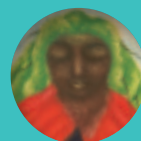


KUNSTHANDEL WIDDER

Resonanzen



KUNSTHANDEL WIDDER

Resonanzen

Kunsthandel Widder GmbH

Mag. Roland Widder

Johannesgasse 9-13

A - 1010 Wien

Tel. und Fax: +43 - 1 - 512 45 69

Mobil: +43 - 676 - 629 81 21

office@kunsthandelwidder.com

www.kunsthandelwidder.com

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

Texte: Katharina Dietz M.A., Dr. Hannes Etlstorfer, Dr.ⁱⁿ Monika Mlekusch,
Ricarda Pfaffenbichler B.A., MMag.^a Julia Schwaiger, Mag. Roland Widder

Grafik: Mag.^a Isabella Kohlhuber

Druck: Druckerei Janetschek GmbH, Heidenreichstein

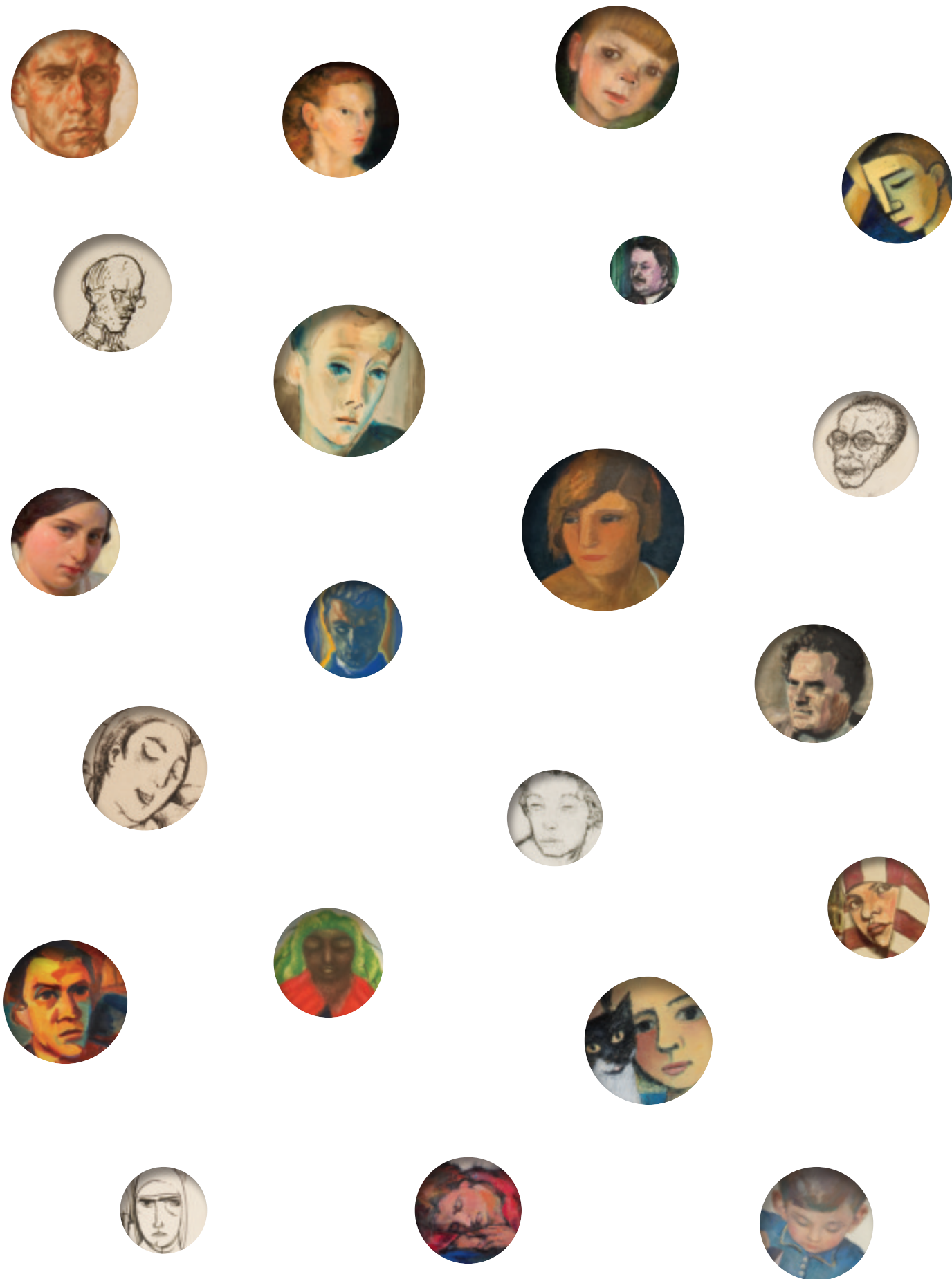
Wien, 2019

Alle abgebildeten Arbeiten sind verkäuflich.

Der Kunsthandel Widder garantiert für die Echtheit der Bilder.

ISBN 978-3-99028-883-2

Verlag *publication PN°1* Bibliothek der Provinz



VORWORT

Liebe Kunden, Sammler und Kunstfreunde!

Zwei Tage vor Druckschluss sitze ich wieder einmal beim Vorwort zum vorliegenden Katalog, blättere die Zusammenstellung durch, hoffe auf ein Leitmotiv, eine zündende Idee oder zumindest einen kleinen Aufhänger zum Einstieg. Eigentlich geht mir Anderes durch den Kopf, denn es geht trotz Urlaubszeit sehr turbulent zu und das bisherige Jahr war bereits reich an Ereignissen: Zwei große Ausstellungen zum Hagenbund, die Sammlung Chrastek, der Nachlass Wilhelm Jaruska, drei Frühjahrmessen, Katalogproduktionen, eine Menge Bürokratie im Alltagsgeschäft und noch dazu zwei neue Mitarbeiterinnen, die es einzuschulen gilt.

In einer Branche, in der es um Muße und Kontemplation, um Freude und Genuss geht, mutet diese Beschleunigung gegenläufig an. Doch was ist dagegen zu tun, oder besser, was ist nicht zu tun? Was ist zu priorisieren und hintanzustellen, was abzuwarten und ruhen zu lassen, auf dass es sich von alleine ergibt? Schwierige Fragen in einer Zeit dynamischer Steigerungsprozesse und Konkurrenzdenkens. Der Soziologe Hartmut Rosa meint zu dieser systematischen Beschleunigung, dass sie die Art und Weise, wie Menschen in die Welt gestellt sind, verändert, ja ihr Verhältnis zur Welt stört. Dabei ist nicht Entschleunigung die Lösung, sondern Resonanz. So lautet der Titel von Rosas aktuellstem Buch, das mir den erhofften Stoff fürs Vorwort liefert. Ehrlich gestanden, habe ich das Buch nur auszugsweise gelesen, jedoch finde ich, der Begriff passt nicht nur für unseren Herbstkatalog, sondern beschreibt auch Grundlegendes zum Erfassen von Kunst.

Um in Beziehung zu ihr zu treten muss auch das Kunstwerk zu uns sprechen, ein Wechselprozess aus Erreichen und Erreichtwerden entstehen, ohne über dieses zu verfügen. Auch wenn ich gegen mein Geschäftsmodell spreche, es ist nicht bloß der Erwerb der Kunst, der gewährleistet, emotional berührt zu werden. Es ist mit einer physischen Reaktion verbunden, vielleicht einem Schauer über den Rücken, mit leuchtenden Augen oder einer inneren Bewegung. Schließlich gibt es noch das Moment der Transformation in Form einer verwandelnden Wirkung. Wer in Resonanz gerät, bleibt dabei nicht der- oder dieselbe. Sicherlich erschüttert nicht jede Betrachtung eines interessanten Bildes das Leben, aber auch die kleinen, alltäglichen Resonanz Erfahrungen verändern uns in ihrem Wechselspiel von Berührung und Selbstwirksamkeit. Als letzte Bedingung identifiziert Hartmut Rosa den Begriff der Unverfügbarkeit; Resonanzbeziehungen lassen sich nicht erzwingen. Hat nicht jeder schon einmal voll Erwartung eine Ausstellung besucht und ist danach enttäuscht von dannen

gezogen? Auch der Wert eines Kunstwerkes scheint mir kein Garant für gelingende Resonanz Erfahrung zu sein. Ein hoher Preis lockt vielleicht durch seine Einstiegshürde und den damit verbundenen Statusgewinn, zur resonanten Freude am Besitzverhältnis gehört jedoch sicherlich mehr.

In diesem Sinne freue ich mich, wenn Sie unsere Zusammenstellung auf Ihre persönliche Resonanz hin prüfen. Mich zum Beispiel packt das Selbstporträt des unbekannten Linzer Malers Rudolf Steinbüchler: Ego Sum – Ich bin; ein junger Mann mit gesenktem Haupt, introspektiv in sich hineinschauend, gleichsam in Resonanz mit sich selbst, auf der Suche nach dem, was ihn ausmacht und charakterisiert, der offenbart, wer er ist, und überlegt, was er will – ein Blick in den Spiegel der eigenen Seele. Auch der spielende Schurli von Frederick Jaeger hat es mir angetan. Ich bin dem jungen Knaben vorletztes Jahr als 91-jährigen Mann begegnet und er hat mir seine bewegte Lebensgeschichte erzählt. Ich kann mich noch gut erinnern, selbst mit Bauklötzen gespielt zu haben, während mittlerweile meine eigenen Kinder damit spielen. So vergeht die Zeit! Ich erblicke im Jungenbildnis von Berger-Hamerschlag mein Alter Ego und zucke zusammen, denn ein fünfjähriger Knabe, mit dem Wissen und der Erfahrung eines Mannes in seiner Lebensmitte hinterfragt mich mit skeptischem Blick. Immer wieder schaue ich die Bilder von Erwin Stolz an und stelle mir neue Interpretationsmöglichkeiten der Werke vor. Es ist schade, dass ein Künstler seiner Qualität so unbekannt geblieben ist! Um meine Emotionsskala ins Positive zu führen, genügt ein Blick auf die Bilder von Willy Eisenschitz; und wenn ich nicht schon fünf Bilder des Malers bei mir Zuhause hängen hätte, ich würde mindestens drei der abgebildeten Werke behalten.

Wenn also der Kauf unserer Bilder, wie erwähnt, nur ein Resonanzversprechen geben kann, so hoffe ich doch, dass das eine oder andere Werk dieses Versprechen auch einlöst und Sie in der Betrachtung diese Wirksamkeit erfahren. Ich freue mich, wenn Sie uns in der Galerie besuchen und die Bilder persönlich in Augenschein nehmen. Selbstverständlich kommen wir auch mit Bildern zum Probefhängen zu Ihnen nach Hause und freuen uns über Ihre Anfragen. Mein Team und ich stehen Ihnen sehr gerne für Preisankündigungen und Gespräche zur Verfügung.

Viel Freude bei der Durchsicht der vorliegenden Publikation!

Roland Widder

AIMÉ STEVENS

Brüssel-Schaerbeek 1879 – 1951 Brüssel

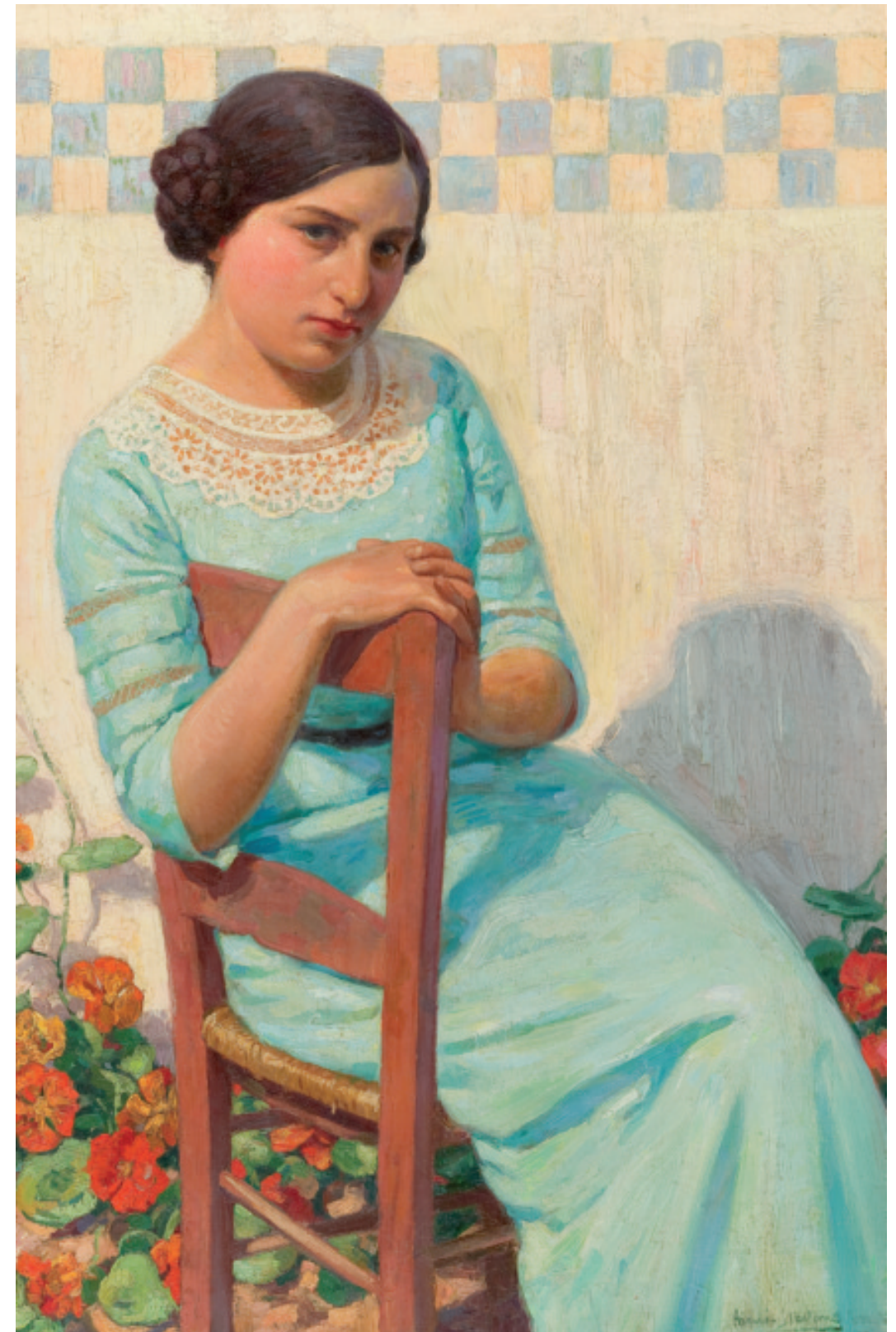
Aimé Stevens, der als Porträtist und Landschaftsmaler ein breites Stilspektrum vom Impressionismus über den Jugendstil bis hin zum Expressionismus abdeckt, rückt im abgebildeten Werk seine Muse ins Visier des Betrachters. Hier ist dies ein offensichtlich ermüdetes, wohl auch ein wenig gelangweiltes Modell, das auf ganz eindringliche Weise mit dem Betrachter in Kontakt zu treten scheint. Für uns wirkt ihre labile Befindlichkeit fast provozierend: Während ihr Blick zwischen Langeweile, distanzgebietender Forderung und kecker Trotzigkeit einzuordnen ist, suggeriert die Körpersprache dieser jungen Frau, dass sie sich auf ein längeres Posieren eingerichtet hat.

Damit entlarvt das Bild nicht nur die Langeweile als ein besonderes Zeitgefühl um 1900, sondern fragt auch nach der Daseinsverfehlung, die viele Mitglieder der damaligen Elite und Protagonisten der grassierenden Décadence empfinden. Der Ausschluss von der Welt „draußen“ sowie der damit verbundene Mangel an Beziehung und Lebensunmittelbarkeit brachten neben der Langeweile auch Lebensleere, Lethargie und lähmende Passivität mit sich. Diesem Zeitgefühl verleiht etwa auch Hugo von Hofmannsthal in einem Brief von 1893 Ausdruck: „(...) man ist wie ein Gespenst bei hellem Tage, fremde Gedanken denken in einem, alte, tote, künstliche Stimmungen leben in einem, man sieht Dinge wie durch eine Schliere, wie fremd und ausgeschlossen geht man im Leben herum, nichts packt, nichts erfüllt einen ganz.“

Als würde der Künstler vom betrübten Seelenhaushalt der Dargestellten ablenken wollen, setzt er auf verspielte Details des Modells, wie etwa dem ornamental durchbrochenen Spitzenkragen ihres bodenlangen türkisen Kleides, das der gesamten Erscheinung des Mädchens bürgerliche Züge verleiht. Die bieder wirkende Frisur mit dem Mittelscheitel und den seitlich fest verknöteten Haaren unterstreicht diesen Eindruck. Hier geht es denn auch weniger um das Vorführen eines bald aufblühenden Mädchens, sondern um einen authentischen Blick auf eine junge Frau, eingebettet in die Alltäglichkeit ihrer Zeit. Leger

sitzt sie seitlich auf einem simplen Holzstuhl mit Bastsitzfläche und hat dabei einen Arm über die Lehne gelegt.

Den unaufdringlichen Hintergrund bildet eine helle, weiß und ocker changierende Wand mit einem, den oberen Bildrand abschließenden Ornamentstreifen im schachbrettartigen Karomuster, das unweigerlich auch Assoziationen zum Jugendstil wachruft. Hier ist es vor allem Josef Hoffmann, der dieses Muster aus kleinen Quadraten in seinen geometrisierenden Ornamentkanon aufnimmt und damit zum stilbildenden Element erhebt. Es findet sich in der Folge auch sporadisch in Gemälden seiner Zeitgenossen wieder. Das Schachbrett- bzw. Karomuster, auch Tartan, stammt ursprünglich allerdings aus China und wird auch in Japan seit dem 18. Jahrhundert favorisiert. Über den europäischen Japonismus wurde dieses Ornament dann auch im Jugendstil wiederentdeckt. Es fällt daher nicht leicht, das vorliegende Porträt dieses bürgerlichen Modells stilistisch eindeutig zu verorten. Ordnen wir es dem Jugendstil zu, dann ist in diesem Zusammenhang auch auf den Unterschied zwischen dem Wiener Jugendstil und dem belgisch-französischen Pendant, der Art Nouveau, hinzuweisen. In Wien tritt vor allem das Großbürgertum als neue intellektuelle Elite für den Jugendstil ein, während in Brüssel der floral geprägte Art Nouveau keine elitären Grenzen kennt. Dies hat auch Konsequenzen für das Porträt, vergleicht man etwa nur Pose und Habitus von Maximilian Kurzweils in Wien entstandenem Gemälde „Dame im gelben Kleid“ von 1899 mit dem vorliegenden Bildnis des Aimé Stevens. Ziehen wir andere Porträts und Landschaften von Stevens als Vergleich heran, so dürfte es sich hier um eine eher singuläre Annäherung an den Jugendstil handeln, bleibt er doch in den uns vor allem aus dem Kunstmarkt bekannten Pendants den impressionistischen Vorbildern Monet und Renoir treu. In diese Richtung weist denn auch die Bodengestaltung mit den grünen und roten Farbtupfern der Kapuzinerkresse hin, die sich am unteren Bildrand entlang rankt und an spätimpressionistische Anleihen denken lässt.



1

1 | MÄDCHENBILDNIS
Öl/Leinwand, 101 x 66 cm
signiert Aimé Stevens



2

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

2 | MALER UND MODELL, 1930

Öl/Karton, 60,5 x 47 cm

Monogrammstempel HK

abgebildet in der Monografie Karl Hauk 2008,

S. 129 und in Karl Hauk 2016, S. 142

Karl Hauk widmet sich in zahlreichen Werken dem Selbstporträt, den Bildnissen seiner Freundin Dolly sowie der gemeinsamen Darstellung als Paar. Expressionistische Experimente und die Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit bestimmen diese Werkgruppe, die von präzise referierten menschlichen Zügen und Gefühlen, bis hin zum stilisierten Menschentypus mit ausgeprägter Hell-Dunkelkultur und farblicher Abstraktion reicht.

Das obenstehende Gemälde „Maler und Modell“ zeigt eine Atelier-szene, in der Hauk sich als Maler mit Dolly präsentiert. Die Attribute

des Künstlers, Malerpalette und Pinsel, sind prominent in Szene gesetzt, wodurch er aus der Rolle des Liebhabers rückt, die wir ansonst von den Doppelbildnissen Hauks und seiner Geliebten kennen. Stilistisch legt das Bild eine Rezeption des deutschen Expressionismus nahe, allen voran der Künstler des Blauen Reiters. So lässt das expressive Kolorit an die Werke August Mackes und der kurze Pinselstrich sowie die durch Umrisslinien getrennten Farbfelder, an die Gemälde Gabriele Münters denken.



3

MAX OPPENHEIMER

Wien 1885 – 1954 New York

3 | FRANZ BLEI

Radierung/Papier, 16,8 x 12,8 cm

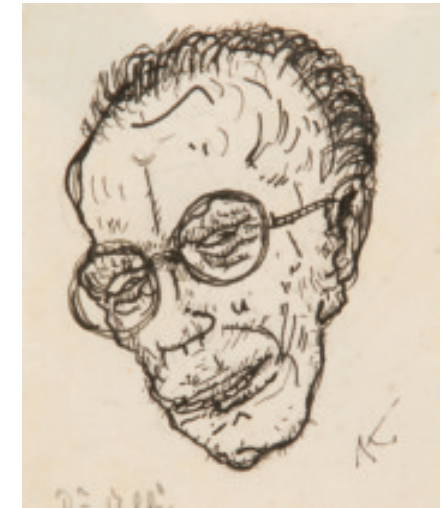
monogrammiert MOPP

beschriftet F. Blei, nummeriert 11/25

abgebildet in Pabst 1993, Nr. 7 sowie im Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Wien 1994, S. 80

Die beiden österreichischen Expressionisten Max Oppenheimer und Alfred Kubin erweisen dem in Wien geborenen Schriftsteller, Übersetzer, Herausgeber und Literaturkritiker Franz Blei besondere Referenz. Blei wird als Schriftsteller und Kritiker durch sein Werk „Das große Bestiarium der deutschen Literatur“ bekannt, in dem er wichtige zeitgenössische Autoren in spöttischer und ironischer Weise als exotische Tiere beschreibt.

Künstlerfreundschaften zwischen Malern und Schriftstellern und daraus resultierende Porträtdarstellungen sind mehrfach bekannt. Blei



4

ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 – 1959 Zwickledt

4 | FRANZ BLEI

Tusche/Papier, 7,4 x 5,9 cm

monogrammiert AK

beschriftet Dr. Blei

scheint aber, vielleicht auch aufgrund seiner markanten Gesichtszüge, als Modell besonders geschätzt zu sein. Schiele zeichnet ihn mehrfach, es gibt Fotos von Anton Josef Trčka und auch Oppenheimer porträtiert ihn mehrmals. In den beiden oben gezeigten Arbeiten konzentrieren sich Oppenheimer und Kubin auf die Darstellung des Kopfes, der körperlos im Raum schwebt und hebt die charakteristische Brille und hohe Stirn des Schriftstellers hervor. Die Reduktion auf den Kopf als Symbol des Intellekts betont die geistige Arbeit des Literaten.

ALFONS WALDE

Oberndorf 1891 – 1958 Kitzbühel

Wenn Künstler ihre Berufskollegen darstellen, kann das eine Geste künstlerischer Verbundenheit oder eine Selbstverortung im Kunstbetrieb bedeuten. Das vorliegende Gemälde ist zweifellos das Dokument einer tiefen Freundschaft und Ausdruck besonderer Wertschätzung, die Alfons Walde seinem um nur zwei Jahre jüngeren Künstlerfreund, Bildhauer und Dichter Gustinus Ambrosi (1893–1958) entgegenbringen möchte. Der aus Eisenstadt stammende Ambrosi, der 1900 infolge einer Gehirnhautentzündung sein Gehör verliert, übersiedelt mit seiner Familie 1909 nach Graz, wo er eine Ausbildung an der Meisterschule für Modelleure an der k.u.k. Gewerbeschule beginnt. Bereits 1913 wird dem frühvollendeten Bildhauer in Wien ein Staatsatelier auf Lebenszeit zuerkannt, obwohl er erst ab diesem Jahr die Akademie der bildenden Künste in Wien besucht. Nach Ende des Ersten Weltkriegs steigt Ambrosi schließlich zum international gefragten Porträtisten von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens auf und betreibt neben Wien auch Ateliers in Rom, Paris und Köln. Als österreichischer Kommissär bei der III. Biennale in Rom präsentiert er 1925 unter anderem Werke von Alfons Walde und Egon Schiele.

Im Schatten dieser blendenden Karriere entwickelt sich auch jene des aus Oberndorf in Tirol stammenden Alfons Walde, der 1910 mit 19 Jahren nach Wien zieht, um an der Technischen Hochschule Architektur zu studieren. Sein ureigenstes Interesse gilt aber schon zu diesem Zeitpunkt der Malerei, mit deren Hauptprotagonisten in Wien, Klimt und Schiele, Walde auch persönlich in Kontakt tritt. Nach dem Krieg widmet sich der Tiroler bereits ganz der Malerei und stellt 1920 erstmals in Wien aus. Im Jahr 1924 gewinnt Walde beim Wettbewerb „Winterbilder“ des Verkehrsamtes Tirol auf Anhieb den ersten und zweiten Preis. In dieser Zeit entsteht auch die Freundschaft mit dem damals schon arrivierten Wiener Bildhauer Gustinus Ambrosi, bei dem er sich verstanden glaubt und dem er immer wieder seine Nöte anvertraut. So schreibt er in einem Brief vom Sommer 1925 an seinen Freund Ambrosi: „Gegenwärtig ist meine Arbeit nur auf Verdienst eingestellt und zwar nur kleines und mittleres Format. Ich muß Bilder malen, die ich garantiert verkaufe und das ist heute nicht so einfach. Für die zukünftigen Arbeiten brauche ich Geld und das knappe Leben und Sparen ist mir auch absolut nicht soviel wert wie das beste Kunstwerk. Dieser Idealismus war einmal. Schließlich habe ich auch ein Weib, das Kleider und Nahrung braucht und mir würde es gesundheitlich sehr schaden.“

Eine Biografie über Alfons Walde lässt sich daher kaum ohne seinen Künstlerfreund, den Bildhauer Gustinus Ambrosi, schreiben. Ihre Freundschaft zieht sich wie ein roter Faden durch das Leben des Malers. Ambrosi bietet ihm Inspiration, öffnet ihm Türen und ist zugleich sein härtester und ehrlichster Kritiker. Die beiden führen einen intensiven Briefwechsel, in dem Ambrosi einmal voller Begeisterung über eine Ausstellung von Waldes Bildern im Wiener Künstlerhaus schreibt: „Mein lieber Walde, ich war hier auch im Künstlerhaus. Deine Bilder haben mich erfreut. Da hast du mir wirklich eine Ehre gemacht, denn

ich habe Dich empfohlen dem lausigen undankbaren Wiener Künstlergesindel. Einzelnen habe ich Dich dem und jenem ans Herz gelegt und dann aus Innsbruck und Kitzbühel gedrahtet und nun habe ich meine Freude, denn Deine Bilder erschlagen alle Anderen.“ Diese Begeisterung und der Glaube an Waldes Werke führen auch dazu, dass Ambrosi Walde neben Gütersloh, Faistauer, Wiegele, Zülow und Oppenheimer auf der Biennale Romana, bei der er die Leitung des österreichischen Beitrages innehat, 1925 präsentiert. Diese Möglichkeit erweist sich als wahres Sprungbrett für Walde, der ab diesem Zeitpunkt seine Werke regelmäßig im Wiener Künstlerhaus und der Wiener Secession ausstellen kann.

Die große Verbundenheit Waldes zu Ambrosi zeigt sich auch darin, dass er seinen Künstlerkollegen zweimal porträtiert und das, obwohl er kein ausgesprochener Porträtist ist, vielmehr sogar das Porträt meidet, da er, wie der Kunsthistoriker Gert Ammann schreibt, die Auseinandersetzung mit dem Modell als Eingriff in das persönliche Wesen empfindet. Walde schreibt sogar: „Ich mache deshalb ungern Porträts, weil mir während der Arbeit zum Bewusstsein kommt, wie viel ich von mir selbst hergebe.“ Vielleicht deshalb ist seinen raren Porträts, wie jenen von Gustinus Ambrosi und dem Wiener Arbeiterdichter Alfons Petzold, so eine Ausdruckskraft inne, die genau oben Gesagtes verdeutlicht. Beiden Porträtierten ist er freundschaftlich verbunden, was wohl die Voraussetzung für seine Porträtdarstellungen ist.

Gustinus Ambrosi porträtiert er zweimal. Das erste Mal bildet er ihn 1927 lebensgroß im Schnee stehend und in die Ferne blickend ab. Das Werk ist heute in der Städtischen Galerie in Nürnberg zu sehen. Das zweite Mal zwei Jahre später, wie aus einem Brief vom 7. August 1929 von Ambrosi an Walde zu lesen ist. In diesem möchte Ambrosi den Verkauf eines „Ambrosi-Porträts“ von Walde an einen gewissen Herrn Neuburg aus Leitmeritz vermitteln. Walde solle das Porträt gleich malen, da Neuburg bereits Ende August nach Wien käme. Ambrosi geht sogar so weit, dass er Anweisung zum Material gibt: „... auf Pappe kauft er nichts, Mut auf Leinwand zu malen ...“. Das nebenstehende Werk ist eine Vorstudie zu dem großformatigen Ölgemälde, das sich heute im Ambrosi-Museum Stallhofen befindet.

Selbstbewusst und breitbeinig sitzt der Bildhauer auf einem Steinsockel. Die Arme ebenso breit auf seine Knie gestützt, nimmt er mit seiner Erscheinung den ganzen Raum ein. Sein Gesichtsausdruck ist zielstrebig und er scheint sich durch nichts von seinem Weg abbringen zu lassen. Die Kleidung ist robust und hält der harten Arbeit am Stein stand. Seine wild in die Höhe stehenden Haare verraten sein energisches Wesen, das ihn trotz seiner Taubheit zu solchem Erfolg als international gefragten Porträtisten geführt hat.

Walde malt seine Porträts nach Fotografien. Der Ausdruck und die Stärke, die diesem Abbild jedoch inne sind, wurzeln in der Verbundenheit zum Porträtierten, in den zahlreichen Begegnungen, dem intensiven Austausch und Waldes, wenn auch widerwilliger, Bereitschaft, einen Teil von sich selbst herzugeben.



5

5 | GUSTINUS AMBROSI, 1929

Mischtechnik/Karton, 24,5 x 21 cm
signiert A. Walde
verzeichnet im Walde Werksarchiv, Nr. D-PO-157



6

ERNST NEPO

Dauba 1895 – 1971 Innsbruck

Der ursprünglich als Ernst Nepomucky geborene Künstler absolviert zwischen 1909 und 1913 die Kunstgewerbeschule in Teplitz, um dann von 1913 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, den er als Soldat in Galizien und an der Südfront zubringt, sein Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule fortzusetzen. Mit dem Zerfall der Donaumonarchie kehrt Nepo seiner alten Heimat den Rücken und lässt sich in Innsbruck nieder, wo er sich nicht nur rasch ins kulturelle Leben integriert, sondern sich auch an der Neugründung von Künstlerformationen beteiligt. So gründet er gemeinsam mit Wilhelm Nicolaus Prachensky, Leo Sebastian Humer, Hans Andre und Franz Santifaller und anderen die Künstlergruppe „Die Waage“. Mit den Künstlern Rudolf Lehnert, Herbert Gurschner und Alphons Schnegg ruft er zudem den so genannten Mühlauer Kreis ins Leben. Nepo erhält 1927 die Staatsmedaille und wird in die Wiener Secession aufgenommen. Ab 1928 betätigt sich Nepo als Freskant in Tiroler und Vorarlberger Kirchen sowie als Bühnenbildner am Stadttheater und an der Exl-Bühne in Innsbruck. Seine Erfahrungen im Monumentalformat wie auch seine Auseinandersetzung mit dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit fließen auch in den beiden hier zu besprechenden Arbeiten auf Papier ein: Sein liegender weiblicher Akt mit dem fast transluziden Kolorit und den symbolistisch-erzählerischen Attributen verrät noch deutlich die Auseinandersetzung mit diesen beiden, die österreichische Kunst der Zwischenkriegszeit prägenden Stilrichtungen: So modelliert Nepo die junge liegende Rothaarige, die sich entspannt dem

Betrachter öffnet, sowohl in der Tradition der teils trockenen neu-sachlichen Plastizität, als auch unter expressionistischem Einfluss. Die von Verrenkungen und damit freier Interpretation des Anatomischen geprägte Liegehaltung des Mädchens, die Nepo auch in anderen Gemälden übernimmt, verrät die expressionistische Attitüde. Die neben ihr am Laken prominent platzierte Lilie entspricht noch zur Gänze den Stilforderungen der Neuen Sachlichkeit nach Schärfe der Beobachtung. Dass Nepo hier eine literarische Vorlage aufgegriffen hat, suggeriert vor allem der sich links im Mittelgrund dem Mädchen nähernde junge Orientale mit Turban. Das in Bleistift und Aquarell ausgeführte Blatt „Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau“ setzt noch mehr auf koloristische Transparenz bei gleichzeitiger Zurückdrängung narrativer Details. Man muss sich hier vor allem an der Bleistiftunterzeichnung orientieren, um die Darstellung lesen zu können, denn die reichlich wässrig aufgetragenen Aquarellfarben haben viele Partien wie etwa das Gesicht des Künstlers verunklärt. Das Bild bezieht vielmehr seinen Reiz aus der Gestik und Farbigkeit der Dargestellten. Elegant mit dunklem Anzug und Krawatte sitzt der Maler auf einem nicht näher definierbaren Hocker. In seiner linken Hand hält er eine Palette, die Leinwand, als rostbraune Diagonale, rückt er an den rechten Bildrand. In eine luftig-leichte Tunika gehüllt, erscheint seine Gattin gleichsam als Muse und Beschützerin der Kunst hinter dem Rücken des Künstlers schwebend, um wohl einen Blick auf die Leinwand zu erhaschen.



7

6 | LIEGENDER AKT

Tempera und Bleistift/Papier, 18 x 42 cm
verso Monogrammstempel EN

7 | SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS MIT SEINER FRAU, 1921

Aquarell und Bleistift/Papier, 32 x 25 cm
verso Monogrammstempel EN



8



10



9



11

KARL HAUKE

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

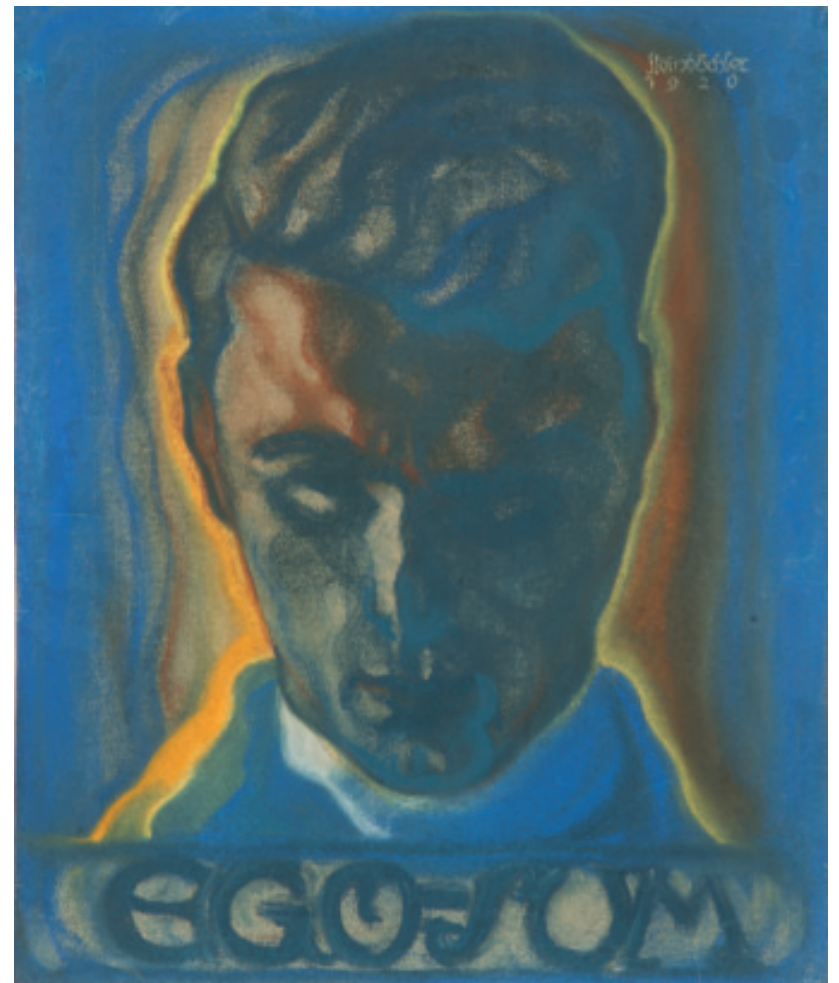
- 8 | SELBSTPORTRÄT MIT GESENKTEM KOPF, 1930
Kohle/Papier, 62 x 47,5 cm
abgebildet im Katalog Karl Hauk 2016, S. 134

- 9 | SELBSTPORTRÄT I
Pastell/Papier, 36 x 24 cm
abgebildet in der Monografie Karl Hauk 2008, S. 47
und in Karl Hauk 2016, S. 40

- 10 | SELBSTPORTRÄT II, 1923
Kohle und Rötelpapier, 45,2 x 31,8 cm
signiert Hauk und datiert 23

- 11 | SELBSTPORTRÄT III, 1926
Kohle/Papier, 47,1 x 39,4 cm
monogrammiert HK, datiert 26
abgebildet im Katalog Karl Hauk 2016, S. 40

- 12 | EGO SUM, 1920
Kreide/Papier, 35,8 x 29,5 cm
signiert Steinbüchler, datiert 1920
beschriftet EGO SUM
verso beschriftet Rud. Steinbüchler
Linz a. D. 1920 Farb. Studie zu
einem Selbstbildnis



12

RUDOLF STEINBÜCHLER

Linz 1901 – 1985 Eferding

Mehr als das Werk interessiert die neugierige Öffentlichkeit die Person des bekannten Künstlers. Sie will den „Helden“ oder das „Opfer“ haben. Hinter jedem genialen Kunstwerk wird die noch bedeutendere Persönlichkeit gewittert. Am Altar der Öffentlichkeit wird freilich nur selten die ungeschminkte Realität geopfert. Künstler haben gelernt, via Selbstporträt diese Erwartungshaltungen zu bedienen oder zu konterkarieren. Dass dabei emotionsbehaftete Konterfeis mehr Aufmerksamkeit erzeugen, entspricht einem menschlichen Grundzug. Die Gegenüberstellung von Selbstporträts Karl Hauks mit einem symbolistisch überhöhten Selbstbildnis des in weiten Kreisen unbekannten Linzer Malers Rudolf Steinbüchler bietet die Gelegenheit, sich erneut das Feld der Selbstdarstellungsweisen in der Kunst des 20. Jahrhunderts in Erinnerung zu rufen. Die Zeichnungen von Hauk zeigen den Künstler in unterschiedlichen Verfassungen: Einmal nachdenklich und verletzlich, dann wieder zweifelnd und kritisch, bald darauf direkt und ehrlich. Die Skizzen sind nicht nur eine Möglichkeit sich des eigenen Seins zu versichern, sondern es in erster Linie zu konstituieren. Im Selbstporträt wird der Künstler sowohl zur Botschaft als auch zu seinem Interpreten.

Als geduldigstes und verlässlichstes Modell unterwerfen sich Künstler nicht nur der ständigen Kontrolle, sondern verbinden diese manchmal auch mit dem Wunsch nach genialischer Inszenierung oder kryptisch-philosophischer Überhöhung, wie sie Steinbüchler in seinem Selbstporträt „Ego sum“ (Ich bin) praktiziert. In seinen Arbeiten ist Steinbüchler Expressionist, was sich auch in diesem Selbstporträt ablesen lässt. Das Haupt leicht nach vorne geneigt, den Blick jedoch prüfend dem Betrachter zugewandt, setzt er sich fragend, abwartend ins Bild. Eine Aureole nach dem Vorbild von Ferdinand Hodlers und Kolo Mosers Porträts taucht ihn dabei in ein entrücktes Licht. Damit erfährt dieses Bildnis eine Sakralisierung, die auch in seiner kollarartigen Kleidung zum Ausdruck kommt, wie sie von Priestern und Ordensleuten getragen wird. Das prominent am unteren Bildrand vorgeblendete Spruchband bezieht sich daher möglicherweise auf die Bibelstelle: „Ego sum, qui sum“ (Ich bin der, der ich bin, Exodus 3, 14). Es behält auch hier seinen Sinn: Noch vor dem Beginn seiner Ausbildung entstanden, sehen wir hier einen Mann, der zwar erkannt hat, dass er ist, was er ist, jedoch zugleich weiß, was er sein will: Künstler in den Diensten der ihm heiligen Kunst.



13



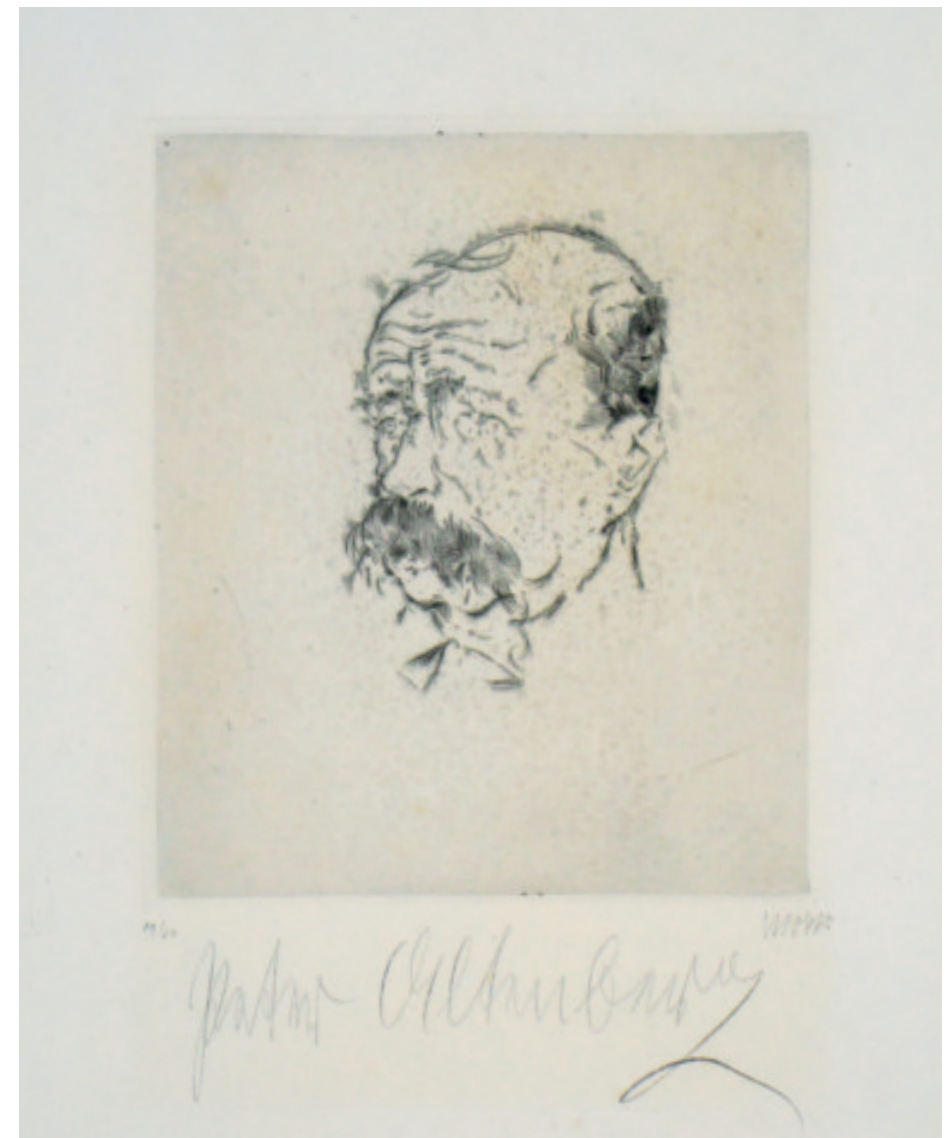
14

MAX OPPENHEIMER

Wien 1885 – 1954 New York

Der Wiener Maler und Grafiker Max Oppenheimer bereichert die Bildniskunst der Jahrhundertwende um den Typus des psychologischen Porträts. Nachdem er 1908 wieder nach Wien zurückkehrt, schließt er sich dem Kreis um Oskar Kokoschka, Egon Schiele und Albert Paris Gütersloh an. Es entstehen Porträts berühmter Zeitgenossen wie Arnold Schönberg, Egon Schiele, Artur Schnitzler oder auch Peter Altenberg und Tilla Durieux, die er zum Teil in druckgrafische Blätter überträgt. Die vorliegenden Radierungen mit den Konterfeis des Wiener Schriftstellers, Bohemiens und Kaffeehausliteraten Peter Altenberg sowie der ebenfalls in Wien geborenen Schauspielerin Tilla Durieux lassen auf unterschiedliche Weise die Besonderheiten seines Personalstils erkennen. Zum einen wird er von Oskar Kokoschkas Porträtkunst mitgeprägt, zum anderen transponiert er, vor allem in seinen Ölbildern, El Grecos spätmanieristische Ausdrucksmodi ins Expressive. Peter Altenberg, den Oppenheimer 1910 auch in einem Ölbild verewigt, reduziert er in der Radierung auf wenige markante Züge. Sein charakteristischer Schnauzbart wuchert. Kaum ein Altenberg-Porträt kommt ohne diese ikonische Gesichtsbehaarung aus. Altenberg leidet zudem an einer von Ärzten attestierten „Überempfindlichkeit des Nervensystems“. Die von tiefen Falten durchfurchte Stirn wie auch der resignative, müde Blick rufen die Schmerzen und Depressionen ins Bewusstsein,

mit denen der Dichter zeitlebens zu kämpfen hat. Auch Tilla Durieux verewigt Oppenheimer sowohl 1912 im Ölbild, welches sich heute im Leopold Museum befindet, als auch in dieser 1925 entstandenen Radierung. Zu diesem Zeitpunkt ist sie bereits in zweiter Ehe mit dem deutschen Verleger und Galeristen Paul Cassirer verheiratet. Bereits Jahre zuvor steigt Tilla Durieux zu den meistporträtierten Frauen ihrer Zeit auf. Olaf Gulbransson malt sie genauso wie später Max Slevogt, Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Franz von Stuck, Pierre-Auguste Renoir oder auch Emil Orlik. Selbst Bildhauer wie Ernst Barlach oder Hugo Lederer verewigen sie in ihren Skulpturen. Oppenheimer konzentriert sich in seiner Radierung ganz auf ihren so typischen Blick mit den schweren Augenlidern. In den expressiv verrenkten Händen zollt Oppenheimer zudem seinem Künstlerfreund Schiele Tribut. Oppenheimers Lithografie „Anatomie“ basiert ebenfalls auf einem Gemälde aus 1912 im Besitz der Prager Národní Galérie. Während der Maler dem Betrachter jedoch im Ölbild mit abstoßender und ekelregender Detailverliebtheit die klinischen Einzelheiten der Operation referiert, setzt er in der stilisierten Lithografie auf die Simultanität der Bewegungen und Ereignisse. Ein Gespinst von Linien verunklart die Darstellung, aus der sich erst bei genauerer Betrachtung die medizinischen Akteure erahnen lassen.



15

13 | ANATOMIE, 1912

Lithografie/Papier, 20 x 20 cm
monogrammiert MOPP, datiert 1912
abgebildet in Pabst 1993, Nr. L2 und
in Puttkamer 1999, S. 236–237

14 | TILLA DURIEUX, 1925

Radierung/Papier, 27,8 x 23,4 cm
monogrammiert MOPP, nummeriert 14/30
abgebildet in Pabst 1993, Nr. 50 sowie im Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Wien 1994, S. 63

15 | PETER ALTENBERG, 1914

Radierung/Papier, 25 x 19 cm
monogrammiert MOPP, nummeriert 34/50
von Peter Altenberg signiert
abgebildet in Pabst 1993, Nr. 35



16



17

FREDERICK JAEGER

Wien 1895 – 1980 Kansas City

Frederick Jaeger teilt das Schicksal vieler Künstler seiner Generation. Im Jahr 1895 in Wien als Fritz Jäger geboren, muss er 1938 als jüdischer Maler Wien verlassen und flieht in die USA, wo er zuerst in New York und später in Kansas City eine Zukunft findet. Er ist einer derjenigen, die den amerikanischen Traum für sich verwirklichen können. Innerhalb kürzester Zeit steigt er vom Fußbodenreiniger zum künstlerischen Leiter der Grußkarten von Herbert Dubler auf. Joyce Hall, der Gründer von Hallmark, heute größter Grußkartenhersteller und -vertreiber der USA, wird 1953 auf ihn aufmerksam und macht ihn zum Kunstprofessor der hauseigenen Werkstatt in Kansas City. In den letzten Jahren kehren vermehrt seine Bilder und damit auch das Wissen um diesen besonderen Künstler nach Österreich zurück. 2017 stiftet sein Sohn dem Leopold Museum zwei Werke, 2019 finden zwei weitere Porträts des Künstlers Eingang in die Sammlung des Museums Schloss Bruck, ein weiteres Bildnis befindet sich seit 2010 in der Sammlung des Belvederes.

Porträtdarstellungen, vor allem seiner Familie, spielen im Werk von Frederick Jaeger eine besondere Rolle, wie auch die drei hier abgebildeten Gemälde zeigen. Die „schlafende Emilie“ ist ein frühes Werk Jaegers und zeigt seine Frau Emma Stachura. Die beiden lernen sich durch Jaegers Vater kennen, der einen Handel mit Straußenfedern betreibt, und Emma als Finanzberaterin engagiert. Obwohl Emma von der jüdischen Familie als Expertin geschätzt wird, ist die Verlobung mit einer Katholikin zu dieser Zeit nicht gerne gesehen. Trotz des Widerstandes seiner Eltern konvertiert Jaeger zum Katholizismus und die beiden heiraten nur wenig später.

Die schlafende Emilie zeigt die Emma der frühen zwanziger Jahre. Vielleicht müde von der Arbeit, bettet sie ihren Kopf auf ihre Arme. Die Szenerie ist in Nahaufnahme wiedergegeben, wodurch wir zu stillen Beobachtern dieses intimen Momentes werden, den Jäger mit einem liebenden Blick festhält. Der gemeinsame Sohn Georg wird 1926 geboren und ebenfalls von seinem Vater in den beiden hier abgebildeten Werken porträtiert. Auch hier sind es alltägliche Szenen aus dem Familienleben: Sie zeigen „Schurli“, wie der Spitzname des Kleinen lautet, wie er mit drei Jahren mit einer Spielzeugeisenbahn über das Regal fährt sowie im Alter von vier Jahren beim Spielen mit Bauklötzen. Auf Zehenspitzen steht der Dreijährige und lenkt konzentriert seine Lok. Eine kleine Stadt ist am Ende der Strecke aufgebaut und beheimatet wahrscheinlich den Zielbahnhof. Unter ihm ist der Vorhang zur Seite geschoben und enthüllt das von Büchern und Spielzeug überquellende Regal. Ein Pferd und ein Elefant lugen aus dem Durcheinander hervor. Nichts ist inszeniert, vielmehr leben die Gemälde von der Unschuld des Augenblicks, den das kindliche Spiel in sich birgt.

Dem unbeschwerten Familienleben im Hause Jäger setzt die Macht ergreifung der Nationalsozialisten 1938 in Wien ein jähes Ende. Der zwölfjährige Georg wird 1939 mit einem Kindertransport der Quäker nach England gebracht. Jaeger erhält ein Visum für die USA und kann ausreisen. Im Mai 1940 kann Georg seinem Vater mithilfe von militärischen Einsatzkräften nach New York folgen. Emma schafft es nicht zu fliehen und harret während der Kriegsjahre unter schwierigen Bedingungen in Wien aus. Erst nach dem Krieg findet die Familie in den USA wieder zusammen und setzt das gemeinsame Leben fort.



18

16 | SCHLAFENDE EMILIE, 1920
Öl/Leinwand, 40,6 x 50,8 cm

17 | SCHURLI SPIELT, 1930
Tempera/Papier, 35,6 x 45,7 cm
signiert Fritz Jaeger, datiert Weihnachten 1930
verso beschriftet Schurli with Toys

18 | BEIM SPIELEN, 1929
Öl/Leinwand, 90,2 x 76,2 cm
signiert Fritz Jaeger



19



20

GEORG EHRLICH

Wien 1897 – 1966 Luzern

19 | KRANKER KNABE I

Lithografie/Papier, 63,5 x 44,8 cm
Nachlassstempel Georg Ehrlich
abgebildet im Katalog Hagenbund,
Widder 2019, S. 14, Nr. 31

20 | KRANKER KNABE II, 1921

Tusche/Papier, 22 x 13,5 cm
signiert Georg Ehrlich, datiert 21
beschriftet München April 21 Meinen Lieblings Knabenkopf dem lieben
Franz (...) G.E., abgebildet im Katalog Hagenbund, Widder 2019, S. 14, Nr. 36

Nach seinem Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule setzt sich Georg Ehrlich intensiv mit der Zeichnung und Druckgrafik auseinander, bevor er sich 1920 der Malerei und ab 1926 vor allem der Bildhauerei zuwendet. Als Maler konzentriert er sich auf ausdrucksstarke Porträts wie auch auf nuancenreich ausgelotete menschliche Begegnungen. In diese expressionistische Frühphase datieren die hier vorgestellten Arbeiten auf Papier, die allesamt nachdenkliche, kranke oder todgeweihte Kinder zum Thema haben. Dieses emotional besonders aufgeladene Themenspektrum, das etwa Gustav Mahler mit seinen 1905 uraufgeführten „Kindertotenliedern“ nach Texten von Friedrich Rückert in der Musik bereits vorbereitet, wird dann vom Expressionismus erneut aufgegriffen. Der kranke Knabe „Franz“, wie Ehrlich ihn auf der in München im April 1921 entstandenen Tuschezeichnung nennt und

zudem als seinen „Lieblings Knabenkopf“ bezeichnet, scheint auch das Modell der Memento-mori-artigen Lithografie mit dem todgeweihten Knaben zu sein. Er ist bereits gezeichnet von einer uns nicht bekannten Krankheit. Der Tod in Gestalt eines geflügelten Knochenmannes wartet schon im Hintergrund vor dem Fenster. Dass sich das Kind aber noch gegen den nahenden Tod stemmt, suggeriert ein Marder zwischen den beiden, steht doch dieses wehrhafte Tier symbolisch für Schlaueit, Wendigkeit und Erfindungsreichtum. Die traurig-müden Augen, die dünnen Arme und die in der demütigen Handhaltung zum Ausdruck gebrachte Ergebnisheit ins scheinbar unausweichliche Schicksal klagen am Beispiel dieses Kindes wohl auch das schwere Los einer ganzen Kindergeneration an, die in die entbehrungsreichen Jahre des Ersten Weltkriegs hineingeboren wurde.



21

21 | BILDNIS EINER JUGEND, 1922

Aquarell/Papier, 34,8 x 29,3 cm
signiert Ehrlich, datiert 22



22

MARGARETE HAMERSCHLAG

Wien 1902 – 1958 London

Die Wiener Malerin Margarete Berger-Hamerschlag gehört zu jenen Künstlerinnen der Wiener Moderne, deren Namen und Werk durch den Zweiten Weltkrieg und ihre Emigration in Vergessenheit geraten sind. In den letzten Jahren macht man sich in Publikationen und Ausstellungen vermehrt an die Wiederentdeckung jener Künstlerinnen. Umfassende Ausstellungen wie „Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938“ im Jüdischen Museum Wien und „Stadt der Frauen. Künstlerinnen in Wien von 1900 bis 1938“ im Wiener Belvedere weisen auf die besondere Bedeutung und Rolle der Frau im Kunstgeschehen, ihr wegweisendes Werk und ihre Ausstellungstätigkeit zwischen 1900 und 1938 hin.

Margarete Hamerschlag wird 1902 als Kind eines jüdischen Arztes in Wien geboren. Wie die Kunsthistorikerinnen Sabine Fellner und Andrea Winklbauer feststellen, kommt ein großer Anteil der Künstlerinnen jener Jahre aus assimilierten jüdischen Familien. Diese sind der Erziehung und Ausbildung ihrer Töchter gegenüber liberaler eingestellt als die nichtjüdische Bourgeoisie und ermöglichen ihnen durch ihre Unterstützung den Zugang zur damaligen Kunstszene. Obwohl den Frauen bis 1920 der Zutritt zur Akademie verboten ist, finden diese durch Privatunterricht und private Kunstschulen andere Wege zur Ausbildung. So besucht Hamerschlag ab 1911 die Jugendkunstklasse von Franz Čížek und ab 1917 die Wiener Kunstgewerbeschule, zu der, wenn auch eingeschränkt, Frauen bereits seit der Gründung 1897 Zugang haben. Ideologisch wendet sich Hamerschlag von der jüdischen Religion ab, liebäugelt eine Zeit lang mit der Anthroposophie und später mit dem Katholizismus, im Großen und Ganzen schreibt sie sich aber vollkommen dem, was sie tut. So schreibt ihr Sohn später über sie, dass ihre wahre Religion die Kunst war. Von 1924 bis 1934 lebt Hamerschlag in der Künstlerkolonie am Rosenhügel, dessen Grund von der Gemeinde Wien für einkommensschwache, freiberufliche Künstler zu Verfügung gestellt und durch die Arbeit der Siedler errichtet wird. Hamerschlag schafft in dieser Zeit Illustrationen, Druckgrafiken sowie Ölgemälde und Aquarelle. 1933 entsteht das oben abgebildete Aquarell, das Mauer bei Wien zeigt. Im Jahr 1934 erhält Hamerschlags Mann, der Architekt und Loos-Schüler Joseph Berger, einen Auftrag in

Palästina und das Paar verlässt Österreich, noch nicht wissend, dass es für immer sein wird. 1936 führt sie ihr Weg weiter nach London, wo Hamerschlag als Porträtistin, Illustratorin, mit Entwürfen für Theater und Mode sowie als Schriftstellerin Erfolge feiern wird.

Im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit als Porträtistin ist auch das Bildnis eines Knaben zu sehen. Mit geneigtem Kopf blickt der Junge schüchtern, aber auch neugierig in Richtung des Betrachters. Mit verschränkten Händen sitzt er auf einer schlichten Holzbank. Jegliches Beiwerk bleibt ausgeblendet. Die Darstellung konzentriert sich auf den Porträtierten. Zwei Jahre bevor das Bildnis entsteht, wird Hamerschlags eigener Sohn geboren und sie weiß um die schwierigen Verhältnisse der Zeit. 1939 tritt auch England in den Zweiten Weltkrieg ein. In welche Zukunft die Kinder dieser Zeit gehen, ist ungewiss, in welche Zukunft dieser Junge blickt, ebenso.

In den auf den folgenden beiden Seiten abgebildeten Aktdarstellungen weicht Hamerschlag sichtlich vom männlichen Blick auf den weiblichen Körper ab. Selbstbewusst stellt sich die Dargestellte im stehenden Akt vor den Betrachter, wobei die Malerin auf jede Linienstärke oder koloristische Kontrastierung verzichtet. Ihr muskulöser Körper steht in strenger, fast militärischer Haltung, ihr Kopf ist zwar etwas zur Seite gedreht, aber ihr Blick direkt auf uns gerichtet. Die blonden Locken sind fest nach hinten frisiert und ihre Augenbrauen klar konturiert. Nicht die Erotik steht im Vordergrund, sondern vielmehr das Bemühen um das authentische Abbild einer starken Frau, deren Willenskraft in ihrem Blick zum Ausdruck kommt.

Im Gegensatz dazu ist der „Akt mit Katze“, in dem Hamerschlag Anregungen aus der Begegnung mit Werken Anton Faistauers wie auch Oskar Kokoschkas für ihren Personalstil adaptiert, verspielter und intimer. Bei der Dargestellten handelt es sich wohl um eine Tänzerin namens Zuela, die Hamerschlag öfter Modell steht. Im Halbdunkel lagert sie mit angezogenen Beinen entspannt auf einem Tuch. Die Farbigkeit ist stark zurückgenommen, nur die Rotakzente des Tuches, der Lippen und der Haare treten hervor. Neben der Frau schmiegt sich eine weiße Katze in das Tuch und genießt die Ruhe genauso wie ihre in Gedanken versunkene Besitzerin.



23

22 | MAUER BEI WIEN, 1933

Aquarell/Papier, 28,8 x 29,9 cm
monogrammiert MH
beschriftet Mauer 6. Wien, datiert Nov 33

23 | KNABENBILDNIS, 1939

Öl/Leinwand, 65 x 34,8 cm
signiert Hamerschlag, datiert 1939



24



25

MARGARETE HAMERSCHLAG

Wien 1902 – 1958 London

24 | HALBAKT, 1939
Öl/Leinwand, 74,8 x 63,3 cm
signiert Hamerschlag, datiert 1939

25 | AKT MIT KATZE
Öl/Leinwand, 50,8 x 60,8 cm
signiert Berger



26

KARL HAUKE

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

Gegen Ende der 1920er Jahre wähnt sich Karl Hauk als arrivierter Künstler am Zenit, sowohl in Bezug auf das Auftragsvolumen und seiner Prominenz als auch hinsichtlich seiner Ausstellungstätigkeit. Ab 1927 Mitglied des Hagenbundes, stellt er in diesem wie auch in der Wiener Secession mehrmals aus. Ab 1923 lebt der Maler überwiegend in Linz, wo er vermehrt für künstlerische Aufgaben im öffentlichen Raum, wie etwa 1928 für den prestigeträchtigen Freskenauftrag im Sitzungssaal der Oberösterreichischen Arbeiterkammer sowie in den 1930er Jahren für die künstlerische Ausstattung der Hauptbahnhofs-halle, herangezogen wird.

Der Maler thematisiert unter dem Eindruck der wirtschaftlichen und sozialen Krisen der Zwischenkriegszeit immer wieder den mühevollen Alltag der Arbeiter und stellt sie in unzähligen seiner Gemälde dar. Auch an der Schilderung der Lebensumstände der ländlichen Bevölkerung zeigt Hauk Interesse. Im nebenstehenden Ölbild ist das Tagwerk vollbracht. Erschöpft sitzt ein Mann bei Tisch während eine Kellnerin im blauen Gewand das Glas abserviert. Seinen Kopf hat er abgestützt und die Wirtin hat sich zu ihm gesetzt. Am rechten Bildrand erkennt man den Gastwirt, der frisches Bier herbeibringt. Hauk wählt für das Gemälde einen typisch expressionistischen Malstil, indem

er die Ölfarbe großflächig mit grobem Duktus aufträgt und das Bild durch Farbflächen gestaltet. Die Figuren wirken grobschläch-tig und gemahnen in ihrem Lokalbezug an die Arbeiten des Kärntner Malers Werner Berg. In der Bleistiftzeichnung ist die Szene vergleichbar, doch hier wird nicht nur gerastet, sondern auch angeregt miteinander diskutiert.

Auf den nächsten Seiten finden wir uns in blühenden Landschaften und üppigen Vegetationen wieder. Im Linken sind die Bäume frühlingshaft mit Blüten überzogen und Kinder gruppieren sich entlang des Weges durch den Garten. Das zweite Bild zeigt eine Ernteszene, in der wahrscheinlich in Italien oder in Kroatien Früchte vom Baum gepflückt werden. Hauk stellt die Personen in einer Komposition aus hellen und dunklen Flächen dar, die gekonnt mit den Licht- und Schattenverhältnissen spielt. Eine junge Frau mit weißem Kopftuch trägt einen Korb geernteter Früchte, während hinter ihr ein Mann auf einer Leiter und eine Frau im durchscheinenden Sommerkleid ebenfalls bei der Ernte helfen. Hauk geht es nicht um Porträts, wie das Weglassen der Gesichtszüge zeigt, sondern um die Allgemeingültigkeit des Themas der Ernte als Sinnbild für den Fleiß und die Arbeit der Bauern.



27

26 | AM STAMMTISCH, 1929

Kohle/Papier, 43,9 x 60 cm
monogrammiert HK, datiert 29
abgebildet in Karl Hauk 2016, S. 121

27 | BIERGARTEN, um 1929

Öl/Karton, 66,7 x 61,4 cm
monogrammiert HK



28

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

- 28 | **IM GARTEN, 1929**
 Öl/Karton, 57 x 43 cm
 monogrammiert HK
 abgebildet in Karl Hauk, Widder 2008, S.123



29

- 29 | **ERNT, 1929**
 Öl/Karton, 69 x 55 cm
 monogrammiert HK, datiert 29
 abgebildet in Karl Hauk, Widder 2008, S. 213

MAX FREY

Klosterneuburg 1902 – 1955 Wien

30 | MÄDCHEN AM FENSTER, 1929

Öl/Leinwand, 76,6 x 63,2 cm

monogrammiert MF, datiert 29

verso beschriftet und datiert Mädchen am Fenster, 1929

ausgestellt im Künstlerhaus 1931

Der aus Klosterneuburg stammende Künstler Max Frey ist nur wenigen Interessierten ein Begriff und so darf die Wiederentdeckung dieses 1929 datierten Ölbildes als ein Glücksfall eingestuft werden, zumal Frey zu den originellen Kräften des Landes zählt, dessen monumentales Freskenwerk, wie auch das vieler seiner Kollegen, der Zerstörung anheimfiel.

Max Frey besucht vorerst das Stiftsgymnasium in Klosterneuburg, wo Karl Ludwig Strauch, der schon Egon Schiele unterrichtete, sein Zeichenlehrer ist und auch auf Freys künstlerisches Talent aufmerksam macht. Dem Wunsch seines Vaters folgend, macht er zuerst eine kaufmännische Lehre im elterlichen Betrieb, um dann, gegen den Willen der Eltern, von 1918 bis 1923 an der Wiener Kunstgewerbeschule in Wien bei Prof. Adolf Böhm und Anton Hanak zu studieren. Im Jahre 1918 entsteht übrigens Max Freys wohl bekanntestes öffentlich zugängliches Werk, „Die Ausrufung der Republik am 30. Oktober 1918,“ das heute im Besitz des Heeresgeschichtlichen Museums ist. Frey wechselt dann 1923 auf die Akademie der bildenden Künste, wo er bis 1925 bei Karl Sterrer studiert. In diesem Jahr ehelicht er auch seine Jugendfreundin, Margarete Plischke, die Schwester seines besten Freundes, des Architekten Ernst Anton Plischke. Es folgen zahlreiche öffentliche Aufträge wie etwa von der Gemeinde Wien für grafische Darstellungen bei der „Hygieneausstellung“ sowie bei den Ausstellungen „Mutter und Kind“ und „Wien und die Wiener“.

In dieser Phase der künstlerischen Prosperität datiert das vorliegende Gemälde einer jungen Frau, die, kurz abgelenkt, auf eine Straße hinunterblickt und ihre Gedanken streifen lässt. Die etwas melancholischen Augen verraten wenig über die Intention ihres Seitenblickes. Ein Träger des weißen Oberteils ist über ihre Schulter gerutscht, es scheint als sitze sie unbeobachtet auf einer Fensterbank außerhalb der Blickweite Anderer. Sie hat ihre Näharbeit unterbrochen; Schere, Faden und ein Stück weißer Stoff könnten ein Hinweis auf ihre Profession als Schneiderin sein. Auch die überproportionalen Hände deuten auf eine Verbundenheit zu dem Material hin. Vielleicht handelt es sich sogar um die Frau des Künstlers, Grete Frey, die gelernte Handweberin ist. Vor dem Modell auf der Fensterbank findet sich die Lieblingspflanze dieser Zeit, nämlich der Kaktus wieder, daneben eine Elefantenohrpflanze und ein Vogelkäfig mit Kanarienvogel. Das geöffnete Fenster und der Käfig korrespondieren allegorisch miteinander. Der in seinem Käfig eingesperrte Vogel, der kunstgeschichtlich gerne als Symbol für die Frau verwendet wird, wird von unserer Protagonistin, die im offenen Fenster sitzt, konterkariert und bricht somit das Bild der im Heim eingesperrten Frau. Auch das Dunkel des Hintergrundes hebt ihre Silhouette und damit ihre Bedeutung nochmals hervor. Stilistisch können in dem Gemälde neben expressiven Elementen auch neusachliche Tendenzen ausgemacht werden, die in den 1920er Jahren das Schaffen vieler Maler prägen.



30



31



32

31 | **MARY MOLDAUER II, um 1921**
Kohle und Pastell/Papier, 38,5 x 19,5 cm
abgebildet im Katalog Hagenbund,
Widder 2019, S. 67, Nr. 174

32 | **MARY MOLDAUER I, um 1921**
Kohle und Pastell/Papier, 48,5 x 15,5 cm
abgebildet im Katalog Hagenbund,
Widder 2019, S. 67, Nr. 173



33

FRITZ SCHWARZ-WALDEGG

Wien 1889 – 1942 KZ Maly Trostinec

33 | **LIEGENDER AKT, um 1923**
Farbstift und Pastell/Papier, 29,5 x 39,5 cm
abgebildet im Katalog Fritz Schwarz-Waldegg,
Jüdisches Museum Wien 2009, S. 100

Fritz Schwarz-Waldegg ist einer der bedeutendsten Vertreter des österreichischen Expressionismus. Als 17-jähriger besucht er bereits die Malschule von David Kohn und studiert anschließend an der Wiener Akademie. Den Ersten Weltkrieg erlebt der junge Künstler als Freiwilliger in einem Infanterieregiment. Schwarz-Waldegg lernt Egon Schiele und Oskar Kokoschka kennen und wird in den Hagenbund aufgenommen, wo er zeitweilig als Schriftführer, Mitglied der Hängekommission und sogar als Präsident wirkt. Nach dem Anschluss 1938 erteilen die Nationalsozialisten dem zum Katholizismus konvertierten Juden zunächst Berufsverbot, ehe sie ihn ins Konzentrationslager Maly Trostinec deportieren und ihn dort ermorden. Die vorliegenden vier Papierarbeiten aus den 1920er Jahren zeugen von der wichtigsten und erfolgreichsten Schaffensperiode Schwarz-Waldeggs, in der sich der Künstler vom Kubismus ab- und dem Expressionismus zuwendet. Die „Hafenansicht von Venedig“ auf der nächsten Seite ist auf einer seiner Reisen entstanden. Mit der Perspektive geht Schwarz-Waldegg recht frei um. Obwohl der Wille zur

Abstraktion und zur bewusst gesetzten Komposition klar erkennbar ist, fängt er, wie nebenbei, die Atmosphäre des kleinstädtischen Hafens ein, in dem es von menschlicher Aktivität nur so wimmelt: Menschen auf Segelbooten, Menschen auf dem Kai, Menschen im Café. Letztere sind im Vordergrund und lassen den Blick über die romantisch anmutende Szenerie schweifen. Gemeinsam mit dem Weltenbummler und Flaneur Schwarz-Waldegg werden wir gleichsam Teil dieser Gruppe und genießen den sich bietenden Anblick des munteren Treibens. Der um 1923 entstandene liegende Akt ist, ähnlich wie das Porträt von Mary Moldauer, die auch Franz Zülow Modell gestanden hat, ein Spiel mit Farbe und Licht, wobei der Künstler mit leichter Hand farbige Akzente setzt, um die helle, fast transparent wirkende Figur noch mehr zum Leuchten zu bringen. Sind die Hafenansicht und der Akt ganz aus der Linie heraus entwickelt, zeichnet das Porträt Mary Moldauers eine fast malerische Qualität aus. Die junge, den Betrachter freundlich anlächelnde Frau scheint im Bildraum fast zu schweben.



34

FRITZ SCHWARZ-WALDEGG

Wien 1889 – 1942 KZ Maly Trostinec

34 | VENEDIG, um 1923

Aquarell/Papier, 23,7 x 39,5 cm
signiert Fritz Schwarz-Waldegg
abgebildet im Katalog Hagenbund,
Widder 2019, S. 68, Nr. 176



MAXIMILIAN REINITZ

Wien 1872 – 1935 Wien

35 | SITZENDER, um 1914

Aquarell/Karton
Holzschachtel, 20 x 13 x 4 cm
abgebildet im Katalog Hagenbund,
Widder 2019, S. 60, Nr. 151a–c

Werke von Maximilian Reinitz sind auf dem Kunstmarkt selten vertreten und so ist die für seinen Mäzen und Freund Dietrich Moldauer in Aquarellfarben gestaltete Kassette ein ganz besonderes Werk. Obwohl über das Leben des Wiener Künstlers nicht viel bekannt ist, ist er doch einer der wichtigsten Vertreter des Kubismus in Österreich. In der Darstellung des „Sitzenden“ teilt Reinitz die Bildflächen gleich der prismatischen Brechung in geometrische, kleine Farbtäfelchen. In der Ausführung erinnert diese Zerlegung an die italienischen Futuristen, die mit ihren neuartigen Stilmitteln Anfang des 20. Jahrhunderts Einzug in die Kunstgeschichte halten. Gleichsam lässt es auch an den Rayonismus der russischen Avantgarde denken, zu deren Hauptvertreterinnen Natalija Gontscharowa zählt. In diesem wird die Darstellung der vierten Dimension, des Lichtes, verlangt. Gontscharowa stellt 1912 im Blauen Reiter in München und 1913 im Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin aus. Reinitz studiert von 1898 bis 1902 an der Münchner



35

Kunstakademie und kehrt nach weiteren Aufenthalten in Budapest, Dresden und Berlin 1914 nach Wien zurück. Die vorliegende Kassette legt nahe, dass Reinitz Gontscharowas Werke entweder in München oder Berlin sieht und die Eindrücke in der Darstellung des Sitzenden verarbeitet, was auch auf eine Entstehung um 1914 schließen lässt. Die vierte Dimension, das Licht, ist in der Darstellung wie durch ein Prisma gebrochen. Die scharf abgegrenzten Farbflächen sowie das Spiel mit Licht und Schatten, hüllen die gesamte Komposition in einen dynamischen Prozess. Der Protagonist, eingehüllt in einen in Gelb- und Rottönen gehaltenen Mantel, sitzt auf einem nicht näher definierbaren Untergrund inmitten einer Landschaft. Der zurückgestreckte Kopf, der angespannte, sehnige Hals sowie die weit aufgerissenen Augen unterstreichen die abwehrende Geste seiner Körperhaltung und der rechten Hand. Fast scheint es, als ob der Dargestellte kurz davor ist, die Flucht zu ergreifen. Was ihn so außer sich bringt, lässt sich nur vermuten.



36



38



37

36 | DIE BEGEGNUNG, 1922
Lithografie/Papier, 42,3 x 33,5 cm
signiert Carry Hauser
monogrammiert CH, datiert 22
abgebildet in Carry Hauser 2018, S. 35, Nr. 108

37 | SUSANNA UND DIE ALTEN, 1922
Lithografie/Papier, 41,9 x 34 cm
signiert Carry Hauser, datiert 22
monogrammiert CH
abgebildet in Carry Hauser 2018, S. 35, Nr. 110

38 | KAIN UND ABEL, 1922
Lithografie/Papier, 27,5 x 18 cm
signiert Carry Hauser, datiert 22
monogrammiert CH, beschriftet Kain und Abel
abgebildet in Carry Hauser 2018, S. 35, Nr. 107

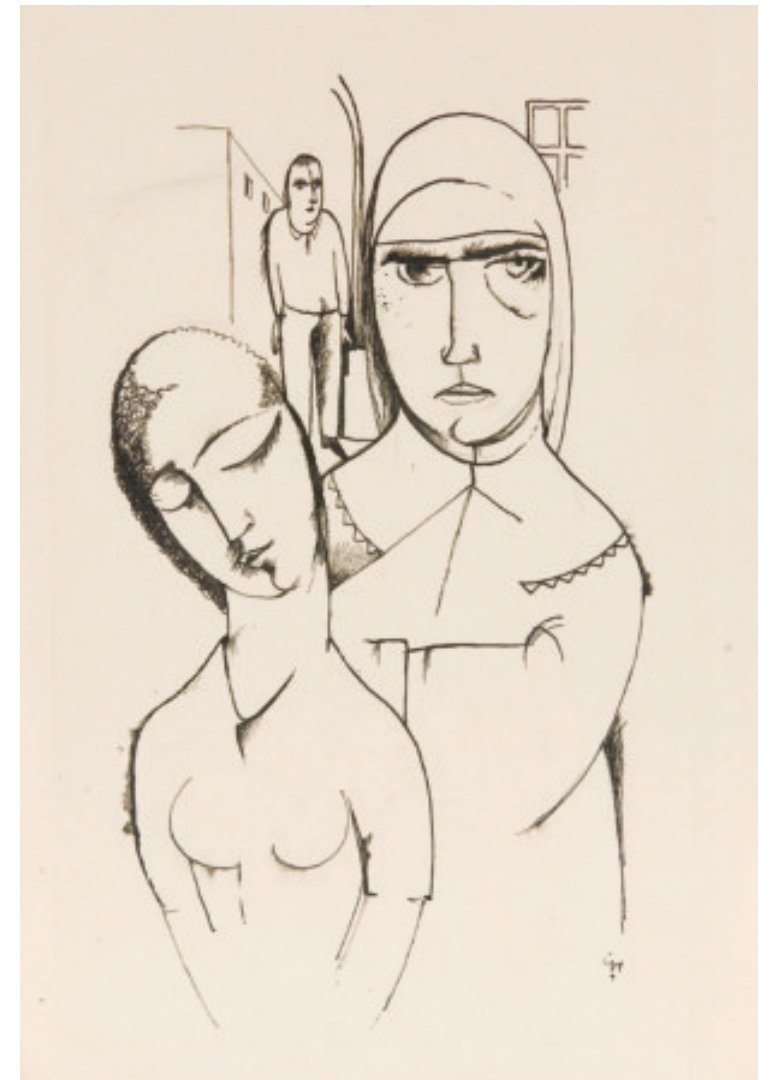
39 | DIE WÄCHTERIN, 1922
Tusche/Papier, 30,9 x 20,8 cm
monogrammiert CH
abgebildet im Wkvz. Carry Hauser 2012,
S. 315 (1922 Z 29)

CARRY HAUSER

Wien 1895 – 1985 Rekawinkel

Von 1919 bis 1922 hat Carry Hauser sein Atelier im Nebengebäude eines Nonnenklosters in Hals bei Passau, wo er mit Georg Philipp Wörlin und anderen die Künstlergemeinschaft „Der Fels“ gründet. In dieser Zeit entsteht die Tuschezeichnung, in der er den sittenstrengen, strafenden Aspekt christlicher Religiosität aufgreift. Eine Nonne mit finsterem Blick und verschränkten Armen steht bedrohlich hinter einem jungen Mädchen mit schuldig gesenkten Augen. Bei dem Mann, der im Hintergrund in einem Torbogen steht, handelt es sich um den Geliebten, von dem die Nonne das Mädchen aus Gründen der Sittlichkeit trennen will. Das hübsche Gesicht des Mädchens mit dem sanften Ausdruck steht in starkem Kontrast zu dem verhärmtten, geradezu böseartig wirkenden Blick der Ordensfrau. Es scheint, als wolle Hauser die Frage, welche der beiden Frauen denn Gott nun näher sei, polemisieren: Die streng nach christlichen Regeln lebende Nonne, die aber ihre Weltentsagung mit zunehmender Bitternis und Resignation erkaufte, oder das Mädchen, welches das irdische Wunder der Liebe verbotenerweise erlebt.

Mit weiteren christlichen Themen beschäftigt sich Hauser in einer Serie von Lithografien, die um die Themen Neid, Gewalt und Wollust



39

kreisen. Die Geschichte von Kain und Abel überträgt er in ein zeitgenössisches städtisches Szenario und stellt somit einen Gegenwartsbezug zur uralten Geschichte vom ersten Brudermord der Menschheit her. Stilistisch bleibt Hauser seiner vom kubistischen Kunstwillen geprägten Bildsprache treu.

Dies gilt auch für seine Katzenbilder auf den nächsten Seiten, in denen er die „Stubentiger auf Samtpfoten“ in narrative Beziehung zum Menschen setzt. Besonders reizvoll gelingt ihm dies im „Mädchen mit Katze“, in dem Mensch und Tier gleichsam um Aufmerksamkeit buhlen. Das Mädchen mit kurzen Haaren hält die schwarz-weiß gefleckte Katze, die sich am Hals abstützt und ihr zierliches Köpfchen an deren Wange schmiegt, behutsam in ihren Armen. Ihr Blick verrät etwas Anspannung, weiß sie doch: Wer mit Katzen spielt, darf Kratzer nicht scheuen. Eine ganz andere Art von Aufmerksamkeit beansprucht die Katze im Ölbild „Jüngling mit schwarzer Katze“: Das Bild zeigt eine Katze, die von einem nachdenklichen jungen Mann gestreichelt wird und diesen aufmunternd anblickt. Eindrücklich zeigt Hauser sein poetisches Einfühlungsvermögen, das der Darstellung symbolhaften Charakter verleiht.

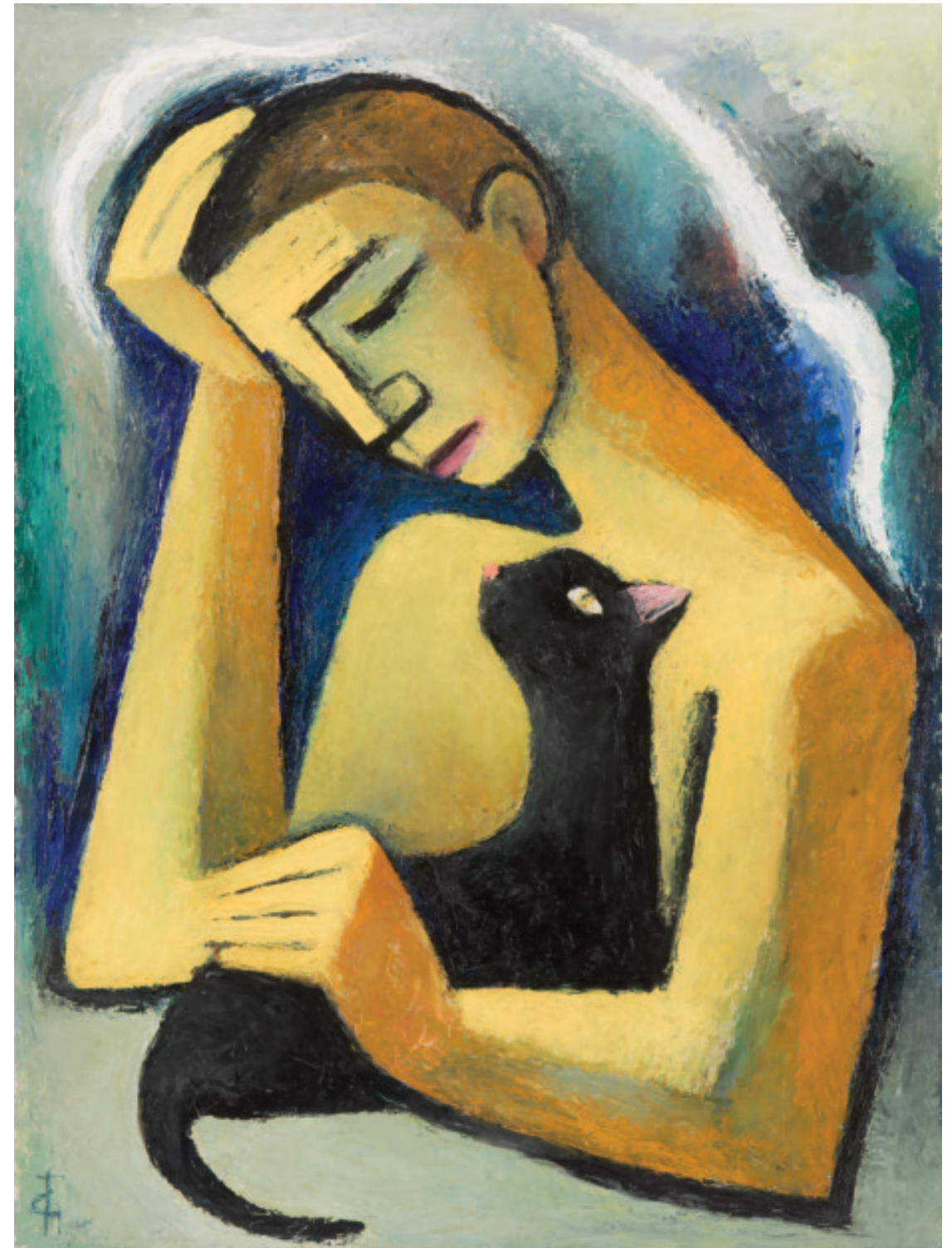


40

CARRY HAUSER

Wien 1895 - 1985 Rekawinkel

- 40 | MÄDCHEN MIT KATZE, 1961
 Öl/Leinwand, 49,7 x 39,7 cm
 monogrammiert CH, datiert 61
 abgebildet im Wkvz. Carry Hauser 2012, S. 475 (1961 M 1)



41

- 41 | JÜNGLING MIT KATZE, 1954
 Öl/Holz, 79,9 x 59,8 cm
 monogrammiert CH, datiert 54
 abgebildet im Wkvz. Carry Hauser 2012, S. 450 (1954 M1)



42

42 | **VERKEHRTE WELT**

Gouache und Bleistift/Papier, 47,5 x 32,3 cm
signiert O. Gawell

43 | **HEXENTANZ**

Gouache und Bleistift/Papier, 49,7 x 32,3 cm
signiert O. Gawell

OSKAR GAWELL

Gollantsch 1888 – 1955 Wien

An den beiden Gouache- und Bleistiftarbeiten Oskar Gawells fällt zunächst auf, dass sie auf den ersten Blick recht ähnlich komponiert sind, so als hätte der Künstler, der in Breslau und Weimar studiert und Lovis Corinth zu seinen Lehrern zählt, denselben Gedanken zweimal umgesetzt.

Von Gawell sind etliche Genre- und Porträt-Arbeiten erhalten; hier hat er es sich offenbar zur Aufgabe gemacht, eine Gruppe auf engstem Raum zu konzentrieren. Sind es in der „Verkehrten Welt“ Menschen und Affen, die sich im Bildraum tummeln, so sind im „Hexentanz“ Frauen und Männer, ein Ziegenbock, ein Dudelsackbläser und im Hintergrund eine Gestalt mit stechendem Blick und Hörnern auf dem Kopf zu sehen. Die wie in einem wilden Reigen eng verschlungenen Figuren sind ganz miteinander beschäftigt und doch scheint aus den dargestellten Gruppen heraus immer mindestens eine Person den Kontakt zum Betrachter zu suchen. Die Stimmung scheint locker und gelöst und auch im Falle des „Hexentanzes“ eher lebhaft denn entgrenzt, orgiastisch oder gar bedrohlich, wobei der Inhalt beider Bilder rätselhaft bleibt. Die Hexenszenen aus Goethes „Faust“ könnten hier einen entscheidenden literarischen Impuls



43

geliefert haben, zumal auch diesen bereits der Dichter jeglichen Ernst abspricht. Insbesondere beim „Hexentanz“ wird nicht einmal ganz klar, ob die Gruppe Teil einer größeren, nur angedeuteten Gruppe ist oder zur Gänze abgebildet ist. Aber auch in der „Verkehrten Welt“, die im Grunde den Ausblick aus einem vergitterten Affenkäfig auf die gaffende Menschenmenge darstellt, könnte man annehmen, dass sich der Bildraum nach hinten weiter öffnet und das Gewimmel von Menschen und Affen ins Unendliche weitergeht und die Grenzen zwischen den Spezies dabei möglicherweise verschwinden. Soll auf die Verwandtschaft von Mensch und Affe verwiesen werden oder auf das Karnevaleske, das jeder menschlichen Gesellschaft inne ist, und als Ventil des ansonsten schamhaft unterdrückten animalischen Teils des Menschseins dient? Sicher dürfte sein, dass beide Bilder nicht nur auf neckische Weise mit dem Betrachter kommunizieren sollen, sondern auch miteinander, gleichsam als eine Art geheimes Diptychon. Ein Vergleich etwa mit James Ensors „Seltsame Masken“ legt nahe, dass sich Gawell eingehender mit diesem belgischen Künstler und dessen im Komisch-Komödiantischen angesiedelter Welt auseinandergesetzt hat.



44

ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 – 1959 Zwickledt

44 | DIPLOMATEN, 1917

Tusche/Papier, 25,8 x 35,4 cm
signiert A. Kubin, beschriftet Diplomaten
Zwickledt im Aug. 1917, Widmung

Das vielfältige Schaffen von Alfred Kubin ist geprägt von alpträumenhaften Visionen, Szenen voller Ängste und Unbehagen, aber auch Humor und Ironie. Gleichzeitig gibt es eine Reihe von Arbeiten, die sich mit politischen und gesellschaftlichen Ereignissen der Zeit beschäftigen. Kubins Darstellungsweise ist dabei gewohnt pointiert und scharfsinnig. Mit gekonntem Strich kommentiert er die Entwicklungen während des Ersten Weltkrieges. Die Sehnsucht nach dem Kriegsende und auf einen baldigen Frieden wird gegen Ende des Jahres 1917 immer größer und es finden die ersten Friedensverhandlungen in Paris statt. So versammelt Kubin in der Zeichnung „Diplomaten“ Gesandte verschiedener Länder in heftiger Diskussion um einen Tisch. Während ein Mann mit Monokel redet, hören ihm die anderen Ländervertreter mit unterschiedlichstem Mienenspiel zu. Kubin gelingt es in diesem Blatt durch die Darstellungen der unterschiedlichen Gestiken und Mimiken den Charakter der Diskussion und die unterschiedlichen Interessen

einzufangen. Der Künstler widmet diese Zeichnung seinem Freund Max Heberle, der als Justizrat und Rechtsanwalt in Passau lebt und eine große Leidenschaft für die Kunst hat. Wie auch bei der Zeichnung der Diplomaten, variiert Kubin, oftmals Einzelblätter, teils auf Wunsch, um sie danach zu verkaufen oder zu verschenken. Ähnliches ist auch im Falle der nebenstehenden Darstellung vom Schmied anzunehmen. Kubin fertigt zu dieser flämischen Legende von Charles de Coster 1923 Illustrationen an. In Kubins Œuvre eröffnet sich eine an Bildideen schier unerschöpfliche Lebens- und Traumwelt, die voll von Geheimnissen und Abgründen, Skurrilitäten und Banalitäten ist. Viele seiner Zeichnungen entziehen sich jeder herkömmlichen Lesart. Vielleicht liegt darin auch ein Grund, warum Kubins Bilderkosmos zumeist als Pandämonium kategorisiert wird. In dieses reihen sich auch die Zeichnungen der folgenden Seiten ein.



45

45 | DER SCHMIED, um 1923

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



46



47



48

46 | MORD, 1931

Tusche/Papier, 34,2 x 28,2 cm
signiert A. Kubin, datiert 31

47 | HYPNOSE

Tusche/Papier, 40,2 x 29,7 cm
signiert A. Kubin

48 | ROBBENJAGD, 1949

Tusche/Papier, 23,2 x 18 cm
signiert A. Kubin, datiert 49

49 | DIE ÜBERLEBENDEN, 1950

Tusche/Papier, 37,9 x 25,6 cm
monogrammiert AK, datiert 50
beschriftet die Überlebenden

ALFRED KUBIN

Leitmeritz 1877 - 1959 Zwickledt

Bei der Tuschezeichnung der „Überlebenden“ handelt es sich um eine Variation der Lithografie „Sport und Genuss“ aus Kubins letztem Mappenwerk „Alfred Kubin, Variationen zu Arthur Honegger, Der Totentanz“. Die Änderung des Titels in „Die Überlebenden“ dürfte darauf zurückzuführen sein, dass das Blatt im Auftrag oder als Geschenk für jemanden entsteht. Zum Inhalt der Darstellung muss man einen genaueren Blick auf das Mappenwerk Kubins werfen. Der Künstler gestaltet dabei das Titelblatt und bezeichnet es mit „1950 zu Arthur Honegger der Totentanz Text von Paul Claudel deutsche Fassung von Hans Reinhart Bildbeigaben von Alfred Kubin“. Kubin hält sich allerdings nur lose an den Text von Paul Claudel, der bereits 1938 zu seinem „Totentanz“ angeregt wurde. Als Claudel bei der Basler Uraufführung des dramatischen Oratoriums „Jeanne au bûcher“ nach seinem Text und der Musik von Arthur Honegger am 12. Mai in Basel weilt, sieht er bei diesem Aufenthalt die verschiedenen Darstellungen des Totentanzes, unter anderem die berühmteste von Holbein dem Jüngeren. Claudels Text bringt lange Auszüge aus der Bibel, die Vision des Propheten Ezechiel, Teile aus dem Buch Hiob, etwas umgearbeitete Volkslieder, Schreie, Schluchzen und lateinische Sätze. Darauf folgt der eigentliche Totentanz. Könige und Päpste, Bischöfe und Ritter werden umringt von fröhlich tanzenden, leichtfüßigen Skeletten, die ihr „Memento mori“ rufen. Solche Skelette türmt auch Kubin in der Tuschezeichnung auf und verweist damit vielleicht auf Claudels Textpassage: „Denkst du, Herr, werden diese Knochen leben? O mein Gott, Vater, ich verwelkte fahl, gleich den Gräsern, O mein Herr, werden diese Knochen leben? (...)“



49

Denke doch, Mensch, dass du vom Geist bist, und dein Fleisch mehr wert als wie dein Gewand.“ Wenn in Claudels Oratorium der Sprecher die einzelnen Protagonisten des Totentanzes schreiend aufruft, kommen in dieser Aufzählung dabei neben Papst, Bischof, König und Ritter auch Damen und Jungfrauen vor. Im Vordergrund steht eine stark geschminkte Dame, mit engem Korsett, ausgestelltem Kleid und exaltiertem Hut, die aus einem Korb Eier verteilt. Kubin hat diese Figur aus der 1949 datierten Federzeichnung „Ausländischer Kurgast in Salzburg“ weiterentwickelt. Der Zeichner lässt im vorliegenden Motiv offen, ob die Frau im Vordergrund mit den in Claudels Totentanz angesprochenen Damen oder Jungfrauen gemeint ist oder „Madame Mors“ darstellt, die Kubin auch in anderen Darstellungen als Verkörperung des Todes auftreten lässt. Noch rätselhafter erscheint ihr Korb, der, wenn wir den Inhalt richtig deuten, vielleicht auf das Buch Hiob hinweist, in dem es heißt: „Doch lässt er seine Eier auf der Erde und lässt sie die heiße Erde ausbrüten“. Auf eine literarische Vorlage geht auch die 1949 datierte Tuschezeichnung „Robbenjagd“ zurück. Kubin schafft sie für Anton Schnacks Band „Phantastische Geographie“, für den er zehn Federzeichnungen beisteuert und der 1949 in Hamburg bei Hoffmann & Campe erstmals erscheint. Textautor ist der aus dem unterfränkischen Rieneck stammende Schriftsteller Anton Schnack, der vor allem mit Lyrik und kleinen Prosastücken literarisch in Erscheinung tritt und als Meister der poetischen Miniatur von seinen Zeitgenossen geschätzt wird. Kubin wählt hier eine steile Raumbühne, um das Töten der wehrlosen Tiere aus nächster Nähe besonders anprangern zu können.

FRANZ SEDLACEK

Breslau 1891 – 1945 in Polen vermisst

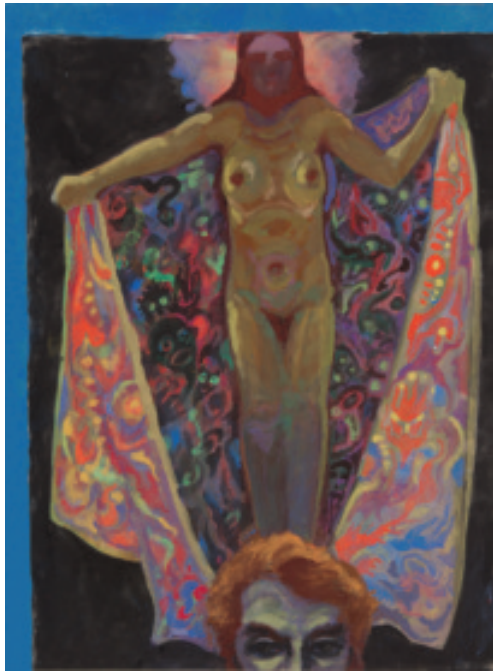
Bei diesem um 1920 entstandenen und mit „Diablerie“ vom Künstler selbst betitelten Werk Franz Sedlaceks handelt es sich nicht nur um ein frühes Ölgemälde Sedlaceks, sondern auch um eines der wenigen in Großformat. Es wurde bereits kurz nach seiner Entstehung 1921 in der Wiener Secession bei ihrer 63. Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt. Das Gemälde greift die Legende von der Versuchung des heiligen Antonius des Einsiedlers auf und wurde als „Versuchung des heiligen Antonius“ auch in das jüngste Franz-Sedlacek-Werkverzeichnis von Gabriele Spindler und Andreas Strohhammer von 2011 aufgenommen (WV 6), die allerdings das Gemälde noch nicht im Original kannten. Die Darstellung erzählt vom hl. Antonius dem Einsiedler, der sich im 3./4. Jh. n. Chr. als christlicher Mönch und Einsiedler während seiner Askese in die ägyptische Wüste zurückzieht, wo er der Legende zufolge unter quälenden Visionen leidet. Der Teufel erscheint ihm dabei in unterschiedlichen Gestalten und versucht ihn von seinem asketischen Leben abzubringen. Die berühmtesten Darstellungen des Themas entstehen im 16. Jh. im nordalpinen Raum. Die Darstellungen von Matthias Grünewald und Hieronymus Bosch sind hier als die bekanntesten zu nennen. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beginnen die Expressionisten und Surrealisten sich wieder verstärkt für dieses Bildthema zu interessieren, so wird es beispielsweise von Max Ernst und Salvador Dalí aufgegriffen. Im gleichen Zeitgeist entsteht auch das vorliegende Gemälde. Franz Sedlacek, den schon im Frühwerk Themen mit grotesk-bizarrsurrealem Potential künstlerisch besonders herausfordern, verarbeitet hier virtuos Anregungen aus der altniederländischen Malerei mit dem erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkommenden Science-Fiction-Genre, das erstmals über das Medium Film breiten Kreisen zum Begriff wird. Bei all diesen Einflüssen bleibt Franz Sedlacek jedoch dem Text der Heiligenlegende treu und verortet das Geschehen in der felsigen Einöde. Diesen Typus der Weltenlandschaft mit dem knapp an den oberen Bildrand gerückten Gebirge übernimmt Sedlacek aus den Jahreszeitenbildern Pieter Bruegel des Älteren und adaptiert diese hier erstmals für seine narrativen Gemälde. Sedlacek arbeitet sich dann in den zeitlich nachfolgenden Gemälden „Der Besessene“ (WV 8, 1921), „Landschaft“ (WV 9, 1921) sowie „Landschaft mit drei Seen“ (WV 10, ebenfalls 1921) exzessiv an diesem Typus der Gebirgslandschaft ab. Der Künstler bleibt dabei auch dem fast monochromen Kolorit treu, das er im zu besprechenden Gemälde wählt. Es ist zwischen unterschiedlichen Brauntönen bei den terrestrischen Anteilen des Bildes und einem milchig weißen Ton für den Horizontstreifen

angesiedelt. Noch fehlt hier jedoch jene finster hereinbrechende Wolkenbank, die sich in den genannten Landschaften von 1921 vom oberen Bildrand her nähert. Dafür kriechen hier aus einem finsternen Erdloch im Vordergrund die vom Teufel entsandten Wesen, um den heiligen Antonius in Versuchung zu führen. Dieser droht hingegen im dämonischen Gewimmel fast übersehen zu werden, liegt er doch relativ weit hinten auf einem weißen Laken von tanzenden Unwesen umringt. Sedlacek beweist in der Darstellung der Kreaturen eine derartige Fabulierlust, dass keine einzige der über 180 Figuren doppelt vorkommt. Manch eine ist insektenähnlich gestaltet, andere scheinen an mittelalterliche Fabelwesen angelehnt zu sein und wieder andere erinnern an Aliens. Bedingt durch das Interesse der Expressionisten an Futurismus und Übernatürlichem entwickelt sich Science-Fiction in eben jener Zeit als eigenständiges Genre. Diese Entwicklung setzt zunächst in der Literatur etwa mit Hanns Heinz Ewers „Alraune“ 1911 ein und setzt sich dann im Film mit Metropolis von Fritz Lang aus 1927 als bekanntestes Beispiel, fort. Schon in Sedlaceks ganz frühen Zeichnungen aus den 1910er Jahren, welche oft in Zeitschriften veröffentlicht wurden, kommen jene fantastische Wesen vor, wie sie bereits Hieronymus Bosch im 16. Jahrhundert für seine an unheimlichen Boten und geheimen Botschaften reichen Gemälde erdachte. Sedlaceks Interesse an fabelhaften Kreaturen wird ihm sein ganzes Leben erhalten bleiben und immer wieder Niederschlag in seinen Gemälden und Grafiken finden. Einige von ihm ersonnene Wesen treten immer wieder auf. Dazu zählen beispielsweise die pflanzenartigen Stielaugen, die von ihm als Kobold betitelten Kopffüßer und die Kriechwesen mit den reihenweise angeordneten Brüsten. Sie alle treten auch im vorliegenden Gemälde auf. Obwohl es sich ja, wie aus der Textvorlage hervorgeht, um teuflische Geschöpfe handelt, wirkt interessanterweise kaum eine der Figuren im Bild wirklich angsteinflößend oder bedrohlich. Im Gegenteil, je genauer man bei diesem Wimmelbild hinschaut, desto eher sieht man, wie lustig und ausgelassen die Stimmung unter den Wesen ist: Ein kleines Wesen in der linken unteren Bildecke sitzt auf dem Rücken eines größeren Wesens, welches wiederum auf dem Stein mit Sedlaceks Signatur ruht, hat die Hände in die Luft geworfen und lacht aus vollem Herzen und in den hintersten Reihen tanzen die Figuren übermütig miteinander. Vielleicht will uns Sedlacek hier ja als Quintessenz des Bildes daran erinnern, dass es überhaupt nicht schlimm sein muss, der Versuchung nachzugeben. Schon Oscar Wilde rät: „Der einzige Weg, eine Versuchung loszuwerden, ist ihr nachzugeben.“

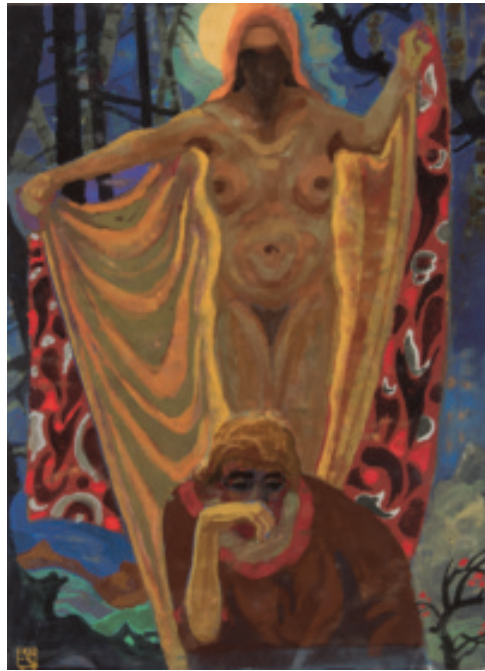


50

50 | DIABLERIE, 1920
Öl/Karton, 96,5 x 124 cm
monogrammiert FS, datiert 1920
verso beschriftet Franz Sedlacek Wien Nov. Dez. 1920.
„Diablerie“ (Versuchung des hl. Antonius) Nr. 2
Werkverzeichnis Nummer 6



51



53



52



54

51 | ERSCHEINUNG I
Gouache/Karton, 38,6 x 27,8 cm

52 | HERBSTNACHT
Gouache/Papier, 49,4 x 35,5 cm
signiert E Stolz, beschriftet Herbstnacht

53 | ERSCHEINUNG II
Gouache/Karton, 38,6 x 27,8 cm
monogrammiert EST

54 | EINSAMER WEG
Gouache/Papier, 47,8 x 34,5 cm
signiert E Stolz, beschriftet Einsamer Weg

ERWIN STOLZ

Gießhübl 1896 – 1987 Wien

55 | SONNTAG
Aquarell/Papier, 47 x 31 cm
monogrammiert EST
verso beschriftet Sonntag



55

Die Arbeiten des Wiener Malers Erwin Stolz sind von symbolischen und mystischen Inhalten bestimmt und faszinieren durch ihre fantasievolle Gestaltung. Die nebenstehenden vier Arbeiten erinnern an die stilistischen Formen des Jugendstils, wobei die persönliche Handschrift des Künstlers deutlich lesbar bleibt. Dies wird vor allem in den beiden Aktdarstellungen ersichtlich, die sich aufeinander beziehen. In einer Variante steht eine madonnenhafte Frau, als schützende Erscheinung hinter einem grübelnden Mann. Es ist nicht klar, ob Sonne oder Mond die Szene bescheinen und die Gloriole der Figur bilden. In der Nacht jedenfalls verwandelt sich die Heiligenerscheinung in eine Femme fatale, die die Angst des Mannes als Inkarnation des Bösen und Unheimlichen in

Gestalt einer Dämonin repräsentiert, die mit ihrem Mantel bedrohlich-verschlingend über dem Mann schwebt. Der Blick aus dem Fenster ist auf eine andere Art mystisch geprägt. Die dynamische Staffelung der Blumentöpfe und der im Wind schwingende Vorhang lenken unseren Blick auf die Frau in der Mitte des Bildes. In verdrehter Haltung sitzend, wendet sie sich weg von einem Mann, dessen Kopf man im Halbschatten unter der Markise entdeckt. Er blickt konzentriert in eine weit aufgeschlagene Zeitung und scheint keine Notiz von der Frau zu nehmen. Die Staffelung der Ebenen und die rätselhafte Beziehungssituation laden das Werk zu einem vielschichtigen Bild mit vielen Deutungsmöglichkeiten auf.



56

ERWIN STOLZ

GieBhübl 1896 – 1987 Wien

- 56 | WASSERTRÄGERIN AM NIL, 1925
Tusche/Papier, 40,1 x 16 cm
datiert 18. XII 1925



57

HANS WITT

Wien 1891 – 1966 Tragöß

- 57 | TEEPAUSE, um 1930
Mischtechnik/Papier, 95,7 x 75,9 cm
signiert Hans Witt

HERBERT REYL-HANISCH

Wien 1898 – 1937 Bregenz

Das 1931 entstandene Bild hat eine lange Reise hinter sich: Mitte der 1930er Jahre wurde es von einem Schweizer Baumwoll-Industriellen direkt bei Reyl-Hanisch in Bregenz erworben und danach von Generation zu Generation zuerst nach England und dann nach Argentinien weitervererbt, bevor es nun wieder nach Österreich zurückgekehrt ist. Reyl-Hanischs eigene Reisen inspirieren die nebenstehende Piazza. 1923 unternimmt er die erste von zahlreichen Italienreisen, die sein Werk nachhaltig beeinflussen. Im Laufe der 1920er und 1930er Jahre bereist er Südtirol, die Toskana, Venedig, Rom und nimmt die an diesen Orten sich bietenden Motive auch in seine Bilderwelt auf. Gleichzeitig fließen auch stilistische Elemente der italienischen Kunst des Trecento, des frühen Quattrocento, aber auch des Magischen Realismus und der Pittura metafisica in sein Werk ein.

Während der Reisen skizziert Reyl-Hanisch vor Ort detailliert, wie ein erhaltener Skizzenblock zeigt, und notiert sogar die entsprechenden Farbwerte genauestens. Teilweise hält er seine Eindrücke auch fotografisch fest. Seine später ausgeführten Gemälde spiegeln trotzdem nicht immer die Wirklichkeit wider, wie auch diese italienische Nacht zeigt. Vor dem Betrachter eröffnet sich eine riesige Piazza, deren nächtliche Szenerie nur von einem Mann im Halbdunkel sowie von einem drahtigen, weißen Hund und einer scheuen, schwarzen Katze mit funkelnden Augen belebt wird. Vereinzelt liegen Steine auf dem gepflasterten Boden und ein verlorenes Blatt Papier scheint über den Platz zu wehen. Durch die aus italienischen Architekturversatzstücken zusammengesetzte Häuserfront und den hohen, im schönsten Blau leuchtenden Himmel erhält die Szenerie einen bühnenhaften Charakter. Sie lässt so auch an ein unmittelbar bevorstehendes Spektakel denken. Zugleich tut sich ein Kontrast zur Einsamkeit und Stille auf, die diesem Bild innewohnt, vergleichbar vielleicht mit jenem

Moment vor einer Theateraufführung, wenn es im Zuschauerraum langsam finster wird und sich in wenigen Minuten der Vorhang zur Bühne öffnet.

Die einzelnen Akteure stehen in keinerlei Verbindung zueinander. Der Ursprung des Lichtscheins, der die Szenerie von vorne erhellt, bleibt ungeklärt. All das lässt die Darstellung schon fast ins Surreale kippen. Dadurch ist dem Werk auch eine klare Nähe zur Pittura metafisica, deren wichtigster Vertreter Giorgio di Chirico war, zu attestieren. In dieser Stilrichtung der italienischen Moderne bilden oft bühnenhafte, meist menschenleere Plätze das Sujet. Die Proportionen und Farben werden verändert, Licht und Schatten unkorrekt wiedergegeben und mit der Perspektive gespielt. Auch die Nähe zu seinem Künstlerfreund Franz Sedlacek lässt sich in dem Werk erkennen. Die beiden lernen sich während der 1920er Jahre kennen, was zu einer gegenseitigen künstlerischen Beeinflussung führt, die unter anderem in der Malweise und in einer ähnlichen Motivwahl zum Ausdruck kommt.

Das Gemälde entsteht in einer Zeit, in der Reyl-Hanisch den Höhepunkt seiner Künstlerkarriere erreicht. Neben seiner regen Ausstellungstätigkeit in der Wiener Secession steigt sein Bekanntheitsgrad ab 1930 durch die Publikation seiner Werke in den deutschen „Velhagen und Klassings Monatsheften“. 1931 kommt es zu einer Beteiligung an einer Gruppenausstellung in der Galerie Fritz Gurlitt in Berlin und 1934 im Kunstverein Rostock.

Das Bild in der Technik Öl auf Holz erhält mit seiner Rückseite eine weitere Ebene. Dort ist die Platte mit einer Hoch- und einer Querstrebe sowie mit einer Rahmenleiste verstärkt, was dem Ganzen einen fensterartigen Charakter gibt, gar so als ob man nur den Vorhang aufzuziehen bräuchte und sich der Blick auf die davorliegende italienische Piazza eröffnen würde – ein Fensterausblick in eine andere Welt.



58

58 | PIAZZA, 1931

Öl/Holz, 80,5 x 99,5 cm

signiert Herbert Reyl, datiert 1931

verso Etikett Herbert Reyl-Hanisch Bregenz – Wien „Piazza“ VIII.

abgebildet in Bertsch 2001, S.23 und in Bertsch 2003, S.37, Abb. 20



59

59 | BERGWERK 3, um 1932
Öl/Holz, 187 x 126,6 cm
verso beschriftet gemalt von Paul Kirnig 1932-1940
Anne Kirnig, Wien 4.11.1986
abgebildet in Paul Kirnig 1995, S. 101

60 | STAHLWERK, um 1930
Öl/Holz, 174 x 118,8 cm
verso beschriftet gemalt von Paul Kirnig 1930-1935
Anne Kirnig, Wien 4.11.1986
abgebildet in Paul Kirnig 1995, S. 99

PAUL KIRNIG

Bielitz 1891 – 1955 Wien

Der aus Schlesien stammende und seit 1908 in Wien sesshafte Maler und Grafiker Paul Kirnig beschäftigt sich über Jahre hinweg mit Bergwerksbildern und Ansichten von Industrieanlagen. Ursprünglich studiert er an der Technischen Universität Wien zwei Jahre Chemie und bringt wohl daher die Begeisterung für technische und industrielle Prozesse mit. Nach Ende des Ersten Weltkriegs inskribiert er an der Wiener Kunstgewerbeschule und besucht dabei Franz Čížeks Kurs „Ornamentale Morphologie“, die er bald im eigenen Schaffen berücksichtigt. Zugleich folgt Kirnig, der 1922 seine künstlerische Ausbildung abschließt, den ungewissen Hoffnungen, die mancherorts mit der Industrie verbunden werden. So schreibt etwa Golo Mann: „Wirtschaft, Industrie, Handel sind das Vernünftige, Aufbauende, Völkerverbindende.“ Kirnig entscheidet sich in seiner bildkünstlerischen Auffassung des industriellen Fortschritts für eine dramatisch überhöhte Lichtführung. Er übersetzt den Topos der Industrielandschaft ins Heroisch-Pathetische, womit ihm eine Sonderstellung im Spektrum der Arbeiterbilder des frühen 20. Jahrhunderts zukommt. Offensichtlich wird dies durch Vergleiche mit den in diesem Metier tätigen Zeitgenossen, die sich zumeist für sozialkritisch eingefärbte Milieuschilderungen entscheiden. Dazu liefert die katastrophale Situation der Arbeiter in den frühen 1930er Jahren genügend Gründe. Kirnig blendet diese Misstöne aus und ersetzt sie durch seine persönliche Faszination vom industriellen Aufbauwerk der Zeit. Formal wählt Kirnig eine Doppelstrategie: Er begreift die Industrieanlagen quasi als „feste Materie“, die er in einer Formensprache wiedergibt, die an fotografische Bestandsaufnahmen erinnert. Bei der Wiedergabe des „Immateriellen“ wie dem Licht und den dadurch gebrochenen bzw. „eingefärbten“ Rauchsäulen wählt Kirnig hingegen eine dynamische Gestaltung. Nach diesem Prinzip baut Kirnig eine innerbildliche Spannung zwischen dem scharfen Realismus der statischen Industriearchitektur und der in Licht, Luft und Rauch getauchten Hintergrundfolie, die atmosphärisch und dynamisch aufgeladen ist. Kirnig hat offensichtlich die industriellen und maschinellen Entwicklungen seiner Zeit zum Erlösungsgedanken stilisiert, was vor allem in seiner Lichtsymbolik zum Ausdruck kommt. Einer Apotheose gleich, erhebt der Künstler im monumental konzipierten Gemälde „Stahlwerk“ den Prozess der Stahlproduktion zu einem in gleißendes Licht getauchten Schauspiel der Elemente: Feuerrot leuchtet es auf, als der Stahlabstich erfolgt und das flüssige Erz in die gewünschten Bahnen gelenkt wird. Kirnig genügt wenig Personal, um die Dimensionen der gigantischen und partiell vom Feuerschein erleuchteten Anlage erahnen zu lassen und belässt es bei den beiden Arbeitern im Bildvordergrund. Die hoch aufragenden Türme des Stahlwerks mit dem sich verzweigenden Rohrwerk führen den Blick himmelwärts. In diesen Sphären durchbricht die Sonne in barocker Bildtradition die Wolken und Rauchschwaden am Horizont. Sie erleuchtet die Welt der Industrie, in der die Zukunft des Menschen zu suchen sei und deren Segnungen sich wie die Sonnenstrahlen auf die Menschheit herablassen. Damit symbolisiert der latente Gigantismus, der diesen Gemälden innewohnt, jenen unerschütterlichen Fortschrittsglauben, den viele Zeitgenossen Kirnigs teilen.



60



61

61 | HAUS MIT KASTANIENBAUM
Tempera/Papier, 35,6 x 41,7 cm
abgebildet in Wilhelm Jaruska 2019,
S. 15, Nr. 22

WILHELM JARUSKA

Wien 1916 – 2008 Wien

Ein umfangreiches und faszinierendes Werk hinterlässt der Wiener Künstler Wilhelm Jaruska, der als Grafiker zahlreiche Plakate für die Stadt Wien wie jene für die Wiener Festwochen entwirft und als Lehrer an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt eine Vielzahl von Schülern, wie Gottfried Helnwein und Manfred Deix, prägt. Als Maler findet Jaruska seine künstlerische Inspiration nicht nur in der Natur, sondern auch in der genauen Beobachtung von Menschen aus seiner unmittelbaren Umgebung. Es sind zumeist Alltagssituationen wie Menschen in Parks, auf der Straße, in der U-Bahn oder bei Badeteichen, die er malerisch einfängt und interpretiert.

Das mit „Schwarzer Markt auf der Schmelz“ betitelte und als winterliche Stadtvedute angelegte Bild entsteht nach dem Krieg im Jahr 1949. Es ist die Zeit, in der der verbotene Schwarzmarkt in der ganzen Stadt blüht und später auch in manchen Nachkriegs-Lebenserinnerungen auftaucht: „Für den Mohnstrudel, den wir uns vorgenommen hatten, kaufte ich dann auf der Schmelz, wo die Schleichhändler nebeneinander standen, Mehl um teures Geld. Leider stellte sich nach Fertigstellung des Strudels heraus, dass in dem Mehl auch Gips war, denn der Strudel war steinhart und ließ sich kaum schneiden. Solche Dinge kamen eben auch vor“, schreibt der Zeitzeuge Herbert Jüttner. Jaruska wählt in seinem Bild den Blick von seinem Balkon und beobachtet die fröhlich anmutende Szenerie im Schnee: Frauen und Mütter mit Kindern samt Schlitten und Hunden defilieren unten auf der

verschneiten Straße vorbei. Dass Jaruska hier im Vordergrund Männer bzw. Väter ausspart, spiegelt auch die damals reale Situation. Die Last des Wiederaufbaus der im Krieg zerstörten Stadt liegt vor allem in den Händen der sogenannten „Trümmerfrauen“, während ihre Männer entweder gefallen oder noch in Kriegsgefangenschaft sind. Jaruska hält seine Stadtansicht überraschend frei von kriegsbedingten Schäden. Ob der Künstler damit vielleicht auch seine Hoffnung auf das baldige Wiedererstehen der Stadt zum Ausdruck bringen wollte oder gezielt einen der wenigen intakten Stadtteile für seine heiter-fröhliche Winterszene auswählt, muss Spekulation bleiben.

Obwohl nach 1945 internationale Strömungen immer stärker Richtung Abstraktion drängen, bleibt Jaruska der gegenständlichen Malerei treu. Er selbst beschreibt 1972 seine Arbeitsweise wie folgt: „Ich bin von einer Situation, von einem Vorgang in der Natur ganz einfach begeistert und dementsprechend erfolgt die Niederschrift einmal mehr grafisch, zum anderen mehr malerisch oder oft auch stark formal betont. Im Arbeitsvorgang vereinfache ich, reduziere und verändere ich je nach Intuition aufs Wesentliche, sodass ein interessantes Liniengefüge mit farbiger Flächenteilung zu einem Bildansatz entsteht. So ergibt sich nicht eine realistische Abschrift der Natur, sondern eine erkennbare Übersetzung des Gesehenen durch mich als künstlerischen Vermittler. Dabei ist mir die Klarheit der Empfindungen und der kompositorische Einsatz der Bildelemente ein wesentliches Anliegen.“



62

62 | SCHWARZER MARKT AUF DER SCHMELZ, 1949
Buntstift/Papier, 38,9 x 31,1 cm
signiert W. Jaruska, datiert 1949
beschriftet 1. Atelierwohnung Schmelz – Schwarzer Markt 16.
Thalhaimergasse Gablenzgasse
abgebildet in Wilhelm Jaruska 2019, S. 14, Nr. 20



63



64

63 | BLUATOPER GANGLBAUERGASSE, 1938
 Tempera und Aquarell/Papier, 37,4 x 28,2 cm
 verso beschriftet, signiert und datiert Bluatopa
 Ganglbauergasse - Ottakring W. Jaruska 1938
 abgebildet in Wilhelm Jaruska 2019, S. 21, Nr. 34

64 | PAWLATSCHENTHEATER, 1938
 Aquarell und Tempera/Papier, 38 x 31 cm
 am Passepartout beschriftet und datiert
 Pawlatschentheater-Bluatopa 1938
 abgebildet in Wilhelm Jaruska 2019, S. 21, Nr. 35

65 | ZIRKUSZELT AM VOGELWEIDPLATZ, 1938
 Aquarell/Papier, 23,7 x 33,5 cm
 signiert Jaruska, datiert 1938
 beschriftet 16., Zirkuszelt - Aufbau am Vogelweidplatz
 abgebildet in Wilhelm Jaruska 2019, S. 20, Nr. 33



65

WILHELM JARUSKA

Wien 1916 - 2008 Wien

In den 1930er Jahren entsteht eine Vielzahl an Werken aus Jaruskas Wiener Heimatbezirk Ottakring, in denen er die politischen, sozialen und gesellschaftlichen Umbrüche in feinfühligem Milieustudien festhält. Trotz der Widrigkeiten und Entbehrungen jener Zeit sehnen sich die Menschen nach Unterhaltung, Spaß und Freude. Darauf reagiert auch Jaruska mit seinen Bildern „Bluatoper Ganglbauergasse“ und „Pawlatschentheater“, die auf der linken Seite abgebildet sind und in denen Jaruska ein Kapitel Wiener Theatergeschichte dokumentiert. So spielen die Szenen in der 1909 von Gustav Tschauner gegründeten populären Tschauner-Sommerbühne, die sich ursprünglich in der Brigittenau befand. Als er 1938 Karoline Rudolf, die Tochter einer Schaustellerfamilie heiratet, bringt diese die elterliche Bühne in der Kendlerstraße in Wien-Ottakring in die Ehe mit ein. In weiterer Folge übersiedelt dieses Pawlatschentheater von der Kendlerstraße in die Ganglbauergasse, von wo es erst 1957 an den heutigen Standort in der Maroltingergasse 43 weiterzieht. Die prosaische Dimension dieser von Schloten

und kahlen Feuermauern geprägten Hintergründe mildert der Künstler in seinen Werken durch das abendliche Licht ab. Im ebenfalls 1938 entstandenen „Zirkuszelt am Vogelweidplatz“ lässt uns Jaruska im Ungewissen, ob hier die Vorstellungsserie bereits abgespielt und das Ende besiegelt ist. Da Österreich in jenen Monaten von den Landkarten verschwindet, liegt eine unübersehbare Doppeldeutigkeit in diesem Sujet. Leoncavallos erwähnter Einakter endet mit dem Schrei des aus Eifersucht zum Mörder gewordenen Clowns: „La commedia è finita.“ Auch Österreich ist 1938 mit einem Schlag Geschichte geworden. Mit Hitlers Einmarsch in Österreich im März 1938 werden zahllose Künstler vom neuen NS-Unrechtsregime gezwungen, ob ihrer jüdischen Herkunft oder sonstiger ideologischer Unvereinbarkeit, ihre Zelte so rasch wie möglich abzubauen. Wer sich nicht arrangieren will, dem bleibt nur Flucht, Untertauchen oder eine größtmögliche Distanz bei gleichzeitiger innerer Abschottung vor den demagogisch-ideologischen Hetztheater dieser Jahre zu halten.



66

FRANZ ZÜLOW

Wien 1883 – 1963 Wien

Mit den hier vorgestellten Arbeiten wird Franz Zülow's Ruf als „Meister der Vielseitigkeit“ bestätigt. Wie sehr er von der Kunstgewerbeschule inspiriert, der Wiener Secession sowie der Wiener Werkstätte geprägt ist, wie tief ihn ländliche Impressionen beeindrucken und wie sehr er auch zum Chronisten seiner Epoche wird, lässt sich selbst mit dieser kleinen Auswahl an grafischen Blättern nachträglich beweisen. Sein Aquarell „Bunte Stadt“ von 1920 lässt sich im Grunde noch auf die vom Jugendstil herrührende, dekorative Flächenkunst zurückführen, die Zülow unter dem Einfluss der Volkskunst naiv vereinfacht: Die einzelnen architektonischen Motive, die vor allem aus den unterschiedlichsten Turmformen vom „Zuckerhut“ über Kegeldächer bis hin zum Zwiebelturm bestehen, scheinen in diesem märchenhaften Nachtbild mit aufziehendem Mond wie Kulissen nach dem Zufallsprinzip übereinandergelegt, ohne damit eine perspektivische Tiefe anzupeilen. Dazwischen lugen Kinder- und Mädchengesichter argwöhnisch hervor, während im Vordergrund ein fröhlich gestimmter Junge seine Aufwartung macht.

In die Kategorie Gelegenheitsgrafik ist das Blatt „Verein Spitalshilfe Wohltätigkeits-Effektenlotterie“ von 1926 einzureihen, bei der laut eingeschriebener Inserts 400.000 Lose ausgegeben wurden und „15 Haupttreffer im Werte (von) 60.000 Schilling“ sowie als Haupttreffer ein fünf Kilo schwerer Goldbarren versprochen werden. Sowohl Aufmachung, als auch Gewinnversprechen enttarnen das Blatt eher als „heitere Fingerübung“ des Künstlers.

Als eine solche dürfte er auch die Ansicht der kleinen Barockkapelle Maria Siebenbrunn bei Türnitz erachtet haben, die am alten Wallfahrtsweg nach Mariazell zwischen Türnitz und Annaberg liegt. Zülow dürfte das Motiv jedoch nach einer Ansichtskarte gezeichnet haben. Zülow bildet den barocken Zentralbau mit den Nebengebäuden perspektivisch korrekt ab und interpretiert den dahinter liegenden Wald als ein dynamisches Gespinnst von zügig zu Papier gebrachten Linien, Schraffen und Häkchen.

Nach Fotovorlagen aus dem Jahre 1915 zeichnet und malt Franz Zülow 1922 die auf den Folgeseiten abgebildeten Momentaufnahmen aus der Kranken-Haltstation am Wiener Ostbahnhof. Sowohl Zülow's Zeichnungen als auch die fotografischen Vorlagen stammen aus dem Nachlass des Leiters der Station, Dr. Dietrich Moldauer. Das historische Fotomaterial, auf das sich Zülow in seinen Zeichnungen bezieht, findet sich auch in einer aufwändig gemachten Broschüre mit dem Titel: „Kranken-Haltstation mit Nachtruhe am Ostbahnhofe in Wien des Patriotischen Hilfsvereins vom Roten Kreuz für Niederösterreich. Bericht über die Tätigkeit seit Kriegsbeginn bis September 1915“. Diese Station in den von der k.u.k. Staatseisenbahnverwaltung zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten des Wiener Ostbahnhofs wurden bereits kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs, am 20. August 1914, eröffnet. Sie hatte den Zweck, „Wien als Durchgangstation passierenden kranken, verwundeten und rekonvaleszenten Offizieren und Mannschaftspersonen Unterkunft, Verköstigung und ärztliche Hilfe zu gewähren“.

Den Auftrag zu dieser künstlerischen Aufarbeitung der Geschichte dieser einstigen „Kranken-Haltstation“ erteilt ihr Leiter, der kunstafine Dr. Dietrich Moldauer, k.u.k. Oberleutnant a. D., erster Delegierter des Patriotischen Hilfsvereins vom Roten Kreuz in Niederösterreich. Bis dato ist jedoch ungeklärt, wie es zu diesem Auftrag kommt und welche Intentionen der Auftraggeber Dr. Moldauer damit verbindet. Franz Zülow kennt nur zu gut die Schrecknisse des Ersten Weltkrieges aus eigener schmerzlicher Erfahrung, kämpft er doch als Soldat zwischen 1915 und 1918 in Ungarn, Albanien und Italien, wo er am 12. Juli 1918 in italienische Kriegsgefangenschaft gerät und aus dieser erst am 22. August 1919 zurückkehren kann. Die Vorlagen für seine Zeichnungen wählt Zülow aus Fotos von Charles Skolik, die auch in der oben erwähnten Broschüre abgebildet sind. In derselben finden sich auch wichtige Erläuterungen zu dieser Sanitätseinrichtung, die den einzelnen Bildern folgend beige stellt sind.

- 66 | **BUNTE STADT, 1920**
Aquarell/Papier, 43 x 47 cm
signiert Zülow, datiert 1920
- 67 | **LOTTERIE, 1926**
Aquarell und Tusche/Papier, 58 x 33 cm
beschriftet Verein Spitals hilfe Lotterie
- 68 | **KAPELLE IM TRAISENTAL, 1922**
Aquarell und Tusche/Papier, 16 x 16,5 cm
signiert FvZülow, datiert Juni 1922
beschriftet Kapelle im Traisental (erb. 1729)
- 69 | **AM ZEITUNGSKIOSK, 1922**
Bleistift und Tusche/Papier, 19,5 x 29,8 cm
signiert Fv. Zülow, datiert 1922
- 70 | **SPEISERAUM I, 1922**
Bleistift und Buntstift/Papier, 20 x 30 cm
signiert FvZülow, datiert 1922
- 71 | **SPEISERAUM II, 1922**
Farbstift und Tusche/Papier, 19,8 x 30 cm
signiert FvZülow, datiert 1922
- 72 | **ANSTALTSLEITUNG, 1922**
Tusche und Pastell/Papier, 19,5 x 30 cm
signiert FvZülow, datiert 1922
- 73 | **OPERATIONSRAUM, 1922**
Tusche und Pastell/Papier, 19,6 x 30 cm
signiert Fv. Zülow, datiert 1922
- 74 | **PFLEGESCHWESTERN, 1922**
Buntstift und Tusche/Papier, 20 x 30 cm
signiert FvZülow, datiert 1922
- 75 | **BAD, 1922**
Buntstift und Tusche/Papier, 19,8 x 29,8 cm
signiert FvZülow, datiert 1922



67



68



69



Am Zeitungskiosk: „(...) Im Krankensaal liegen Tageszeitungen, illustrierte Wochen- und Monatsschriften auf, die von den Verlegern in lebenswürdigster Weise regelmäßig und unentgeltlich zugestellt werden. Es sind dies 102 verschiedene Zeitungen in 380 Exemplaren, Blätter aus allen Kronländern und in jeder Sprache Österreich-Ungarns sowie auch aus dem Deutschen Reiche, was zumal den nach Tausenden zählenden reichsdeutschen Gästen stets eine freudige Überraschung bereitet. Die überzähligen Blätter werden den Kranken und Verwundeten auf die Reise mitgegeben.“

Speiseraum: österr.-ungarische und deutsche Soldaten: „(...) Die Hauptmahlzeit, bestehend aus Suppe, Fleisch, Gemüse und Brot, wird vom Bahnhofwirt, bei unvorhergesehenen Transporten ausnahmsweise von der k. u. k. Verköstigungsstation Ostbahnhof geliefert. Frühstück und Nachtmahl, bestehend aus Milch oder Milchkaffee, Kakao, Suppe, Tee, Milchspeise, Butterbrot, liefert gegen Ersatz der Gesteungskosten in dankenswerter Weise der Bahnhofabedienst. Die zu verabfolgenden Speisen bestimmt der Arzt.“



70



Speiseraum: österr.-ungarische und deutsche Soldaten: „(...) Die zu verabfolgenden Speisen bestimmt der Arzt. Fleisch wird nur einmal im Tage verabfolgt. Milchkaffee mit Butterbrot als Nachtmahl wird von der Mannschaft besonders gern genommen.“



71



Anstaltsleitung: „(...)Als Leiter der Anstalt ist ein Delegierter des Patriotischen Hilfsvereins vom Roten Kreuze für Niederösterreich bestellt. Den ärztlichen Dienst besorgten unter Leitung eines Chefarztes drei Militärärzte, die im Nachtdienst mit fünf Bahnärzten abwechselten. Mitte August 1915 wurden zwei Militärärzte abkommandiert und deren Funktionen den Bahnärzten übertragen. Den rein militärärztlichen Dienst bei der Kranken-Haltstation besorgt nach wie vor ein Militärarzt.“

72



Die drei geistlichen Pflegschwwestern vom Orden der Dienerinnen des heiligsten Herzens Jesu mit Hilfschwester im Krankendienst: „(...) Die Ärzte werden von drei geistlichen Pflegschwwestern vom Orden der Dienerinnen des heiligsten Herzens Jesu in aufopferungsvollster Weise unterstützt. (...) Delegierte Damen überwachen die Verköstigung, die Wäschegebarung und Zimmerordnung, woran sich vielfach die genannten geistlichen Schwestern beteiligen.“

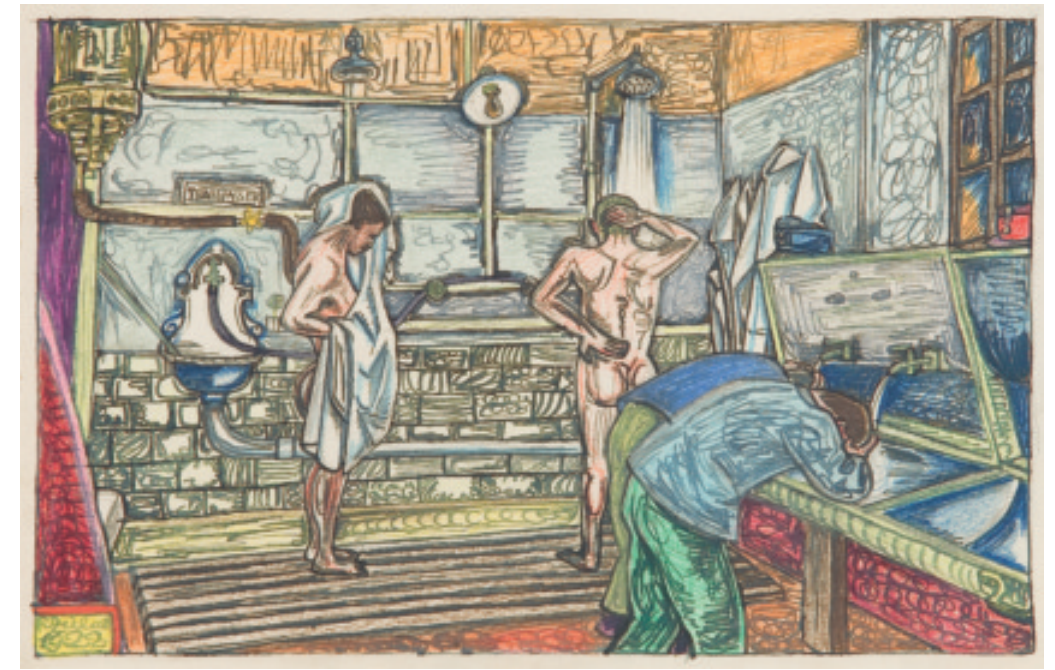


74

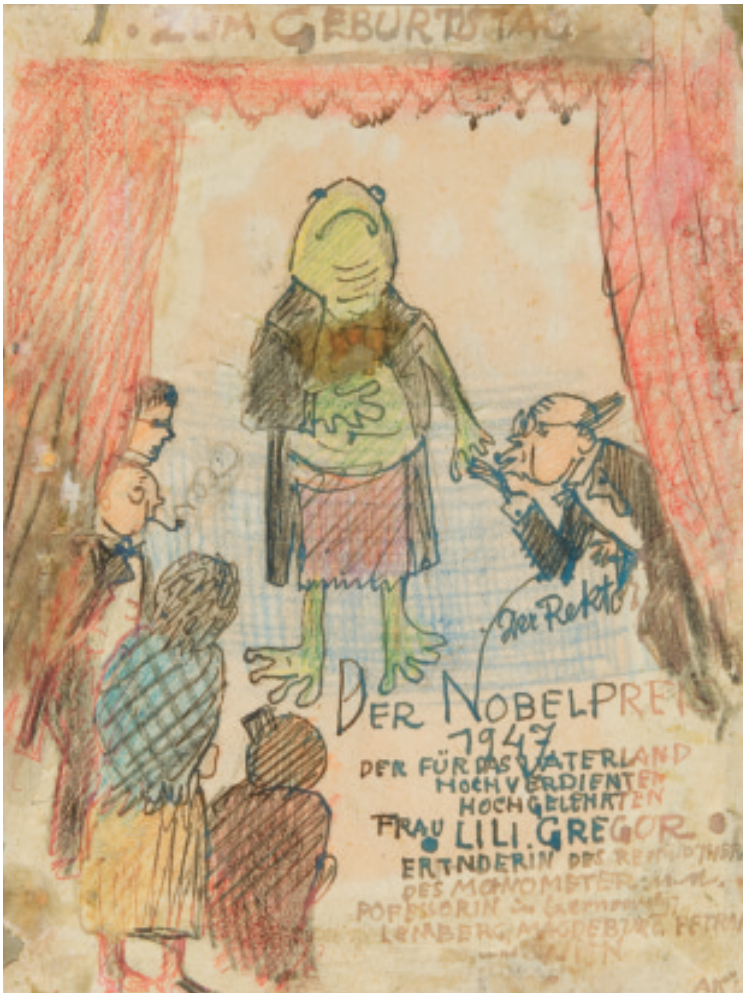


Operationsraum

Bad: „(...) Bei der Aufnahme werden Infektionskranke und -verdächtige gesondert und dem Stadtphysikate übergeben, die Verlausten in die Entlausungsanstalt in der Gudrunstraße überstellt. Nach Prüfung der Reisedokumente erfolgt die Anweisung der Plätze. Die Mannschaft wird sodann gruppenweise in den Wasch- und Baderaum geführt und, wenn nötig, mit frischer Leibwäsche versehen. Schließlich wird die Ausspeisung vorgenommen.“



75



76



77



78



79

- 76 | DER NOBELPREIS, 1947**
Tusche und Buntstift/Papier, 22,4 x 17 cm
datiert 1947, beschriftet Der Nobelpreis AKI
abgebildet im Katalog Hagenbund, Widder 2019, S. 46, Nr. 108
- 77 | DIE TAUFE VON OSCAR FIALA**
Aquarell und Buntstift/Papier, 16,5 x 14,8 cm
monogrammiert O.L.
beschriftet Taufe des Herrn Direktor
Oscar Fiala in Czernowitz 1872
abgebildet im Katalog Hagenbund, Widder 2019, S. 48, Nr. 123
- 78 | HOCHZEITSTAG, 1936**
Gouache/Papier, 11,7 x 9,4 cm
datiert 21. November 1936
beschriftet 20. Hochzeitstag Emilientag Schussitag Schussi
- 79 | NIKOLO UND KRAMPUS, 1940**
Aquarell und Bleistift/Papier, 18 x 18,5 cm
datiert 1940, beschriftet Für die kleine Lili zum Nicolo Aki
abgebildet im Katalog Hagenbund, Widder 2019, S. 49, Nr. 126

OSKAR LASKE

Czernowitz 1874 – 1951 Wien

Oskar Laske ist der älteste Sohn des Architekten Oskar Laske sen. und dessen Frau Xavera, einer Tochter des Czernowitzer Stadtbaumeisters Anton Fiala. Er studiert vorerst Architektur bei Otto Wagner und ist in der Malerei, abgesehen vom Unterricht beim Landschaftsmaler Anton Hlavacek, Autodidakt. Die künstlerischen Qualitäten stellt Laske als Meister der spontanen Einfälle in seinen Gelegenheitsgrafiken für Verwandte, Freunde und Bekannte bevorzugt in den Dienst seines beziehungs- und anspielungsreichen Humors, was auch auf die nebenan abgebildeten Beispiele zutrifft. So überrascht er seine Frau, Pianistin und Musikpädagogin Emilie, mit einer fröhlich bunten Gouache am Hochzeitstag. Laske beschriftet sie mit „20. Hochzeitstag Emilientag Schussitag Schussi“. Auch hier zeigt sich, dass er ein sensibler Kolorist ist, der jedoch dem Zeichnerischen den Vorrang einräumt. Das mit „Der Nobelpreis 1947 für das Vaterland hochverdienten, hochgelehrten Frau Lili Gregor (...)“ betitelte Scherzblatt widmet Laske hingegen seiner Großnichte Lili Gregor, einer promovierten Physikerin. Der Rektor küsst dem „Froscherl“, so der Spitzname von Lili, huldvoll die Hand. Laske nennt sich selber „Aki“, wie dies auch aus der oberen Beschriftung hervorgeht.

Ähnlich humorvoll geht Laske im Aquarell „Taufe des Herrn Direktor Fiala in Czernowitz 1872“ mit dem zu taufenden Säugling um, der hier vom Geistlichen kopfüber ins Wasser gehalten wird. Es könnte sich beim Genannten um seinen Onkel und Bruder seiner Mutter, Viktor Fiala, handeln, der allerdings bereits 1855 in Czernowitz geboren wird. Das Jahr 1872 könnte sich hingegen auf seine „Taufe“ als Architekt beziehen, beginnt er doch im selben Jahr sein Studium an der Technischen Hochschule in Wien. Laske tritt 1901 in die väterliche Baufirma ein und betätigt sich dort auf dem Gebiet der Wohnhausarchitektur und ist auch ein gefragter Innenraumausstatter. Zehn Jahre ist er dann als Architekt in der Firma seines Vaters und Onkels tätig. Im Aquarell „Nikolo und Krampus“, welches ebenfalls eine Widmung an seine Großnichte Lili Gregor enthält, dürften die seit den 1880ern aus unterschiedlichen Gründen verschickten und sehr beliebten Krampuskarten Vorbild sein. Laske kombiniert hier den Boten des Teufels zwar mit dem hl. Nikolaus als traditionellen Gabenbringer, kann sich aber die für diesen Grußkartentypus charakteristische anzügliche Note offensichtlich nicht ganz verkneifen. Ein nacktes Mädchen kniet am Boden, bereit für die Bestrafung durch den Krampus.

ANTON PESCHKA

Wien 1885 – 1940 Wien

Die Einordnung und Bewertung von Anton Peschkas künstlerischem Schaffen wird auch heute noch vom Umstand überschattet, dass er als Schwager von Egon Schiele sowohl in seiner Motivauswahl wie auch in seiner malerischen Auffassung unweigerlich mit diesem verbunden ist und an diesem gemessen wird. Peschka lernt Schiele während seines Studiums an der Akademie der bildenden Künste kennen, wo dieser sein Studienkollege ist. Gemeinsam veranstalten sie 1910 und 1919 Ausstellungen im Künstlerhaus. Im Jahr 1914 heiratet Peschka zudem Schieles Schwester Gertrude, was zu einer Vertiefung dieser Künstlerfreundschaft führt.

Auch im abgebildeten frühen Ölbild von Peschka ist die Nähe zu Schiele zu erkennen. Es zeigt den Blick auf eine nicht näher lokalisierbare Stadt, die sofort den Typus Schieles „Toter Stadt“ assoziieren lässt, den er aus den Krumauer Stadtansichten herausdestilliert, ohne dabei in der Schilderung der engen Gassen und alten Häuser das reale historische Stadtbild als Ganzes zu übernehmen. Peschkas Ansatz ist deutlich malerischer, er verzichtet auf eine strenge, geradlinige Umrisszeichnung und es geht ihm weniger um die Beschreibung der Häuser und die Kleinteiligkeit der Dachlandschaften als um ein Stimmungsbild. Peschka malt seine Ansicht von einem erhöhten Standpunkt aus, wobei er verschiedene Perspektiven kombiniert, um den Ausschnitt des am Fluss gelegenen Städtchens wiederzugeben. Träge fließt das vom Grünlich-Blauen ins Orange-Braune schimmernde Wasser vorbei und es scheint, als würde eine dumpfe Feuchtigkeit die Gemäuer gleichermaßen durchziehen und die Morbidität der Stadtszenerie befördern.

Im Vergleich zu Schieles Ansichten ist Peschkas Werk traditioneller, sich den revolutionären Bewegungen der klassischen Moderne anzuschließen, deren Gallionsfigur sein Schwager nun mal ist, vermag er nur in wenigen Bildern. Letzterer versucht nicht nur alles, um ihn in der Wiener Kunstszene zu etablieren, sondern hilft selbst bei Malmaterialien aus. Daran erinnert auch das vorliegende Gemälde, das

Peschka auf Karton malt. So schreibt ihm Schiele im entbehrungsreichen letzten Kriegsjahr: „Material kannst Du von mir haben, malen mußt Du auf Karton, da es Leinwand nur zu ganz enormen Preisen gibt. – Wenn Du Leinwand, die stark ist, auftreiben kannst, so bring' sie“.

Aus Schieles Briefen spricht zudem eine echte Wertschätzung für Peschkas Malerei: „(...) Unter anderem war ich so frech, der Schwester meiner Frau Dein Bild, das Du bei mir stehen hattest (mit gelbem Himmel, in der Mitte ein violetter Berg, links und rechts Berge und in der Mitte vorne ein Geäst) zu schenken, weil es ihr so gut gefiel. Wenn wir uns nach dem Krieg wieder sehen werden, so bekommst Du von mir 150 Kronen dafür“. In einem anderen Brief aus 1916 erkundigt sich Egon Schiele bei Anton Peschka, wie es um sein künstlerisches Fortkommen steht: „(...) Ich wäre neugierig, was Du gezeichnet hast, – schicke mir etwas.“

Ebenso möchte er Peschka möglichst bald auch auf internationalen Ausstellungen vorstellen und schreibt: „Schade daß Du nicht in Wien warst als die Bilder für die Stockholmer Ausstellung zusammengestellt wurden, Du hättest sicher ein gutes (Bild) gehabt“. Auch beim ambitionierten Projekt einer Gruppenausstellung in Zürich, die jedoch erst nach dem Tod Schieles zustande kommt, soll Peschka teilnehmen: „(...) Gegenwärtig bereiten wir eine Ausstellung Neuer Kunst in Zürich vor und wünschten, daß auch Du mit Ölbildern vertreten bist. Wir werden wohl das Extremste was an österreichischer Kunst geschaffen wird ausstellen. Es sollen bestimmte Werke ausgesucht und zur Ausstellung erbeten werden“.

Egon Schiele stirbt 1918 und die beiden können ihre Vorhaben nicht gemeinsam fortsetzen. Vielmehr kümmert sich Peschka um die unvollendeten Werke seines Schwagers und malt sie teilweise fertig. So bleibt die künstlerische Verbundenheit der beiden bis über Schieles Tod hinaus bestehen, wie sie auch in der Stadtansicht Peschkas zum Ausdruck kommt.



80

80 | STADTANSICHT

Öl/Karton, 39,2 x 49,5 cm
signiert A. Peschka
abgebildet im Katalog Hagenbund,
Widder 2019, S. 55, Nr. 155



81

JOSEF GASSLER

Austerlitz 1893 – 1978 Wien

81 | PARISER VORSTADT, 1926

Öl/Leinwand, 39 x 46 cm

signiert Gassler

verso beschriftet Südl. Vorstadt von Paris

Die zwei aus dem Jahr 1926 stammenden Gemälde von Josef Gassler lassen seine stilistische Bandbreite erahnen. Sie entstammen einer für Gassler einschneidenden Lebensphase, denn er heiratet 1923 und zieht mit seiner Frau nach Karlsbad, wo diese Ehe jedoch zerbricht. Zwischen 1925 und 1927 hält sich Gassler in Paris auf. Die Kunstmetropole bietet ihm in dieser Zeit entscheidende Anregungen, die sich in der „Pariser Vorstadt“ widerspiegeln. Die Ansicht teilt sich in zwei Abschnitte, wobei der Bahndamm die Trennlinie zum Hintergrund bildet, auf dem eine Dampflokomotive die Strecke passiert. Durch den wie ein bunter Teppich ausgebreiteten Vordergrund führt eine von Laternen gesäumte Straße, an deren Rändern zwei junge Männer lungern. Ein Radfahrer nähert sich der Unterführung, hinter der sich die Pariser Peripherie mit ihren Häusern und Fabriken erhebt. Mit differenziert abgestuften Farbflecken, die er mit schwungvoll dynamischen Pinselstrichen auf der Malfläche verreibt, entsteht das Motiv gleichsam aus der Farbe heraus.

Im Gemälde „Warten auf Kundschaft“ widmet sich Gassler dem Nachtleben und den sozialen Randzonen der Metropole. Paris als kulturelles

Zentrum zeigt in jenen Jahren viele Facetten, die von entbehrungsreicher Armut bis hin zu übermütigem Lebenshunger reichen. Gassler widmet sich in seinen Bildern dieser vielfältigen Halbwelt, in der sich zwischen Modernisierung und Verfall Gauner und Lebemenschen, leichte Mädchen und schwere Jungs tummeln. Die Kokotten, die im nebenstehenden Bild auf Kundschaft warten, sind Teil dieser zwielichtigen Gesellschaft. Mit ihren großen Pelzkrägen und modischen Hüten sind sie ganz am Puls der Zeit und treten als aufreizende Nachtschwärmerinnen in Szene. Ihre Gesichter sind nicht auszumachen, sie bleiben anonym. Zwischen den großen Baumstämmen einer breiten Allee warten diese jungen Frauen, teils ins Gespräch vertieft, im Dunkel der Nacht. Das tiefe Schwarz wird nur durch das Scheinwerferlicht der herannahenden Autos und der Leuchtreklamen unterbrochen, die wie die Litfaßsäule Zeichen der modernen Urbanität sind. Josef Gassler kommt 1925 nach Paris, in jenem Jahr, in dem auch einer neuen Kunstrichtung, der Neuen Sachlichkeit, ihr Name gegeben wird. Der Maler entspricht in der Wahl seines Bildthemas und der künstlerischen Mittel der neuen Strömung.



82

82 | WARTEN AUF KUNDSCHAFT, 1926

Öl/Leinwand, 45,9 x 37,9 cm

signiert Gassler



83

ROBERT AIGNER

Waidhofen a. d. Thaya 1901 – 1966 Wien

83 | HOLZFÄLLER, 1930

Öl/Holz, 34,5 x 41 cm

signiert R. Aigner, datiert 30

Der gebürtige Waldviertler Künstler Robert Aigner entscheidet sich für eine Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, bevor er von 1925 bis 1928 sein Studium an der Kunstgewerbeschule bei Erich Mallina und Wilhelm Müller-Hofmann sowie an der Wiener Akademie bei Ferdinand Schmutzer und Karl Sterrer fortsetzt. Seine Lehrer vermitteln ihm zwar die technischen Möglichkeiten des Malhandwerks, als stilistische Vorbilder entsprechen jedoch weder Mallinas symbolistisch-ornamentale entrückten Bildwelten noch Sterrers ins Effektvolle gesteigerte und ideologisch-propagandistisch aufgeladene Landschaftsauffassung Aigners Naturell. Seine von den altniederländischen Meistern wie Pieter Bruegel inspirierten Bilder entziehen sich einer konkreten Zeitlichkeit und vermitteln eine herbe, naturwüchsige Stimmung. Aigner stellt bevorzugt die Landschaft und die Bewohner seiner niederösterreichischen Heimat dar, die er in Kohlezeichnungen und Ölgemälden umsetzt.

Die 1930 entstandenen Ölbilder „Holzfäller“ und „Schalmeienspieler“ atmen diese Ruhe und Einfachheit, die Aigner im städtischen Treiben in Wien, wo er lebt und arbeitet, offensichtlich nicht findet. Mit den

Stilmitteln der Neuen Sachlichkeit und der Annäherung an die in der Zwischenkriegszeit vor allem durch Zülow wieder nobilitierten Volkskunst geht Aigner seinen persönlichen Weg. In der Auseinandersetzung mit der Bilderwelt Bruegels findet er zu einem ähnlich motivischen Sonderweg wie Josef Dobrowsky, ohne jedoch sein freieres koloristisches Konzept zu übernehmen. Aigner belässt es bei einem altmeisterlich gestimmten Farbton, dem er die Landschaft nach neu-sachlichen Prinzipien unterordnet. Kahle, mächtige Bäume sind wiederkehrende Elemente, die der Künstler auch in den beiden hier präsentierten Ölgemälden als perspektivische Bezugspunkte einsetzt. Sie rahmen ganz nach dem Vorbild Bruegels den Blick in die Bildtiefe. Dieser mündet etwa beim Familienbild, das im verschatteten Vordergrund einen musizierenden Schalmeienspieler samt kleiner Zuhörerschaft zeigt, in eine breit mäandrierende Flusslandschaft im aufgehellten Hintergrund. Selbst in der Ferne, wo sich Berge zu teilen und Gewässer breit zu machen scheinen, gibt es kein Verschwinden der Landschaft. Aigner verzichtet ganz auf die stoffliche Differenzierung und stellt alles in akkurater Ebenmäßigkeit dar.



84

84 | SCHALMEIENSPIELER

Öl/Holz, 84,5 x 62,7 cm

monogrammiert RA.

verso beschriftet Robert Aigner aus Wien

HELENE WINGER-STEIN

Wien 1884 – 1945 Wien

Erst seit den letzten Jahren rücken auch jene österreichischen Künstlerinnen wieder verstärkt in den Mittelpunkt des Interesses, die zwar schon seit dem späten 19. Jahrhundert vermehrt aktiv im Kunstgeschehen und am Kunstmarkt auftreten, denen aber nichtsdestotrotz bis in die Zwischenkriegszeit meistens ihre männlichen Kollegen vorgezogen werden. Auch Helene Winger-Stein zählt zu jenen Frauen, deren Werk in Vergessenheit geraten ist und bis heute kaum erforscht wird. Helene Stein wird am 18. März 1884 als eines von sechs Kindern des öffentlichen Gesellschafters der Manz'schen Universitäts- und Verlagsbuchhandlung Markus Stein in Wien geboren. Ihre Familie führt eine Buchhandlung am Kohlmarkt und einen darin befindlichen Kunstsalon. Dieser fördert progressive Künstler wie Oskar Kokoschka und Adolf Loos. Dieses Umfeld prägt Helene Stein in ihrem künstlerischen Schaffen. Über die Ausbildung und den genauen Werdegang dieser von Fauvismus wie auch vom postimpressionistischen Divisionismus beeinflussten Künstlerin ist wenig bekannt. Sie war Mitglied des Vereins bildender Künstler Österreichs (VBKÖ) und stellt zwischen 1913 und 1919 in der Secession und im Künstlerhaus Wien sowie 1917 als Gast der VBKÖ in deren Ausstellung in der Stockholmer Kunsthalle aus. Durch ihre Ehe mit dem Ersten Weltkriegs-Oberst Richard Johann Winger ist sie als Jüdin zwar vor der Deportation geschützt, verstirbt aber in den letzten Kriegstagen 1945 an nicht näher bekannten Umständen. Von ihrem Werk ist kaum etwas bekannt, womit das hier abgebildete Gemälde eine wahre Rarität darstellt. Das in pastellhaften Farben gehaltene Werk zeigt eine von der Wintersonne beschienene Schneelandschaft. Damit reiht sich die Malerin Winger-Stein in eine illustre Reihe von Künstlern ein, die für die Beobachtung und Wiedergabe der Winterwirklichkeit keine körperlichen Strapazen scheuen und die Staffelei zumeist mit in den Schnee nehmen. Neben internationalen Künstlergrößen wie Monet, Caillebotte, Sisley, Courbet, van Gogh, Gauguin, Pissarro, Liebermann, Slevogt und Corinth arbeiten auch viele österreichische Künstler der Zwischenkriegszeit wie etwa Josef Dobrowsky, Franz Zülow, Ernst Huber, Georg Ehrlich, Alfons Walde oder Herbert Gurschner frierend in der eiskalten Jahreszeit an pittoresken Winterszenen. Vom lichten Schneegestöber bis hin zum frühlingshaften Tauwetter erproben sie dabei ihre neue Seh- und Malweise, um ihr ganzes malerisches Können unter Beweis zu stellen. Es sind vor allem die vielen Valeursmöglichkeiten innerhalb des Weißspektrums, in dem sich naturgemäß

Schneelandschaften bewegen. Die Palette reicht vom grauen Schnee bis hin zur farbenreichen Schneepracht. Das Licht der sinkenden Sonne erhellt in Winger-Steins Gemälde die eingeschneiten Hütten. Obwohl es kalt ist, verleiht dieses Licht der still daliegenden Schneelandschaft eine Wärme. Winger-Stein zeigt sich in diesem Bild besonders von den Divisionisten, und hier vor allem von den französischen Pointillisten Georges Seurat und Paul Signac beeinflusst. Obwohl sich in Wien der Maler Erich Mollnau oder die Grafikerin Maria von Uchatius um 1903 in ihren gemalten divisionistischen Experimenten mit Georges Seurat und Odilon Redon auseinandersetzen, sind ihnen und auch dem Pointillismus in Österreich kaum Nachhaltigkeit beschieden. Damit kommt Winger-Steins Beispiel besondere Bedeutung zu. Der pointillistische Stil in ihrem Gemälde verstärkt den Eindruck von frischem und unberührtem Schnee, der gerade erst gefallen zu sein scheint. In den differenziert modulierten Weiß-, Türkis- und Blautönen zeigt sich die besondere Meisterschaft der Künstlerin, die einen flächigen, vor allem das Spiel des Sonnenlichtes suggerierenden Farbauftrag wählt. Sie erzielt dabei eine ähnlich gelassene Grundstimmung wie der Direktor der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, der Hagenbündler Rudolf Junk, der einer der wenigen österreichischen Exponenten des Pointillismus ist sowie ihr Wiener Kollege Ludwig Ferdinand Graf, der jedoch nicht diese Auffassung teilt. Möglicherweise steht auch die Grafik, und hier vor allem die Farbholzschnitte des Wiener Jugendstils um 1900, Pate. Schon allein durch den sehr sparsamen Auftrag der Druckerfarbe auf den Druckstock kann etwa beim Holzschnitt eine körnige Feinstruktur der Farbflächen erzeugt werden, die im Auge des Betrachters eine vibrierende Wirkung erzielt. Winger-Steins Winterlandschaft kommt ohne Menschen aus. Als Repoussoir rückt die Künstlerin drei Nadelbäume in den linken Bildvordergrund. Die schlanken und kerzengeraden Baumstämme haben bis in das obere Bilddrittel bereits ihre Äste verloren. Die wenigen, noch erhaltenen schwingen baldachinartig in Richtung Bildmitte. Die Malerin nutzt diese wie Säulen postierten Bäume vor dem weiß-blauen Hintergrund als grafische Elemente. Die warmen Farben, die Komposition der Bildteile und die doch im Impressionismus wurzelnde Perspektive machen dieses Werk von Winger-Stein zu einem seltenen Fundstück, das hoffentlich dazu ermutigt, den Blick auch von kunsthistorischer Seite wieder stärker auf das Œuvre dieser talentierten Künstlerin zu richten.



85

85 | WINTERLANDSCHAFT, 1929
Öl/Karton, 73,7 x 73,3 cm
signiert Stein, datiert 1929

LUIS ALTON

Krumau 1894 – 1972 Innsbruck

Der Tiroler Maler, Grafiker und Plakatkünstler Luis Alton beginnt Anfang der 1920er Jahre nach einem abgebrochenen Musik- und Jusstudium ein Kunststudium an der Münchner Akademie der bildenden Künste bei den Professoren Constantin Gerhardinger und August Herzog, die beide der traditionellen Malweise und im Grunde weiterhin dem verknöcherten Akademismus der Münchner Akademie verpflichtet sind, wie diesen etwa zeitgleich Christian Griepenkerl an der Wiener Kunstakademie verteidigt. An beiden Akademien bilden bis tief ins 20. Jahrhundert hinein das genaue Hinsehen, die realitätsnahe Wiedergabe der Wirklichkeit und damit das handwerkliche Beherrschen der technischen Mittel der Malerei und der Bildhauerei eine unabdingbare Voraussetzung für eine erfolgreiche künstlerische Karriere. Damit fehlt es jedoch Luis Alton an der Münchner Akademie sowohl an einer visionären Leitfigur als auch an einem provokativen Reibebaum, die ihm bei der stilistischen Standortbestimmung zur Seite stehen würden. Diese Suche spiegelt sich in seinem Œuvre wider, das zwischen gemäßigten Stilen und Tendenzen laviert und Reminiszenzen an die Defregger-Schule, Adaptionen der moderaten Münchner Secessionisten oder Anklänge an die Neue Sachlichkeit erkennen lässt. Dazu gesellt sich ein damals noch junges Metier, in dem Luis Alton bald Fuß fassen kann, die Plakatkunst.

Vor dem Hintergrund heterogener Stilprägung ist auch das vorliegende Gemälde „Lärchen“ aus dem Jahr 1923 kunsthistorisch zu sehen. Sowohl in der kompositorischen Auffassung als auch in der koloristischen Realisierung geht Alton hier den Weg extremer Reduktion. In der Art eines Bühnenbildes zerlegt er seine Landschaftsdarstellung. Alton verzichtet hier auf Kleinteiligkeit und ersetzt diese durch monumentale Stilisierung. Den Vordergrund bildet eine Gruppe von sechs Bäumen, wobei jene vier mit den schlanken Baumstämmen und den goldfarbenen, nadelförmigen Nadeln als Lärchen näher

definiert sind und das Sujet als Herbstlandschaft ausweisen. Diese vordere Landschaftsbühne mit dem ockerfarbigen Waldboden und den braunen Baumstämmen, die Alton mit einer streng verlaufenden Schattenlinie versieht, setzt der Maler nicht in Talnähe an, sondern in eine gefühlt mittlere Höhe. Damit führt der Blick in die dahinter liegende Hochgebirgslandschaft gleichsam über nicht einsehbare Täler hin zu den Bergketten im Mittelgrund. Alton reduziert diese auf eine monochrome Fläche in preußischblau, die perspektivisch den schneebedeckten Gebirgszug im Hintergrund überragt. Der klare türkise Herbsthimmel schließt dieses in den Formen spartanische Landschaftsbild ab, das zugleich in seiner Großzügigkeit, Flächigkeit sowie in seiner Reduktion und Einprägsamkeit auch den Prinzipien der Plakatgestaltung folgt.

Dieses Charakteristikum ruft damit auch Altons Bedeutung als Tiroler Plakatkünstler in Erinnerung. Seit 1900 bilden Kunst und Handwerk die Basis für diese neuen, gerade im Entstehen begriffenen Formen angewandter Gestaltung, wobei die Grenzen zwischen Gebrauchsgrafik und Kunst fließend verlaufen. So wie einige andere Plakatschaffende unter den Tiroler Malern, unter denen Hans Josef Weber-Tyrol, Max von Esterle oder Hugo Grimm zu nennen sind, setzt auch Alton auf formalisierte Landschaften statt auf naturgetreue Abbildungen. Alton setzt 1924 sein Malstudium bei Prof. Johan Skovgaard in Viborg in Dänemark fort, um sich ab 1925 als freischaffender Künstler in Innsbruck zu versuchen. Da im Tirol der Zwischenkriegszeit zumeist nur die Mitgliedschaft in Künstlervereinen professionelle Ausstellungsmöglichkeiten bietet, tritt Alton 1926 der Secession Innsbruck und ab 1933 der Künstlergruppe „Der Neue Bund“ bei. Als im Zweiten Weltkrieg beim ersten Luftangriff auf Innsbruck sein Atelier total zerstört wird, hält er sich nun in Bregenz bzw. in Bezauf auf, wo er sich den verschiedensten Techniken und Bildgattungen zuwendet.



86

86 | LÄRCHEN, 1923

Öl/Karton, 50,3 x 46,2 cm
signiert Alton, datiert und
beschriftet 23 München



87



88

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

- 87 | **PAAR IN DER TOSKANA, 1925**
Farbholzschnitt/Papier, 15,8 x 16,8 cm
signiert H. Gurschner

- 88 | **TOSKANA**
Farbholzschnitt/Papier, 15 x 15,3 cm
signiert H. Gurschner

Die Dörfer und Städte in der Toskana, die Gurschner in den 1920er Jahren auf monatelangen Reisen besucht, dienen dem Künstler als Inspiration für zahlreiche Holzschnitte, Aquarelle und Gemälde. Ein besonders schönes Werk ist die großformatige Ansicht von San Gimignano, in der Gurschner die gelblich leuchtenden Häuser und Türme in eine geheimnisvolle, grünlich schimmernde Vegetation einbettet. Die Landschaft klappt auf, sodass sich eine Staffelung der Bauwerke und benachbarten Anwesen bis hinauf zum oberen Bildraum ergibt. Im Vordergrund steht ein bäuerliches Paar in traditioneller Tracht, das er als Staffagefigur

verwendet. Eine Straße schlängelt sich zur Stadt und weiter hügelanwärts. Die ganze Ansicht wird durch Sonnenstrahlen erhellt, die fast rayonistisch anmuten. Deutlich treten Anklänge der Neuen Sachlichkeit hervor, die Gurschner als Vertreter eines magischen Realismus ausweisen. Die satten gelben und grünen Farben, die gleichsam aus sich selbst heraus leuchten, steigern sowohl die Bildwirkung als auch die Bildkonzeption. Im Vergleich mit seinem Künstlerkollegen und Freund Wilhelm Nicolaus Prachensky zeigen sich interessante Parallelen, da er ähnlich verschachtelte Architekturansichten malt.



89

- 89 | **SAN GIMIGNANO, um 1925**
Öl/Leinwand, 99 x 78,5 cm
abgebildet in Katalog Herbert Gurschner,
Widder 2000, S. 82, Nr. 74



90

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

90 | HEUERNT I, 1919

Öl/Karton, 33,1 x 42,5 cm

signiert H. Gurschner

verso beschriftet Eigentum von

Herbert Gurschner Mühlau

Die 1919 datierten Gemälde „Heuernte“, die beide noch während Gurschners Münchner Studienzeit entstehen, verraten seine Auseinandersetzung mit der Buntfarbigkeit im Werk seines Trientiner Künstlerfreundes Artur Nikodem. Diese Nähe wird 1920 in den Innsbrucker Nachrichten auch von der Kunstkritik konstatiert: „(...) Man kann noch nichts bestimmtes über den farbigen Springinsfeld mit Nikodem-Farbkühnheiten und Walde- und Egger-Lienz Motiven sagen.“ Gurschners Interesse gilt hier vor allem den Bewegungsabläufen der zahlreichen

Knechte und Mägde. Hastig sammeln sie auf den steilen und zwischen gelb und blau changierenden Weiden mit Gabeln und Rechen das getrocknete Heu auf. Mit schnellem Pinselstrich fängt Gurschner die Figuren und Grüppchen ein, die das gemähte Gras mit geübter Hand zusammenschieben. Ein Ochsenfuhrwerk, das Gurschner im Mittelgrund als narratives Detail einbaut, bringt das Heu ins Tal. Der Maler verzichtet auf eine genauere Beschreibung der Landschaft und erreicht damit eine allgemein gültige Auffassung vom Los der beschwerlichen Bauernarbeit.



91

91 | HEUERNT II, 1919

Öl/Karton, 65,7 x 57,8 cm

signiert Herbert Gurschner

beschriftet Mühlau



92

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

Schon früh zeigt sich Herbert Gurschners Begabung in der Malerei und er wird bereits mit 16 Jahren an der Akademie in München aufgenommen. Zu seinen frühen Werken zählt das oben abgebildete Gemälde des Holzfällens, das zwischen 1919 und 1920 als Momentaufnahme bäuerlicher Forstarbeit entsteht. Es ist ein Thema, an dem sich viele seiner Malerkollegen wie etwa Ferdinand Andri oder Wilhelm Dachauer abgearbeitet haben. Für die künstlerische Umsetzung des Themas wählt Gurschner eine von der Zeichnung dominierte Lösung. In das fast holzschnitt- bzw. glasfensterartige, grafische Fundament schreibt er seine ersten Farbkühnheiten, wie die zwischen braun und violett changierenden Baumstämme, ein. Hinter einem bereits gefallenen Baum setzt der Holzfäller mit fast ungestümem Schwung kraftvoll zum nächsten Schlag an.

Als Gurschner im November 1920 im Innsbrucker Kunstsalon Unterberger ausstellt, zeigt er bei dieser Gelegenheit auch eines seiner Holzarbeiterbilder, das beim Rezensenten der Innsbrucker Nachrichten in der Erinnerung haften bleibt. Zudem konstatiert dieser auch den Einfluss von Albin Egger-Lienz und dessen Kreis auf Gurschners

Frühwerk: „Herbert Gurschner hat entschieden aussichtsreiche Anlagen (...). In seinen Bildern mit figürlicher Staffage (Bierkeller, Kirchengang usw.) hat er sich, so dünkt es uns, die Arbeit doch allzu leicht gemacht, indem er seine Motive mit ganz holzschnittmäßiger Einfachheit behandelt. (...) Übrigens tut er das auf dem größten ausgestellten Bilde Holzarbeiter, doch hier zeigt sich noch ganz die bewußte oder unbewußte Abhängigkeit von Egger-Lienz und dessen Schule – was schließlich kein Vorwurf sein soll, aber beweist, dass Gurschner an sich noch genug zu arbeiten hat, bis er sich selbst finden wird.“ Diese attestierte Abhängigkeit von dem um 33 Jahre älteren Osttiroler Malerkollegen Albin Egger-Lienz wird auch im vorliegenden Ölbild „Rast“ evident. Herbert Gurschner stellt drei Männer dar, die sich von der Arbeit auf dem Feld erholen. In kauernder Haltung und mit gesenktem Blick sitzen sie im Kreis beziehungsweise im Dreieck. Sie alle tragen die gleiche einfache Kleidung, aus der Gurschner seinen Farbdreiklang aus einem hellen erdigen Braun, einem stumpf wirkenden Dunkelbraun und einem gedeckten Weiß entwickelt, auf dem auch Egger-Lienz viele seiner Gemälde aufbaut.



93

92 | **HOLZFÄLLER, um 1920**
Öl/Karton/Holz, 49 x 40 cm
Signaturstempel H. Gurschner

93 | **RAST, um 1920**
Öl/Karton, 56,9 x 64,4 cm
Signaturstempel H. Gurschner



94a



94c



94e



94b



94d



94f

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

94 | TIROLER SZENEN

Farbholzschnitt/Papier, unterschiedliche Maße
signiert H. Gurschner

Das erzählfreudige Gemälde „Tanzvergnügen“ führt in die derb-fröhliche Welt der Tiroler Wirtshäuser. Gurschner nimmt die urwüchsige Volkskultur zum Vorwand, um hier die unterschiedlichsten Typen in einem gemeinsamen Bewegungsrausch zusammenzufassen. Unter der musikalischen Begleitung von Ziehharmonika-, Tuba- und Mundharmonikaspielern entfacht Gurschner ein heiter ausgelassenes Tanzvergnügen. Die Feiernden haben sich in ihren Festtagstrachten herausgeputzt: Die Männer tragen Lederhosen und Tiroler Hüte, die Frauen führen ihre Dirndl aus. Ein altes Bauernpaar hat Gurschner im Bildhintergrund neben dem Kachelofen mit den typischen grünen Becherkacheln verortet, in der Rolle der Zuschauer beobachten sie das fröhliche Treiben der Jungen. Zu diesen zählen auch die von Gurschner im Bildvordergrund links prominent postierten Schuhplattler,

die zumeist im Drei-Viertel-Takt eines Ländlers eine Folge von Sprüngen und Hüpfbewegungen nach dem Rhythmus der Musik vollführen und sich dabei selbst auf Schenkel, Knie und Fußsohlen „platteln“. Gurschner weiß, wie sein Künstlerkollege Alfons Walde, um die verkaufsfördernde Dimension solcher Episoden aus dem Tiroler Volksleben. Oftmals wird er auch stilistisch in Alfons Waldes Nähe gerückt. Mit ihm teilt er sich die steile Aufsicht auf die Szenerie, ersetzt aber den Bildrhythmus durch einen additiven Bildaufbau. Im Gegensatz zu Walde gestaltet er dichter gedrängte Menschengruppen, die seinen Bildern einen eher narrativen Charakter geben. Seine Motive sind weniger monumental und derb gebaut, wirken agiler und entsprechen in ihrer Ursprünglichkeit jenen Farbholz- und Linolschnitten, die Gurschner in Tirol und England zu großer Verbreitung verhelfen.



95

95 | TANZVERGNÜGEN

Öl/Leinwand, 42 x 43 cm
signiert Gurschner



96

- 96 | ALMHÜTTEN, um 1935**
 Öl/Leinwand, 36 x 30,5 cm
 signiert Gurschner
 verso signiert und beschriftet H. Gurschner Tirol

- 97 | BERGDORF**
 Öl/Leinwand, 54,7 x 68,7 cm
 signiert H. Gurschner, beschriftet Tirol



97

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

Ein großer Teil von Gurschners Œuvre ist den Darstellungen der Natur und vor allem der Bergwelt gewidmet. Die Motive hierfür findet der Maler anfänglich in der näheren Innsbrucker Umgebung, später auch auf seinen Reisen nach Südtirol und Italien. Die Natur in all ihren Facetten, das Schauspiel ihrer Farben und die Vielfalt ihrer Formen dienen dem Künstler als Vorlage. Man kann bei Gurschner allerdings nicht von bloßer Landschaftsabbildung sprechen, da er die Realität zugunsten der Gesamtkomposition verformt.

Vor den sommerlichen „Almhütten“ erblühen farbenprächige Lupinen. Ein Pärchen, das Gurschners Holzschnitten entsprungen sein könnte, trifft sich verliebt auf der Wiese zwischen den beiden Gehöften. Den

Hintergrund zur Szenerie bildet ein mächtiger Bergstock, wie er auch in den anderen Gemälden vorkommt.

Im herbstlichen Tiroler Bergdorf sind die Häuser eng aneinandergedrückt, ihre Formen expressiv aus der geometrischen Strenge gelöst. Sie werden zum Teil der Natur, entwachsen den umgebenden Hügeln und Wiesen und bilden eine Einheit mit der umliegenden Bergwelt.

In den Bildern der nachfolgenden Seiten hat der Winter Einzug gehalten. Die Häuser ducken sich unter der schweren Last des Schnees und scheinen in einen Winterschlaf gefallen zu sein. Es ist ein sonniger Tag, dessen leuchtend klare Farben uns die frische Bergluft erspüren lassen.



98



99

HERBERT GURSCHNER

Innsbruck 1901 – 1975 London

98 | WINTERLANDSCHAFT I, 1932
Öl/Leinwand, 38 x 43 cm
signiert H. Gurschner
beschriftet Tirol

99 | WINTERLANDSCHAFT II
Öl/Leinwand, 55,7 x 60,5 cm
signiert Herbert Gurschner
beschriftet Tirol

OSKAR MULLEY

Klagenfurt 1891 – 1949 Garmisch-Partenkirchen

Nach seinem Studium in München und Wien wählt Oskar Mulley Ende des Ersten Weltkrieges Kufstein als Wohnsitz. Zu Beginn kann er nur langsam Kontakte zu Tiroler Künstlerkollegen aufbauen. Dies ändert sich schließlich, als er Anschluss an die Tiroler Künstlervereinigung „Heimat“ findet und nun gemeinsam mit Artur Nikodem, Ernst Nepo und anderen Tiroler Malern in Ausstellungen im Kunstsalon Unterberger und im Innsbrucker Taxispalais auftritt. Noch steht Mulley der ihn umgebenden Tiroler Bergwelt skeptisch gegenüber. Sie wird zu diesem Zeitpunkt ja schon tausendfach in der seelenlosen und nur effektheischenden touristischen „Postkartenmalerei“ mit den immer gleichen Motiven wiederholt. Mulley hat dazu eine klare Haltung: „Ich finde, dass solche Bilder, wenn sie auch noch so gut sind und raffiniert in Farbe und Technik, nur im ersten Moment verblüffen. Mit der Zeit ist ein solches Bild so langweilig wie eine schöne Frau – die auch meist von Seele und tieferem Empfinden keine Ahnung hat“. Zögernd nähert er sich der anfänglich als bedrohend empfundenen Gebirgslandschaft des „Wilden Kaisers“, um hier schließlich nach einer Phase stilistischer Unsicherheit und Suche jene Bildschöpfungen zu generieren, die schließlich seine Bekanntheit über Kufstein und Tirol hinaus begründen werden. Über Egger-Lienz findet Mulley gemeinsam mit Artur Nikodem, Alfons Walde und Wilhelm Nicolaus Prachensky Anfang der zwanziger Jahre zu einer anfänglich secessionistisch-dekorativen Position innerhalb der zeitgenössischen Tiroler Malerei. Damals ist Mulley aber unter ihnen am wenigsten Kolorist. Erst Mitte der zwanziger Jahre wendet er sich von einem braunen zu einem blauen Grundton, wobei sich seine Farbpalette Anfang der 1930er Jahre unter dem Eindruck von Reisen an die Adria und den Gardasee mit ihrem südlichen Licht allmählich aufhellt. Mulley ist ein analysierender Beobachter seines Lebensraumes, er verdichtet das subjektive Erlebnis von Landschaft und Architektur seiner Umgebung zu symbolisch aufgeladenen Motiven. Es sind selten reale

oder topografisch festlegbare Orte, er komponiert und variiert Landschaft und Architektur, Natur und Kultur. Auch im hier abgebildeten Werk baut er den Berghof so überzeugend in die Landschaft hinein, dass man als Betrachter beinahe vergisst, dass Bauwerke wie dieses in derartigen Höhenlagen nicht mehr üblich sind. Er setzt den Berghof mit den klobigen Steinen, Vorsprüngen und Ritzen dergestalt in die Berglandschaft, dass er wie von der Natur selbst errichtet wirkt und damit Mulleys Vorstellung ventiliert, dass sich in dieser heilen Region Mensch und Natur noch in einem Einverständnis gegenüberstehen. Mulley setzt Landschaft und Architektur mit einer ungeheuren Wucht ins Bild. Wie in den meisten seiner Arbeiten entwirft er das Motiv über den Bildrand hinaus, stellt den Betrachter in das Bildgeschehen und trifft ihn unmittelbar. Beeindruckend ist hier vor allem das Zusammenspiel von Berghof und Felswand, die in ihrer Kraft und Monumentalität um die Aufmerksamkeit des Betrachters wetteifern. Wesentliche Kompositionselemente sind der starke Kontrast der Farben und der Wechsel von Licht und Schatten. Ungewöhnlich ist die in einem kräftigen Blauton gemalte Felswand, die in den meisten Werken von Mulley in unterschiedlichen Grautönen auftaucht. Hier belebt das Blau das gesamte Bild und verstärkt den Eindruck von Licht und Lebenskraft. Ein scharfer Schlagschatten fällt unter das Dach und den Balkon des Hofes, während die grob strukturierte Mauer vom Sonnenschein erhellt wird. Charakteristisch ist die pastose Malweise, aus der Mulley eine eigene Spachteltechnik entwickelt, in der er die Farbe auch als Materie sichtbar macht und so seine Bilder ins Monumentale steigert. Nach seiner Ausbildung an der städtischen Gewerbeschule in München und der Akademie der bildenden Künste in Wien lebt Mulley von 1918 bis 1934 in Kufstein in Tirol. Nachdem er sich dort als Maler von Gebirgslandschaften etabliert, verbringt er seinen letzten Lebensabschnitt in Garmisch-Partenkirchen. Das „Bauernhaus“ von 1929 entsteht, als Mulley sich mit den gespachtelten Ölbildern am Höhepunkt seines Schaffens befindet.



100

100 | **BAUERNHAUS, um 1929**
Öl/Leinwand, 82 x 106,5 cm
signiert Mulley
beschriftet Kufstein Tirol
verso beschriftet III Bauernhaus Mulley Kufstein Tirol



101

101 | HEUSTADEL, 1919

Öl/Karton, 39,5 x 42,5 cm
signiert W. Prachensky, datiert 19
abgebildet in Boeckl, Wilhelm
Nicolaus Prachensky 1998, S. 58

102 | GEBIRGSTAL, 1920

Öl/Karton, 61,2 x 50,8 cm
monogrammiert WP, datiert 1920

WILHELM NICOLAUS PRACHENSKY

Innsbruck 1898 – 1956 Innsbruck

Wilhelm Nicolaus Prachensky, der in Innsbruck geborene Maler und Architekt, gilt als eine der bekanntesten Künstlerpersönlichkeiten und als Pionier der Tiroler Moderne der Zwischenkriegszeit. Seine Kunst versucht stets zwischen Heimat und Avantgarde zu vermitteln und Brücken zwischen Tradition und Neuem zu bauen. Sein erster künstlerischer Mentor wird sein um zehn Jahre älterer Bruder Theodor, der im Innsbrucker Magistrat eine Anstellung als Architekt hat und ihn zum Zeichnen und Malen ermutigt. In weiterer Folge bietet er Wilhelm Nicolaus auch professionelle Hilfe bei seinem späteren architektonischen Schaffen an. Man schickt ihn vorerst an die Innsbrucker Staatsgewerbeschule, wo er zwischen 1913 und 1916 studiert. Dort besucht er zunächst die Hochbauabteilung und wechselt später in die Abteilung für Malerei. In dieser Zeit unternimmt Prachensky mit dem Innsbrucker Antiquitätenhändler Arthur Mayr gemeinsame Exkursionen zu den Bauern um alte Bauernmöbel anzukaufen. Dies bewirkt bei dem Maler wohl eine erste tiefere Auseinandersetzung mit dem Tiroler Formenvokabular wie auch mit den landschaftlichen Schönheiten einzelner Berg- und Tallandschaften. Die kontinuierliche Entwicklung droht durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs jäh durchschnitten zu werden, doch findet Prachensky auch als Soldat noch genügend Gelegenheiten fürs Zeichnen und Malen. Schon damals zeichnet sich eine auffallende Beschränkung auf wenige Motive ab, die seine Bilder der Zwischenkriegszeit prägt. Diese sollten lediglich typisch für den Charakter einer Landschaft, eine Stimmung oder für eine sonstige besondere Konstellation

sein. Nach Kriegsende studiert Prachensky von 1918 bis 1921 an der Münchner Akademie bei Angelo Jank. Aus dieser Ausbildungsphase stammen die beiden Ölbilder „Heustadel“, 1919 und „Gebirgstal“ aus 1921. Es sind dabei Motive aus Prachenskys vertrauter Umwelt, die er malerisch einfängt. Möglicherweise entsteht das frühere Werk „Heustadel“ im Tiroler Gschnitztal mit der Silhouette des Padasterjochs im Hintergrund. Zentrales Motiv ist jedoch der alte hölzerne Heustadel, den der Maler prominent in den vorderen Bildrand setzt und in geringer Entfernung einen zweiten hervorlugen lässt. Das tonige, in gedämpften Farben gehaltene Kolorit ist dabei typisch für seine Berglandschaften dieser Zeit und taucht den dargestellten Ausschnitt in eine düster-geheimnisvolle Gesamtstimmung. Mit der Pinselstielspitze zeichnet Prachensky in die noch nasse Malschicht hinein, um gleichsam am tenebrosen, fast monochromen Grundton des Gemäldes zu „kratzen“. Mit diesen nachträglich gesetzten Konturen, etwa an den Kanten des Heustadels oder bei der Staffelung der Berg Rücken, erhöht er die Lesbarkeit des Bildes. Leuchtende Farben und vibrierende Pinselstriche bestimmen drei Jahre später das „Gebirgstal“. Im Hochformat gehalten, nehmen Landschaft und Himmel zu gleichen Teilen Raum ein. Deutlich wird in dieser Darstellung der stilistische Übergang vom secessionistisch inspirierten Spätimpressionismus zum Expressionismus. Stück für Stück wird unser Blick über Felder und Baumreihen in changierenden Grün- und Brauntönen in die Landschaft hineingezogen, bis sich am Horizont das Tal öffnet und wir in einen stimmungsvollen Abend hineingleiten.



102



103

ERNST NEPO

Dauba 1895 – 1971 Innsbruck

Auf dem Rückzug von der Südfront des Ersten Weltkrieges lässt sich der ursprünglich aus Böhmen stammende Maler in Innsbruck nieder und stellt in den 1920er Jahren wichtige persönliche und künstlerische Weichen für sein weiteres Leben. Er kürzt seinen Namen von Nepomucky in Nepo und heiratet Bertha Thurner, mit der er daraufhin zwei Kinder bekommt. Neben Alphons Schnegg, Wilhelm Nicolaus Prachensky und Rudolf Lehnert wird Nepo 1925 Gründungsmitglied der Künstlervereinigung „Waage“. Diese sieht sich als Plattform für eine moderne Kunstauffassung und als Gegenpol zu den konservativen und arrivierten Tiroler Vereinigungen „Künstlerbund“ und „Heimat“.

Ebenfalls in den 1920er Jahren gründet er mit den befreundeten Künstlerkollegen Rudolf Lehnert, Alphons Schnegg und Herbert Gurschner den „Mühlauer Kreis“.

Viele seiner Werke sind eng mit seiner Heimat verbunden, wie auch die beiden hier abgebildeten Arbeiten zeigen. So teilt Nepo mit uns seinen expressionistischen Ausblick von seinem Atelier in der Weiherburggasse auf Innsbruck. In naturalistischer Art fängt der Maler umliegende Gebäude ein, die, je weiter der Blick in die Ferne geht, sich in Unschärfe verlieren. Deutlich lässt sich jedoch die evangelische Christuskirche erkennen, deren Turm weit in den Himmel ragt. Am Horizont, von Wolken und Dunst umgeben, erheben sich die für

Innsbruck so typischen Gebirgszüge der Stubaier Alpen mit Habicht, Glättespitze und Ochsenkogel.

Wagt man sich in höhere Gefilde, bietet sich die Mittelstation Seegrube an, die auf 1.900 Meter einen einzigartigen Blick über Innsbruck und das gesamte Inntal bietet. Der Maler entscheidet sich allerdings nicht, das atemberaubende Panorama wiederzugeben, sondern den Blick des Bergsteigers einzufangen, der kurz davor ist, sein ersehntes Ziel – die Mittelstation – zu erreichen. Diese stammt, wie die Talstation Hungerburg und die Bergstation Hafelekar, von dem Innsbrucker Architekten Franz Baumann aus der Zeit 1927/1928 und zählt zu den bedeutendsten Bauwerken der Moderne in Tirol. Aus diesem Grund galt es im Zuge der Modernisierung der Nordkettenbahn zwischen 2004–2006, das Grundkonzept von Baumann zu wahren.

In Nepos Darstellung thront die Mittelstation mit angrenzendem Restaurant wie eine Festung in der schroffen Bergwelt. Die gelben und orangen Sonnenschirme auf der Terrasse sind schon aufgespannt und verweisen auf die rasant gewachsene touristische Vermarktung Tirols. Im Hintergrund erhebt sich das Massiv der Alpennordkette, die er im Sinne der neusachlichen Tradition transformiert. Dabei lässt der Maler offen, ob es nach der wohlverdienten Rast noch weiter auf das Hafelekar geht, dessen Bergstation im Hintergrund zwischen den Felsvorsprüngen hervorlugt.



104

103 | MITTELSTATION SEEGRUBE, um 1928

Aquarell/Papier, 37,5 x 37,5 cm
signiert Nepo

104 | BLICK AUF INNSBRUCK, 1932

Öl/Papier, 58,2 x 72,4 cm
signiert Nepo, datiert 1932

HUGO HODINIER

Mährisch Trübau 1886 – 1945 Klais

Der aus Mährisch-Trübau stammende österreichische Landschaftsmaler Hugo Hodinier, auch bekannt unter dem geläufigeren Familienname Hodina, hat sich in seiner Malerei ganz der Hochgebirgslandschaft verschrieben. Sein Kunststudium absolviert er an der Akademie der bildenden Künste in Wien und München bei den Professoren Ludwig von Löfftz und Martin Feuerstein. Ab 1908 begibt sich Hodinier auf Studienreisen in die ob ihrer landschaftlichen Schönheiten auch bei Malern besonders geschätzten Regionen des oberen Inntals, des Pitztals sowie nach Italien, wo er weite Teile des Landes künstlerisch erkundet. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erfährt Hodiniers Leben und Karriere eine schmerzhaft Zäsur, wie wir diese auch von vielen anderen Schicksalen an der Front kennen. Er wird im Kriegseinsatz verwundet und leistet dann in den letzten Kriegsmonaten seinen Dienst an der Front als Kriegsmaler in der Kunstgruppe des k. u. k. Kriegspressequartiers. Neben den zu dokumentierenden Kampfhandlungen bleibt er auch hier seiner Vorliebe für Hochgebirgslandschaften treu. An der Front gerät er jedoch in russische Kriegsgefangenschaft, aus der er erst über einen empfindlichen Umweg, über Schweden und Dänemark, in die Heimat zurückkehrt. Bis 1935 hält er sich in Wien auf, um sich dann nach München abzumelden. Hodinier verstirbt 1945 in Klais, einem Ortsteil der Gemeinde Krün im Landkreis Garmisch-Partenkirchen, inmitten seiner geliebten Berge.

In der vorliegenden wintersportlichen Momentaufnahme, die eine rothaarige Skifahrerin beim Anschnallen ihrer Skier zeigt, tritt hingegen die winterliche Landschaft zurück. Auch sonst lässt uns Hodinier hier ziemlich im Unklaren, ob die Person sportliche Absichten hegt oder die Skier nur zur reinen Fortbewegung nutzt. Da aber das Gemälde in die Pionierzeit des Wintersports zurückreicht und damals auch solche Sujets noch eher selten sind, lohnt es sich, kurz darauf einzugehen. Erst Ende des 19. Jahrhunderts schaffen einige Pioniere und Visionäre die Grundlage für eines der lukrativsten touristischen Unterfangen: Den Aufstieg von verschlafenen Bergdörfern zu mondänen Erholungsorten und die Begeisterung für das Skifahren. Wintersportorte und Eisenbahngesellschaften geben bei den bekanntesten Malern und Grafikern ihrer Zeit Plakate in Auftrag, die für diesen neuen Wintersport Werbung machen sollen. Dabei ist die Vielfalt der bildkünstlerischen Handschriften erstaunlich.

An der im Hintergrund nach unten hin sichtbaren Gebirgskette wird lediglich erkennbar, dass sich die wagemutige Sportlerin bereits in jener beträchtlichen Höhe befindet, die damals noch ohne technische Aufstiegshilfen erklommen werden muss. Die Trennlinie zwischen dem Vordergrundplateau und dem tief verschneiten Felsenmassiv, aus dem nur die steilen Felswände in Rosa-Grau hervorlugen, zieht Hodinier als blass ausgefallene Linie, wodurch die Schneelandschaft konturlos in den Hintergrund überzugehen scheint. Nicht minder singular gestaltet der Maler auch den grauen Himmel. Er überzieht ihn mit zahllosen Schraffen, die er mit dem Pinsel bogenförmig, leicht diagonal und in größtmöglicher Dichte auf die Leinwand malt und so eine dynamisierte Hintergrundfolie erzeugt.

Die graue Gewandung erinnert dabei nicht nur an das Hechtgrau der Soldatenuniformen, sondern verweist auch auf den Umstand, dass sich die vielen alpin ausgebildeten Gebirgssoldaten nach Kriegsende vermehrt dem Skifahren widmen, Unterricht geben, Vereine und Skischulen eröffnen. Zugleich werden die umfangreichen Skibestände der nutzlos gewordenen Militärdepots in den 1920er Jahren an die Bevölkerung abgegeben. Ansonsten blendet Hodinier jedoch alle motivischen Anspielungen aus, die eine Lokalisierung, tageszeitliche Bestimmung wie auch eine nähere Charakterisierung der Dargestellten ermöglichen würden.

Der Maler konzentriert sich ganz auf die in die Hocke gegangene Skifahrerin, die sich für diesen damals noch jungen Sport zürüstet. In gebückter Haltung ist die Skifahrerin gerade dabei, ihre Skibindung zu fixieren und sich für die Abfahrt startklar zu machen. Den Skistock, der ihr bei der Abfahrt Halt und Sicherheit gibt, hat sie fest in den schneebedeckten Boden gerammt. Man benötigt damals nur einen einzigen langen Stock, der für den Richtungswechsel auf der Piste Hilfe bietet.

Ihre Kleidung und Skibrille entsprechen bei dieser winterlichen Sportart noch ausschließlich der Funktionalität. Sie trägt eine graue Jacke oder einen Pullover und dazu eine ebenfalls in grau gehaltene Hose. Ihre Hände schützen beigegraue Fäustlinge mit langen Stulpen. Ansonsten schenkt Hodinier der detaillierten Ausformulierung dieser Skifahrerin wenig Aufmerksamkeit, da ihm ihre Kleidung zu alltäglich erscheint. Dieser Umstand ruft in Erinnerung, dass es zu dieser Zeit noch keine spezielle Skibekleidung gibt. Man fährt in normaler Alltagskleidung. Ab etwa 1920 zählen zum Skioutfit die „Breeches“, eine Wollfilzhose, im Schnitt einer Reiterhose ähnlich, mit enger seitlich geknöpfter Beinöffnung, dazu Gamaschen mit Haken, Ösen und Lederschnallen. Zum Wollpullover trägt man einen langen Schal, der von einem Gürtel gehalten wird. Dies bringt besseren Schutz und mehr Bewegungsfreiheit, besonders für die Damen, was allerdings in einem Zeitungsartikel zu diesem Kommentar führt: „Die Damen sind alle vermännlicht, kaum dass man sie von den Herren unterscheiden kann. Eleganz und weiblicher Charme gewinnen nicht durch diese Maskulinisierung.“ Mit ihrem rechten Schuh steckt unsere Skifahrerin offensichtlich schon in der Skibindung, auch wenn die Ferse erhoben ist, während sie den linken Schuh eben in die Bindung einpasst. In der norwegischen Provinz Telemark wurden schon im 19. Jahrhundert die gleichnamigen Telemarkskier entwickelt, bei denen die Ferse frei beweglich bleibt und man gleichsam in Gleitschritten talwärts laufen kann.

Im Unterschied zu seinen fulminanten Gebirgslandschaften erweist sich dieses Gemälde mit seinem quadratischen Format, der zurückgenommenen Farbigkeit und der zusammenfassenden Pinselführung im Œuvre Hodiniers eher als solitär. Stilistisch scheint er hier die letzten Bindungen an den Wiener Jugendstil abzustreifen. In der vor allem bei der Figurengestaltung zu beobachtenden vergrößernden Malweise ist eine Hinwendung zu den expressiven Tendenzen erkennbar.



105

105 | SKIFAHRERIN
Öl/Leinwand, 64,5 x 68,8 cm
signiert Hodinier
verso Nachlassstempel Maler
Hugo Hodinier Wien 7 Burgga. 40



106

106 | WINTERLANDSCHAFT, um 1925
Öl/Leinwand, 73,4 x 60 cm
signiert Fride Miller

107 | BERGPANORAMA, um 1925
Öl/Leinwand, 67,7 x 92,2 cm
signiert Fride Miller



107

ELFRIEDE MILLER-HAUENFELS

Graz 1893 – 1962 Wien

Die motivische wie auch stilistische Bandbreite von Elfriede Miller-Hauenfels lässt sich an der vorliegenden Auswahl eingehend studieren. Sie umfasst neben den im Stil der Neuen Sachlichkeit ausformulierten Hochgebirgslandschaften auch lichtdurchflutete, flirrende Sujets aus dem heißen Süden. Dies lenkt daher unsere Aufmerksamkeit besonders auf die Modellierungs- und Differenzierungsmöglichkeiten mittels Licht und Schatten, mit der die Künstlerin die unterschiedlichen Stimmungen innerhalb einer Motivgruppe festzuhalten versteht.

Da sich die resolute Tochter eines steirischen Bergwerkbesitzers in ihrem Schaffen zeitlebens auf keinen Stil ausschließlich beschränken will, lässt sich auch keine lineare stilistische Entwicklung erkennen, wie auch die zwei Gebirgslandschaften zeigen. Während des Ersten Weltkriegs reist Miller-Hauenfels mehrmals nach Tirol, wo sie bei längeren Aufenthalten die Schönheiten der Hochgebirgswelt bestaunt und malt. Die beiden abgebildeten Gemälde stehen der Neuen Sachlichkeit in der Ausprägung als magischer Realismus nahe. Ganz ähnlich hat ihr Malerkollege Theodor Alescha gearbeitet, der seine Berglandschaften ähnlich überhöht gemalt hat. Die Grazer Künstlerin nimmt dadurch der Darstellung der Schroffen die Schärfe und lässt

sie wie durch eine unsichtbare Decke gezähmt und zum plakattauglichen Sujet redimensioniert wirken.

Wie ihr um fünf Jahre älterer Bruder, der Maler Erich Miller-Hauenfels, beschäftigt sich auch Elfriede von klein auf mit der Kunst, besucht die Landeskunstschule Graz und ab 1913 die „Kunstschule für Frauen und Mädchen“, wo sie unter anderem von Adalbert F. Seligmann, Ludwig Michalek und Christian Ludwig Martin unterrichtet wird. Auf Studienreisen lässt sich „Fride“, so ihr Spitzname, vom warmen Licht und der fremden Fauna und Flora inspirieren, wie auch die zwei auf den nächsten Seiten abgebildeten Gemälde „Café unter Palmen“ und „Südlicher Garten“ zeigen, die von ganz anderem Zuschnitt geprägt sind. Bei deren Schattenspiel wird der Einfluss des Impressionismus bzw. der stimmungsimpressionistische Ansatz deutlich. Das Licht, das durch die Blätter bricht und sich verspielt am Boden mit dem Schatten abwechselt, lässt an die flirrende Hitze und den Wind, der den Duft der Meeresluft trägt, denken. Beide Gemälde kommen ohne Figurenstaffage aus. Die prominent ins Bild gesetzten Palmen in dem einen Gemälde und die Agave im anderen beanspruchen jedoch eine ähnliche Aufmerksamkeit, wodurch die dahinter liegende Flora fast zu verschwimmen beginnt.



108



109

ELFRIEDE MILLER-HAUENFELS

Graz 1893 – 1962 Wien

108 | **CAFÉ UNTER PALMEN, 1926**
Öl/Leinwand, 66 x 49,9 cm
signiert Fride Miller

109 | **SÜDLICHER GARTEN, 1926**
Öl/Leinwand, 70,4 x 100 cm
signiert Fride Miller
verso beschriftet Elfriede Miller-Hauenfels
Südlicher Garten



110

JOSEF FLOCH

Wien 1894 – 1977 New York

110 | DIE INSEL II, 1959

Öl/Leinwand, 43,5 x 71,8 cm

signiert Floch

abgebildet im Wkvz. Josef Floch S. 370, Nr. 656

An den beiden hier abgebildeten Gemälden lässt sich die künstlerische Entwicklungsspanne Josef Flochs zwischen drei Jahrzehnten ablesen. Der in Wien geborene Ausnahmekünstler ist innerhalb der österreichischen Moderne ein Einzelgänger, der Anregungen für seinen unverkennbaren Personalstil aus dem Umfeld der gestischen Malerei des Expressionismus, dem ästhetisierend-ornamentalen Jugendstil, der Neuen Sachlichkeit und Abstraktion aufgreift.

In Wien künstlerisch etabliert, fasst Floch im Zuge seiner intensiven Reisetätigkeit 1925 den Entschluss, nach Paris zu wechseln, wo er durch seine Geliebte, die ukrainisch-israelische Bildhauerin Chana Orloff, rasch Anschluss an das künstlerische Leben findet und bereits 1926 im Salon de France in den Tuileries ausstellt. Ein Jahr später reist Floch in das alte französische Fischerdorf Collioure nördlich der Pyrenäen, das zu dieser Zeit gerne von Künstlern frequentiert wird. Floch hält 1927 in seinem Tagebuch zufrieden fest: „Vom 15. Juni bis 16. August in Collioure. Ich weiß, dass ich heuer ein gutes Stück weitergekommen bin (...)“. Hier entsteht auch das nebenstehende Gemälde der Agave. Die Pflanze mag ihre Anziehungskraft als künstlerisches Motiv

der botanischen Besonderheit verdanken, dass sie nur eine Blüte bildet, deren Entstehung oft mehrere Jahrzehnte benötigt. Das Werk selbst veranschaulicht, wie früh Floch die Auseinandersetzung mit der Kunst Frankreichs und Italiens weg von der expressiven Tradition Wiens hin zu einer neuen „Klassizität“ führt. Diese findet in fein linear umrandeten und strukturierten Formen bei gleichzeitiger Abschwächung intensiver Farbtöne ihren Niederschlag. So wählt Floch für die Erde terrakottafarbene Töne, für die Agave zarte, grüngraue Farben und hinterlegt den Landschaftsausschnitt mit einem blausilbrigen Himmel.

1941 emigriert Floch in die USA, was wiederum zu einer Weiterentwicklung in seinem Werk führt, wie das oben abgebildete Gemälde einer Landschaft am Meer verdeutlicht. Im extremen Querformat führt eine halbkreisförmige Brücke über das Meer auf die Stadt zu. Die Wolken haben sich aufgetan und der freigegebene Sonnenstrahl erhellt die Stadtkulisse schlaglichtartig. Selten spielt die Topografie in Flochs Landschaftsbildern eine Rolle, meist geht es dem Künstler um das Erfassen der Struktur und der Essenz, dem Charakteristikum der Landschaft.



111

111 | AGAVEN IN COLLIOURE II, 1927

Öl/Leinwand, 73,6 x 54,5 cm

signiert Floch

abgebildet im Wkvz. Josef Floch, S. 157, Nr. 134



112

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

112 | KROATISCHE LANDSCHAFT, um 1929

Öl/Karton, 59,5 x 79,8 cm
Monogrammstempel HK

Der Süden ist über Jahrhunderte hinweg Inbegriff künstlerischer Sehnsüchte. Die pittoresken Landschaftsausformungen, die malerischen Meeresbuchten, die andersartige Vegetation, die besonderen Lichtverhältnisse und intensiven Farben inspirieren Generationen von Künstlern. Zudem lockt die Fahrt in den Süden in die großen italienischen Kunstzentren Rom, Venedig und Florenz und lädt gleichsam zu Studienreisen an die französische, italienische und kroatische Küste ein. Der Süden ist Sinnbild für ein unbeschwertes Leben, Ruhe, Erholung und Entspannung in der Wärme der Sonne und im Rauschen des Meeres. Gleichsam bietet sich den Künstlern eine ländliche Ursprünglichkeit, die im Kontrast zur Hektik der Städte steht.

Karl Hauk reist in den 1920er und 1930er Jahren mehrfach nach Italien und Kroatien und hält seine Urlaubs- und Studienfahrten in zahlreichen Gemälden fest. Die oben abgebildete Landschaft zeigt einen typisch kroatischen Küstenabschnitt. Von Steinmäuerchen begrenzt, führen geschwungene Hügel zu einer Gruppe von Häusern weiter zu

einer Bucht, auf deren anderen Seite sich das karge Hügelland erhebt. Hauk setzt die Farbe subtil ein, reduziert die Palette auf wenige Grün-, Blau- und Brauntöne, was der Szenerie eine Harmonie und Ausgeglichenheit verleiht. Trotz der farblichen Reduktion gelingt es Hauk, das Strahlen des Sonnenlichts und die südliche Wärme im Bild festzuhalten.

Zahlreiche Reisen führen auch Frederick Jaeger in den Süden und hinterlassen ihre Spuren in seinen Werken. Besonders faszinieren ihn die italienischen Dörfer mit ihren Fischern. Ein Zeugnis davon ist das nebenstehende Gemälde von Porto Maurizio, einem Stadtteil von Imperia an der ligurischen Riviera. Beeindruckend baut sich in diesem der mittelalterliche Stadtteil bühnenhaft vor dem Betrachter auf. Im Vordergrund breiten die Frauen die Netze der Fischer zum Trocknen aus. Durch ein enges Gässchen werden wir in die typisch italienisch verschachtelte Altstadt geführt, die sich im Hintergrund auf einem imposanten Hügel erhebt.



113

FREDERICK JAEGER

Wien 1895 – 1980 Kansas City

113 | PORTO MAURIZIO, ITALIEN, 1925

Öl/Leinwand, 120,2 x 92,4 cm
signiert Fritz Jaeger
verso beschriftet Fishermans Town Riviera
Südliche Stadt, Fritz Jaeger Wien 14. Ullmannstraße 2



114

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

114 | LANDSCHAFT IN DER DRÔME, 1925

Öl/Holz, 37,8 x 60,1 cm

signiert Willy Eisenschitz, datiert 1925

Willy Eisenschitz' Leidenschaft gilt schon früh den französischen Impressionisten, die er bei den internationalen Ausstellungen der Wiener Secession zwischen 1897 und 1905 kennenlernt. Fasziniert von der französischen Kunst, geht er 1912 nach Paris, wo er in weiterer Folge an der Académie de la Grand Chaumière studiert. 1914 heiratet er seine Studienkollegin Claire Bertrand. Ab 1921 verbringt Eisenschitz die Sommer in der Provence und beschickt Ausstellungen in ganz Frankreich. Bis 1943 ist er in die pulsierende Pariser Kunstszene rund um die Maler der „École de Paris“, unter denen sich viele jüdische Künstler befinden, integriert. Während des Zweiten Weltkrieges hält er sich in Dieulefit versteckt und kehrt danach auf das Anwesen „Les Minimes“ bei Toulon zurück. Ab 1951 unternimmt er Reisen nach Ibiza und wohnt dann wechselweise in Paris und in der Provence.

In seiner 1925 auf Holz gemalten „Landschaft in der Drôme“ beruft sich Eisenschitz vor allem auf das Kolorit des künstlerischen Genius loci der Provence: Paul Cézanne und dessen nach 1880 entstandenen Landschaften aus der Provence. Mit gedecktem Olivgrün, Rostbraun und Ockertönen, wie sie Cézanne in dieser Phase vorzugsweise einsetzt, baut hier Eisenschitz die teils terrassenförmige Landschaft auf, in deren Ebene die Straßen und Feldränder von hohen Pappeln bzw. Zypressen gesäumt werden.

Von einem erhöhten Standpunkt aus, öffnet sich die Landschaft, mit ihren Feldern und blühenden Mandelbäumen, mit ihren Felsen und Vegetationen, vor dem Betrachter. Der Künstler „zerlegt“ dabei die landschaftliche Szenerie in Diagonalen. Folgt man diesen Linien, wird man schwungvoll in die Landschaft, bis zum Horizont, hineingezogen.



115

115 | MOLLANS-SUR-OUVÈZE, 1925

Öl/Leinwand, 60,2 x 73,2 cm

signiert W. Eisenschitz



116



118



117



119



120

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

Der Künstler und die Provence sind untrennbar miteinander verbunden. Dank seiner malhandwerklichen Flexibilität und kompositorischen Sicherheit, vermag er die unterschiedlichsten Stimmungen und vor allem das Licht des Südens in seinen Ölbildern und Aquarellen einzufangen. Felsige, schroffe Elemente verbindet er dabei meisterlich mit der gleichzeitigen Zartheit und Harmonie dieser beeindruckenden Landstriche. Stilistisch sind seine farbintensiven Werke mehr der französischen Moderne und der École de Paris zuzuordnen, als einer österreichischen Kunstströmung.

Wenn Eisenschitz diese Landschaften als Aquarelle zu Papier bringt, wirkt alles noch unmittelbarer: Die „Hügelige Landschaft“, die 1930 datierten „Blühenden Mandelbäume“, die „Landschaft in der Provence“ wie auch der „Weg in französischer Landschaft“ bestechen durch ihren koloristischen Facettenreichtum wie auch die malerische Verve, mit der er die unterschiedlichsten Landschaften und ihre innewohnende Stimmung einfängt. In einem Brief an einen französischen Freund und Sammler schreibt Eisenschitz „wie immer muss man die Straße verlassen und auf die Hügel abseits des Weges klettern, um

die Landschaft zu spüren. Dann jedoch bin ich überwältigt hier zu sein und es fällt mir schwer zu arbeiten, denn so großartig ist die Aussicht und der Reichtum der Region.“ An seinen diesen Arbeiten spürt man förmlich, wie der Maler diese landschaftliche Atmosphäre in sich aufsaugt, um zum „Wesen der Landschaft“ zu gelangen, wie er es selbst formuliert.

Neben Landschaften der Provence tauchen dazwischen auch Bilder von Paris auf, wie z.B. der „Canal Saint-Martin“ mit seinem impressionistisch anklingenden Farben- und Lichtspiel. Eine außergewöhnliche Arbeit ist das „Stillleben mit Pfefferoni“, dessen namensgebendes Gemüse auf einem Teller liegt. Ein Tisch mit roter Tischdecke bildet dabei den Untergrund für diesen sowie für eine Vase mit dynamisch gemalten Blumen und drei Äpfeln zu ihrer Linken. Die Farben sind leuchtend, mit schnellen Pinselstrichen wird das Gesehene eingefangen. Der Raum hat für Eisenschitz in diesem Werk kaum Bedeutung, er löst diesen mit groben Pinselstrichen förmlich auf. In typischer Manier trägt Eisenschitz die Farben in mehreren Schichten auf und schafft durch diese Überlagerung eine beeindruckende Plastizität.

116 | HÜGELIGE LANDSCHAFT

Aquarell/Papier, 39 x 52,5 cm
signiert W. Eisenschitz

117 | LANDSCHAFT IN DER PROVENCE

Aquarell/Papier, 36,5 x 49 cm
signiert W. Eisenschitz

118 | BLÜHENDE MANDELBÄUME, 1930

Aquarell/Papier, 33,5 x 48,5 cm
signiert W. Eisenschitz, datiert 1930

119 | WEG IN FRANZÖSISCHER LANDSCHAFT

Aquarell/Papier, 32,5 x 51,5 cm
signiert W. Eisenschitz

120 | IN DEN ALPILLEN

Öl/Leinwand, 72,2 x 90,5 cm
signiert W. Eisenschitz
verso beschriftet Willy Eisenschitz
Les Minimes Valette-du-Var Alpilles



121



122



123

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

121 | BAUERN IN DER PROVENCE

Öl/Leinwand, 54 x 72 cm
signiert W. Eisenschitz

122 | BURG VON SIX FOUR

Öl/Leinwand, 49,7 x 65 cm
signiert W. Eisenschitz

123 | CANAL SAINT-MARTIN IN PARIS

Öl/Leinwand, 73 x 92,5 cm
signiert W. Eisenschitz



124

WILLY EISENSCHITZ

Wien 1889 – 1974 Paris

- 124 | **STILLEBEN, 1925**
 Öl/Holz, 50,2 x 61,4 cm
 signiert W. Eisenschitz, datiert 1925
 verso Landschaft mit Heumandln

- 125 | **STILLEBEN MIT PFEFFERONI**
 Öl/Leinwand, 46 x 32 cm
 signiert W. Eisenschitz



125

HELENE FUNKE

Chemnitz 1869 – 1957 Wien

126 | BLUMENSTILLEBEN

Öl/Karton, 40 x 29,5 cm
signiert H. Funke

Zu Beginn ihrer künstlerischen Karriere scheint für Helene Funke noch unklar, in welche Richtung sie sich stilistisch orientieren soll. Zudem teilt sie mit vielen ihrer Zeitgenossinnen das Los der späten Wiederentdeckung durch die Kunstwelt. Sie wird 1869 in Chemnitz geboren, wächst wohlbehütet auf und besucht zunächst die Damenakademie des Münchner Künstlerinnenvereins, wo wir sie in der Malerschule von Friedrich Fehr und bei Angelo Jank finden. Funke verlegt 1905 ihren Lebensmittelpunkt nach Paris. Bis 1913 lebt sie dort und in Südfrankreich. Dieser Aufenthalt gibt Funke Gelegenheit, den französischen Impressionismus und Fauvismus aus erster Hand kennenzulernen. Sie erhält hier in der Folge auch die Möglichkeit, gemeinsam mit Henri Matisse, Georges Braque und Maurice de Vlaminck auszustellen und ihr Werk in den Pariser Herbstsalons zwischen 1905 und 1913 zu präsentieren.

Sie findet dann 1913 in Wien eine neue Heimat und avanciert nach dem Ersten Weltkrieg zu einer wichtigen Künstlerin im In- und Ausland. Ausstellungen in der Secession, im Hagenbund und Künstlerhaus folgen und bestätigen rasch ihren Erfolg. Doch bald gefährdet die politische und wirtschaftliche Lage der 1930er Jahre auch Helene Funks Karriere, der es damals schwerfällt, mit ihrer Kunst zu überleben. Sie ist dann auch in der ersten Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen „Wiener Frauenkunst“ vom Dezember 1927 bis Jänner 1928 mit 30 Gemälden vertreten, in der auch Kollektionen aus Prag und London zu sehen sind. Ihr Werk gerät dann nach 1938 zunehmend in Vergessenheit und wird erst in den letzten zwei Jahrzehnten wiederentdeckt. Die unverheiratete und kinderlos gebliebene Malerin Helene Funke bleibt trotzdem bis zu ihrem Tod 1957 in Wien, wo man sie zwei Jahre vor ihrem Lebensende mit dem Ehrentitel „Professor“ auszeichnet.

In Helene Funks malerischem Gesamtwerk nehmen Stilleben, und hier vor allem auch Blumenstilleben, breiten Raum ein. Diese Malgattung bietet seit dem 19. Jahrhundert ein künstlerisches Experimentierfeld für das impressionistische Spiel mit Atmosphäre, Licht und Emotion, um dann im Expressionismus und in weiterer Folge im Fauvismus seine grelle Buntfarbigkeit vor Augen zu führen und wie ein Stilleben rein aus Form und Farbe aufgebaut werden kann. Auch

Helene Funke findet über das Stilleben zu einer besonderen Experimentierlust, die sie zu noch komplexeren Farb- und Formbezügen ermuntert.

Das nebenstehende Blumenstilleben ist im klassischen Hochformat konzipiert. Der Blumenstrauß in der dunkelweinrot schimmernden, gläsernen Kelchvase besteht aus violetten Schwertlilien und gelb blühenden Märzenbechern. Dieser Eindruck üppiger Buntheit, in der jedoch nie das Akzidentielle die Oberhand gewinnt, wird durch die zwischen hell- und dunkelgrün changierenden Blumenstängel und Blätter, die zartrosa blühenden Rosenköpfchen am Tisch sowie einem gerade noch erkennbaren Teller links im Bild zusätzlich gesteigert. In diesem opulenten „Farbenfeuerwerk“ hinterlassen die Impressionisten und Fauves ihre Spuren, mit denen sich Funke während ihres Aufenthaltes in Paris zwischen 1905 bis 1913 intensiv beschäftigt. In der malerischen Realisierung steht dieses Gemälde in enger Beziehung zu einer Gruppe von Blumenstilleben, die Helene Funke 1923 malt, jedoch im divisionistischen Farbauftrag radikaler im fauvistischen Sinne konzipiert sind. Ob der Schwierigkeit der genauen Datierung, mit der sich auch Peter Funke in seinem 2011 erschienenen Werksverzeichnis konfrontiert sieht, ist aber sowohl bei Vergleichen als auch bei der zeitlichen Einordnung Vorsicht geboten.

Bewusst verzichtet Funke in diesem Gemälde auf eine detaillierte Ausarbeitung der Blumen und setzt so auf die Aussagekraft der komplementären Farben, die sie Schicht für Schicht aufträgt. Der Raum mit dem Mobiliär im Hintergrund scheint sich ob dieser flirrenden Malweise aufzulösen. Durch den pastosen Farbauftrag mit Pinsel und Palettenmesser erzeugt sie den flirrenden orangegelben Hintergrund, der von Ocker- und Brauntönen in den unterschiedlichsten Intensitätsgraden sowie grün-türkisen Farbeinschlüssen durchsetzt ist. Die Malerin strebt damit eine palimpsestartige Struktur an, durch die sie zugleich die räumliche Tiefe verunklärt und eine höhere Sinnlichkeit erzielt. Letztere attestiert ihr 1919 auch der Kunsthistoriker Hans Tietze: „(...) in ihren Stilleben strebt sie einen ausgeglichenen und kraftvollen Aufbau an, der ihren Bildern starke Ruhe gibt; auch hier steigert sie die sinnliche Schönheit der Farben zu einem Eigenleben, das als geistige Spannung hinter jener Ruhe zittert“.



126



127

LILLY STEINER

Wien 1884 – 1962 Paris

127 | QUAI IN PARIS, 1949

Öl/Leinwand, 27 x 22 cm
signiert Lilly Steiner, datiert 1949

Lilly Steiner zählt zu jenen Künstlerinnen, die durch ihre Emigration in Österreich lange Zeit in Vergessenheit geraten sind. Erst Ausstellungen wie „Wien-Paris“ im Belvedere oder „Moderne auf der Flucht“ im Wiener Jüdischen Museum sowie die beiden Schauen zur Frauenkunst, „Die bessere Hälfte“ im Jüdischen Museum und „Stadt der Frauen“ im Belvedere, haben ein neues Schlaglicht auf sie geworfen. Als Lilly Steiners Mann Hugo das Angebot bekommt, die Leitung einer neu gegründeten Filiale des Herrenausstatters Knize in Paris zu übernehmen, zieht das Ehepaar gemeinsam in die französische Metropole. Wie das Wohnhaus der Steiners im 13. Wiener Bezirk ist auch das Pariser Geschäft von Adolf Loos gestaltet und wird dadurch gut angenommen. Künstlerisch feiert Lilly Steiner durch Porträtaufträge und Ausstellungen in Pariser Galerien und im Palais des Tuileries erste Erfolge. Der Zweite Weltkrieg und die Besetzung von Paris verhindern jedoch die Fortsetzung der verheißungsvoll begonnenen Karriere. Während dieser Jahre lebt sie in der vom Vichy-Regime kontrollierten Zone im Untergrund. Auch nach Kriegsende kehrt Lilly Steiner nicht nach Österreich zurück, sondern bleibt in ihrer Wahlheimat, weswegen ihre Werke bis heute vor allem in Frankreich anzutreffen sind. Beide hier abgebildeten Werke stammen aus der Nachkriegszeit. Sie zeugen von Steiners Leben in der französischen Hauptstadt und wohl auch von ihren Spaziergängen durch diese. Das obenstehende

Gemälde zeigt einen Quai entlang der Seine, der von Bäumen begrenzt nur am rechten Bildrand einen Blick auf die am anderen Ufer liegenden Wohnhäuser freigibt. Steiner reduziert die Darstellung auf das Wesentliche und lässt jegliches schmückende Beiwerk weg. Nicht nur die Komposition wird vereinfacht, sondern auch das Kolorit zurückgenommen. Die Malerin beschränkt die Farbigkeit auf wenige Farbtöne. Ganz im Gegensatz dazu steht die üppige Pflanzenwelt des nebenstehenden Gemäldes. Expressiv wuchernd breiten sich Blumen, Bäume und Gräser in intensiver Farbigkeit über die Bildfläche aus. Das Motiv ist der japanische Garten des Albert Kahn Privat-Museums im Pariser Stadtteil Boulogne-Billancourt. Der Bankier Kahn ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer der reichsten Männer Europas und stellt von 1908 bis 1930 die damals größte ethnologische Foto- und Filmsammlung, die so betitelten „Archive des Planeten“, zusammen, die bis heute in seinem Privatmuseum verwahrt wird. Neben diesem legt er einen der Gartenkunst gewidmeten Park an, der aufgrund der unterschiedlichen Stile ein Pendant zu seiner Sammlung bildet und einen Ruhepol in der Stadt darstellt. Für ihre Darstellung wählt Steiner den exotisch anmutenden japanischen Garten, der sich aus einer modernen Gartenanlage und einem japanischen Dorf zusammensetzt. Die Malerin verdichtet ihren Eindruck, wodurch die kräftigen Farben und die Üppigkeit der Natur in der Vordergrund rücken.



128

128 | JARDIN JAPONAIS BOULOGNE, 1955

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



129

- 129 | INWOOD 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
- 130 | INWOOD PARK IM HERBST, 1953/54**
 Öl/Leinwand, 69,5 x 55,5 cm
 verso Stillleben, Nachlassstempel sowie
 beschriftet Inwood Park in Autunno, 1953/54
- 131 | THE CLOISTERS, 1943**
 Öl/Leinwand, 65 x 50 cm
 signiert Waehner
 verso beschriftet N.Y. Neige I



130



131

TRUDE WAEHNER

Wien 1900 – 1979 Wien

Neben den Künstlerinnen Helene Funke oder Margarete Berger-Hamerschlag gehört auch Trude Waehner zu den prägenden, oftmals vergessenen Wiener Künstlerinnen, die in die Emigration gehen und damit Gefahr laufen, vom Kunstgeschehen entkoppelt zu werden. Nach ihrem Studium am Bauhaus wird Waehner wegen ihres politischen Engagements und ihrer antifaschistischen Gesinnung in Berlin von der Gestapo verfolgt und ihr Atelier zerstört. Die beim berühmten Berliner Kunsthändler Paul Cassirer geplante Ausstellung kann sie nicht mehr verwirklichen und muss 1933 zurück nach Österreich fliehen. In Wien engagiert sie sich weiter, weist in ihren Werken auf die Gefahren des Faschismus hin, hilft tatkräftig bei der Herstellung von Ausweispapieren und unterstützt andere bei der Flucht aus Wien. Dieser Einsatz und ihre Überzeugung zwingen sie schlussendlich selbst 1938 ihre Heimatstadt zu verlassen. Über die Schweiz und England führt sie ihr Weg nach New York, wo sie bis 1947 leben und arbeiten wird. Schnell gelingt es Waehner, sich dort an die neuen, teils widrigen Bedingungen anzupassen. Durch die Vernetzung mit anderen Emigranten und ihre in den letzten Jahren gewonnenen Kontakte zu US-Amerikanern findet sie bald ein Auskommen durch privaten Malunterricht. Mit Empfehlungsschreiben von Josef Frank, Hans Tietze

und Oskar Kokoschka erhält Waehner zudem zwei Lehraufträge an Schulen in den USA und beginnt auf dem Gebiet der Kunstpsychologie zu arbeiten. Ihr eigenes künstlerisches Schaffen ist in diesen Jahren vor allem durch Porträtdarstellungen und Städtebilder geprägt. Letztere zeigen häufig den Ausblick aus ihrer Atelier-Wohnung im obersten Geschoß der Park Terrace West Nummer 31, von wo sie einen herrlichen Ausblick über Manhattan und seine Parks hat. Die drei abgebildeten Arbeiten zeigen den Inwood Park und den Fort Tyron Park im Wandel der Jahreszeiten. Von den warmen Farben des Herbstes wechselt das Stadtbild in die kühlere Tonalität des Winters. Die letzten Blätter sind von den Bäumen gefallen und eine Schneedecke hat sich über die Stadt gelegt. Im Hintergrund ragt das Museum The Cloisters, in dem sich die Mittelaltersammlung des Metropolitan Museum of Art befindet, aus dem Fort Tyron Park empor. Zusammengestellt aus den Originalbauteilen europäischer Klöster thront das beeindruckende Gebäude auf dem Hügel und bildet in dem bunten Meer aus Hochhäusern fast einen surrealen Abschluss zum Horizont. Waehner zeigt die Stadt in Aufsicht, die der Lage ihres Studios zu verdanken ist. Der Betrachter wird dadurch nicht Teil des hektischen Großstadtgetümmels, sondern ist vielmehr darüber erhaben.



132



133

132 | PROMENADE
Öl und Papier/Leinwand, 30,5 x 43 cm
signiert Vigny

133 | PARISER VORSTADT
Öl/Karton, 43 x 57 cm
signiert Vigny



134

SYLVAIN VIGNY
Wien 1903 – 1971 Nizza

134 | AM MEER
Gouache/Karton, 42 x 52 cm
signiert Vigny

Der heimischen Kunstszene sind die Arbeiten des Exilösterreichers Sylvain Vigny wenig vertraut. In Paris und Nizza jedoch, wo er ab den 1920er Jahren lebt, ist er speziell wegen seiner markanten Ansichten von Pariser Straßen, den belebten Strandszenen und den Boulevards an der französischen Riviera geschätzt. Die Beurteilung von Vignys spezifischer Ästhetik ist daher nicht im lokalen österreichischen Betrachtungswinkel vorzunehmen, sondern im Kontext der französischen und internationalen Moderne zu betrachten. Dort bieten sich zahlreiche Gegenüberstellungen an. Man entdeckt Vlaminck in Vignys Ansichten von Montmartre, gewahrt das dunkle,

oft ins Düstere und Geheimnisvolle wechselnde Kolorit von Rouault oder spürt die Duftigkeit von Raoul Dufy in seinen Strandszenen. All dies ist auch in den drei hier abgebildeten Werken spürbar, durch die förmlich ein französischer Wind weht. Auf der „Promenade“ folgen wir den Figuren durch einen südlichen Garten auf ein Anwesen, auf dem vielleicht ein Fest stattfindet, während wir in der „Pariser Vorstadt“ mit den Flaneuren auf einer Parkbank ausruhen. Im oben abgebildeten Gemälde „Am Meer“ beobachten die Besucher die Segelboote im azurblauen Meer, während die Fischer neben ihnen ihrer Tätigkeit nachgehen.

EMANUEL FOHN

Klagenfurt 1881 – 1966 Bozen

Der Name Fohn wird heute sowohl mit dem aus Kärnten stammenden Landschafts- und Vedutenmaler Emanuel Fohn als auch mit seiner gemeinsam mit Gattin Sophie aufgebauten Sammlung assoziiert. Damit steht er ebenfalls für das Sammeln und beherzte Retten von Kunstwerken, denn nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten erwirbt das Ehepaar Fohn in drei Tauschgeschäften Werke jener vom NS-Regime als „entartet“ eingestuftten Künstler und Künstlerinnen, die heute als Pioniere der klassischen Moderne gelten. Diese ungemein wertvolle Sammlung wird 1964 der Bayerischen Staatsgemäldesammlung vermacht und umfasst u. a. Werke von Oskar Kokoschka, Paul Klee, Henri de Toulouse-Lautrec, Edvard Munch, Otto Dix und Wassily Kandinsky.

Der in Klagenfurt geborene Emanuel Fohn, der seit 1943 in Südtirol ansässig ist, hegt aber schon früh den Wunsch, selber Künstler zu werden. Fohn soll aber laut seinem Vater einen Brotberuf ergreifen und wird daher zum Studium der Rechtswissenschaften nach Wien entsendet. Dieses bricht er jedoch ab und beginnt eine Ausbildung zum Maler. Dank der Empfehlung des Wiener Landschaftsmalers Hugo Darnaut erhält der bereits als besonders begabt eingestufte Fohn den österreichischen Staatspreis. Dieser bringt ihm schließlich ein Stipendium an der Münchner Akademie ein.

Das weitere künstlerische Schaffen Fohns wird nicht nur von Lehrern und Ausbildungsstätten, sondern auch von seinen unterschiedlichen Wohnsitzen und vor allem von seinen Reisen beeinflusst. Damit spiegeln sich in seinem weiteren künstlerischen Werdegang auch wichtige Entwicklungsschritte der modernen Kunst. Hier ist es neben dem Spätimpressionismus auch die von den Nabis, Fauves und Kubisten usurpierte Bildsprache Paul Cézannes. In München werden vorerst der deutsche Tiermaler und Grafiker Angelo Jank und der Maler, Zeichner und als Porträtist geschätzte Hugo Joseph Anton Freiherr von Habermann seine Lehrer. Fohn zieht es dann aber nach Dachau zur Künstlerkolonie Dachau, die damals neben Worpswede die bedeutendste außerstädtische deutsche Malerkolonie repräsentiert. Hier ist er zwischen 1904 und 1907 Schüler von Hans von Hayeck und macht im Dachauer Moor erste Erfahrungen in der Freilichtmalerei. Später geht er zu Lovis Corinth nach Berlin und wird auf dessen Anraten Lehrer an der Hamburger Hochschule für bildende Künste.

Wenige Jahre nach seinem militärischen Einsatz im Ersten Weltkrieg bricht er zu einem längeren Aufenthalt nach Spanien auf, wo er die Werke Goyas und Tizians für sich entdeckt. Ab 1923 unternimmt er auch Reisen nach Venedig, Paris und an die Riviera. Fohn heiratet 1933 seine Schülerin Sofie Schneider. Ab 1939 setzt sich das Ehepaar von Rom aus in beispielloser Weise für die von den Nazis als entartet diffamierte klassische Moderne ein. Zwischen 1943 und 1954 lebt Fohn in Kastelruth, von 1954 bis zu seinem Tod 1966 in Bozen, wo er die Bergwelt, Schneelandschaften und die Natur noch einmal auf Leinwände bannt.

Das überaus frisch wirkende und kompositorisch in sich schlüssige Ölbild „Kasperltheater am Lido von Venedig“ stammt aus der venezianischen Periode Fohns. An dieser leichtfüßigen Malerei zeigt sich seine Offenheit für neue Einflüsse postimpressionistischer Natur. Manche Pinselwendung und koloristische Umsetzung des Gesehenen erinnert an seinen Mentor Lovis Corinth und auch an Max Liebermann. Bei manchen in Richtung Fauvismus tendierenden Gemälden

des französischen Spätimpressionisten Auguste Herbin mit seiner Ansicht vom alten Hafen von La Bastia (1907) meinen wir eine ähnliche stilistische Tendenz zu beobachten. Auch Fohn vertritt eine sortinierte Spielart des Fauvismus, die zudem die besten Elemente eines späten Impressionismus in sich trägt und sich als eine Malerei ganz aus der Farbe heraus versteht. Mittels ihrer elementaren Leuchtkraft erfüllt sie die Szene mit einer sonnendurchfluteten Fröhlichkeit.

Diese wohnt auch der narrativen Dimension des Bildes inne. Gebannt folgen die Kinder und Erwachsenen dem Spiel des Kasperls und seinen Abenteuern. Die Puppenfigur des Kasperls ist schon seit dem 18. Jahrhundert im deutschen Sprachraum bekannt und hat in vielen Ländern Europas vergleichbare Figuren wie etwa Pulcinella samt den komischen Typen aus Stücken Carlo Goldonis in Italien, Guignol in Frankreich oder Petruschka in Russland hervorgebracht. Er dürfte Fohn auch aus Kindertagen vertraut gewesen sein, als man das Puppenspiel verstärkt für Propagandazwecke eingesetzt hat.

Fohn bindet auch seine Bildbetrachter in die bunte Schar der Zuschauer ein, indem er bei der Wahl des Blickpunkts ihre Augenhöhe anpeilt und den unmittelbaren Vordergrund ausspart. Gesäumt wird das Bild von den kleinen festen Badekabinen, die den treuen Sommergästen auch als ihre Ferienhäuschen dienen. Bunte Fahnen wehen fröhlich im Wind und wirken, als ob sie zu der Ausstattung der Aufführung dazu gehören würden.

Die Menschen sitzen direkt im Sand und stützen sich mit ihren Händen ab. Der Maler könnte hier an einigen der in Rückenansicht gegebenen Figuren auch anekdotisch auf unterschiedliche Grundhaltungen seiner Zeitgenossen der Kunst gegenüber angespielt haben. Der junge Mann im Bildvordergrund rechts in der dunklen Badehose und den gegrätschten Beinen beobachtet mit auf dem Rücken verschränkten Händen das Geschehen. Die Körpersprache signalisiert eine abwartende oder sogar lauernde Position, verbunden mit dem Gefühl von Geringschätzung, die hier vielleicht dem Kasperltheater selbst gilt. Da die Handpuppenspieler oft ein kärgliches Leben als Außenseiter der Gesellschaft führen, werden sie und ihre Kunst immer wieder auch verachtet, verjagt oder politisch missbraucht. Dennoch sind sie für ihr Publikum ein wichtiger Bestandteil der Unterhaltung und ihrer Kultur, auch wenn der Handpuppenspieler stets hinter den Figuren zurücktritt und ihnen allein den Applaus überlässt.

Es ist wohl eine Mischung aus Neugierde und Nostalgie, warum hier Jung und Alt gleichermaßen gebannt dem vorrangig für Kinder gedachten Theaterspiel folgen. Doch nicht alle zeigen Interesse an der Aufführung: Die junge Frau im Vordergrund links im weißen Strandkleid wendet sich einem braungebrannten Knaben zu, der hingegen neugierig dem Treiben im kleinen Guckkasten folgt. Vielleicht ist sie seine Mutter, die hier vergeblich mit ihm ins Gespräch kommen möchte. Fohn gelingt es meisterhaft, anhand der kleinen zur Bühne hinführenden sitzenden Schar den unterschiedlichen Aufmerksamkeitsgrad der Zuschauer anzudeuten. Er ist vor allem an ihrer jeweiligen Sitzhaltung, entweder aufrecht sitzend mit voller Konzentration oder ermüdet und leicht nach hinten gelehnt, abzulesen. Nur der alte Herr, der in einem sommerlichen Leinenanzug etwas neben dem Geschehen sitzt und dabei eine Zigarette raucht, ist im Profil festgehalten. Sein Vergnügen scheint nämlich darin zu bestehen, die Reaktionen der Zuschauer zu studieren.



135

135 | KASPERLTHEATER AM LIDO VON VENEDIG
Öl/Leinwand, 53,8 x 74,5 cm
signiert Em. Fohn



136

ARIK BRAUER

geboren 1929 in Wien

136 | FRAU MIT DISTEL

Tempera/Papier, 19,5 x 13,5 cm
signiert Brauer

„In meiner Malerei gibt es keinen wirklich totalen Bruch mit der sogenannten Wirklichkeit. Ich bringe meine Phantasiewelt über Schleichwege ein, aber frei erfundene Gebilde behalten einen wahren Realitätsanspruch. Sie könnten existieren oder sie werden vielleicht einmal existieren“, so der Wiener Maler, Architekt, Grafiker, Bühnenautor, Dichter, Liedermacher und Chansonsänger Arik Brauer.

Brauer studiert nach Kriegsende 1945 an der Akademie der bildenden Künste unter anderem bei Robin Christian Andersen. Seine Vorstellung von Kunst ist aber stets eine andere und so schreibt er: „Aber er (Andersen) hat etwas gelehrt, was mir wesensfremd war und geblieben ist. Ich hatte nichts davon und bin weg.“ Gemeinsam mit seinen Studienkollegen Ernst Fuchs, Anton Lehmden, Wolfgang Hutter und Rudolf Hausner gründet er in Folge die „Wiener Schule des phantastischen Realismus“, die sich die Technik der Alten Meister aneignet, um damit in magisch-surrealistische wie auch still-poetische

Bilderwelten vorzudringen. Aus diesen entstammt auch die hier abgebildete dunkelhäutige Frauengestalt im hellroten Mantel inmitten einer Distellandschaft. Eine dieser Gewächse hält sie in ihrer linken Hand. Der symbolhafte Charakter der Pflanze wird in den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten ersichtlich. So gibt es im Grundtext der Thora etwa ein Dutzend verschiedene Wörter, die entweder mit „Dornen“ und „Disteln“ übersetzt werden. Damit wird auch auf die Folgen des Fluches, der im Garten Eden wegen der Sünde des Menschen ausgesprochen wird, verwiesen. Laut Vorstellungen der Antike macht die Distel böse Vorzeichen zunichte und vertreibt dämonische Mächte. Und weil auch die abgeschnittene Distel ihre Form nicht verliert, dient sie etwa in China als Sinnbild für Standhaftigkeit und ein langes Leben. Genau wie die Symbolik der Pflanze selbst sind auch Brauers Werke vielschichtig und erlauben dem Betrachter verschiedene Deutungsmöglichkeiten.



137

HERMANN SERIENT

geboren 1935 in Melk

137 | SPIELMANN, 2016

Öl und Eitempera/Platte, 18 x 15,2 cm
signiert Serient
verso beschriftet und datiert Serient Spielmann Öl 2016

138 | DER BESUCH, 2010

Öl und Papier/Leinwand, 20 x 20 cm
verso signiert, datiert und beschriftet Serient 2010 Besuch Rohr

Hermann Serient wird mit bürgerlichem Namen als Hermann Steiner geboren, absolviert die Goldschmiede- und Juwelierfachschule, finanziert sich über Jahre als Maler und Jazzmusiker und reist per Autostopp durch Europa, um künstlerische Eindrücke zu sammeln. Später etabliert er sich als freischaffender Künstler, heiratet und zieht 1965 ins Burgenland. 1984 zieht er nach Wien zurück, pendelt aber zwischen beiden Standorten. In seinen Bildsujets bleibt er der dörflichen Welt treu, die er nicht nur mit liebenswürdigen wie auch schrulligen Zeitgenossen bevölkert, sondern mit allerlei skurrilen Gestalten. Ob sie nun Masken, absonderliche Brillen, clowneske Gewänder oder bedrohliche Helme tragen: Die oft aus kantigen Formen herausgebildeten skurrilen Akteure sind zumeist als Metaphern menschlicher Existenzen und wohl manchmal auch als unheilvolle Ahnungen zu deuten, zumal der vom Motivreichtum der altmeisterlichen Kunst eines Pieter Bruegel und Hieronymus Bosch zu neuen Bilderfindungen



138

angestachelte sowie vom Surrealismus begeisterte Serient bei aller Fabellaune auch vermehrt ökologische Belange, wie auch Fragen zur Urbanisierung, Sozialkritik und Kultur unserer Tage thematisiert.

Serient malt seine Kunstwerke nach altmeisterlicher Lasurtechnik. Zuerst reibt er deckende und transparente Pigmente in einer Leinöl- oder Ei-Emulsion an und legt dann die Farben beim Malen in dünnen Schichten übereinander. So entsteht der spezielle Effekt, der die Leuchtkraft seiner Bilder hervorbringt. Auch den Bildträger präpariert er selbst, trägt Kreidegrund auf und schleift die Oberfläche entsprechend oft und fein.

Es ist wohl ein Kornspeicher oder eine Mühle, auf die Serients „Besucher“ hinstrebt und uns gestikulierend den Weg deutet. Auch der Spielmann ist mehr Besucher als Bewohner, zogen doch die fahrenden Musiker von Stadt zu Stadt, um mit ihren Spielmannsgeigen zum Tanze oder anderen Gelegenheiten aufzuspielen.



139



140

GISELBERT HOKE

Warnsdorf 1927 – 2015 Klagenfurt

Giselbert Hoke, der als heimatvertriebener Nordböhme aus Warnsdorf in seiner Kärntner Wahlheimat schon früh Triumph und Niederlage erlebt, beschert der österreichischen Kunst der Nachkriegszeit den ersten veritablen Kunstkandal im Zusammenhang mit seinen 1956 gemalten Fresken am Klagenfurter Bahnhof. Er geht trotzdem seinen künstlerischen Weg weiter und hält konsequent an der Abstraktion, ob in seinen Porträts oder Landschaften, fest. Sie bilden den Mittelpunkt seines facettenreichen Gesamtwerks, in dem sich auch Lithografien, Tapisseriemalerei oder Architektur finden. Die Inspiration zu seinen Landschaften erhält Hoke zum Teil in Spanien, Peru oder der Toskana.

Die beiden hier vorzustellenden Gouachen von 1995 und 2000 repräsentieren zwar bereits das Spätwerk Giselbert Hokes, entsprechen aber in der abstrahierten Landschaftsauffassung und farblichen Realisierung noch gänzlich dem spätestens seit den 60er Jahren verfestigten Individualstil des Künstlers. Diese Landschaften charakterisieren große Einsamkeit und Leere, ihre Versatzstücke haben hier kaum Motivcharakter im eigentlichen Sinne, sondern scheinen hier einer Laune, einer

Stimmung zu folgen, wie sich denn auch Hokes Landschaften nicht als topografische Momentaufnahme verstehen. Hoke nimmt dazu auch selbst Stellung: „Meist male ich auf dem Bild etwas, das ich erst nachher in der Natur sehe. Das Gefühl ist aufmerksamer als die Augen.“

In der mit 27.4.2000 datierten Gouache „Cuna“ lotet Giselbert Hoke einmal mehr die Möglichkeiten landschaftlicher Abstraktion aus, die auf den ersten Blick fast irritierend wirken. Einzelne landschaftliche Motive dieser in Braun- und Weißtönen fast monochrom und geometrisierend aufgelösten Landschaft scheinen auf dem Kopf zu stehen. Erst die unscheinbare kleine Scheibe, die Hoke dem erdig braunen Himmel verpasst und sowohl Sonne als auch Mond bedeuten kann, gibt die richtige Lesart dieses Bildes vor.

Im Jahr 1993 entsteht Hokes Gouache „Maremen“, das ähnlich komponiert ist, jedoch eine buntere Grundstimmung aufweist. Das Strahlen geht von einer weißen Fläche im linken Bildviertel aus, die von einem lehmig braunen Weg durchzogen wird. Er führt das Auge zum Zentrum des Bildes, das ein Acker mit einem kleinen Häuschen konstituiert, über dem bilderbuchartig die Sonne steht.

139 | CUNA, 2000
Gouache/Papier, 55 x 66 cm
signiert Hoke, datiert 22/4 2000
beschriftet Cuna

140 | MAREMEN, 1993
Gouache/Papier, 50 x 65,9 cm
signiert Hoke, datiert 11/2/93
beschriftet Maremen



141

GOTTFRIED SALZMANN

geboren 1943 in Saalfelden

141 | STEPHANSDOM, 2011

Aquarell/Papier, 47,4 x 59,4 cm
signiert Salzmann
nummeriert 81002

Die Stadtlandschaft zählt zu den wichtigsten Themenbereichen Gottfried Salzmanns, der sein technisches Rüstzeug sowohl an der Akademie der bildenden Künste in Wien als auch an der École Supérieure des Beaux-Arts in Paris erhält. Ganz bewusst entscheidet er sich für die Aquarellmalerei als sein wichtigstes Ausdrucksmittel. Diese hat sich zwar schon seit Dürers Zeiten als ideale Technik auf Reisen erwiesen, weil sie schnell trocknet und wenige Gebrauchsmittel erfordert, doch erst seit dem 18. Jahrhundert ist die Aquarellmalerei eine selbstständige Kunstgattung, in der Maler wie William Turner neue Maßstäbe setzen und den Künstlern der Romantik neue Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen. In den hier vorgestellten Aquarellen von geschichtsträchtigen Metropolen mit ihren kühnen Perspektiven und effektvollen Blickwinkeln

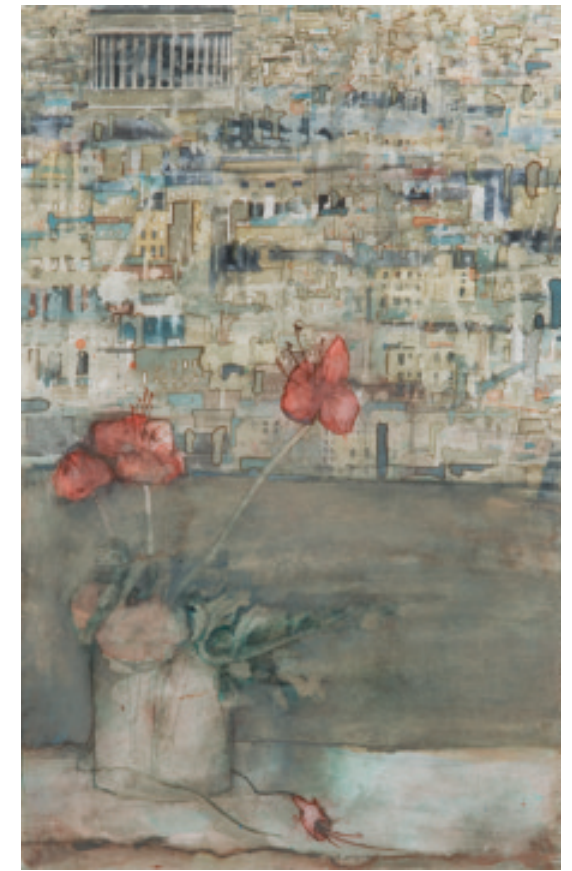
142 | CROSSROADS

Aquarell/Papier, 49,5 x 29,9 cm
signiert Salzmann
nummeriert 99910

vermag Salzmann alle Möglichkeiten seiner virtuellen Meisterschaft auszuspielen. Die New Yorker Wolkenkratzer zeigt er uns aus schwindelerregender Höhe und gelangt so zu ungewöhnlichen Einblicken in das architektonische Dickicht dieser Stadt. Obwohl Salzmann auf die Wiedergabe des hektischen Straßenverkehrs oder durch die Straßen eilenden Passanten verzichtet oder dieses Treiben perspektivisch zur Marginalie erklärt, verdichtet er in diesen Städtebildern die dynamisch-pulsierende Aura zu oszillierenden Momentaufnahmen, bei deren Betrachtung sich nach dem Staunen über so viel koloristische Raffinesse und zeichnerische Präzision bei manchem auch heimliche Zweifel am Sinn und an der Zukunftsfähigkeit dieser Skyscraper-Landschaften einstellen.



142



143

GOTTFRIED SALZMANN &

geboren 1943 in Saalfelden

NICOLE BOTTET

geboren 1942 in Pontoise

143 | PARIS

Aquarell/Papier, 47,3 x 29,7 cm
signiert Salzmann und Bottet
nummeriert 29825

Gottfried Salzmann zeigt die Hochhäuser bewusst aus der Vogelperspektive, womit es ihm nicht nur gelingt, ein schwindelerregendes Gefühl beim Betrachter heraufzubeschwören, sondern dieses gleichsam wieder zu relativieren: Hier schaut der Mensch nicht staunend von unten nach oben, sondern behält hoch über den Wolkenkratzern die Oberhoheit. Als Vorlagen verwendet Salzmann Fotografien, die er auf Helikopterflügen über Manhattan aufnimmt. Bei dem Aquarell „Paris“, in dem auf signifikante topografische Anhaltspunkte verzichtet wird, handelt es sich um ein Gemeinschaftswerk von Salzmann und seiner Frau, der französischen Malerin Nicole Bottet. Im Fokus steht die Gegenüberstellung der Blumen als organische Lebewesen und der konstruierten, von Menschen gemachten steinernen Stadt.

Salzmanns Wien-Ansicht beruft sich auf den traditionellen Bildaufbau klassischer Veduten. Er konzentriert sich auf die Überschneidungen der ziegelroten Dächer, die ob der transparenten Aquarelltechnik ineinander zu fließen scheinen. Durch diese künstlerische Lösung beantwortet der Meisteraquarellist für sich die Frage, wie er der Vielgestaltigkeit dieser historischen Dachlandschaft gerecht werden könne. Nur bei wenigen topografisch unverzichtbaren Gebäuden legt er größeren Wert auf die Details: So ist neben dem Stephansdom, auf dessen Nordseite wir hier blicken, auch die von Grünspan patinierte Michaelerkuppel klar erkennbar hervorgehoben. Diese Wiener Stadtlandschaft hinterlegt Salzmann mit einem blassgrauen Himmel, über den diffus verteilte schmale Wolkenschwaden ziehen.



144



145

GOTTFRIED SALZMANN

geboren 1943 in Saalfelden

144 | 6TH AVENUE, 2017

Aquarell/Papier, 47 x 30 cm
signiert Salzmann
nummeriert 11704

145 | NEW YORK CROSSROADS, 2018

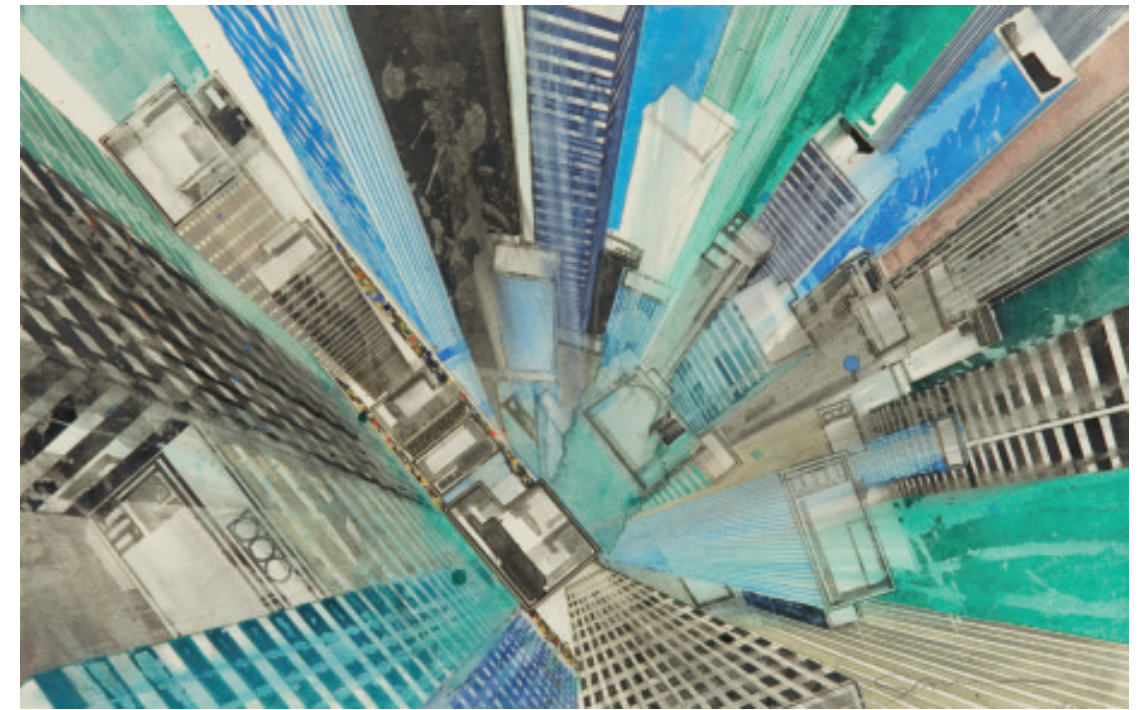
Aquarell/Papier, 34,5 x 25,5 cm
signiert Salzmann
nummeriert 11906

146 | NEW YORK IN GREEN, 2018

Aquarell/Papier, 30 x 46,8 cm
signiert Salzmann
nummeriert 11907

147 | RED BUILDINGS, 2017

Aquarell/Papier, 30 x 47 cm
signiert Salzmann
nummeriert 11702



146



147

BIOGRAFIEN

AIGNER, Robert (Waidhofen a. d. Thaya 1901 – 1966 Wien)

Aigner erhielt seine Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien unter Erwin Puchinger und Sergius Hruby. Von 1925 bis 1928 studierte er an der Kunstgewerbeschule bei Erich Mallina und Wilhelm Müller-Hofmann und fand in der Folge seine weitere Ausbildung an der Wiener Akademie bei Ferdinand Schmutzer und Karl Sterrer. Mehrere Studienreisen führten Aigner nach Paris, Prag und in das damalige Jugoslawien. Ab 1930 beteiligte er sich an Ausstellungen im Wiener Künstlerhaus und war auch vielfach als Freskenmaler und Gestalter von Wandmosaiken tätig. So befinden sich seine Mosaike in einem Adolf Loos Haus in Pilsen, in Amstetten und in Wien. Aigners Fresken sind an zahlreichen Plätzen in Wien zu sehen, u.a. am Hauptplatz in Wien-Mauer. Aigner stellte bevorzugt die Landschaft und die Bewohner seiner niederösterreichischen Umgebung dar, die er in Kohlezeichnungen und Ölgemälden umsetzte. Seine Bilder vermitteln eine herbe, naturwüchsige Stimmung.

ALTON, Luis (Krumau 1894 - 1972 Innsbruck)

Alton wurde 1894 in Böhmen geboren und verbrachte seine Kindheit in Innsbruck. Anfang der 1920er Jahre studierte er an der Kunstakademie in München u.a. bei Constantin Gerhardinger. Weitere Studienaufenthalte in Dänemark folgten. Ab 1925 arbeitete der Maler und Grafiker als freischaffender Künstler in Innsbruck. 1926 wurde er Mitglied der Secession Innsbruck sowie 1933 der Künstlergruppe „Der Neue Bund“. Sein Werk ist geprägt von Landschaften, Porträts und bäuerlichen Szenen.

BRAUER, Arik (geb. 1929 in Wien)

Brauer ist vielfältig talentiert und widmet sich neben der Malerei auch dem Theater, der Musik und der Literatur. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er von 1945 bis 1951 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Andersen und Gütersloh. Zunächst lebte er von Auftritten als Sänger und finanzierte sich so seine Studienreisen in Europa und in den Vorderen Orient. Erst 1960 wurde die Malerei zu seiner Haupttätigkeit. Mit seinen Freunden vom Art-Club begründete er die „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“. Nach der Gruppenausstellung der „Phantasten“ 1959 in der Österreichischen Galerie erhielten sie auch erstmals internationale Anerkennung. Brauer, der seit 1964 in Wien und Israel arbeitet, erhielt zahlreiche nationale und internationale Aufträge. 1986 wurde er an die Wiener Akademie berufen, wo er bis 1997 als Professor tätig war. Kennzeichnend für Brauers künstlerisches Werk ist die detaillierte Schichtenmalerei. In traum- und märchenhaften Szenerien bezieht er aktuelle politische Ereignisse mit ein.

BOTTET, Nicole (geb.1942 in Pontoise)

Die französische Malerin Nicole Bottet studierte an der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. Bereits 1973 stellte sie ihre Werke in der französischen Hauptstadt aus. Malerisch widmet sie sich vor allem Stilleben. In Ihren Bildern verschwimmt die Grenze zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Werke von Bottet befinden sich in der Albertina in Wien, in der Bibliothèque Nationale in Paris und dem Museum Nichido de Kasama in Japan. Die in Paris und Vence lebende Künstlerin ist mit dem Künstler Gottfried Salzmann verheiratet.

EHRlich, Georg (Wien 1897 - 1966 Luzern)

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

EISENSCHITZ, Willy (Wien 1889 - 1974 Paris)

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

FLOCH, Josef (Wien 1894 - 1977 New York)

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

FOHN, Emanuel (Klagenfurt 1881 - 1966 Bozen)

Gegen den Willen seiner Eltern brach Emanuel Fohn sein Studium der Rechtswissenschaften ab, um sich ganz der Malerei zu widmen. Als Schüler von Hans von Hayek absolvierte er in Dachau seine erste Ausbildung. Später war er in München Schüler von Angelo Jank und Hugo von Habermann, sowie in Berlin von Lovis Corinth. In Hamburg hatte er einen Lehrstuhl an der Hochschule für bildende Künste inne. Nach seinem Militärdienst von 1915 bis 1918 folgten Aufenthalte in Spanien und Italien. 1933 heiratete der Künstler seine Schülerin Sofie Schneider, mit der er sich ab 1939 für „Entartete Kunst“ einsetzte. Dem Ehepaar gelang es eine Vielzahl an Kunstwerken zu retten. 1964 vermachten sie ihre einzigartige Sammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlung.

FREY, Max (Klosterneuburg 1902 – 1955 Wien)

Der Landschafts- und Porträtmaler besuchte ab 1918 die Kunstgewerbeschule bei Karl Sterrer, Anton Hanak und Adolf Michael Boehm. Während dieser Zeit erlernte er auch die Freskotechnik. 1923 war Frey für kurze Zeit für Anton Hanak tätig, wechselte aber noch im gleichen Jahr in Karl Sterrers Meisterklasse der Malerei an der Akademie der bildenden Künste Wien. 1925 heiratete er die Weberin Margarete Plischke, die Schwester des Architekten Ernst A. Plischke. 1932 wurde er Mitglied der Gesellschaft bildender Künstler Wiens und in das Künstlerhaus aufgenommen. Zwischen 1934 und 1937 unternahm der Künstler Studienreisen u.a. nach Frankreich, Italien und in die Schweiz. Danach war er als Bühnenkünstler am Raimundtheater, im Volkstheater und in der Volksoper tätig. Während des Krieges wurde er auch als Kriegsmaler eingesetzt. 1946 erhielt Frey eine Stelle als Lehrer an der Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, 1949 wurde ihm der Professorentitel verliehen. Zu seinem 50. Geburtstag, 1952, folgte eine Ausstellung im Künstlerhaus mit 60 Werken. Das Künstlerhaus verlieh ihm die Große Goldene Ehrenmedaille, sowie das Bundesministerium für Bildung den Ehrenpreis der Stadt Wien. Max Frey verstarb 1955 an Lungenkrebs. Die Max Frey-Gasse in Klosterneuburg ist nach dem Künstler benannt.

FUNKE, Helene (Chemnitz 1869 – 1957 Wien)

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

GURSCHNER, Herbert (Innsbruck 1901 - 1975 London)

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

GASSLER, Josef (Austerlitz 1893 – 1978 Wien)

Josef Gassler wurde 1893 in Austerlitz in Mähren geboren. Er studierte in Breslau und an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Rudolf Bacher, Hans Tichy und Alois Delug. Sein früher Erfolg an der Akademie wurde durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges jäh unterbrochen. Unter dem Eindruck des Krieges wandte sich Gassler vermehrt melancholischen Darstellungen zu und entwickelte sich in Richtung Neue Sachlichkeit. Zwischen 1925 und 1927 lebte Gassler in Paris und unternahm Reisen nach Italien, Südfrankreich, Prag, Wien und Karlsbad. Ab 1947

lebte er in Karlsbad und schuf für die Glasmanufaktur Moser und tschechische Werkstätten Entwürfe für Porzellan, Glas, Wand- und Bühnenbilder. Von 1928 bis 1939 war er Mitglied der Wiener Secession und danach des Künstlerhauses. Nach dem Zweiten Weltkrieg zog Gassler dauerhaft nach Wien. Seine bevorzugten Sujets waren Stilleben, Porträts und Landschaftsbilder. Er schuf zahlreiche Fresken in Böhmen und Mähren und entwarf Bühnenbilder für das Theater in Karlsbad.

GAWELL, Oskar (Gollantsch 1888 - 1955 Wien)

Der Maler Oskar Gawell wurde 1888 im heutigen Polen geboren. Von 1909 bis 1912 studierte er an den Akademien in Breslau und Weimar. In Berlin war er 1913/1914 Schüler von Lovis Corinth und stellte u.a. neben Max Oppenheimer und Max Pechstein in der Freien Secession Berlin aus. Während dieser Zeit pflegte der Maler auch engen Kontakt zu den Künstlern der „Brücke“. Gawell unternahm eine Vielzahl an Studienreisen, die ihn u.a. an die Kurische Nehrung, nach Positano, Algier, Finnland und in die Masuren führten. Weitere Ziele seiner Reisetätigkeit waren Belgien, Italien, Spanien und Rumänien. Bis 1937 hatte Gawell einen Lehrstuhl an der Städtischen Kunstschule in Berlin inne, den er aufgrund der nationalsozialistischen Kulturpolitik verlor. Danach war er in Wien ansässig, wo ihm 1949 der Professorentitel der Wiener Akademie verliehen wurde. Gawell war Mitglied des Deutschen Künstlerbundes, der Berliner sowie der Wiener Secession. 1955 erlag der Maler einer langwierigen Unfallverletzung, die er sich eineinhalb Jahre zuvor, zuzog. Werke Gawells befinden sich u.a. im Belvedere und im Leopold Museum.

HAMERSCHLAG, Margarete (Wien 1902 – 1958 London)

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

HAUK, Karl (Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien)

Hauk studierte 1918 bis 1923 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Jungwirth, Sterrer und Delug. Ab 1923 pendelte Hauk zwischen Linz und Wien und arbeitete als freischaffender Künstler. Er stellte wiederholt in der Wiener Secession, im Hagenbund sowie im Rahmen der Künstlervereinigung Maerz aus. Von 1927 bis 1938 war Hauk Mitglied des Hagenbundes und konnte später trotz des NS-Regimes unbehelligt arbeiten und ausstellen. Zwischen 1943 und 1945 wurde er zum Wehrdienst eingezogen. 1947 übernahm er das Direktorat der Kunstschule in Linz und leitete dort bis 1951 eine Meisterklasse für Malerei. Das Oberösterreichische Landesmuseum veranstaltete 1959 die Kollektivausstellung „Hauk-Dimmel-Hofmann“ mit über 40 Werken Hauks. Nach dem

Krieg war er hauptsächlich als Gestalter von Fresken, Mosaiken und Wandgemälden tätig, die sich an über 50 öffentlichen Bauwerken, vorwiegend in Linz und Wien, befinden.

HAUSER, Carry (Wien 1895 – 1985 Rekawinkel)
Hauser studierte an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt und an der Wiener Kunstgewerbeschule. 1914 meldete er sich als Freiwilliger zum Kriegsdienst, kehrte aber, zum Pazifisten geläutert, nach Wien zurück. Er lebte danach hauptsächlich in Wien, aber auch sporadisch in Passau, wo er mit dem Maler Georg Philipp Wörten befreundet war. Ab 1928 war er Präsident des Hagenbundes. Im Ständestaat engagierte er sich in der Vaterländischen Front, bevor gegen ihn durch die Nationalsozialisten ein Berufs- und Ausstellungsverbot verhängt wurde. 1939 verließ Hauser Österreich, um einer Berufung an eine Kunstschule in Melbourne zu folgen. Der Kriegsausbruch verhinderte jedoch seine Ausreise nach Australien und zwang ihn zu einem Aufenthalt in der Schweiz, wo ihm Erwerbsbeschränkungen auferlegt wurden. Aus diesem Grunde war er während jener Zeit hauptsächlich literarisch tätig. Nach seiner Rückkehr nach Wien im Jahr 1947 beteiligte sich Hauser am Aufbau des kulturellen Lebens in Österreich. Als Maler genoss er in der Nachkriegszeit internationalen Ruf.

HODINIER, Hugo (Mährisch Trübau 1886 – 1945 Klais)
Hodinier (auch Hodina) begann sein Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien, schloss dieses aber in München bei Ludwig von Löfftz und Martin von Feuerstein ab. Studienreisen führten ihn in das Oberinntal und in das Pitztal bis nach Italien. Während des Ersten Weltkrieges wurde er verwundet, arbeitete danach aber als Kriegsmaler in der Kunstgruppe des k. u. k. Kriegsquartieres. Während seiner Arbeit an der Front geriet er in russische Kriegsgefangenschaft, aus der er über Schweden und Dänemark in die Heimat zurückkehrte. Vor allem die Darstellungen von Hochgebirgslandschaften waren beliebte Motive in seinem Schaffen. Hodinier war in Wien tätig, bis er 1935 nach München abberufen wurde.

HOKE, Giselbert (Warnsdorf 1927 – 2015 Klagenfurt)
Hoke wurde als zweites von sechs Kindern in Nordböhmen geboren. Er begann sich früh für das Schmiedehandwerk zu interessieren, verlor aber im Zweiten Weltkrieg seinen rechten Arm. Nach der Kriegsgefangenschaft studierte er an der Akademie, wo er im Kreise von Lehmden, Avramidis, Hrdlicka oder Hundertwasser seinen eigenen künstlerischen Weg begann. Seit 1958 arbeitete der Künstler immer vielfältiger mit Glas. 1956 schuf er als Wettbewerbssieger die Fresken für den Klagenfurter Bahnhof und löste damit einen Kunstskandal aus. Hoke wurde 1974 als Universitätsprofessor an die Technische Universität Graz berufen, wo er mit der Schaffung eines Institutes für künstlerische Gestaltung begann. Bis 1995 stand er diesem Institut als Leiter vor. Hoke lebte und arbeitete ab 1961 auf Schloss Saager in Kärnten.

JAEGER, Frederick (Wien 1895 – 1980 Kansas City)
Jaeger entstammte einer jüdischen Kaufmannsfamilie aus Wien und wurde als 22-Jähriger zum Kriegsdienst an die italienische Front berufen. Nach Kriegsende heiratete Jaeger und konvertierte zum Katholizismus. Er begann sein Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien. Während der 1920er und 1930er Jahre arbeitete Jaeger als Kunstlehrer und konnte sich gleichermaßen seiner eigenen Malerei widmen. In dieser Zeit entstanden u.a. Porträts, Grafiken, Postkarten und Buchillustrationen. Jaegers Kunstwerke konnten zu seiner Zeit im Wiener Künstlerhaus und

der Secession betrachtet werden. Im Jahr 1938 musste Jaeger nach New York emigrieren. Als Postkarten- und Geschenkartikelillustrator konnte er sich dort ein neues Leben aufbauen. Er ließ sich später in Kansas City nieder, wo er als Kunstprofessor in der hauseigenen Werkstatt bei Hallmark junge Künstler unterrichtete und die amerikanische Grußkartenindustrie prägte.

JARUSKA, Wilhelm (Wien 1916 – 2008 Wien)
Der Wiener Maler, Grafiker und Lehrer Jaruska besuchte die Kunstgewerbeschule in Wien bevor er bei Gütersloh an der Akademie der bildenden Künste studierte. Er selbst war später Professor an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt. Neben seiner Lehrtätigkeit arbeitete er als freischaffender Maler und Grafiker. Er schuf eine Vielzahl an Porträts, Plakaten, Wandmalereien und Kinderbuch-Illustrationen sowie u.a. Auftragsarbeiten für den Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien. Der Künstler unternahm Studienreisen nach Südfrankreich, Kroatien, Italien und Holland. Teile seines Nachlasses befinden sich in der Österreichischen Nationalbibliothek sowie im Wien Museum.

KIRNIG, Paul (Bielitz 1891 – 1955 Wien)
Nach einigen Semestern an der Technischen Hochschule in Wien, wechselte Kirnig an die Wiener Kunstgewerbeschule, wo er von Franz Čížek und Bertolt Löffler unterrichtet wurde. Er selbst blieb der Wiener Kunstgewerbeschule zunächst als Hilfslehrer, Assistent und späterer Lehrer der Fachklasse für Gebrauchs-, Illustrations,- und Modegrafik von 1935 bis 1953 treu und wurde 1935/1936 auch deren Leiter. 1951 wurde er außerordentlicher Professor an der Universität für angewandte Kunst und erhielt 1955 den Preis der Stadt Wien für angewandte Kunst.

KUBIN, Alfred (Leitmeritz 1877 – 1959 Zwickledt)
Alfred Kubin erlebte eine unruhige Kindheit. Die Mutter starb früh und die Familie übersiedelte häufig. Unsicher, welcher Berufung er folgen sollte, absolvierte er zunächst eine Fotografenlehre. 1898 ging Kubin nach München, studierte an der Akademie, bildete sich aber bald autodidaktisch weiter. Entscheidend für den jungen Kubin war die Begegnung mit den Werken von Ensor, Klinger, Munch und Redon. 1902 hatte er seine erste Ausstellung in Berlin, die zunächst Unverständnis hervorrief. Mit dem Dichter Max Dauthendey und dem Sammler und Verleger Hans von Weber stellten sich jedoch bedeutende Förderer ein. Die Herausgabe der Weber-Mappe 1903 brachte schließlich den Durchbruch. Bereits im Frühjahr darauf war Kubin in der Secessionsausstellung vertreten. Er lernte Fritz von Herzmanovsky kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband und knüpfte Kontakte zu bedeutenden expressionistischen Künstlern. 1912 begann er für den neu gegründeten „Simplicissimus“ zu arbeiten. Während des Ersten Weltkrieges beschäftigte sich Kubin mit Psychoanalyse und Philosophie. Er stellte eine große Anzahl Lithografien her und war auch literarisch tätig. 1955 vermachte Kubin testamentarisch seinen gesamten Nachlass der Republik Österreich. Dieser wurde nach seinem Tod zwischen der Albertina und dem Oberösterreichischen Landesmuseum aufgeteilt.

LASKE, Oskar (Czernowitz 1874 – 1951 Wien)
Laske studierte an der Technischen Universität Architektur bei Otto Wagner. In der Malerei war er, vom Unterricht beim Landschaftsmaler Anton Hlavacek abgesehen, Autodidakt. 1907 trat er dem Hagenbund bei und 1924 der Wiener Secession. Schon vor dem Ersten Weltkrieg unternahm er ausgedehnte Mal- und Studienreisen, die ihn durch ganz Europa, in den Vorderen Orient und nach Nordafrika führten. Neben seiner privat

initiierten Ausstellungstätigkeit wurden seine Arbeiten regelmäßig im Hagenbund und der Secession sowie in internationalen Ausstellungen gezeigt. Nach dem Anschluss Österreichs an Nazideutschland gelang es ihm, weiterhin von seiner Kunst zu leben. In seinen letzten Lebensjahren, bereits künstlerisch arriviert, beschäftigte er sich hauptsächlich mit kleinformatigen Arbeiten, wie Radierungen und Aquarellen.

MILLER-HAUENFELS, Elfriede (Graz 1893 – 1962 Wien)
Miller-Hauenfels wird 1893 in Graz als Schwester des Malers Erich Miller-Hauenfels geboren. Ab 1913 folgte die Ausbildung an der Kunstschule für Frauen und Mädchen bei Adalbert F. Seligmann, Ludwig Michalek und Christian Ludwig Martin. Bereits in den 1920er Jahren bespielte sie eine Vielzahl an Ausstellungen in Wien wie u. a. im Künstlerhaus, in der Secession oder in der Vereinigung Wiener Frauenkunst im Museum für Kunst und Industrie. 1930 entstanden die Fresken in der Pfarrkirche Itzling in Salzburg. Miller-Hauenfels erlangte vor allem als Malerin mit ihren expressiven Holzschnitten und religiösen Motiven, mit ihren Landschaften und Illustrationen große Bekanntheit.

MULLEY, Oskar (Klagenfurt 1891 – 1949 Garmisch-Partenkirchen)
Mulley erhielt an der Kunstgewerbeschule in München seine künstlerische Grundausbildung, bevor er in Wien an der Akademie der bildenden Künste sein Studium bei Alois Delug und Rudolf Jettmar antrat. Nach Studienabschluss 1913 arbeitete er als Theaterdekormationsmaler in Wien. Im selben Jahr trat er als Freiwilliger zum Heeresdienst ein. 1918 zog er nach Kufstein, wo viele der bekannten Sujets in der typischen Spachteltechnik entstanden. Zahlreiche Auszeichnungen folgten, wie 1927 die Goldene Staatsmedaille. 1934 übersiedelte Mulley nach Garmisch-Partenkirchen, wurde 1939 zur deutschen Wehrmacht einberufen und 1944 krankheitsbedingt aus dem Kriegsdienst entlassen. 1945 wurde über den Maler ein einjähriges Verkaufsverbot verhängt. Bis zu seinem Tode 1949 lebte der Künstler in Garmisch-Partenkirchen. Er war Mitglied im Wiener Künstlerhaus und der Wiener Secession.

NEPO, Ernst (Dauba 1895 – 1971 Innsbruck)
Im böhmischen Dauba geboren, besuchte Ernst Nepomucky, so sein ursprünglicher Name, 1909 die Kunstgewerbeschule in Teplitz-Schönau. 1913 begann er mit seinem Studium an der Kunstgewerbeschule in Wien unter Roller, Böhm und Strnad. Ein Jahr später meldete er sich als Freiwilliger zum Kriegsdienst und kehrte erst 1918 zurück. Der Maler ließ sich in Innsbruck nieder und änderte seinen Namen auf Nepo. Durch die enge Zusammenarbeit mit den Künstlerkollegen Lehnert, Schnegg und Gurschner, die im Stadtteil Mühlau lebten und arbeiteten, bürgerte sich bald der Name „Mühlauer Kreis“ ein. 1925 wurde Nepo zudem Gründungsmitglied der Künstlervereinigung „Waage“ und erhielt 1927 die goldene österreichisch-ungarische Staatsmedaille. Im selben Jahr wurde der Maler Mitglied der Wiener Secession. In den 1930er Jahren war Nepo überwiegend als Bühnenbildner, u. a. am Tiroler Landestheater, tätig. 1939 meldete sich Nepo erneut als Freiwilliger in den Kriegsdienst, aus dem er 1944 entlassen wurde. Krankheitsbedingt folgten ab 1961 keine größeren Arbeiten mehr. Eine letzte Auszeichnung erhielt der Künstler 1965 mit der Verleihung des goldenen Lorbeers des Wiener Künstlerhauses.

OPPENHEIMER, Max (Wien 1885 – 1954 New York)
Max Oppenheimer studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Christian Griepenkerl sowie an der Prager Kunstakademie. 1908 kehrte er nach Wien zurück und nahm an der Kunstschau teil. Nach Studienreisen in Europa lebte er ab 1911 in Berlin, wo er vom Verleger Paul

Cassirer gefördert wurde. Die renommierte Münchner Galerie Thannhauser widmete „MOPP“, wie sich Oppenheimer ab 1912 verkürzt nannte, eine Personale. 1915 verlegte er seinen Wohnsitz in die Schweiz, danach wieder nach Berlin und Wien, wo er im Hagenbund ausstellte. Von den Nationalsozialisten als entarteter Künstler eingestuft, emigrierte er 1938 in die Schweiz, dann nach New York, wo er bis zu seinem Tod in großer Zurückgezogenheit lebte. Internationale Ausstellungen machten ihn zu einem der wichtigsten Vertreter der österreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit.

PESCHKA, Anton (Wien 1885 – 1940 Wien)
Anton Peschka besuchte nach einer Kaufmannslehre die Malschule von Robert Scheffer. Von 1906 bis 1910 studierte er gemeinsam mit seinem Freund Egon Schiele, dessen Schwester Gertrude er später heiratete, bei Christian Griepenkerl an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Von seinem Freund und Schwager künstlerisch beeinflusst stellte Peschka 1910 mit ihm gemeinsam in der „Neukunstgruppe“ aus. Im selben Jahr sowie 1919 wurden seine Werke im Wiener Künstlerhaus präsentiert. Von 1922 bis 1935 war er Mitglied des Hagenbundes, dessen Ausstellungen er auch regelmäßig bestückte. Zu seinen Hauptmotiven zählten Akte und Landschaften. Heute sind seine Werke unter anderem in der Albertina und im Wien Museum zu sehen.

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

REINITZ, Maximilian (Wien 1872 – 1935 Wien)
Über den Hagenbund-Künstler Maximilian Reinitz ist biografisch wenig bekannt. Von 1898 bis 1902 studierte er an der Münchner Kunstakademie bei Johann Herterich, Ludwig von Herterich, Carl von Marr und Peter von Halm. Anschließend war er in Budapest, Dresden und Berlin tätig, ab 1914 wieder in Wien. Studienreisen führten ihn gelegentlich nach Italien, Deutschland und Albanien. Von 1922 bis zu seinem Tod im Jahr 1935 war er Ehrenmitglied des Hagenbundes.

REYL-HANISCH, Herbert (Wien 1898 – 1937 Bregenz)
Der Sohn eines Kaiserjäger-Offiziers studierte ab 1917 bei Hans Tichy an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Aus Enttäuschung über den Unterricht wechselte er 1920 an die Kunstgewerbeschule zu Wilhelm Müller-Hofmann. 1923 heiratete er die Freiburger Bakteriologin Marianne Nohl, mit der er immer wieder ausgedehnte Italienreisen unternahm. Bereits 1923 beteiligte sich Reyl-Hanisch an seiner ersten Ausstellung in der Wiener Secession, wo er in den nächsten Jahren regelmäßig teilnahm. Seine Verbindungen zu vermögenden Gesellschaftskreisen brachten ihm zahlreiche Porträtaufträge ein, die es ihm ermöglichten, auch während der Wirtschaftskrise als freischaffender Künstler in Wien zu leben. Die Auseinandersetzung mit fantastischer Literatur und die Freundschaft zu Franz Sedlacek, den er 1928 bei einer Ausstellung

kennenlernte, beeinflussten seine Bildwelten. 1934 übersiedelte er nach Bregenz, wo er weiterhin lukrative Porträtaufträge erhielt. Gesundheitlich angeschlagen ließ er sich 1935 schließlich in St. Gallen operieren, jedoch starb er zwei Jahre später in Bregenz an einem schweren Blutsturz.

SALZMANN, Gottfried (geboren 1943 in Saalfelden) Salzmann studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien und danach in Paris. Dort lernte er seine Frau, die Malerin Nicole Bottet, kennen. Die Vielfältigkeit der französischen Landschaften, vor allem die rauen und unberührten Küsten der Normandie, faszinierten den Künstler so sehr, dass er 1969 nach Frankreich übersiedelte. Heute lebt Salzmann abwechselnd in Paris und Vence, einer kleinen Stadt in der Provence. Salzmanns Werke wurden bislang auf über 200 Einzelausstellungen weltweit gezeigt und in unzähligen Publikationen reproduziert. In Österreich stieß Salzmanns Aquarellstil wie auch in seiner Wahlheimat Frankreich von Anfang an auf breite Zustimmung, was sich sowohl an einer großen Schar an Sammlern als auch an der Zahl seiner Nachahmer ermessen lässt. Von dieser Wertschätzung zeugen nicht zuletzt auch mehrere Museumsretrospektiven, zuletzt im Salzburg Museum 2006.

SEDLACEK, Franz (Breslau 1891 – 1945 in Polen vermisst) Franz Sedlacek wurde in Polen geboren, wuchs in Linz auf und zeigte schon als Jugendlicher großes künstlerisches Talent. Nach seiner Übersiedlung nach Wien im Jahr 1910 studierte er entgegen seinem Hang zur Malerei Architektur und später Chemie. Nach dem Ersten Weltkrieg schloss er das Studium der Chemie ab, begann im Technischen Museum zu arbeiten und stieg dort später zum Leiter der Abteilung „Chemische Industrie“ auf. Malerisch bildete er sich autodidaktisch aus, gründete die Künstlervereinigung „Maerz“ und stellte häufig in Linz und Wien aus. Künstlerisch begann er sich ab 1923 verstärkt der Ölmalerei zu widmen, wurde ab dem Jahr 1927 Mitglied der Wiener Secession und beteiligte sich regelmäßig an deren Ausstellungen. Im Jahre 1929 erhielt er die Goldene Medaille auf einer Ausstellung in Barcelona, 1933 und 1935 die Österreichische Staatsmedaille und 1937 den Österreichischen Staatspreis. Schon vorher hatte er für die Zeitschriften „Die Muskete“ und den „Simplizissimus“ gezeichnet. Ab 1939 war er Mitglied des Wiener Künstlerhauses. 1939 wurde Sedlacek erneut zum Kriegsdienst eingezogen, der ihn nach Stalingrad, Norwegen und Polen führte. Seit Februar 1945 gilt er als in Polen vermisst.

SERIENT, Hermann (geboren 1935 in Melk) Das künstlerische Multitalent Serient trampfte nach seiner Ausbildung zum Goldschmied zunächst per Autostopp für einige Jahre durch Europa. Während dieser Zeit lebte er von seiner Tätigkeit als Maler und Jazzmusiker. 1965 übersiedelte er nach Rohr im Burgenland, wo der „Heanzenzyklus“, eine große Serie von Bildern über das Südburgenland und seine Bewohner, entstand. Nebenbei experimentierte er mit selbstgemachten Instrumenten, fotografierte und machte Trickfilme für den ORF. Als Vorläufer der Grünbewegung in Österreich griff er ab den 1970er Jahren verstärkt gesellschaftliche und umweltpolitische Themen in seinen Arbeiten auf. Es entstand der Zyklus „Ikonen des 20. Jahrhunderts“. Ab 1983 folgten Landschaftszyklen mit Ansichten des Südburgenlandes. 1992 gründete er seine eigene Galerie, konzentrierte sich aber bald wieder hauptsächlich auf die Malerei. Serient lebt in Wien und Rohr und stellt in Österreich, Deutschland und Japan aus. Die Burgenländische Landesgalerie widmete ihm 2005 und 2015 eine große Retrospektive.

SCHWARZ-WALDEGG, Fritz (Wien 1889 – 1942 KZ Maly Trostinec) Schwarz-Waldegg zählt zu den bedeutendsten Vertretern der expressonistischen Malerei Österreichs nach 1918. Das Ende des Ersten Weltkriegs, in dem Schwarz-Waldegg als Freiwilliger in Galizien und Italien gedient hatte, markierte eine tiefgreifende Veränderung seiner Malweise und die Hinwendung zum Expressionismus. Er war Mitglied des Hagenbundes sowie dessen Präsident ab 1926 und seine Werke wurden im In- und Ausland ausgestellt. Er unternahm Studienreisen durch Österreich, aber auch an den Gardasee, nach Kopenhagen, Paris, Berlin und Spanien. Im Zuge des Anschlusses Österreichs an Hitler-Deutschland wurde er aus seinem Atelier vertrieben. Bis zu seiner Deportierung lebte und arbeitete Schwarz-Waldegg im Untergrund, bevor er 1942 von der Gestapo aufgegriffen und im Konzentrationslager Maly Trostinec nahe Minsk ermordet wurde. Vieler seiner Werke gelten als verschollen. 1968 waren seine Arbeiten in der Wiener Secession zu sehen. 2009 organisierte das Jüdische Museum Wien eine Retrospektive des Künstlers.

STEINBÜCHLER, Rudolf (Linz 1901 – 1985 Eferding) Steinbüchler besuchte von 1921 bis 1923 die Malschule bei Matthias May in Linz und studierte von 1926 bis 1933 Freskomalerei an der Akademie der bildenden Künste in München bei Franz Klemmer, Ludwig von Herterich, Angelo Jank und Max Doerner. Nach seiner Rückkehr nach Linz war er als freischaffender Künstler tätig und vor allem als Freskomaler bekannt. Er schuf das Kriegergedächtnis-Fresko am Stadtturm in Vöcklabruck sowie die zwei heute zerstörten Fresken für den Hof des Spitals der Barmherzigen Brüder in Linz und für das Linzer Bahnhofsgebäude. 1961 übersiedelte er nach Eferding und trat danach kaum noch künstlerisch in Erscheinung. Er war Mitglied der Innviertler Künstlergilde, der Wiener Secession, der Münchner Secession, des Wiener Künstlerhauses und der Künstlervereinigung „Maerz“.

STEINER, Lilly (Wien 1884 – 1962 Paris) Nach ihrer künstlerischen Ausbildung bei Ludwig Michalek an der Kunstschule für Frauen und Mädchen in Wien heiratete Steiner 1904 den Industriellen Hugo Steiner, einen Schulkollegen von Karl Kraus und Freund und Auftraggeber von Adolf Loos. Als Künstlerin trat sie erst ab 1917 in die Öffentlichkeit. Sie war Mitglied des Hagenbundes und im Radierclub der Wiener Künstlerinnen. 1927 übersiedelte das Ehepaar nach Paris, wo ihr Mann Geschäftsführer einer Knize-Filiale wurde. Dort erhielt sie jene Anerkennung, die ihr in Österreich versagt blieb. Einen wichtigen Platz innerhalb ihres Œuvres nahmen Frauen- und Kinderporträts sowie das Thema Mutterschaft ein. Nach 1937 bezog sie sich in ihren Werken auf politische Ereignisse. Steiner schuf zahlreiche grafische Mappenwerke und Illustrationen, wobei ihre Ausdrucksstudien von Alban Berg, Arturo Toscanini oder Aristide Maillol hervorzuheben sind. Ihre Werke befinden sich u.a. im Belvedere, in der Albertina, dem Wien Museum und dem Musée du Paume in Paris.

STEVENS, Aimé (Brüssel-Schaerbeek 1879 – 1951 in Brüssel) Figurative Darstellungen und Porträts, im Stile des amerikanischen Porträtisten John Singer Sargents, bestimmten das Werk des belgischen Malers Aimé Stevens. Von 1895 bis 1902 studierte er an der Kunstakademie in Brüssel bei Joseph Stallaert und Joseph Quinaux. Nach seinem Studium war er dort selbst bis 1949 als Lehrer tätig. Für seine künstlerischen Tätigkeiten erhielt Stevens zahlreiche Auszeichnungen und Preise, wie z.B. den Großen Preis des Malwettbewerbes „Conours Triennial de Peinture“ in Brüssel 1900.

STOLZ, Erwin (Gießhübl 1896 – 1987 Wien) Erwin Stolz wurde als einziges Kind wohlhabender Eltern geboren. In Mödling erhielt er eine Ausbildung zum Agraringenieur, doch in seiner Freizeit beschäftigte er sich mit der Malerei, die ihn schon früh faszinierte. Während des Ersten Weltkrieges diente er als Offizier und wurde schließlich als Kriegsgefangener nach Italien verschleppt. Nach Kriegsende kehrte er aus der Gefangenschaft zurück und widmete sich fortan nur noch der Malerei. Anfangs als Schildermaler, Industriegrafiker und Zeitungszusteller tätig, besuchte er zahlreiche Kurse, um sich künstlerisch weiterzubilden. Er hatte Kontakte zu Gustav Karl Beck, Erich Malina, Anton von Kenner, Alexander Rothaug und den Hagenbundkünstlern. Nach 1945 zog sich Erwin Stolz jedoch aus der Kunstwelt zurück und starb 1987 völlig verarmt.

VIGNY, Sylvain (Wien 1903 – 1971 Nizza) Sylvain Vignys Lebensgeschichte ist, speziell was ihre Frühzeit betrifft, weitgehend unbekannt. Er emigrierte in den zwanziger Jahren nach Frankreich und lebte von 1929 bis 1934 in Paris. Im selben Jahr übersiedelte er nach Nizza, wo er in zahlreichen Galerien der Städte entlang der Côte d’Azur sowie im Museum von Cannes ausstellte. Auch in der Schweiz hatte er immer wieder Ausstellungen, zog aber vor allem durch den Ankauf eines Gemäldes durch das Musée National d’Histoire et d’Art Luxembourg das Licht der Öffentlichkeit auf sich. Seine Werke befinden sich in zahlreichen französischen Museen, u.a. im Musée National d’Art Moderne in Paris. 1961 erschien eine große, als Mappenwerk angelegte Monografie über Sylvain Vigny mit Texten von Jean Cassou und Reproduktionen von Werken des Künstlers.

WAEHNER, Trude (Wien 1900 – 1979 Wien) Trude Waehner erhielt ihre erste künstlerische Ausbildung an der Kunstgewerbeschule bei Oskar Strnad und Josef Frank. Nach dem Besuch der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt arbeitete Waehner ab 1928 kurzzeitig am Bauhaus in der Klasse von Paul Klee. In dieser Zeit machte sie wichtige Bekanntschaften in der deutschen Kunst- und Kulturszene. Der Kunsthändler Cassirer bot Waehner an, 1933 eine Ausstellung durchzuführen, die durch die politischen Umwälzungen jedoch vereitelt wurde. Auch ihr Berliner Atelier wurde von der Gestapo devastiert. Die Künstlerin floh 1933 nach Österreich zurück, wo sie ihre künstlerische Arbeit u.a. im Rahmen des Werkbundes fortzusetzen versuchte. Durch ihr politisches Engagement und ihre antifaschistische Gesinnung an Ausstellungen gehindert, emigrierte die Künstlerin 1938 nach New York. Dort schlug sie sich mit der Erteilung von Kunstunterricht durch und betätigte sich immer wieder als Porträtistin. Nach Kriegsende orientierte sie sich wieder vermehrt nach Europa, besuchte etliche Male Wien, um dort sowie in Paris auszustellen. Wichtiger als Österreich wurde jedoch Südfrankreich. 1950 erwarb Waehner ein Haus in Dieulefit und verbrachte bis 1963 viele Monate des Jahres dort. Reisen und Ausstellungen prägten die späteren Lebensjahre der Künstlerin, die bis zuletzt, vor allem vermehrt im Holzschnitt, tätig war.

WALDE, Alfons (Oberndorf 1891 – 1958 Kitzbühel) Alfons Walde studierte von 1910 bis 1914 an der Technischen Hochschule in Wien, wo er durch den Architekten Robert Orley, der 1911/12 Präsident der Wiener Secession war, Kontakt zu Egon Schiele und Gustav Klimt bekam. Nach dem Kriegsdienst, wo er als Frontoffizier bei den Tiroler Kaiserschützen eingesetzt war, kehrte er nach Tirol zurück, um sich gänzlich der Malerei zu widmen. In Kitzbühel gründete Walde seinen eigenen Kunstverlag, der farbige Drucke seiner Gemälde herausbrachte.

Als Architekt erbaute er mehrere Landhäuser, darunter 1929 sein eigenes am Hahnenkamm in Kitzbühel. Nicht nur als Maler, der immer wieder auch Bilder für Touristen malte, sondern vor allem durch seine Werbeplakate für Tiroler Wintersportorte erlangte er in den 1930er Jahren internationale Bekanntheit. 1956 wurde ihm als Anerkennung für sein Werk als Maler, Architekt, Grafiker und Verleger der Titel Professor verliehen. Walde prägte die Tiroler Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidend.

WINGER-STEIN, Helene (Wien 1884 – 1945 Wien) Winger-Stein wuchs in einer Wiener Buchhändler-Familie auf. Ihre Familie führte in der Buchhandlung am Wiener Kohlmarkt einen eigenen Kunstsalon, der u.a. Oskar Kokoschka und Adolf Loos förderte. Dieses künstlerische Umfeld prägte Winger-Stein sehr. Über ihre künstlerische Ausbildung ist allerdings nichts bekannt. Die französischen Fauvisten haben ihr Werk maßgeblich beeinflusst. Sie war Mitglied in der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) und stellte zwischen 1913 und 1919 in der Secession und im Künstlerhaus in Wien aus. Um 1919 heiratete sie den aus Hamburg stammenden Offizier Richard Johann Winger, der Oberst während des Ersten Weltkrieges war. Als Witwe eines k.u.k. Offiziers, war sie später vor der Deportation durch die Nationalsozialisten geschützt. Dennoch musste sie ihren Besitz ihren beiden Söhnen überschreiben. Winger-Stein verstarb in den letzten Kriegstagen 1945 in Wien.

WITT, Hans (Wien 1891 – 1966 Tragöb) Bekannt ist Hans Witt vor allem als Porträt- und Landschaftsmaler. 1931 wurde er als Mitglied der sogenannten „Neuen Gruppe“ ins Künstlerhaus aufgenommen und 1938, da seine Frau Jüdin war, als Nichtmitglied der Reichskunstkammer gestrichen, 1939 wieder aufgenommen und zwei Jahre nach seiner Emigration in die USA, 1941, endgültig als Mitglied gelöscht. Genauere biografische Details über diese Zeit sind nicht bekannt. Zu Kriegsende verlor der Künstler durch Bombardierungen sein gesamtes Eigentum in Waizendorf im Bezirk Hollabrunn. Als Mitglied im Wiener Künstlerhaus wurde er nach Kriegsende 1945 wieder geführt, 1959 folgte dort eine Ausstellung.

ZÜLOW, Franz (Wien 1883 – 1963 Wien) Franz Zülow besuchte 1901 und 1902 die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, inskribierte kurz an der Akademie der bildenden Künste, bevor er von 1903 bis 1906 an der Wiener Kunstgewerbeschule studierte. Seit frühen Jahren experimentierte Zülow mit grafischen Techniken. Ab 1908 war er Mitglied der Klimt-Gruppe. 1909 übersiedelte er nach Haugsdorf. 1912 ermöglichte ihm ein Stipendium eine ausgedehnte Studienreise durch Westeuropa. Von 1915 bis 1919 leistete er Militärdienst und geriet in Kriegsgefangenschaft. Zwischen 1920 und 1922 wirkte er als Lehrer an den keramischen Werkstätten Schleiß in Gmunden. Seit 1922 lebte er abwechselnd in Wien und Oberösterreich und unternahm mehrere Auslandsreisen. Seine kunstgewerblichen und illustrativen Arbeiten, die häufig für die Wiener Werkstätte entstanden, waren vom dekorativen Schwung der Secession geprägt. Ab den 1920er Jahren entstanden die ersten Ölbilder, die vor allem Landschaften zeigen. In den Jahren zwischen 1928 und 1935 mehrfach mit dem Österreichischen Staatspreis ausgezeichnet, erhielt er 1942 Malverbot. Von 1933 bis 1939 und ab 1945 gehörte er der Wiener Secession und dem Linzer Künstlerbund „Maerz“ an. Ab 1949 unterrichtete er an der Kunstgewerbeschule in Linz und war ab 1955 Präsident der Mühlviertler Künstlergilde. In dieser Zeit erhielt er zahlreiche öffentliche Aufträge für Wandgemälde und Mosaik.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

AIGNER, RobertS. 70–71

ALTON, LuisS. 75

BOTTET, NicoleS. 127

BRAUER, ArikS. 122

EHRLICH, Georg S. 18–19

EISENSCHITZ, WillyS. 104–111

FLOCH, Josef.S. 100–101

FOHN, EmanuelS. 121

FREY, Max.....S. 29

FUNKE, HeleneS. 113

GURSCHNER, Herbert S. 76–87

GASSLER, Josef..... S. 68–69

GAWELL, Oskar..... S. 38–39

HAMERSCHLAG, Margarete..... S. 20–23

HAUK, Karl S. 6, 12, 24–27, 102

HAUSER, Carry S. 34–37

HODINIER, Hugo.....S. 95

HOKE, Giselbert S. 124–125

JAEGER, Frederick..... S. 16–17, 103

JARUSKA, Wilhelm..... S. 54–57

KIRNIG, Paul..... S. 52–53

KUBIN, Alfred..... S. 7, 40–43

LASKE, Oskar..... S. 64–65

MILLER-HAUENFELS, Elfriede S. 96–99

MULLEY, OskarS. 89

NEPO, Ernst..... S. 10–11, 92–93

OPPENHEIMER, Max S. 7, 14–15

PESCHKA, AntonS. 67

PRACHENSKY, Wilhelm Nicolaus..... S. 90–91

REINITZ, Maximilian.....S. 33

REYL-HANISCH, HerbertS. 51

SALZMANN, Gottfried S. 126–129

SEDLACEK, FranzS. 45

SERIENT, Hermann.....S. 123

SCHWARZ-WALDEGG, Fritz..... S. 30–32

STEVENS, AiméS. 5

STEINBÜCHLER, RudolfS. 13

STEINER, LillyS. 114–115

STOLZ, Erwin..... S. 46–48

VIGNY, SylvainS. 118–119

WAEHNER, TrudeS. 116–117

WALDE, AlfonsS. 9

WINGER-STEIN, HeleneS. 73

WITT, HansS. 49

ZÜLOW, Franz..... S. 58–63



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

