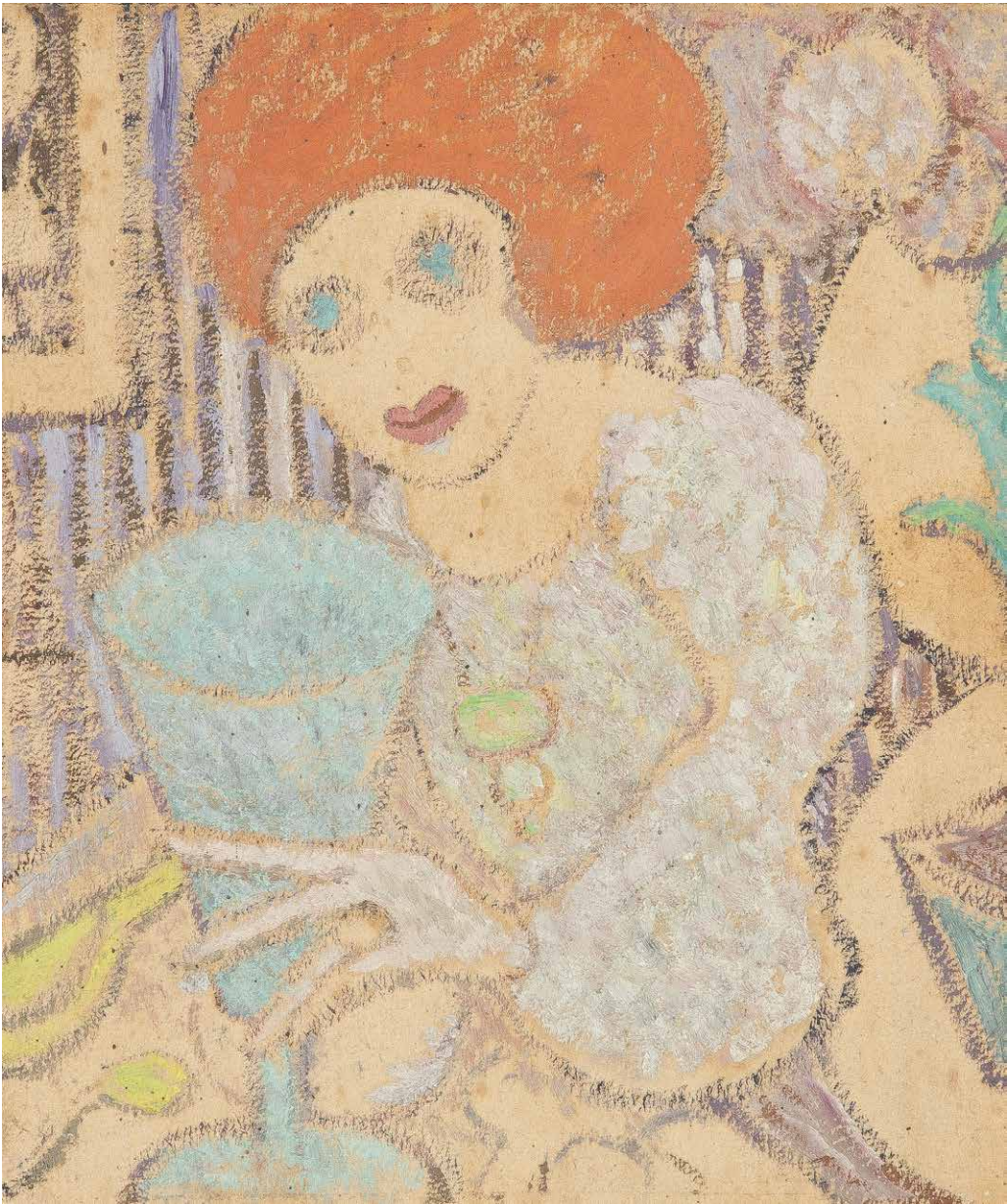
Seine Frau Ella Dolores Erskine entstammte väterlicherseits dem schottischen und mütterlicherseits dem spanischen Adel und war zudem die Witwe eines russischen Prinzen. Gurschner wusste den Zugang zu Adel und Großbürgertum zu nutzen, den ihm seine bestens vernetzte Gattin ermöglichte, und stieg rasch zum Liebling vermögender Londoner Kunstfreunde und Sammler auf. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund von Gurschners Tätigkeit als Bühnenbildner entstanden auch auffallend dekorative Arbeiten, wie diese vorliegenden Blumenkompositionen. Sie erinnern in ihrer pastellhaften Farbigkeit und dem regelrecht ornamenthaften Charakter stark an das großformatige Flamingo-Bild, das Gurschner 1938 in den Cooling Galleries in London ausstellte. Mit Arbeiten wie diesen vermochte der Künstler bei seinen englischen Auftraggebern und Mäzenen zweifellos zu punkten, passten sie doch vorzüglich zum Interieur ihrer schicken Art-Déco-Häuser oder -Wohnungen.



HERBERT GURSCHNER | 15
(Innsbruck 1901 – 1975 London)
National Gallery, London
Öl/Leinwand, 58,3 x 70 cm
signiert Gurschner



16 | JULIETTE ROCHE
 (Paris 1884 – 1980 Paris)
Lebensmittelgeschäft, 1912
 Öl/Leinwand, 80,5 x 90 cm
 monogrammiert J.R.
 abgebildet in Juliette Roche, L'Insolite, Musées des beaux-arts et
 d'archéologie de Besançon, S. 74, Cat. 14



JULIETTE ROCHE | 17
 (Paris 1884 – 1980 Paris)
Frau mit Sektglas, um 1910
 Öl/Karton, 28,3 x 24,4 cm
 abgebildet in Juliette Roche, L'Insolite, Musées des beaux-arts et
 d'archéologie de Besançon, S. 59, Cat. 6

JULIETTE ROCHE

(Paris 1884 – 1980 Paris)

Die große französische Avantgardistin Juliette Roche wurde 1884 in großbürgerliche Pariser Verhältnisse geboren. Heute gilt sie als herausragende Künstlerin, deren Bildwerk ein einmaliges Experiment der Synthese von postimpressionistischem Erbe und ihren Erfahrungen mit Dada darstellt. Der Vater, Jules Roche, war Parlamentsabgeordneter und zeitweise Minister sowie ein Förderer der Avantgarde. Ihre Patentante, die schillernde Kunstmäzenin Gräfin Élisabeth Greffulhe, stellte eine weitere Verbindung zur Kunstwelt dar, ebenso der Maler und Filmregisseur Jean Cocteau, der ein Patenkind ihres Vaters war. Juliette Roche studierte Malerei an der Académie Ranson in Paris, wo sie mit der Kunst von Les Nabis in Berührung kam, einer Bewegung oder Gruppe, die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss von Paul Gauguin und Paul Cézanne einen großen Anteil am Übergang von akademischer Malerei und Impressionismus zu abstrakter Malerei, Symbolismus und anderen Spielarten moderner Kunst hatte. Nicht zuletzt übte der bedeutende kubistische Künstler Albert Gleizes, den Roche 1915 heiratete, großen Einfluss auf ihre künstlerische Entwicklung aus.

Sowohl in ihrem poetischen als auch in ihrem bildnerischen Schaffen stellte die vielseitig tätige Künstlerin unabhängige Frauen in den Vordergrund, die in der Lage waren, sich auszudrücken. 1913 war sie im Salon des Indépendants vertreten und experimentierte mit Poesie und eingearbeiteten Sprachschnipseln, etwa von Werbeslogans. 1914 stellten Janine Aghion, Madeleine Bunhoust und Juliette Roche in der Galerie Bernheim-Jeune aus; Roche war mit 20 Bildern vertreten. Arsène Alexandre schrieb dazu: „Wenn Sie derselben Meinung sind wie ich, wird die Dritte Ihren Vorzug haben. Fr. Roche ist von ihrer Neugier getrieben, mit Inbrunst die so unterschiedlichen Gebiete Porträt, Blumenstillleben, scène populaire und Landschaft zu erforschen. Fr. Roche hat diesen Enthusiasmus und diese Überzeugung, die Freude daran, eine rare Distinktion in der Farbigkeit einzuschließen. Seit zwei oder drei Jahren schon können ihre Gemälde im Salon des Indépendants an ihrem Kolorit erkannt werden, wo die gedämpften Harmonien genüsslich lebendige Details umschließen. Es ist sehr viel, es ist essenziell, von Beginn an eine Persönlichkeit zu haben, die weder der Mode noch einem System etwas schuldet.“ Zu Beginn des Ersten Weltkrieges reiste Roche mit ihrem zukünftigen Ehemann Albert Gleizes nach New York, wo sie mit Marcel Duchamp und Francis Picabia an dadaistischen Aktionen teilnahm. Nach der Heirat im September 1915 mit Cocteau als Trauzeugen stellte das Ehepaar in Barcelona in den Galeries Dalmau aus; 1917 wirkte Roche an den Vorbereitungen zu Duchamps erster Ausstellung in der Society of Independent Artists mit. Erst 1919 kehrte das Paar nach Paris zurück, wo Roche sich an die Abfassung ihrer 1924 publizierten Geschichte „La minéralisation de Dudley Craving Mac Adam“ über Exilanten in New York machte.

Vor dem Weltkrieg gab sich Roche nicht damit zufrieden, die öffentlichen Pariser Gärten abzubilden, sondern interessierte sich gerade auch für Räume, die sie im Zusammenhang mit sozialen Milieus antraf, welche von ihrem eigenen teilweise grundverschieden waren. Dabei taucht sie immer wieder selbst in ihren Bildern auf. Sie scheut sich nicht, als Lebensmittelhändlerin, Bouquinistin oder Rollschuhläuferin aufzutreten. In unseren Bildern ist sie zweimal zu erkennen: Einerseits agiert sie im Dunkel des Geschäfts als Verkäuferin, und andererseits zwinkert sie uns, mit schwarzem Kleid und schwarzem Hut, im Zentrum des Rollschuhbildes unter ihrer Sonnenbrille komplizenhaft zu. Dieses Interesse an Orten des sozialen und ökonomischen Austauschs unterscheidet Roche von den Nabis. Die vorliegenden drei Pariser Szenen aus der Hand von Juliette Roche zeugen von der großartigen Beobachtungsgabe und dem sicheren Blick der Künstlerin für das unwillkürlich Komische der menschlichen Natur. Sowohl das ungleiche Paar vor dem Lebensmittelgeschäft – er zufrieden grinsend von Ohr zu Ohr, sie mit betont dumpfem Gesichtsausdruck – als auch die geschminkte Dame im Café – mit den riesigen Augen und dem überdimensionierten Trinkgefäß – oder die fröhlich einher rollende Gesellschaft auf dem von bunten Lichterketten beschienenen Rollschuhlaufplatz Saint-Didier – alle sind eindeutig karikaturhaft überzeichnet. Auf den ersten Blick besonders witzig wirken etwa die überlangen, dünnen Beine der Damen und Herren auf dem Rollschuhplatz. Rollschuhlaufen war damals in den europäischen Großstädten der letzte Schrei. Es war dabei nicht nur bürgerlicher Breitensport, sondern brachte auch regelrechte Weltstars hervor, wie etwa „The Great Monohan“. Die spektakulären Auftritte des amerikanischen Rollschuhakrobaten auf dem „Rink“ von Saint-Didier wurden 1909 – 1912 in den Chroniken von Paris notiert. Und in Blackburn eröffnete G. S. Monohan 1909 eine Rollschuhbahn, die mit Schweizer Landschaften verziert war und nur in Abendgarderobe betreten werden durfte.

Die schwarze Konturierung, die in allen drei Bildern Juliette Roches auffällt, verleiht den Figuren etwas durchaus Comichaftes. Man kann in Roche eine ästhetische Wegbereiterin der französischen und belgischen bandes dessinées, oder kurz BD, erblicken, mit Proponenten wie Hergé, André Franquin, Jean Giraud/Moebius oder Pascal Rabaté. Roches nonkonformistische Darstellungen sich überschneidender sozialer Kreise feiern letztlich das menschliche Leben in seiner Fülle, Komik und Skurrilität; ganz im Sinne von Roches Dada-Kollegen Marcel Duchamp, der schreibt: „Ich mag das Leben, das Atmen mehr als die Arbeit ... Meine Kunst ist die des Lebens. Jede Sekunde, jeder Atemzug ist eine Arbeit, die nirgends niedergeschrieben ist, die weder visuell noch zerebral ist, sie ist eine Art konstanter Euphorie.“



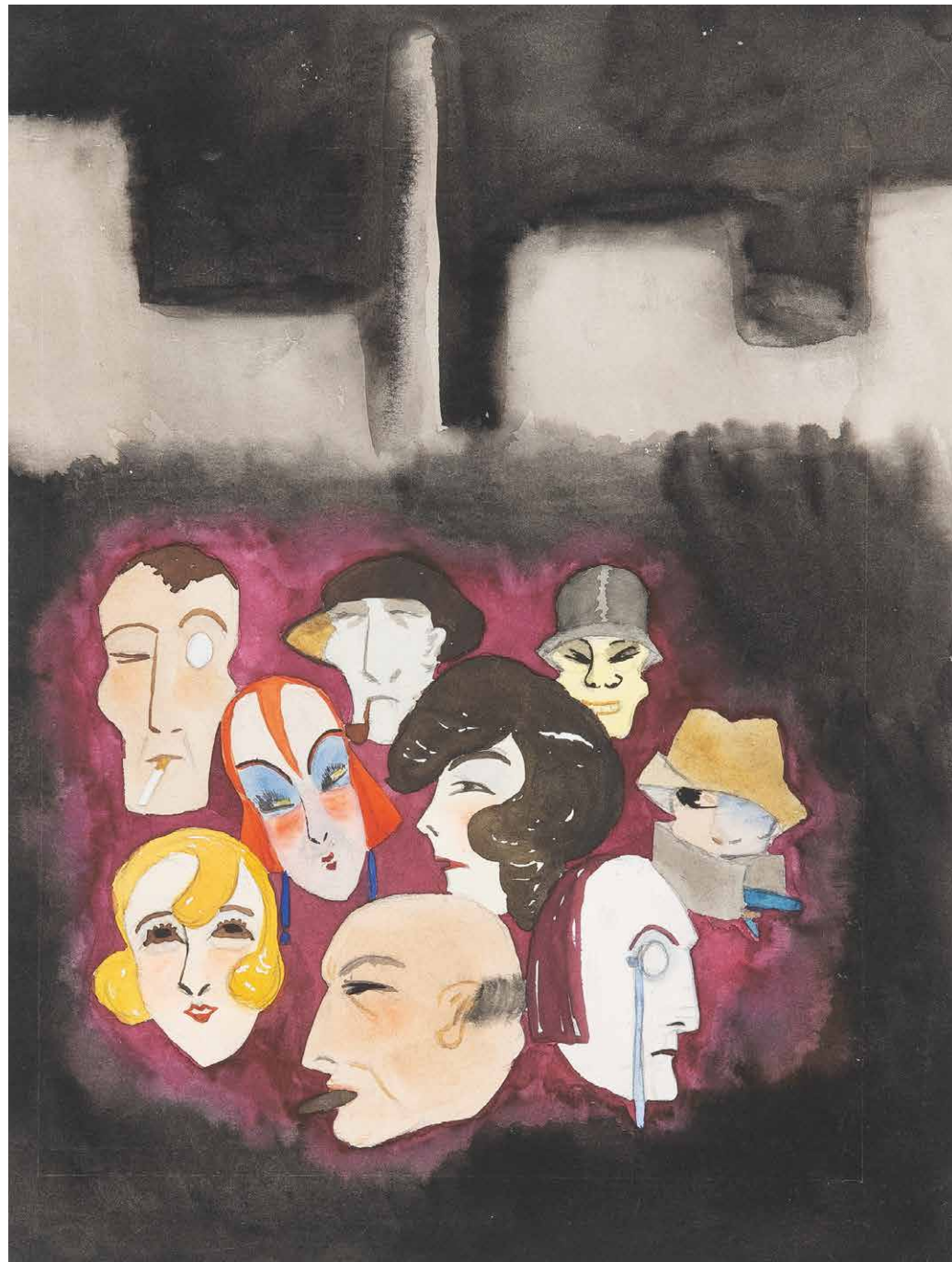
JULIETTE ROCHE | 18

(Paris 1884 – 1980 Paris)

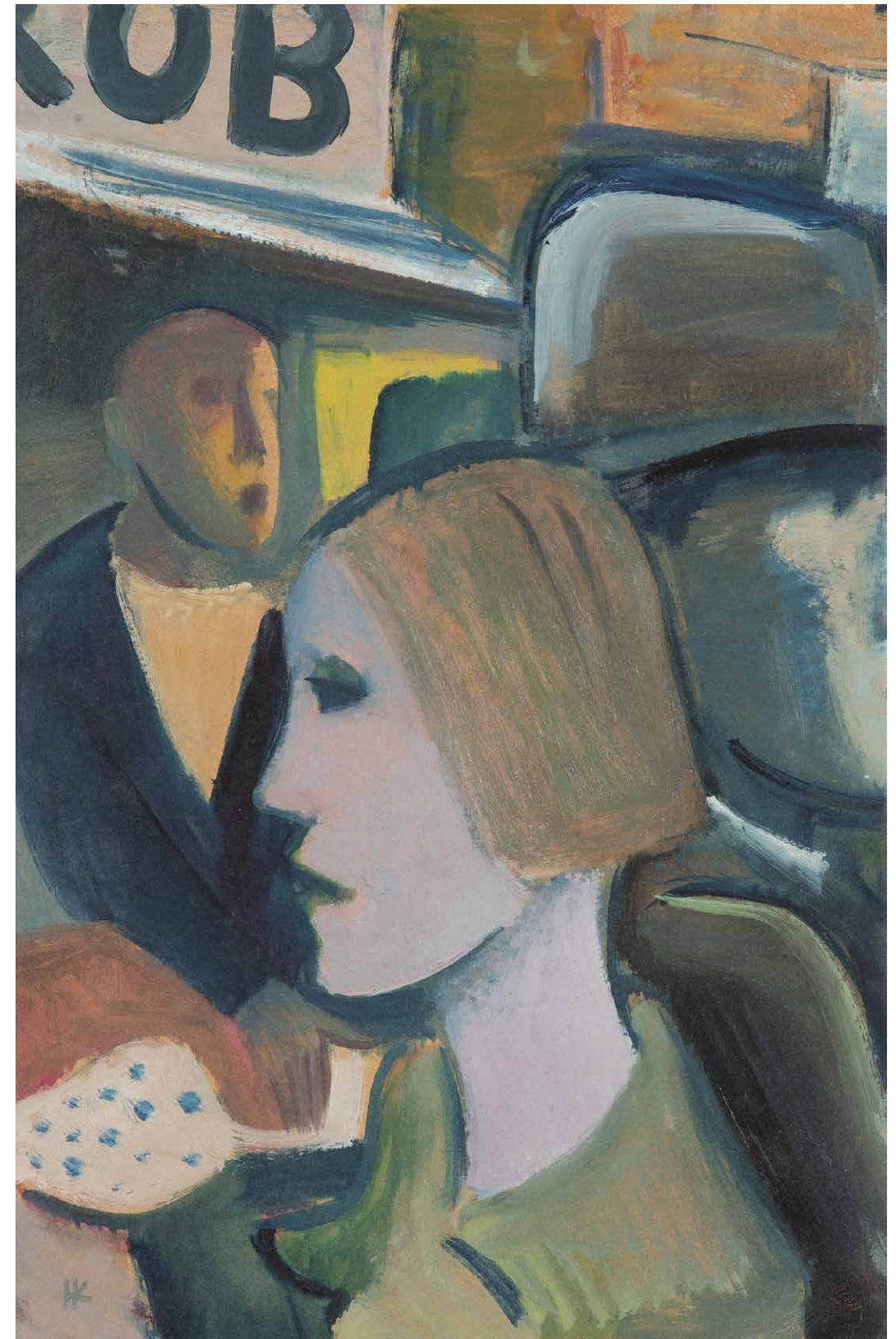
Eislaufplatz Saint-Didier, 1912

Öl/Leinwand, 70 x 129,5 cm

abgebildet in Juliette Roche, L'Insolite, Musées des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, S. 78, Cat. 19



19 | DÖRTE CLARA „DODO“ WOLFF
(Berlin 1907 - 1998 London)
Berlin bei Nacht
Aquarell und Tusche/Papier, 35 x 26,5 cm



KARL HAUK | 20
(Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Flaneure
Öl/Karton, 59,5 x 39,5 cm
Monogrammstempel HK, verso Dame mit Perlenkette



21 | **TH. KULIG**
(Lebensdaten unbekannt)
Dame mit Maske – hinter dem Vorhang, 1922
Linolschnitt/Papier, 21,3 x 16,7 cm
monogrammiert im Druck KT, datiert 22



22 | **OTTO WINZELBACHER**
(Lebensdaten unbekannt)
Auf der Tanzfläche
Linolschnitt/Papier, 31 x 18 cm



23 | **OTTO WINZELBACHER**
(Lebensdaten unbekannt)
Musikanten
Linolschnitt/Papier, 24 x 20,2 cm



24 | **N. WENDLING**
(Lebensdaten unbekannt)
Am Kostümball
Linolschnitt/Papier, 22 x 15,7 cm



E. PETER | 25
(Lebensdaten unbekannt)
Faschingsball
Linolschnitt/Papier, 18,5 x 30,2 cm
monogrammiert im Druck E.P.

Karl Grutschnig (1888 – 1965) betätigte sich nach seiner Ausbildung an der Wiener Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt als Holz- und Steinbildhauer, Zeichner und Modelleur. An der Akademie der bildenden Künste besuchte er die Meisterschule bei Franz Rumpler. Hernach war Grutschnig hauptsächlich als Kunstpädagoge aktiv und wurde ein international angesehener Wegbereiter der Werkerziehung. Zu nennen wäre ein Lehrauftrag für Ausbildung der Kunsterzieher an der Wiener Akademie; weiters war er Werklehrer an der Bundeserziehungsanstalt Wien-Breitensee. Ziel der Bundeserziehungsanstalten war es, besonders begabten Kindern, unabhängig von Einkommensverhältnissen und Wohnort der Eltern, den Besuch einer höheren Schule zu ermöglichen. In der Knabenanstalt Breitensee beschäftigte sich Grutschnig mit seinen Schülern im Laufe der Jahre immer wieder mit dem Linolschnitt. Einige der Schülerarbeiten stachen aufgrund ihres künstlerischen Werts besonders aus der Masse der zu benotenden Leistungen heraus. Grutschnig entschied, diese in einem Portfolio zu sammeln und sie im Juni 1935 dem Direktor der Lehranstalt, Otto Rommel (1880 – 1965), mit entsprechender Widmung versehen, zum Geschenk zu machen. Der Philologe Rommel, Direktor in Breitensee von 1919 bis 1937, war seinerseits ein bedeutender Pädagoge und Literaturhistoriker, der für seine fruchtbare Tätigkeit mehrfach geehrt wurde.

Eine kleine Auswahl der Linolschnitte, unter Hintanstellung des späteren Bekanntheitsgrads der jungen Künstler, ist hier abgebildet. Th. Kuligs Theaterszene mit der Dame, die ihr hell ausgeleuchtetes Gesicht hinter einer an die griechische Tragödie erinnernden Maske verbirgt, während sie von einer zweiten, hinter einem Theatervorhang hervorgelunden, jungen Frau beobachtet wird, ist auf dieser Doppelseite die einzig ernste Darstellung. Die anderen vier, zum Themenkreis Fest-Tanz-Musik, sind dem Theater-Bild inhaltlich verwandt, aber deutlich fröhlicher. Allen vorliegenden Linolschnitten sind expressionistische Formensprache und Kompositionsgrundlagen gemein, wie sie in den Zwanziger- bis Dreißigerjahre en vogue waren, sowie eine bemerkenswerte Könnerschaft, die über die Beherrschung der bloßen Grundlagen des Linolschnitts deutlich erkennbar hinausgeht. Öfter als andere ist ein gewisser Otto Winzelbacher in der Auswahl vertreten, dessen Werke auch noch weiter hinten im Katalog anzutreffen sind. Was aus Winzelbacher geworden ist? Wir wissen es nicht. Vielleicht kennen Sie ihn? In summa kann gesagt werden: Die Schüler waren sicherlich talentiert, Grutschnig wohl aber auch ein sehr guter Lehrer und stilistisch sowie thematisch absolut am Puls der Zeit.



26 | **KARL HAUK**
(Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien)
Gesellige Runde, 1926
Tusche und Bleistift/Papier
16 x 20 cm
monogrammiert HK, datiert 26

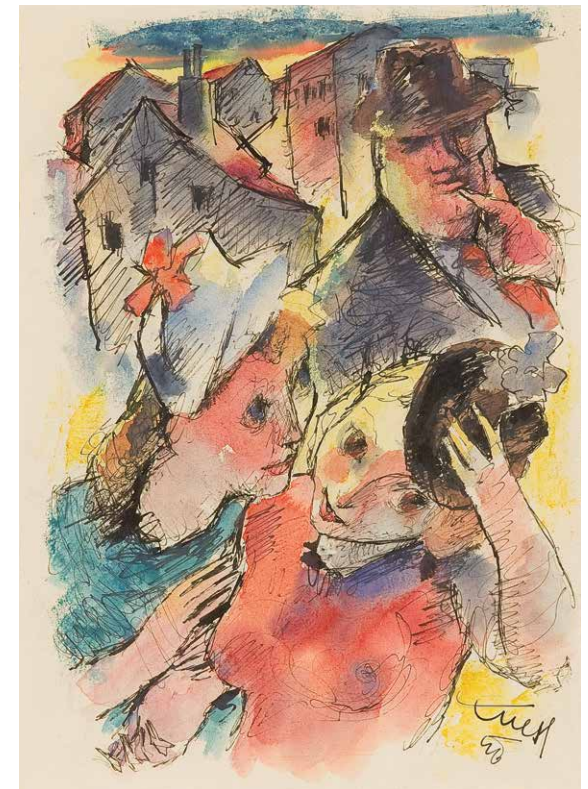


27 | **KARL HAUK**
(Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien)
Ausgelassene Runde, 1926
Tusche/Papier, 16 x 20 cm
monogrammiert HK, datiert 26



PIERRE FREYER | 28
(Lebensdaten unbekannt)
Rotlichtviertel, 1937
Tusche und Aquarell/Papier, 52,5 x 34 cm
signiert Pierre Freyer, datiert 1937

ausgestellt in German and Austrian Art of the 1920s and 1930s: The Marvin and Janet Fishman Collection, Milwaukee, Haggerty Museum of Art, 2002



HANS KNESL | 29
(Bad Pirawarth 1905 – 1971 Wien)
In der Vorstadt
Aquarell und Tusche/Papier, 43 x 31 cm
signiert Knesl



ANTON SAILER | 30
(München 1903 – 1987 München)
Die zwei Ratten, um 1925
Mischtechnik/Papier
29,5 x 41,5 cm
signiert Sailer, bez. Les deux rats



31 | **UNBEKANNTER KÜNSTLER**
Schwabylon, 1928
 Mischtechnik/Papier, 20,7 x 13,7 cm
 betitelt Schwabylon, datiert 1928



32 | **OTTO RUDOLF SCHATZ**
 (Wien 1900 - 1961 Wien)
Beim Heurigen
 Aquarell/Papier, 27,3 x 21,5 cm



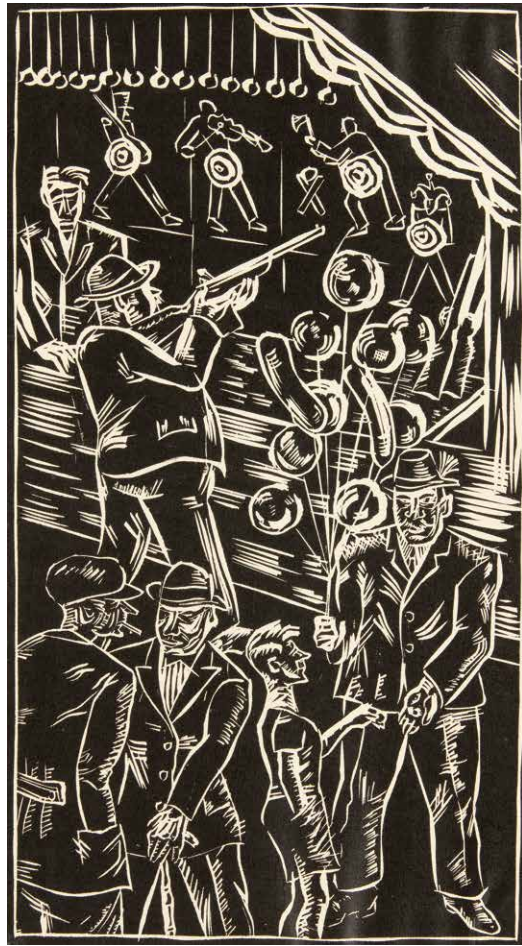
ALFRED KUBIN | 33
 (Leitmeritz 1877 - 1959 Wernstein am Inn)
Fröhliche Gesellschaft
 Tusche, laviert/Papier, 22 x 36,3 cm
 signiert A. Kubin
 verso Stempel Sammlung Heste

Auf dieser Doppelseite sind Bilder unterschiedlicher Urheberschaft versammelt. Neben Alfred Kubin und Otto Rudolf Schatz ist auch ein unbekannter Münchner Künstler vertreten. Frauen und Männer sitzen am Tisch und feiern ausgelassen und durch Alkohol enthemmt, wobei eine erotische Spannung entsteht, wie sich an der körperlichen Distanzlosigkeit erkennen lässt. Ob Schatz, von dem zahllose Erotika überliefert sind, die von ihm illustrierten Eskapaden alle selbst erlebt oder eher herbeifantasiert hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls soll sich ein Künstlerkollege, der in Wien in der Nachbarschaft von Schatz sein Atelier hatte, regelmäßig über dessen rauschende, bis in die Morgenstunden dauernde Partys beschwert haben. Ein fader Philister war Schatz eher nicht. Auf der vorhergehenden Doppelseite zeigt uns Karl Hauk ebenfalls ausgelassene Runden; diesen gegenüber befinden sich drei Szenen aus dem Prostituiertenmilieu, von Pierre Freyer, Hans Knesl und Anton Sailer. Auch wenn wir nicht wissen können, was hier im Einzelnen genau geschieht, scheinen sich doch alle Bilder inhaltlich in dem Spannungsfeld „Skandale, Lust und Laster“ zu bewegen, wie übrigens der Untertitel des neuen historischen Buches „Sündiges Wien“ von Gabriele Hasmann über die frivole Vergangenheit der Hauptstadt lautet. Bereits 2016 zeigte das Wien Museum eine Ausstellung mit dem Titel „Sex in Wien. Lust. Kontrolle. Ungehorsam“. Das Museum schrieb

damals auf seiner Website: „Sexualität und Stadt – eine ebenso lustvolle wie anstößige Beziehung. Nie zuvor haben sich Formen, Darstellungen und die Bewertung von Sex so stark verändert wie im Prozess der Urbanisierung. Die moderne Großstadt eröffnete Freiräume und versprach Anonymität, Auswege aus sozialer Kontrolle und die Erfüllung sexueller Wünsche. Zugleich schuf die Stadt neue Möglichkeiten der Überwachung, der Disziplinierung und der Kategorisierung von Sexualität.“ Die Kunst sämtlicher Sparten hat sich im frühen 20. Jahrhundert intensiv mit diesem Spannungsfeld befasst, vor dem Hintergrund radikaler gesamtgesellschaftlicher Umwälzungen, wie sie Europa nicht zuletzt infolge der Industrialisierung, aber auch des Ersten Weltkrieges, erlebt hat. Die heute geradezu legendären „Roaring Twenties“ gelten in diesem Zusammenhang als Zeit der Exzesse, insbesondere in Europas Metropolen. Mit der politisch und gesellschaftlich unruhigen Zeit zwischen den Kriegen wurde auch vielfach der Begriff des „Tanzes auf dem Vulkan“ in Verbindung gebracht. Das Spiel mit dem Tabubruch, die Thematisierung von Frivolem, Anrühigem oder Abgründigem, aber auch von Niedergang und Elend, von sexueller Ausbeutung und sexualisierten Verbrechen, all dies schien den Künstlern der Moderne bildwürdig oder auch schlicht reizvoll. Jedenfalls lagen diese Themen zur Zeit der Entstehung der vorliegenden Arbeiten zweifellos in der Luft.



34 | **MANFRED MILLER**
(Lebensdaten unbekannt)
Tänzerin im Kabarett
Linolschnitt/Papier, 29 x 23,6



35 | **OTTO WINZELBACHER**
(Lebensdaten unbekannt)
Schießbude am Jahrmarkt
Linolschnitt/Papier, 31,3 x 17,4 cm



OTTO NÜCKEL | 36
(Köln 1888 - 1955 Köln)
Friedhofschor
Bleistift/Pergamentpapier, 7 x 9,5 cm
signiert O. Nückel

Nach einem abgebrochenen Medizinstudium in Freiburg im Breisgau zog der gebürtige Kölner Eduard Otto Nückel nach München, wo er Heinrich Knirrs private Malschule besuchte. Noch vor dem Weltkrieg entstand seine erste Buchillustration; während des Krieges diente Nückel einerseits als Sanitäter, andererseits arbeitete er für die Zeitschrift „Zeit-Echo“. Als professioneller Illustrator, Karikaturist und Mitglied der Münchner Sezession sowie der Künstlervereinigung „7 Münchner Maler“ belieferte er die Satirezeitschriften „Simplicissimus“ und „Simpl“ sowie die Periodika „Jugend“ und „Ping-Pong“. Berühmt wurde seine Serie der „Atelierbesuche“ von Bosch bis Ensor. Als einer der ersten arbeitete Nückel mit dem Bleistift; eine Kunstform, die er zu höchster Meisterschaft entwickelte. Aufsehen erregte er damit vor allem durch sein düsteres, sozialkritisches Buch „Schicksal. Eine Geschichte in Bildern“ (1930). Nückels ganzes Werk wird beherrscht von Skurrilem und einer tiefgründigen Ironie, bis zu bissigem Sarkasmus. Zunächst von der plakativen Schwarz-Weiß-Ästhetik der Holzschnitte Felix Vallottons angeregt, entwickelte Nückel um 1920 einen eigenen Stil fein-präzise gestochener Schwarz-Weiß-Kontraste, ähnlich den Arbeiten von Karl Rössing.

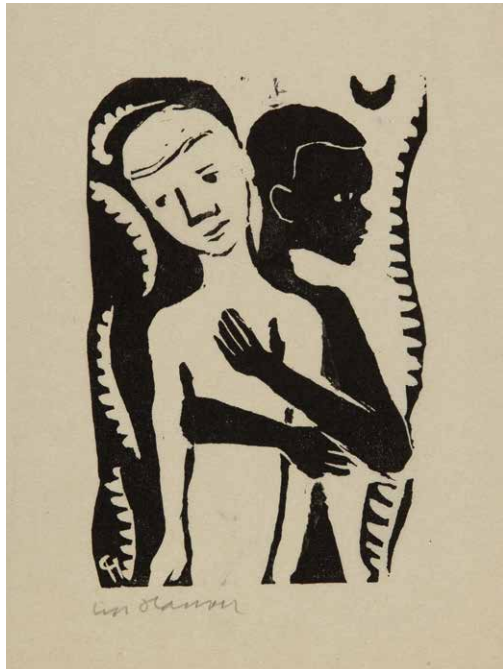
Mitten in der Nacht hat sich in Nückels vorliegendem Bleistift ein Grüppchen sangesfroher Betrunkenen auf einem Friedhof um ein offenes Grab versammelt. Zumindest drei der vier schwankenden Herrschaften halten eine Flasche Wein in der Hand. Einer dirigiert seine drei Kumpen mit erhobenen Händen (samt Flasche) und mit gestrecktem Zeigefinger vom Inneren des offenen Grabes aus, an dessen Kopfende ein Kreuz und ein Spaten lehnen. Möglicherweise handelt es sich um einen Trupp Totengräber. Die Tatsache, dass Särge in der Regel in einer Tiefe von rund zwei Metern beigesetzt werden, und der Umstand, dass der Dirigent mit dem Glatzkopf bis zu den Schultern sichtbar ist, könnten darauf hindeuten, dass der Mann auf dem Sarg steht. Im schwarzen Humor wird das ernste und in der Regel tabuisierte Thema Tod bewusst verharmlost und veralbert. Die Uneinigkeit hinsichtlich der Grenzen des guten Geschmacks macht den Reiz des Ganzen aus. Das Lachen über den Tod ist fester Bestandteil auch des Wiener Schmahs. Nückel war zwar kein Wiener, aber seine saufende Trauer- oder „Pompfineberer“-Partie hätte schon ganz gut hierher gepasst.



37 | OTTO RUDOLF SCHATZ
(Wien 1900 - 1961 Wien)
Vater und Sohn
Holzschnitt/Papier, 21 x 15 cm
monogrammiert ORS und betitelt Vater und Sohn



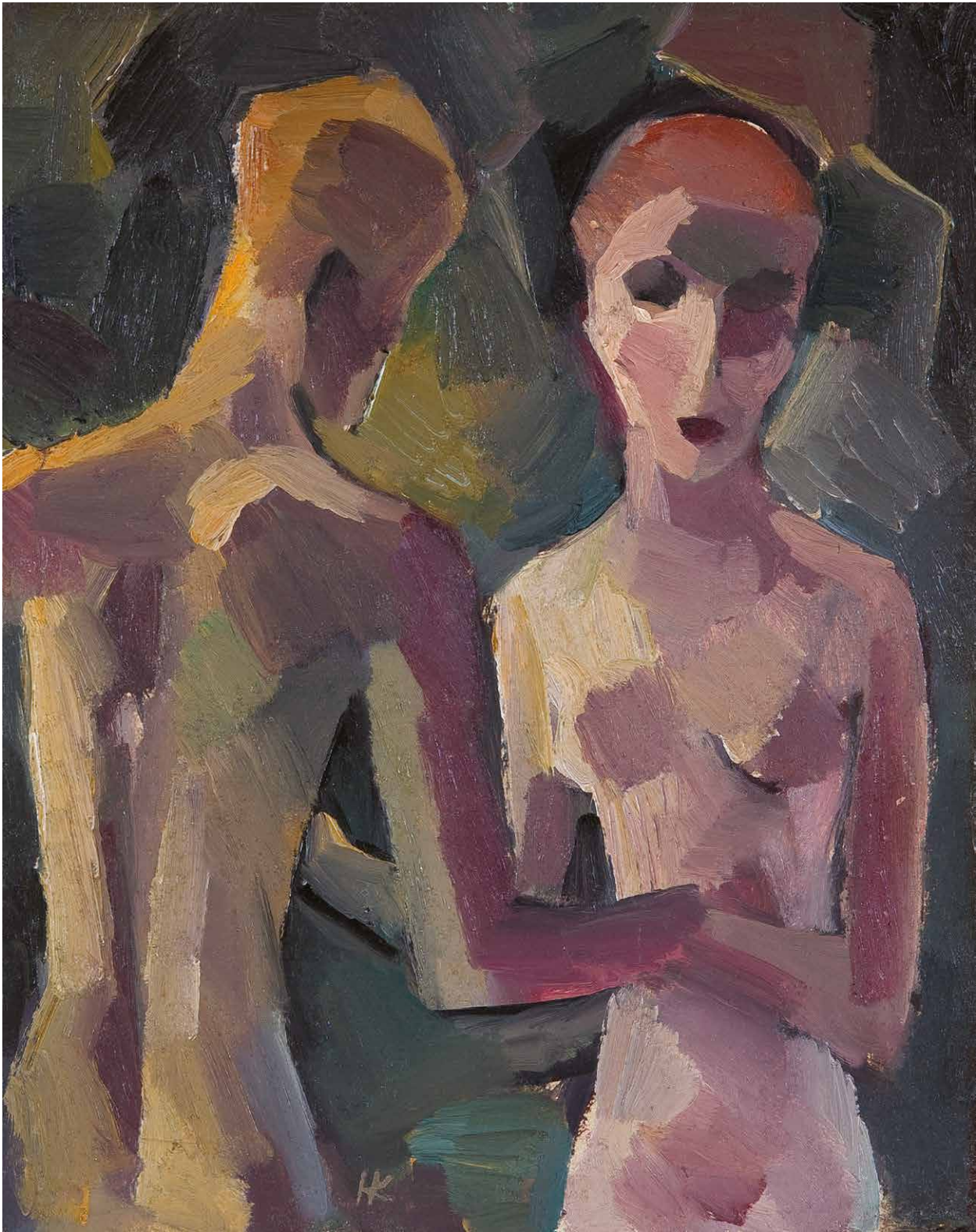
38 | HERMAN BIELING
(Rotterdam 1887 - 1964 Rhoon)
Paar, 1922
Linolschnitt/Papier, 47 x 36 cm
signiert Bieling, datiert 22



39 | CARRY HAUSER
(Wien 1895 - 1985 Rekawinkel)
Freundschaft, 1984
Holzschnitt/Papier, 21,6 x 12 cm
signiert Carry Hauser
abgeb. im Wkvz. Carry Hauser 2012, S. 510 (1984 D 1)



40 | CARRY HAUSER
(Wien 1895 - 1985 Rekawinkel)
Verbindung, 1980
Holzschnitt/Papier, 22 x 14,4 cm
signiert Carry Hauser, monogrammiert CH, datiert 84
abgebildet im Wkvz. Carry Hauser 2012, S. 507 (1980 D 3)



KARL HAUK | 41
(Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Vertrautheit, 1928
Öl/Karton, 30 x 24 cm
Monogrammstempel HK
abgebildet in Widder (Hrsg.), Karl Hauk 2016, S. 51 und
in Widder (Hrsg.), Kat. Hagenbund 2019, S. 26, Abb. 56



42 | JOSEF GASSLER
(Austerlitz 1893 – 1978 Wien)
Mutterliebe, um 1926
Bister/Papier, 53,5 x 40,5 cm
signiert J. Gassler

Josef Gassler war ein Kosmopolit und lebte in Karlsbad, dann in Prag, Paris und Wien. In den 1920er Jahren waren diese Städte die pulsierenden Zentren des neuen Jahrhunderts, sie waren voller neuer Möglichkeiten und Herausforderungen. Obwohl Gassler schon als Schüler und als Student an der Akademie der bildenden Künste in Wien erste Preise gewann und sich mit Ausstellungen in der Wiener Secession und im Hagenbund bereits in Österreich zu etablieren begann, verschlug es ihn 1923 zunächst nach Karlsbad und 1925 nach Paris, welches damals bereits über drei Millionen Einwohner hatte und unter den Kulturstädten Europas die unangefochtene Grande Dame war. Paris zeigte in jenen Jahren viele Facetten, die von entbehrungsreicher Armut bis hin zu übermäßigem Lebenshunger reichten. Ein überaus fruchtbares und inspirierendes Umfeld für einen Künstler, der sich auch in seinen Werken mit dieser Vielfalt auseinandersetzte.

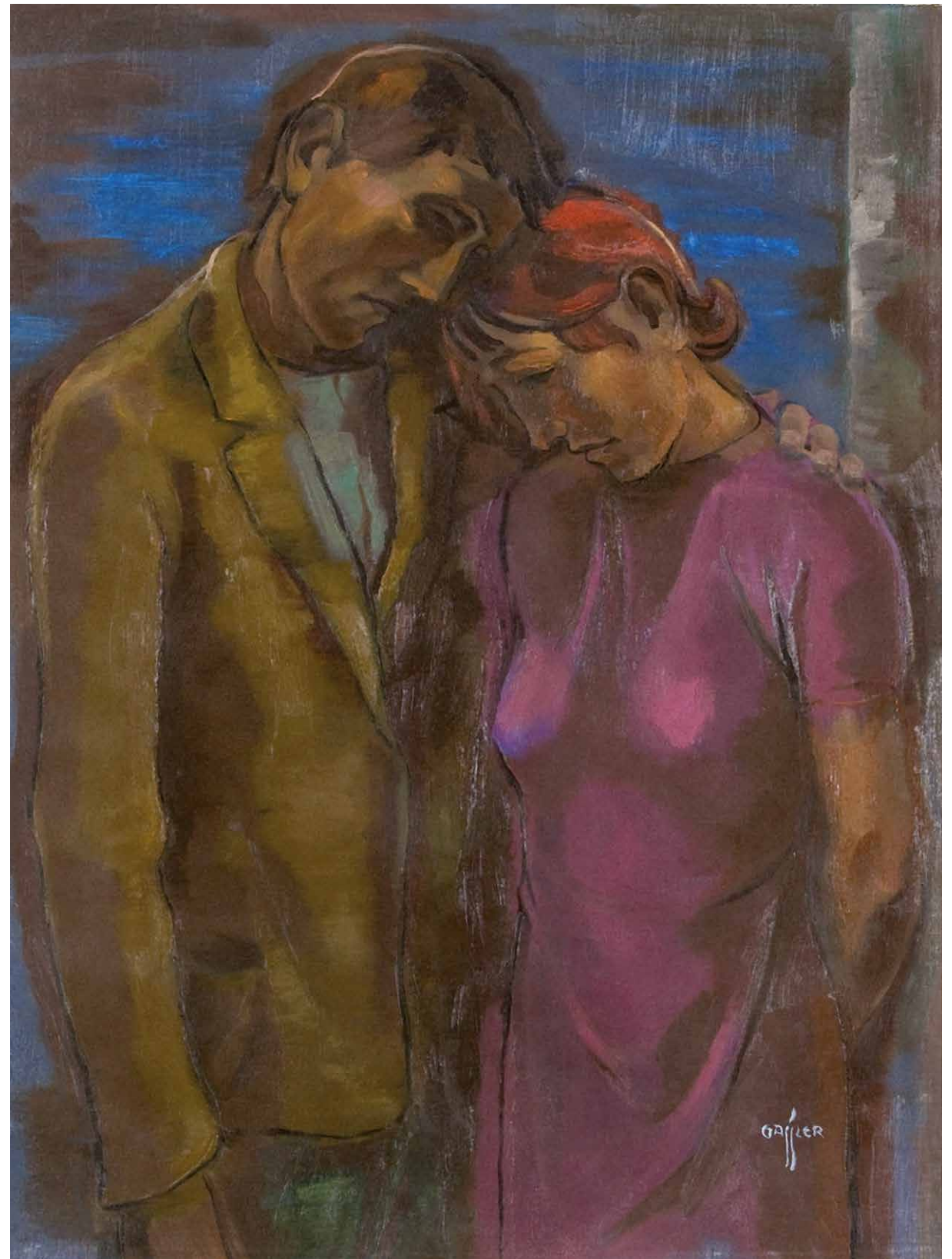
Die hier abgebildeten Werke erzählen allerdings nicht vom schillernden Nachtleben der Metropole, sondern lenken den Fokus auf sehr persönliche und zwischenmenschliche Situationen. In dunklen und satten Farbtönen schildert Gassler das Liebespaar, das ganz nah an den Betrachter herangerückt ist. Die Liebenden stehen eng aneinander geschmiegt vor uns, nehmen fast die gesamte Bildfläche des großformatigen Werkes ein. So gelingt es dem Künstler, die Stimmung und den Ausdruck des Bildes unmittelbar einzufangen und auf uns einwirken zu lassen. Ähnlich einem religiösen Andachtsbild, das mit seiner realistischen und un-



43 | JOSEF GASSLER
(Austerlitz 1893 – 1978 Wien)
Fürsorge, um 1926
Bister/Papier, 70,5 x 52 cm
signiert J. Gassler

mittelbaren Darstellung beim Betrachter ein Maximum an Empathie hervorrufen soll. Dieses Liebespaar ist wohl schon über lange Zeit miteinander verbunden, sie haben gemeinsam Höhen und Tiefen durchlebt und geben einander Halt und Zuversicht. Auch in der Farbigkeit kommt diese Ambivalenz zum Ausdruck, kräftige Blau-, Violett-, Braun- und Grüntöne schimmern auf der Leinwand. Dazwischen liegen tiefe, dunkle Schatten auf der Kleidung und in den Gesichtern. Besonders die groben, schwarzen Pinselstriche, mit denen Gassler die Darstellung umfängt und ihr mehr Spontaneität verleiht, stechen hervor. Die Dargestellten umarmen sich und neigen die Köpfe zueinander, sie teilen ihr Schicksal und stellen sich gemeinsam der Herausforderung.

Auch die beiden Zeichnungen, die von mütterlicher Liebe und väterlicher Fürsorge erzählen, zeigen eine ähnliche Sensibilität und Stärke im Ausdruck. An die Stelle der Farbigkeit tritt hier die übersteigerte Schilderung der Gesichter, die Körperhaltung wird noch eindringlicher. Gassler lenkt unseren Blick auf das Schöne in Momenten der Verzweiflung, den Zusammenhalt und die Zuversicht, die aus Ängsten und Nöten entstehen können. Für die Umsetzung dieser Sujets schöpfte er auch aus seiner eigenen Biografie; nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde er vertrieben. Entwurzelt und mittellos ließ er sich in Salzburg und Wien nieder, arbeitete als Theaternaler und wurde von der Familie seiner Frau unterstützt.



JOSEF GASSLER | 44
(Austerlitz 1893 – 1978 Wien)
Liebespaar, um 1926
Öl/Leinwand, 87,5 x 66 cm
signiert J. Gassler

EGGE STURM-SKRLA

(Komorn 1894 - 1943 Wien)

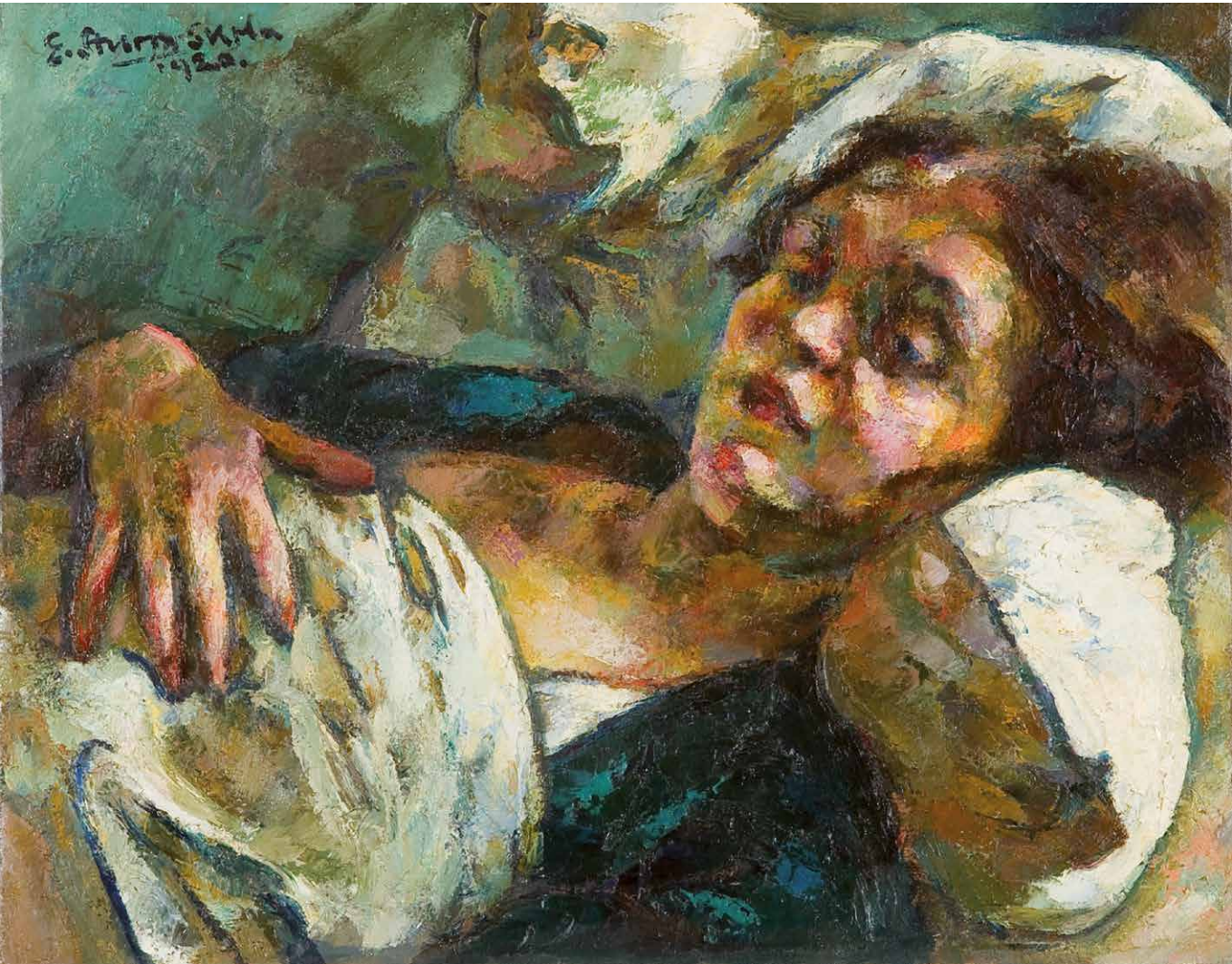
Der aus Komorn im ungarisch-slowakischen Grenzgebiet stammende Sturm-Skrla kam bereits als Kind nach Wien, wo er ab 1911 an der Akademie der bildenden Künste bei Rudolf Bacher und Rudolf Jettmar studierte. Er zeigte früh ein ausgeprägtes Interesse an Freskomalerei und ging in den 1910 Jahren nach Tirol, um sich mit der Technik zu beschäftigen. In dieser Zeit unternahm er ausgedehnte Reisen nach Italien und in die südliche Schweiz. 1926 arbeitete er unter der Leitung von Anton Faistauer neben Robin Christian Andersen, Josef Dobrowsky, Ferdinand Kitt und Anton Kolig an den Fresken im Salzburger Festspielhaus. Sturm-Skrla wollte in Wien auch eine Schule für Freskomalerei ins Leben rufen. Während dieses Vorhaben aus finanziellen Gründen scheiterte, erfüllte er sich seinen Wunsch in der von ihm gegründeten und geführten Meisterschule für Freskomalerei in Ronco sopra Ascona am Lago Maggiore, wo er von 1929 bis 1935 tätig war. Als freischaffender Künstler konnte er vor allem mit seinen Landschaften und Porträts reüssieren, lebte aber trotzdem in relativ ärmlichen Verhältnissen und erkrankte in seinen letzten Lebensjahren schwer.

Manche Kunstwerke begeistern mit einer starken Farbgebung oder einem gewagten Pinselstrich, andere faszinieren mit ausdrucksstarken Sujets oder beeindruckenden Panoramen. Das hier abgebildete Ölgemälde von Egge Sturm-Skrla gehört zu jenen Kunstwerken, auf die keine dieser Beschreibungen zutreffen mag und die uns doch tief im Inneren berühren.

Der Künstler lässt uns an einem alltäglichen, aber doch sehr intimen Moment teilhaben. Wir sind ganz nah an die junge Frau herangerückt, die erst vor wenigen Augenblicken aufgewacht ist. Sie blickt an uns vorbei und doch wirken ihre Lider schwer vom Schlaf, als würde sie noch halb in Morpheus' Armen ruhen. Ihr Kopf lagert auf dem zerdrückten Kissen, und die dunkelbraunen Haare breiten sich über ihr aus. Die rechte Hand liegt auf dem Laken, als würde die Frau das schützende Tuch nicht entbehren wollen. Die an klassischen Vorbildern geschulte Malkunst von Sturm-Skrla kommt in dieser Darstellung voll und ganz zur Geltung. Er modelliert aus leuchtenden, satten und kraftvollen Farben heraus, die Palette ist auf wenige, aber umso feiner abgestimmte Farbtöne reduziert. Neben den unterschiedlichen Weißabstufungen und dem in unterschiedlichen

Farben schimmernden Inkarnat stechen vor allem die faszinierenden Grüntöne ins Auge. Das tiefdunkle Smaragdgrün des Morgenmantels bildet hier den Angelpunkt, von dem aus sich immer heller werdende Grünabstufungen ausbreiten. Die Schilderung der Haut und ein wenig auch der Gemütszustand der Dargestellten erinnern an die Liebespaare von Egon Schiele. Auch das Kolorit insgesamt ist für den österreichischen Expressionismus kennzeichnend, ähnliche Farbtöne finden sich auch bei Hans Böhler, Anton Faistauer oder Josef Floch. Aber vor allem die Atmosphäre dieses Gemäldes schließt an heute weitaus bekanntere Künstler wie Egon Schiele, Oskar Kokoschka oder Richard Gerstl an. Diese komplexe Mischung aus Zuneigung und Melancholie spiegelt sich auch in der nur wenige Jahre zuvor entstanden Lyrik eines Rainer Maria Rilke wider: „Ich möchte jemanden einsingen, bei jemandem sitzen und sein. Ich möchte dich wiegen und kleinsingen und begleiten schlafaus und schlafein. Ich möchte der Einzige sein im Haus, der wüsste: die Nacht war kalt. Ich möchte horchen herein und hinaus in dich, in die Welt, in den Wald.“ Ist es womöglich genau dieses Empfinden, das Sturm-Skrla hier mit uns teilt? Der Wunsch des Geliebten an der Seite seiner Auserwählten zu wachen und sie zu sehen, sie nicht aus den Augen zu lassen und vor bösen Träumen zu bewahren.

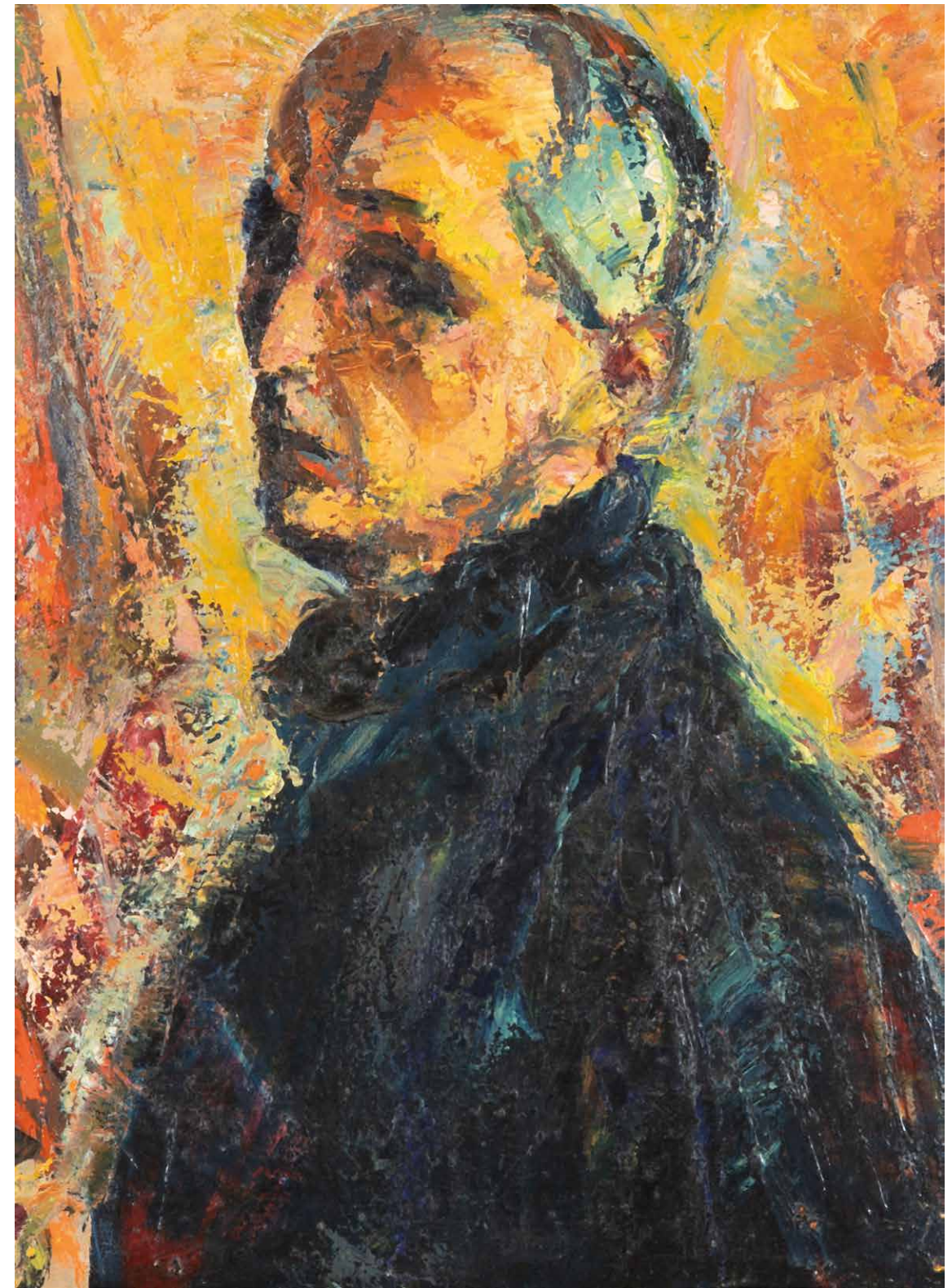
Das Aufwachen nach einem tiefen Schlaf ist gewiss ein besonderer Moment, dem ein bestimmter Zauber innewohnt und den man am liebsten mit einem nahestehenden, anvertrauten Menschen teilt. Nur mit Widerwillen würde man eine fremde Person beim Erwachen neben sich ertragen. Dazu ist dieser Moment zu intim, und man selbst ist zu verletzlich, die schützende Maskierung des Tages wurde am Vorabend abgelegt. Umso schöner ist der Augenblick, wenn man neben einem geliebten Menschen die Augen öffnet, und es gilt als Zeichen der Zuneigung und des Vertrauens, wenn man das Aufwachen miteinander teilt. In dieser Darstellung ist Sturm-Skrla wohl vor seiner Geliebten aufgewacht und hat die Zeit genutzt, um sie in Ruhe zu betrachten. Im Sinne von Rilke ruhen die Augen des Geliebten und Malers auf ihr: „Dahinter wird Stille. Ich habe groß die Augen auf dich gelegt; und sie halten dich sanft und lassen dich los, wenn ein Ding sich im Dunkel bewegt.“



EGGE STURM-SKRLA | 45
(Komorn 1894 - 1943 Wien)
Beim Aufwachen, 1920
Öl/Leinwand, 42 x 52,7 cm
signiert E. Sturm-Skrla, datiert 1920



46 | **KARL HAUK**
 (Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien)
Selbstporträt, 1930
 Öl/Karton, 79,5 x 60,5 cm
 signiert Hauk, datiert 30
 abgebildet in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 199, in Karl Hauk 2016, S. 129
 sowie im Ausstellungskatalog Karl Hauk, Lentos 2022, S. 180



JOSEF SCHULZ | 47
 (Salzburg 1893 – 1973 Salzburg)
Selbstporträt
 Öl/Leinwand, 52,7 x 42 cm
 verso Blumenstilleben
 dieses monogrammiert J S



48 | **KARL HAUK**
 (Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Jugendliches Erwachen, 1924
 Öl/Karton, 44 x 33,7 cm
 monogrammiert HK, datiert 24
 abgebildet in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 33

MARGARETE JOHANNA FEIGL-ZELLNER | 49
 (Gmunden 1900 - 1994 unbekannt)
Männerporträt, 1924
 Kohle/Papier, 56,5 x 41 cm
 signiert Zellner, datiert 1924
 verso männliches Porträt



CARRY HAUSER | 50
 (Wien 1895 - 1985 Rekawinkel)
Traum, 1949
 Kohle/Papier, 62,5 x 43
 monogrammiert CH, datiert 49
 betitelt Traum, datiert 22.I.49



WALTER BJELIK
(Vadans 1905 - 1941 Augsburg))

Ehe Walter Bjelik, Sohn eines aus Böhmen zugezogenen Finanzbeamten und einer Brixnerin, sich ganz der Kunst verschrieb, studierte er zunächst einige Semester Theologie in der Heimatstadt seiner Mutter. Zum Sommersemester 1928 ging er nach Wien und trat in Berthold Löfflers Malklasse an der Kunstgewerbeschule ein. Zum Wintersemester 1929 wechselte er an die Akademie der bildenden Künste, in die Klasse für allgemeine Malerei bei Wilhelm Dachauer und später zu Ferdinand Andri in die Klasse für Freskomalerei. Der Tod seiner ihm sehr nahestehenden Schwester Maria 1931 und finanzielle Schwierigkeiten veranlassten Bjelik, sein Studium zu unterbrechen und als Hilfslehrer ein Auskommen zu suchen. Im Wintersemester 1932 setzte er sein Studium in Dachauers Klasse fort, nahm aber parallel ein Lehramtsstudium auf.

Das hier abgebildete Gemälde „Mutter mit Kind“ entstand 1933, als er Emilie „Mila“ Stöhr kennenlernte, die wie er bei Dachauer Malerei studierte. Aus dem Vergleich mit zeitgenössischen Fotografien lässt sich schließen, dass ihm seine damalige Studienkollegin Modell gestanden hat. Die beiden wurden in den nachfolgenden Jahren ein Liebespaar und heirateten nach einigen Jahren in wilder Ehe schließlich 1939. Bjelik versuchte sich Mitte der 1930er Jahre eine Existenz in seiner Heimat Vorarlberg aufzubauen, und arbeitete als Kunsterzieher in Bregenz. Nach der Heirat lebten die beiden Künstler in dem deutsch-österreichischen Grenzort Lindau-Reutin am Bodensee.

Für das vorliegende Gemälde wählte Bjelik einen reduzierten und zarten Farbakkord, unterschiedlich abgestufte Weiß- und Grautöne wechseln mit dem lichten Inkarnat von Mutter und Kind. Eine Aura von Tugend und Unschuld umhüllt die beiden Figuren, nur die rote Oberbekleidung der Mutter unterbricht die helle Farbgebung. Auch wenn hier keine ikonografisch bedeutsamen Attribute zu sehen sind, kann man das Gemälde aufgrund des Motivs und der speziellen Farbigkeit mit Madonnenbildern vergleichen. Die Mutter präsentiert das Kind in ähnlicher Weise dem Betrachter und anstelle eines Heiligenscheins umrahmen dunkle Haare ihr Gesicht. Bjelik hat sich im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn mit Sicherheit mit sakralen Motiven auseinandergesetzt und hat zumindest ein Glasfenster für eine Kapelle in Doren-Brenden und ein Gemälde für die Klosterkirche in Riedenburg entworfen. Auch das abgebrochene Theologiestudium lässt auf sein Interesse an religiösen Themen schließen. Das vorliegende Gemälde ist also nach dem Vorbild von Madonnenbildern entstanden, die neben der thronenden Madonna vor allem die stehende Maria

mit Kind zeigen. Madonnen mit Kind sind das seit dem Mittelalter am meisten reproduzierte Bild von Mutterschaft. Auch die liebevolle und das Kind schützende Rolle Mariens spielte ab Mitte des 15. Jahrhunderts vermehrt eine Rolle und so lässt sich der Großteil der Mutter-und-Kind-Darstellungen auf die christliche Madonna zurückführen. Oft sind es romantisierende und harmonische Darstellungen, die ein überhöhtes Idealbild des Alltags wiedergeben. Erst nach und nach entwickelten sich im 20. Jahrhundert Gegenbilder zur Mutter als Heiligen und kritische Positionen zu diesem Sujet.

Auch wenn die hier abgebildete „Mutter mit Kind“ in der Tradition dieser Madonnen zu sehen ist und ähnliche Motive auch im Œuvre seines Lehrers Ferdinand Andri eine Rolle spielen, zeigt Bjelik doch eine zur Gänze davon losgelöste und eigenständige Umsetzung dieses Themas. Die Position der Mutter ist undeutlich; sitzt sie oder steht sie? Auch der Hindergrund ist nicht näher definiert, ein heller Lichtschein lässt den Horizont leuchten. Die Mutter hält das Kind dem Betrachter frontal entgegen. Sie neigt den Kopf, wiegt sich sanft zur Seite, das Kind folgt mit seiner Hand dieser Bewegung. In der kunstvollen Anordnung der mütterlichen Arme und kindlichen Beine zwischen dem weißen Stoff kommt die tiefe Bedeutung mütterlicher Liebe zum Ausdruck. Die beiden werden vor den Augen des Betrachters eins. Die Mutter scheint müde zu sein, ihre Augenlider sinken nach unten, ihr Blick ruht auf dem Kleinen. Sie trägt und hebt dieses Kind jeden Tag. Doch weder ihre Arme noch ihre Körperhaltung lassen etwas von der Anstrengung erahnen. Die liebevolle und beschützende Mutter steht im Mittelpunkt, doch bleibt dem Betrachter die mit der Mutterrolle verbundene Müdigkeit und Erschöpfung nicht ganz verborgen. Im Kontext der damaligen Zeit gesehen, drängen sich natürlich auch Fragen nach Armut, Arbeitslosigkeit und schwierigen sozialen Verhältnissen auf. Doch nur wenige Künstler wagten den Schritt, sich diesen Themen zu stellen; in den meisten Fällen stehen die persönlichen Schicksale im Zentrum. Atmosphärisch scheint Bjeliks Mutter mit Kind vor allem den Arbeiten von Egon Schiele oder Richard Gerstl verwandt. Eine diffuse und rätselhafte Stimmung legt sich über die Darstellung und verwandelt die alltägliche Szene in eine Allegorie der Mutterschaft.

Das künstlerische Schaffen von Walter Bjelik entstand innerhalb von lediglich zwölf Jahren und reicht vom Beginn seines Studiums in Wien 1928 bis zu seinem frühen Tod mit nur 35 Jahren Anfang 1941.



WALTER BJELIK | 51
(Vadans 1905 - 1941 Augsburg)
Mutter mit Kind, 1933
Öl/Leinwand, 66,4 x 56,4 cm
signiert Walter Bjelik, datiert 1933



52 | OTTO WINZELBACHER
(Lebensdaten unbekannt)
Aufgebrachte Menge
Linolschnitt/Papier, 30 x 22 cm

Die Zwischenkriegszeit war eine Epoche enormer sozialer und politischer Verwerfungen. Der Erste Weltkrieg hatte eine Nachkriegsordnung hinterlassen, die keine echte Friedensordnung war. Arbeitslosigkeit, Armut und jede Form von Elend waren massenhaft verbreitet. Die Demokratie stand in fast allen Ländern Europas auf tönernen Füßen und wurde von extremen politischen Strömungen, insbesondere von rechts, bedroht. Österreich war keine Ausnahme. Die christlichsoziale Bundesregierung schlug spätestens im März 1933 den Weg zum autoritären Ständestaat nach dem Vorbild des italienischen Faschismus ein.

Von Karl Hauk sind etliche Arbeiterbilder überliefert, die ausge-mergelte, gebückte Gestalten vor einer tristen Industriekulisse zeigen. In ihnen begegnet uns der im Sinne von Karl Marx „entfremdete“ Mensch: entfremdet vom Produkt der Arbeit, vom Prozess der Arbeit, von sich und der Natur sowie vom anderen Menschen. Die entfremdeten Arbeiter, die in Hauks Tuschezeichnung von 1931, offenbar von der Schicht kommend, müde auf uns zustapfen, wirken alles andere als be-drohlich. Ganz anders die Arbeiter von Otto Winzelbacher aus Karl Grutschnigs Schülerbuch von 1935: Mit wutverzerrten Gesichtern und weit aufgerissenen Augen durchschreiten sie die Bilddiagonale von



53 | KARL HAUK
(Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien)
Arbeiter, 1931
Tusche/Papier, 22 x 16 cm
abgebildet in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 190
und in Karl Hauk 2016, S. 88

links oben nach rechts unten. Sie schütteln die Fäuste oder schieben mit großer Geste die Ärmel hoch, wie Stummfilm-Charaktere vor einer Prügelei. War Grutschnigs Klasse etwa ein Ort sozialistischer Agitation? Es ist möglich, dass an den vom Sozialisten Otto Glöckel initiierten Bundeserziehungsanstalten, wie jener in Breitensee, wo Grutschnig unterrichtete, ursprünglich politisch progressive Inhalte vermittelt wurden. Allerdings befand sich die Sozialdemokratie seit 1920 auf Bundesebene in Opposition zur christlichsozialen Regierung, und seit dem Februaraufstand 1934 war jede Tätigkeit im Sinne der Sozialdemokratie illegal. Doch ganz offensichtlich waren Winzelbacher und Hauk empfänglich für die sozialen Missstände ihrer Zeit und die existenziellen Nöte ihrer Mitmenschen.

Um menschliches Elend geht es auch in Stephan Hlawas „Die Selbstmörder“. Am Kanal herrscht regelrechtes Gedränge; gleich drei verzweifelte Menschen gehen hier ins Wasser, eine Frau nimmt gar ihr Baby mit in den Tod. Der Gedanke liegt nahe, dass der Künstler die drei Selbstmorde nicht als gleichzeitig gemeint hat, ähnlich wie in manchem mittelalterlichen Tafelbild dieselbe Person in mehreren, in zeitlicher Abfolge stehenden, Szenen zu sehen ist.



STEPHAN HLAWA | 54
(Wien 1896 – 1977 Wien)
Die Selbstmörder, um 1925
Tusche/Papier, 43,2 x 54 cm
signiert Hlawka
verso betitelt Die Selbstmörder

FRANZ SEDLACEK
(Breslau 1891 – 1945 verschollen)

In seiner posthum erschienenen phantastischen Erzählung „Die Stadt“ schreibt Franz Sedlacek: „Ich sah von oben in diese Stadt und sah die Menschen darinnen kriechen. Ich sah sie Häuser bauen, wie sie ein- und auskrochen, ich sah sie ihre Häuser in Gassen und Zeilen stellen, die sie entlangkrochen. Ich sah sie Kleider nähen, nicht Gewänder, die man über die Schultern warf oder um die Lenden schlang wie einst, sie waren schön zum Hineinkriechen eingerichtet mit Ärmeln und Hosenröhren. Und ich sah Betten, immer wieder Betten. In allen Häusern standen Betten und die Menschen krochen hinein: die Müden und die Kranken, die Faulen und die Sterbenden, die Fortpflanzungslustigen und sogar die Träumer.“

Sedlacek ist einer der außergewöhnlichsten Maler der österreichischen Zwischenkriegszeit. Lange Zeit in Vergessenheit geraten, wurde der promovierte Chemiker und Kustos der Abteilung Chemische Industrie am Wiener „Technischen Museum für Industrie und Gewerbe“ Ende der 1970er Jahre als Neuentdeckung gefeiert. Heute gilt der malerische Autodidakt als einer der wichtigsten Vertreter der Neuen Sachlichkeit in Österreich. Sedlaceks Augenmerk lag zunächst auf der Grafik, ehe er sich der Ölmalerei zuwandte, der ab 1920 sein Schwerpunkt galt. Er verbrachte ganze Tage im Kunsthistorischen Museum in Wien, um die Technik der alten Meister zu studieren und sich thematisch von den Werken aus der Sammlung inspirieren zu lassen. So entstanden in altmeisterlicher Lasurtechnik gemalte Bilder, selbst grundiert und oft zu nächtlicher Stunde bei Kerzenlicht Schicht für Schicht aufgetragen.

Groteske Szenen und Landschaften mit vielfiguriger Staffage nehmen die bedeutendste Rolle in Sedlaceks Werk ein, wobei den präzise ausgestalteten Gemälden stets ein surreales Moment innewohnt. Bis ins letzte Detail minutiös durchkomponiert, ist die „Landschaft mit drei Seen“ aus 1921 ein hervorragendes Beispiel für Sedlaceks technische und gestalterische Meisterschaft. Es entstand im selben Jahr als er sein Studium mit Doktorat abschloss und eine Stelle als Kustos der Abteilung Chemische Industrie am Technischen Museum in Wien antrat. Diese Anstellung blieb über viele Jahre neben der Malerei sein Brotberuf und sicherte ihm ein lebenslanges Einkommen. Gleichzeitig stellten sich nach seinem Debut in der Secession 1920 schnell erste Erfolge ein. Seine Werke fanden Gefallen und stießen bei Presse und Publikum auf großes Interesse.

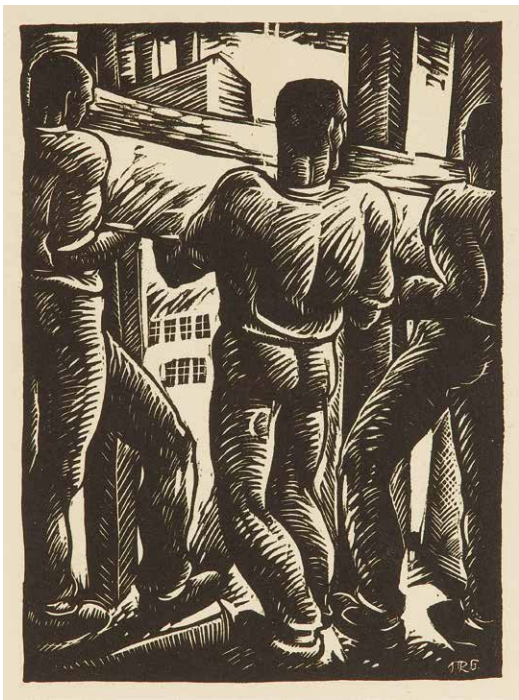
Das abgebildete Gemälde kann als Hauptwerk aus Sedlaceks Frühzeit gelten. Das gesamte Bild ist aus schwarzen Lasuren und Schraffuren aufgebaut, die Sedlacek auf den ungrundierten Karton aufträgt. Die auf den ersten Blick als braune Farbtöne wahrgenommenen Bereiche, offenbaren tatsächlich den Malgrund, der einmal mehr und einmal weniger durch die schwarze Farbe hindurch scheint und eine changierende Oberfläche erzeugt. Im Aufbau und in der Komposition ähnelt das Bild dem Gemälde „Jäger im Schnee (Winter)“ von Pieter Bruegel d. Ä. aus dem Jahre 1565 aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien. Der dreischichtige Aufbau des Raumes und die Baumreihe im linken Vordergrund, die zum perspektivischen Fluchtpunkt des Bildes weist, sowie die Wasserflächen im Mittelgrund und die bizarr geformte Gebirgswelt im Hintergrund sind nahezu ident. Bruegels Konzept wird der Künstler auch im Folgejahr für seine „Landschaft mit Turm“ und, noch eindeutiger, um 1930 in gleich drei Fassungen einer „Landschaft mit Jäger“ verwenden.

Die immer kahler werdenden, abgestorbenen Bäume am linken Bildrand führen den Blick des Betrachters auf das Städtchen zu. Im Dorf tummeln sich einige Menschen auf den Wegen oder in den Gärten der Umgebung. Wie eine Ortstafel prangt ein Schild mit der Aufschrift „Tabu“ empor, dahinter verzweigen sich Straßen, die an kleinen Häusern, Wirtschaften und einem Schloss vorbeiführen. Einige kleine Figuren gehen ihres Wegs, ziehen Karren, plaudern miteinander, verrichten Arbeiten in ihren Gärten oder fischen. An der ersten Weggabelung überreicht ein Briefträger einer Frau ein Kuvert. Der Weg führt weiter, an dem „tabuisierten“ Haus vorbei, über eine kleine Brücke zu einem Schloss, in dessen Garten Kinder spielen. Aufwärts geht es zu einem Biergarten, in dem an weiß gedeckten Tischen Gäste bereits durstig auf ihre Getränke warten. Zur Linken erblickt man eine Schmiede, in der ein von weitem sichtbares Feuer in der Esse lodert. Die Wege erstrecken sich fort zu den Seen und auf den Hügel hinauf, auf dessen Anhöhe eine kleine Kirche thront. Vor dem Gotteshaus haben sich vier dunkle Gestalten eingefunden, zwei weitere erklimmen mühsam den Pfad nach oben. Die namensgebenden drei Seen ruhen hinter dem Dorf zwischen den Bergen. Am hoch angesetzten Horizont schimmert ein gleißendes weißes Licht und ein nachtschwarzer Himmel schließt die aufgeklappte Weltenlandschaft darüber ab.

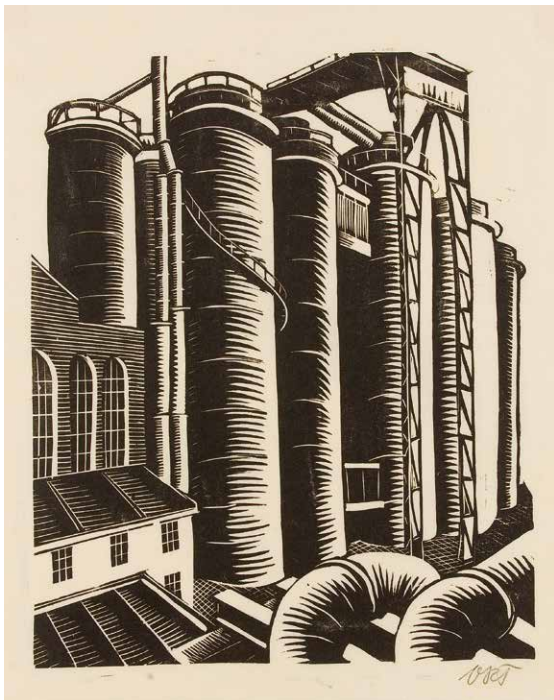
In Komposition und Farbgebung lässt sich das vorliegende Gemälde mit einem weiteren Werk aus Sedlaceks Frühzeit vergleichen. Im Lentos Kunstmuseum befindet sich „Der Besessene“, der im selben Jahr wie unsere Landschaft entstanden ist. In jenem Bild bahnt sich ein „Besessener“ mit einem Dreschflegel bewaffnet seinen Weg durch das Dorf. Aufgebrachte Bewohner beobachten das Geschehen, halten mit Mistgabeln dagegen oder stehen erschrocken beisammen. In unserer Landschaft stört kein „Unruhestifter“ den dörflichen Frieden, stattdessen zieht das Schild mit der Aufschrift Tabu die Aufmerksamkeit auf sich. Dieser Begriff zog spätestens durch Sigmund Freuds Buch „Totem und Tabu“ von 1913 in den allgemeinen deutschen Sprachgebrauch ein. In vielen Werken Sedlaceks ist das Interesse am Unbewussten und eine Auseinandersetzung mit fantastischer Literatur spürbar. Dies schwingt auch in der hier abgebildeten Landschaft mit, die auf den ersten Blick eine beschauliche Genreszene darstellt. Doch dieser Idylle ist nicht zu trauen, der schwarze Himmel hängt unheilvoll über der Szenerie. Was geschieht in diesem Dorf und hinter seinen Mauern? Worüber darf hier nicht oder nicht mehr gesprochen werden? Eine beklemmende Stimmung hat sich über das gesamte dörfliche Leben gelegt. Auch in den Verrichtungen der Bewohner liegt etwas Eigenartiges, es scheint als wären sie in ihren Tätigkeiten eingefroren. Es ist auch seltsam ruhig in unserer Landschaft, weder ist die Sonne bemerkbar, welche die Darstellung ausleuchtet, noch ist die Tages- oder eine Jahreszeit erkennbar. Einzig der Silberstreifen am Horizont erhellt die Szenerie und gibt Hoffnung. In dieser Kulissenlandschaft mit drei Seen ist hinter dem unmittelbar Sichtbaren offenbar ein dunkles Geheimnis und es liegt am Betrachter darüber zu sinnieren.



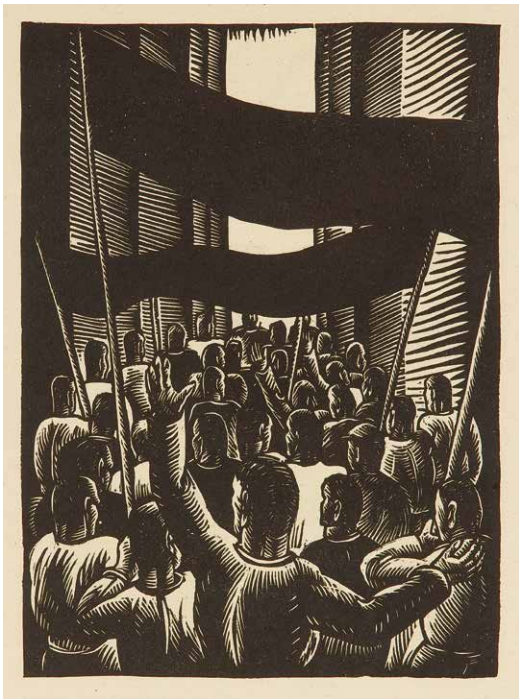
FRANZ SEDLACEK | 55
(Breslau 1891 – 1945 verschollen)
Landschaft mit drei Seen, 1921
Öl/Karton, 90,2 x 123,5 cm
monogrammiert FS, datiert 1921
verso beschriftet Franz Sedlacek Wien April 1921
„Landschaft mit drei Seen.“ Nr. 6, Preis K 30.000,-
abgebildet im Werkverzeichnis Franz Sedlacek, Wien 2011, S.97



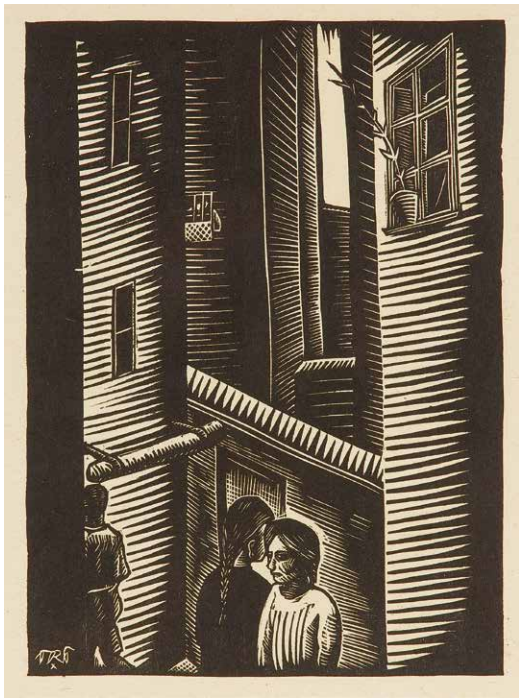
56 | OTTO RUDOLF SCHATZ
(Wien 1900 - 1961 Wien)
Grundsteinlegung, 1927
Holzschnitt/Papier, 27,3 x 20 cm
monogrammiert im Druck ORS
aus dem Buch Die Neue Stadt 1927/28



57 | OTTO RUDOLF SCHATZ
(Wien 1900 - 1961 Wien)
Salpetertürme, 1927
Holzschnitt/Papier, 39 x 27,7 cm
monogrammiert ORS
abgebildet im Online-Wkvz. O.R. Schatz



58 | OTTO RUDOLF SCHATZ
(Wien 1900 - 1961 Wien)
Versammlung, 1927
Holzschnitt/Papier, 27 x 19,9 cm
aus dem Buch Die Neue Stadt 1927/28



59 | OTTO RUDOLF SCHATZ
(Wien 1900 - 1961 Wien)
Zwiegespräch, 1927
Holzschnitt/Papier, 27,2 x 19,8 cm
monogrammiert im Druck ORS, aus dem Buch Die Neue Stadt 1927/28



OTTO RUDOLF SCHATZ | 60
(Wien 1900 - 1961 Wien)
Wiener Vorstadt
Öl/Karton, 39,8 x 29,8 cm
monogrammiert ORS x



ROSA SCHAFER
(Wien 1901 – 1987 London)

Rosa Schafér, geborene Krombert, lebte bis in die frühen 1920er Jahre als Lyrikerin und Bildhauerin in Wien. 1922 heiratete sie den bedeutenden Journalisten, Theater- und Kunstkritiker Ernst Schafér und übersiedelte mit ihm nach München. Die Ehe wurde bereits 1925 wieder geschieden, Sohn Wolfgang blieb bei der Mutter in München. 1938 konnte Rosa Schafér, die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft für sich und ihren Sohn in Deutschland keine Zukunft mehr sah, mit diesem nach England fliehen. Ernst Schafér dagegen, ebenfalls jüdischer Herkunft, wurde 1942 im KZ Mauthausen ermordet. Rosa Schafér arbeitete in ihrer neuen Heimat als Malerin und Grafikerin. Nur selten tauchen ihre Arbeiten am Kunstmarkt auf und eine kunsthistorische Aufarbeitung ihres Schaffens fehlt bisher.

Die vorliegende Komposition aus geschlossenen Farbflächen erscheint in ihrer expressiven und doch zarten Farbigkeit filigran und erhaben. Die Auseinandersetzung mit kubistischen bis konstruktivistischen Tendenzen ist, wie auch in ihren anderen Werken, deutlich. Die in Schaférs Arbeiten oft in geschwungenen Formen nebeneinander gelegten Farbflächen nehmen die Pop Art der Sechzigerjahre vorweg und erinnern deutlich an die „psychedelischen“ Plattencover jener Zeit mit ihren pulsierenden Farbblasen. In unserem Bild, übrigens quadratisch wie ein Plattencover, schützt eine ältere Frau, ihr Haupt mit einem Tuch bedeckt, gesenkten Blicks mit ihrer Rechten die Flamme einer fast schon zur Gänze heruntergebrannten Kerze. Hinter ihr steht ein jünger wirkender Mann, der ihr über die Schulter blickt. Im Zentrum der Komposition befindet sich der Kopf der Frau, hinterlegt mit einer Art Nimbus in Violett, um den sich weitere konzentrische

Farbkreise in unterschiedlichen Blautönen legen. Um die beiden Figuren und den Nimbus herum ist in auffällig großen, strahlend goldenen Majuskeln der Schriftzug „WHO WHY HOW“ geführt. In Anknüpfung an die oben gemachte Beobachtung von der gestalterischen Nähe zu Plattencovern der Sechzigerjahre sei an das Cover des Albums „A Quick One“ der britischen Rockband The Who aus dem Jahre 1966 erinnert, gestaltet von dem Pop-Art-Künstler, Grafiker und Illustrator Alan Aldridge, wo von den starkfarbigen Darstellungen der vier Bandmitglieder wabernde Textbänder ausgehen. Das Bild ist grundsätzlich visuell, die Schrift narrativ. Die Kombination von beidem ist alles andere als neu. Texte in Bildern, v. a. erläuternde Inschriften, die der Identifikation der dargestellten Personen dienen, oder regelrechte Spruchbänder, finden sich seit frühester Zeit in der christlichen Kunst in Ost und West; man denke nur an die byzantinischen Mosaik von Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna aus dem 5. Jahrhundert oder an die Spruchbänder mit der Aufschrift „Gloria in excelsis Deo“, die in unzähligen Weihnachtsbildnissen durch die Jahrhunderte von schwebenden Engeln gehalten werden. Die Inschrift „WHO WHY HOW“ in Schaférs Bild hingegen – drei Fragewörter mit je drei Buchstaben – stellt buchstäblich Fragen, anstatt irgendetwas zu erläutern. Der Sinn dieses Bildes erschließt sich dem Betrachter nicht ohne weiteres. Möglicherweise gibt es eine literarische Vorlage zu dem Gemälde, ein Gedicht vielleicht. Wir wissen es nicht. Es ist, als suchten die beiden Figuren im Kerzenschein selbst eine Antwort auf die drei knappen Fragen.

61 | **ROSA SCHAFER**
(Wien 1901 – 1987 London)
Who Why How
Öl/Platte, 60,7 x 60,7 cm
monogrammiert RS



62 | **CARRY HAUSER**
 (Wien 1895 – 1985 Rekawinkel)
Hausaltar, 1929 (Pietà)
 Öl/Holz, 23 x 41,6 cm
 23 x 41,6 cm (geöffnet), 23 x 20,5 cm (geschlossen)
 abgebildet in Carry Hauser 2018, S. 64-65, Nr. 191 und
 im Wkvz. Carry Hauser 2012, S. 391 (1929 M 8)
 ausgestellt in „Der Hagenbund auf Sommerfrische“
 im Museum Zinkenbacher Malerkolonie St. Gilgen 2022



CARRY HAUSER | 63
 (Wien 1895 – 1985 Rekawinkel)
Madonna mit Kind, 1950
 Öl/Hartfaserplatte, 40,3 x 35,1 cm
 monogrammiert CH, datiert 50
 abgebildet im Wkvz. Carry Hauser 2012, S. 439 (1950 M 4)



64 | CARRY HAUSER

(Wien 1895 – 1985 Rekawinkel)

So sehr hat Gott die Welt geliebt, 1933

Öl/Sperrholz, 149 x 112 cm

monogrammiert und datiert CH 33

Ausstellungen: Ausst. Kat. Wien, Hagenbund 1934, Abb. 9

abgebildet im Wkvz. Carry Hauser 2012, S. 402 (1933 M 2)

angeführt in Dehio, Wien, 1996, S.132 Werkverzeichnis Carry Hauser

2018, S. 402, 1933 M2

CARRY HAUSER

(Wien 1895 – 1985 Rekawinkel)

Die Heirat mit Gertrud Herzog 1922 in der Wiener Votivkirche hatte einen tiefgreifenden Wandel im künstlerischen Schaffen Carry Hau-sers zur Folge. Gertrud, der 1932 als erster Frau in Wien die Habi-litation in Klassischer Philologie gelingen und die eine bedeutende Vertreterin ihres Fachs werden sollte, war vom mosaischen zum ka-tholischen Glauben konvertiert, dem auch Carry Hauser angehörte. Sie wurde von Zeitgenossen als ausgesprochen fromme Katholikin beschrieben. Hauser, 1895 in großbürgerliche Verhältnisse geboren und nach seinem Studium bei Oskar Strnad, Alfred Böhm, Oskar Kokoschka, Franz Čížek, Anton von Kenner und Rudolf von Larisch ein aufstrebender, junger Wiener Künstler, orientierte sich zunächst am sozialkritischen Expressionismus eines George Grosz oder Otto Dix und arbeitete sich vorzugsweise an gesellschaftspolitischen und auch erotischen Themen ab, ehe er sich zunehmend mit religiösen Sujets wie Madonnen beschäftigte.

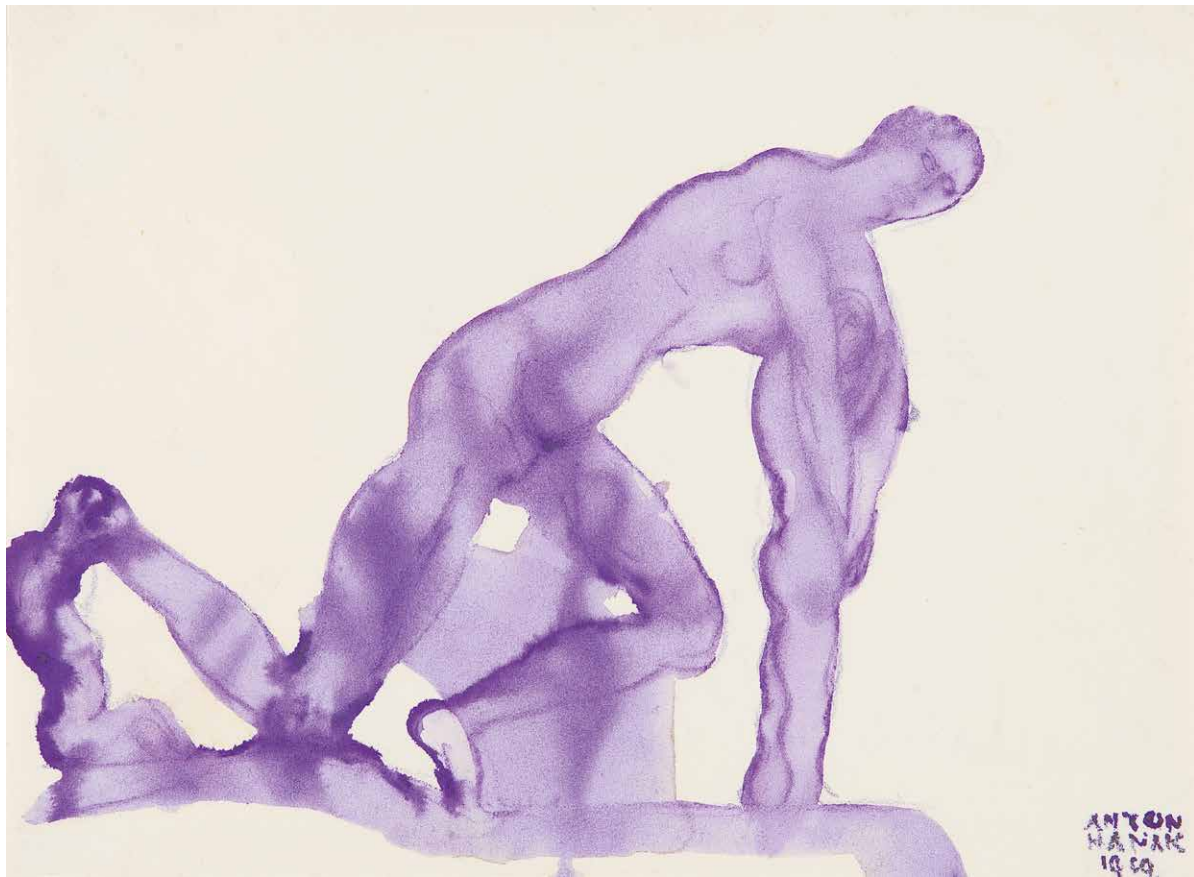
1921 bereits malte Hauser seine eindrucksvolle „Madonna vor der Stadt“; etliche weitere Bildnisse religiösen Inhalts sollten folgen. 1929 schuf er den Hausaltar der vorhergehenden Seite in Form eines Flügel-altars. Die Rückseiten der Flügel sind schwarz und mit einem prakti-schen Verschluss in Rot versehen, wodurch sich der portable Hausaltar in ein schmuckes Kästchen verwandelt. Geöffnet zeigt er als zentrales Motiv die Gottesmutter Maria mit den vom Kreuz abgenommenen Jesus (Pietà), auf den Flügeln flankiert von Maria Magdalena und dem Apostel Johannes. Der durchgängige Hintergrund stellt die Kreuzi-gungsstätte am Stadtrand von Jerusalem mit den drei leeren Kreuzen für Jesus und die beiden Schächer dar. 1932 beteiligte sich Hauser an der Ausstellung „Christliche Kunst“ im Rahmen der Wiener Frühjahrs-messe. Seine vielleicht berühmteste „Wiener Madonna“ (heute im Wien Museum) entstand 1933, praktisch zeitgleich mit der Geburtsstunde des von einem autoritären Katholizismus geprägten Ständestaats, als dessen Gründungsvater der Prälat und einstige Bundeskanzler Ignaz Seipel galt. Nicht zuletzt um mitzuhelfen, den Vormarsch der Nationalsozialisten zu verhindern, engagierte sich der Linkskatholik Hauser als Bundestreuhandler für Bildende Kunst in der Vaterländi-schen Front – und setzte sich auf seine Weise für die Freiheit der Kunst ein. Seine in vielen Werken jener Jahre zum Ausdruck kom-mende Frömmigkeit war jedoch nicht von politischem Opportunis-mus, sondern von innerer Überzeugung geprägt. Rudolf Henz etwa beschrieb 1934 in seinem Artikel „Beim Madonnenmaler in Döbling“ Hausers Atelier als kleine Kunsthandlung mit Ölbildern, Flügelaltären, Handzeichnungen, Weihnachtskrippen, Madonnenbildern und Bild-stöcken.

Religiöse Bilder aus der Hand Carry Hausers in Größe und Qua-lität des vorliegenden Gemäldes „So sehr hat Gott die Welt geliebt, 1933 (Pietà)“ gelangen kaum auf den Kunstmarkt. Das Bild hing in der 1979 bis 1981 nach Plänen von Viktor Hufnagl errichteten, dem hl. Franz von Assisi geweihten, Pfarrkirche am Schöpfwerk in Wien-Meidling, bis zu deren Umwandlung in eine serbisch-orthodo-xe Kirche im Jahre 2022. Zentrum des Andachtsbilds ist eine Pietà:

Maria als Mater Dolorosa, gekennzeichnet durch das Schwert, das durch ihre Seele dringt (Lk 2,35); mit dem vom Kreuz abgenommenen Leichnam Christi in ihrem Schoß halb liegend, halb sitzend. Diese Sze-ne bildet die vorletzte Station der Kreuzwegandacht und ist Hauptin-halt des Gebetes zum Gedächtnis der Schmerzen Mariens.

Das gesamte Bildgeschehen wird von der Farbe Blau dominiert, der spätestens seit dem Kunsttheoretiker Francisco Pacheco (1564 – 1644) klassischen Farbe des Marienmantels. Maria und Jesus werden von einer Vielzahl dienender Engel umschwärmt; einer von ihnen hält über Christi Haupt eine goldene Krone – ein Hinweis auf das Christ-königsfest, das erst am 11. Dezember 1925 von Papst Pius XI. mit der Enzyklika „Quas primas“ eingesetzt wurde. Grundsätzlich nimmt die Königskrone Bezug auf die Dornenkrone und jene Szene, in der Pilatus Jesus fragt, ob er der König der Juden sei, was dieser bejaht; allerdings sei sein Königtum nicht von dieser Welt (Lk 23,3 bzw. Joh 18,36). Aus der Seite Jesu fließen infolge des Lanzenstichs am Kreuz Blut und Wasser (Joh 19,33–37), die ein weiterer Engel in einer golde-nen Schale auffängt; eine Szene, die uns in zahlreichen Kreuzigungs-darstellungen begegnet. Auf Augustinus geht die Vorstellung zurück, dass es die Kirche (ecclesia) selbst sei, die aus Christi Seitenwunde fließt. Sowohl der „Kelch der Ecclesia“ als auch dessen Inhalt werden übrigens, je nach Auffassung, von Mystikern als Heiliger Gral inter-pretiert. Der Titel des Gemäldes bezieht sich auf Joh 3,16: „Denn Gott hat die Welt so sehr geliebt, dass er seinen einzigen Sohn hingab, da-mit jeder, der an ihn glaubt, nicht zugrunde geht, sondern das ewige Leben hat.“

Carry Hauser und seine Frau verloren infolge des Anschlusses beide ihre Erwerbsgrundlage. Die Familie floh ins Ausland: Gertrud mit Sohn Heinz in die Niederlande und Carry in die Schweiz. Erst Ende 1946 kehrten die Hausers vereint nach Wien zurück, wo Carry Hauser seine künstlerische Arbeit wieder aufnahm, unterstützt nicht zuletzt durch den Kulturstadtrat Viktor Matejka. Auch das Thema der Madonnen griff Hauser nach 1950 immer wieder auf und zeigte die Madonna mit dem Kind vor kriegsbeschädigten Wiener Stadtlandschaften oder, wie in unserem Bild auf der vorhergehenden Doppelseite, in einer Art vorstädtischem „Rosenhag“. Dies geschah im Rückgriff auf einen Bildtypus, der im frühen 15. Jahrhundert in Paris ent-standen war. Einer alten Legende zufolge hatte die Rose vor dem Sündenfall keine Dornen, und da Maria durch ihre unbefleckte Empfängnis („immaculata conceptio“) von der Erbsünde bewahrt blieb, wurde sie „Rose ohne Dornen“ genannt. Der Mond am Him-mel und der Nimbus hinter dem Kopf Mariens (der Christuskna-be hat interessanterweise keinen Nimbus) mögen eine Anspielung auf die, auf Offenbarung 12,1 zurückgehende, Ikonographie der „Maria immaculata“ sein, mit einem Nimbus aus zwölf Sternen und auf einer Mondsichel stehend. Durch den dahinterliegenden Garten und die Häuser stellt Hauser einen Bezug vom christlichen Inhalt zur weltlichen Lebensrealität her und lässt Leben und Glauben dadurch zu einer Einheit verschmelzen.



65 | **ANTON HANAK**
(Brünn 1875 – 1934 Wien)
Beschützende Mutter, 1929
Tinte/Papier, 20,2 x 27 cm
signiert Anton Hanak, datiert 1929

Anton Hanak zählt zu den bedeutendsten österreichischen Bildhauern des 20. Jahrhunderts und prägte durch seine zwanzigjährige Lehrtätigkeit eine Vielzahl von jungen Künstlern. Das klassische Ideal, die antike Formsprache und der Sinn für das Monumentale beeinflussten seine frühe künstlerische Entwicklung. Davon ausgehend entwickelte er ab 1910 eine eigenständige Ausdrucksweise, die stark expressiv und von ausladenden Gesten geprägt ist.

Auch die hier abgebildeten Arbeiten in schwarzer Tusche, sowie in der für Hanak typischen dunkelvioletten Tinte sind von einer expressiven Gestik geprägt. Sie stehen in direktem Zusammenhang mit Denkmälern und Plastiken, an deren Endfassungen sich der Künstler mit Zeichnungen und Skizzen herantastete. Ausgangspunkt seiner figuralen Darstellungen sind von der antiken Skulptur beeinflusste, klassische, ruhig und aufrecht stehende Figuren. Nach und nach begann er Variationen mit mehr Abwechslung und Bewegung zu erschaffen. Dabei griff er auf grundlegende Ängste und Empfindungen zurück, nicht selten flossen auch seine eigenen Emotionen und Zweifel in die Gestaltung mit ein. Ein erster Schritt in der Entwicklung von der klassischen, ruhig stehen-

den Figur ist im weiblichen Akt mit Tuch auf Seite 72 zu erkennen. Auch die beiden Ölgemälde auf Seite 8 greifen diese Auseinandersetzung auf und demonstrieren den Schritt von einer klassischen, statischen Körperhaltung zu einem aktiven Bewegungsmoment. Von Hanak sind kaum Ölgemälde dokumentiert, daher sind die beiden Musen aus dem Besitz des ehemaligen Leiters des Hanakmuseums, die sich im Schleiertanz wiegen, eine Besonderheit und echte Rarität. Die beiden Tuschezeichnungen auf Seite 55 dokumentieren bereits die fortgeschrittene Auseinandersetzung Hanaks mit Drehbewegungen und unterschiedlichen Armpositionen. Beide Arbeiten können in Verbindung mit den Plastiken „Der Wendepunkt“ oder „Der Fanatiker“ betrachtet werden. Dazu formulierte Hanak einen sehr persönlichen Ansatz, der auch Einblick gibt in den künstlerischen Prozess und die Konflikte des Schaffenden: „Der neueste in dieser Gemeinde (der Niobiden!) ist wieder einmal der Mann, der sich plötzlich vor mich gestellt hat, als mich ein harter Schlag meines Daseins berauben wollte. (...) Ich empfinde ihn als den Wendepunkt in meinem Leben, vielleicht auch in meinem Streben. Geht es noch vorwärts? Oder dreht es mich nunmehr im Kreise herum?“

ANTON HANAK | 66
(Brünn 1875 – 1934 Wien)
Die Erde drehet sich, 1923
Tusche/Papier, 22,7 x 22,4 cm
signiert Anton Hanak, datiert 1923
betitelt Die Erde drehet sich



ANTON HANAK | 67
(Brünn 1875 – 1934 Wien)
Kampf, um 1923
Tusche/Papier, 23,5 x 22,5 cm
signiert Anton Hanak





68 | ANTON KOLIG
(Neutitschein 1886 - 1950 Nötsch)
Sitzender Männerakt
Bleistift/Papier, 60,2 x 47 cm

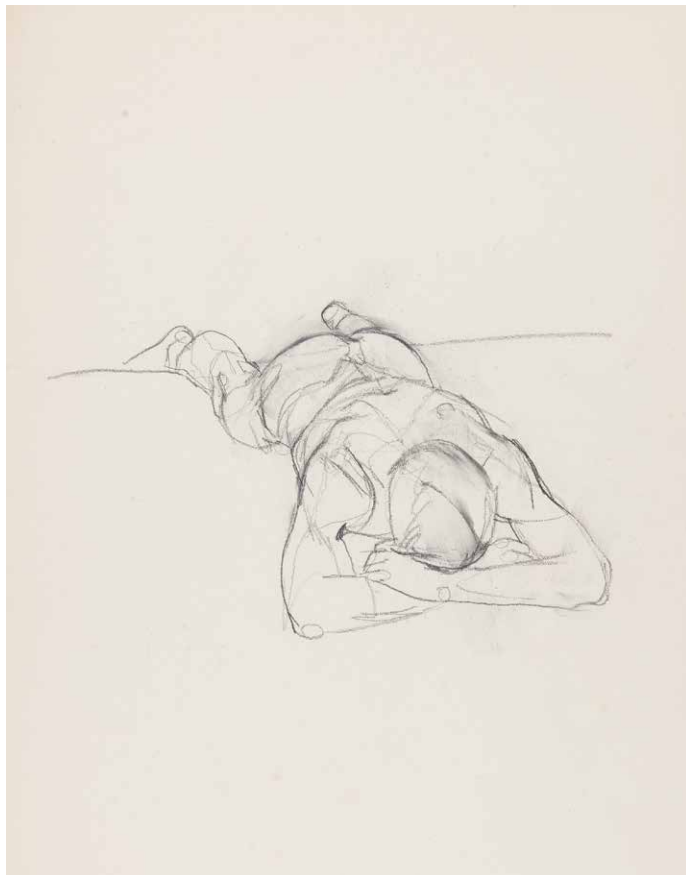


ANTON KOLIG | 69
(Neutitschein 1886 - 1950 Nötsch)
Liegender Akt auf Kissen
Bleistift/Papier, 40,2 x 54,6 cm

Als Sohn eines Zimmer- und Kirchenmalers, aus dem nordmährischen Neutitschein stammend, 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. Auch während seiner Stuttgarter Professur von 1928 bis 1943 standen ihm zahllose Modelle zur Verfügung, die er in, selten datierten, Zeichnungen festhielt.

Die Modelle sitzen nachdenklich, mit gespreizten Beinen, lagern ausgebreitet und langgestreckt am Rücken oder liegen bäuchlings mit

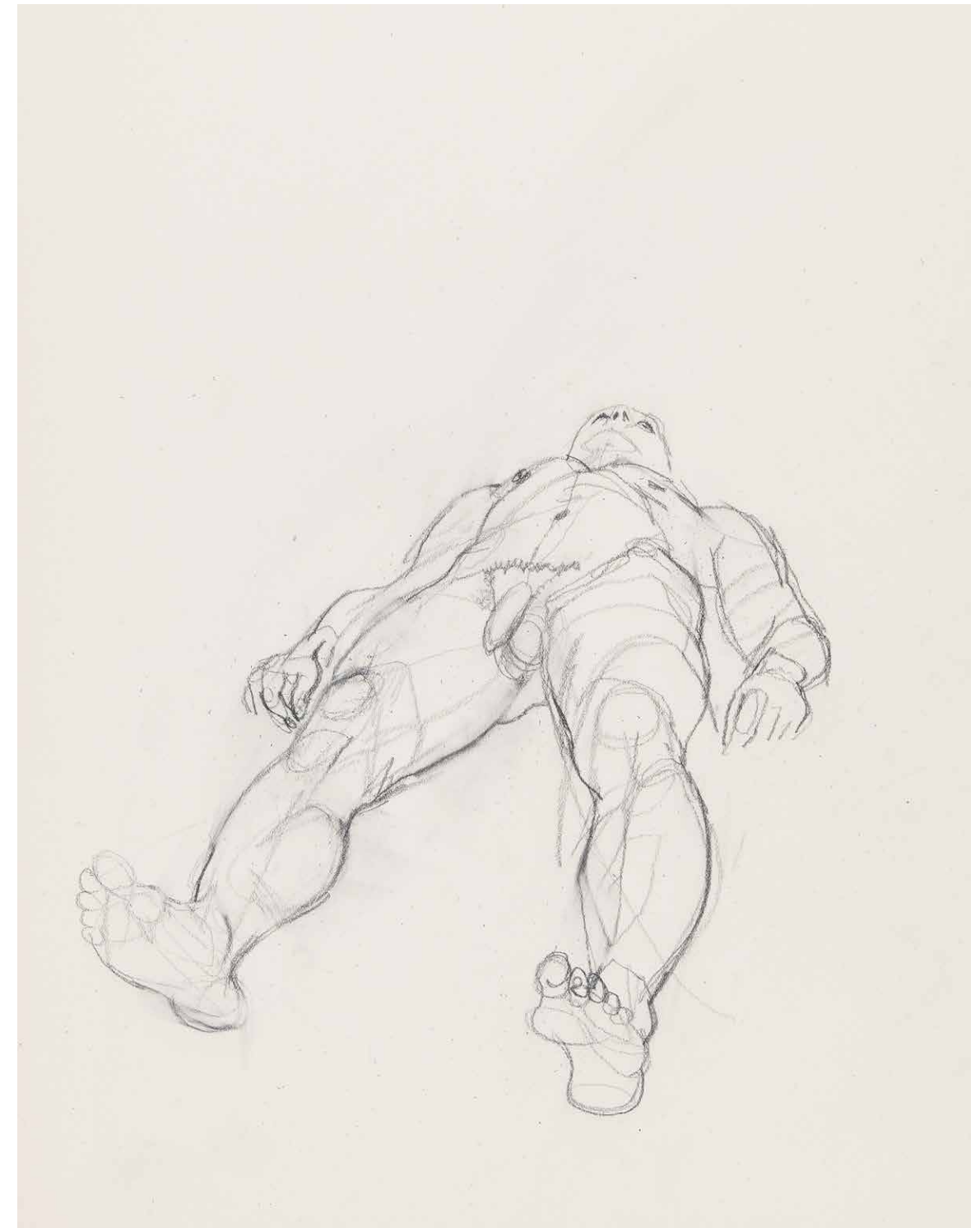
Kopf und Armen auf der Bettstatt. Die Zeichnungen bestechen durch ihre hohe, technische Fertigkeit. Kolig fängt mit großer Leichtigkeit und sicherem Strich die nackten Männerkörper ein. Doch ist es nicht nur das zeichnerische Können, sondern auch das tiefe Verständnis für den menschlichen Körper in unterschiedlichen Positionen mit seinen Ecken, Kanten und Volumina. Kolig studiert seine Modelle in schräger Draufsicht, der Blick führt entweder fußaufwärts über das schlaffe Gemächt und die Modellierung des männlichen Oberkörpers hin zur Kopfgestaltung oder in umgekehrter Richtung über die breiten Schultern, den männlichen Oberkörper und die muskulösen Oberschenkel hin zu den Füßen. In allen Zeichnungen scheint ihn gerade diese extreme Verkürzung des nackten, männlichen Körpers besonders zu interessieren. Bemerkenswert ist vor allem auch der Ausdruck, der in der Bewegung und im Innehalten der sehnsuchtsvollen oder melancholisch-nachdenklichen Jünglinge liegt. Das Interesse am und die Faszination für den männlichen Körper werden in diesen wunderbaren Blättern greifbar.



70 | **ANTON KOLIG**
 (Neutitschein 1886 - 1950 Nötsch)
Männlicher Akt, auf dem Bauch liegend
 Bleistift/Papier, 42 x 33 cm



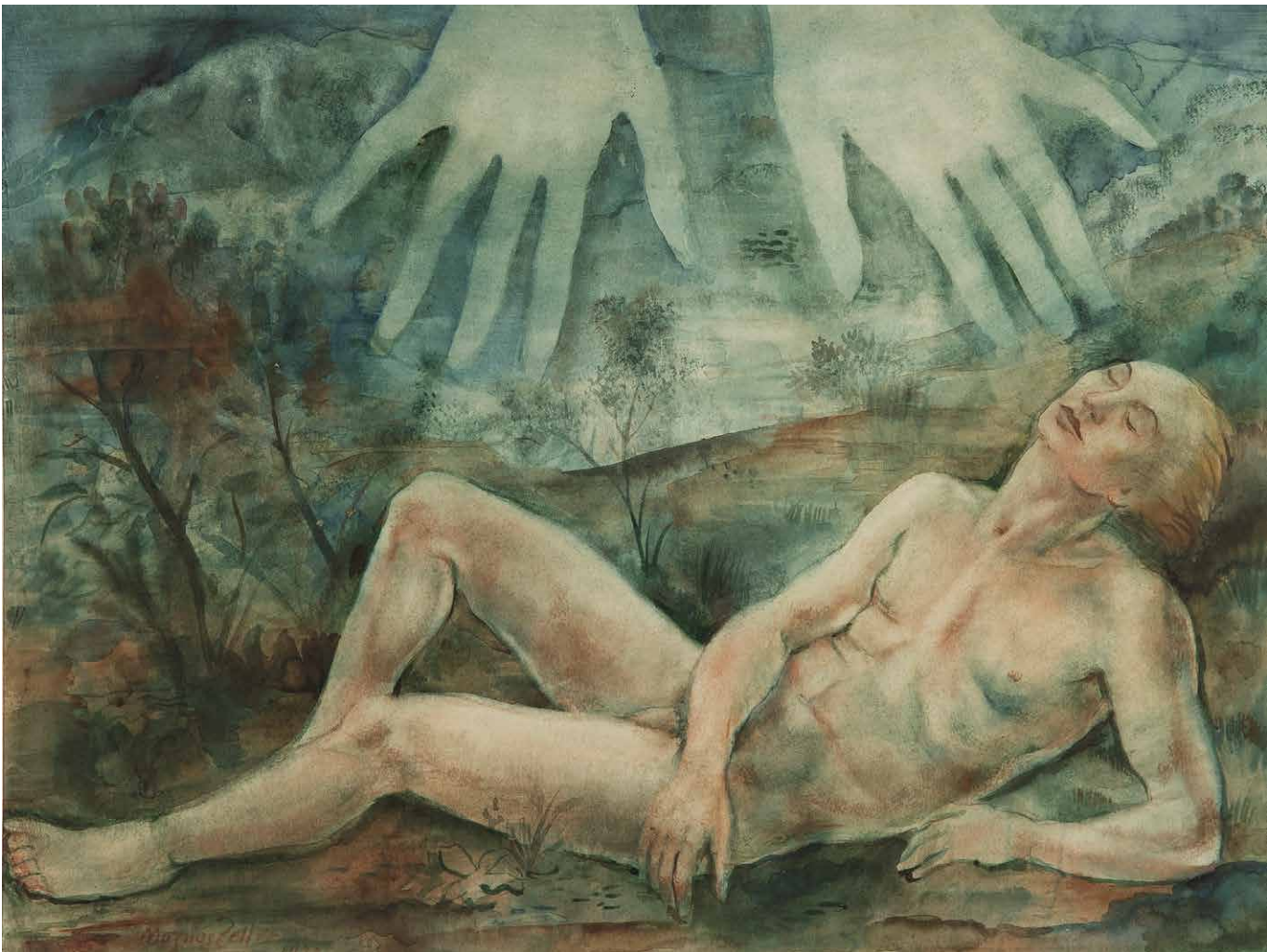
71 | **ANTON KOLIG**
 (Neutitschein 1886 - 1950 Nötsch)
Liegender, männlicher Akt
 Bleistift/Papier, 42,9 x 33 cm



ANTON KOLIG | 72
 (Neutitschein 1886 - 1950 Nötsch)
Liegender Männerakt
 Bleistift/Papier, 42 x 33 cm



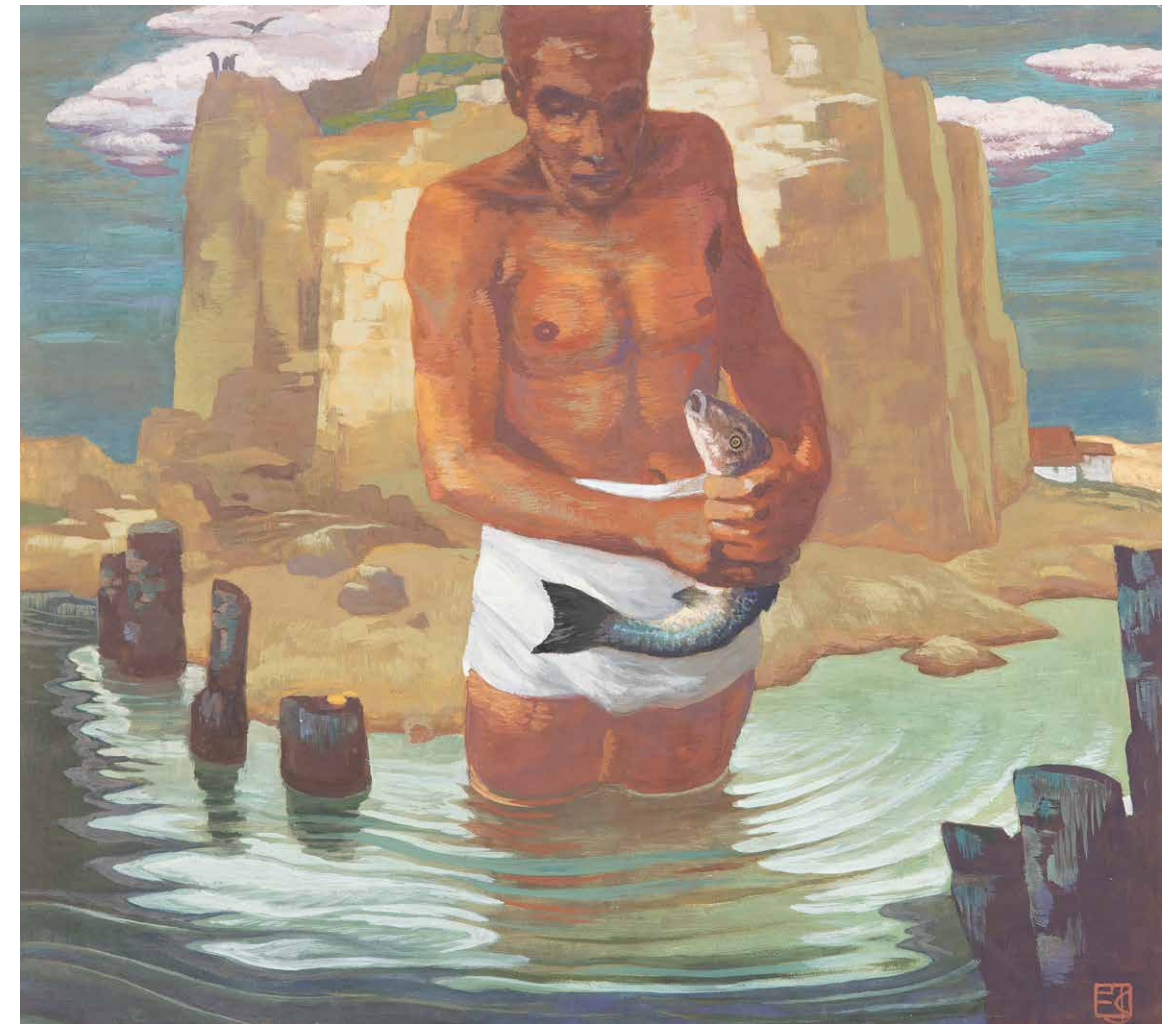
73 | **ERWIN STOLZ**
 (Gießhübl-Sauerbrunn 1896 – 1987 Wien)
Schlafender Jüngling
 Tusche/Papier, 21,5 x 17 cm



MAGNUS ZELLER | 74
 (Biesenrode 1888 – 1972 Berlin)
Die Erschaffung Adams, 1933
 Aquarell/Papier, 41,5 x 54,5 cm
 signiert Magnus Zeller, datiert 1933



75 | **ERWIN STOLZ**
(Gießhübl-Sauerbrunn 1896 – 1987 Wien)
Argonauten, 1924
Mischtechnik/Papier, 43,5 x 26 cm
signiert Erwin Stolz, datiert 24



ERWIN STOLZ | 76
(Gießhübl-Sauerbrunn 1896 – 1987 Wien)
Fischpredigt
Gouache/Karton, 52,9 x 59 cm
monogrammiert EST

Erwin Stolz wurde als einziges Kind wohlhabender Eltern im winzigen Kurort Gießhübl-Sauerbrunn bei Karlsbad geboren. In Mödling erhielt er eine Ausbildung zum Agraringenieur; nebenher beschäftigte er sich mit seiner wahren Leidenschaft, der Malerei. Während des Ersten Weltkrieges geriet Stolz als Offizier in italienische Kriegsgefangenschaft. Nach Kriegsende widmete er sich schließlich ganz der Malerei. Anfangs als Schildermaler, Industriegrafiker und Zeitungszusteller tätig, besuchte er zahlreiche Kurse, um sich künstlerisch weiterzubilden. Stolz hatte in seinen künstlerisch prägenden Jahren Kontakt zu Gustav Karl Beck, George Kenner, Erich Mallina, Alexander Rothaug, Franz Sedlacek und den Hagenbundkünstlern. Der Großteil seines malerischen Œuvres entstand in der Zeit zwischen den Kriegen, nach 1945 malte Stolz kaum mehr, sondern arbeitete als Zeitungskolporteur für den „Kurier“.

Bereits in der Odyssee wird auf die ältere Argonautensage Bezug genommen. Ihren Ausgangspunkt bildet ein Machtkampf um das Königreich Thessalien. Pelias, der König, der sich den Thron zu Ungunsten seines Bruders Aison gesichert hat, erhält einen Orakelspruch; er solle sich vor einem Einschuhigen aus Iolkos hüten. Göttermutter Hera bittet

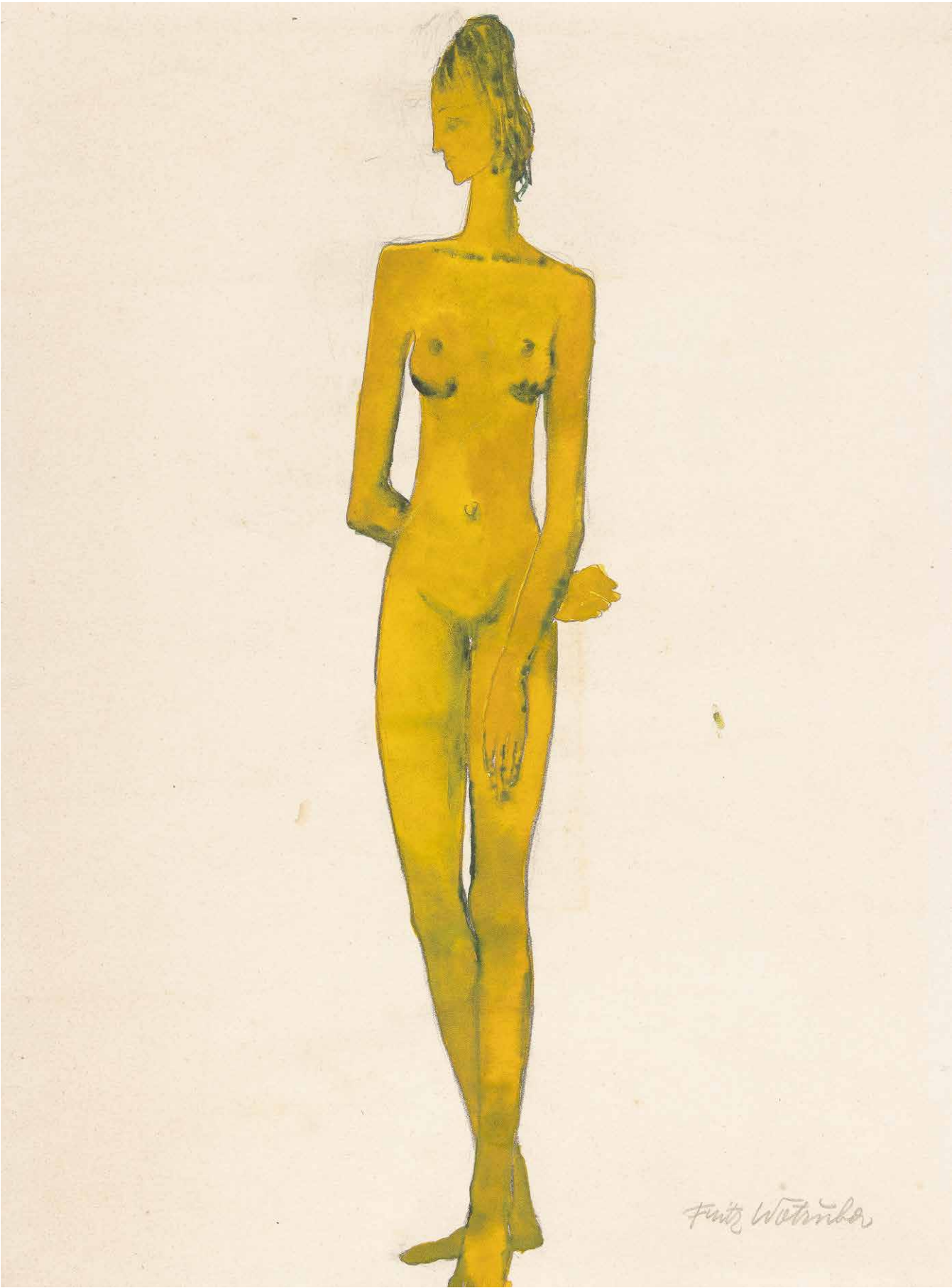
Iason, den Sohn des Aison, ihr bei der Überquerung eines Baches zu helfen, wobei dieser einen Schuh verliert. Als Iason vor seinen Onkel tritt, erkennt dieser, wen er vor sich hat, und greift zu einer List. Er verspricht dem Neffen den Thron, wenn dieser das Goldene Vlies, das Fell des Widders Chrysomallos, in die Heimat zurückhole. Die Hoffnung des Königs, dass dies eine Reise ohne Wiederkehr sei, bewahrheitet sich nicht. Im vorliegenden Bild wirken die Argonauten auch kerngesund. Nichts deutet auf ein mögliches Scheitern der Mission hin. Was genau in der Szene passiert, in der die Akteure eigenartige Körperhaltungen einnehmen, bleibt rätselhaft, wie so oft in den Werken von Erwin Stolz. Der Inhalt der obigen Gouache ist eindeutiger: Gezeigt wird, vor dem Hintergrund eines Eilands, das ein wenig an Böcklins „Toteninsel“ erinnert, die Fischpredigt des hl. Antonius von Padua. Die Fischpredigt des frommen Mannes soll übrigens ein Schlag ins Wasser gewesen sein. Zumindest in der Volksliedfassung aus „Des Knaben Wunderhorn“ von Achim von Arnim und Clemens Brentano denken die Fische gar nicht daran, sich bekehren zu lassen.

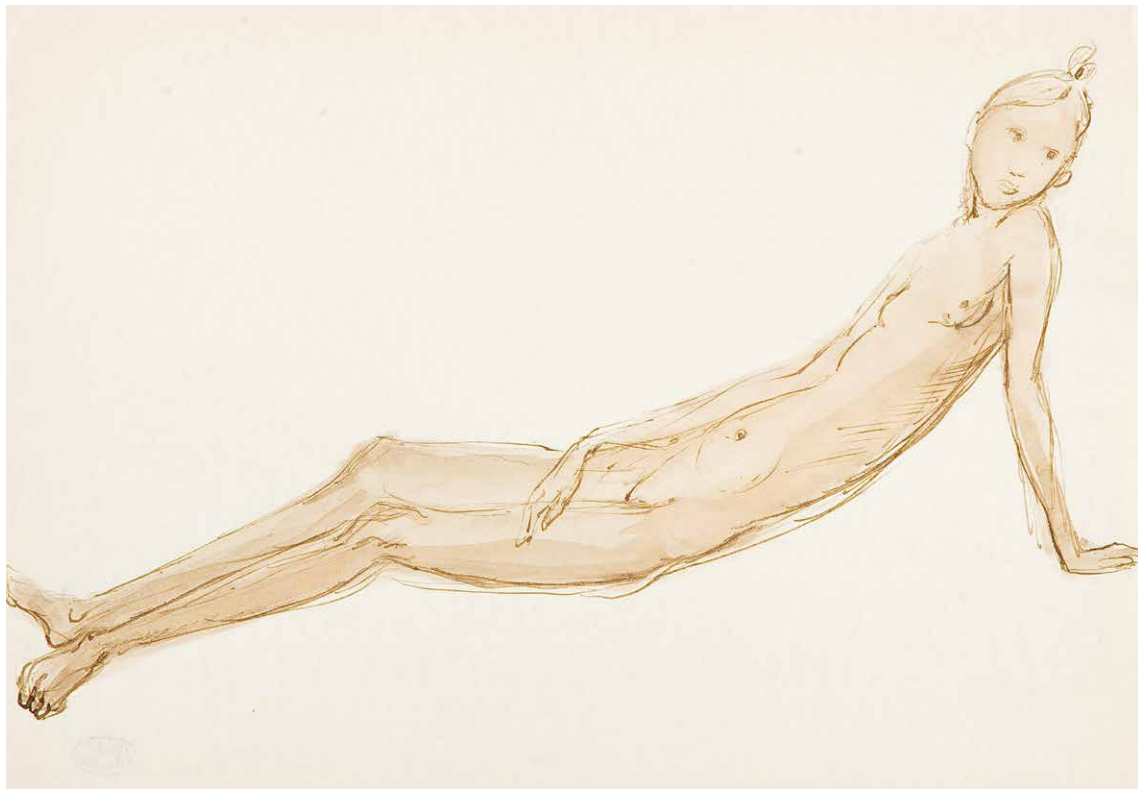
FRITZ WOTRUBA
(Wien 1907 – 1975 Wien)

Der aus einfachen Wiener Verhältnissen stammende Fritz Wotruba, Sohn eines tschechischen Schneidergehilfen und eines ungarischen Dienstmädchens, erlernte zunächst den Beruf eines Stanzengraveurs, ehe er an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Anton Hanak und Eugen Steinhof bis 1929 Bildhauerei studierte. Bis zum Anschluss 1938 hatte Wotruba zahlreiche Einzelausstellungen und Ausstellungs-beteiligungen in Österreich, Deutschland, Italien, Frankreich sowie in der Schweiz, wohin er bereits 1933 sieben Monate lang vor dem Dollfuß-Regime auswich und wo er von 1938 bis zum Ende der Nazi-herrschaft im Exil lebte. Schon 1945 kehrte Wotruba nach Wien zurück und wurde Professor an der Akademie der bildenden Künste. Zu seinen Schülern zählen heute bekannte Bildhauer wie Andreas Urteil, Roland Goeschl und Alfred Hrdlicka. Neben Wotruba's bildhauerischem Werk kommt aber auch seinem zeichnerischen Œuvre erhebliche Bedeutung zu. Werner Hofmann schreibt 1984 in „Fritz Wotruba. Frühe Aquarelle und Zeichnungen“: „Ist, was uns da begegnet, von anderer Art als das skulpturale Werk, ein folgenloser, sich selbst in Frage stellender Entwicklungsstrang? Oder Signatur einer diskreten, fragenden Sensibilität, die im dreidimensionalen Gebilde weiterlebt, wenn auch unterschwellig, gegenwärtig bleibt? [...] Wie hier ein Körper in meditativer, dann wieder in selbstbespiegelnder Haltung ganz aus der Farbe zur Figur, zur Gestalt wird, das bezeugt eine gebändigte, sparsame Handschrift, welcher man gewiss die Herkunft von Klimt, Schiele, Kokoschka und auch Lehmbruck anmerkt, die aber unschwer einen eigenen Ton findet: einen Ton der noblen, archaisierenden Gelassenheit, in die etwas von der Wehmut des Narziss gemischt ist, der nicht über sich selbst hinausgelangen kann. Schon im Kontur ist diese gedehnte Anmut auf ihren Klang gestimmt. Das geschieht ohne die Umrisshörigkeit, die sich nach dem Tod von Klimt und Schiele (1918) lähmend auf die österreichische Kunstlandschaft legte. Wotruba [...] bringt es hin-

gegen fertig, die Linie sicher und doch modulierend weich zu ziehen, nie als Ornament, immer als ein Instrument graphischer Erfahrung, das sich tastend seinem Gegenstand nähert.“
Im Gegensatz zu den Blättern, die Hofmann vor sich hatte, handelt es sich bei unserem Aquarell um eine Arbeit, der das Skizzenhafte vollständig abgeht. Wir haben es mit einem eigenständigen, vollendeten Werk zu tun, das zwar die für Wotruba so typischen Wesensmerkmale „Einfachheit und Harmonie“ (so der Titel der Wotruba-Publikation des Belvedere von 2007) auf sich vereinigt, aber dennoch etwas ganz Besonderes ist. Zu datieren ist es in die Zeit 1931 bis 1932. Gabriele Stöger-Spevak, Kuratorin des Wotruba-Nachlasses, zu unserem Bild: „Es handelt sich um ein sehr schönes, frühes Blatt von Fritz Wotruba. Sehr signifikant für diese Jahre ist die schlanke, leicht gelängte Figur, typisch die eckigen Schultern, der schmale lange Kopf und die Armhaltung mit einem Arm abgewinkelt vor oder wie hier hinter dem Körper. Formal entspricht die Zeichnung der künstlerischen Auffassung Wotruba's in diesen Jahren, in seinen frühen Arbeiten. Er schuf klassisch-figurative, formal reduzierte Arbeiten, die in manchen Fällen auch archaische Anklänge aufweisen. Bemerkbar im Frühwerk sind seine Auseinandersetzung mit der österreichischen Moderne – mit Schiele-Zeichnungen, Hanak oder auch Kokoschka – und der internationalen Vormoderne, wie Wilhelm Lehmbruck, später Aristide Maillol u. a.“. Die gelbe Farbe ist nicht grell und schrill wie manchmal bei Schiele, sondern sanft verhalten, auf einen warmen Gesamtton gestimmt. Wotruba's Akt ist nicht dem Modell verpflichtet, sondern geht aus der inneren Vorstellung hervor. Die überdehnten Proportionen betonen ebenfalls die Anatomie des Kunstbildes. Der vorliegende Akt ist von zarter, artifizieller Anmut und sanfter Erotik und dabei doch eindeutig weiblich, ganz im Gegensatz zu den Jünglingen aus der Hand des Künstlers, die das Androgyne betonen.

FRITZ WOTRUBA | 77
(Wien 1907 – 1975 Wien)
Weibliche Figur, um 1931/32
Mischtechnik/Papier, 39,5 x 30 cm
signiert Fritz Wotruba





78 | GEORG EHRLICH
 (Wien 1897 – 1966 Luzern)
Anmutige
 Tusche, laviert/Papier, 20,5 x 29,5 cm
 verso Nachlassstempel Georg Ehrlich
 abgebildet im Kat. Hagenbund, Widder 2019, S. 9, Nr. 11

Nach seinem Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule setzte sich Georg Ehrlich intensiv mit der Zeichnung und der Druckgrafik auseinander, bevor er sich 1920 der Malerei und ab 1926 vor allem der Bildhauerei zuwandte. 1937 emigrierte er nach England, wo er als Bildhauer zahlreiche Aufträge für Kinderporträts und Tierplastiken erhielt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges blieb Ehrlich in England und wurde britischer Staatsbürger.

Seitersich verstärkt mit der Bildhauerei beschäftigte, wurden die Zeichnungen, die bis zu diesem Zeitpunkt eigenständige Arbeiten waren, immer mehr zu Vorlagen und Studien für seine Plastiken. Auch die hier abgebildete Tuschezeichnung entstand wohl in Zusammenhang mit einer Plastik, die Ehrlich Mitte der 1940er Jahre für den Londoner Coventry Garden entwarf. Das Mahnmal „Pax“ entstand zum Gedenken an die Zerstörung von Coventry durch die Bombenangriffe der deutschen Luftwaffe. Ehrlich setzte sich in jenen Jahren verstärkt mit liegenden, weiblichen Figuren auseinander, variierte Ausdruck, Kopf- und Körperhaltung. Die hier Dargestellte zeigt eine besonders anmutige Studie zur großen, liegenden Bronze in Coventry.

Die Plastiken von Ehrlich sind im Wesentlichen nicht von einem rationalen und geistigen Verhältnis zur Form bestimmt, sondern von einem emotionalen. Ihre sensible Empfindsamkeit, die sich zwischen Naturalismus und Realismus bewegt, liegt in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Formaler Angelpunkt seiner Plastiken sind die Kunstwerke von Georg Minne und Wilhelm Lehmbruck mit ihrem schmalgliedrigen und zum Teil auch langgestreckten Figurenideal. In der Darstellung des stehenden Kindes scheint dies zwar weniger ausgeprägt, dennoch reduziert Ehrlich den Knaben auf eine schlichte, schmale Gestalt. Er schuf immer wieder Kinderfiguren, denen im Typus Quattrocento-Putti und antike Erogen zugrunde liegen. Er saß oft stundenlang am Strand von Grado, wo seine Frau und er ein Haus besaßen, beobachtete und zeichnete. Die Natürlichkeit und Unbefangenheit der Fischerbuben und der spielenden Kinder faszinierten ihn. Er zeichnete die frierenden Kinder nach dem Bad, Kinder am Strand, unter der Dusche oder im Sand buddelnd, fromme, aber verschmutzte Chorknaben. Auch in diese Bronzeplastik fließen die Beobachtungen aus Italien mit ein, und Ehrlich gelingt ein rührendes und einfühlsames Knabenbildnis.



GEORG EHRLICH | 79
 (Wien 1897 – 1966 Luzern)
Stehendes Kind
 Bronze, 39 x 8,2 x 8 cm
 signiert Ehrlich, nummeriert 2/VI

GEORG MAYER-MARTON

(Győr 1897 - 1960 Liverpool)

Georg Mayer-Marton entstammte einer jüdischen Familie im ungarischen Raab/Győr. Wie so viele junge Künstler des Kulturraums, der einst die Doppelmonarchie gewesen war, verschlug es ihn nach Wien. Nach dem Kriegsdienst, als Offizier, studierte er zunächst bei Josef Jungwirth, Max Dworak und Franz Čížek an der Wiener Akademie der bildenden Künste und anschließend an der Münchner Akademie bei Carl von Marr. Ab 1924 war Mayer-Marton wieder in Wien, wo er 1925 Mitglied im Hagenbund wurde und später im Vorstand aktiv war. Im Hagenbund stellte er, ebenso wie in der Neuen Galerie, regelmäßig aus. In der Zwischenkriegszeit war er ein ausgesprochen erfolgreicher, weit über die Grenzen Österreichs hinaus angesehener Künstler. 1938, nach dem Anschluss, floh Mayer-Marton mit seiner Frau, der Pianistin Greta Freund, beide jüdischer Herkunft, mittellos nach England. Zwei Jahre später zerstörte ein deutscher Bombenangriff alles, was Mayer-Marton nach London gerettet hatte; ein Großteil seines bisherigen malerischen Werkes ging auf einen Schlag für immer verloren. Mühsam hielt sich er finanziell über Wasser und war erst zehn Jahre später wirtschaftlich wieder in der Lage, in Öl zu malen. Nach dem Tod seiner Frau 1952 trat der Künstler eine Dozentenstelle am College of Art in Liverpool an.

Mayer-Marton gehörte zum engen Kreis der Hagenbündler um Georg Merkel, Viktor Tischler, Otto Rudolf Schatz, Carry Hauser und vor allem Josef Floch. Ihnen gemeinsam war eine starke, von innen leuchtende Farbigkeit, deren Expressivität durch eine ebenso kräftige Formgebung diszipliniert wurde. Das Moment der Stille war zentral sowie die Suche nach gültigen Werten, allgemeinen Gesetzen, begleitet von einer sanften, manchmal melancholischen Melodie. Wie seine Kollegen hat Mayer-Marton Italien und Dalmatien bereist; Das Licht des Südens verlieh seinen Farben eine reichere Note und einen heiteren Grundton.

Ein wesentlicher Faktor bildet bei Mayer-Marton immer die Musik, das Bedürfnis, Farben und Formen rhythmisch in ihre chromatischen Stufen aufzusplittern. Einige Werke aus den 1950er Jahren erinnern in ihrer kubistischen Formenzerlegung und ihrem Thema an einen anderen großen Maler der Musik, Max Oppenheimer. Für diese analytische Formenzerlegung ist nicht zuletzt auch an Mayer-Martons Lehrer Čížek zu denken. Dessen Lehre von der Autonomie des Malgestus analog zur Malerei von Kindern und von der Notwendigkeit der Bewegung im Bild wurde bald als Kinetismus bekannt und war eine kurzfristige, aber ungemein kreative Variante des Kubismus.

Im vorliegenden Ölbild lassen sich diese Einflüsse von Kubismus, Kinetismus und Futurismus auf Mayer-Martons Personalstil unschwer erkennen. Das Paar – sie mit aufgerichtetem Oberkörper auf ihren Füßen sitzend, er hinter ihr auf der Seite liegend mit aufgestütztem Kopf – ist bis an die Grenze zur Nichtgegenständlichkeit in flirrend hellgelbe und einige hellblaue Farb- oder eigentlich Lichtflächen aufgelöst, wie Teilchen, die sich in wildem, entropischem Tanz um den Kopf der Frau im Zentrum des Bildes ordnen. Faszinierend ist der spannungsreiche Kontrast zwischen der Innerlichkeit und Ruhe des liebenden Paares, das sich dort irgendwo im Sonnenschein niedergelassen hat, und dem, was in den beiden vorgeht. Futuristische Kraftlinien durchziehen und durchkreuzen das gesamte Bild in ungebändigter Dynamik und veranschaulichen dieses intensive Zusammentreffen. Das Paar scheint vor Liebe und Glück die Welt der schnöden Körperlichkeit hinter sich gelassen zu haben und nur noch aus reiner, strahlender Energie zu bestehen: vom Teilchen zur Welle, wenn man so will. In der bewegt dynamischen Komposition der tanzenden Lichtflecken lässt sich Mayer-Martons viel zitierte Liebe zur Musik erahnen. Der Betrachter erlebt die beiden Liebenden in ihrem flirrenden Zusammenklang tatsächlich ähnlich einem rauschhaften Musikstück oder mag sich an ein Liebesgedicht erinnern, wie unten stehendes von Rainer Maria Rilke:

Wie soll ich meine Seele halten, daß
sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie
hinheben über dich zu andern Dingen?
Ach gerne möchte ich sie bei irgendwas
Verlorenem im Dunkeln unterbringen
an einer fremden stillen Stelle, die
nicht weiterschwingt, wenn deine Tiefen schwingen.
Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.
Auf welches Intrument sind wir gespannt?
Und welcher Geiger hat uns in der Hand?
O süßes Lied.

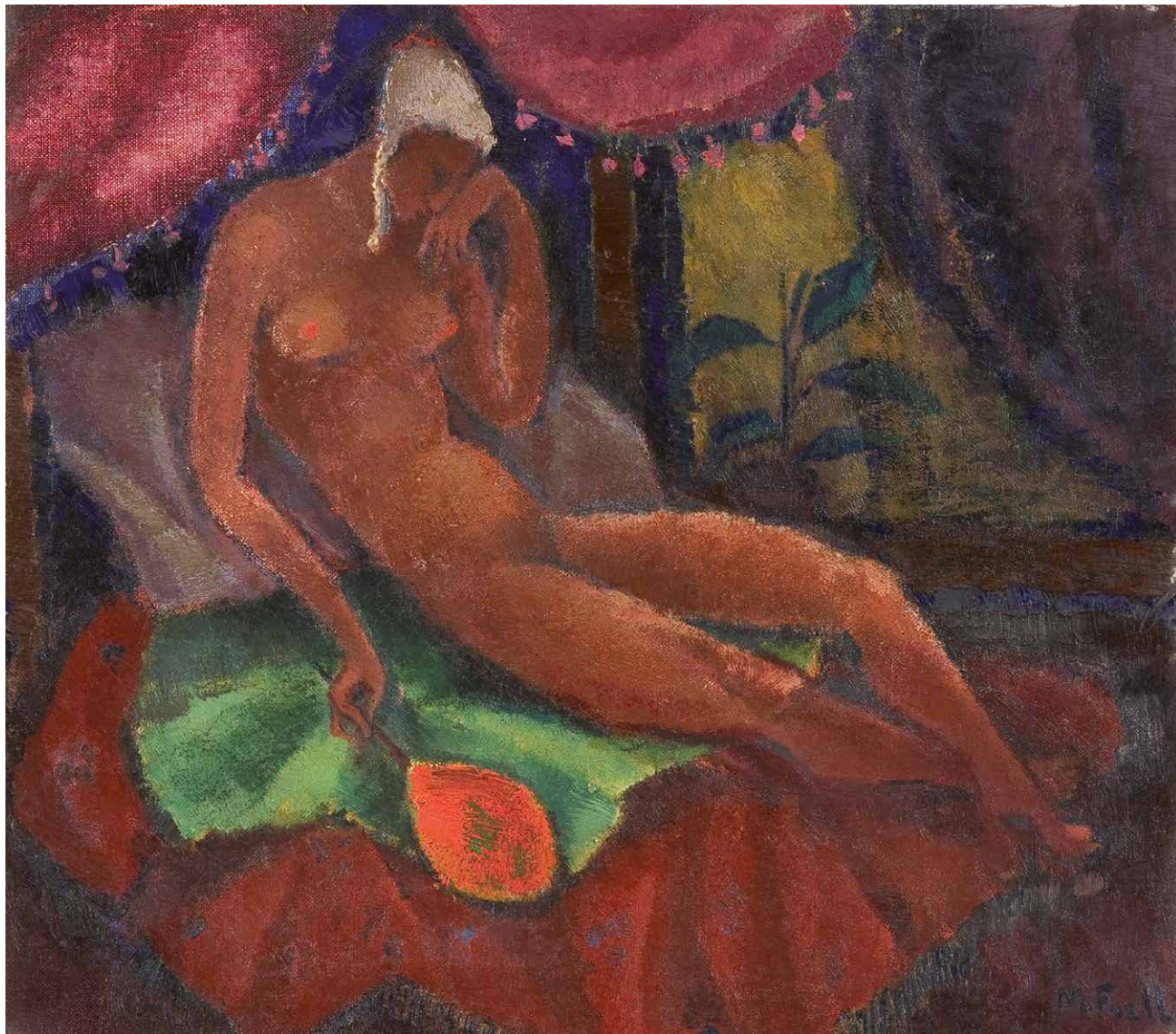


GEORG MAYER-MARTON | 80

(Győr 1897 - 1960 Liverpool)

Paar im Sonnenschein, 1959

Öl/Leinwand, 91,5 x 71 cm



81 | **MARIA HILLER-FOELL**
(Odessa 1880 – 1943 Stuttgart)
Josephine Baker, um 1929
Öl/Leinwand, 32,2 x 36,9 cm
signiert M. Foell

Die aus Odessa stammende Marusja Foell kam mit 26 Jahren nach Stuttgart. 1906 nahm sie an der ersten Jahresexkursion des im selben Jahr an die Akademie in Stuttgart berufenen Adolf Hölzel nach Pfullingen teil und wurde seine Meisterschülerin. Im Kreis seiner zahlreichen Schülerinnen fiel sie mit ihren mutigen Figurenkompositionen regelmäßig bei Ausstellungen auf. Ihre Gemälde spiegeln in Stil und Motivwahl aber nicht nur die intensive Farb- und Formenschule der modernen Hölzellehre wider, sondern mehr noch die damals aktuelle Kunstentwicklung des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit. Es entstanden Stillleben mit stark abstrahierten Farbflächen, spitzwinkligen Räumen und immer wieder expressive, emotional übersteigerte oder von religiösem Pathos getragene Figurenkompositionen. 1923 heiratete Foell den Maler und Architekten Theodor Hiller.

Im Stillleben mit Äpfeln und rotem Leuchter verteilt Hiller-Foell wie schon Paul Cézanne die Früchte lose auf einem Tuch, das auf der Tischplatte drapiert ist. Auch in der Farbigkeit greift die Künstlerin zu gedeckten Tönen, die an den französischen Meister, der einst „Paris mit einem Apfel in Erstaunen versetzen wollte“, erinnern. Beiwerk findet man in den Stillleben Cézannes auch, jedoch nie einen Kerzenhalter wie im Werk der Mälerin. Farblich wird in diesem noch einmal das Rot der Äpfel aufgegriffen. Die Kerze ist heruntergebrannt und erloschen und ist damit vielleicht ein Verweis auf die Zeit und die Vergänglichkeit.

Die Freundschaft der Stuttgarter Expressionistin mit der weltberühmten Tänzerin und Sängerin Josephine Baker ist verbürgt. Von ihr zeugen ein Baker-Porträt von Hiller-Foell und auch der vorliegende Akt. Den linken



MARIA HILLER-FOELL | 82
(Odessa 1880 – 1943 Stuttgart)
Äpfel mit rotem Kerzenhalter
Öl/Leinwand/Karton, 39,7 x 44,6 cm
signiert M. Foell

verso Künstlerticket „Maria Foell Stuttgart Ölgemälde Äpfel mit rotem Leuchter“,
Ausstellungseticket „Württ. Kunstverein Stuttgart, 1961, Ausstellung Hölzl und sein Kreis“

Handrücken versonnen an ihre Wange lehrend, sitzt Baker in ein großes weißes Kissen gebettet unter einem purpurnen Baldachin. Auf dem Kopf trägt sie eine weiße Haube. In ihrer rechten Hand hält sie maniert einen rötlich-orangen Blattfächer. Man könnte sagen: Das Modell ist reichlich theatralisch oder kapriziös in Szene gesetzt – oder hat sich selbst so inszeniert. Die in St. Louis, Missouri, gebürtige Tänzerin war auf Vermittlung des in den USA populären Stuttgarter Dichters und Talentsuchers Karl Gustav Vollmoeller nach Paris gekommen. Von dort aus eroberte sie ab 1925 als Star der „Revue nègre“ das europäische Publikum im Sturm. Vollmoeller verschaffte Baker im Februar 1929 auch eine Reihe von Auftritten in seiner damals als sehr feierfreudig bekannten Heimatstadt Stuttgart, genauer im Friedrichsbau Variététheater, geleitet vom Wiener Ludwig Graugau. Im

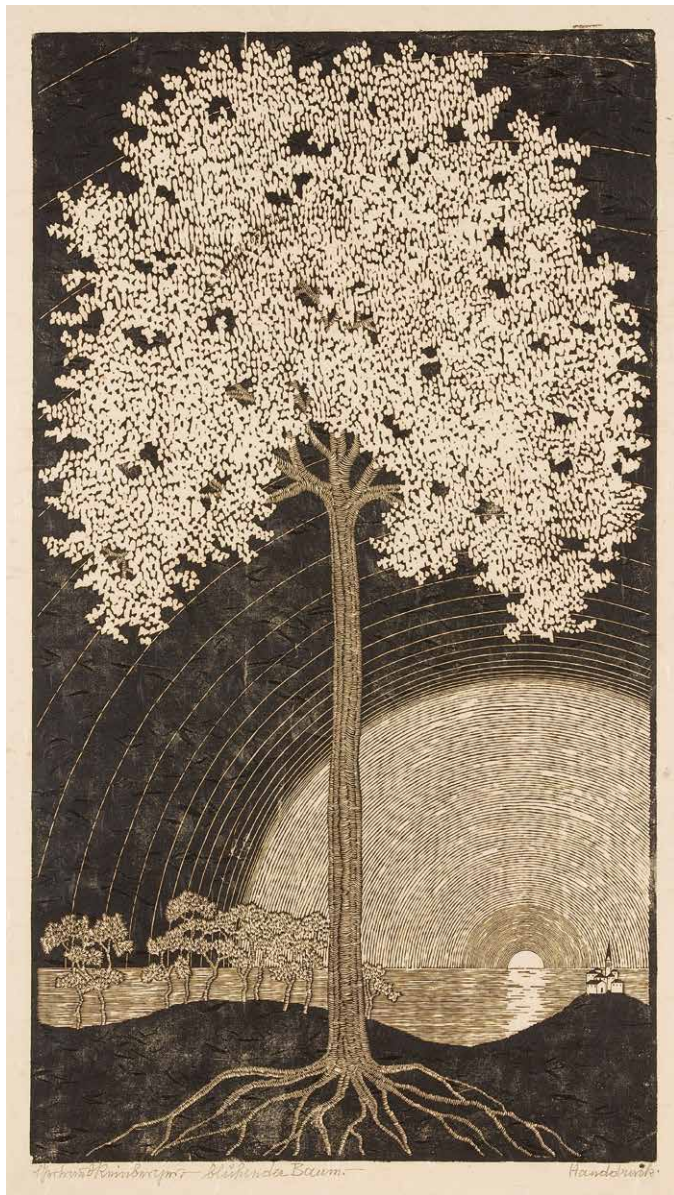
Stuttgarter Neuen Tageblatt war zu lesen: „Die Baker [...] ist ganz naturnah und tanzt aus einem völlig ungebundenen, von Intellekt unbeschwertem, rhythmischen Gefühl heraus [...]. Für Banausen freilich ist die Baker nichts.“ Während dieser Zeit dürfte Hiller-Foell auch Bekanntschaft mit Josephine Baker gemacht und sie gemalt haben. Der Journalist André Levinson schrieb über Baker begeistert: „Josephine ist kein groteskes schwarzes Tanzgirl mehr, sondern jene Schwarze Venus, die den Dichter Baudelaire in seinen Träumen heimsuchte.“ Hiller-Foell inszeniert sie als ebendiese. Gleich einer Venus erscheint Baker im Halbdunkel des Raumes und wird wie die römische Göttin zum Symbol der Liebe, des erotischen Verlangens und der Schönheit.



83 | **ANTON HANAK**
 (Brünn 1875 – 1934 Wien)
Akt mit Tuch
 Tinte/Papier, 16 x 11 cm
 signiert Anton Hanak



UNBEKANNTER KÜNSTLER | 84
 (Lebensdaten unbekannt)
Badende an der Quelle
 Bronzerelief, 48 x 59 cm

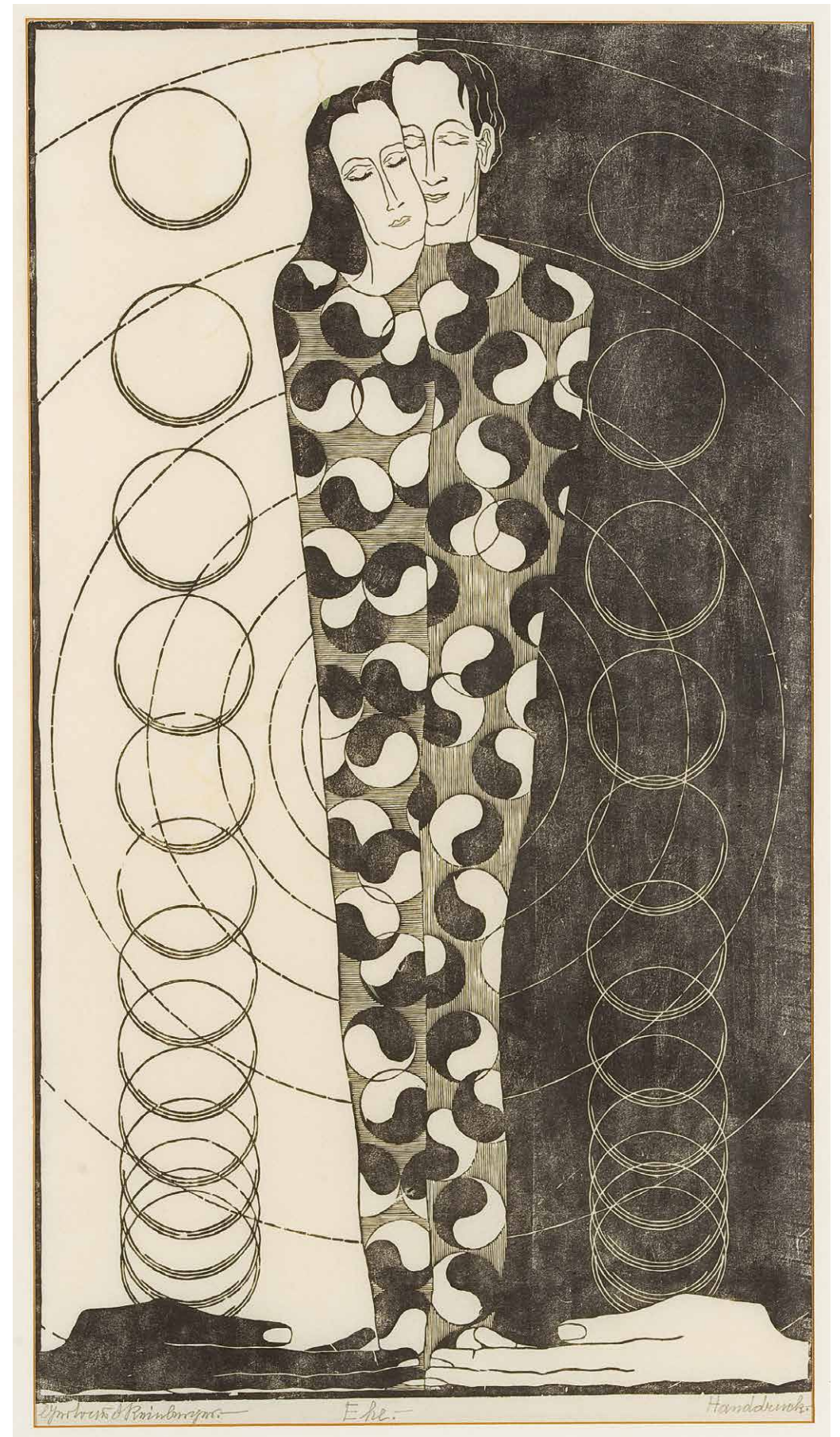


85 | GERTRAUD REINBERGER- BRAUSEWETTER
(Wien 1903 - 1992 Hinterbrühl)
Blühender Baum, 1923
Holzschnitt/Papier, 79,7 x 44 cm
signiert Gertraud Reinberger
betitelt blühender Baum, bezeichnet Handdruck

Gertraud Reinberger-Brausewetter kam als zweitälteste von vier Geschwistern der Baumeisterfamilie Brausewetter zur Welt. Ihr Vater war Begründer der noch heute bestehenden Firma Pittel & Brausewetter, die Ende des 19. Jahrhunderts durch den mit der Industrialisierung einhergehenden Baubedarf innerhalb nur einer Generation zu einem Großunternehmen angewachsen war. Durch die vielen unterschiedlichen Bauaufträge kam ihr Vater auch in Kontakt mit Josef Hoffmann, der die damals Achtjährige an die Kunstgewerbeschule empfahl. Sie trat in die fortschrittliche Jugendkunstklasse von Franz Čížek ein, die sie Jahre später, nach dessen Tod, von 1946 bis 1948, auch selbst leiten sollte. Bereits in der Jugendkunstklasse entdeckte sie die Technik des Holzschnitts für sich, die ihre bevorzugte künstlerische Ausdrucksform werden sollte. Die hier abgebildeten Holzschnitte aus den 1920er Jahren lassen deutlich den Einfluss von Jugendstil und Art déco spüren. Feine, elegant geschwungene Linien und eine dekorative Ästhetik bestimmen beide Darstellungen. Doch nicht nur die formale Gestaltung entspringt dem Geiste des Jugendstils, auch die inhaltliche Komponente ist den großen Themen der Secessionisten und Symbolisten verwandt.

Reinberger-Brausewetter beschäftigte sich mit dem Christentum, mit der Anthroposophie und der Theosophie. Sie widmete sich Themen wie Liebe, Tod, Mensch und Natur in dekorativ verschlüsselten Metaphern. Wohl nicht zufällig erinnert der Holzschnitt „Ehe“ an den heute weltberühmten „Kuss“ von Gustav Klimt. Auch wenn die Liebenden von Reinberger-Brausewetter, die übrigens selbst 1929 geheiratet hat, harmonischer und zufriedener wirken mögen, lässt sich ein gewisser Einfluss der Jugendstil-Ikone nicht leugnen. Im hier abgebildeten Holzschnitt werden Frau und Mann regelrecht eins, doch ihre Gegensätzlichkeit ist im Hell und Dunkel, im Yin und Yang, allgegenwärtig. Aus der weiblichen und männlichen Hand am unteren Bildrand steigen Kreise wie Seifenblasen empor und umspielen das traute Glück. Auch im „blühenden Baum“ liegt mehr als die ästhetisch überaus ansprechende Landschaftsdarstellung; dem Baum des Lebens gleich schlägt er kräftige Wurzeln in die Erde. Der Sonnenuntergang am Horizont gemahnt an den Kreislauf des Lebens und erinnert an Vanitas-Darstellungen.

GERTRAUD | 86
REINBERGER- BRAUSEWETTER
(Wien 1903 - 1992 Hinterbrühl)
Ehe
Holzschnitt/Papier
69,9 x 39,5 cm
signiert Gertraud Reinberger
betitelt Ehe
bezeichnet Handdruck



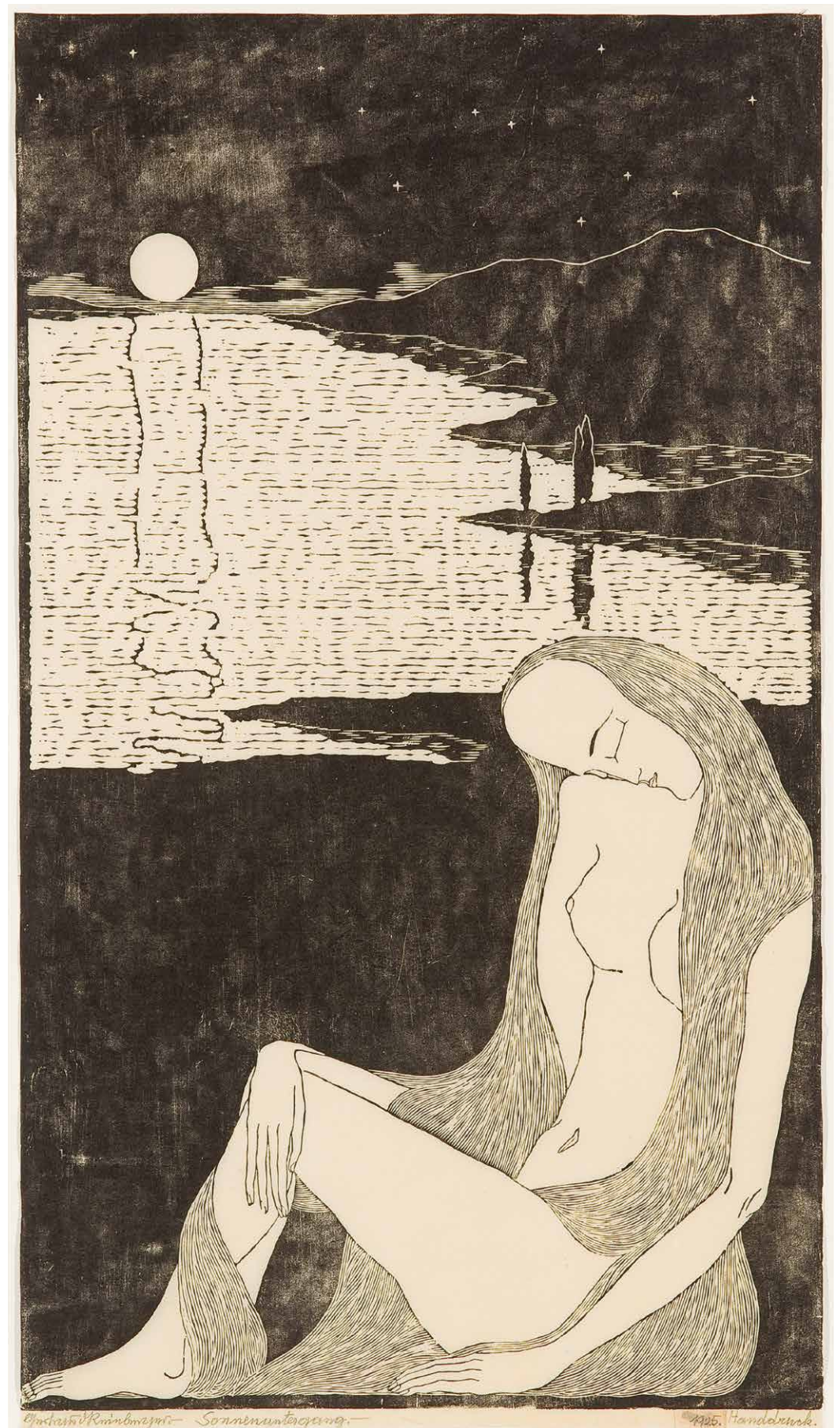


87 | **ROBERT PHILIPPI**
(Graz 1877 - 1959 Wien)
Lesende
Bleistift und Buntstift/Papier, 45 x 31,5 cm
monogrammiert RPH
verso Nachlassstempel RPH



88 | **MARIANNE FIEGLHUBER-GUTSCHER**
(Wien 1886 - 1978 Graz)
Frau am Fenster
Kohle und Bleistift/Papier, 55,3 x 44,4 cm
abgebildet in Fieglhuber-Gutscher, 2022, S.106, Nr. 150

GERTRAUD REINBERGER-BRAUSEWETTER | 89
(Wien 1903 - 1992 Hinterbrühl)
Sonnenuntergang, 1925
Holzschnitt/Papier, 79 x 44,5 cm
signiert Gertraud Reinberger, datiert 1925, betitelt
Sonnenuntergang, bezeichnet Handdruck





90 | OTTO RUDOLF SCHATZ
(Wien 1900 - 1961 Wien)
Gebirgslandschaft, 1923
Holzschnitt/Papier, 24 x 32 cm
monogrammiert ORS, betitelt Gebirgslandschaft
monogrammiert und datiert im Druck ORS 23x



91 | OTTO RUDOLF SCHATZ
(Wien 1900 - 1961 Wien)
Landschaft mit Strommasten
Holzschnitt/Papier, 16 x 20 cm
monogrammiert ORSx
betitelt Landschaft



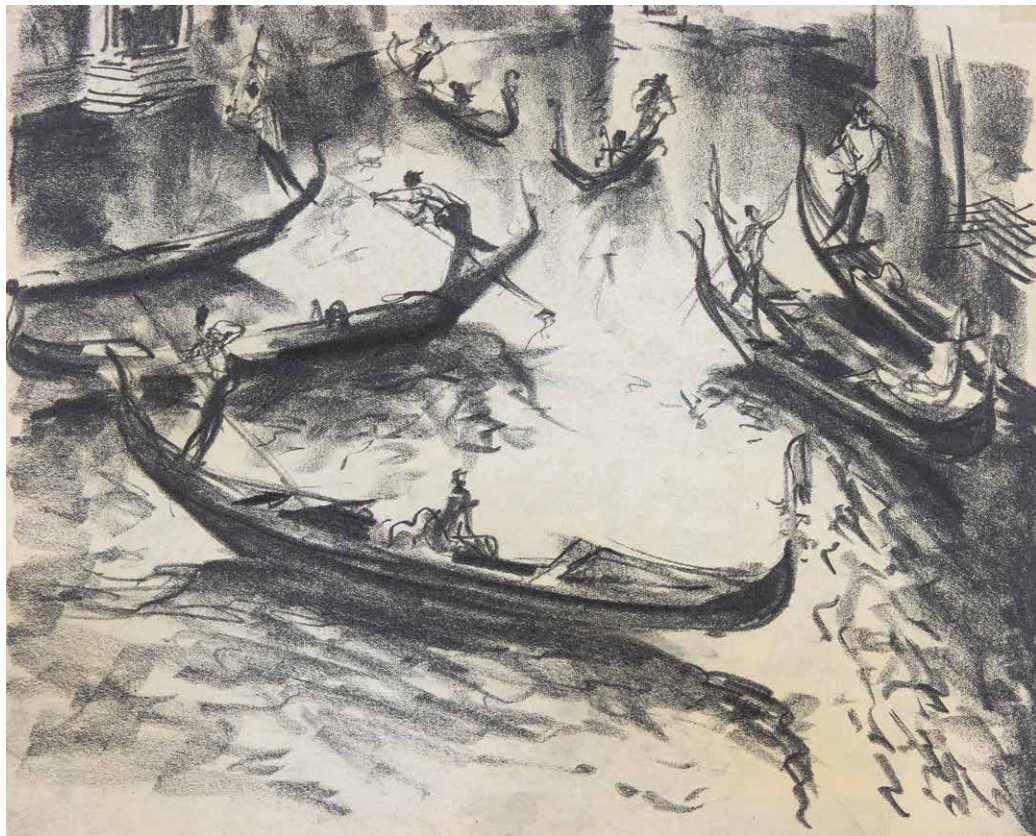
OTTO RUDOLF SCHATZ | 92
(Wien 1900 - 1961 Wien)
Landschaft, 1922
Druckerschwärze/Papier, 46,5 x 63,5 cm
monogrammiert ORS, datiert 22 x

Otto Rudolf Schatz erhielt seine Ausbildung an der Wiener Kunstgewerbeschule unter Anton Ritter von Kenner und Oskar Strnad. Anfang der 1920er Jahre illustrierte er für Arthur Rössler mittelalterliche Texte. Dort trat Schatz erstmals als expressionistischer Holzschneider in Erscheinung. Der junge Schatz war ausgesprochen experimentierfreudig, sowohl in technischer als auch in stilistischer Hinsicht. Noch ehe er mit Arbeiten zu sozialkritischen Themen von sich reden machte, schuf er dunkle, kompakte Landschafts-Holzschnitte wie die hier gezeigten. In diesen dunkeltonigen, breit gestrichenen Landschaften zieht Schatz Inspiration aus frühen, ähnlich expressiven Arbeiten Oskar Kokoschkas und Anton Faistauers. Neben dem Holzschnitt betrat Schatz auch unerschrocken künstlerisches Neuland. In einer für ihn einzigartigen Technik brachte er mittels Druckerschwärze Menschen, Stadtansichten und Land-

schaften zu Papier. Dabei nutzte er die Dynamik breiter Pinselstriche als grafisches Gestaltungselement. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist die vorliegende Landschaft aus 1922. Die stark verdünnte, stumpf schwarze Druckerfarbe wurde mit einem klaren und dynamischen Pinselduktus aufgetragen. Sparsam, aber wirkungsvoll konstruiert Schatz die bewaldete Gebirgslandschaft mit wenigen Strichen und schafft es sogar, das von rechts oben einströmende, helle Sonnenlicht mit starken, schwarzen Pinselstrichen glaubhaft darzustellen. Alle drei Landschaften kommen ganz ohne Staffagefiguren aus. Die dramatisch in Szene gesetzte, plastisch mit einer Tendenz zu rundlichen Formen modellierte Landschaft selbst ist der Akteur in diesen monochromen Arbeiten, in denen der Künstler ganz auf die extreme Kontrastwirkung von Schwarz und Weiß setzt.



93 | **PAUL KUHFUSS**
(Berlin 1883 - 1960 Berlin)
Venedig, 1929
Kohle/Papier, 25,5 x 31,5 cm



94 | **PAUL KUHFUSS**
(Berlin 1883 - 1960 Berlin)
Gondeln in Venedig, 1929
Kohle/Papier, 25,5 x 31,5 cm



PAUL KUHFUSS | 95
(Berlin 1883 - 1960 Berlin)
Salzburg, 1929
Kohle/Papier, 25,5 x 31,5 cm
beschriftet Salzburg, datiert 4.7.29



96 | FRITZ SCHWARZ-WALDEGG
 (Wien 1889 - 1942 Vernichtungslager Maly Trostinez)
Winterliche Bachlandschaft
 Öl/Hartfaserplatte, 58,5 x 48,4 cm
 signiert Fritz Schwarz-Waldegg



FRITZ SCHWARZ-WALDEGG | 97
 (Wien 1889 - 1942 Vernichtungslager Maly Trostinez)
Lago di Paola, 1923
 Aquarell/Papier, 46 x 59 cm
 signiert Fritz Schwarz-Waldegg, datiert 1923
 beschriftet Pour Vigilio Lago di Paola, Morgendämmerung

Der als Kind jüdischer Eltern in Wien geborene Friedrich Schwarz gehört unter seinem Künstlernamen Fritz Schwarz-Waldegg zu jener „verschollenen Generation“, deren Werk der Zwanziger- und Dreißigerjahre nach 1945 in Vergessenheit geriet. Aus heutiger Sicht ist er ein Pionier der zweiten Welle expressionistischer Malerei in Österreich nach 1918. Als Siebzehnjähriger besuchte er die private Malschule von David Kohn; seine weitere Ausbildung erhielt er an der Wiener Akademie unter Christian Griepenkerl und Rudolf Bacher. Als junger Künstler lernte er Egon Schiele und Oskar Kokoschka kennen. Gerade Mitglied des Hagenbunds geworden, präsentierte Schwarz-Waldegg 1919 fünf Ölgemälde in einer Ausstellung der Künstlervereinigung. In den 1920er Jahren befand sich Schwarz-Waldegg auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung. Durch die Auseinandersetzung mit Kubismus, Expressionismus und Fauvismus fand er von den spät impressionistischen Tendenzen der 1910er Jahre zu einem aufwühlenden Expressionismus, der speziell um 1920 eine ganz eigene, kristalline Ausformung annahm.

Ölgemälde von Schwarz-Waldegg tauchen nur selten am Kunstmarkt auf, umso mehr freut es uns, dass wir Ihnen mit dem hier abgebildeten Winterbild nicht nur ein stilistisch beeindruckendes Werk, sondern auch ein echtes Sammlerstück präsentieren dürfen. Vom rechten unteren Eck zieht sich ein Weg diagonal in den Mittelgrund der Darstellung.

Geschick erzeugt Schwarz-Waldegg auf diese Weise Tiefe und Raum. Unmittelbar daneben führt der klirrend-kalte Bach neben dem Weg in den Wald hinein. Der Winterwald steht kahl, und die knorrigen Stämme tragen weit verzweigte Äste, die sich wie ein bitterkaltes Spinnennetz über die obere Bildhälfte ausbreiten. Expressiv übersteigert der Künstler die Formen der Äste, als würden sie ein Eigenleben führen und sich um ihrer selbst willen verdichten und verzweigen. Auch die Farbigkeit wird ähnlich überzeichnet. Die weiß-blauen Farbtöne ziehen sich konsequent über die Bildfläche, wodurch sich die Kälte über die gesamte Darstellung legt.

In kräftigen Blautönen und mit dynamischem Pinselstrich präsentiert Schwarz-Waldegg im oben abgebildeten Aquarell den Lago di Paola. Das Werk entstand 1923, einer prägenden Zeit für den Maler, für den nun eine wahrhaft kosmopolitische Lebensphase anbrach, die ihn auf zahlreichen Reisen durch ganz Europa führte. In Italien machte er mehrfach halt, am Gardasee, in Venedig und, wie dieses Blatt belegt, auch in Latium. „Für Vigilio“, wie eine Widmung verrät, hält der Künstler den Ausblick in der Morgendämmerung spontan fest. Der Lago di Paola ist ein Küstensee und nur durch einen schmalen Streifen Land vom Meer getrennt. Ist es der See oder doch schon das Meer, das Schwarz-Waldegg von seinem Aussichtspunkt aus einfängt? Das Segelschiff in der Ferne deutet wohl auf letzteres hin.

MARIANNE SEELAND

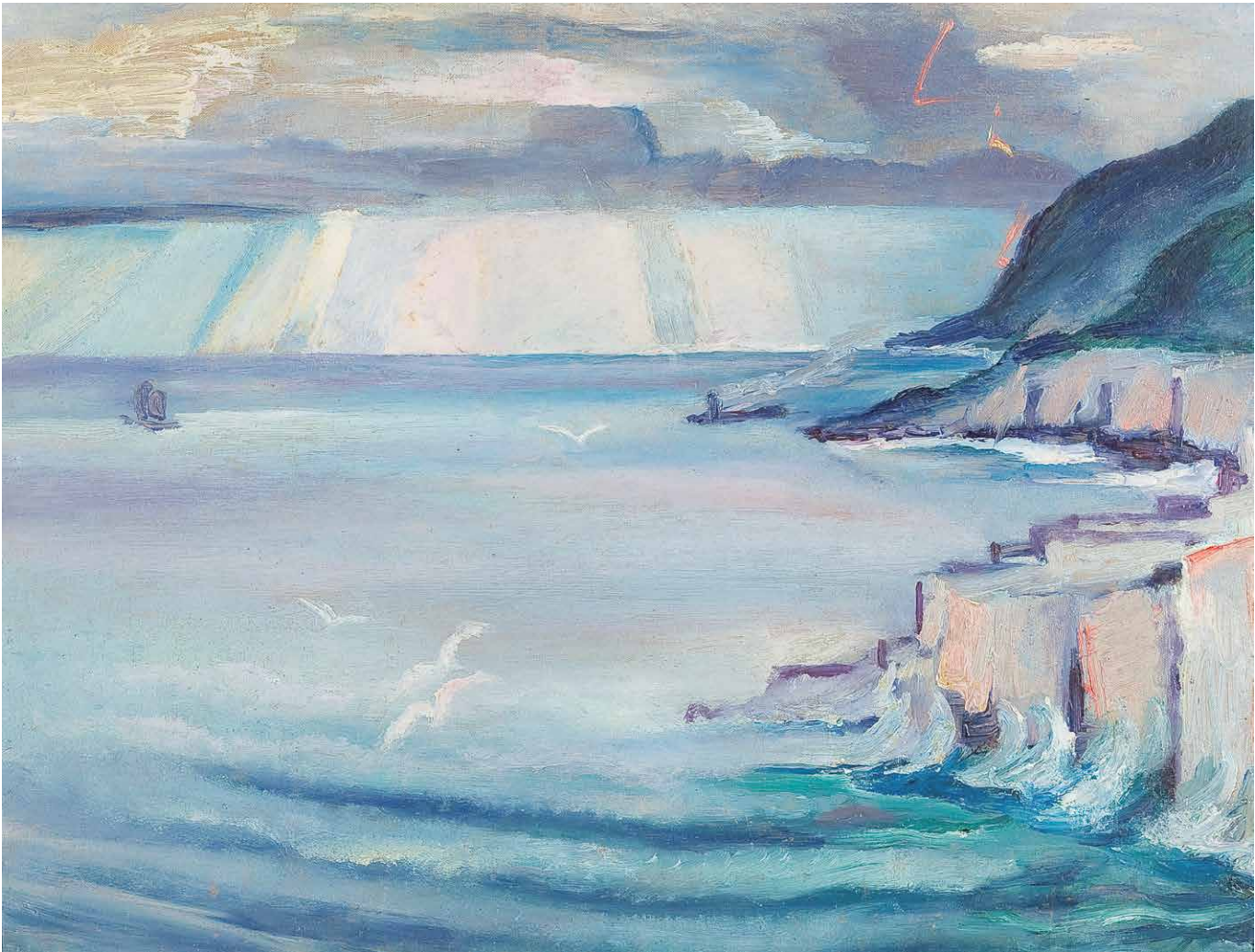
(Wien 1865 – 1940 Wien)

Marianne Seeland besuchte die Wiener Kunstgewerbeschule in der Fachklasse von Bertold Löffler. In den 1920er und 30er Jahren hatte die Künstlerin zahlreiche Ausstellungen im Hagenbund sowie im Verband Bildender Künstlerinnen. 1925 stellte sie gemeinsam mit Anton Faistauer, Franz Probst und Otto Rudolf Schatz in Otto Kallirs Neuer Galerie in Wien aus. Seeland war außerdem, wie beispielsweise auch Helene Funke, Broncia Koller oder Margarethe Hamerschlag, Mitglied der Vereinigung Wiener Frauenkunst, wo sie unter anderem Holzschnitte mit religiöser Thematik zeigte. Gemeinsam mit den oben genannten Frauen, aber etwa auch mit Lilly Steiner, war Seeland eine bedeutende Vertreterin des weiblichen Expressionismus in Österreich.

Das hier abgebildete Gemälde zeigt die dalmatinische Küste in einer ganz bestimmten Wettersituation. Die Bora, ein kräftiger, kalter Nordwind, zieht über das Meer. Vor allem Seglern flößt er Respekt, wenn nicht gar Angst und Schrecken, auf dem offenen Meer ein. Es handelt sich um einen sogenannten Fallwind, der in den Bergen entsteht, wenn sich eine große Menge kalter Luft über den Gipfeln ansammelt, die dann durch die Schwerkraft hinunter zum Meer gezogen wird. Wenn die kalte Luft die Küste erreicht, hat sie bereits eine sehr hohe Geschwindigkeit. Hier beginnt sie unter die wärmere, leichtere Luft zu sinken und nimmt Gischt auf, die dann von den starken Böen über das Meer, das Land und die Inseln getragen wird. Die Bora taucht plötzlich und ohne Vorwarnung auf und bläst Tag und Nacht mit mehr oder weniger gleicher Intensität. Mit einer schweren Bora ist an der dalmatinischen Küste immer zu rechnen, besonders aber im Herbst, Winter und Frühling. Eine Winter-Bora kann bis zu einer Woche dauern und Orkanstärke erreichen, mit Windgeschwindigkeiten bis zu 300 km/h.

Im Bild von Marianne Seeland ist nur ein einziges Boot auf dem Meer zu sehen, die Küstenlandschaft ist menschenleer. Allein vier Möwen halten sich wacker in der wild bewegten Luft, während der Sturm das Wasser vor sich hertreibt und die Wellen hoch an die Felsen am Ufer schlagen. Ob Marianne Seeland sich tatsächlich der extremen Witterung ausgesetzt und diese Wettersituation en plein air gemalt hat, mag bezweifelt werden. Wahrscheinlicher ist, dass sie die Szene aus der Erinnerung wiedergibt. Jedenfalls interessiert sich die Künstlerin offensichtlich intensiv für die besondere Lichtstimmung über dem Meer, das von innen her zu leuchten scheint, und für das dramatische Geschehen am Himmel im Bildhintergrund, wo sich bedrohlich dunkle Wolken über dem gleißend hellen Horizont türmen.

Man vermeint, einiges von dem romantischen Pathos eines Caspar David Friedrich zu verspüren, der in seinen Werken bevorzugt Landschaft und Religion zu Allegorien von Einsamkeit, Tod, Jenseitsvorstellungen und Erlösungshoffnungen vereint und bei weitgehend unbekannten Bildkontexten sinnoffene Angebote macht, die den Betrachter mit seiner angesprochenen Gefühlswelt in den Deutungsprozess einbeziehen. Die Sinnoffenheit der Bilder führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Wiederentdeckung Friedrichs und einer Vielzahl oft grundsätzlich verschiedener Interpretationen sowie zur Theoriebildung aus kunstwissenschaftlicher, philosophischer, literaturwissenschaftlicher, psychologischer oder theologischer Sicht. Ähnlich wie Friedrich, der seine naturnah wirkenden Landschaften aus Versatzstücken von Beobachtetem und Erlebtem montierte, dürfte Seeland der Wirklichkeit ein wenig nachgeholfen haben. Nicht ganz so überhöht wie bei dem großen deutschen Romantiker, entspringt auch ihr Bild von der Bora nicht einfacher Naturnachahmung, sondern ist als ein möglicherweise vielschichtiger Prozess von verarbeitetem Naturerlebnis und gedanklicher Reflexion entstanden.



MARIANNE SEELAND | 98
(Wien 1865 – 1940 Wien)
Bora an der dalmatinischen Küste
Öl/Karton, 49,5 x 65,5 cm

verso Stempel Marianne Seeland, Wien, VIII. Bennoplatz Nr. 5

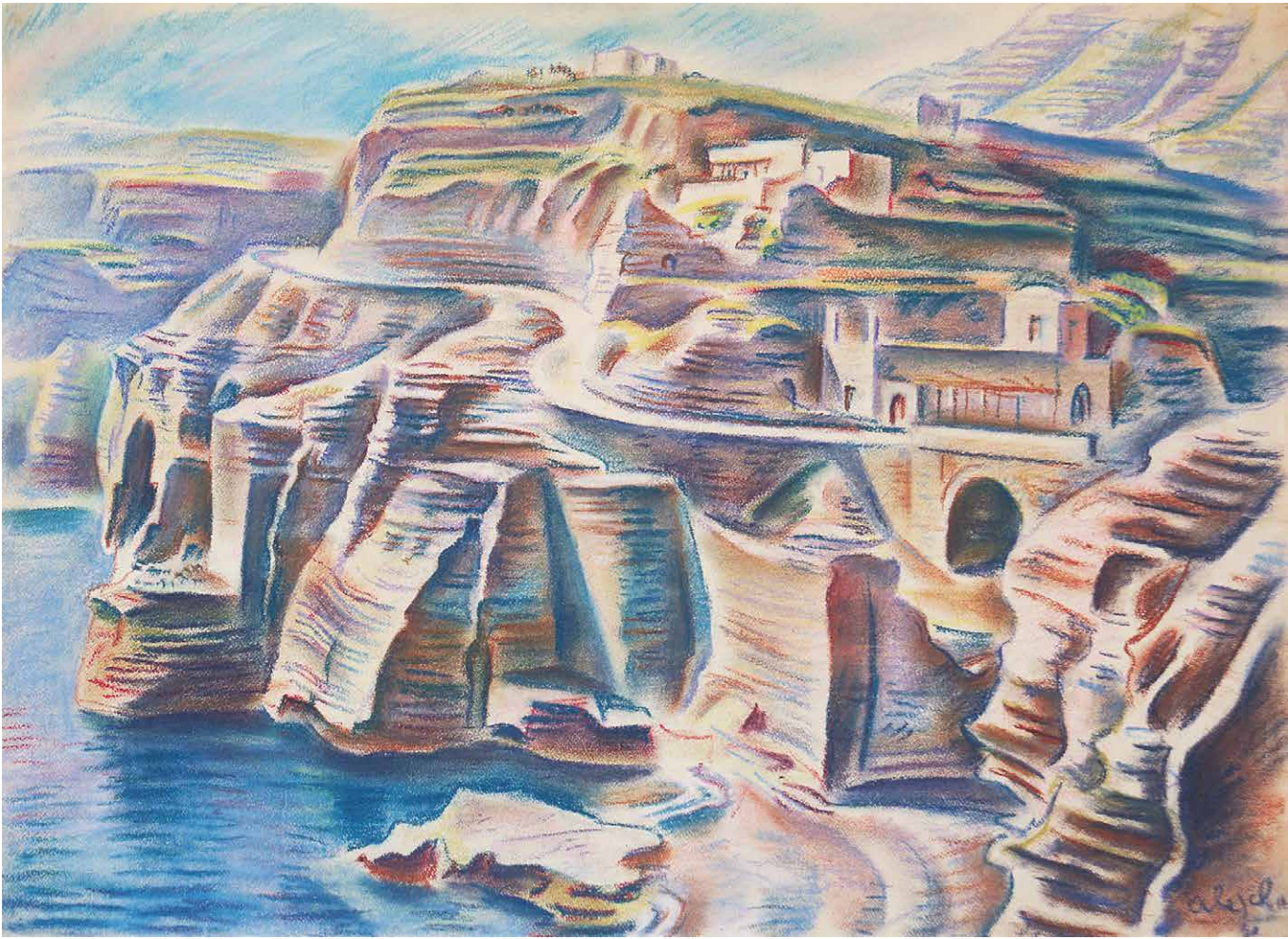


99 | THEODOR ALESCHA
 (Wien 1898 - 1991 Lilienfeld)
Ischia, 1930
 Pastell/Papier, 47 x 60 cm
 signiert alescha, datiert 30
 abgebildet in Widder, Alescha 2003, S. 41

Theodor Allesch oder Alescha, wie er sich selbst nannte, war Humanist und Sozialist und vielseitig literarisch interessiert. Geboren in Wien, zuhause in der Welt, zogen ihn sein Entdeckergeist sowie die politischen Umstände in Österreich in die Fremde. 1938 verließ er Wien und emigrierte über Frankreich, Spanien und Portugal 1941 schließlich in die USA. Bereits vor seiner Emigration führten ihn seine Reisen nach Italien, Jugoslawien, Russland, in die Schweiz, nach Frankreich und Portugal. Seine lebensbejahende Einstellung lässt sich gut mit einem Zitat seines Vorbilds Walt Whitman beschreiben: „Richte dein Gesicht immer zur Sonne und die Schatten werden hinter dich fallen.“ Auch in seiner künstlerischen Herangehensweise schlägt sich diese Gesinnung nieder, denn für Alescha war alles Beobachtbare gleichermaßen wert, abgebildet zu werden. Denn in allem offenbart sich dem aufmerksamen Individuum das Großartige des Seins, auch in Dingen, die auf jemanden, dem dieser Zugang fehlt, banal wirken.

Seine vorwiegend in Pastelltechnik entstandenen Werke sind Zeugnisse dieser optimistischen Weltanschauung und seiner leidenschaftlichen Reisetätigkeit. Bereits früh entdeckte er seine Vorliebe für den Süden. Die Natur, das Klima und die Farben und Formen der mediterranen

Landschaft und ihrer Vegetation zogen ihn in ihren Bann. Seine Pastelle von Italien, Jugoslawien und der Schweiz, verbunden mit der Wiederentdeckung mediterraner Landschaften und alpiner Gegenden machen ihn dabei zu einem Pionier der Landschaftsmalerei seiner Zeit. Eine seiner Reisen führte ihn nach Ischia, der größten Insel im Golf von Neapel, wo er in zarten Rosa- und Blautönen die steil zum Meer abfallende Küstenlandschaft von Sant'Angelo malte. Über den steilen Klippen schlängelt sich die in Serpentina verlaufende Straße durch die karge Landschaft. Die Gegend scheint unbewohnt, selbst der flache Strand am Fuße der Klippen ist unbevölkert. Im zweiten, auch auf Ischia entstandenen, Pastell schildert Alescha in kräftigen Gelb- und Grüntönen die charakteristische Flora des Südens. Mit einer fein nuancierten und geschickt gewählten Farbpalette gelingt es ihm, unterschiedliche Atmosphären und Stimmungen zu erzeugen. In diesen Reisebildern gibt es keine Menschen, vielmehr geht es um das Zusammenspiel von Natur und Landschaftsarchitektur. Die beeindruckenden Pastelle laden uns ein, mit ihnen auf Reisen zu gehen und sich dabei für einen Augenblick ebenso lebensfroh und sorgenfrei wie der Künstler selbst zu fühlen.



THEODOR ALESCHA | 100
 (Wien 1898 - 1991 Lilienfeld)
St. Angelo d'Ischia, 1930
 Pastell/Papier, 47,5 x 66 cm
 signiert alescha, datiert 30
 abgebildet in Widder, Alescha 2003, S. 40



101 | **FRITZ KRCAL**
(Bregenz 1888 - 1983 Bregenz)
Segelboot am Bodensee
Gouache/Papier, 35 x 46,5 cm

Nach dem Studium in München ging Fritz Krcal 1911 nach Paris, wo er Matisse, Picasso und Chagall kennenlernte; Begegnungen, die für Krcal prägend waren. Als Bühnenbildner an der Pariser Oper tätig, wurde seine künstlerische Laufbahn durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges und seine dreijährige Internierung in Südfrankreich unterbrochen. Nach Kriegsende folgten Aufenthalte in Italien und in der Schweiz, wo Krcal unter anderem Rudolf Steiner kennenlernte und mit dessen Anthroposophie in Berührung kam. 1926 ließ er sich in seiner Heimatstadt Bregenz nieder und wurde Mitglied der Künstlervereinigung „Der Kreis“, wo er gemeinsam mit Rudolf Wacker und Stephanie Hollenstein ausstellte. Seit seiner Auseinandersetzung mit Steiners Lehren rückte Krcal die Farbe ins Zentrum seines Schaffens und versuchte, in seinen Arbeiten eine Harmonie von Farbe und Form zu erzeugen. Er entwickelte seinen eigenen, neusachlichen Stil, der auch Anklänge des magischen Realismus und der Pittura Metafisica erkennen lässt. Zeit seines Lebens experimentierte er mit Farbmaterialien und Maltechniken und erzielte damit ungewöhnliche malerische Effekte.

Auch in den beiden hier abgebildeten Arbeiten sind diese Qualität und die unterschiedlichen Einflüsse zu erkennen. Im „Herbstlichen Stillleben“ stechen auf den ersten Blick die reduzierte Farbigkeit und die Klarheit in der Komposition hervor. Im Zentrum des Bildes auf einem runden Tisch steht eine einfache, braune Vase, die mit wenigen Zweigen bestückt ist. Einige Blätter des herbstlich gefärbten Laubes sind schon auf den Tisch gefallen, und ein Ast der Rose hat bereits Hagebutten ausgebildet. Die Veränderungen, die sich in der Natur abbilden, erinnern an den Wandel und die Vergänglichkeit des Lebens. Krcals poetisches Vanitas-Stillleben ist in der Farbgebung und Komposition mit den Werken seines Kollegen Rudolf Wacker vergleichbar. Auch im „Segelboot“ ist eine ähnlich reduzierte Farbpalette zu sehen. Dargestellt ist der nahegelegene Bodensee, der dem Künstler immer wieder als Motiv diente. Zwischen den zarten Bäumen am Bildrand öffnet sich der Blick über den See, die Wellen tragen das Segelboot in die Ferne. Dieses trotz Wind und Wetter. Im Gegensatz zum berühmten Bild von Caspar David Friedrich ist hier keine gescheiterte Hoffnung zu sehen. Krcals Gemälde mag eher als Allegorie der Hoffnung gelten.



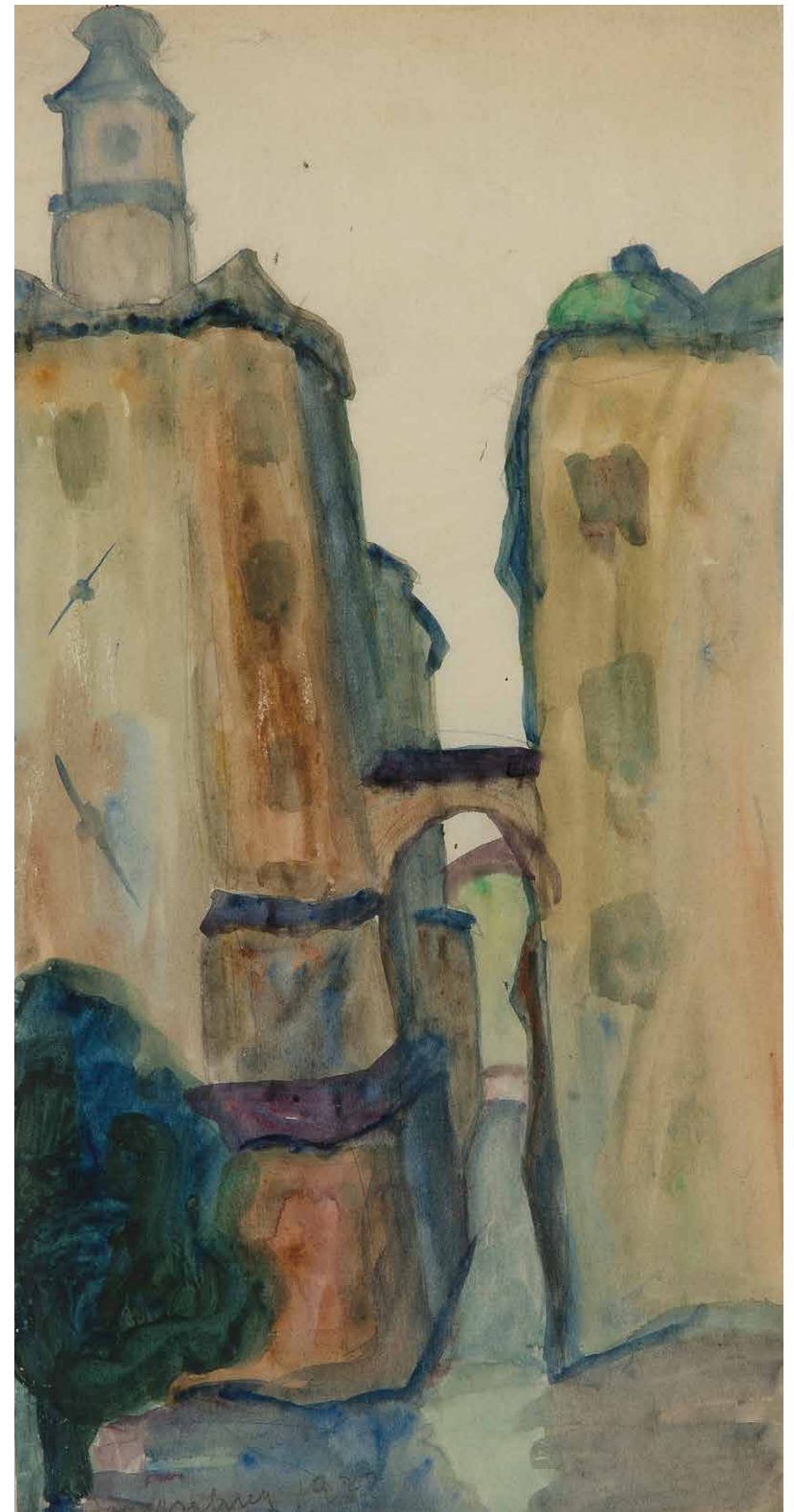
FRITZ KRCAL | 102
(Bregenz 1888 - 1983 Bregenz)
Herbstliches Stillleben, 1948
Öl/Hartfaserplatte, 45 x 36,5 cm
verso signiert Fritz Krcal, datiert 1948



103 | HERBERT GURSCHNER
(Innsbruck 1901 -
1975 London)
Südtirol, 1922
Aquarell/Papier
14 x 22,7 cm
signiert H Gurschner
datiert 1922
abgeb. in Widder (Hrsg.)
Gurschner 2000, S. 133



104 | HERBERT GURSCHNER
(Innsbruck 1901 -
1975 London)
Bergdorf, um 1922
Aquarell/Papier
19 x 23 cm
signiert H. Gurschner
abgeb. in Widder (Hrsg.)
Gurschner 2000, S. 134



HERBERT GURSCHNER | 105
(Innsbruck 1901 - 1975 London)
Altstadtgasse, 1922
Aquarell/Papier, 31 x 16,5 cm
signiert H Gurschner, datiert 1922 Mühlau
abgebildet in Widder (Hrsg.)
Herbert Gurschner 2000, S. 128



106 | **HERBERT GURSCHNER**
(Innsbruck 1901 - 1975 London)
Salzburg vom Nonnberg, 1921
Bleistift/Papier, aquarelliert, 19 x 23 cm
signiert H. Gurschner
beschriftet Salzburg vom Nonnberg, datiert 14. VI. 1921. 29

Im Sommer 1920 fanden, vor dem Hintergrund der Überlegungen zur Weiterentwicklung der kulturellen Identität nach dem verlorenen Weltkrieg, erstmals die Salzburger Festspiele statt. Im Folgejahr schuf Gurschner eine Reihe von Salzburger Stadtansichten, einfache Bleistiftzeichnungen, teils koloriert, mit bekannten Motiven der frischgebackenen Festspielstadt. Der Gedanke liegt nahe, dass Gurschner hier an eine mögliche druckgrafische Verwertung dachte, an massenhaft vervielfältigte Druckerzeugnisse für Festivalbesucher und andere Reisende in der Stadt. Er hielt in seinem Skizzenbuch die verwinkelten Gassen und kompakten Häuserblöcke fest. Bereits in seiner Zeit an der Kunstakademie in München und in den Jahren danach war Salzburg ein

Ort, an den Gurschner immer wieder zurückkehrte. In seinen Städtebildern aus diesen Jahren ist ein Einfluss der Wiener Moderne zu erkennen, den Gurschner indirekt verarbeitete. Seine Auffassung von Raum und Farbe jener Zeit erinnert an die Krumau-Bilder Schieles. Bei den Architekturansichten Gurschners fällt stets die gekonnte Wahl der Perspektive auf, die, einer Aufsicht ähnlich und einem Fensterausschnitt gleich, den aufgeklappten Raum beschränkt. Die gestaffelte Anlage der Häuserfluchten, welche sich bis an die Blattränder ziehen, fordert den Betrachter auf, mit der eigenen Vorstellungskraft das Bild der Stadt über die Ränder des von Gurschner gewählten Ausschnitts hinaus zu vollenden.

HERBERT GURSCHNER | 107
(Innsbruck 1901 - 1975 London)
Stadtansicht Salzburg, 1920
Bleistift/Papier, 26,2 x 18,5 cm
datiert Salzburg am 5. VI. 1920



HERBERT GURSCHNER | 108
(Innsbruck 1901 - 1975 London)
Salzburg Mönchsberg, 1921
Bleistift/Papier, 18 x 14,5 cm
beschriftet Salzburg vom Mönchsberg
datiert 3. VI. 1921





109 | UNBEKANNTER KÜNSTLER
(Lebensdaten unbekannt)
Landschaft mit Birken, 1921
Öl/Karton, 16,5 x 18,5 cm
unleserlich signiert rechts unten



GILBERT HEIDEGGER | 110
(Margreid 1872 - 1956 Innsbruck)
Blick auf den Schlern
Öl/Karton, 15,5 x 17 cm
signiert Heidegger



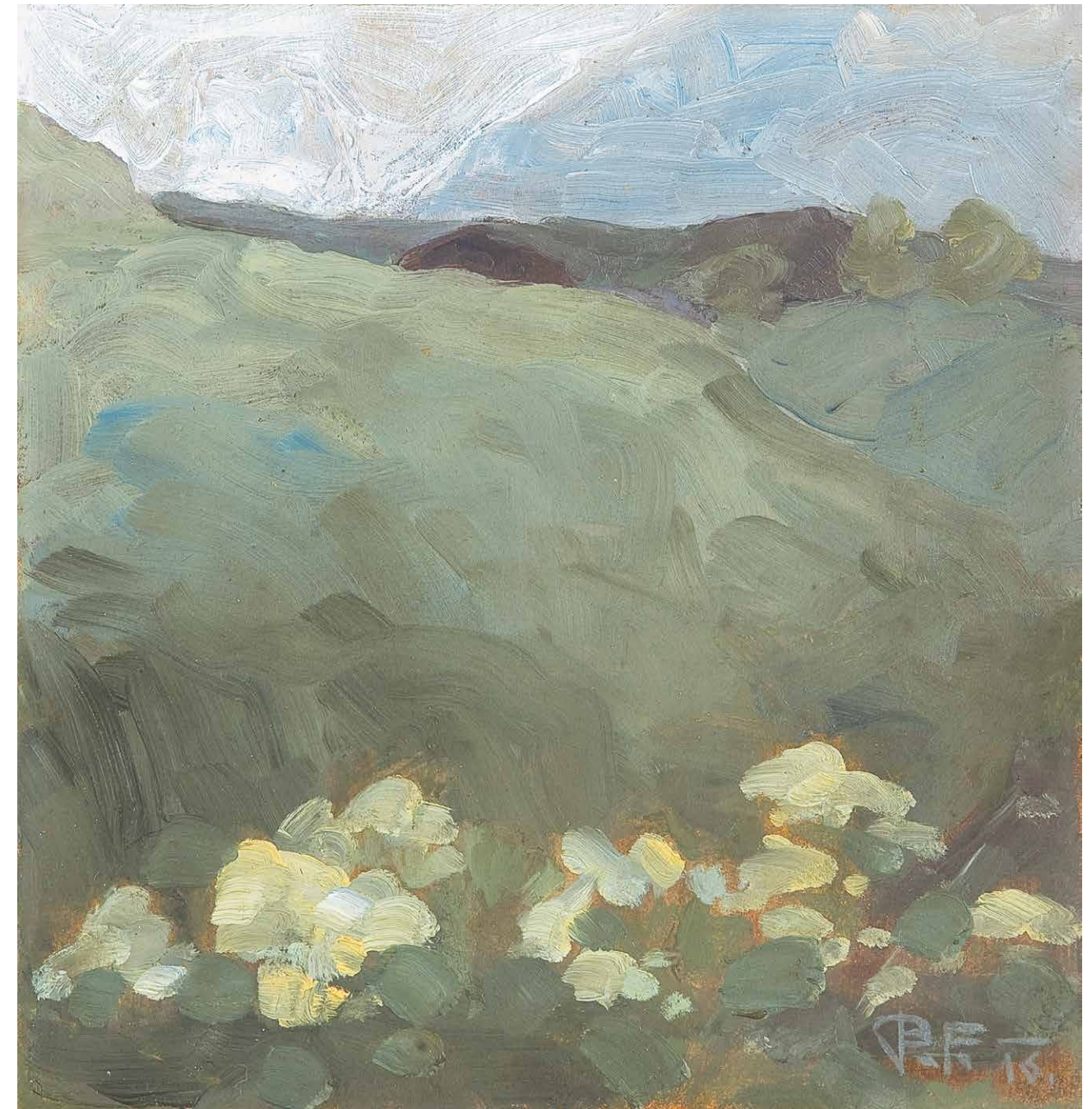
111 | **FRANZ BAUMANN**
(Innsbruck 1892 – 1974 Innsbruck)
Gebirgszug, um 1916
Öl/Karton, 21 x 17 cm

Als Architekt war Franz Baumann prägend für die Entwicklung der modernen Architektur in Tirol. Mit Bauwerken wie der Nordkettenbahn, der Doppelhauptschule in Innsbruck, der Sparkasse Lienz, dem Sporthotel Monte Pana in St. Christina im Grödentale und dem Hotel Hochfirst in Obergurgl schuf der gebürtige Innsbrucker wegweisende Beispiele alpinen Bauens in der Zwischenkriegszeit und Klassiker der modernen Tiroler Architektur. Ein Merkmal seiner Entwürfe ist der Versuch, stets eine gelungene Verbindung zwischen dem vorgefundenen Bauplatz, seiner landschaftlichen Umgebung und dem Inhalt der Bauaufgabe herzustellen.

Sein malerisches Œuvre erhielt bisher hingegen nur wenig Beachtung, und seine Werke tauchen nur selten auf dem Kunstmarkt auf. Deswegen stellen die vier hier abgebildeten Ölgemälde von Baumann eine Besonderheit dar. Die zwischen 1916 und 1919 entstandenen Werke zeigen allesamt Tiroler Motive in gedeckten und erdigen Farbtönen, die mit architektonischen und landschaftlichen Details auf die Heimat des Künstlers verweisen. Vor allem sein Frühwerk ist stark von seinem Schwager Wilhelm Nicolaus Prachensky beeinflusst, mit dem er Malerexkursionen in die Innsbrucker Umgebung unternahm. Auch die „Almblumen“ und der „Gebirgszug“ von 1916 zeigen deutliche Parallelen zu den Landschaften Prachenskys. So sticht zum Beispiel der extrem niedrig gelegene Standpunkt des Malers hervor. Baumann führt den Blick von unten, relativ nahsichtig über Kirchenfassaden und Almblumen über die Wiesen zum Gebirge nach oben. In expressiven Pinselstrichen schildert

er die Almwiesen, die leuchtenden Blumen, die Hausfassaden und das ansteigende Gebirge.

1917 wurde Baumann im Ersten Weltkrieg schwer verwundet und in ein Lazarett nach Prag gebracht. Die Zeit seiner Genesung verbrachte er mit Malen und Zeichnen, und auch nach der Rückkehr in seine Heimat 1918 widmete er sich intensiv der Malerei. 1919 stellte er in der Galerie Czichna in Innsbruck aus, wo auch Alfons Walde seine erste Ausstellung hatte. In seiner ersten und einzigen Schau wurden neben seinen Gemälden auch Werke von Prachensky und Gurschner präsentiert. Die beiden auf den nächsten Seiten abgebildeten Arbeiten „Lans in Tirol“ und „Steinach am Brenner“ sind 1919 entstanden und dürften wohl in der besagten Ausstellung zu sehen gewesen sein. Die zeitgenössische Kritik lobte die Harmonie der Farbe und die flächige Bildwirkung. Ein besonderes Merkmal von Baumanns Ölgemälden ist der intime Charakter der relativ kleinformigen Bilder. Im Mittelpunkt seiner künstlerischen Auseinandersetzung stand vor allem das Interesse am Gebauten, am Zusammenwirken geometrischer Formen und am Verhältnis von Architektur und Landschaft. Ab 1920 beschäftigte er sich zudem immer stärker mit der Architektur und wandte sich, wie Prachensky, ab Mitte der 1920er Jahre vorwiegend der Baukunst zu. Wie auch seine Bauwerke sind seine raren frühexpressionistischen Arbeiten der Tiroler Moderne rund um Wilhelm Nicolaus Prachensky, Hans Weber-Tyrol und Artur Nikodem zuzuordnen.



FRANZ BAUMANN | 112
(Innsbruck 1892 – 1974 Innsbruck)
Almblumen, 1916
Öl/Karton, 25,5 x 24,5 cm
monogrammiert B.F., datiert 16



113 | **FRANZ BAUMANN**
 (Innsbruck 1892 - 1974 Innsbruck)
Steinach am Brenner, um 1919
 Öl/Karton, 21,7 x 19,5 cm
 signiert Baumann, verso beschriftet Steinach



FRANZ BAUMANN | 114
 (Innsbruck 1892 - 1974 Innsbruck)
Lans in Tirol, 1919
 Öl/Karton, 21,2 x 19 cm
 signiert Baumann, datiert 1919



115 | OTTO RIEDEL
 (Klosterneuburg 1906 – 1991 Klosterneuburg)
Krems an der Donau
 Öl/Holz, 91 x 58 cm
 signiert Otto Riedel



KARL KASBERGER | 116
 (Wien 1891 – 1969 Wels)
Kirche in Tirol, 1937
 Öl/Leinwand, 69,7 x 69,8 cm
 signiert Kasberger, datiert 1937



117 | OTTO RUDOLF SCHATZ
 (Wien 1900 – 1961 Wien)
Wagrain, um 1952
 Öl/Karton, 51,6 x 57 cm
 monogrammiert ORS x



ANTON JOSEF STORCH-ALBERTI | 118
 (Verona 1892 – 1978 Wien)
Wilder Kaiser, 1947
 Öl/Karton, 35 x 50 cm
 signiert A. Stor(ch), datiert 1. 1947
 verso beschriftet Anton Storch, Wien XIX. Bellevue Str. 22
 der Wilde Kaiser Tirol II 1947



119 | UNBEKANNTER KÜNSTLER
(Lebensdaten unbekannt)
Schifahrer
Holz, 18,5 x 9 x 13 cm



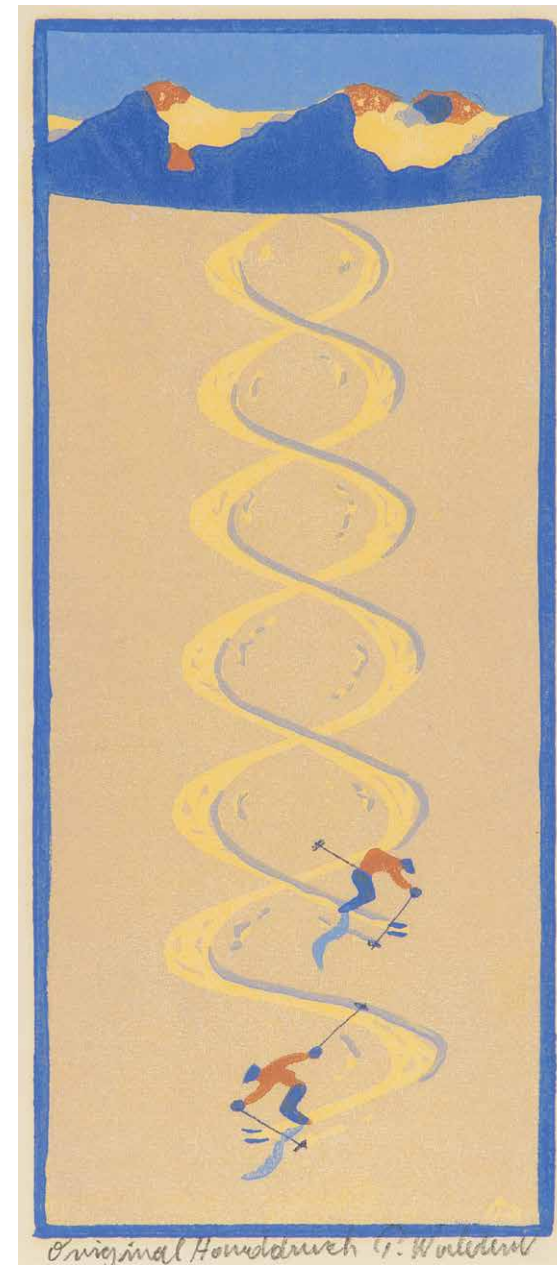
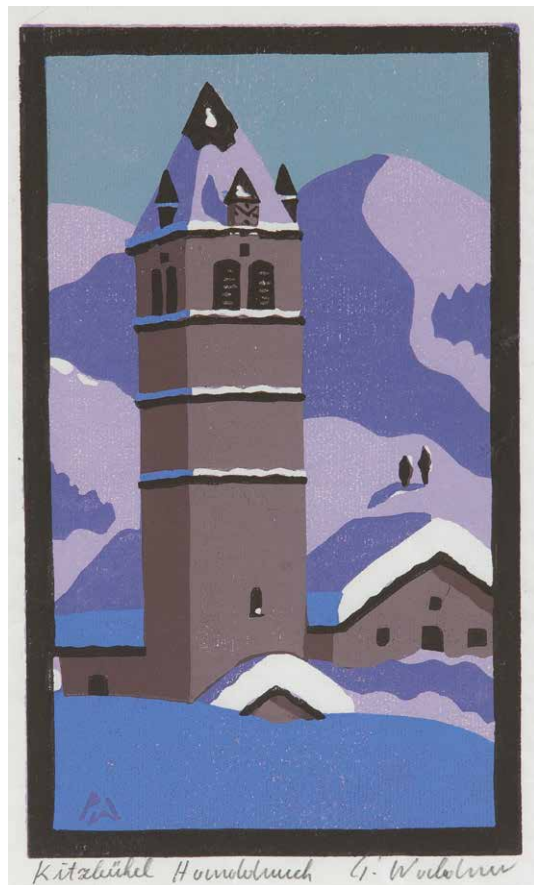
MONOGRAMMIST | 120
(Lebensdaten unbekannt)
Wintersport
Holzschnitt/Papier, 44 x 32 cm
monogrammiert



121 | **PETER WALDNER**
(geboren 1948 in Innsbruck)
Schifahrer
Farbholzschnitt/Papier, 22 x 14 cm
signiert P. Waldner
beschriftet Original Handdruck

PETER WALDNER | 122
(geboren 1948 in Innsbruck)
Kitzbühel mit Schifahrern
Farbholzschnitt/Papier, 17 x 11 cm
monogrammiert im Druck PW
signiert P. Waldner
beschriftet Kitzbühel Handdruck

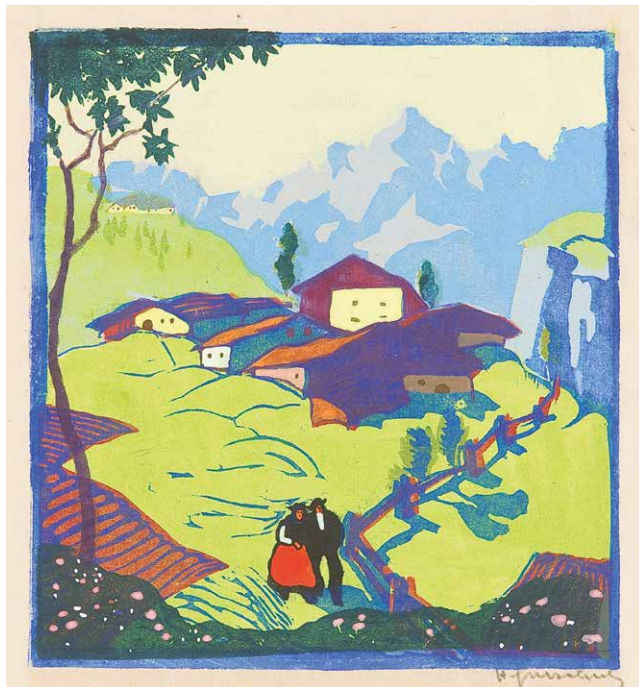
PETER WALDNER | 123
(geboren 1948 in Innsbruck)
Kitzbühel
Farbholzschnitt/Papier, 23 x 13,5 cm
monogrammiert im Druck PW
signiert P. Waldner
beschriftet Kitzbühel Handdruck



PETER WALDNER | 124
(geb. 1948 Innsbruck)
Schifahrer im Tiefschnee
Farbholzschnitt/Papier, 29 x 13 cm
monogr. im Druck PW
signiert P. Waldner
Original Handdruck



PETER WALDNER | 125
(geb. 1948 Innsbruck)
Schifahrer Parallelschwung
Farbholzschnitt/Papier, 26,6 x 13 cm
signiert P. Waldner
Original Handdruck
monogr. im Druck PW



126 | **HERBERT GURSCHNER**
(Innsbruck 1901 - 1975 London)
Bergdorf im Sommer
Farbholzschnitt, handkoloriert/Papier, 22 x 20,5 cm
signiert H. Gurschner



127 | **HERBERT GURSCHNER**
(Innsbruck 1901 - 1975 London)
Am Heimweg
Farbholzschnitt, handkoloriert/Papier, 30,3 x 28,6 cm
signiert H. Gurschner Tirol



HERBERT GURSCHNER | 128
(Innsbruck 1901 - 1975 London)
Wintertag
Farbholzschnitt, handkoloriert/Papier, 25 x 20,2 cm
signiert H. Gurschner Tirol

Zwischen 1900 und 1910 kam es in Wien zu einer ersten Blütezeit des Farbholzschnitts. Die Faszination für die japanische Kunst und Kultur veranlasste die Secessionskünstler zu einer intensiven Auseinandersetzung mit japanischen Farbholzschnitten, deren stilistische Merkmale von Emil Orlik, Carl Moll, Koloman Moser und anderen aufgegriffen wurden. Die hier abgebildeten Farbholzschnitte von Herbert Gurschner stammen aus den 1920er Jahren und schließen zumindest zeitlich unmittelbar an die Wiener Holzsnitte an. Sie entstanden innerhalb einer zweiten Blüte dieser Drucktechnik, die im Zuge der Tiroler Moderne und mit dem Aufschwung der Plakatkunst zunehmend an Bedeutung gewann. Die inhaltlichen und stilistischen Elemente der typischen Tiroler Alltagsszenen sind freilich anders als jene der Secessionisten. Im Mittelpunkt steht hier die Heimat des Künstlers

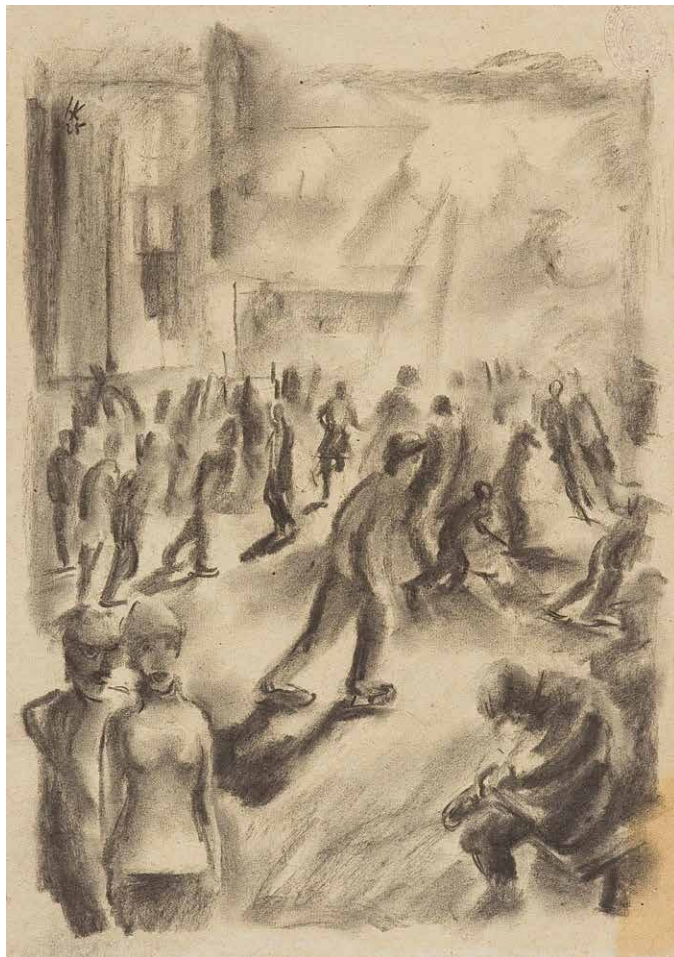
zu unterschiedlichen Jahreszeiten, mit blühenden Almwiesen oder schneebedeckten Bergen. Die Gebirgsketten, Trachten, Dörfer und Kirchen verleihen den Holzsnitten ihr charakteristisches Aussehen. Gurschner erzeugt in diesen kleinformatischen Tirolbildern, in denen er unterschiedlich eingefärbte Druckplatten nacheinander druckt und kleine Details oft händisch koloriert, eine spannende Tiefenwirkung und eine große Lebendigkeit. Die Details an den Häusern oder in den Gesichtern sind ausgespart, in der Blumenwiese oder im gepunkteten Tuch äußert sich eine gewisse Verspieltheit. Die plakative und illustrative Wirkung dieser Darstellungen erinnert nicht zufällig an die zeitgenössischen Plakate der Tirol Werbung. Der Erfolg dieser Plakate und die damit einhergehende Nachfrage nach vergleichbaren Motiven wirkte sich wohl auch auf die Popularität dieser Farbholzschnitte aus.



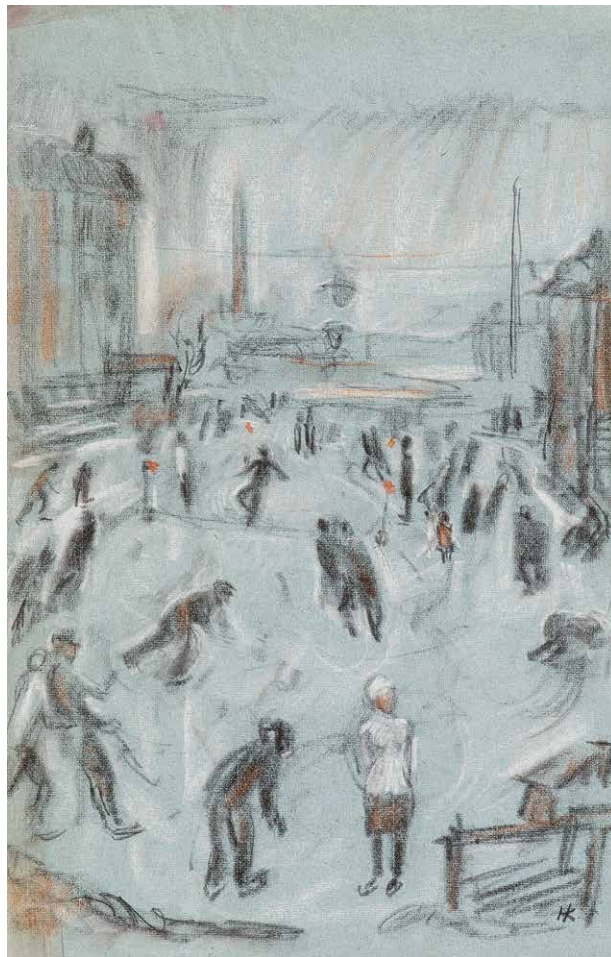
129 | ERNST HUBER
 (Wien 1895 – 1960 Wien)
Am Eisteich, 1929
 Gouache/Papier, 33 x 50 cm
 signiert E. Huber, datiert 1929



WILHELM KAUFMANN | 130
 (Wien 1895 – 1975 Wien)
Schlittschuhläufer am Heustadlwasser, 1955
 Öl/Platte, 50 x 65 cm
 signiert Wilhelm Kaufmann
 verso beschriftet Heustadlwasser, Prater WK



131 | **KARL HAUK**
(Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Eisläufer, 1925
Kohle/Papier, 49,1 x 35 cm
monogrammiert HK, datiert 25



132 | **KARL HAUK**
(Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Schlittschuhläufer, 1925
Pastell und Kohle/Papier, 47,5 x 30,5 cm
monogrammiert HK



KARL HAUK | 133
(Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Eisstockschützen, 1928
Öl/Leinwand, 70 x 76 cm
monogrammiert HK, datiert 28

Wie auch in der Karl-Hauk-Retrospektive 2022 im Lentos Kunstmuseum in Linz zu sehen war, bestand die Stärke des Künstlers vor allem in der stilistischen Vielfalt seiner Werke. Je nach Auftrag oder Thema, griff er auf unterschiedliche Stilmodi zurück, wobei er sich meistens zwischen einem von Farbflächen dominierten Expressionismus und einer mehr oder weniger stark ausgeprägten Neuen Sachlichkeit bewegte. Sein größtes Interesse galt mit Sicherheit der menschlichen Figur, entweder in einem zwischenmenschlichen Zueinander oder, wie in den hier abgebildeten Werken, bei alltäglichen Tätigkeiten. Reine Landschaften sind nur selten in seinem Schaffen zu finden, in den meisten Fällen sind sie mit einzelnen Figuren oder kleinen Gruppen von Menschen bereichert. Eine Sonderstellung im landschaftlichen Œuvre des Künstlers

nehmen die winterlichen Landschaften und Sujets ein, in denen Hauk seinen ausgeprägten Sinn für fein differenzierende Farbigkeit wie auch seine Meisterschaft als Zeichner schärfte. Die hier abgebildeten Werke aus der Zwischenkriegszeit handeln nicht nur vom Stillstand der Natur, sondern erzählen mit den voll beladenen Schlitten und den gebückten Gestalten auch vom bäuerlichen Leben dieser Tage. So sind auch die beiden hier abgebildeten Ölgemälde „Bauer mit Holzschlitten“ und „Eisstockschützen“ keine romantisierenden Winterlandschaften, vielmehr ermöglichen sie dem Betrachter einen Blick auf die Alltagsrealität der 1920er Jahre. Hauk zeigt das einfache Vergnügen der dörflichen Gemeinschaft beim Eisstockschießen. Mit wenigen Strichen erfasst er die verhaltene Gestik der vier Männer am Eis. Am matschigen Weg zieht ein

Pferdeschlitten vorbei, auf dem ein Paar mit Kopftuch und Hut hockt. Jede Bewegung auf dem Bild scheint eingefroren, die Komposition mit einigen fein nuancierten Farbtönen in Weiß, Blau und Braun ist ruhig und ausgewogen. Auch im „Bauer mit Schlitten“ wählt Hauk ähnliche Farbtöne, die gleichzeitig die winterliche Kälte und den nüchternen Alltag verdeutlichen. Bauer und Zugtier sind in Nahaufnahme dargestellt, der warm eingemummte Mann hat auf den schneebedeckten Holzstämmen Platz genommen. Er sitzt gebückt, die Hände in die Ärmel seiner Jacke geschoben und lässt sich mit der schweren Ladung ans Ziel ziehen. Doch auch hier ist alles ruhig und still, es wirkt fast so, als würde der Schlitten mehr stehen als am Schnee gleiten. Anders sind hingegen die hier abgebildeten Zeichnungen, in denen Hauk das bunte Treiben am

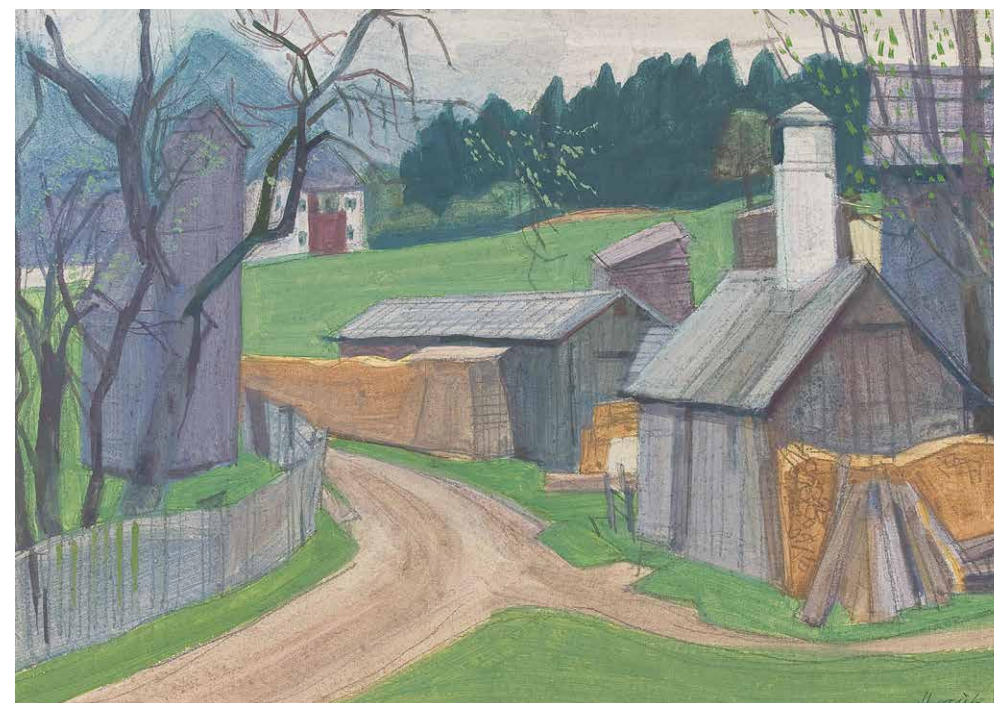
Eislaufplatz einfängt. Mittels Repoussoir-Figuren führt er geschickt in die vielfigurigen Bilder hinein, viele unterschiedliche Bewegungsmomente, ein schneller Strich und spannende Licht- und Schattenverhältnisse kennzeichnen diese beiden dynamischen und erzählerischen Winterbilder. Auf den weiteren Folgeseiten ist eine Reihe seltener, rein landschaftlicher Werke des Künstlers zu sehen. Seine Frau und Tochter konnten die letzten Jahre des Zweiten Weltkrieges im Salzkammergut nahe dem Grundlsee verbringen. Hauk zog unmittelbar nach Kriegsende zu seiner Familie und blieb bis 1947 dort. Es entstanden überaus idyllisch anmutende Landschaften, die auf eine für Hauk glückliche Zeit mit seiner Familie schließen lassen.



134 | **KARL HAUK**
(Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Bauer mit Holzschlitten, 1928
Öl/Leinwand, 68 x 77 cm
Monogrammstempel HK



KARL HAUK | 135
(Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Blühende Obstbäume, 1944
Gouache/Papier, 36,4 x 50,7 cm
signiert Hauk, datiert 44



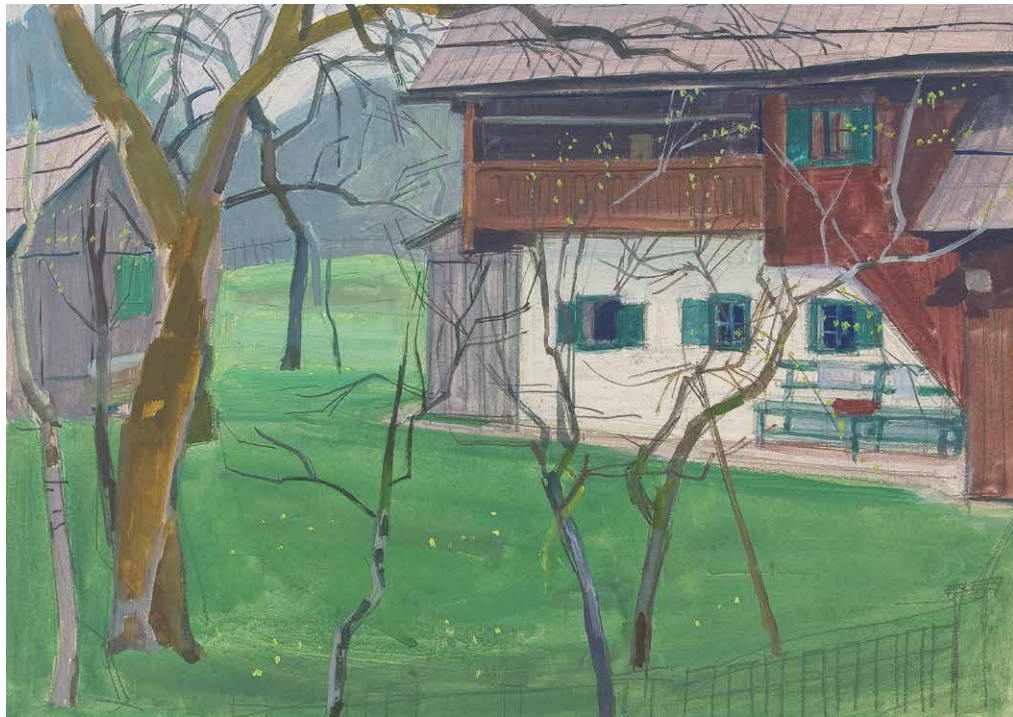
KARL HAUK | 136
(Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Dorfstraße, 1944
Gouache/Papier, 36,4 x 50,7 cm
signiert Hauk



137 | **KARL HAUK**
 (Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Beim Grundlsee, 1944
 Gouache/Papier, 45 x 63 cm, signiert Hauk



KARL HAUK | 139
 (Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Ausseer Land mit dem Sarstein, 1944
 Gouache/Papier, 36,4 x 50,7 cm
 verso Nachlassstempel Karl Hauk



138 | **KARL HAUK**
 (Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Bauernhof am Grundlsee, 1944
 Gouache/Papier, 36,4 x 50,7 cm
 verso Nachlassstempel Karl Hauk



KARL HAUK | 140
 (Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Gartenhaus am Grundlsee, 1944
 Gouache/Papier, 36,4 x 50,7 cm
 signiert Hauk, datiert 44

RUDOLFINE SEIDL
(unbekannt 1900 - 1992 Wien)

Rudolfine Seidl trat als figurative Malerin, Illustratorin von Kinderbüchern sowie Schriftstellerin vor allem im Nachkriegsösterreich in Erscheinung. Über ihren künstlerischen Werdegang ist ebenso wenig bekannt wie über ihr bildkünstlerisches Gesamtœuvre. In den Publikationen und Ausstellungen über heimische Malerinnen, die in den letzten Jahren erschienen sind, fehlt sie zumeist. Ihr Gemälde „Wintertag“ ist mit 1964 datiert, dem Jahr der IX. Olympischen Winterspiele, die in Innsbruck und Umgebung ausgetragen wurden. Ihr Interesse gilt allerdings weniger dem sportlichen Aspekt als vielmehr dem Ausloten der Möglichkeiten, den frisch gefallenen Schnee farblich als Teil einer stimmigen Abendlandschaft zu verwerten. Langanhaltende, schneereiche Winter sind zu diesem Zeitpunkt selbst in den Bergen keine Selbstverständlichkeit mehr, haben doch seit 1950 die Schneehöhen und die Dauer der Schneebedeckung in den meisten Regionen abgenommen. Seit 1964 kam im Tiefland kein einziger Winter unter die 50 kältesten Winter der Messgeschichte. Schnee ist damit zu einem noch kostbareren Rohstoff der Kunst geworden, dem die Malerin hier ihre künstlerische Reverenz erweist. Wie am vorliegenden Gemälde abschätzbar ist, lässt sich Seidl keiner der gängigen Stilrichtungen eindeutig zuordnen. Trotzdem bringt sie hier die Grundstimmung ihrer Zeit subtil zum Ausdruck. Im Widerspruch zur damals herrschenden Abstraktion widmet sie sich dem Studium stimmungsvoller Natur. Ihr Stil wurde sowohl an der Jahrhundertwendekunst als auch an den gemäßigten expressionistischen Tendenzen in der österreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit und an der Tiefenlotung kompositorischer Möglichkeiten geschult. So verrät das gewählte Quadratformat noch die Vorliebe für die secessionistische Landschaftskunst. Es wirkt wie der scharfe Kern unseres Sehfelds und changiert zudem in seiner Wirkung zwischen Abstraktion und künstlerischer Überhöhung. Der im Quadratformat eingefangene Ausschnitt ist daher immer auch Ausdruck des Enthusiasmus für einen perfekten Moment, den es jedoch selber auszuwählen gilt. Die Bildgliederung bewältigt Seidl mittels der Diagonalen, die entlang der Bergrücken von Mittel- und Hintergrund verlaufen und dem ver-

schneiten Landschaftsausschnitt eine dynamische Wirkung verleihen. In fast symbolistischer Manier postiert Seidl die frisch verschneiten Bäume des Vorder- und Mittelgrundes. Sie akzentuieren nicht als bedeutungsvolle Repoussoir-Pforte die beiden vertikalen Bildränder, sondern verleihen dem Kompositionsprinzip mit der als Scheitelpunkt in der Bildmitte exponierten Baumgruppe ein Maximum an ruhiger Ausgewogenheit. Die Malerin nimmt in der Komposition stilistische Anleihen bei den Expressionisten mit ihren ineinander verschobenen Bildplänen, teilt aber nicht deren perspektivische Kühnheiten, wie wir sie etwa aus den Bildern eines Ernst Ludwig Kirchner kennen. Besonders künstlerisches Anliegen scheint Seidl das Auskosten der Stimmungsvaleurs zu sein, die sie aus diesem wohl frühen Winternachmittag in den Bergen zu beziehen sucht. Obwohl frisch verschneit, ziehen sich im Vordergrund Spuren durch den Schnee, die sie nur pastellhaft andeutet. Bis auf die graublau abgedunkelte und weich fließende Bergkette im Hintergrund, die hier die Horizontlinie bildet und vom nur mehr schwachen Sonnenlicht der bereits untergegangenen Sonne kontrastiert wird, bleibt sie selbst in den Details dem Malerischen verhaftet. Statt auf markante Konturen – etwa bei den Bäumen und ihrem verschneiten Astwerk – setzt sie auf weiche Übergänge, wie wir das auch aus manchen Winterbildern Ernst Hubers kennen. Der pointillistisch ausformulierte Schnee auf dem Astwerk im Bildvordergrund ist überdies eine postimpressionistische Reminiszenz an den „Effet de neige“ der französischen Impressionisten. Damit kommt sie unserer Vorstellung vom märchenhaften Winterwald sehr nahe. Sie malt gleichsam jene Winter-Poesie hinein, der sie sich auch in ihren literarischen Arbeiten verbunden fühlt. Ihr diesbezügliches öffentliches Debüt dürfte sie bereits mit dem 1938 in Wien erschienenen Gedichtband „Nachklang“ gegeben haben. Wie sehr sie sich der einst „stillsten Zeit im Jahr“ stets verbunden fühlte, bekundet auch ihr 1947 in Wien erschienenen Kinder- und Jugendbuch „12 beglückende Gedanken, die sich um die Weihnacht ranken. Ein Advent- und Weihnachtsbüchlein.“



RUDOLFINE SEIDL | 141
(unbekannt 1900 - 1992 Wien)
Wintertag, 1964
Öl/Leinwand, 65,5 x 65 cm
signiert R. Seidl, datiert 64



142 | **WILHELM KAUFMANN**
 (Wien 1895 – 1975 Wien)
Hall bei Admont, 1957
 Öl/Hartfaserplatte, 50 x 70 cm
 signiert Wilhelm Kaufmann
 verso beschriftet Hall b. Admont 1957

Erinnern Sie sich noch an die Winter Ihrer Kindheit und das Warten auf den ersten Schnee? Wenn sich über Nacht endlich die lang ersehnte weiße Pracht über die Landschaft gelegt hat und man voller Vorfreude den Schlitten aus dem Keller holt? Mit Stiefeln, Haube und Handschuhen eingepackt, stapft man dann vor die Haustüre, um die frisch beschneiten Hügel hinunter zu rutschen. Die Kölner Malerin Käthe Schmitz-Imhoff entführt uns mit ihrem Gemälde in jene ausgelassene Zeit. Direkt vor dem Betrachter breitet sich die Straße aus, auf der sich die Kinder mit ihren Schlitten vergnügen. Die matschige Spur in der Mitte des von Alleebäumen gesäumten Weges zieht sich bis weit nach hinten in die Tiefe. Unser Blick folgt der Bewegung der Figuren in die Ferne, zu einer sich am Horizont erstreckenden blauen Hügelkette. Schmitz-Imhoff zieht die Straße im Vordergrund in die Breite und lässt den Betrachter auf diese Weise ganz unmittelbar am vergnüglichen Zeitvertreib des Winters teilhaben, so als würde man selbst am Schlitten sitzen und jeden Moment den ersten Schwung wagen.

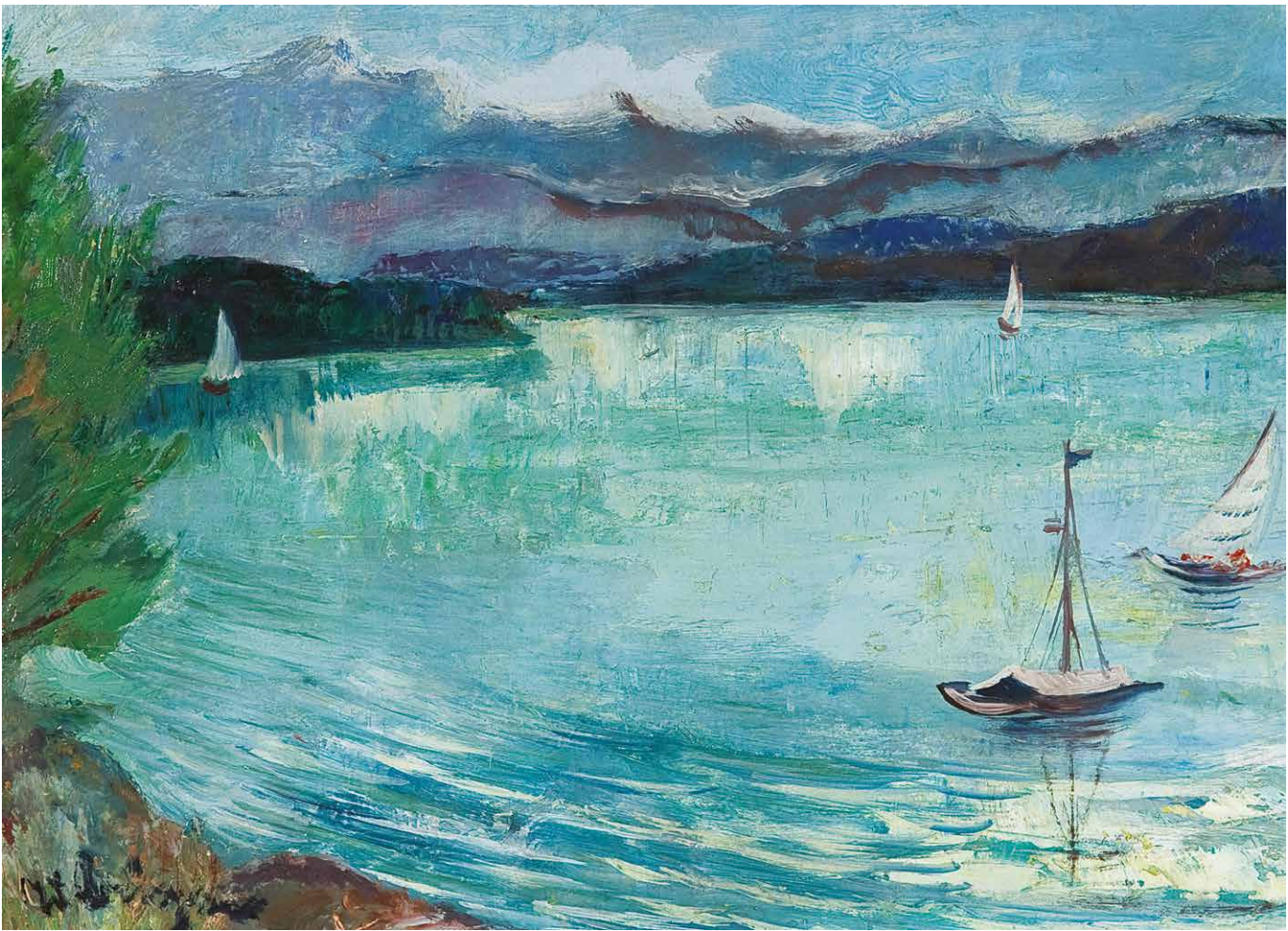
Wilhelm Kaufmann zeigt uns im Vergleich dazu eine von Menschen unbelebte, idyllische Winterszene, die er im steirischen Hall bei Admont eingefangen hat. Der Hagenbundkünstler malte bevorzugt in der freien Natur, und auch dieses Ölgemälde dürfte unter dem unmittelbaren Eindruck der tiefverschneiten Landschaft am Fuße des Gebirgszuges der Haller Mauern entstanden sein. Einzelne kahle Bäume rahmen den Ausblick in Richtung des Tales. Der Künstler führt den Blick des Betrachters geschickt über den Holzzaun hinweg, direkt in ein entlegenes Waldstück hinein. Der Schnee ist unberührt, weit und breit sind hier weder Häuser noch Menschen zu sehen. In lebendigen und dynamischen Pinselstrichen schildert Kaufmann die Äste der Bäume, die teils mit Schnee bedeckt sind, und die Nadelbäume, die vereinzelt aus dem Wald hervorragen. Nur ansatzweise erahnt man das Tal, das zwischen den Bergrücken eingebettet liegt. Die Wintersonne scheint auf die hohe Schneedecke der Wiese und taucht die Natur in ein warmes, gelbes Licht.



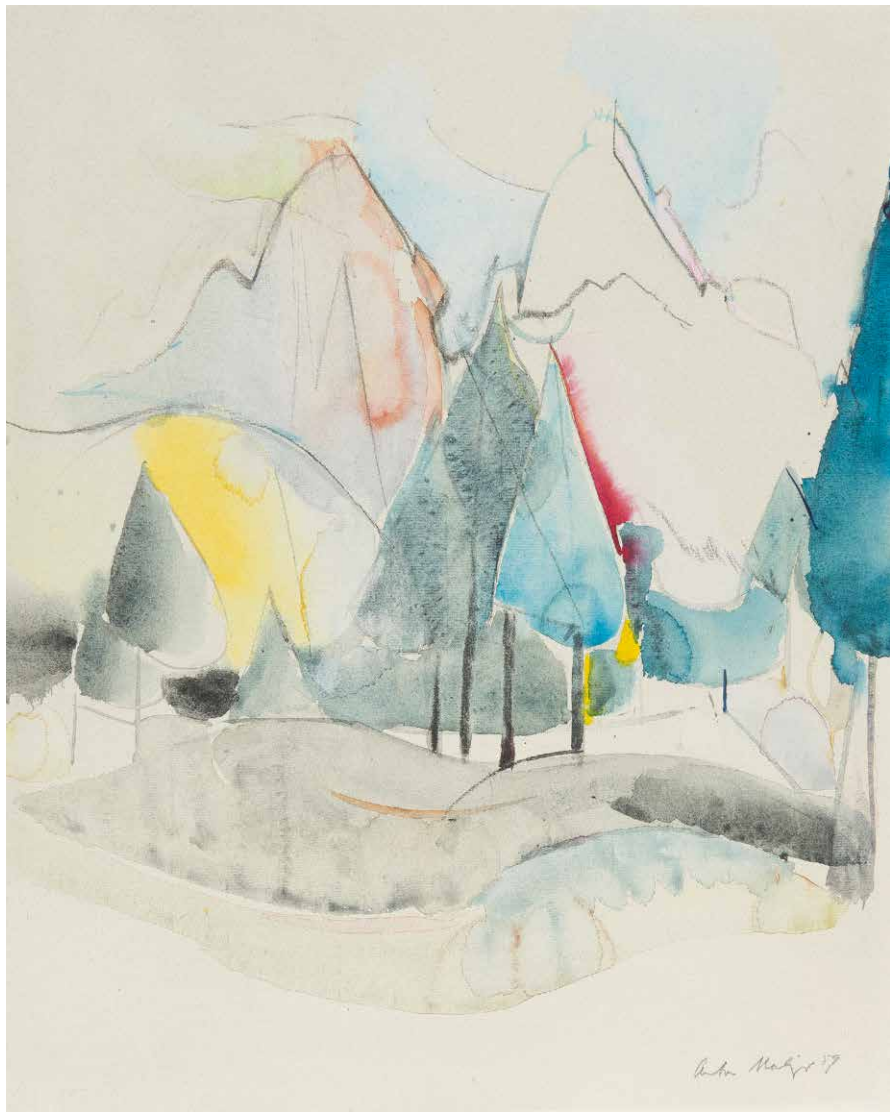
KÄTHE SCHMITZ-IMHOFF | 143
 (Köln 1893 – 1985 Köln)
Schlittenfahrende Kinder, 1933
 Öl/Leinwand, 52 x 61 cm
 monogrammiert K. S. I.
 verso beschriftet K. S. Imhoff.
 Köln Winterlandschaft. Paderborn 1933



144 | ERNST HUBER
 (Wien 1895 – 1960 Wien)
Badehütten am Attersee
 Gouache/Papier/Leinwand, 48,5 x 60 cm
 signiert E. Huber



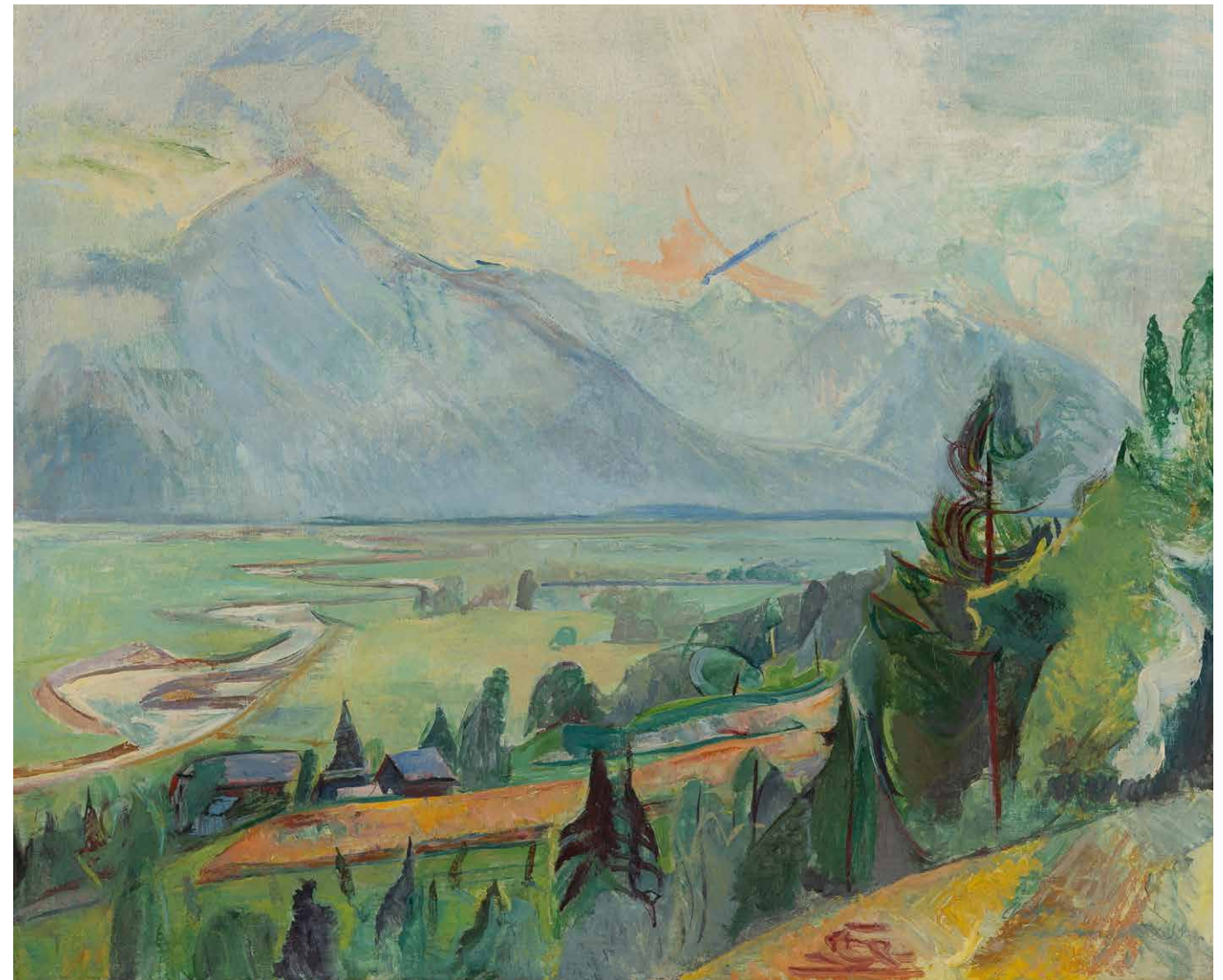
ADOLF BÜGER | 145
 (München 1885 – 1966 München)
Der Mondsee im Salzkammergut
 Öl/Karton, 25,3 x 35 cm
 signiert A. Bürger



146 | ANTON MAHRINGER
 (Neuhausen 1902 – 1974 Villach)
Dolomitengruppe, 1959
 Aquarell und Kohle/Papier, 53 x 43 cm
 signiert Anton Mahringer, datiert 59
 abgebildet im Wkvz. Anton Mahringer, S. 344 Nr. 833

Anton Mahringer wurde 1902 in Neuhausen auf den Fildern bei Stuttgart geboren und war Mitte der 1920er Jahre der erste Student von Anton Kolig an der Stuttgarter Akademie. 1928 kam er zum ersten Mal gemeinsam mit seinem Professor in dessen Wahlheimat Nötsch. Diese erste Berührung mit dem Unteren Gailtal rückte die Landschaftsmalerei bleibend ins Zentrum von Mahringers Schaffen. Tief berührt vom weiten Talboden, den schroffen Gebirgshängen und tiefen Nadelwäldern zwischen Gail und Dobratsch, entschloss sich Mahringer 1931, endgültig nach Nötsch zu ziehen. In der Abgeschiedenheit und Unberührtheit fand der sensible Maler Heimat und Inspiration.

Die markanten Silhouetten des Dobratsch und der Karnischen Alpen nahe dem Oisternig, der dahinterliegende Zug der Julier, aber auch die Dörfer Labienteschach und St. Georgen boten ihm einen reichen Schatz an Motiven. Mahringer verbrachte die Sommermonate in einer Jagdhütte im Kesselwald, die zuvor Franz Wiegele genutzt hatte. Das hier abgebildete Gemälde scheint direkt aus dem Wald heraus entstanden zu sein, der Blick führt über das davorliegende Tal zur hoch aufragenden Gebirgskette im Hintergrund. Gekonnt setzt der Künstler farbperspektivische Gestaltungselemente ein, kräftige Grün- und Brauntöne füllen das rechte untere Eck der Darstellung, um mit zunehmender Entfer-



ANTON MAHRINGER | 147
 (Neuhausen 1902 – 1974 Villach)
Kärntner Landschaft, 1936
 Öl/Leinwand, 64 x 72 cm
 signiert Anton Mahringer, datiert 1936

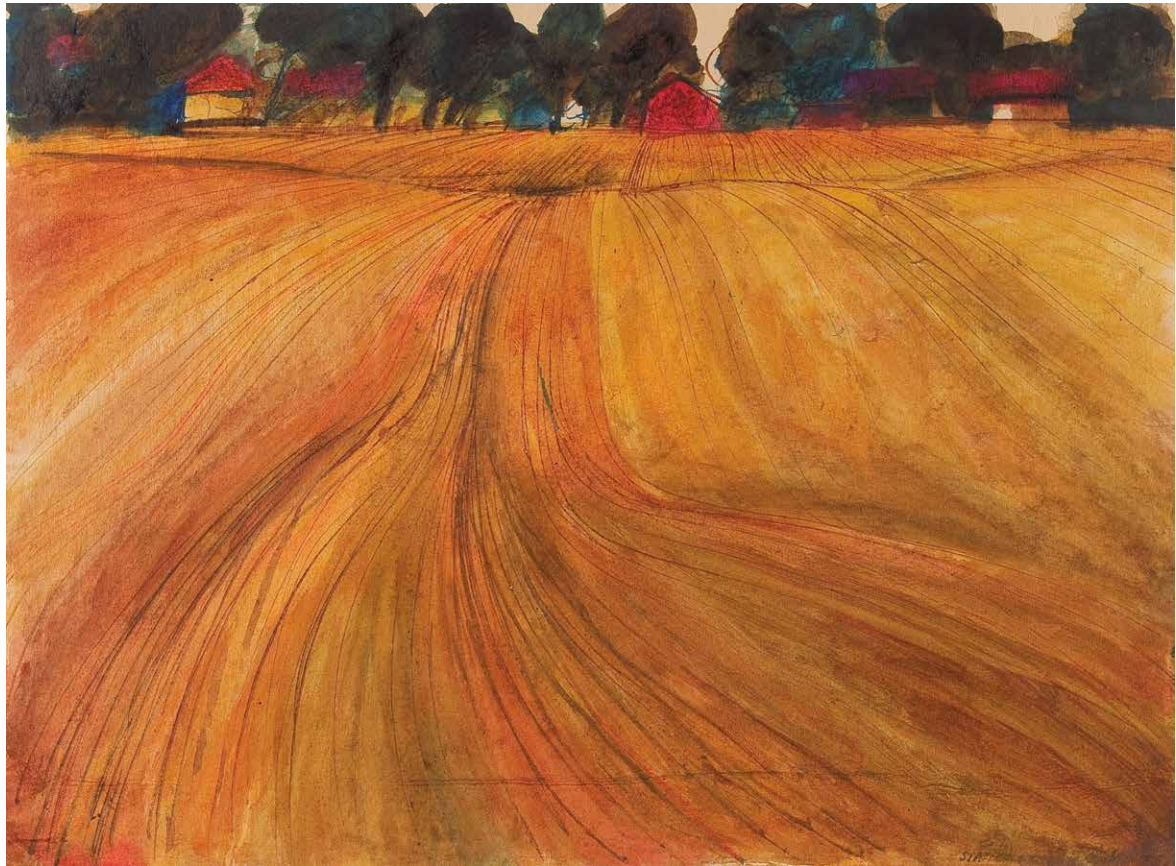
nung heller zu werden und zu verblassen. Durch diese kompositorische Diagonale wirkt das Gemälde ausgewogen und ruhig. Mahringer fängt einen Sommertag im Gailtal ein, das gleißende Sonnenlicht durchzieht die Landschaft, der warme Waldboden duftet nach Erde und lädt dazu ein, sich im Schatten der Bäume eine Zeit lang niederzulassen.

Im Aquarell widmete sich Mahringer nicht der fernsichtigen Panoramalandschaft, sondern konzentrierte sich auf nahsichtige Detailformen. Typisch für seine Arbeiten aus den 1950er Jahren ist die Tendenz zu sanft geschwungenen Formen. Die Bäume werden zu schirmartigen, spiraligen Gebilden, die sich durch ihre Farbgebung als eigenständige,

dreidimensionale Körper ausformen. Mahringer findet in seinen Papierarbeiten originelle Lösungen der Formenreduktion und rückt einzelne Details ins Zentrum seiner Darstellung. Er vernachlässigt die übrige Landschaft, und die Motive außerhalb verblassen und sind nur skizzenhaft angedeutet. Die Werke von Mahringer wirken bis heute überaus modern, vor allem die Papierarbeiten bewegen sich an der Grenze zur Abstraktion.



JOSEF DOBROWSKY | 150
 (Karlsbad 1889 – 1964 Tullnerbach)
Korngarben
 Öl/Holz, 34,6 x 51,3 cm
 monogrammiert J.D.



148 | WILHELM JARUSKA
 (Wien 1916 – 2008 Wien)
Schandachen bei Litschau, 1988
 Aquarell/Papier, 51,3 x 67 cm
 signiert W. Jaruska, datiert 1988
 beschriftet Schandachen bei
 Litschau im Waldv.

149 | WILHELM JARUSKA
 (Wien 1916 – 2008 Wien)
Feld in Stadlau, 1968
 Aquarell/Papier, 45,6 x 61,2 cm
 signiert W. Jaruska, beschriftet Stadlau
 verso beschriftet, signiert und datiert Stadlau
 Herbstfelder W. Jaruska 1968
 abgebildet in Wilhelm Jaruska 2019, S. 38, Nr. 67
 und in Jaruska 2020, S. 19, Nr. 50



151 | ERNST HUBER
(Wien 1895 - 1960 Wien)
Ernst Huber an der Staffelei
Mischtechnik/Papier, 16 x 7,5 cm



152 | ERNST HUBER
(Wien 1895 - 1960 Wien)
Am Eislaufplatz
Lithografie/Papier, 19,3 x 22 cm
signiert E. Huber, nummeriert 12/25
beschriftet O. Lith



ERNST HUBER | 153
(Wien 1895 - 1960 Wien)
Picknick im Grünen
Hinterglasmalerei, 18,5 x 24 cm
signiert Huber



154 | **OSKAR LASKE**
 (Czernowitz 1874 - 1951 Wien)
Schloss Schönbrunn, 1945
 Gouache/Papier, 37,5 x 49 cm
 signiert O. Laske, datiert 1945 Nov.



OSKAR LASKE | 155
 (Czernowitz 1874 - 1951 Wien)
Perchtoldsdorf
 Gouache/Papier, 38,5 x 42,5 cm
 signiert O. Laske
 betitelt Perchtoldsdorf



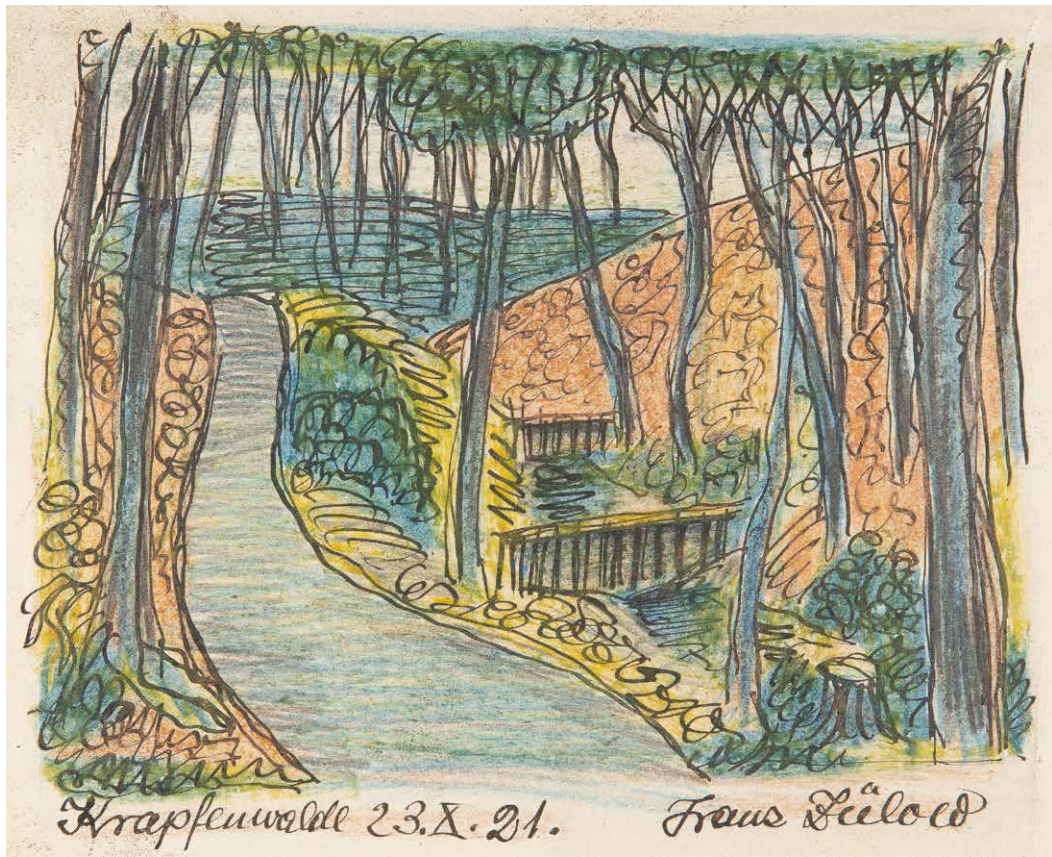
156 | ERICH MILLER-HAUENFELS
 (Graz 1889 – 1972 Wien)
Aus dem Belvedere Garten
 Öl/Leinwand, 60,3 x 81,5 cm
 signiert Erich Miller
 verso beschriftet Erich Miller-Hauenfels
 aus dem Belvedere Garten
 Etikett Künstlerhaus, No. 738



OTTO RUDOLF SCHATZ | 157
 (Wien 1900 – 1961 Wien)
Am Wiener Burgring, 1949
 Öl/Hartfaserplatte, 32 x 45,5 cm
 monogrammiert ORS x
 abgebildet im Wkvz. O. R. Schatz 2018,
 Nr. M 1949 4



158 | **FRANZ ZÜLOW**
 (Wien 1883 - 1963 Wien)
Rodaun, 1922
 Mischtechnik/Papier
 11,5 x 15,8 cm
 signiert Fr Zülow
 datiert 28. IV. 22
 beschriftet Rodaun



159 | **FRANZ ZÜLOW**
 (Wien 1883 - 1963 Wien)
Krapfenwaldl, 1921
 Mischtechnik/Papier
 11,5 x 15,8 cm
 signiert Franz Zülow
 datiert 23. X. 21.
 beschriftet Krapfenwaldl



FRANZ ZÜLOW | 160
 (Wien 1883 - 1963 Wien)
Blumenvase, 1933
 Mischtechnik/Papier, 27 x 42,5 cm
 signiert Fr Zülow, datiert 33



161 | **KARL MAY**
(Gablonz 1901 - 1976 Montréal)
Zwei Kakadus, 1948
Farblithografie/Papier, 61 x 47 cm
signiert May, datiert 48



162 | **MATHILDE REUSS**
(Dresden 1853 - 1933 München)
Papageien auf Ginkgobaum
Farbholzschnitt/Papier, 24 x 25,5 cm
monogrammiert im Druck MR
signiert Mathilde Reuß München
beschriftet Original Farbholzschnitt



FRANZ ZÜLOW | 165
(Wien 1883 - 1963 Wien)
Ägypten, 1944
Mischtechnik/Papier, 20,5 x 26,5 cm
signiert Fr Zülow, datiert 44



163 | **FRANZ ZÜLOW**
(Wien 1883 - 1963 Wien)
Storchenvögel
Lithografie, handkoloriert/Papier, 28,8 x 35,9 cm
Signaturstempel Fr Zülow



164 | **FRANZ ZÜLOW**
(Wien 1883 - 1963 Wien)
Zebraherde
Lithografie, handkoloriert/Papier, 31 x 35,9 cm
Signaturstempel Fr Zülow



166 | **HILDE LEITER**
(Wien 1925 – 2015 Wien)
Lesende Kinder
Mischtechnik und Collage/Karton, 31 x 44 cm
verso beschriftet Umschlag, nach Anzeichnung

*Der gute Räuber Hoppelzahn
raubt alles, was er kriegen kann.
Er raubt bei Nacht den Sonnenschein
und steckt bei Tag das Mondlicht ein.*

*(aus Das endlose Lied vom guten Räuber Hoppelzahn,
in: Hofbauer, Friedl; Leiter, Hilde: Im Lande Schnipitzel)*

Ein Mädchen und ein Bub sitzen Rücken an Rücken und lesen. Neben ihnen lehnt ein Teddybär und schaut neugierig. Rechts von ihm steht ein Buch; es heißt „Im Lande Schnipitzel“. Die Illustration zum 1973 erschienenen Buch von Friedl Hofbauer hat Hilde Leiter gestaltet, genauso wie

die Darstellung der lesenden Kinder, die wahrscheinlich das Cover des Jahrbuches des österreichischen Buchklubs der Jugend war. Zehn Jahre lang war sie für diesen als Redakteurin und Illustratorin tätig und gestaltete mehrfach Umschläge für die Jahrbücher.
Die 1925 als Hilde Schlöss in Wien geborene Künstlerin studierte von 1945 bis 1949 Stoff- und Tapetendruck in der Meisterklasse von Erna Kopriva an der Hochschule für angewandte Kunst. Diese beurteilte ihre Schülerin als „starkes ornamentales Talent“ und attestierte ihr bei den Kinderbüchern „Sinn für Humor und Einfühlung in die kindliche Mentalität“. 1956 heiratete Hilde Schlöss Helmut Leiter, der als Kinder- und Jugendbuchautor unter dem Pseudonym Hans Domenego erfolgreich wurde. Die beiden teilten nicht nur ihr Privatleben, sondern schrieben,



HILDE LEITER | 167
(Wien 1925 – 2015 Wien)
Krokodil mit Blume
Mischtechnik und Collage/Papier, 27 x 36,8 cm
verso Krokodilskizze

illustrierten und gaben zahlreiche Kinderbücher heraus. Das Kinderlexikon „Werwiewas“ (1980) ist wohl das Bekannteste. Insgesamt illustrierte Leiter mehr als 50 Kinder- und Jugendbücher nicht nur mit Hans Domenego, sondern auch mit vielen andern namhaften österreichischen AutorInnen. So illustrierte sie Mira Lobes „Der kleine Troll und der große Zottel“, Christine Bustas „Die Zauberin Frau Zappelzeh“ und Käthe Reicheis' „Die Stimme des Donnervogels“.
Hilde Leiter liebte in ihren Arbeiten das Spiel mit den Materialien. So griff sie, wie auch im „Krokodil mit Blume“, gerne zu Seidenpapier und erschuf in Collagetechnik durch Überlagerungen verschiedene Figuren und Szenerien mit speziellen Farb- und Lichtwirkungen. Kleinere Strukturen arbeitete sie noch mit anderen Techniken wie Buntstift, Filzstift

oder Gouache ein. Das freundliche Krokodil blinzelt charmant aus dem Bild. Wie ein Tangotänzer hält es verführerisch eine Blume zwischen den spitzen Zähnen. Der Biss war vielleicht etwas zu fest, da der Stiel geknickt ist. Im Hintergrund blühen noch weitere Blumen, deren Blüten verschiedenste Formen aufweisen. Das Blatt war Vorlage zum Cover des Jahrbuches vom Buchklub der Jugend im Jahr 1973. Die dortige Überschrift „Wir schauen und erzählen“ ist auf Hilde Leiters Werke umzulegen. Mit ihren Bildern ermöglicht sie es schon den Kleinsten, Geschichten schauend zu erleben, während die Großen sie ihnen vorlesen.



168 | **OSKAR LASKE**
(Czernowitz 1874 - 1951 Wien)
Jonas
Farblithografie/Papier, 22,5 x 25 cm
signiert im Druck O. Laske, betitelt Jonas



169 | **OSKAR LASKE**
(Czernowitz 1874 - 1951 Wien)
Sommernachtstraum
Farblithografie/Papier, 34,5 x 40 cm
signiert O. Laske
signiert im Druck O. Laske,
betitelt Sommernachtstraum

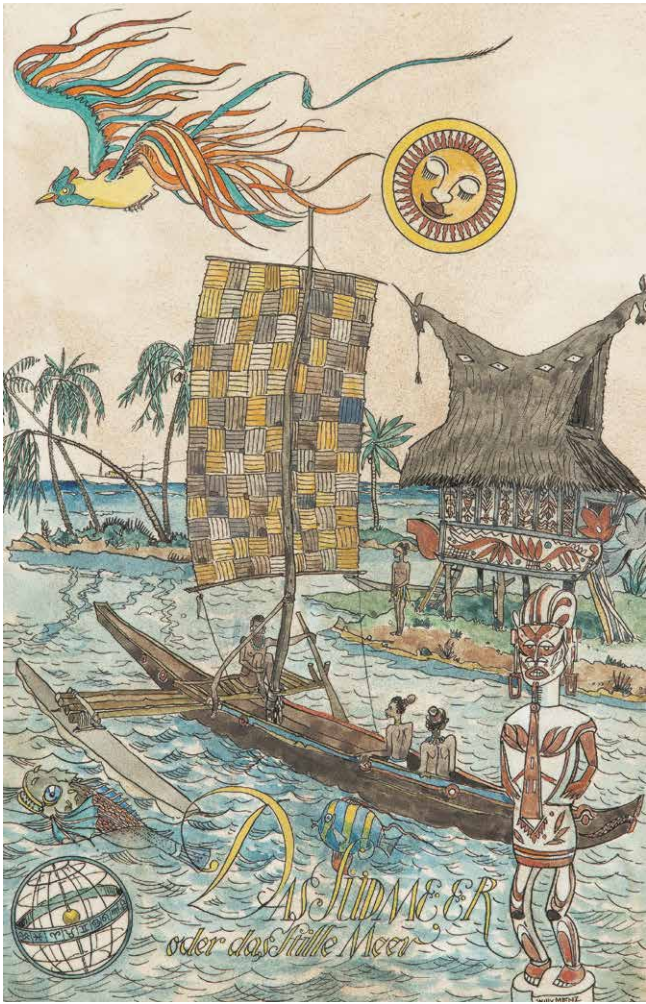


OSKAR LASKE | 170
(Czernowitz 1874 - 1951 Wien)
Meerjungfrau
Lithografie, aquarelliert/Papier, 42,7 x 28,6 cm
im Druck monogrammiert OL



171 | **WILLY MENZ**
(Quetzaltenango 1890 - 1969 Bremen)
Das Westmeer, um 1930
Mischtechnik/Papier, 44 x 28,8 cm
signiert Willy Menz
betitelt Das Westmeer

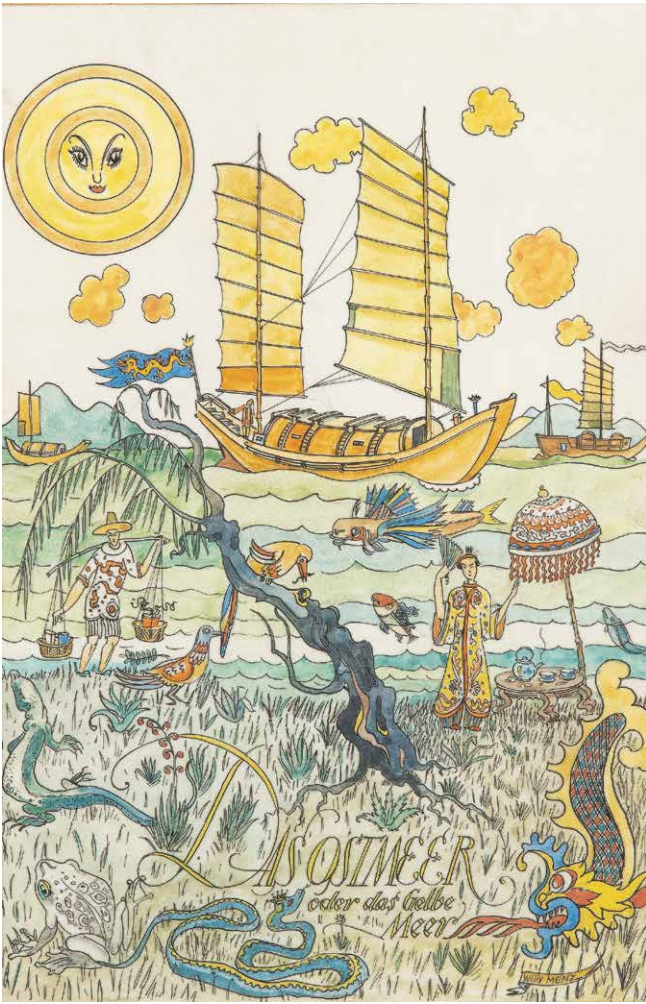
Der Maler, Grafiker und Illustrator Willy Menz war der Sohn eines Bremer Kaufmanns, der in Guatemala Geschäfte machte, ehe er infolge eines Erdbebens 1892 nach Bremen zurückkehrte. Als begabter Zeichner stellte Menz früh Stadtansichten und Schiffszeichnungen her. Von 1905 bis 1906 absolvierte er die Bremer Kunstgewerbeschule; 1908 war er Lehrling für Lithografie, und von 1908 bis 1912 studierte er an der Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig. Ab 1911 wirkte Menz, Mitglied im Deutschen Künstlerbund, in Bremen. Er zeichnete und radierte Landschaften und Stadtansichten. 1912 gründete er die grafische Werkstatt und Malschule Menz & Praeger. Künstlerisch stand Menz der Künstlerkolonie Worswede nahe. Von 1915 bis 1931 vollzog sich sein Aufstieg vom Hilfslehrer zum Professor und schließlich zum Direktor der Staatlichen Kunstgewerbeschule. Veröffentlichungen erfolgten in verschiedenen expressionistischen Zeitschriften. In seinem Atelier entstanden aber auch mehrere große Gemälde. In den 1920er und 1930er Jahren unternahm Menz Reisen nach Spanien, Österreich, in die Schweiz, in die USA und nach Indien. 1934 wurde er aus politischen Gründen in den Ruhestand versetzt.



172 | **WILLY MENZ**
(Quetzaltenango 1890 - 1969 Bremen)
Das Südmeer, um 1930
Mischtechnik/Papier, 44 x 28,5 cm
signiert Willy Menz
betitelt Das Südmeer oder das stille Meer

In welchem Kontext die vier vorliegenden Blätter entstanden sind, ist nicht bekannt. Art und Inhalt sowie die Dichte der Darstellungen legen nahe, dass es sich um Illustrationen für ein Jugendbuch handelt. Auf relativ engem Raum versammelt der Künstler mit akribischem Realismus Dinge und Personen, die für das auf dem jeweiligen Blatt bezeichnete Meer typisch sind. Über allen Weltgegenden lacht eine freundliche Sonne: Sol lucet omnibus.

Für Europäer besonders interessant ist das Bild vom „Westmeer“. Der Begriff meint in der Regel die Nordsee, und tatsächlich finden sich hier mehrere Hinweise auf Bremen, die Heimatstadt des Künstlers. Freilich liegt die eigentliche Hansestadt nicht an der Nordsee, sondern ein gutes Stück landeinwärts an der Weser. Direkt am Meer liegt allerdings das zu Bremen gehörende Bremerhaven. Dort dürfte auch die Boje mit dem Schriftzug „BREMEN“, in den Bremer Farben Rot und Weiß und gekrönt mit dem Schlüssel des Bremer Wappens, zu verorten sein. Diese schwimmt zwischen allerlei Meeresgetier, im Hintergrund ein Schiff mit dem Bremer Wappen am Bug. Das dürfte der turbinengetriebene Schnelldampfer „Bremen“ der Reederei Norddeutscher Lloyd sein, der

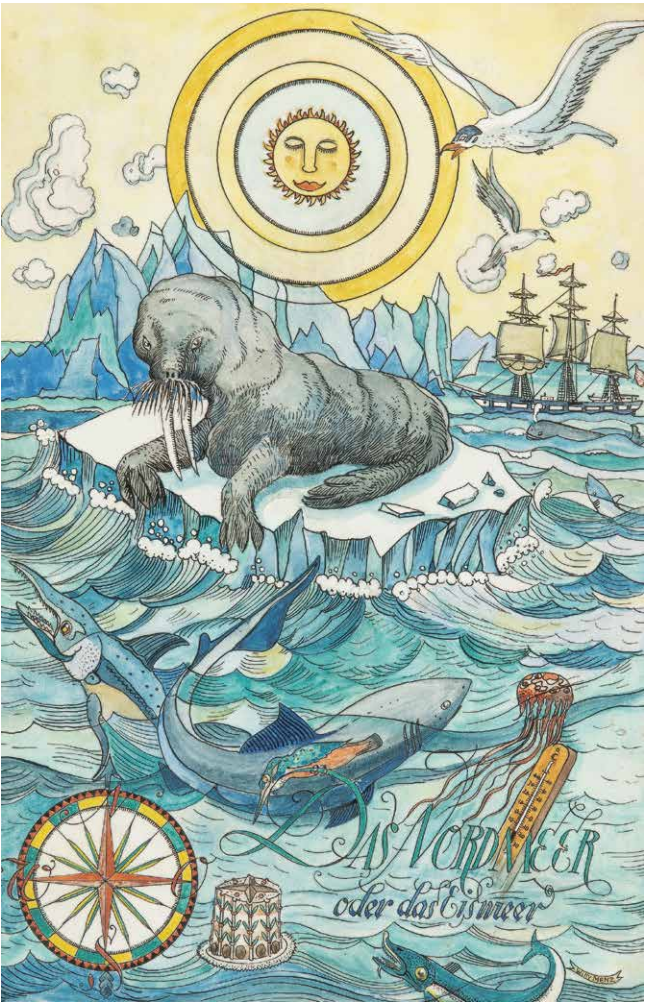


WILLY MENZ | 173
(Quetzaltenango 1890 - 1969 Bremen)
Das Ostmeer, um 1930
Mischtechnik/Papier, 44 x 28,5 cm
signiert Willy Menz
betitelt Das Ostmeer oder das gelbe Meer

1929 zu seiner Jungfernfahrt von Bremerhaven nach New York aufbrach. Als weiterer Hinweis darauf ist im Hintergrund die Silhouette von New York zu erkennen, ergänzt um einen Indianer mit Federkopfschmuck und eine dreimastige Karavelle, vermutlich die „Santa Maria“, mit der Kolumbus 1492 nach Amerika gelangte, wenn auch nicht nach New York.

Die Darstellung vom „Südmeer“ ist mit Kulturerzeugnissen Polynesiens gefüllt sowie mit vier Seefahrern, die sich durch ihre Haartracht und Kleidung als Bewohner Polynesiens zu erkennen geben. Neben einem Auslegerboot ragt eine geschnitzte Kultfigur ins Bild. Im Mittelgrund ist eine Reihe kleiner Inselchen zu sehen, auf denen Kokospalmen wachsen. Auf einer der Inseln zeigt uns Menz einen Vorratsspeicher. Am Horizont weist ein Schiff des 20. Jahrhunderts darauf hin, dass wir uns in dieser kolportierten Gesamtschau (auch) in der globalisierten Gegenwart und nicht (ausschließlich) in einer (Ideal-)Vergangenheit befinden.

In gelb-nuancierten Farbtönen erstreckt sich das Ostmeer mit einer das Bild dominierenden, chinesischen Dschunke vor den Augen des Betrachters, doch zuvor gleiten die Blicke über einen mit Vögeln, Schlangen,



WILLY MENZ | 174
(Quetzaltenango 1890 - 1969 Bremen)
Das Nordmeer, um 1930
Mischtechnik/Papier, 44 x 28,5 cm
signiert Willy Menz
betitelt Das Nordmeer oder das Eismeer

Fröschen und Reptilien gefüllten Wiesenteppich. Auch hier schmücken der jeweiligen Kultur zugehörige Versatzstücke die Darstellung, sogar eine traditionelle Teezeremonie mit Schirm, Fächer und Kimono findet Platz.

Auf der Darstellung des "Nordmeeres" thront ein gewaltiges Walross auf einer Eisscholle. Menz nimmt der Gestalt dieser riesigen Robbenart jegliche Bedrohlichkeit und verleiht ihr eine sachliche und doch gutmütige Ausstrahlung, die für Wildtiere in Kinder- und Jugendbüchern oft typisch ist. Dem Künstler gelingt es in diesen vier Werken Welten zu erschaffen, die Erwachsene und Kinder begeistern. Den an Kinderbüchern geschulten Betrachter mögen diese Bilder wohl auch ein wenig an die beliebten Wimmelbücher erinnern.



175 | **LILLY STEINER**
(Wien 1884 - 1962 Paris)
Aquarium, 1928
Aquarell/Papier, 37 x 51,5 cm
signiert LSteiner, datiert 1928
betitelt Aquarium II
verso Kanalszene

„Hier leben die Tiere genauso wie in der Freiheit – anders als die in Käfigen gefangenen Vögel, Reptilien und Insekten. Durch nichts gehemmt und eingeengt, zeigen sie sich dem Beobachter in ihrer ganzen Naturwüchsigkeit, in ihrer vollen Natürlichkeit.“ So enthusiastisch äußert sich der Autor eines 1880 erschienen Aquarienbuchs über das damals moderne Hobby der Aquaristik, obwohl man zu der Zeit über die Lebensgewohnheiten und Bedürfnisse der gehaltenen Fische wenig bis nichts wusste. Auf der Weltausstellung 1851 in London wurden erstmals Aquarien einer breiten Öffentlichkeit gezeigt. Die Scheiben wurden von einem gusseisernen Rahmen zusammengehalten. Den Begriff „Aquarium“ prägte der englische Naturforscher Philip Henry Gosse

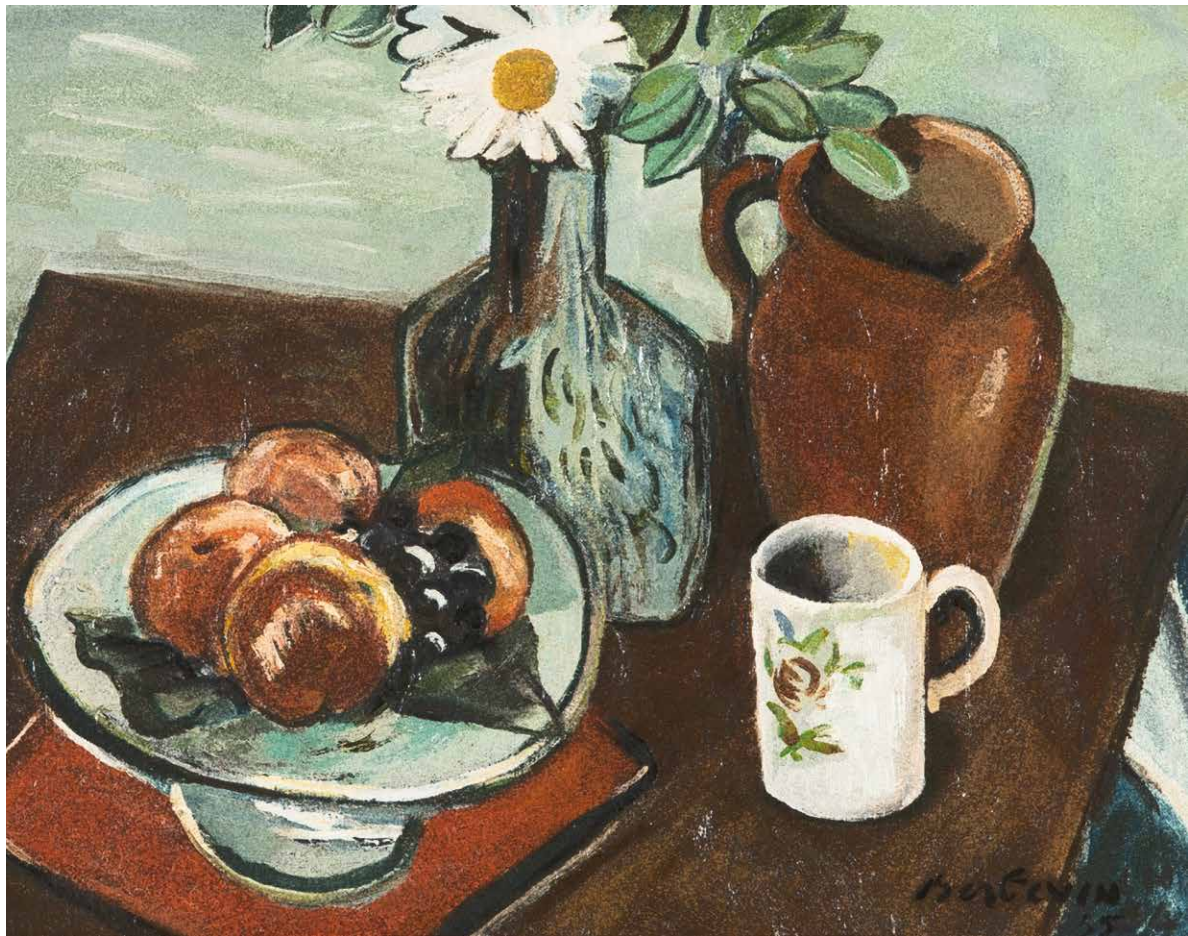
in seinen um die Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenen Büchern „A Naturalist's Rambles on the Devonshire Coast“ und „The Aquarium: an Unveiling of the Wonders of the Deep Sea“. Es kam in Mode, Lebewesen zumindest kurzfristig in kleinen Glasbehältern zu pflegen, um sie besser studieren zu können. In Deutschland war es vor allem der Naturforscher und Pädagoge Emil Adolf Roßmäbler, der mit verschiedenen Artikeln in Fachmagazinen das Hobby beförderte. Als Lilly Steiner, die 1927 mit ihrem Mann, dem Industriellen Hugo Steiner, nach Paris gezogen war, 1928 ihr Aquarium-Bild schuf, waren Aquarien in bürgerlichen Wohnungen nicht nur in Paris weit verbreitet. Die Künstlerin verkehrte zweifelsohne in Kreisen, in denen man der Tier-



FRANZ ZÜLOW | 176
(Wien 1883 - 1963 Wien)
Fische im Aquarium
Mischtechnik/Papier, 32,5 x 48 cm
signiert Fr Zülöw

beobachtung nachging. Auch wenn Steiner selbst das Blatt als Aquarium betitelte, ist in diesem Fall nicht viel von dem gläsernen Gefäß zu erkennen. Die Darstellung konzentriert sich auf die orangeroten Goldfische mit ihren langen Schleierschwänzen, die sich elegant im blauen Wasser drehen. Diese ältesten Zierfische gelten in ihrer ursprünglichen Heimat China und Japan als Glücks- und Fruchtbarkeitssymbole. Übrigens sind Goldfische kaum für kleine Aquarien geeignet, sondern erreichen überhaupt erst in Gartenteichen mit ausreichender Wassermenge eine höhere Lebensdauer. Auch ihr Wiener Kollege und Zeitgenosse Franz von Zülöw widmete sich in dem hier abgebildeten Werk der Unterwasserwelt. Der Künstler

ist für seine tierischen Darstellungen bekannt und konnte schon bei seinen Zeitgenossen damit reüssieren. Die Auswahl der Fischarten scheint hier vielfältiger, doch eine genaue Zuordnung würde wohl nur einem Fischer oder Meeresbiologen gelingen. Dem Künstler ging es weniger um die zoologisch korrekte Schilderung der Meerestiere, dennoch legte er auf die Gestaltung der Schuppen und Flossen wert. In der für Zülöw so typischen Technik ritzte er mit der Rückseite des Pinsels in die Farbe hinein. Auch hier ist das Aquarium selbst nicht zu erkennen, es könnte sich fast um eine Unterwasserszene aus den Tiefen des Ozeans handeln. Fauna und Flora wirken so wahrhaftig, als würde man zuhause sitzend durch das Aquarium direkt in die Weite des Meeres blicken.



177 | **ALBERT JULIEN PAUL BERGEVIN**
(Avranches 1887 – 1974 Avranches)
Stillleben mit Obstschale, 1955
Öl/Leinwand, 50 x 65 cm
signiert Bergevin, datiert 55

Albert Julien Paul Bergevin wurde 1887 als Sohn eines Antiquars in Avranches in der Normandie geboren. Durch die Sammelleidenschaft seines Vaters kam Bergevin bereits als junger Knabe mit kunstvoll gestalteten Büchern und mittelalterlichen Skulpturen in Kontakt. Sein Interesse an der Kunst intensivierte sich ab 1903 durch regelmäßige Aufenthalte in Paris, wo er an der Académie Julian und der École des beaux-arts studierte. Bereits 1910 entstand sein bekanntestes Werk, ein Werbeplakat für Avranches mit der berühmten Bucht von Saint-Michel im Hintergrund. In Paris nahm Bergevin am Ausstellungsgeschehen teil, stellte zuerst im Salon des Indépendants und nach dem Ersten Weltkrieg auch im Salon d'Automne aus. 1928 zog er mit seiner Frau und den beiden Söhnen wieder in seine Heimatstadt, wo er für die Revue de l'Avranchin und als freischaffender Künstler arbeitete. In den 1960er Jahren war er als Museumsleiter wesentlich an der Wiederbelebung des Kunst- und Geschichtsmuseums von Avranches beteiligt und bewohnte ein Seitengebäude des Hauses. Dieses und der angeschlossene Garten, der Jardin Bergevin, können noch heute besichtigt werden.

Die beiden hier abgebildeten Stillleben stammen aus der Mitte der 1950er Jahre und weisen sowohl in der Farbigkeit als auch in der Komposition deutliche Parallelen auf. Bergevin griff auf eine gedämpfte und zum Teil kühle Farbpalette zurück. Im „Stillleben mit Obstschale“ mischen

sich tonige Braun- und Rottöne zwischen die grau- und grünfarbigen Flächen. Im Bild der „Goldfische im Wasserkrug“ stechen lediglich die roten Fische und die gelbe Zitrone als Farbakzente hervor. Bemerkenswert erscheint hier vor allem die monochrome Darstellung der einzelnen Gläser, Karaffen und Krüge. Mit rasch und doch gezielt gesetzten dunklen Pinselstrichen und weißen Akzenten schildert Bergevin die gläsernen Objekte. Die größte Aufmerksamkeit widmet er dem Goldfischglas; darin befinden sich offensichtlich die Hauptdarsteller dieses Stilllebens. Nicht nur farblich bilden sie das Zentrum, auch in ihrer Bewegung und Lebendigkeit drücken sich Froh- und Leichtsinn aus. Soll uns die prominent inszenierte Zitrone an die „sauren Seiten“ des Lebens erinnern oder diene sie Bergevin lediglich als farblicher Akzent? Das „Stillleben mit Obstschalen“ verweist in der Komposition auf Paul Cézanne. Seine Landschaften und Stillleben der 1880er und 1890er Jahre, seine Auffassung von Farben und Formen und deren Anordnung auf der Bildfläche haben die Malerei in Frankreich entscheidend geprägt. Bergevins Stillleben dokumentieren die Suche nach formalen und inhaltlichen Neuinterpretationen dieser kunstgeschichtlich lang vernachlässigten Sujets. Bergevin findet diese neuen Möglichkeiten in der schrägen Draufsicht auf den Tisch, in den leicht verzerrten Gegenständen und der farblichen Umsetzung.



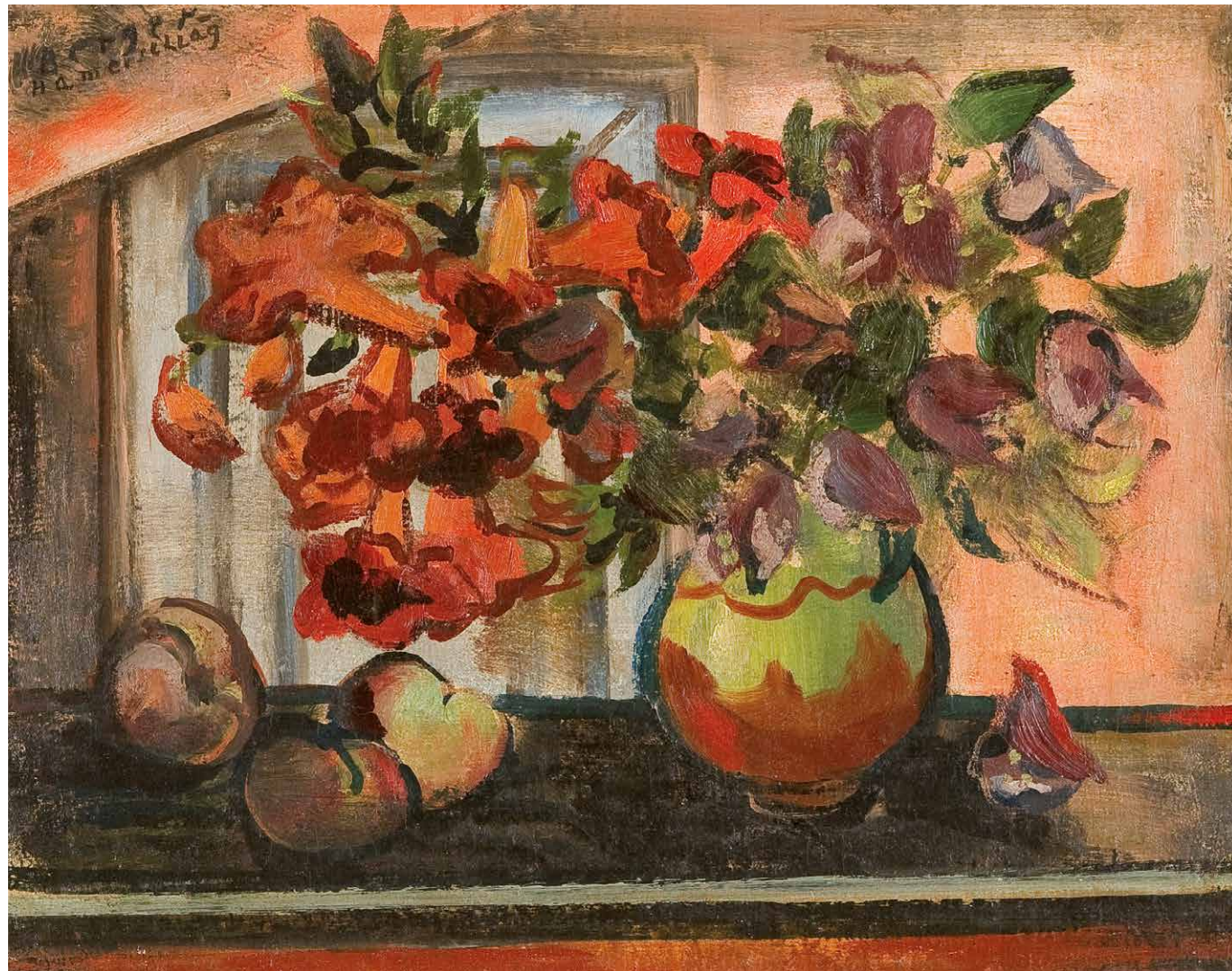
ALBERT JULIEN PAUL BERGEVIN | 178
(Avranches 1887 – 1974 Avranches)
Goldfische im Wasserkrug
Öl/Leinwand, 46 x 55,2 cm
signiert Bergevin



179 | FRITZ GREWENIG
 (Heusweiler 1891 – 1974 Trier)
Stillleben mit Gummibaum, 1924
 Öl/Leinwand, 90,4 x 70,3 cm
 signiert Fritz Grewenig, datiert 24



ELSA BERTHA FISCHER-GINSBURG | 180
 (Königsberg 1901 – 1998 Aschaffenburg)
Stillleben, 1931
 Öl/Holzfaserplatte, 54 x 46 cm
 monogrammiert E F G, datiert 31

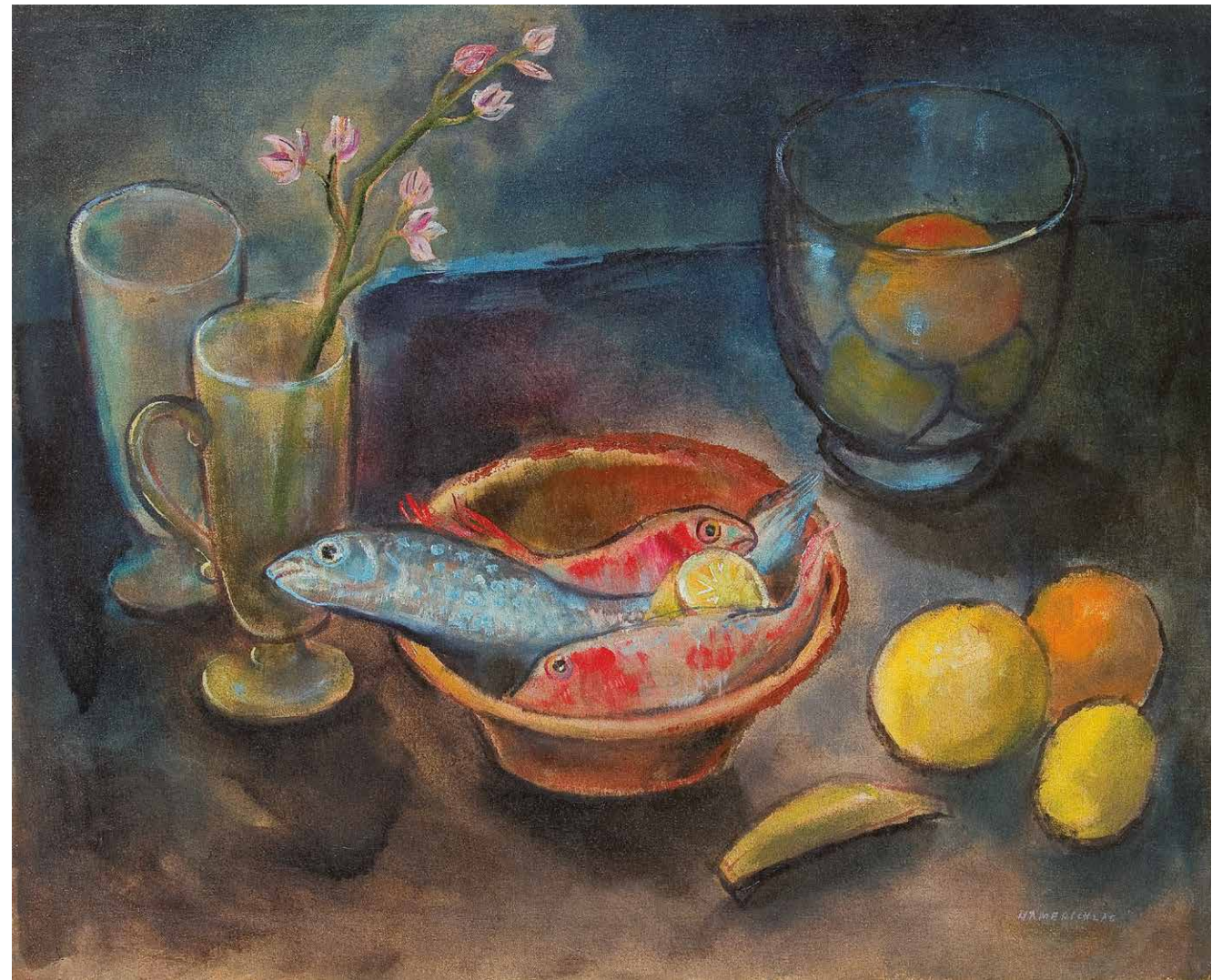


181 | MARGARETE BERGER-HAMERSCHLAG
(Wien 1902 – 1958 London)
Korsisches Blumenstillleben
Öl/Leinwand, 40,3 x 50,7 cm
signiert Berger-Hamerschlag

Auf Empfehlung Kolo Mosers besuchte die aus bürgerlich-jüdischem Hause stammende Margarete Hamerschlag schon als Neunjährige Franz Čížeks Kunstunterricht. 1917 bis 1922 studierte sie an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Oskar Strnad, Eduard Wimmer-Wisgrill und Bertold Löffler. 1922 heiratete sie den Architekten Josef Berger, Schüler von Adolf Loos und ebenfalls Jude. Hamerschlag war als Buchillustratorin, Malerin, Aquarellistin und Holzschnittkünstlerin sowie als Kostümbildnerin erfolgreich; 1927 nahm sie an der ersten Ausstellung der Wiener Frauenkunst teil. Das Ehepaar floh 1934 vor Austrofaschismus und Nazi-Gefahr nach Palästina und Ende 1935 weiter nach London. Hamerschlag hielt Kontakt zu Georg Ehrlich und anderen Emigranten, fand aber auch rasch Anschluss an die englische Kunstszenen und nahm an Gruppenausstellungen teil. Berger-Hamerschlag, wie sie sich nach dem Krieg nannte, konnte an ihre früheren Erfolge anschließen und unternahm künstlerisch produktive Reisen, insbesondere durch Südeuropa.

Im Zuge ihrer Reisetätigkeit, die Margarete Berger-Hamerschlag zwischen 1947 und 1954 entwickelte, bereiste sie neben ihrer alten Heimat Österreich auch Italien, hier vor allem Sardinien sowie Korsika. In ihrer Korrespondenz haben sich auch sieben Briefe ihres Gatten Josef Berger erhalten, die er ihr im Juni 1948 nach Korsika schrieb. Eben dort muss auch das hier gezeigte Stillleben entstanden sein, mit breitem Pinselstrich ausgeführt und großzügig schwarz konturiert.

Das benachbarte Gemälde mit Fischen und Zitronen, inhaltlich und auch im Kolorit an niederländische Stillleben des Barocks angelehnt, ist viel feiner gemalt und vermittelt eine gänzlich andere Stimmung. Fische und Zitronen kehren im Stillleben des 20. Jahrhunderts öfter wieder, bei Gerhart Frankl etwa, aber auch bei den in diesem Buch abgebildeten Künstlern Albert Bergevin oder Stephanie Hollenstein. Berger-Hamerschlag inszeniert Fische, Früchte, Schalen, Gläser und Blumen farblich ansprechend auf dem Tisch und bringt sie dem Betrachter wie eine Opfergabe dar.



MARGARETE BERGER-HAMERSCHLAG | 182
(Wien 1902 – 1958 London)
Stillleben mit Fischen
Öl/Leinwand, 55,1 x 68,2 cm
signiert Hamerschlag
abgebildet in Irma Trattner
Margarete Berger-Hamerschlag 2023, S. 75, Abb. 30

STEPHANIE HOLLENSTEIN

(Lustenau 1886 - 1944 Wien)

Bereits als Kuhhirtin auf dem elterlichen Hof in Lustenau, Vorarlberg, fertigte Stephanie Hollenstein erste Zeichnungen von Tieren. 1904 wurde sie aufgrund ihrer mitgebrachten Zeichnungen ohne Prüfung an der Königlichen Kunstgewerbeschule in München aufgenommen. Kaum hatte sie das Studium abgeschlossen, unterhielt die junge Künstlerin 1908 bis 1910 in Schwabing eine eigene Malschule. Sie stellte im Münchener Kunstverein und im Rahmen von Gruppenausstellungen in Innsbruck, Bregenz und Zürich aus. 1913 bis 1914 unternahm Hollenstein Studienreisen nach Italien. Ihr Stil war in jener Zeit stark von Vincent van Gogh beeinflusst. Im Mai 1915 trat sie als „Stephan Hollenstein“ den Vorarlberger Standschützen bei und wurde an der Südfront eingesetzt, ehe sie zwei Monate später aufflog. Die Geschichte garantierte ihr bis an ihr Lebensende öffentliche Aufmerksamkeit. Als Kriegsmalerin für das k. u. k. Kriegspressequartier ging sie erneut an die Front. Sie wurde gar mit dem Karl-Truppenkreuz ausgezeichnet, 1916 von Kaiser Karl für schlachterprobte Frontsoldaten gestiftet. Das Heeresgeschichtliche Museum, für das Hollenstein 1916/17 ebenfalls arbeitete, kaufte 87 ihrer Werke an. 1920 bis 1921 stellte Hollenstein in einer Ausstellung der Kunstgemeinschaft und bald auch im Künstlerhaus, der Secession und im Hagenbund aus. 1924 schrieb der Kunstkritiker und Kunstreferent der Wiener Zeitung Hans Ankewicz-Kleehoven einen ausführlichen Artikel über sie für das „Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart“, in dem er ihr eine „ungemein kräftige, dabei aber harmonische Farbengebung“ bescheinigte und ihr eine „durchaus moderne Auffassung“ zuschrieb, die „jedoch immer in Naturnähe“ bleibe. Seit 1923 Mitglied der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, wurde Hollenstein 1926 Mitbegründerin der progressiveren Gruppe Wiener Frauenkunst.

Hollensteins farbintensiver, expressiver Stil mit einer charakteristischen Behandlung des Raumes brachte der unkonventionellen und nonkonformistischen Künstlerin unter Zeitgenossen den Spitznamen „Schiefmalerin“ ein. Als im buchstäblichen Sinne schief würde man ihr hier vorgestelltes Stillleben von 1925 wohl nicht bezeichnen. Die Proportionen entsprechen eigentlich der Realität. Als ausgesprochen farbenfroh und expressiv mag das Bild hingegen durchaus gelten. Grundsätzlich ist das Stillleben vom künstlerischen Genre her eher eine Ausnahme: Von Hollenstein sind in erster Linie Landschaften und eindrucksvolle Porträts überliefert. Sorgfältig hat die Künstlerin die zu malenden Objekte vor sich arrangiert: Eine Vase mit zwei Chrysanthemen, ein aufrecht stehendes Buch, eine nackte männliche Figurine mit einem etwas unheimlichen Blick und einige Früchte präsentiert sie uns auf einem kunstvoll zerknüllten weißen Tuch. Die klassische Schau-Frucht des barocken Stilllebens, die Zitrone, darf in dieser Konstellation natürlich nicht fehlen. Über die goldene Regel des Blumenbindergewerbes, niemals eine gerade Anzahl von Blumen in einem Strauß oder einer Vase zu platzieren, setzt sich die Künstlerin hinweg. Der Hintergrund ist hinlänglich definiert, um eine braun tapezierte oder getäfelte Zimmerecke erkennen oder doch erahnen zu lassen. Wohin der nackte Mann wohl schaut? Vielleicht in die Zukunft oder doch eher in die Vergangenheit? Nicht nur sein Blick ist unheimlich. Es scheint auch fast, als habe er keine Haut. Die offen lesbisch lebende Stephanie Hollenstein war zur Zeit der Bildentstehung mit der angehenden Ärztin Franziska Groß aus Dornbirn liiert. Gut möglich, dass das gruselige Figürchen aus dem Kontext des Medizinstudiums der Freundin stammt und von dieser beigesteuert wurde.

STEPHANIE HOLLENSTEIN | 183

(Lustenau 1886 - 1944 Wien)

Stillleben, 1925

Öl/Karton, 61 x 44,5 cm

signiert Hollenstein

verso datiert Nov. 1925



IRENE HÖLZER-WEINEK

(Prag 1888 – 1965 Wien)

Irene Hölzer-Weinek war die Tochter des Direktors der Prager Sternwarte, des Astronomen Ladislaus Weinek, und dessen Gattin Hermine, geb. Wähle. Die angehende Künstlerin begann ihre Ausbildung als Privatschülerin des Prager Malers, Grafikers und Dekorateurs Vojtěch Hynais und studierte danach an der Prager Kunstakademie sowie an der dortigen Kunstgewerbeschule. Später schloss sie ihre Malerei-Studien bei Lothar von Kunowski in Berlin ab. Nach ihrer Heirat mit dem ebenfalls aus Prag stammenden Bankbeamten und Reserve-offizier Felix Hölzer 1912 lebte die Künstlerin in Wien. Anfang der 1920er hielt sie sich für einige Jahre in der nordostchinesischen Stadt Harbin auf, ehe sie nach Wien zurückkehrte. Als Malerin, Grafikerin und Restauratorin machte sie sich hier einen Namen. Hölzer-Weinek war Ausschussmitglied der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs sowie Mitglied des Zentralverbandes bildender Künstler, der österreichischen Kunstgesellschaft, der Freien Vereinigung, der Wiener Frauenkunst und des Badener Kunstvereins. Ab 1917 beschiedigte Hölzer-Weinek eine Reihe von Ausstellungen, vorwiegend in Wien, ab 1918 etwa auch in der Secession. 1930 wurde sie mit dem Ehrenpreis der Stadt Wien ausgezeichnet. Nach eigenen Angaben wurde die Malerin während der Naziherrschaft mit einem Malverbot belegt.

Hölzer-Weinek arbeitete in einem farblich bestimmten, expressiven Stil. Sie war eine anerkannte Porträtmalerin, die insbesondere Bild-nisse von österreichischen Persönlichkeiten der Zwischenkriegszeit schuf. Seltener sind Landschaften aus ihrer Hand zu finden; Still-leben wie die vorliegende Arbeit sind ein wenig öfter anzutreffen. In Kolorit, aber auch in Bildaufbau und Duktus, den Stillleben von Helene Funke ähnlich, hat die Malerin ein weißes Tuch auf einem Tisch drapiert. Die üppig beladene Obstschale sticht neben den beiden bescheidenen Pflänzchen hervor. Geradezu provokant funkeln die hell angeleuchteten Pfirsiche aus dem Halbschatten des Bildgeschehens hervor. Hinter dem vielfach gefalteten Tuch und den Objekten, die eigentlich Gegenstand des Stilllebens sind, geht der Raum ganz rea-listisch weiter, mit einem unspektakulären, bräunlichen Blumenkübel auf dem Tisch und anderen eher angedeuteten Gegenständen. Die Lichtstimmung gibt Anlass zu der Vermutung, wir hätten es hier mit einem sonnig-heißen Sommertag zu tun – die Trauben deuten auf den Spätsommer hin, der Raum ist, zum Schutz vor der Hitze, mit Vorhängen oder Gardinen teilweise abgedunkelt worden.



IRENE HÖLZER-WEINEK | 184
(Prag 1888 – 1965 Wien)
Stillleben mit Früchten
Öl/Leinwand, 50 x 65 cm
verso signiert Irene Hölzer-Weinek
beschriftet Wien III, Klimschg. 14/8



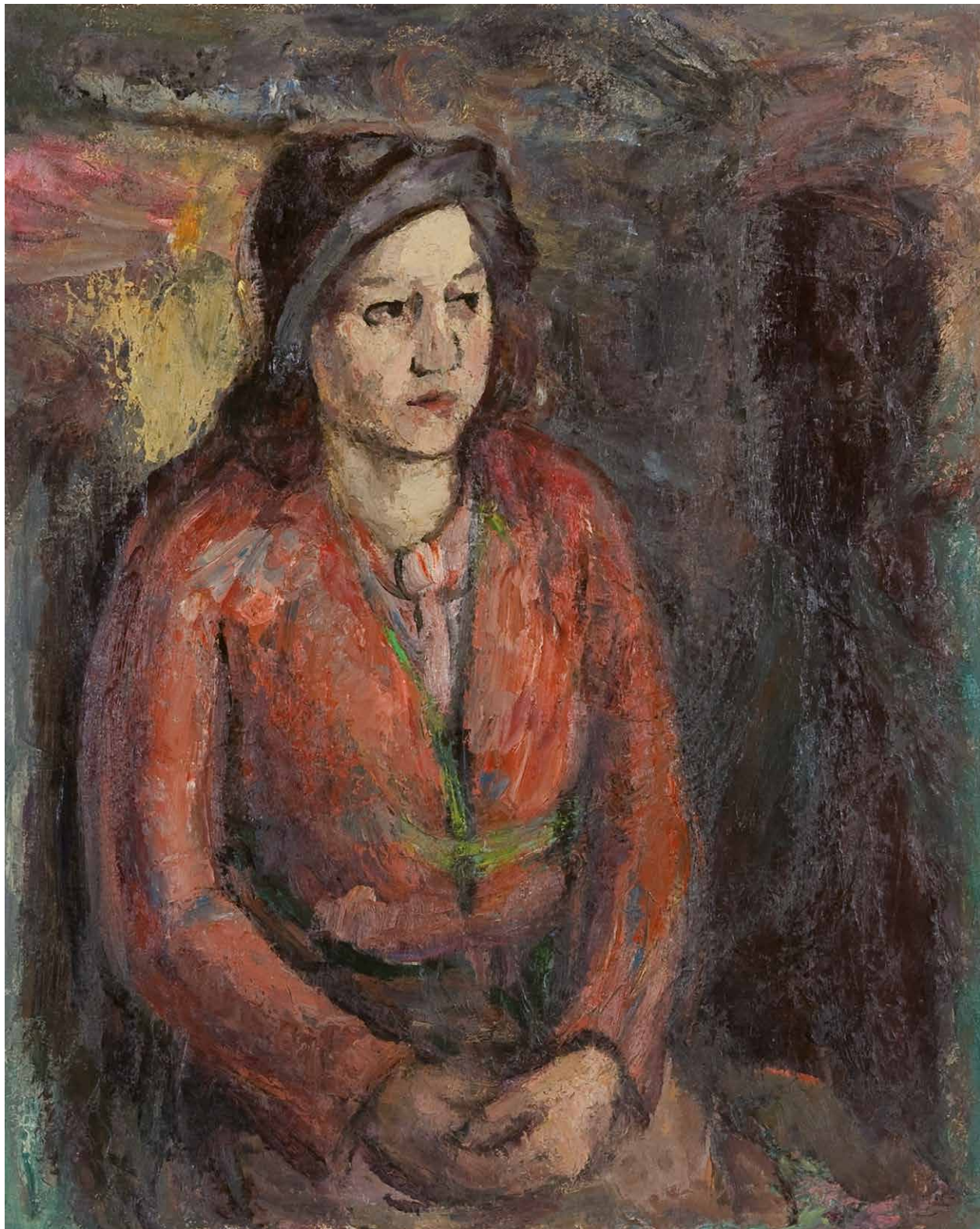
185 | **MARIANNE FIEGLHUBER-GUTSCHER**
 (Wien 1886 - 1978 Graz)
Blumenstillleben, 1943
 Gouache/Papier, 62,5 x 48 cm
 signiert Fieglhuber-Gutscher, datiert 43



186 | **MARIANNE FIEGLHUBER-GUTSCHER**
 (Wien 1886 - 1978 Graz)
Blumenstillleben
 Gouache/Papier, 63 x 48,2 cm
 monogrammiert F.G.



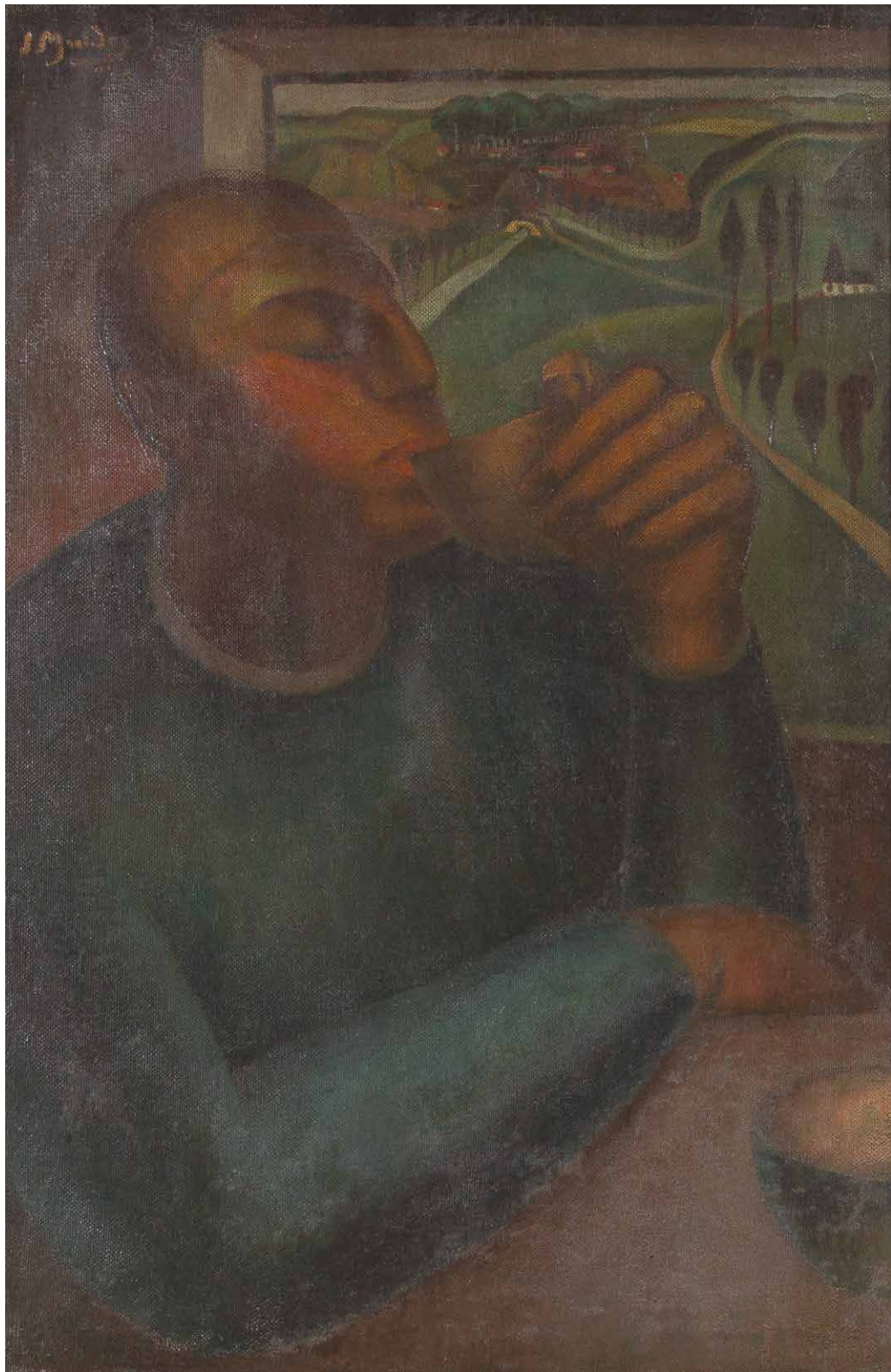
MARIANNE FIEGLHUBER-GUTSCHER | 187
 (Wien 1886 - 1978 Graz)
Rosa Astern
 Öl/Leinwand, 64,5 x 55 cm
 verso beschriftet Rosa Astern, Prof. Marianne Fieglhuber-Gutscher
 abgebildet in Fieglhuber-Gutscher, 2022, S. 198, Nr. 304



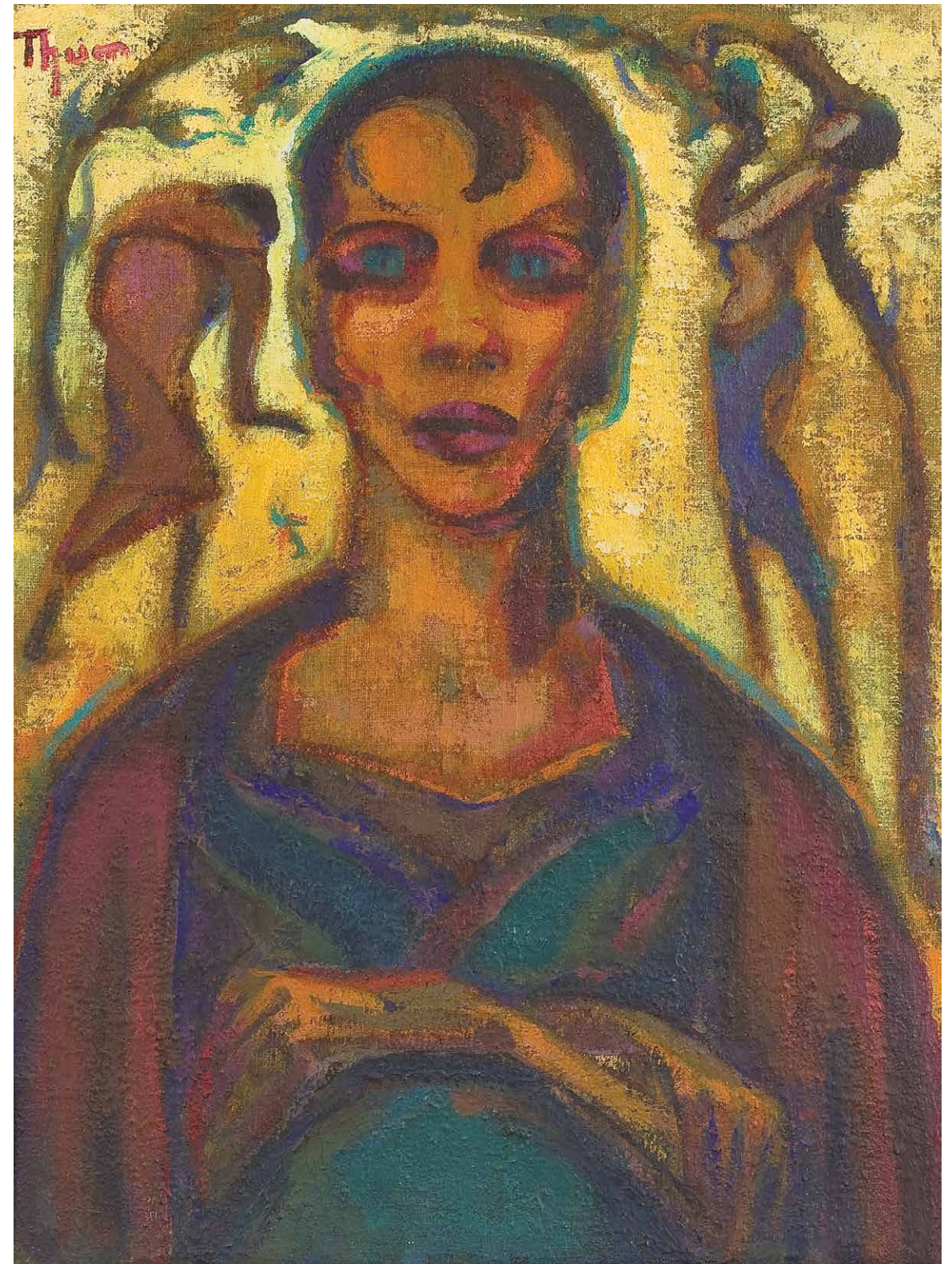
188 | **MARIANNE FIEGLHUBER-GUTSCHER**
 (Wien 1886 – 1978 Graz)
Dame in roter Jacke
 Öl/Leinwand, 77 x 62 cm
 verso Nachlassstempel
 abgebildet in Fieglhuber-Gutscher
 2022, S. 56, Nr. 72



MARIANNE FIEGLHUBER-GUTSCHER | 189
 (Wien 1886 – 1978 Graz)
Kind im Garten
 Öl/Leinwand, 78 x 62 cm
 monogrammiert F. G.
 verso beschriftet Kind im Garten, Fieglhuber-Gutscher
 abgebildet in Fieglhuber-Gutscher, 2022, S. 146, Nr. 210.



190 | JAN MULDER
(Maastricht 1895 – 1988 Eskilstuna)
Kaffeetrinker
Öl/Leinwand, 90 x 60,5 cm
signiert J Mulder



LYDIA ELFRIEDE LUZIE THUM | 191
(Berlin 1886 – 1952 Berlin)
Schwangere, um 1910
Öl/Leinwand, 68 x 51,8 cm
signiert Thum



192 | ELFRIEDE MILLER-HAUENFELS

(Graz 1893 – 1962 Wien)

Cassone am Gardasee

Öl/Leinwand, 58,5 x 69 cm

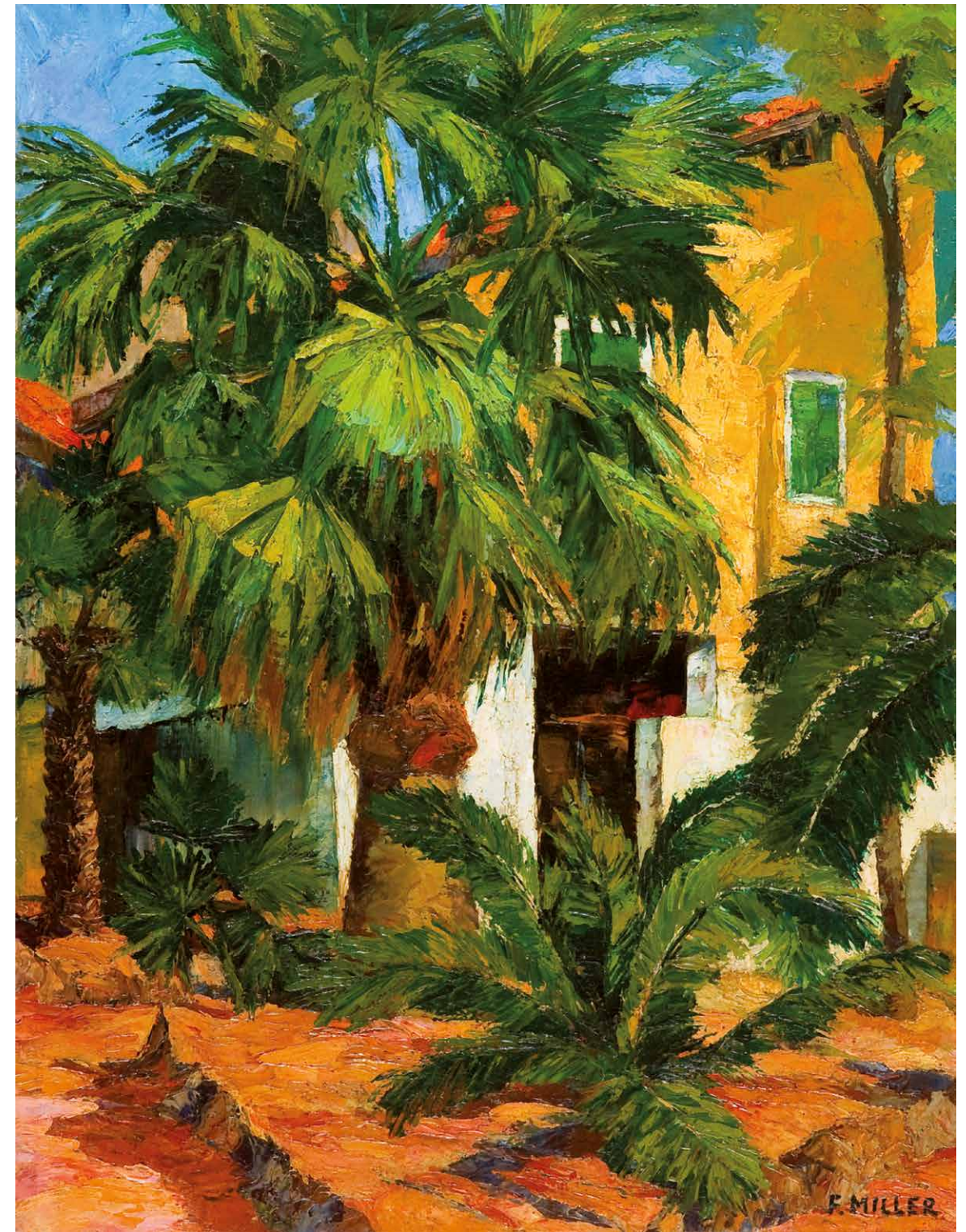
signiert Fride Miller

verso Etikett Elfriede Miller-Hauenfels, Wien 9. Spitalgasse 17/24,
„kleiner Hafen am Gardasee“ Öl

Elfriede Miller-Hauenfels wurde 1893 in Graz als Schwester des Malers Erich Miller-Hauenfels geboren und studierte ab 1913 an der Kunstschule für Frauen und Mädchen in Wien. Bereits in den 1920er Jahren nahm sie an Ausstellungen im Künstlerhaus und der Wiener Secession teil. Sie gehörte dem Verband der Wiener Frauenkunst an und engagierte sich für die Gleichstellung von Künstlerinnen. Im Zuge der längst überfälligen und in den letzten 15 Jahren vermehrten Neubewertung weiblichen Kunstschaffens kam es im Zuge von Ausstellungen und Publikationen auch ansatzweise zu einer Aufarbeitung ihres Œuvres. Zuletzt wurden ihre Werke 2020/2021 in der Ausstellung „Ladies First! Künstlerinnen in und aus der Steiermark 1850–1950“ in der Neuen Galerie in Graz gezeigt.

Neben expressiven Holzschnitten mit religiösen Motiven schuf die Künstlerin vor allem südliche Landschaften und winterliche Gebirgszenen. Auch die beiden hier abgebildeten Werke reihen sich in den Themenkreis dieser Sehnsuchtsorte ein. Bereits auf den ersten Blick lädt der sonendurchflutete südfranzösische Garten zum Betrachten und Betreten ein. Das südliche Licht, das viele Künstlerinnen und Künstler faszinierte und inspirierte, steht auch hier im Zentrum der Darstellung. Über die gesamte Darstellung legt sich warmes, gleißendes Sonnenlicht, in dem

die opulenten Palmen in fein nuancierten Grüntönen schimmern. Die Fassade der einfachen Finca erstrahlt in hellen Gelb- und Weißtönen, kaum erahnt man die kühle Luft hinter den dicken Mauern. Nicht weniger stimmungsvoll ist die Hafenszene aus „Cassone am Gardasee“, die vor allem in Blau- und Rottönen gehalten ist. Der Gardasee hat sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges schnell zu einer der beliebtesten Tourismusregionen Europas entwickelt. Doch davor war die Gegend rund um Cassone wohl noch ein Geheimtipp für Künstler und Künstlerinnen, so malte 1913 bereits Gustav Klimt die Kirche an den Hängen von Cassone. Heute zieht der Gardasee ganzjährig Touristenmassen an und ist oft überlaufen, doch das kleine Fischerdorf Cassone gilt bis heute als ruhig und beschaulich. Auch in dem hier abgebildeten Werk von Miller-Hauenfels ist der Hafen fast menschenleer, nur zwei Männer legen im Schatten der Häuser eine kleine Pause ein. Die Sonne breitet sich auch hier aus, der Himmel ist aber nicht wolkenlos, und so sind Licht und Schatten weniger stark gegeneinander abgesetzt. Im ruhigen Hafenbecken schwimmen die kleinen Boote nebeneinander. Besonders spannend ist der Blickwinkel des Betrachters auf den geschützten Hafen, als würde man am äußersten Zipfel der Hafenpromenade stehen.



ELFRIEDE MILLER-HAUENFELS | 193

(Graz 1893 – 1962 Wien)

Südfranzösischer Garten

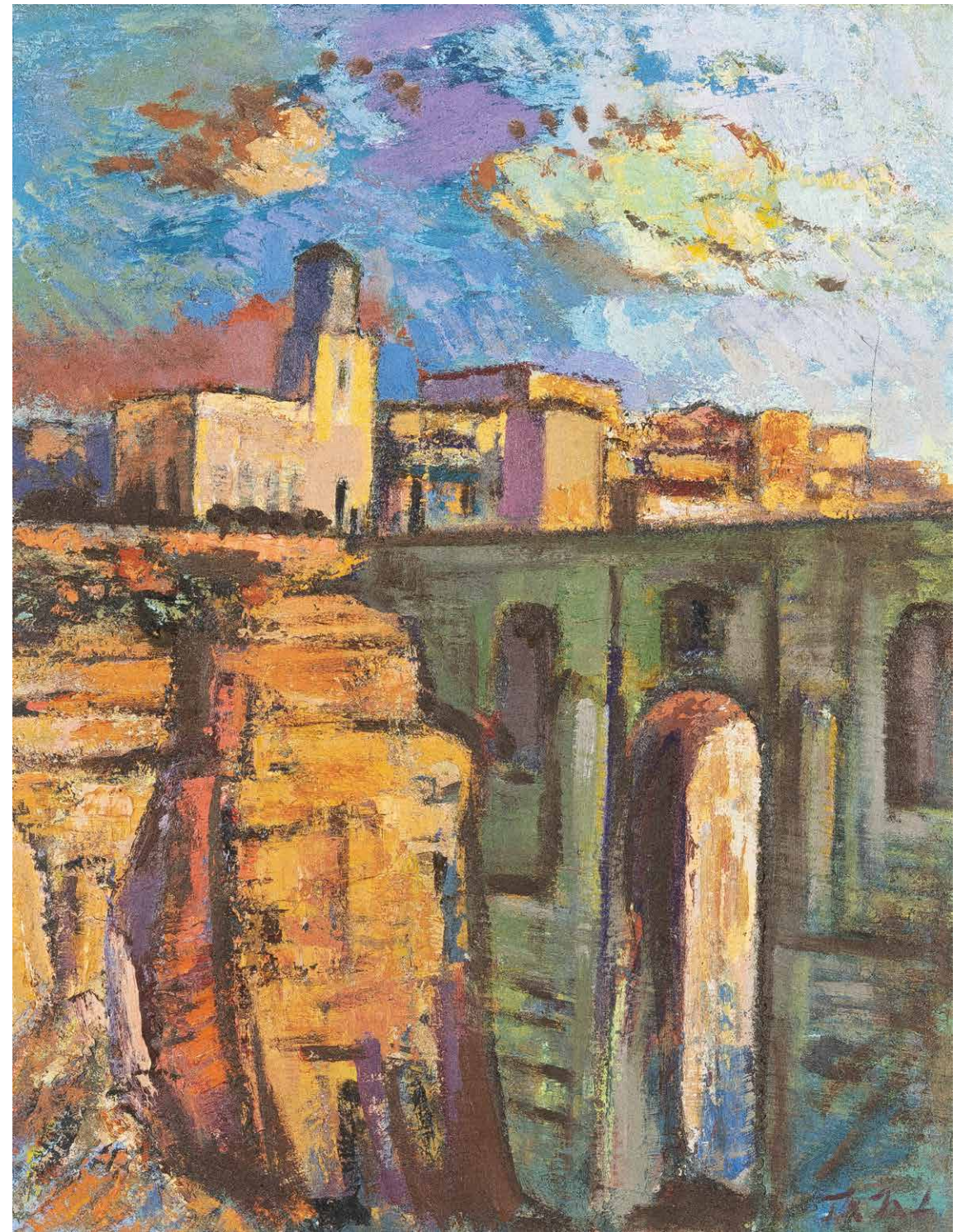
Öl/Leinwand, 55,8 x 43,1 cm

signiert F. Miller

verso beschriftet Südfranzösischer Garten Miller



194 | EDMOND CERIA
 (Évian-les-Bains 1884 - 1955 Paris)
Südliche Landschaft
 Öl/Leinwand, 50 x 65,2 cm



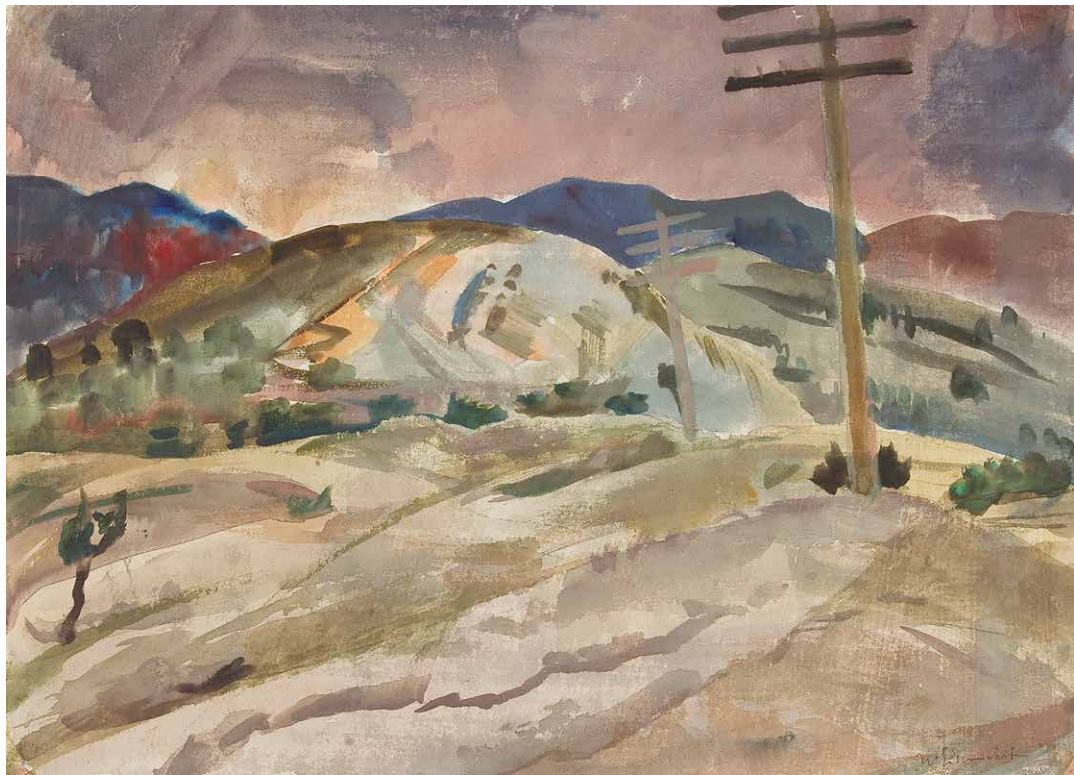
HANNS LETZ | 195
 (Wien 1908 - 1983 Wien)
Brücke in Ronda
 Öl/Leinwand, 86,5 x 69,8 cm
 monogrammiert HNL, beschriftet Ronda



196 | **WILLY EISENSCHITZ**
 (Wien 1889 - 1974 Paris)
Spanische Landschaft
 Aquarell/Papier, 38 x 51,5 cm
 signiert W Eisenschitz



WILLY EISENSCHITZ | 197
 (Wien 1889 - 1974 Paris)
Landschaft bei Dieulefit
 Öl/Leinwand, 54 x 73,4 cm
 signiert W Eisenschitz
 abgebildet im Wkvz. Eisenschitz
 S. 138, H 982



198 | **WILLY EISENSCHITZ**
(Wien 1889 – 1974 Paris)
Girona, Spanien, 1936
Aquarell/Papier
38 x 52,4 cm
signiert W Eisenschitz
abgeb. im Wkvz.
Eisenschitz, 1999
S. 246, A 609



199 | **WILLY EISENSCHITZ**
(Wien 1889 – 1974 Paris)
Dorf im Gebirge
Aquarell/Papier
36,5 x 50 cm
signiert W Eisenschitz



EISENSCHITZ, WILLY | 200
(Wien 1889 – 1974 Paris)
Côte d'Azur
Öl/Pressspannplatte, 33,5 x 45,5 cm
signiert W Eisenschitz



201 | **WILLY EISENSCHITZ**
(Wien 1889 - 1974 Paris)
Herbstliche Landschaft
Aquarell/Papier 39 x 51 cm
signiert W. Eisenschitz



202 | **WILLY EISENSCHITZ**
(Wien 1889 - 1974 Paris)
Ibiza, um 1960
Aquarell/Papier, 38 x 50 cm
signiert W. Eisenschitz



WILLY EISENSCHITZ | 203
(Wien 1889 - 1974 Paris)
Blühende Mandelbäume bei Eyguieres, 1957
Öl/Holz, 72,6 x 91,5 cm
signiert W. Eisenschitz
verso beschriftet la Valette du Var 1957



204 | **CLAIRE BERTRAND-EISENSCHITZ**
(Sèvres 1890 – 1969 Cachan)
Die grüne Hütte am Teich
Öl/Leinwand, 24 x 41 cm
signiert Claire Bertrand
verso Etikett: Claire Bertrand 1890 – 1996
„La Cabane au bord de l'étang"



CLAIRE BERTRAND-EISENSCHITZ | 205
(Sèvres 1890 – 1969 Cachan)
Irland, 1938
Öl/Leinwand, 33 x 46 cm
signiert Cl. Bertrand, datiert 38
verso beschriftet IV Irlande



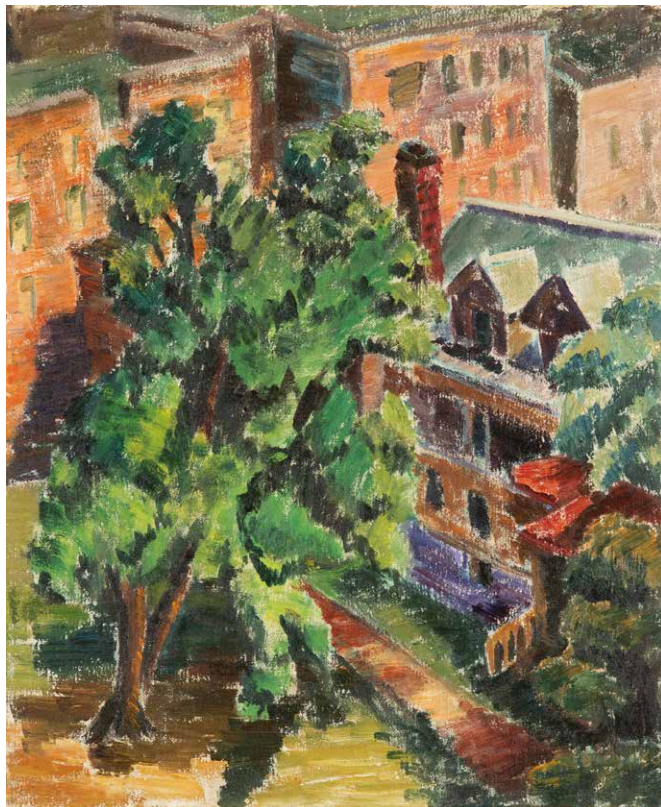
206 | **TRUDE WAEHNER**
 (Wien 1900 - 1979 Wien)
Rot blühender Baum
 Aquarell/Papier, 48,2 x 60,6 cm
 signiert Waehner
 verso beschriftet
 Aq. mit rotblüh. Baum



207 | **TRUDE WAEHNER**
 (Wien 1900 - 1979 Wien)
Rotes Haus in Dieulefit
 Aquarell/Papier, 50 x 63 cm
 signiert Waehner
 verso betitelt Maison rouge
 avec cyprès, Dieulefit

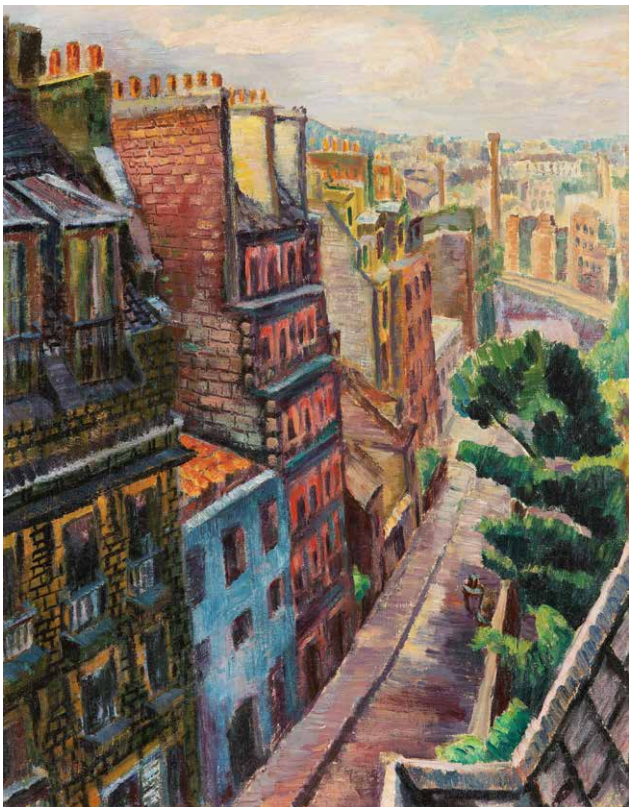
TRUDE WAEHNER | 208
 (Wien 1900 - 1979 Wien)
Sukkulente
 Öl/Holz, 102 x 62,4 cm





209 | **TRUDE WAEHNER**
(Wien 1900 – 1979 Wien)
New York City, um 1943
Öl/Leinwand, 49,5 x 38,5 cm
verso Stillleben mit Hut und Krug

Als eine der wenigen Frauen in Oskar Strnads Klasse an der Wiener Kunstgewerbeschule wurde Trude Waehner von Josef Frank entdeckt und gefördert. Nach einer Weiterbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt war sie kurzzeitig am Dessauer Bauhaus Assistentin von Paul Klee und besuchte dort Kurse bei Wassily Kandinsky. Gegen dessen Abkehr von der Darstellung des Materiellen wehrte sie sich vehement: „Für mich beruht die Kunst auf Integration von Denken und Fühlen. Darum sind mir menschliche Beziehungen interessant und wichtig!“ Eine ihr von dem Berliner Galeristen Paul Cassirer für 1933 angebotene Ausstellung kam bedingt durch die Machtergreifung der Nazis nicht mehr zustande. Die sozialistisch engagierte Künstlerin ging nach Wien zurück und floh 1938, nach dem Anschluss, nach New York. Ihr künstlerisches Schaffen dort war vor allem durch Porträts und Städtebilder geprägt. Der zunächst vom winterlich kahlen Baumgewirr im Vordergrund faszinierte Blick über den Inwood Hill Park wird von Topografie und Bildaufbau diagonal von rechts unten nach links oben geführt, den Hang hinauf zum Museum The Cloisters, dessen imposanter Turm im linken oberen Eck die Komposition beherrscht. Hier befindet sich die berühmte Mittelaltersammlung des Metropolitan Museum of



210 | **TRUDE WAEHNER**
(Wien 1900 – 1979 Wien)
Stadtansicht
Öl/Leinwand, 60,3 x 47,1 cm

Art. Zusammengestellt aus Originalbauteilen europäischer Klöster, thront das beeindruckende Gebäude auf dem Hügel im Fort Tyron Park und bildet in der New Yorker Umgebung, die man im vorliegenden Bild, im Gegensatz zu ähnlichen Ansichten Waehners aus derselben Gegend, mehr ahnt als sieht, einen bizarren Abschluss zum Horizont. Das Bildfeld ist bis unter den oberen Rand gefüllt, nur etwas Himmel wird neben dem Turm sichtbar. Der Grund, dass Waehner die beiden nebeneinander liegenden Parks so oft gemalt hat, ist der, dass sie dort ihr Atelier hatte, nämlich im obersten Stock des Gebäudes Park Terrace West 31. Nach Kriegsende orientierte sich Waehner wieder vermehrt nach Europa und besuchte etliche Male Wien, um dort auszustellen. Wichtiger als Österreich wurde jedoch Südfrankreich und Italien. 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. Sie bereiste unter anderem Italien und war oft in Schweden bei Josef Frank. Wo das zweite der beiden Stadtansichten entstanden ist, ist schwer zu sagen. Wir tippen aber auf Europa. Insbesondere die enge, krumme Gasse und die steilen Dächer im Bild „Stadtansicht“ scheinen auf den alten Kontinent hinzudeuten.



TRUDE WAEHNER | 211
(Wien 1900 – 1979 Wien)
Inwood Hill Park, 1943
Öl/Leinwand, 64 x 73,5 cm
verso beschriftet Vista di N.Y. Inwood con
Cloisters in inverno, Payson ave N.Y. in Winter
abgebildet in Widder, Trude Waehner 2010, S. 21



212 | **FREDERICK SERGER**
 (Ivancice 1889 – 1965 New York)
Stillleben mit Mohnblumen
 Öl/Leinwand, 41 x 50,6 cm
 signiert Serger

„Für mich war Malen nie ein Hobby oder bloßer Zeitvertreib, ich habe es immer als Berufung empfunden – etwas, an dem ich intensiv arbeiten wollte, um Zufriedenheit zu erreichen. Ich hatte bei meiner Malerei immer den Drang, ehrlich zu sein und strebte nie nach rein ästhetischer Wirkung.“

Die Malerei war für Frederick Serger Berufung und Leidenschaft, die er bereits in jungen Jahren entdeckte und die ihn als Künstler und Kunstsammler sein ganzes Leben lang begleiten sollte. In den 1930er Jahren trat er noch unter seinem Geburtsnamen Fritz Sinaiberger als Malschüler, aber vor allem auch als Mäzen von Sergius Pauser in Erscheinung. 1941 musste er über London, Panama, Guatemala und Mexiko nach New York emigrieren. Neben seiner eigenen künstlerischen Laufbahn baute er gemeinsam mit seiner Frau Helen Spitzer eine umfangreiche Sammlung moderner Kunst auf, die heute im Metropolitan Museum of Art in New York verwahrt wird.

Die Harmonie der Farben bedeutete Serger alles. Auch von den zeitgenössischen Kritikern wurde vor allem sein Talent im Umgang mit der Farbe hervorgehoben und seine kraftvolle Verschränkung von Formen und Farben gelobt. So wollen wir auch auch die beiden hier abgebilde-

ten Stillleben unter diesem Aspekt betrachten. Im rechten Bild zieht ein bunter Strauß mit Lilien und anderen Sommerblumen unsere Blicke auf sich. Neben der schlichten Blumenvase ist ein einfacher Krug abgestellt, an der Wand lehnt eine große Schüssel. Die Raumsituation gibt uns Rätsel auf, steht dieser Tisch direkt an der Wand und an einem Fenster, oder nimmt sich Serger mehr Freiheiten in der Komposition der Farbflächen? Über allem thronen wie kleine Prinzessinnen die prächtigen Blüten, die sich in alle Richtungen strecken und in der Wahl des Kolorits einzelne Farbakzente der restlichen Darstellung aufgreifen. Es scheint fast so, als hätte Serger sich die auffälligsten Blüten als Hauptdarsteller ausgesucht. Auch im Stillleben mit Mohnblumen stechen sofort die auffälligen Blütenblätter und die weit über die Vase rankenden Stiele heraus. Auf einem schlichten Hocker mit Geflecht ist eine exotisch anmutende kleine Vase platziert, aus der sich die Mohnblumen einem Fächer gleich über das Bild verteilen. Wer schon einmal Mohnblumen in eine Vase gestellt hat, weiß, dass darin nur ein sehr kurzes Vergnügen liegt. Die Raumsituation im Bild bleibt undeutlich und nebensächlich, vielmehr fasziniert die Reduktion bei gleichzeitiger koloristischer Raffinesse.



FREDERICK SERGER | 213
 (Ivancice 1889 – 1965 New York)
Strauß mit Lilien, 1952
 Öl/Leinwand, 72 x 60 cm
 signiert Serger
 verso altes Etikett: Bouquet of Lillies
 abgebildet in Serger/Stiles, New York 1962, S. 86



214 | **KURT GRÖGER**
 (Sternberg 1905 - 1952 Paris)
Pont d'Auteuil, um 1950
 Öl/Hartfaserplatte, 50 x 61 cm
 signiert K. Gröger
 Signaturstempel K. Gröger

Kurt Gröger wurde 1905 in Sternberg im Bezirk Olmütz in Tschechien als ältester Sohn eines Textilfabrikbesitzers und einer gebürtigen Wienerin geboren. Der Sohn aus einer wohlhabenden Familie zeigte bereits früh Interesse am Zeichnen. Er studierte ab 1923 an der Kunstakademie in Dresden bei Robert Sterl, neben Max Liebermann einem der bedeutendsten Vertreter des deutschen Impressionismus. Mitte der 1920er Jahre lebte Gröger in Paris, wo er sich im Umkreis der Fauvisten um Henri Matisse und Albert Marquet aufhielt und auch seine spätere Frau Simone Driay kennenlernte. Danach siedelte er mit seiner Frau wieder nach Sternberg und verwaltete die Textilfabrik seiner Familie. In seiner Heimat stellte er vor allem mit anderen deutschböhmisches Künstlern im Metznerbund, im Ostrauer Kunstverein oder in der Prager Sezession aus. Im Anschluss an den Einmarsch der Wehrmacht in seine Heimat im Oktober 1938 floh Gröger mit seiner jüdischen Frau endgültig nach Paris. Er wurde Mitglied der tschechischen Legion, beteiligte sich am sogenannten Sitzkrieg gegen Deutschland und arbeitete mit dem Widerstand zusammen. Gröger floh von Paris nach Marseille, die Flucht aus dem besetzten Frankreich gelang ihm aber nicht und er lebte mit seiner Frau unter einem Decknamen. Das Schicksal des Künstlers und Antifa-

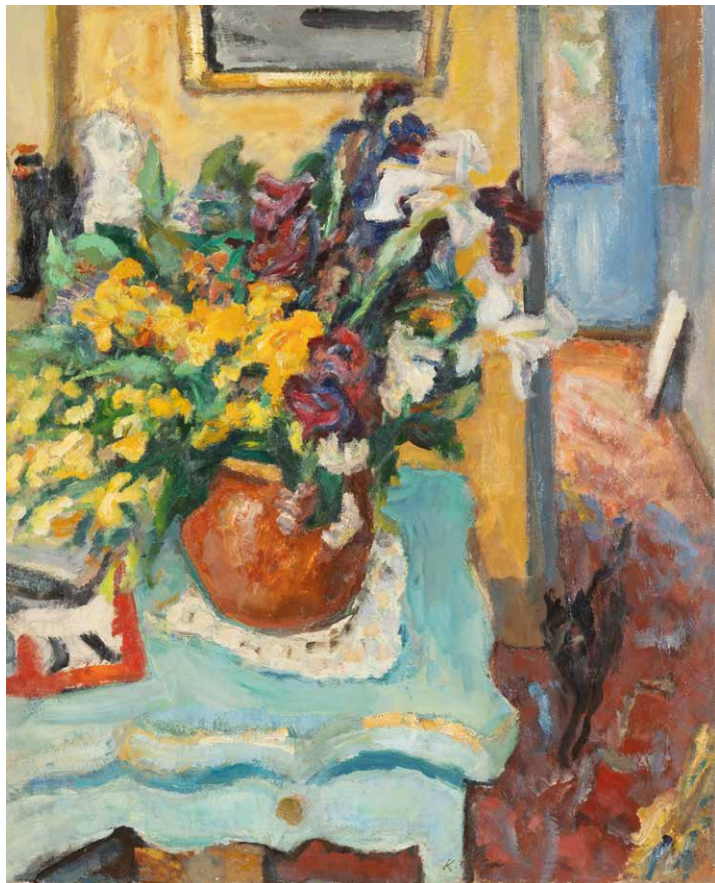
schisten Gröger hat Erika Pedretti in ihrem Roman „Engste Heimat“ in der Figur des Lieblingsonkels und Kunstmalers Gregor aufgearbeitet. Die hier abgebildeten Werke von Gröger sind allesamt in Frankreich entstanden und zeigen wie fruchtbar Paris als Kunstmetropole zur damaligen Zeit war. Der Künstler griff die unterschiedlichen Einflüsse aus Impressionismus, Post-Impressionismus und Fauvismus auf und setzte sie frei und ungezwungen um. Kräftige Farbtöne und ebenso lebhaft Pinselftriche charakterisieren die Straßen- und Cafészenen, die Interieurs, Blumenstillleben und Ausblicke aus dem Fenster. Es sind flüchtige Momente, die Gröger einfängt und die im Moment der Umsetzung und Betrachtung nichts an ihrer Spontantität und Dynamik verlieren. So schlendert das Liebespaar turtelnd über die Brücke, der kleine Hund läuft und springt seiner Besitzerin nach, und ein Spaziergänger blickt auf das Wasser nach unten. Mit groben Pinselftrichen schildert Gröger die grübelnden Gesichter der Schachspieler, die sich über die karierten Bretter beugen und an ihren Zigarren ziehen. Frisch und lebendig wirken die Interieurs mit Blumen, Vasen, Flaschen und Obst wie Fotografien, die einen Moment im Alltag festhalten.



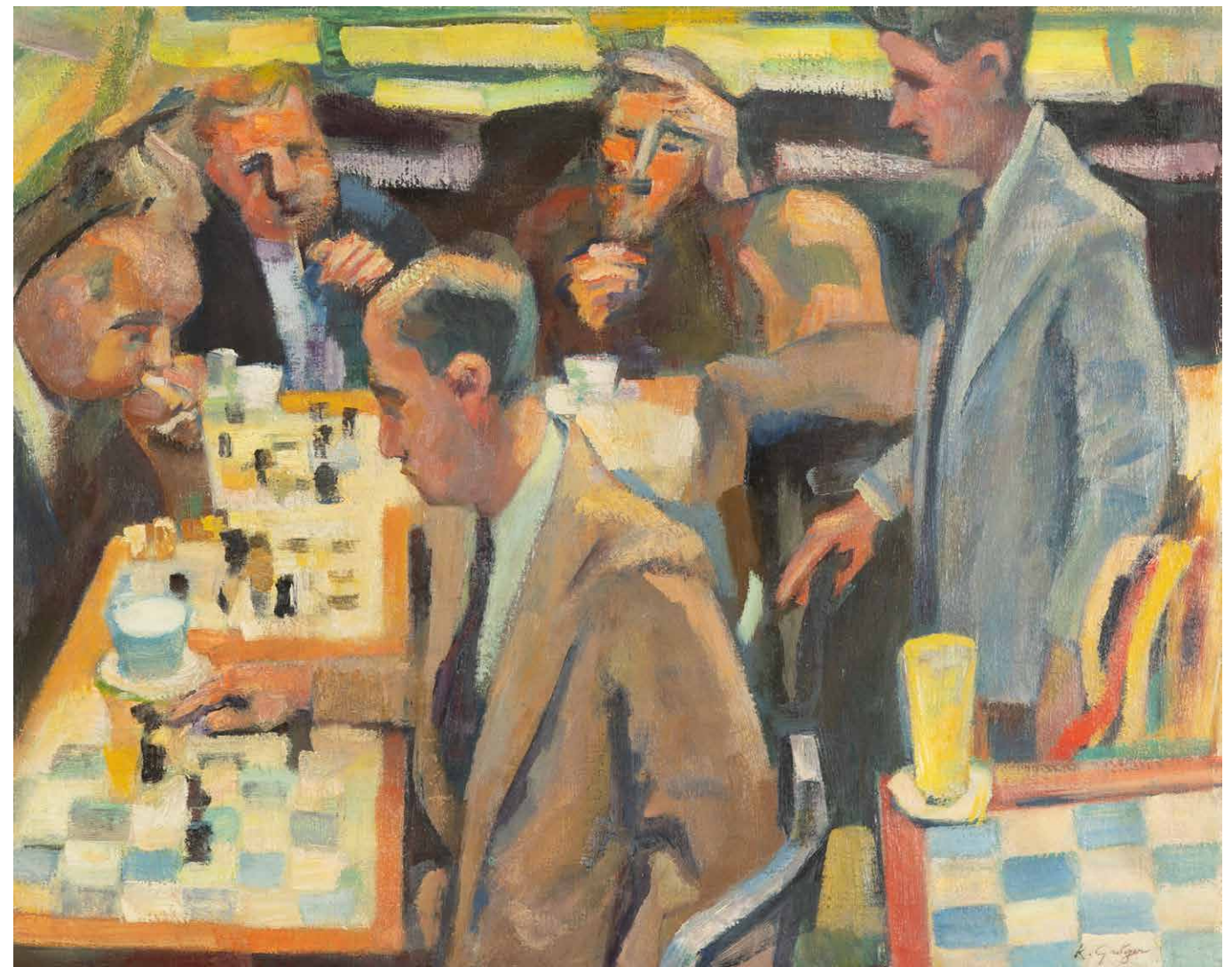
KURT GRÖGER | 215
 (Sternberg 1905 - 1952 Paris)
Stillleben mit Blick aus dem Fenster, 1950
 Öl/Leinwand, 81 x 60 cm
 signiert und datiert Gröger 50



216 | KURT GRÖGER
(Sternberg 1905 - 1952 Paris)
Drei Blumenvasen, 1946
Öl/Leinwand, 73x 60 cm
signiert und datiert Gröger 46
verso Interieur



217 | KURT GRÖGER
(Sternberg 1905 - 1952 Paris)
Blumenstillleben mit Katze, um 1944
Öl/Leinwand, 74 x 60,5 cm
Signaturstempel K. Gröger, verso Interieur



KURT GRÖGER | 218
(Sternberg 1905 - 1952 Paris)
Schachspieler
Öl/Leinwand, 65 x 81 cm
Signaturstempel K. Gröger



219 | KURT GRÖGER
(Sternberg 1905 - 1952 Paris)
Blick aus dem Atelier, 1944
Öl/Hartfaserplatte, 55 x 46 cm
signiert und datiert Gröger 44



EUGÈNE CORNEAU | 220
(Vouzeron 1894 - 1976 Pontaubert)
Fenster über der Petit Pont
Öl/Leinwand, 46 x 38 cm
signiert E. Corneau, datiert 1935



221 | **KARL HAUK**
 (Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Gondeln in Venedig
 Öl/Leinwand, 75 x 99,6 cm
 signiert Hauk

Nach dem zweiten Weltkrieg konnte Hauk bereits ab Dezember 1945 wieder durch eine rege Ausstellungstätigkeit auf sich aufmerksam machen. „In Karl Hauk, der zum Leiter der Kunstschule der Stadt Linz bestellt wurde, begrüßen wir einen großen Künstler in unserer Vaterstadt, der uns von vielen Ausstellungen und großen Fresken her kein Fremder ist. Sein ganzes Schaffen kann nur mit einem Wunderbaum verglichen werden, der jeden Herbst andere, noch schönere Früchte trägt. In seinen Bildern ist Geist und Farbe zugleich.“ Dieser blumige Auszug aus einem Bericht in den Oberösterreichischen Nachrichten anlässlich einer Ausstellung 1947 im Steinernen Saal des Linzer Landhauses offenbart die Bedeutung Hauks für die österreichische Kunst der Zwischen- und Nachkriegszeit und die Anerkennung, die ihm zu teil wurde. Mit Herbert Dimmel gemeinsam wurde Hauk zudem 1947 die Leitung der neuen, landeseigenen Kunstschule in Linz übertragen. Zunächst konnte er diese erfolgreich entwickeln, kündigte aber 1951 aufgrund innerer Querelen. Hauk verlagerte seinen Lebens- und

Arbeitsmittelpunkt wieder nach Wien, wo er viele Aufträge ausführte, aber auch in der Secession ausstellte. Mit seiner Frau Jolanda unternahm Hauk in jener Zeit ausgedehnte Reisen, u. a. nach Italien. Das Nachkriegs-Europa entdeckte allgemein die Reiselust für sich. Besonders gern fuhr man in den Süden. Wie man den hier vorgestellten Bildern entnehmen kann, besuchte der Künstler z. B. Venedig und, näher an der Heimat, den Wolfgangsee in Oberösterreich. Einmal mehr zeigt sich in dieser Aufstellung Hauks gestalterische und stilistische Vielfalt. Neben dem detaillierten, weitgehend realistischen Venedig-Gemälde mit Palazzi, Gondeln, Brücke und einem kleinen Dampfer wirken die beiden anderen, aus planen Farbflächen komponierten Pastelle wie von einem gänzlich anderen Urheber. Das dekorative Wolfgangsee-Bild mit seinen auffallend leuchtenden geometrischen Formen könnte so auch auf dem Werbeplakat einer Reiseagentur der Nachkriegsjahre zu finden sein.



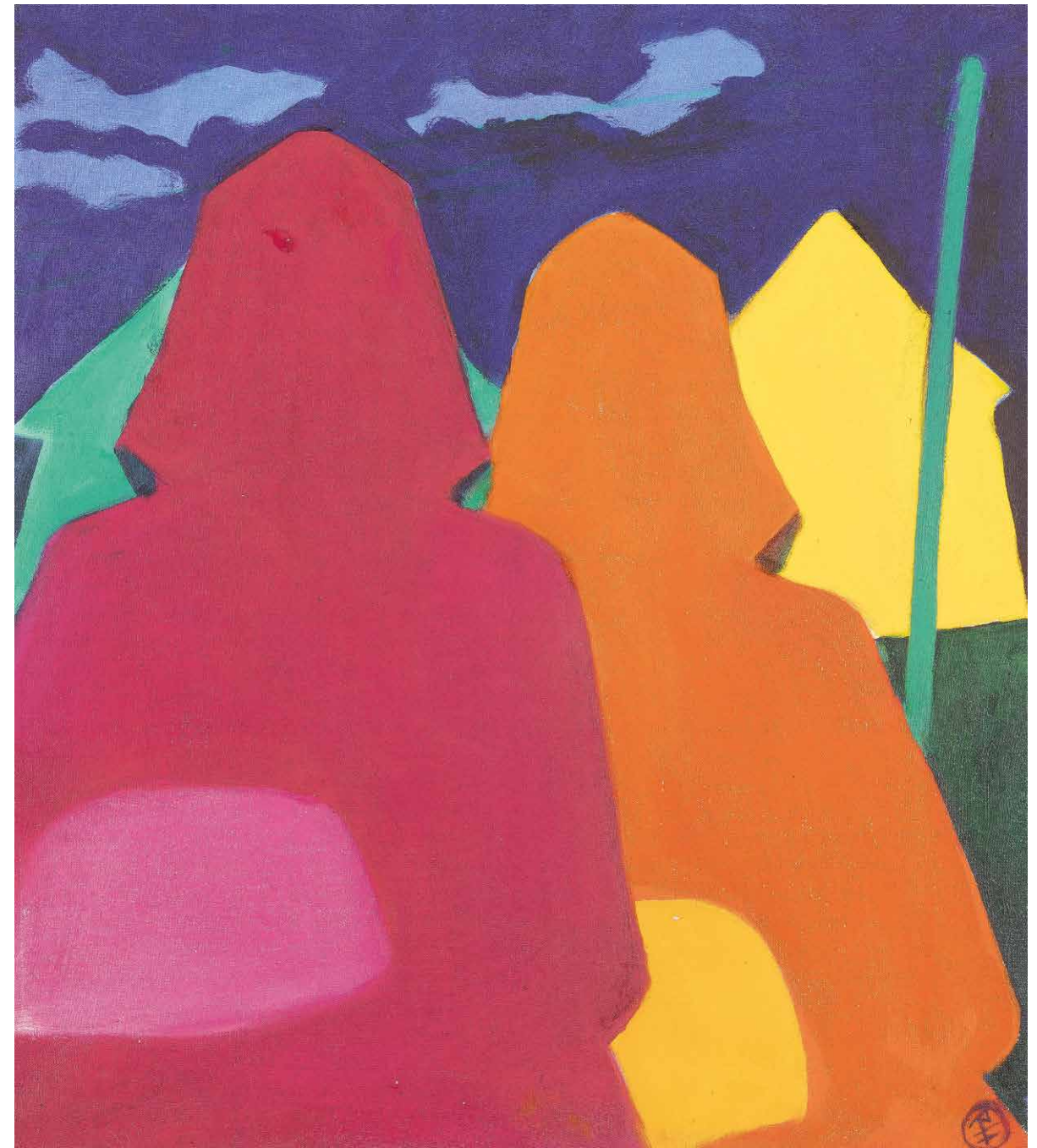
KARL HAUK | 222
 (Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Im Garten
 Gouache und Pastellkreide/Papier, 65 x 50 cm
 signiert Hauk



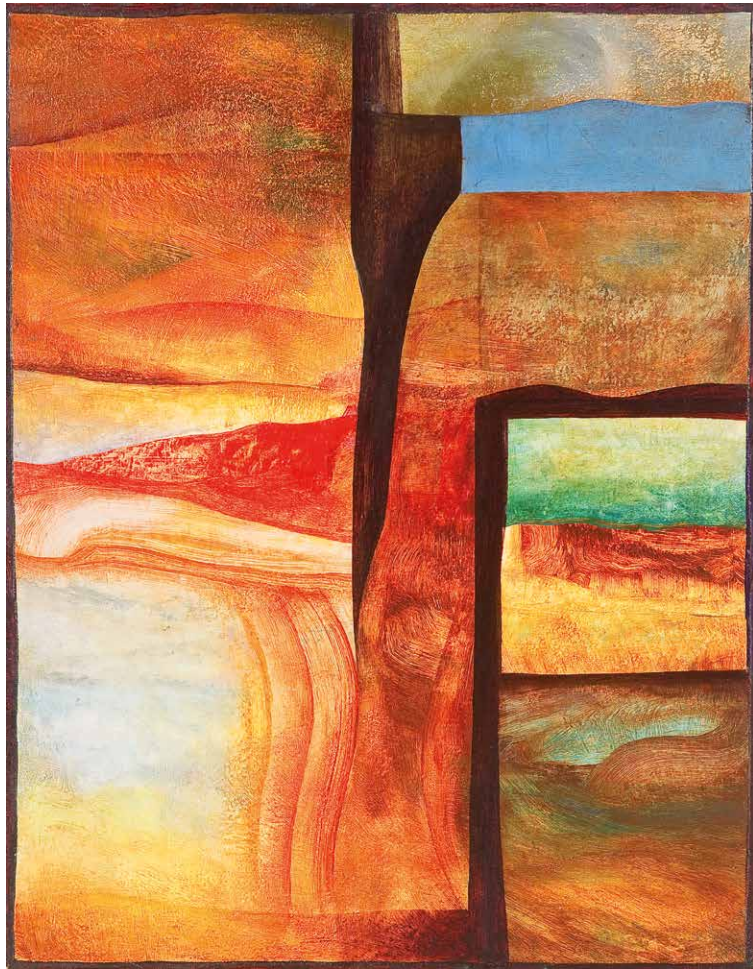
KARL HAUK | 223
 (Klosterneuburg 1898 - 1974 Wien)
Sommer im Salzkammergut
 Pastellkreide/Papier, 60 x 44 cm
 abgeb. Monografie Karl Hauk 2008, S. 243



224 | HERMANN SERIENT
(geboren 1935 in Melk)
Promenade, 2000
Öl und Eitempera/Holz, 20 x 20 cm
signiert Serient
verso signiert und datiert Serient 2000
betitelt Promenade



ROBERT HAMMERSTIEL | 225
(Werschetz 1933 - 2020 Neunkirchen)
Ost-Ungarische Kuchenträgerinnen, 1992
Öl/Leinwand, 85 x 74,5 cm
monogrammiert RH
verso signiert Robert Hammerstiel, datiert 1992
beschriftet ost-ungarische Kuchenträgerinnen



226 | **HERMANN SERIENT**
(geboren 1935 in Melk)
Landschaftsminiaturen, 2000
Öl und Eitempera/Platte, 39 x 37 cm
verso signiert Serient 2000



227 | **HERMANN SERIENT**
(geboren 1935 in Melk)
Die Verführerin, 1968
Öl und Eitempera/Holzfaserplatte, 23 x 12,8 cm
signiert Serient, datiert 1968



HERMANN SERIENT | 228
(geboren 1935 in Melk)
Der Wächter, 1993
Öl/Malkarton, 17 x 29,8 cm
signiert Serient,
verso signiert und datiert Serient 1993

Als Hermann Serient, ein junger Goldschmied und Jazzmusiker aus Melk, sich in den Fünfzigerjahren 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 und Bruegel sowie für den Umgang der niederländischen Renaissance-maler mit dem Material. Wie diese verwendet Serient 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, wo er noch heute einen Wohnsitz hat. Dem Städter Serient erschien die archaische und hermetische Welt in den Dörfern der „Heanzen“ unbegreiflich, auch wenn er persönlich rasch Anschluss fand. Die Faszination für die mysteriösen Feste und Rituale blieb. Oft wurde Serient in die Schublade der Wiener Schule des Phantastischen Realismus gesteckt, was er immer abgelehnt hat. Für ihn hat Kunst nur dann einen Wert, wenn sie einen Inhalt hat und sich nicht in Beliebigkeit verliert. So hat Serient sich seit den Sechzigerjahren zunehmend nicht nur mit der Kultur der „Heanzen“, sondern mit Umweltthemen und anderen politischen Themen befasst.

Serients Bilder haben zumeist einen vieldeutigen Charakter. Sie thematisieren oft Alltagssituationen, aber nicht immer ist alles so, wie es auf den ersten Blick scheint. Skurrilität und Liebenswürdigkeit; Schein und Sein; Witz und ernsthafte Auseinandersetzung – diese Dinge sind bei Serient nicht zu trennen. Die Ästhetik, die auffälligen Farben und Details sind nicht Selbstzweck, sie sollen nichts überdecken, sondern im Gegenteil dem Ent- bzw. Aufdecken dienlich sein. Wie ein Rattenfänger, der mit seiner Musik die Menschen in den Bann zieht, fängt Serient die Schauenden mit seinen leuchtenden Farben ein. Und wenn er so den Betrachter gefangen hat, dann setzt dieser sich vielleicht auch mit dem Bildinhalt auseinander; und entdeckt vielleicht nicht nur das Vordergründige, sondern auch die Botschaft oder einen versteckten Apell hinter der bunten Szenerie.

Die hier vorgestellten Arbeiten repräsentieren die Entwicklung des außergewöhnlichen Künstlers von den späten Sechzigerjahren bis zur Jahrtausendwende, von der beunruhigenden Erotik der „Verführerin“ von 1968, die vom männlichen und weiblichen Blick und letztlich von Macht handelt, bis zu den an die Grenze der Gegenständlichkeit gehenden, magisch leuchtenden „Landschaften“ von 2000.



229 | **ERICH SCHMID**
(Wien 1908 - 1984 Paris)
Montmartre, 1972
Öl/Leinwand, 54 x 65 cm
signiert Schmid, datiert 72
abgeb. Boeckl/Widder, Erich Schmid 2002, S. 73

Die zwei hier abgebildeten Gemälde Schmidts spiegeln gleichsam zwei Stationen von Erich Schmidts Lebens wider. Sie führen sie uns nach Brüssel und Paris, in jene Städte, die Schmid nach seiner Emigration aus Wien Zuflucht boten. In jungen Jahren hatte Schmid zunächst in Wien Psychologie studiert. „Im Jahr 1929, am Vorabend der großen Weltwirtschaftskrise, begann ich zu malen“ schreibt Erich Schmid. Zuerst nahm er Privatstunden bei einigen österreichischen Malern und setzte sein Studium 1930 an der Wiener Kunstgewerbeschule fort. Sein Frühwerk ist heute verschollen. Während Schmid 1938 über Antwerpen nach Brüssel fliehen konnte und seine Schwester nach England reiste, gelang seinen Eltern und seinen jüngeren Bruder die Flucht nicht mehr rechtzeitig, und sie wurden nach Auschwitz deportiert und dort ermordet. 1940 verließ Schmid Brüssel und tauchte in Paris unter, wo er verhaftet und interniert wurde. 1944 konnte er fliehen und

kehrte 1946 schlussendlich nach Paris zurück, das von nun an sein Lebensmittelpunkt werden sollte.

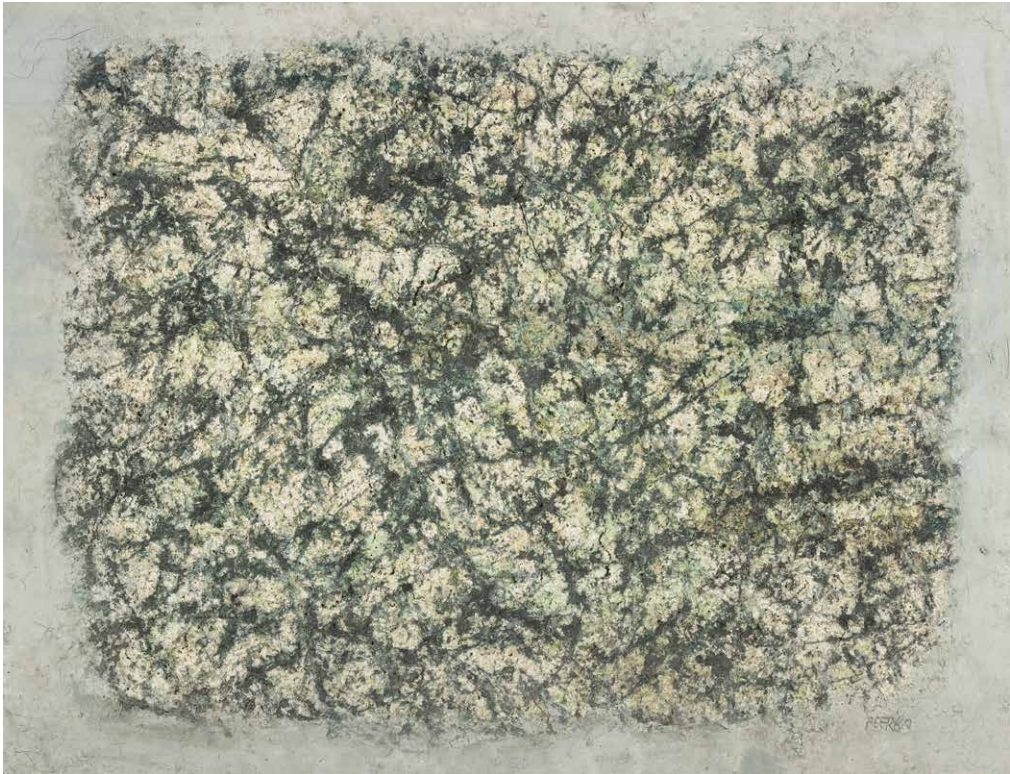
In Brüssel hatte Schmid den ebenfalls 1938 aus Wien geflohenen Schriftsteller Hans Mayer kennengelernt, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. Nach dem Krieg besuchte Schmid den Freund, der sich ab 1955 Jean Améry nannte, mehrfach in Brüssel. Das nebenstehende Bild wurde möglicherweise von einem dieser Besuche inspiriert. Schmid zeigt eine Parade auf der Grande Place, dem zentralen Platz der belgischen Hauptstadt. Das Geschehen ist verdichtet. Die Farben sind auf die Töne der belgischen Trikolore reduziert. Der Himmel ist schwarz wie die ineinander verschmelzende Menschenansammlung am Platz. Die Gebäudestrukturen sind nur angedeutet. Einzig und allein die Flagge sticht deutlich heraus.



ERICH SCHMID | 230
(Wien 1908 - 1984 Paris)
La Grande Place, Brüssel, 1967
Öl/Leinwand, 65 x 54 cm
signiert E. Schmid, datiert 67
abgeb. Boeckl/Widder, Erich Schmid 2002, S. 83



231 | **FRANZ BEER**
(Wien 1929 – 2022 Hannover)
Komposition Nr. P6, 1958
Mischtechnik/Leinwand, 81 x 130 cm
signiert Beer, datiert 58, verso beschriftet BEER 58 No. P6



232 | **FRANZ BEER**
(Wien 1929 – 2022 Hannover)
Komposition in Grau und Grün, 1960
Mischtechnik/Leinwand, 89 x 116 cm
verso signiert Beer, datiert 1960



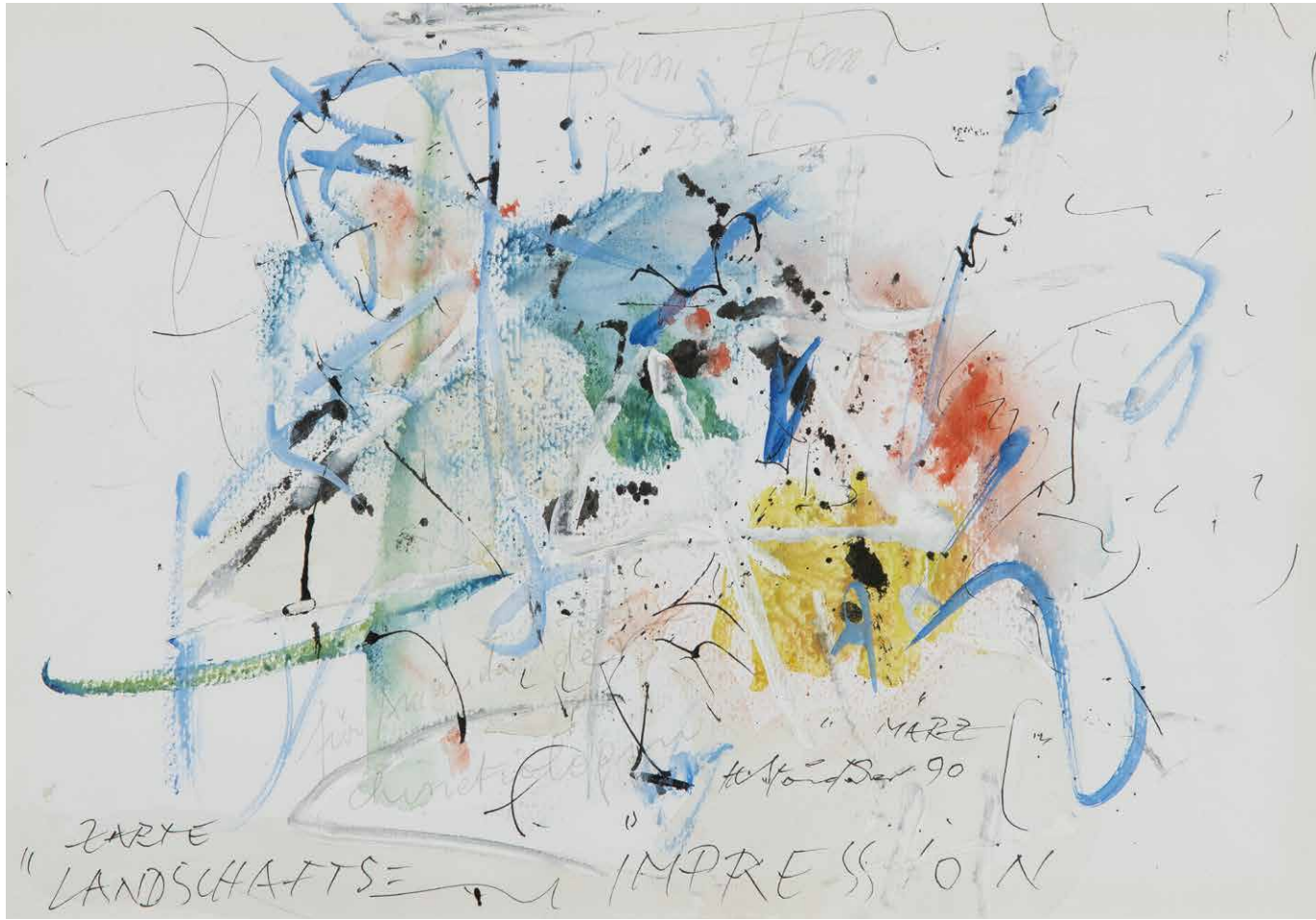
FRANZ BEER | 233
(Wien 1929 – 2022 Hannover)
Cycle d'un monde oublié, 1958
Mischtechnik/Leinwand, 130 x 97 cm
verso signiert Beer, datiert 58 und beschriftet Nr. 3, cycle d'un monde oublié



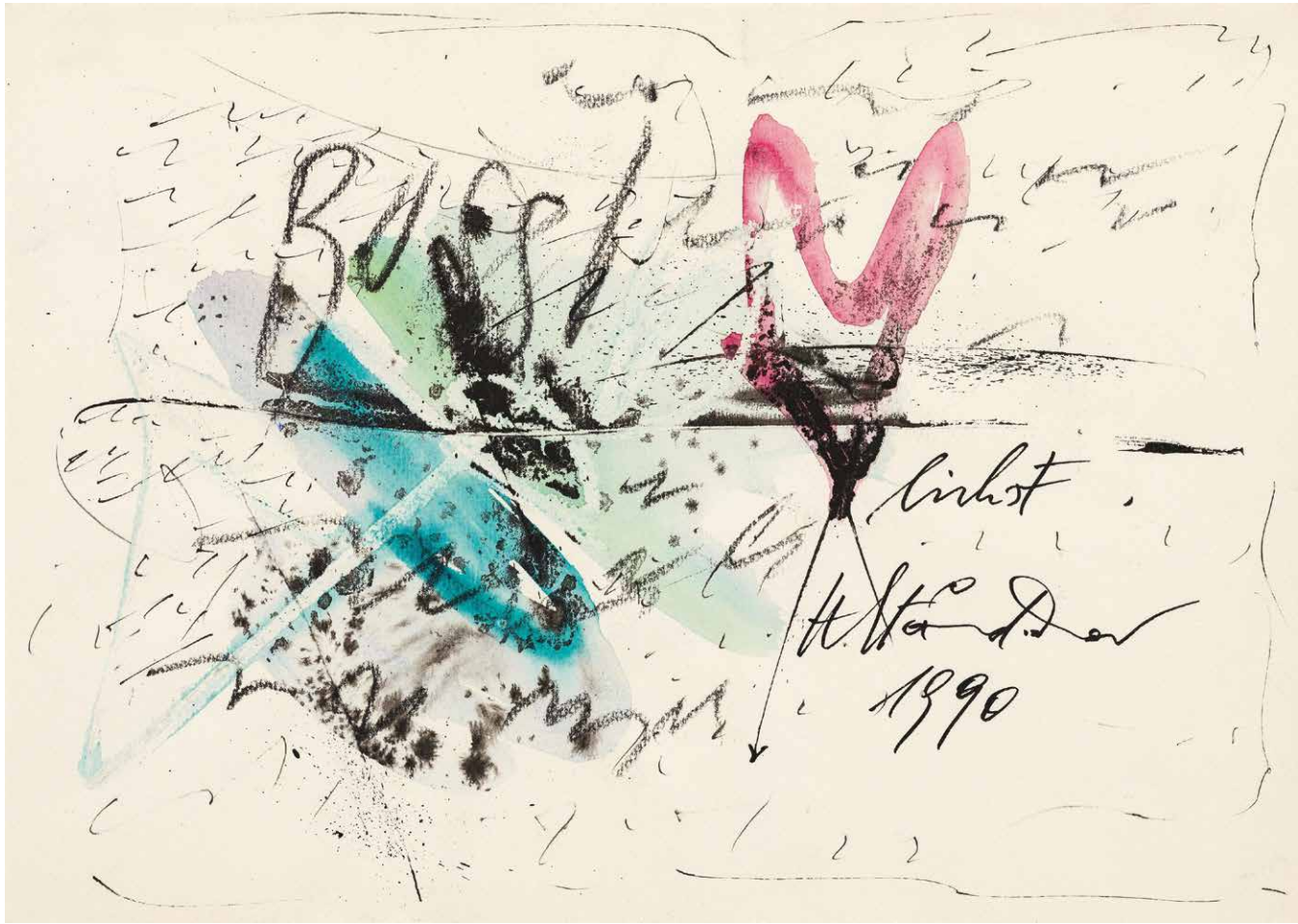
234 | GUSTAV HESSING
(Czernowitz 1909 - 1981 Wien)
Landschaft mit Krähen, 1957
Aquarell/Papier, 17,8 x 25,3 cm
signiert G. Hessing, datiert 1957



GUSTAV HESSING | 235
(Czernowitz 1909 - 1981 Wien)
Brooklyn Bridge, NY, 1965
Aquarell/Papier, 46,5 x 63,5 cm
signiert G. Hessing NY, datiert 65



236 | **HANS STAUDACHER**
 (St. Urban 1923 - 2021 Wien)
Zarte Landschaftsimpressionen, 1990
 Mischtechnik/Papier, 20,5 x 29,5 cm
 signiert H. Staudacher, datiert März 90
 betitelt Zarte Landschaftsimpressionen



HANS STAUDACHER | 237
 (St. Urban 1923 - 2021 Wien)
Bussi, 1990
 Mischtechnik/Papier, 21,5 x 31,3 cm
 signiert H. Staudacher, datiert 1990
 betitelt Bussi

Der Kärntner Maler und Autodidakt Hans Staudacher schuf mit seinen kalligraphischen und lyrischen Notizen jene freie, neue Realität, die ihn zum wichtigsten österreichischen Vertreter der informellen Kunst machen sollte. Der Eisenbahnersohn aus St. Urban am Ossiacher See widmete sich bereits in seiner Schulzeit dem Zeichnen und Malen. Nach der Rückkehr aus der französischen Kriegsgefangenschaft arbeitete er als Schwimmlehrer und Bademeister. 1950 führte ihn seine Leidenschaft für die Kunst nach Wien, wo er ohne akademischen Abschluss in die Wiener Secession aufgenommen wurde. Zwischen 1954 und 1960 hielt sich Staudacher regelmäßig in Paris auf und kam mit den dortigen zeitgenössischen Kunstrichtungen, wie dem Informel, dem Dadaismus und dem Surrealismus in Berührung. Auch die zeitgleichen Strömungen in den USA, wie das Action Painting des Jackson Pollock und die Technik der Drip Paintings, faszinierten ihn. Auf die Nachkriegsgeneration wirkte der gezielte Kontrollverlust wie eine Befreiung. „Es ist so vieles getötet worden. Durch das Geschwätze der letzten Jahrzehnte, weil die innere Stimme und der Blick nichts mehr wahrnehmen. (...) Malerei er-

zählt nicht mehr, sie handelt.“, schrieb Staudacher in seinem Manifest von 1960. Staudacher gelang es mit all diesen Anregungen und Einflüssen im Gepäck, seinen ganz eigenen, charakteristischen Stil zu entwickeln. Auch die beiden hier abgebildeten Papierarbeiten weisen das für ihn so typische Liniengespinnt aus Zeichen und Spuren auf, die gestisch auf den Malgrund aufgetragen wurden. Manche entstehen zaghaft, manche wild wie mit einer Peitsche und dazwischen tauchen zurückhaltend dosierte Farbtöne auf. Staudacher selbst verstand seine Bilder stets als auf die Leinwand oder Papier übertragene spontane Projektionen seiner Empfindungen. Immer wieder tauchen kalligrafische Zeichen, lesbare oder unlesbare Notizen auf. „Bussi“ hat der Meister der informellen Malerei übrigens nicht nur einmal in seine Bilder geschrieben. Seine heitere Freundlichkeit wirkte auf seine Freunde und Bekannte, auf Künstlerkollegen, Sammler und Galeristen ebenso unmittelbar wie seine gestische Malerei.

VERZEICHNIS DER KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER

ALESCHA, TheodorS. 86 - 87
BAUMANN, Franz.....S. 96 - 99
BEER, Franz.....S. 194 - 195
BERGEVIN, Albert Julien PaulS. 146 - 147
BERGER-HAMERSCHLAG, Margarete.....S. 150 - 151
BERTRAND-EISENSCHITZ, Claire.....S. 172 - 173
BJELIK, Walter.....S. 41
BIELING, Herman.....S. 30
BÖHLER, Eleonore.....S. 7
BÜGER, Adolf.....S. 123
CERIA, EdmondS. 164
CORNEAU, Eugène.....S. 185
DOBROWSKY, Josef.....S. 127
EHRlich, Georg.....S. 66 - 67
EISENSCHITZ, WillyS. 166 - 171
FEIGL-ZELLNER, Margarete Johanna.....S. 39
FIEGLHUBER-GUTSCHER, Marianne.....S. 76, 156 - 159
FISCHER-GINSBURG, Elsa BerthaS. 149
FREYER, Pierre.....S. 25
GASSLER, Josef.....S. 32 - 33
GREWENIG, Fritz.....S. 148
GRÖGER, Kurt.....S. 180 - 184
GURSCHNER, Herbert.....S. 14 - 15, 90 - 93, 108 - 109
HAMMERSTIEL, Robert.....S. 189
HANAK, Anton.....S. 8, 54 - 55, 72
HAUK, Karl.....S. 21, 24, 31, 36, 38, 42 , 112 - 117, 186 - 187
HAUSER, Carry.....S. 30, 39, 50 - 52
HEIDEGGER, Gilbert.....S. 95
HESSING, Gustav.....S. 196 - 197
HILLER-FOELL, Maria.....S. 70 - 71
HLAWA, StephanS. 43
HOLLENSTEIN, Stephanie.....S. 153
HÖLZER-WEINEK, Irene.....S. 155
HUBER, Ernst.....S. 110, 122, 128 - 129
JARUSKA, Wilhelm.....S. 126
KASBERGER, Karl.....S. 101
KAUFMANN, WilhelmS. 111, 120
KNESL, Hans.....S. 25
KOLIG, Anton.....S. 56 - 59
KRCAL, Fritz.....S. 88 - 89
KUBIN, Alfred.....S. 27
KUHFUSS, PaulS. 80 - 81
KULIG, Th.....S. 22
LASKE, Oskar.....S. 130 - 131, 140 - 141
LEITER, Hilde.....S. 138- 139
LETZ, Hanns.....S. 165
MAHRINGER, Anton.....S. 124 - 125
MAY, KarlS. 136

MAYER-MARTON, GeorgS. 69
MENZ, Willy.....S. 142 -143
MILLER, ManfredS. 28
MILLER-HAUENFELS, ElfriedeS. 162 - 163
MILLER-HAUENFELS, Erich.....S. 132
MONOGRAMMISTS. 105
MULDER, Jan.....S. 160
NECHANSKY, Arnold.....S. 5
NECHANSKY-STOTZ, Friederike.....S. 9
NÜCKEL, Otto.....S. 29
PARADEISER, Leopold.....S. 4
PETER, E.....S. 23
PHILIPPI, Robert.....S. 76
REINBERGER-BRAUSEWETTER, Gertraud.....S. 74 - 75, 77
REUSS, Mathilde.....S. 136
RIEDEL, OttoS. 100
ROCHE, Juliette.....S. 16 - 17, 19
SAILER, Anton.....S. 25
SCHAFER, Rosa.....S. 48
SCHATZ, Otto Rudolf.....S. 26, 30; 46 - 47, 78 - 79, 102, 133
SCHMITZ-IMHOFF, Käthe.....S. 121
SCHMID, ErichS. 192 - 193
SCHULZ, Josef.....S. 37
SCHWARZ-WALDEGG, Fritz.....S. 82 - 83
SEDLACEK, Franz.....S. 45
SEELAND, MarianneS. 85
SEIDL, RudolfineS. 119
SERGER, Frederick.....S. 178 - 179
SERIENT, Hermann.....S. 188, 190 - 191
SPRINGE, Lotte.....S. 10 - 11
STAUDACHER, Hans.....S. 198 - 199
STEINER, Lilly.....S. 144
STOLZ, Erwin.....S. 60, 62 - 63
STORCH-ALBERTI, Anton Josef.....S. 103
STURM-SKRLA, Egge.....S. 35
THÖNY, Wilhelm.....S. 13
THUM, Lydia Elfriede Luzie.....S. 161
UNBEKANNT.....S. 26, 73, 94, 104
VÖRÖS, Béla.....S. 6
WAEHNER, Trude.....S. 174 - 177
WALDNER, PeterS. 106 - 107
WENDLING, N.S. 22
WINZELBACHER, Otto.....S. 22, 28, 42
WOLFF, Dörte Clara „Dodo“S. 20
WOTRUBA, Fritz.....S. 65
ZELLER, Magnus.....S. 61
ZÜLOW, Franz.....S. 134 - 137, 145



Galerie: 01-512 45 69

Mobil: 0676 - 629 81 21

www.kunsthandelwidder.com

