



KUNSTHANDEL WIDDER

Sichtweisen



KUNSTHANDEL WIDDER

Sichtweisen

Kunsthandel Widder GmbH

Mag. Roland Widder

Johannesgasse 9–13

A - 1010 Wien

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

Mobil: +43 - 676 - 629 81 21

office@kunsthandelwidder.com

www.kunsthandelwidder.com

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

Team: Mag. Roland Widder, Ricarda Pfaffenbichler, B.A.,
Katharina Dietz, M.A., MMag.^a Julia Schwaiger

Texte: Dr. Hannes Etlstorfer, Ricarda Pfaffenbichler, B.A.,

Katharina Dietz, M.A., MMag.^a Julia Schwaiger

Grafik: Mag.^a Isabella Kohlhuber

Druck: Druckerei Janetschek GmbH, Heidenreichstein

Wien, 2020

Alle abgebildeten Arbeiten sind verkäuflich.

Der Kunsthandel Widder garantiert für die Echtheit der Bilder.

ISBN 978-3-99028-864-1

Verlag *publication PN°1* Bibliothek der Provinz



VORWORT

Liebe Kunden, Sammler und Kunstfreunde,

ich hoffe Sie haben den Sommer trotz aller Unwägbarkeiten gut verbracht und wir sehen einander wieder zu unserem Herbstauftakt in der Galerie! Viele Ordnungen, Routinen und Aktivitäten sind derzeit auf dem Prüfstand und so freut es mich gerade deswegen, Ihnen unseren aktuellen Herbstkatalog in gewohnter umfangreicher Form als gedruckte Publikation zu präsentieren. Die Texte sind diesmal größtenteils von Hannes Etzlstorfer verfasst, ihm gilt mein großer Dank! Durch die behördlich verordneten Geschäftsschließungen und den Ausfall von Messen und Veranstaltungen waren persönliche Begegnungen in den letzten Monaten selten. Umso schöner ist es, dass sich mit etlichen Kunden und Interessenten die Kontakte über E-Mail und Telefon intensivierten und wir einigermaßen gut über die Runden kamen. Wir nutzten die Zeit des Stillstands um Projekte und Ausstellungen vorzubereiten, den Nachlass der Künstlerin Marianne Fieglhuber-Gutscher aufzuarbeiten, unsere EDV zu modernisieren und regelmäßige Newsletter zu etablieren.

Aber natürlich war nicht alles eitel Wonne, denn es mussten im erzwungenen Stillstand Strukturen und Gewohnheiten neu gedacht und angepasst werden. Das Team ist geschrumpft und hat eine neue Zusammensetzung. Ebenso ist die Teilnahme an Kunstmessen ein vielbesprochenes Thema, denn solange große Versammlungen gemieden werden und unklar ist, in welcher Form diese stattfinden, wollen auch hier die Aktivitäten sinnvoll geplant sein. Fix ist für uns die Teilnahme an der Fair for Art in Wien Anfang Oktober. Hier kann sich das Publikum über den langen Messezeitraum von zehn Tagen, zeitlich und räumlich gut verteilen. Parallel dazu werden wir unser Messeangebot auf unserer Website zugänglich machen und intensiver über die sozialen Medien kommunizieren.

Doch zurück zum vorliegenden Katalog, der diesmal auch qualitätsvolle internationale Positionen beinhaltet, welche sich durchaus flüssig in das Panoptikum der österreichischen Kunstströmungen einfügen. Mit Thilo Maatsch, Wilhelm Seelig, Hans Spiegel, Willi Kohl, Lyonel Feininger oder Josef Eberz sind Künstler vertreten, die vom deutschen Expressionismus oder auch dem Bauhaus geprägt wurden, während Fritz Mühsam, Marcel Gillis und Alex Smadja französische Einflüsse zeigen. Gerade im 20. Jahrhundert haben viele österreichische Künstler ihre entscheidenden Anregungen auf Auslandsreisen und Studienaufenthalten erfahren. Dabei waren die Metropolen Paris

und Berlin wichtige Impulsgeber ebenso wie die Landschaften des europäischen Südens. Es ist fast müßig darauf hinzuweisen, dass die Kunst von Malern und Malerinnen wie Willy Eisenschitz, Viktor Tischler, Georg Merkel, Lilly Steiner, Trude Waehner oder Herbert Ploberger ganz anders aussehen würde ohne diese Verflechtungen.

So vielfältig die Ausbildungsstätten und internationalen Verbindungen der Künstler in unserem Katalog sind, es ändert wenig daran, dass der österreichische Kunstmarkt sehr national strukturiert ist. Künstler, die überregional gesammelt werden, sind an einer Hand abzulesen und deren Werke kaum mehr erschwinglich. So war es eine Ausnahme, dass ein amerikanischer Sammler die Qualität der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts umfassend erkannte und meine Galerie über viele Jahre als Kunde und Freund begleitete. Der Kunstkenner, der im November des letzten Jahres verstarb, suchte mit geschultem Blick oft ein Dutzend der interessantesten Stücke aus unserem Herbstkatalog für seine Sammlung heraus. Auch in anderen Galerien war er ein gern gesehener Gast und förderte nicht nur in Österreich Museen und Institutionen. Über die Jahre hinweg entwickelte ich ein gewisses Gefühl für seinen Geschmack und so war mit der Zeit ein maßgebliches Ankaufrkriterium, ob ein Werk seinen hohen Anforderungen entsprechen würde. Er ließ sich gerne im persönlichen Gespräch beraten und war offen für Unbekanntes und auch Unterschätztes. Wichtig war, dass die Qualität passte. Vermutlich hätten ihm zahlreiche Bilder der vorliegenden Zusammenstellung gefallen und so ist es für mich ein persönliches Anliegen, diese Publikation seinem Andenken zu widmen.

Wenn die heimische Kunst einen amerikanischen Sammler solcherart erfreuen kann, scheint es mir nur folgerichtig, auch Ihnen neben qualitätsvollen österreichischen Künstlern erlesene Werke der internationalen Kunst anzubieten und neue Sichtweisen zu ermöglichen. Ich hoffe mein Angebot stößt auf Resonanz und Sie entdecken das ein oder andere Werk, das Sie für Ihr Zuhause oder Ihre Sammlung erwerben möchten. Wenn Sie Fragen haben und die Bilder besichtigen wollen, freuen wir uns auf Ihren Anruf, Ihre E-Mail und einen Besuch in der Galerie. Gerne bringen wir auch Bilder zum Probegucken zu Ihnen nach Hause. Viel Freude bei der Lektüre!

Roland Widder



4

BRUNO HESS

Wien 1888 – 1949 Wien

4 | GLETSCHER, 1920

Gouache/Karton, 60 x 59 cm
signiert Bruno Hess, datiert 1920

Mit dieser auf Karton gemalten Gouache stellt sich der Wiener Maler, Alpinist und Ingenieur Bruno Hess als versierter Gebirgsmaler vor, was für einen gebürtigen Städter keine Selbstverständlichkeit ist. Wie in vielen ähnlichen Gebirgsmaler-Karrieren geht auch hier die Begeisterung für die Schönheit der heimischen Gebirgswelt auf den eben aufblühenden Alpinismus zurück, in der sein Vater als Alpinist wie auch als Feldmarschall in Erscheinung trat. Innerhalb der Gebirgsbilder des Bruno Hess nimmt diese Hochgebirgslandschaft insofern eine Sonderstellung ein, als sie sich von seinen gefälligen Winterlandschaften im Hochgebirge durch eine präzise Beobachtung

auszeichnet. Jeder Felsvorsprung, jede Felswand wird hier malerisch ausgelotet. Dies gilt auch für den farblich fein nuancierten Gletscherschnee, der sich im spätnachmittäglichen Sonnenlicht als gelb-ocker getönte weiße Farbflächen und bläulich abgeschattete Partien abzeichnet. Wir dürfen vermuten, dass Hess dieses Gletscherbild auf der Basis von Fotografien vollendet hat, hat er doch Ende des Ersten Weltkriegs im ganzen Ostalpenbereich und in der Schweiz für alpine Zwecke fotografiert. Diese sogenannten „Naturaufnahmen“ publizierte er dann in seinem Buchwerk „Alpine österreichische Landschaften“, das 1925 in Wien erschien.



5

HANS MASSMANN

Bukarest 1887 – 1973 Wien

5 | BACHLAUF IM WINTER

Mischtechnik/Karton, 57 x 58,5 cm
signiert Hans Massmann

Der in Bukarest geborene Porträtist, Landschafts- und Genremaler Hans Massmann studierte gemeinsam mit Egon Schiele an der Wiener Kunstakademie und gehörte gemeinsam mit letzterem sowie Anton Peschka zu den Gründungsmitgliedern der 1909 gegründeten Neukunstgruppe. Schiele schuf im selben Jahr, 1909, auch ein Porträt von Hans Massmann, mit dekorativ-ornamentiertem Hintergrund. Züge dieses ornamentalisierenden Kunstwollens trägt auch Massmanns Winterlandschaft, in der sich die Entwicklung der Jugendstil-Landschaftskunst spiegelt. Diese versteht sich im Wesentlichen als Versuch, die Natur in der Kunst durch schwingvolle und florale Ornamente abzubilden. Die Überhöhung des einzelnen Landschafts- und Naturmotivs ins Symbolistische ist der Begegnung mit

der Kunst Ferdinand Hodlers geschuldet, die hierzulande bei Kolo Moser, Ferdinand Andri und Josef Stoitzner auf fruchtbaren Boden fiel. Massmann kontrastiert das präzise ausgeführte Astwerk der kahlen Bäume mit der weichen Helligkeit des Schnees und hinterlegt die Landschaft mit einem klaren Abendhimmel. Seine Bildsprache zeichnet auch der architektonische Aufbau mit stark betonten Perspektiven, Verfremdungs- und Lichteffekten aus. Dadurch erzielt er neben einer Stilisierung des Motivs auch eine plakative Wirkung, wobei sich sogar der Eindruck einstellt, es handle sich um ausgemalte Druckgrafik. Die Folge dieser Auffassung ist eine statische Grundstimmung, in die sich selbst der zugefrorene Bachlauf unterzuordnen scheint.

ALBERT BIRKLE

(Berlin 1900 – 1986 Salzburg)

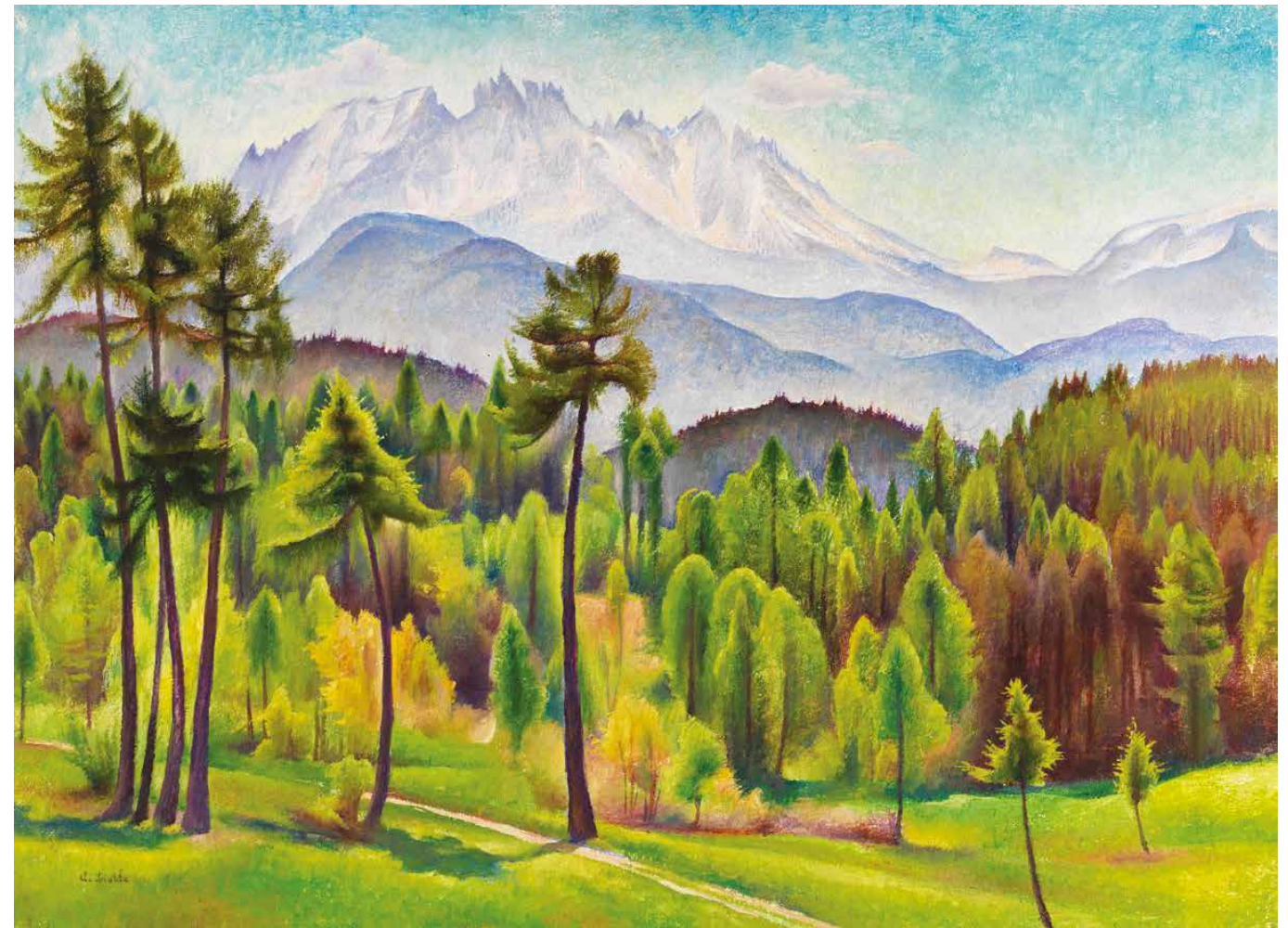
Der in Berlin in einen gutbürgerlichen, künstlerischen Haushalt geborene Maler Albert Birkle absolviert nach Ende des 1. Weltkrieges eine Lehre als Dekorationsmaler im väterlichen Betrieb und studiert von 1920 bis 1925 an der Hochschule für bildende Künste in Berlin bei Arthur von Kampf. 1921 wird Birkle als jüngstes Mitglied in die Berliner Secession aufgenommen, sechs Jahre später folgt seine erste Einzelausstellung in der Galerie Hinrichsen in Berlin. Er lehnt die Berufung an die Kunstakademie Königsberg ab um stattdessen kirchliche Wandmalereien in Polen und im süddeutschen Raum ausführen zu können. 1900 geboren, erlebt Albert Birkle als junger Erwachsener die gesellschaftlichen Verhältnisse der Weimarer Republik hautnah. So verwundert es nicht, dass er in erster Linie bekannt ist für seine Gemälde, die das Elend der Arbeiterbevölkerung und der Kriegsversehrten sowie das lasterhafte, vergnügungssüchtige Großstadtleben dokumentieren. Jene Bilder sind bevölkert von ausgemergelten, lebensmüden Gestalten, die Palette dominiert von düsteren, toten Farben.

Trotz der enormen Inspiration, die er durch dieses Milieu erfährt, zieht es ihn doch immer wieder heraus aus der Großstadt. Er unternimmt zahlreiche Studienreisen, die ihn unter anderem nach Österreich, Italien, Polen, Dänemark, Norwegen und Frankreich bringen. Vor allem zum süddeutschen Raum hat er durch den schwäbischen Vater eine enge Verbindung.

Auf einer Reise nach Südtirol ist Mitte der 1920er die hier abgebildete Ansicht des Latemar entstanden. Das Gemälde gehört zu einigen wenigen freundlichen Landschaften, die aus Albert Birkles Hand existieren. Durch einen diagonal den Bildvordergrund durchkreuzenden Weg, vorbei an zunächst noch vereinzelt stehenden Fichten, wird der Betrachter an einen frühlingshaften Mischwald herangeführt. An diesem sonnigen, klaren Tag stehen Wald und Wiese in vollem Saft, wie der Maler durch den Einsatz eines intensiv leuchtenden Grüns signalisiert. Dunklere, bewaldete Hügel im Bildmittelgrund leiten dann über auf das sich auftürmende Gebirgsmassiv. Im dunstigen

Hintergrund ragt schlussendlich der Latemar mit seinen spitz gezackten Kuppen auf. Der expressive Duktus, von dem Albert Birkles Großstadtbilder geprägt sind, scheint auch hier durch und wird in den schiefen Bäumen mit ihren spitzen Wipfeln sowie den scharfkantigen Zacken des Gebirges sichtbar. Durch die diffusen Konturen der Bäume wird der Landschaft ein idyllisch-verklärter Charakter verliehen und man fühlt sich stellenweise kurz an die altmeisterlichen Vertreter der Donauschule, allen voran Albrecht Altdorfer, erinnert. Noch mehr jedoch tritt der neusachliche Charakter der Malerei in den Vordergrund, da Birkle die Landschaft hyperreal darstellt, er gewissermaßen eine Realität über der Realität wiedergibt. Dies wird vor allem an der präzisen Schilderung der Gebirgsfelsen deutlich. Der Blick auf diese Landschaft erscheint einerseits wie eingefroren, die Bäume sind bei genauerem Hinsehen jedoch in Bewegung gezeigt, als würden sie sich im Wind biegen.

Das Gemälde mit seiner lichten Schilderung der menschenunberührten, vor Kraft strotzenden, schillernd grünen Natur, ist ein kompletter Gegenentwurf zu Birkles Großstadtmalerei, welche, wie eingangs geschildert, um Armut, Krankheit, Laster und Tod kreist und diese Themen auch durch eine entsprechende dumpfe Farbpalette verdeutlicht. Wie eine Parallele dazu entscheidet Birkle sich, nicht zuletzt auch durch das immer unangenehmer werdende politische Klima im Vorfeld der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, dem Moloch Berlin als Wohnsitz den Rücken zu kehren und siedelt sich in Salzburg in einem Haus am Fuße des Gaisbergs an. In einer Rundfunkreportage wird über seine Beweggründe dazu berichtet: „Und da ihm die Natur, die Landschaft immer wieder das Gegenstück zu seinen Fieberträumen bieten muß, schweift das Auge von seinem Atelier auf halber Bergeshöhe über die Alpenhänge des Salzachtales, und es entsteht in Öl und Pastell immer wieder manches Bild, das den gesamten Reiz und Zauber der vielgerühmten Salzburger Landschaft umschließt.“



6

6 | LATEMAR, SÜDTIROL, 1924

Öl/Malpappe, 52 x 71 cm
signiert A. Birkle

HERBERT REYL-HANISCH

Wien 1898 – 1937 Bregenz

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

Gemälde ist kurz nach diesem Zyklus entstanden. Von einer Anhöhe lässt Reyl-Hanisch uns auf die grüne Spitze eines unter uns liegenden Berges blicken. Wie Zinnsoldaten stehen die Nadelbäume in größeren und kleineren Gruppen zusammen. Dazwischen erstrecken sich sanft hügelige freie Wiesenflächen. Im Bildmittelgrund wird der Blick auf ein dahinterliegendes Bergpanorama eröffnet über welchem sich ein leicht dunstiger Himmel aufspannt.

Wie der Kunsthistoriker Heiner Quintern feststellt, ist die landschaftliche Symbolsprache im Gesamtwerk von Reyl-Hanisch einheitlich. Der Fernblick verweist auf die Erkenntnissehnsucht, aufragende Berge auf das unerreichbar Große. Schwere Wolkenmassen sind ein Hinweis auf eine Bedrohung. Hier wirkt es, als ob die Wolken sich im Anschluss an einen Regenschauer gerade wieder verzogen hätten und die Sonne wieder herausgekommen wäre. Jeder kennt diese einmalige Stimmung nach einem plötzlichen Regen – die Erde ist erfrischt und die Luft wirkt wie gereinigt. Ende der 1920er Jahre wird Reyl-Hanisch in die Genossenschaft bildender Künstler Wiens aufgenommen, sie gehört zur Künstlerverbindung „Alte Welt“ und kommt der traditionsbewussten Position des Künstlers entgegen, der der Gegenständlichkeit stets treu bleibt und sich stilistisch an den alten Meistern orientiert. In diesen Jahren kommt es auch zur Freundschaft mit seinem Malerkollegen Franz Sedlacek. Sie führt zu einer gegenseitigen künstlerischen Beeinflussung, die in einer ähnlichen Motivwahl wie den weiten Landschaftsüberblicken zum Ausdruck kommt. Vielleicht geben diese Kontakte Reyl-Hanisch Halt und Ordnung in dieser gesellschaftlich und politisch unruhigen Zeit und lassen die ersten Sonnenstrahlen wieder in seine Seelenlandschaft fallen.



7

7 | BERGPANORAMA, 1930

Öl/Holz, 59,5 x 70 cm

signiert Herbert Reyl, datiert 1930



16



18



19



17

KARL ANTON REICHEL

Wels 1874 – 1944 Wien

16 | AKT IN LANDSCHAFT

Aquarell/Papier, 19,2 x 19,2 cm
verso signiert Karl Anton Reichel

ALBERT PARIS GÜTERSLOH

Wien 1887 – 1973 Baden

17 | DREI PERSONEN AM TISCH

Mischtechnik/Papier, 18,5 x 18 cm
signiert Gütersloh

RICHARD TESCHNER

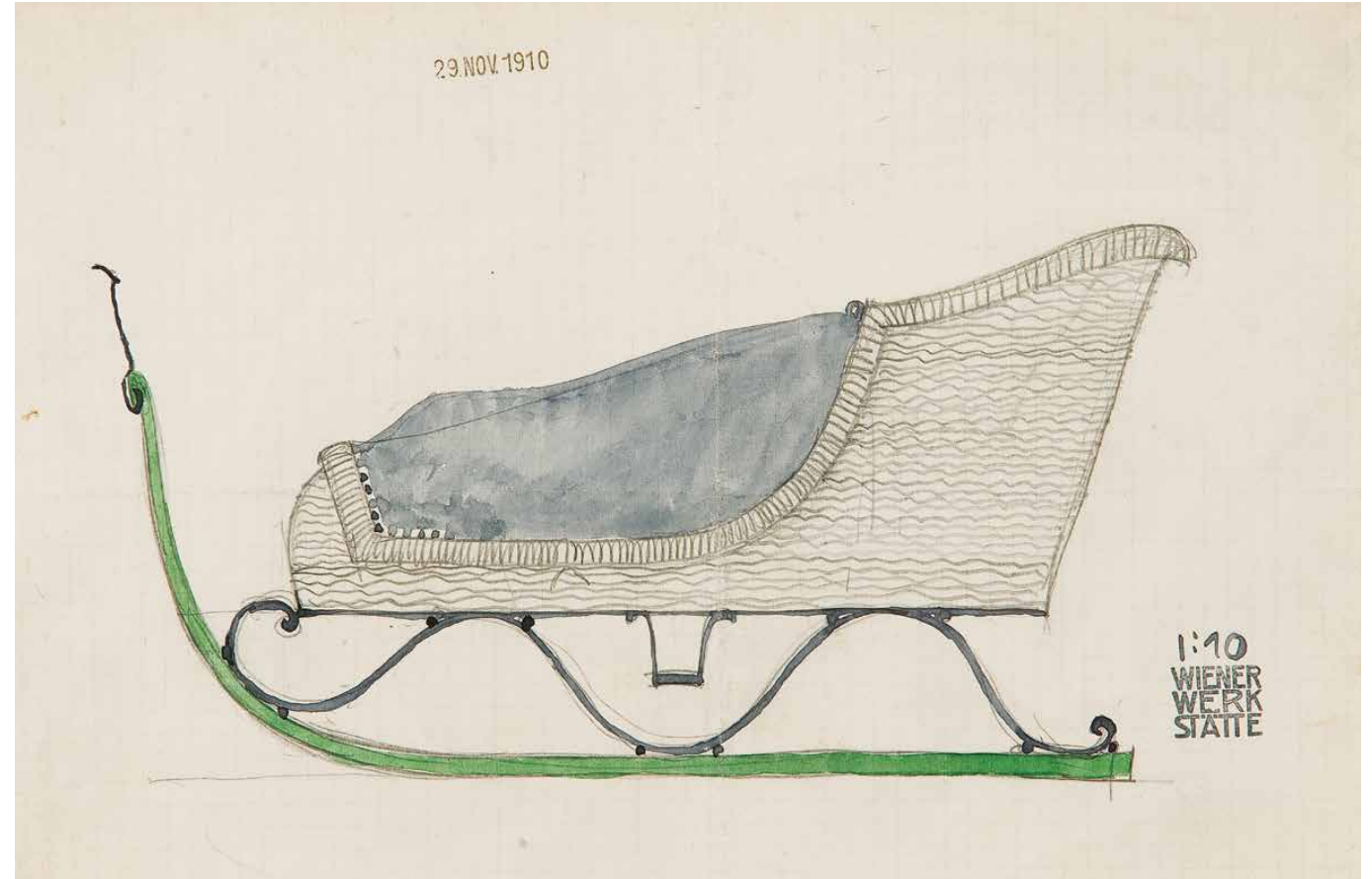
Karlsbad 1879 – 1948 Wien

18 | MALER UND MODELL

Bleistift/Papier, 27,6 x 24,5 cm
verso Nachlassstempel Richard Teschner

19 | DIE RUDERER, 1933

Aquarell/Papier, 21,7 x 15,3 cm
monogrammiert rT, datiert 1933



20

WIENER WERKSTÄTTE

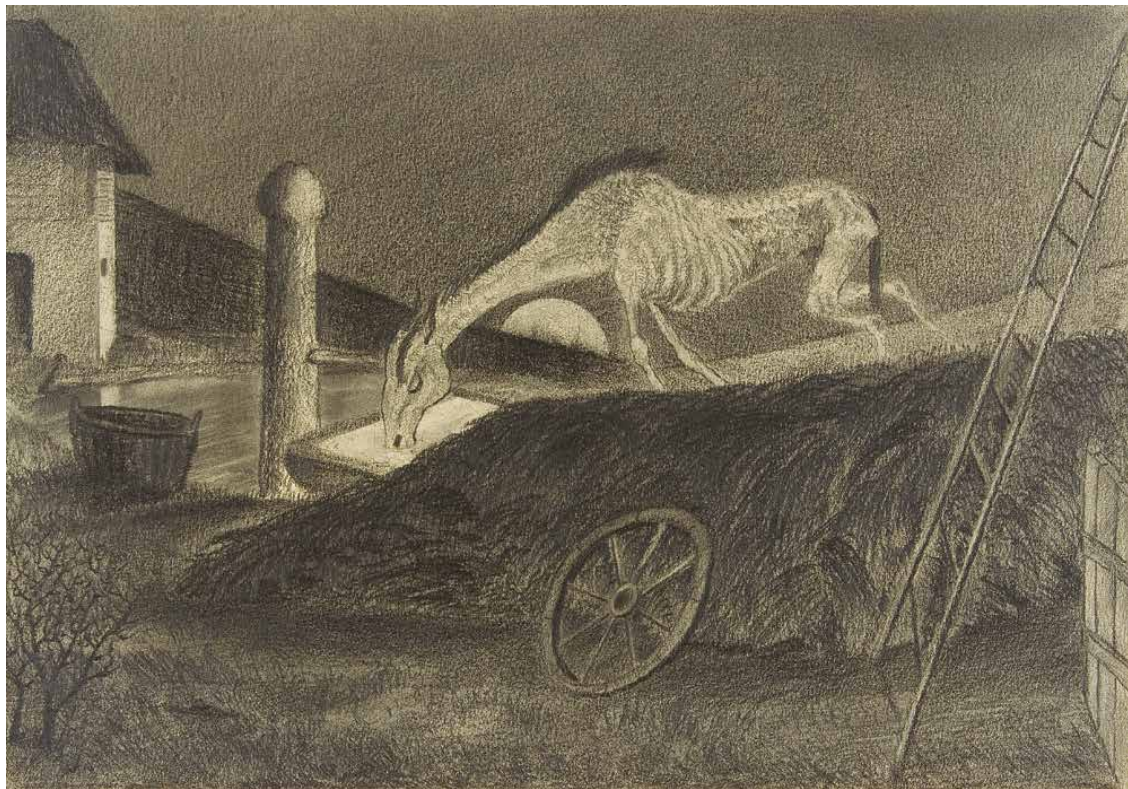
gegründet 1903 in Wien

20 | SCHLITTEN, 1910

Mischtechnik/Papier, 20 x 30 cm
datiert 29. NOV. 1910
beschriftet 1:10, gestempelt Wiener Werkstätte

Die Zusammenarbeit mit der Wiener Secession und der Wiener Kunstgewerbeschule sorgte für jene innovative Schubkraft, die den anfänglichen Erfolg der Wiener Werkstätte ausmachten. Diese „Productivgenossenschaft von Kunsthandwerkern“ trat in der Folge mit dem Anspruch an, in allen Bereichen des alltäglichen Bedarfs – vom Möbel, über die Architektur bis hin zu Porzellan, Glas und Mode – künstlerisch hochwertiges Kunsthandwerk zu schaffen. Ihr Gründer, der Architekt Josef Hoffmann, trat gemeinsam mit dem Grafiker und Maler Koloman Moser sowie dem der Moderne sehr aufgeschlossenen Mäzen Fritz Waerndorfer 1903 mit dem Ziel an, mit der Gründung der heute weltberühmten Vereinigung für Kunsthandwerk Wiener Werkstätte eine marktfähige ästhetische Gegenposition zum verkrusteten Historismus zu etablieren. In der Wiener Werkstätte hat man sich von der wuchernden floral-ornamentalen Art nouveau französisch-belgischer Prägung abgewandt und sich für die Reduktion auf geometrisch-abstrakte Formen entschieden. Die Grenzziehung zwischen floralen Elementen des Jugendstils und geometrisierenden Tendenzen erfolgte nicht immer

radikal, wie die vorliegende Entwurfszeichnung für einen eleganten Schlitten beweist. Man sieht zwar auch hier das Design bis ins kleinste Detail ausgefeilt, das geometrisierende Prinzip jedoch vernachlässigt. Wellen- beziehungsweise schlangenartig verläuft die Silhouette der Unterkonstruktion, mit der die Kufen mit dem Schlittenkorb verbunden sind. Letzterer gleicht funktional einem feudalen Fauteuil, optisch hingegen mehr einer Chaiselongue. Ein von Josef Hoffmann entworfener und von Jacob und Josef Kohn erzeugter Armsessel greift diese Form noch 1914 auf. Ein Vergleich mit zeitgleichen Fotos legt nahe, dass es sich beim Schlittenkorb um Flechtwerk handelt. So berichtet die Wochenillustrierte „Sport und Salon“ in ihrer Ausgabe vom 19. Februar 1910 von der Abreise des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger vom Hotel Panhans am Semmering und zeigt ihn in einem ähnlichen eleganten Schlitten mit geflochtenem Korb. Möglicherweise haben wir den Auftraggeber für den Schlitten auch unter den großbürgerlichen Villenbesitzern auf dem damals besonders mondän geltenden Semmering zu suchen.



21

ANTON MACHEK

Bratronitz 1886 – 1944 Salzburg

21 | MÄHRE AM WASSERTROG

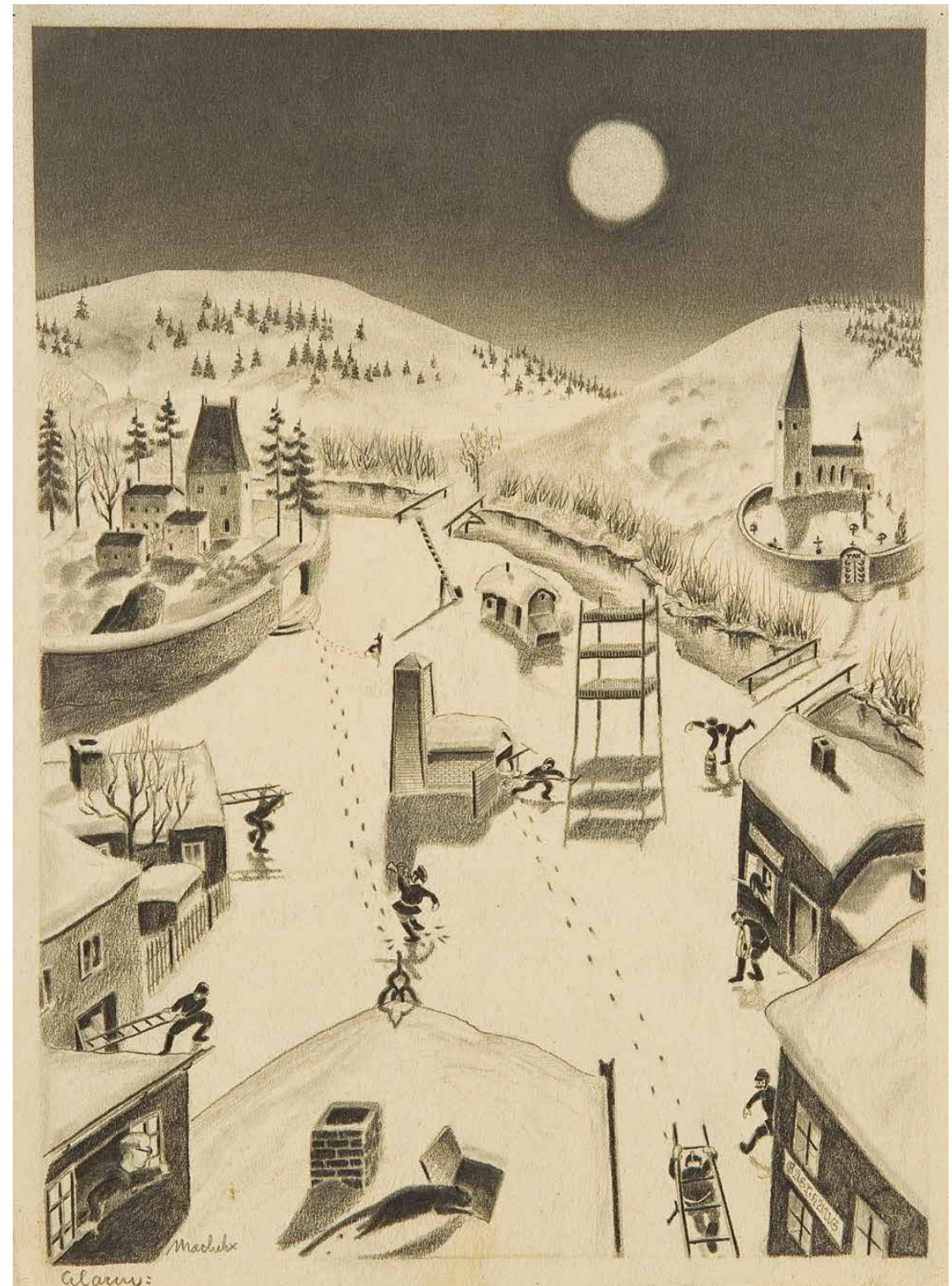
Mischtechnik/Papier, 25 x 36 cm

verso signiert und beschriftet Machekx Die Genesung

Mit seinen im Ominösen, Dämonischen und Magischen angesiedelten Arbeiten zählt der aus dem tschechischen Bratronitz stammende Sänger, Künstler und Grafiker Anton Machek zu den Vertretern des phantastischen und skurrilen Genres. Als ihre geistigen Väter firmieren neben Alfred Kubin auch Franz Sedlacek sowie der Schriftsteller Franz Kafka. Diese stilistischen „Wahlverwandtschaften“ bestätigen auch diese beiden Meisterzeichnungen Macheks. Das Blatt „Mähre am Wassertrog“ mit dem völlig ausgehungerten Pferd an der Tränke eines Gehöfts fügt sich nahtlos auch in den surrealistischen Motivkosmos Alfred Kubins ein, der einen ähnlich ausgemergelten Klepper in seinen 1949 und 1950 entstandenen Tuschfederzeichnungen zum symbolischen „Kriegspferd“ und als geisterhaft abgezehrte Schindmähre zum Symbol des verlorenen Krieges erhebt. Ähnlich aufwändig fällt die grafische Realisierung auch bei Machek aus. Er verwendete dafür Grafitstifte mit 16 verschiedenen Härtegraden, manchmal auch unter Zuhilfenahme von Spritzgitter und Lupe. Die Zeichnung „Alarm“, auf deren Rückseite er die erläuternde Geschichte mit der Notiz „Aus der Scherldorfer Chronik“ versieht, teilt mit Franz Sedlacek die Originalität der Bilderfindung und die Vorliebe fürs skurrilüberhöhte Anekdotische. Macheks Ruf als obsessiver Zeichner von düsteren wie aberwitzigen Episoden vergrößerte sich schlagartig,

nachdem seine Zeichnungen auch in der „Jugend“ und der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ publiziert wurden.

Dieses Genre war in den zwanziger und dreißiger Jahren vorerst in der Literatur zu einer Modeerscheinung geworden, die von Erfolgsautoren wie Gustav Meyrink oder Leo Perutz geprägt wurde. Die schwankenden politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse gaben zudem einen idealen Nährboden für alles Ominöse ab, das nun auch die bildende Kunst aufgriff. Sie entwickelte eine objektivistische Formensprache, mit der die Neue Sachlichkeit zumeist sozialkritische Themen behandelte. Daraus sollte sich jener magische Realismus entwickeln, der sich bevorzugt dem Ungewissen und Bedrohlichen, dem Phantastischen und Skurrilen zuwandte. Von Ungewissheit und gewisser Skurrilität ist auch Macheks Werdegang geprägt. Als Sänger ausgebildet und mit Leo Slezak bereits auf der Bühne der deutschen Oper in Prag stehend, vereitelte sein Stimmverlust die musikalische Karriere, weshalb er sich in weiterer Folge als Musiklehrer und Stimmbildner in Linz durchschlug und sich 1921 für immer in Salzburg niederließ. Hier begegnete er dem Künstler Georg Jung, der Macheks zeichnerische Begabung 1925 entdeckte und in weiterer Folge fördern sollte.



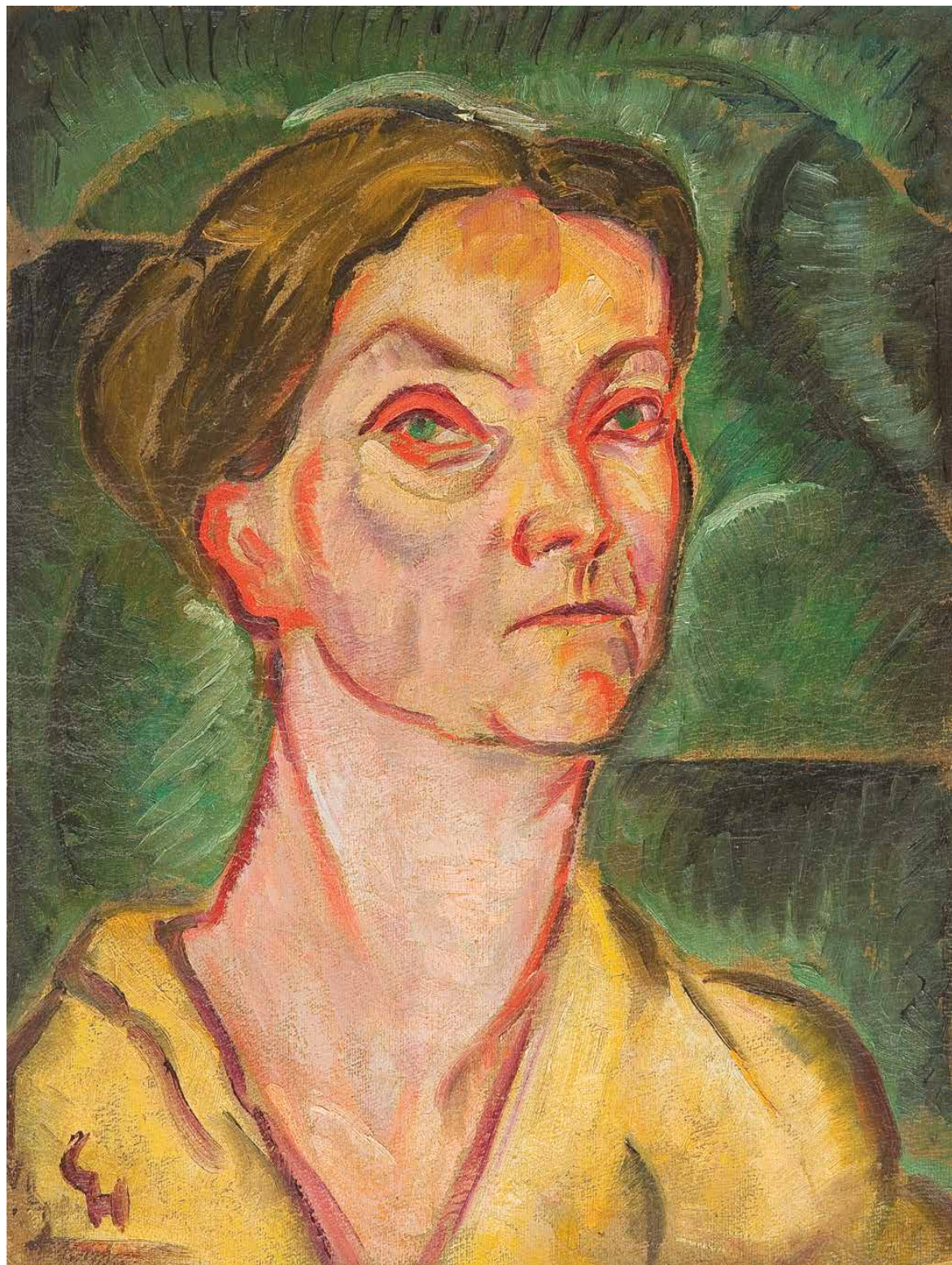
22

22 | ALARM

Buntstift und Bleistift/Karton, 30 x 22 cm

signiert Machekx, beschriftet Alarm

verso beschriftet Aus der Scherldorfer Chronik



28

28 | **BILDNIS DER MUTTER, 1918**
Öl/Karton, 44,7 x 34,5 cm
monogrammiert CH

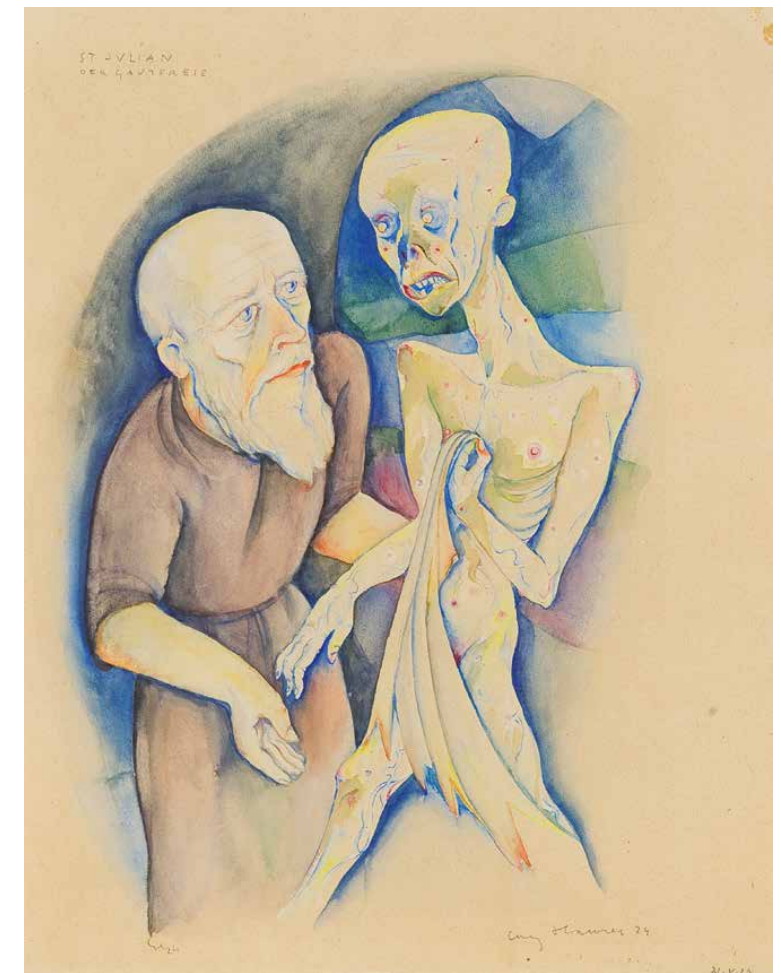
CARRY HAUSER

Wien 1895 – 1985 Rekawinkel

29 | **HEILIGER JULIAN, 1924**

Aquarell/Papier, 34,7 x 26,6 cm
signiert Carry Hauser, monogrammiert CH,
datiert 21.V.24
beschriftet St. Julian der Gastfreie

Carry Hauser porträtiert seine Mutter Maria im Laufe seines Lebens mehrere Male. Jedes Mal stellt er allerdings ein anderes Charakteristikum dieser Frau in den Blickpunkt des Betrachters. Ist es bei dem Bildnis von 1918 noch die Strenge und Entbehrung, die sichtbar wird, ist es ein Jahr später bereits eine weichere, matronenhafte Abbildung mit geröteten und pausbäckigen Wangen. Hauser positioniert sie hier vor einem geometrischen, stilisierten Hintergrund, welche die Gestalt Marias dynamisiert. Dies zeigt auch die künstlerische Selbstfindung Hausers am Weg zu einem eigenständigen Stil, der die psychische Verfassung des Kriegsheimkehrers visualisiert. Bohumil Kubištas expressive Umdeutung des Kubismus zum Ausdruck des Spirituellen, beeinflusst Hausers Entwicklung hin zu einer psychologisierten Malweise des frühen Expressionismus. In dem hier abgebildeten Porträt haben sich die Nöte des Großen Krieges in die Gesichtszüge Maria Hausers gelegt und es blickt einem eine schmallippige und verhärmte Frau entgegen. Eine Mutter, die ihre zwei Söhne im Krieg wusste, von denen aber nur einer heimkehrte. Als junger, kaum reifer 19-Jähriger meldet sich Carry Hauser freiwillig zum Kriegsdienst und wird als Soldat an der Ostfront in Galizien und Czernowitz eingesetzt. Hatte er vor dem Krieg noch Vorlesungen und Abende besucht, in denen die damals neue Psychologie plötzlich Erklärungen und Theorien für Triebe, Träume, das Unbewusste und die Sexualität lieferte, war Hauser nun mitten im Abgrund und



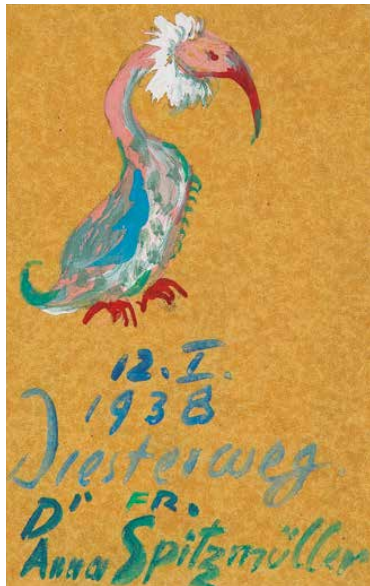
29

sah die grausamste Seite des Menschen. Diese Kriegserfahrungen bewirkten eine gravierende Zäsur und ließen ihn zu einem überzeugten Pazifisten werden.

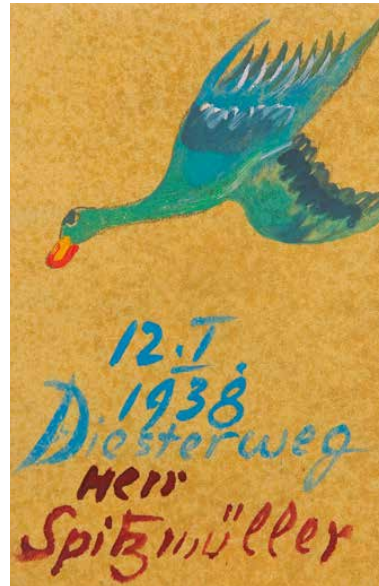
Die Arbeit von Julian, dem Gastfreien, erzählt die Geschichte eines Heiligen, der ebenfalls die eigene, dunkelste Seite kennen lernt. Julian tötet seine Eltern wie Ödipus aus Unkenntnis, was durchaus als Parabel auf das Alte, das Unwiederbringliche, das der Krieg zerstörte, gelesen werden kann. Julian läutert sich und wird zu einem Wanderer, der in der abgebildeten Szene einem Aussätzigen begegnet der jedoch Christus in fremder Gestalt ist und mit Julian gen Himmel fährt. Carry Hauser, Maria und Julian, der Gastfreie, sehen die Grausamkeiten und Abgründe der Menschen aber auch die Eigenen, die sie alle erschreckt und zu anderen Menschen werden lässt. Carry Hauser und seine Mutter sind verändert und traumatisiert von den Erlebnissen und den Verlusten des Krieges. Die Augen der Mutter sind als Spiegel der Seele psychologisch hervorgehoben durch die expressive Bildkomposition Hausers. Sie begegnet dem Betrachter auf Augenhöhe und blickt ihn direkt an. So direkt, dass es dazwischen keinen Platz mehr für die Maskeraden der Gesellschaft gibt. Der Erste Weltkrieg unterteilte die Gegenwart der Zehner und Zwanziger Jahre in ein Davor und Danach. Vier Generationen später befragt uns diese Frau immer noch mit dem Blick eines Menschen, der in den finsternen Zeiten lebte und den Verlust ihres Sohnes verarbeitete.



32



33



34



35

OSKAR LASKE

Czernowitz 1874 – 1951 Wien

32 | PFAU

Mischtechnik/Papier, 13,7 x 7,9 cm
datiert 30. November
beschriftet 30. November Frau Dr. Anna Spitzmüller

33 | GEIER, 1938

Mischtechnik/Papier, 10,5 x 6,7 cm
datiert 12.1.1938
beschriftet 12.1.1938 Diesterweg Frau Dr. Anna Spitzmüller

34 | FLUGENTE, 1938

Mischtechnik/Papier, 10,3 x 6,8 cm
datiert 12.1.1938
beschriftet 12.1.1938 Diesterweg Herr Spitzmüller

35 | KAKADU

Mischtechnik/Papier, 12,5 x 9,5 cm
beschriftet Frau Frida Maria



36

36 | WEIHNACHTSBÄR, 1950

Mischtechnik/Papier, 8 x 7,5 cm
datiert Weihnachten 1950
beschriftet Lili G.

37 | EINLADUNG ZUM TAUFFEST, 1946

Mischtechnik/Papier, 9,4 x 12,4 cm
datiert 8.2.1946
beschriftet Tauffest 8.2.1946 Dr. Spitzzi

38 | SCHIFAHRRER

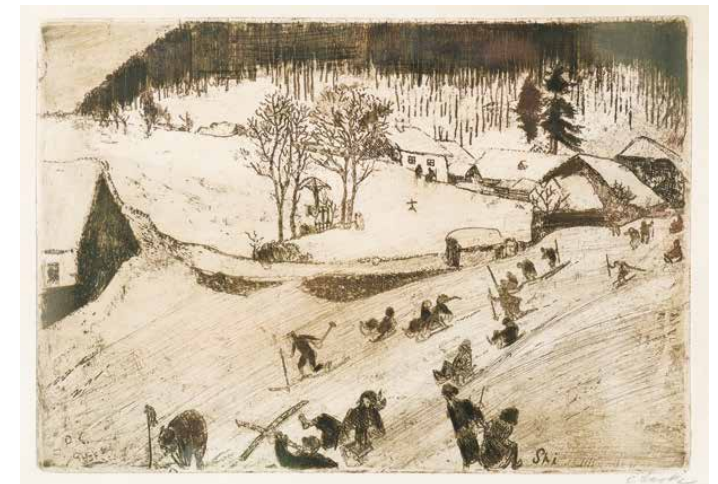
Radierung/Papier, 23 x 33 cm
signiert O. Laske
im Druck signiert und beschriftet O. Laske Ski

39 | EIN HOMUNCULUS WIRD GEMACHT, 1947

Radierung/Papier, 15 x 19,7 cm
signiert O. Laske
im Druck beschriftet ein Homunculus wird gemacht,
signiert und datiert O. Laske 1947



37



38



39



40

ERWIN STOLZ

Gießhübl 1896 – 1987 Wien

40 | BERGWEG BEI VOLLMOND

Gouache/Karton, 39,2 x 16,6 cm
monogrammiert ES

Zu den besonderen Entdeckungen in der jüngeren österreichischen Kunstgeschichte zählt der aus Gießhübl bei Wien stammende Maler und Grafiker Erwin Stolz, der als einziger Sohn einer wohlhabenden Familie geboren, anfänglich nur nebenher künstlerisch tätig war. Er machte vorerst in Mödling die Ausbildung zum Agraringenieur, um sich nach Ende des Ersten Weltkriegs für die unsichere Karriere als Künstler zu entscheiden. Seine diesbezüglichen Anfänge sind geprägt von seiner Tätigkeit als Schildermaler und Industriegrafiker. Stellt man die hier vorgestellten Gouachen – „Bergweg bei Vollmond“, „Waldweg“ und „Einsamer Weg“ nebeneinander, so zeigt

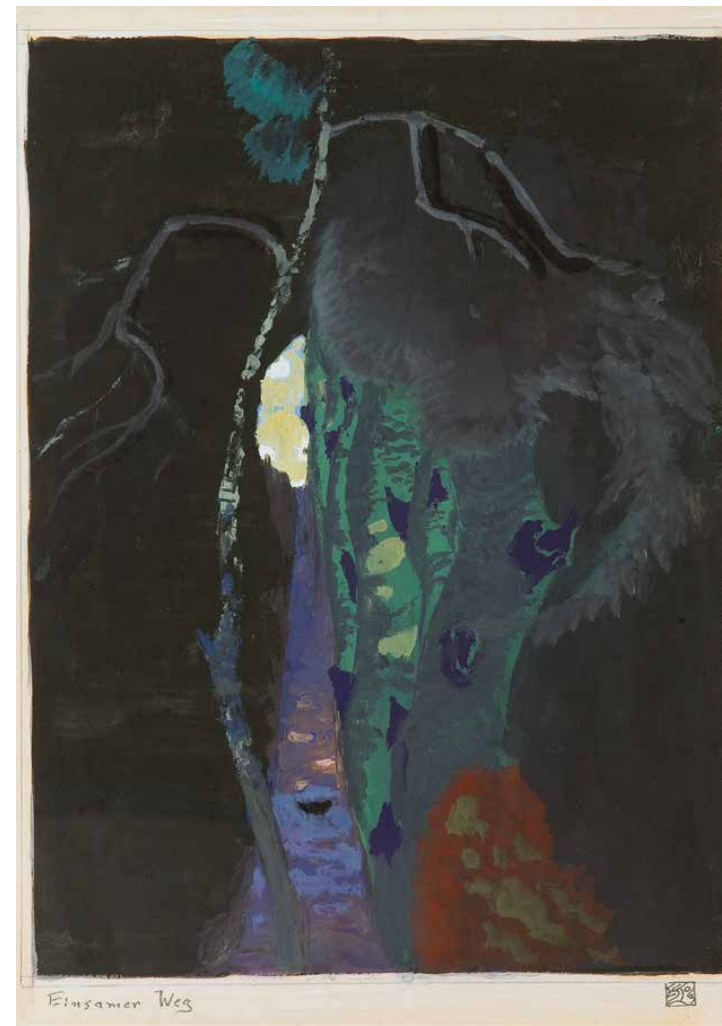


41

41 | WALDWEG

Gouache/Papier, 47,8 cm x 36,4 cm
signiert E. Stolz
verso Etikett Erwin Stolz Nachlass

sich darin eine stilistische Bandbreite, die beispielsweise die Auseinandersetzung mit Wassily Kandinsky und Mitgliedern des Blauen Reiters sowie mit den Werken Erich Mallinas, in denen abstrakt-kubistische, futuristische und orphische Strömungen zum Ausdruck kommen, verrät. Den Gouachen von Erwin Stolz liegt ein holzschnitthafter Aufbau zugrunde, sichtbar an den wie Aussparungen gedachten hellen Partien. Vergleicht man die vom Kinetismus beeinflussten Plakate aus der Mitte der zwanziger Jahre, so wird die Wechselbeziehung zwischen Reklamewirkung und künstlerischem Anspruch ablesbar.



42

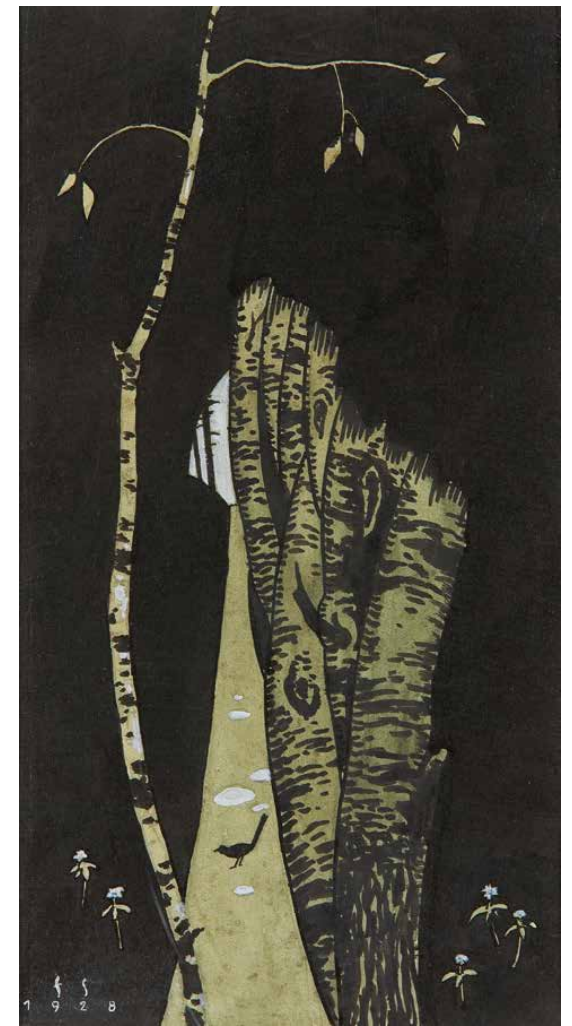
ERWIN STOLZ

Gießhübl 1896 – 1987 Wien

42 | EINSAMER WEG, 1928

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

Der gebürtige Breslauer Franz Sedlacek befand sich 1928, der Entstehungszeit dieser Grafik, bereits auf dem Weg zum künstlerischen Erfolg. Schon seine 1925 entworfene Einladungskarte für die Ausstellung „Hietzinger Maler“ bescherte ihm erste wichtige Kontakte zu den führenden Künstlerpersönlichkeiten Wiens. Im Jahr 1927 erfolgte die Wahl zum ordentlichen Mitglied der Secession und 1929 gewann er auf der Weltausstellung in Barcelona die Goldmedaille für Malerei. In seinem Blatt „Einsamer Weg“ wird durch die Wahl eines tiefdunklen Hintergrundes eine magisch-phantastische Stimmung angedeutet. Dem linken dünnen Birkenbäumchen stellt er rechts zwei dicke Birkenstämme gegenüber, hinter denen durch Überschneidung weitere Stämme nur mehr partiell sichtbar werden. Die Birkenbäume



43

FRANZ SEDLACEK

Breslau 1891 – 1945 verschollen

43 | EINSAMER WEG, 1928

Mischtechnik/Papier, 22,6 x 12,2 cm
monogrammiert FS, datiert 1928

beider Bilder, von Stolz wie von Sedlacek, sind durch einen trichterförmig nach oben verlaufenden Weg getrennt, auf dem jeweils ein kleiner schwarzer Vogel zu sehen ist. Im Hintergrund findet Sedlacek noch Raum, um eine Waldlichtung mit zwei sichtbaren Baumstämmen anzudeuten. Alles an diesem Blatt trägt Züge eines Holzschnitts. Stilistisch schließt Sedlacek vor allem an die Holzschnitte aus dem Umkreis von Bertold Löffler an. Es ist daher auch nicht auszuschließen, dass dieses Blatt nach einer solchen Vorlage entstanden ist. Genährt wird diese Vermutung auch durch den Umstand, dass die Gouache von Erwin Stolz motivisch bis in die Details der Grafik Sedlaceks folgt, jedoch buntfarbig ausgeführt ist und vielleicht ebenfalls nach dieser Vorlage entstand.

OTTO ERICH WAGNER

Klepacov 1895 – 1979 Wien

44 | KINETISTISCHE KOMPOSITION

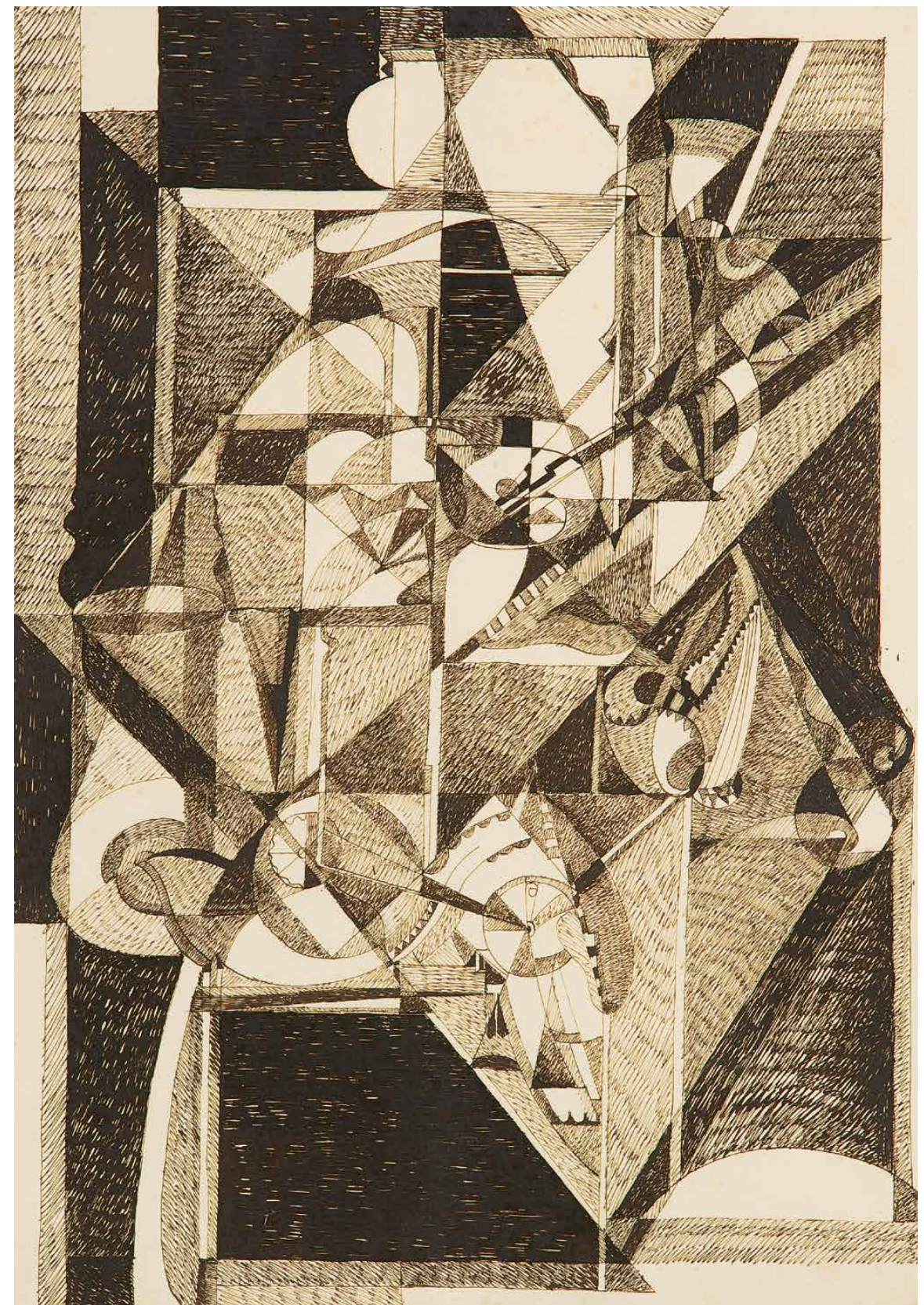
Feder/Papier, 37,5 x 26,5 cm

abgebildet im Ausst. Kat. Wiener Kinetismus.

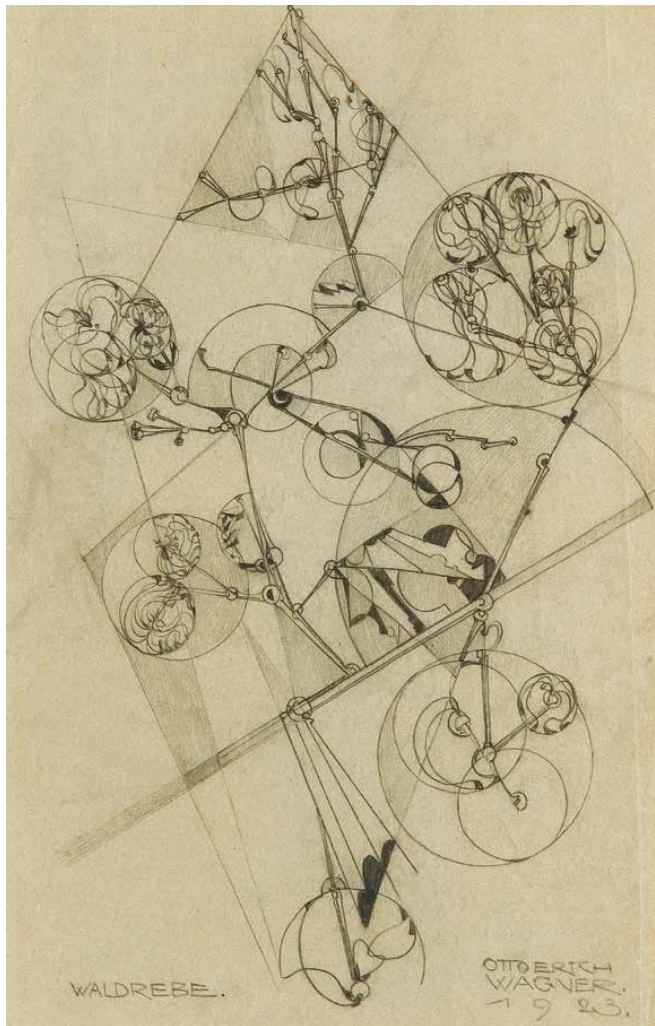
Eine bewegte Moderne, Belvedere 2011, S. 107

Der aus dem mährischen Klepacov-Blansko stammende Otto Erich Wagner, der zwischen 1919 und 1923 in Wien die Lehrerbildungsanstalt absolvierte und von 1922 bis 1924 auch Unterricht an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Franz Čížek und Rudolf Larisch nahm, zählt gemeinsam mit Elisabeth Karlinsky, Erika Giovanna Klien, My Ullmann, Karl Steiner und Alois Wachsmann – um nur einige der Hauptvertreter zu nennen – zu den abstrakten Künstlern im Österreich der Zwischenkriegszeit. Wer sich in dieser Zeit mit Abstraktion beschäftigte, wurde zumeist mit Nichtbeachtung gestraft, da die Doktrin der Gegenständlichkeit die heimische Kunstszene dominierte. Es ist der Lehrtätigkeit von Franz Čížek und seinem Kurs für Ornamentale Formenlehre zu verdanken, dass die in Frankreich und Italien bereits vor dem Ersten Weltkrieg einsetzenden Abstraktionstendenzen nun auch in Österreich ernsthaft als stilistische Alternative zur herrschenden gegenständlichen Darstellungsweise in Erwägung gezogen wurden. Otto Erich Wagner, der mit Egon Schiele befreundet war und erst 1949 Mitglied der Wiener Secession wurde, stieg zu einem der wichtigsten Vertreter des Wiener Kinetismus auf. Diese dominante Wiener Kunstrichtung der zwanziger Jahre basiert auf dem italienischen Futurismus und versucht Bewegungsrhythmen

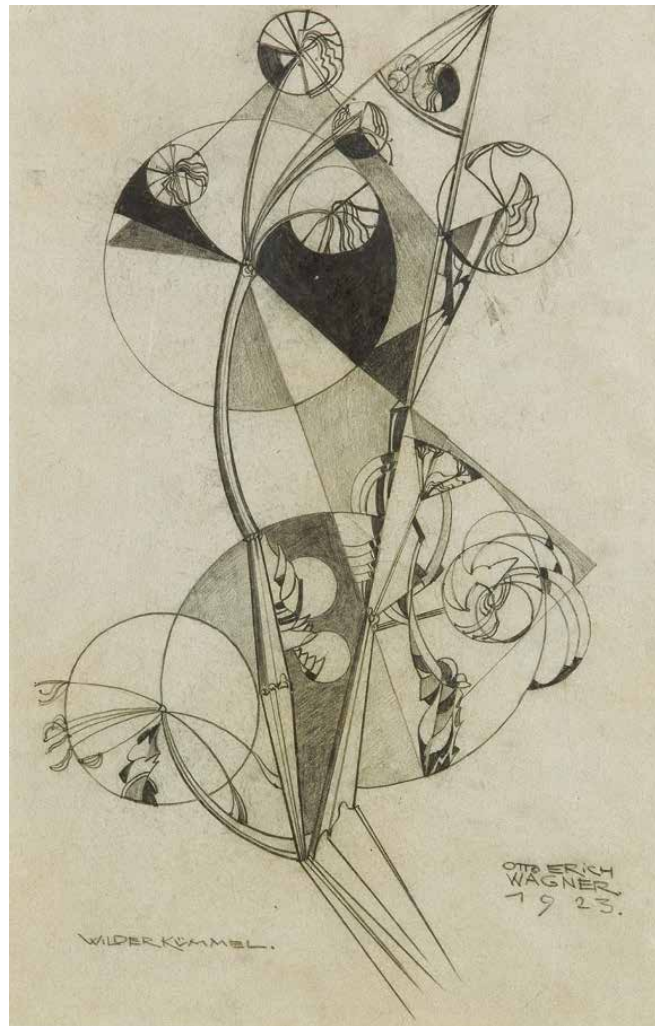
und Geräusche in die Zweidimensionalität der Bildfläche umzusetzen. Der Begriff „Kinetismus“ leitet sich vom griechischen kinesis, zu Deutsch Bewegung, ab und wurde erstmals 1922 verwendet. Weil aber die wenigsten Čížek-Schüler in die Wiener Werkstätten oder andere Betriebe wechselten, verschwand diese Kunstrichtung wenige Jahre später auch aus zeitpolitischen Gründen wieder von der Bildfläche. Wagners Bildtitel „Waldrebe“ und „Wilder Kümmel“ erinnern noch daran, dass Čížek die Jugendlichen seiner Kurse aufforderte, sich nicht auf Naturstudien zu beschränken, sondern sich mit den Vorkriegsavantgarden zu beschäftigen, deren Themen, aber auch deren Formensprache in ihren Werken aufzugreifen und weiterzuentwickeln. So schimmern auch im kinetistischen Œuvre Wagners immer wieder Anregungen aus der Kunst eines Giacomo Balla, Johannes Itten, Franz Marc, Picasso und Kandinsky, Robert Delaunay oder El Lissitzky durch. Die virtuos abstrahierten Blätter „Kirche in Perchtoldsdorf“ und „Stadt“ machen besonders deutlich, wie eng sich manche Kinetisten an jenen geometrisch-abstrakten Formen orientierten, die im Kubismus Phänomene der sichtbaren Welt in willkürliche Bestandteile zerteilen und im Futurismus die Erfahrungen von Bewegung und Rhythmus in eine bildliche Sprache übersetzen.



44



45



46

OTTO ERICH WAGNER

Klepacov 1895 - 1979 Wien

45 | WALDREBE, 1923

Bleistift/Papier, 45 x 28,5 cm
signiert Otto Erich Wagner, datiert 1923
beschriftet Waldrebe

46 | WILDER KÜMMEL, 1923

Bleistift/Papier, 45,5 x 29,5 cm
signiert Otto Erich Wagner, datiert 1923
beschriftet Wilder Kümmel



47



48

47 | KIRCHE

Bleistift/Papier, 38,9 x 27,4 cm
Nachlasstempel Otto Erich Wagner

48 | STADT

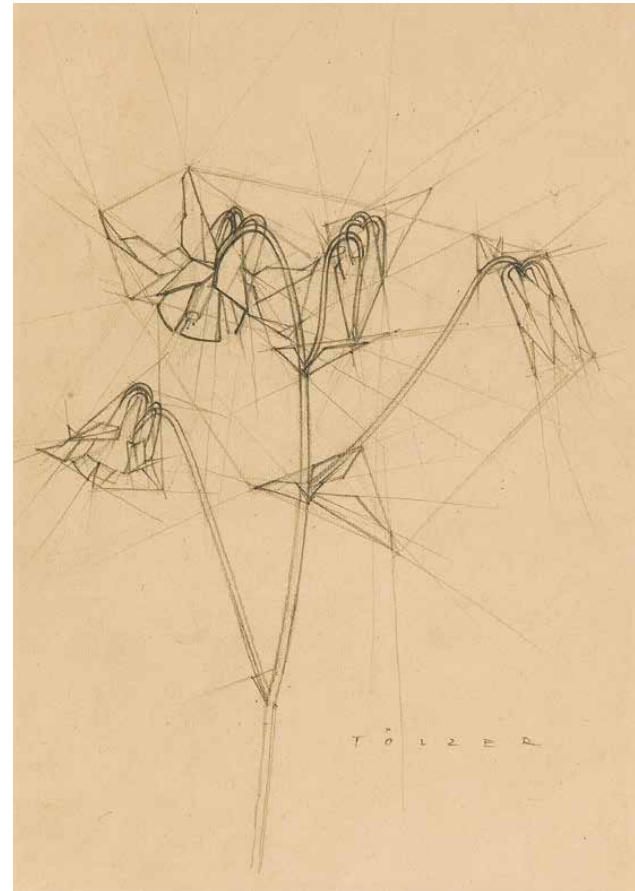
Bleistift/Papier, 46,5 x 32,5 cm
Otto Erich Wagner zugeschrieben



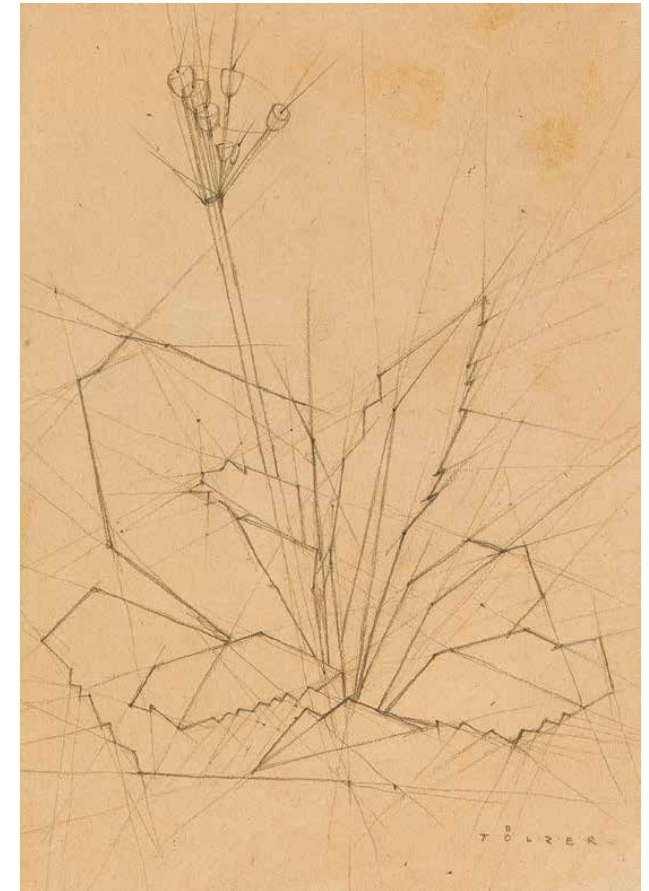
49



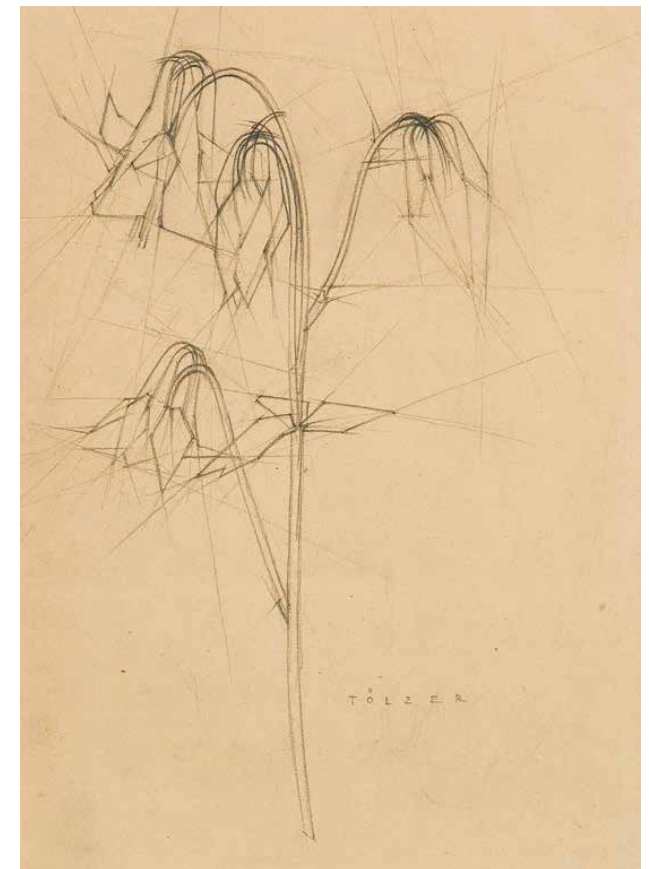
50



51



52



53

PAUL KIRNIG

Bielitz 1891 - 1955 Wien

49 | KRISTALLINE FORMEN

Kohle/Papier, 12,5 x 12 cm

Da der Kinetismus die erste Kunstrichtung der Moderne repräsentiert, deren wichtigste Vertreterinnen weiblich waren, bilden die männlichen eine Minderheit. Und da der Kinetismus weniger eine „Bewegung“, denn eine Lehrmethode darstellt, haben wir es bei vielen künstlerischen Belegen aus Čížeks Formenlehre und seinen legendären Kinder- und Jugendkunstklassen mit Schülerzeichnungen zu tun, die zwar eine unglaubliche formale Präzision eint, deren Urheber und Urheberinnen meist völlig unbekannt, oft auch anonym geblieben sind. Paul Kirnigs kristalline Formen sind Ausdrucksmittel jener Licht- und Kristallmetaphorik, wie sie der Kinetismus als eine Sonderform des Kubismus verstand. Einen ersten Eindruck von der kubistischen Formensprache konnte man 1914 in der ersten umfassenden Picasso-Ausstellung in der Wiener Galerie Miethke gewinnen.

Der zeitgenössische Schriftsteller und Kunstvermittler Leopold Wolfgang Rochowanski erkannte früh, dass der Kubismus der Čížek-Klasse „anders“ sei als jener Picassos und kommt zur Quintessenz: „Kubismus, sagt Professor Čížek, ist der kristallinische Ausdruck triebhaft drängender Gestaltungsenergien“. Kirnig analysiert hier nicht nur kristalline Formen, sondern bringt sie unter einem imaginären Druck zu Bruch und erzeugt damit jenes Chaos, das laut Rochowanski auch in Čížeks Arbeitsmethoden einkalkuliert war: „Der Unterricht (o altes Wort!) beginnt mit der Aufforderung, sich hemmungslos, mit der zügellosen Wildheit vorhandener Energien zu geben. Es entsteht: das Chaos. Aber schon die nächste Stunde ruft: Besinnung. Und die nächste Steigerung heißt: Ordnung.“

PETER TÖLZER

Wien 1910 - 1997 Wien

50 | PFLANZE

Kreide/Papier, 25,5 x 21,5 cm
signiert Tölzer

51 | GLOCKENBLUMEN II

Bleistift/Papier, 31 x 22,5 cm
signiert Tölzer

52 | LÖWENZAHN

Bleistift/Papier, 31 x 22,5 cm
signiert Tölzer

53 | GLOCKENBLUMEN I

Bleistift/Papier, 31 x 22,5 cm
signiert Tölzer



54

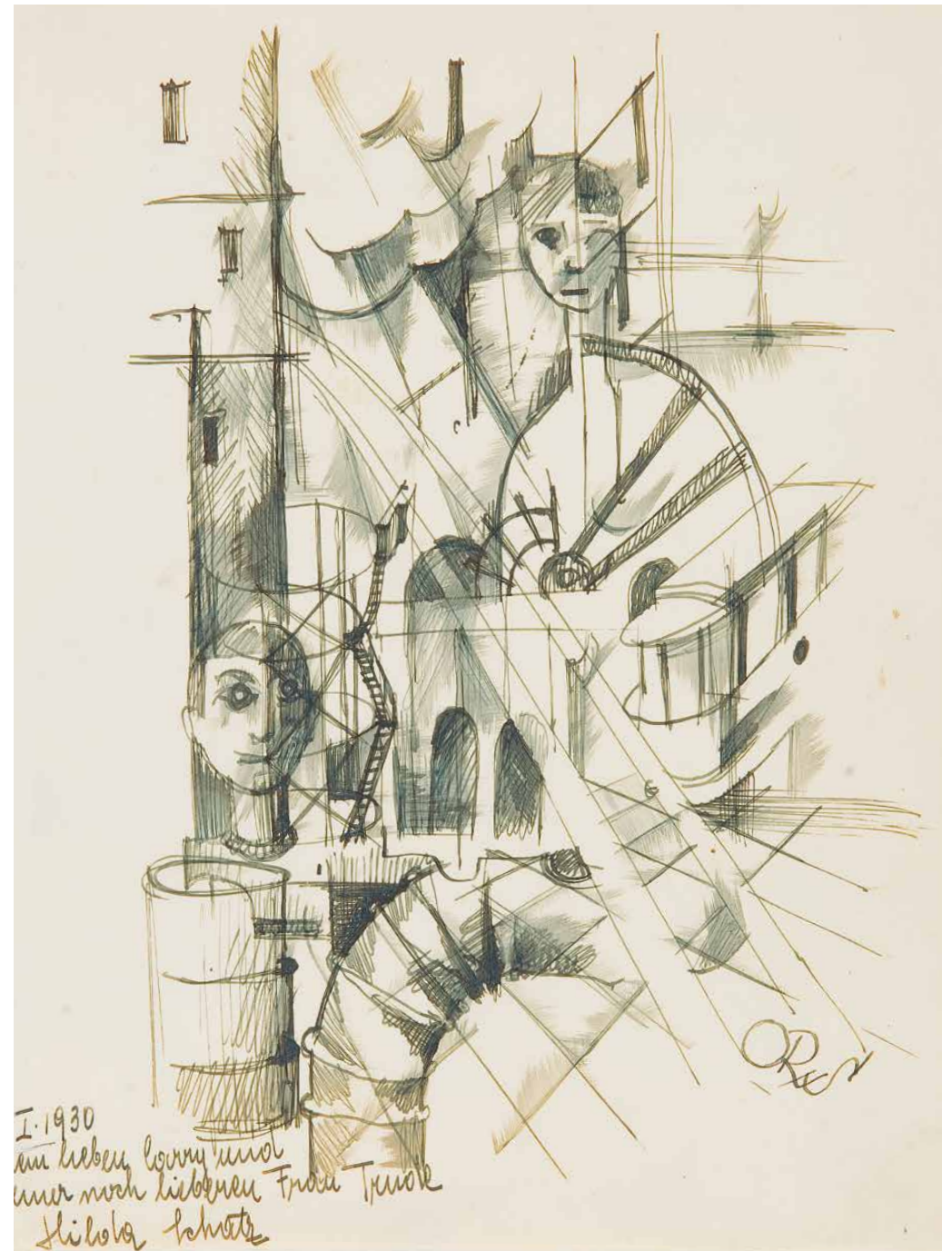
OTTO ERICH WAGNER

Klepacov 1895 – 1979 Wien

54 | SITZENDER AKT, UM 1926

Bleistift/Papier, 41,5 x 19 cm
abgebildet in Mautner-Markhof,
Erika Giovanna Klien 2001, S. 148

In dieser Gegenüberstellung von kubistischen, futuristischen und kinetistischen Arbeiten von so unterschiedlich gearteten Kräften wie Otto Erich Wagner, Otto Rudolf Schatz und dem wesentlich jüngeren Peter Tölzer lassen sich die unterschiedlichsten Abstraktionsmöglichkeiten im breiten kubistischen Formenrepertoire ablesen. Neben zeichnerischen Figurationen von klassischen Aufgabenstellungen traditionstreuer Kunstakademien – der Aktmalerei und dem Stilleben – dokumentiert diese Konfrontation der postkubistischen Moderne auch die Entwicklung vom Expressiv-Kristallinen hin zum Konstruktiven. Peter Tölzers Naturstudien von Wiesenblumen machen uns zudem mit der Tradition der klassischen österreichischen Moderne vertraut, die eine Dualität zwischen realitätsnaher Skizze und abstrahierter Ausführung charakterisiert. Tölzers Skizzenblätter sind zeichnerische Bestandsaufnahmen, Momentanalysen, auf deren Basis der Fokus und Aufbau der Bildkonstruktion entwickelt und erst in einem weiteren Schritt malerisch abstrahiert wird, wie dies etwa Robin Christian Andersen an der Wiener Kunstakademie ab 1945 seinen Schülern lehrt. Der Künstler dekonstruiert den pflanzlichen Aufbau der Blumen und gewinnt daraus jene formale Essenz, die kubistische Elemente genauso beinhaltet wie skulptural-architektonische. Dies gilt in eingeschränktem Maße auch für den „Sitzenden“ des Otto Erich Wagner, der hier mittels verschachtelter, scharfkantiger Formen, dunkel abgeschatteten Konturen bei der figuralen Darstellung Räumlichkeit schafft, wobei sich jedoch Figur und Hintergrund durchdringen. Otto Rudolf Schatz versucht hingegen mit seiner Tuschezeichnung der Neuen Stadt von 1930 eine Synthese der genannten Tendenzen, bleibt aber in der Detailzeichnung mehr dem Figurativen verpflichtet. Das Blatt, das mit seinem Titel auch auf den 1927 in der Technik des Holzschnittes entworfene Prachtband „Die Neue Stadt“ hinweist, repräsentiert im Gesamtœuvre dieses im NS-Regime verfolgten Künstlers jedoch nur eine experimentelle Episode.



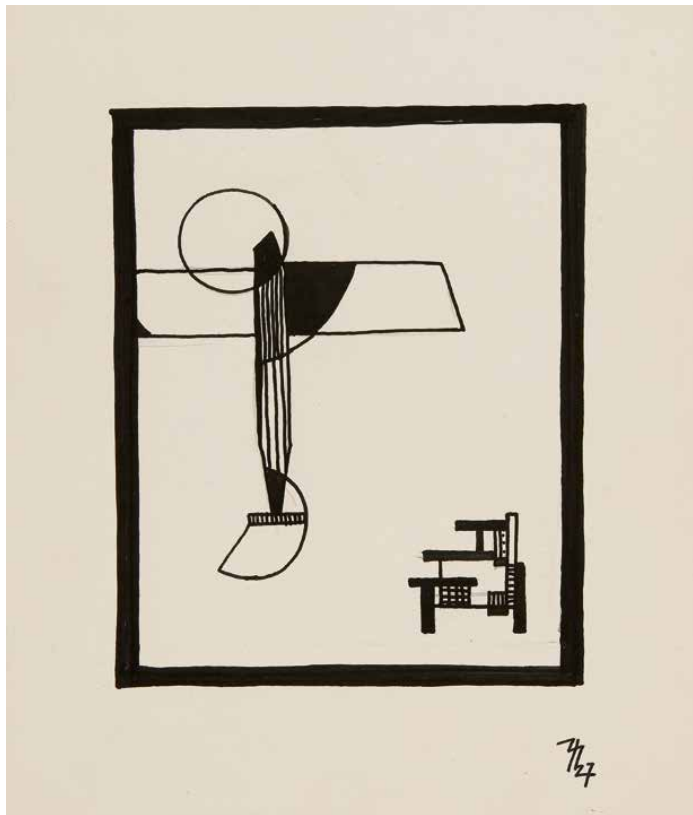
55

OTTO RUDOLF SCHATZ

Wien 1900 – 1961 Wien

55 | DIE NEUE STADT

Tusche/Papier, 25,8 x 19,6 cm
monogrammiert ORS, datiert 1930
beschriftet I 1930 dem lieben Carry (Hauser) und seiner
noch liebsten Frau Trude Hilda Schatz
abgebildet als Fantastische Komposition im Katalog
O.R. Schatz & Carry Hauser, Wien Museum 2016, S. 9, Abb. 1



56

THILO MAATSCH

Braunschweig 1900 – 1983 Königsutter

1927 setzt der Pilot Charles Lindbergh mit dem ersten Nonstop Flug von New York nach Paris einen Meilenstein in der Geschichte der Luftfahrt. Die Begeisterung fürs Fliegen erreicht damit weltweit ihren Höhepunkt, wie auch die zahlreichen Romane und Filme, die sich rund ums Thema Fliegen drehen, beweisen. Bis heute in Erinnerung geblieben ist wohl der Schlager „Flieger, grüß mir die Sonne“ den Hans Albers im UFA-Film „F.P.1 antwortet nicht“ von 1932 zum Besten gab. Im gleichen Jahr, in dem Lindberghs erster Transatlantik-Flug stattfindet, entstehen Thilo Maatschs abstrahierte Darstellungen eines Flugzeugs. Der aus Braunschweig stammende Maatsch gründete schon mit jugendlichen 18 Jahren zusammen mit Rudolf Jahns und Johannes Molzahn die Gesellschaft der Freunde junger Kunst, zu welcher auch Lyonel Feininger, Paul Klee und Wassily Kandinsky gehörten. Letzteren verehrte Maatsch in hohem Maße und sah ihn als eine künstlerische Leitfigur an. In den 1920er Jahren besuchte Maatsch Kurse am Bauhaus in Weimar und Dessau. Sowohl sein Gemälde „Flugzeug“ als auch die vorbereitende Zeichnung „Studie zu Flugzeug“ vereinen den Einfluss des Idols Kandinsky sowie jenen der legendären Kunstschule Bauhaus in gleichem Maße. Maatsch hat kein Interesse daran, das Flugzeug in seiner Dreidimensionalität zu zeigen, vielmehr baut er das Flugobjekt aus rein geometrischen Formen auf, die er flach und zweidimensional auf dem Bildträger wiedergibt. Vergleicht man die Studie auf dieser Seite mit dem Gemälde auf der nächsten Seite, fällt auf, dass die Studie

formal detaillierter ausgeführt und Binnenstrukturen aufweist, beispielsweise die Längsstriche des Rumpfes und den scharnierartigen Heckflügel. Auch das Podestartige Gebilde unten rechts, das wohl eine Stadt darstellen soll, ist in sich gegliedert. Bei der monochromen Zeichnung beschränkt sich der Künstler auf den Farbkontrast zwischen der schwarzen Tusche und dem weißen Untergrund des Papiers. Auf dem Gemälde, welches mit Ölfarben auf Holz gemalt ist, sind die einzelnen Bildelemente rein durch die Farbflächen strukturiert. Vor azurblauem Himmel hebt sich das Flugzeug in den Farben Braun, Schwarz, Beige und Pastellblau ab. Bei beiden Bildern wird nicht ganz deutlich, ob es sich bei der kreisrunden Form am vorderen Teil des Flugzeugs um den Propeller handelt, dessen rasante Drehbewegung in Form eines Kreises dargestellt ist oder ob hier die Sonne symbolisiert wird. Bei letzterer Lesart kämen wir nicht nur auf das anfangs erwähnte Hans Albers Lied zurück, sondern auch auf den antiken Mythos um das Vater-Sohn-Gespann Dädalus und Ikarus, welche sich anhand selbstgebafter Flügel aus Wachs und Federn des Fliegens ermächtigten. Übermütig geworden, kam Ikarus der Sonne zu nahe, seine Flügel schmolzen und er stürzte in den Tod. Seit jeher steht dieser Mythos für die Hybris, also die Selbstüberschätzung des Menschen gegenüber den Göttern bzw. Gott und der Natur. Auch das Reisen im Flugzeug wurde, besonders zu Beginn, von Kritikern mit Hybris gleichgesetzt – bei allem Fortschritt kostete es doch schon manchem Menschen das Leben.



57

56 | **STUDIE ZU FLUGZEUG, 1927**
Tusche/Papier, 23,7 x 24,9 cm
monogrammiert ThM, datiert 27

57 | **FLUGZEUG, 1927**
Öl/Holz, 31,3 x 24,3 cm
signiert Thilo M, datiert 1927



59

GERTRAUD REINBERGER-BRAUSEWETTER

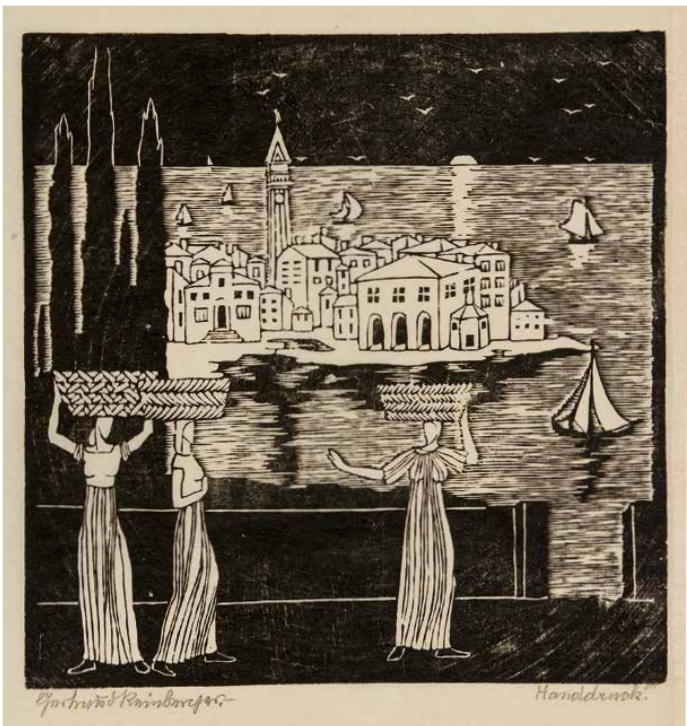
Wien 1903 – 1992 Wien

59 | AM UFER

Holzschnitt/Papier, 15,3 x 21 cm
signiert Gertraud Reinberger

Zu den weniger bekannten Schülerinnen Franz Čížeks in der Wiener Kunstgewerbeschule zählt die Wiener Grafikerin und Holzschnittkünstlerin Gertraud Reinberger-Brausewetter. Sie kam als zweitälteste von vier Geschwistern der Baumeisterfamilie Brausewetter, heute Firma Pittel & Brausewetter, zur Welt und ist mit 14 Jahren bereits in der Jugendklasse von Čížek, die sie nach Čížeks Tod von 1946 bis 1948 selbst leiten sollte. Ihren ersten größeren künstlerischen Auftrag stellt für die erst Elfjährige die 1914 noch ganz dem Jugendstil verpflichtete und in der Temperatechnik ausgeführte Verkündigungsszene im Vorbau der Kirche in St. Othmar in Mödling dar, den ihr Vater 1904 baute. Bereits 1916 entstehen auch ihre ersten Holzschnitte. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs kehrt sie 1919 zu Čížek an die Kunstgewerbeschule zurück, wo sie nun bis 1921 in der Abteilung moderner Kunst studiert und sich in weiterer Folge mit theosophischen und anthroposophischen Themen auseinandersetzt. In die zwanziger Jahre datieren auch diese Holzschnitte, die

teilweise noch in der ornamentalen Kunstübung der Secessionskunst und im Art Déco wurzeln, wie dies vor allem die Holzschnitte „Am Ufer“ und „Korbträgerinnen“ suggerieren. Anders verhält es sich mit dem 1925 datierten Holzschnitt „In Gedanken“ sowie dem mit „Sonnenkind“ betitelten Blatt. Ersterer übersetzt kinetische Prinzipien, in dem das Hauptmotiv aus bewegten Linien und Kreisformen gebildet wird, ohne die Lesbarkeit des Motivs zu beeinträchtigen. Im Holzschnitt „Sonnenkind“ überwiegt nicht nur der symbolistische Gehalt. Aus ihm spricht auch das dekorative Moment. Diese aus symbolistisch aufgeladenen und dekorativen Elementen gespeiste Bildsprache sollte die Künstlerin dann auch für ihre besonders populär gewordenen religiösen Holzschnitte adaptieren, die sie erstmals 1932 in der Secessionsausstellung „Christliche Kunst“ präsentierte. Dem Religiösen blieb sie auch dann noch treu, nachdem sie nur mehr selten Holzschnitte machte. Sie wechselte in das nicht minder kräfteaufwendende Metier der Textilkunst und begann Antependien für Altäre zu sticken.



60

60 | PIRANO

Holzschnitt/Papier, 15,3 x 21 cm
signiert Gertraud Reinberger

61 | IN GEDANKEN, 1925

Holzschnitt/Papier, 39,9 x 34 cm
signiert Gertraud Reinberger, datiert 1925

62 | SONNENKIND

Holzschnitt/Papier, 15,3 x 21 cm
signiert Gertraud Reinberger



61



62

VIKTOR HAMMER

Wien 1882 – 1967 Lexington

Der Maler Viktor Hammer wächst in der Wiener Innenstadt auf und schildert in seiner Lebensbeschreibung den starken Eindruck, den die Gebäude rund um die alte Universität, den Heiligenkreuzerhof und die Jesuitenkirche mit ihren architektonischen und malerischen Besonderheiten auf ihn ausüben. Ganz im Sinne eines Renaissance-Künstlers bedient sich Hammer unterschiedlichster Medien, schreibt kunsttheoretische Schriften und legt extremen Wert auf die handwerkliche Ausführung. Seine Ausbildung beim Stadtplaner Camillo Sitte und sein Interesse an Architektur kann er im Entwurf und Bau einer kleinen Kapelle für eine befreundete Familie im Elsass umsetzen. Nebenbei macht sich Hammer auch als Typograf einen Namen, da er sich um die Wiederentdeckung der mittelalterlichen Unziale bemüht und zahlreiche Schriften entwirft. Als Maler und Bildhauer schafft er vor allem Porträts, wobei es ihm nicht um den psychologischen Aspekt, sondern vielmehr um die Realisierung von gelungenen Formen geht. Für das hier abgebildete Gemälde sitzt ihm die britische Unternehmersgattin Liliane Kaufmann Modell. Seit einem Treffen in London 1932 sind der Unternehmer und Kaufhausbesitzer Edgar Kaufmann und seine Frau in regelmäßigem Kontakt mit dem Künstler. Hammer malt Porträts der beiden für das von Frank Lloyd Wright entworfene Haus „Fallingwater“, das zu den bekanntesten und wichtigsten modernen Wohnhäusern der USA zählt. Für den „Sitzenden Akt“ greift Hammer direkt auf Vorbilder aus der Renaissance zurück, einer Zeit, in welcher der weibliche Akt als Motiv etabliert wurde. Das Bildformat, die altmeisterliche Maltechnik und der komplexe Bildinhalt zeugen von seiner Bewunderung für diese kunsthistorische Epoche. Stilistisch lässt sich das Bildnis der Neuen Sachlichkeit zuordnen, die vor allem in Hammers späteren Arbeiten zunehmend an Bedeutung gewinnt. Zum hier abgebildeten Bildnis gibt es zwei vergleichbare Werke, eines davon stellt ebenfalls ein Porträt von Liliane Kaufmann dar.

Die Dargestellte ist sitzend in der Mitte des Bildes wiedergegeben, ihr Körper ist leicht nach rechts gedreht. Ihr Blick ist dem Betrachter entgegengerichtet. Ihre Körperhaltung erinnert durch die ausgebreiteten Arme an eine Waage. Auffallend ist der dunkle Stoff auf dem Schoß der Dargestellten. Fast scheint es, als ob sie diesen kurz zuvor zusammengezogen und über ihre Beine gelegt hat. Obwohl sie sich entblößt und der Blick auch auf ihre Scham fällt, verleiht der Künstler ihr trotzdem eine zurückhaltende, fast schüchterne Ausstrahlung. Im Innenraum erkennt man Hammers Vorliebe für das Mittelalter. Die hölzerne Decke, der schachbrettartige Steinboden und der rundbogige Eingang lassen an eine alte Kapelle denken, wie sie Hammer selbst auch entworfen hat. Rätselhaft muten die Gegenstände neben der Dargestellten an, zu ihrer linken Seite steht eine offene Schatulle mit einer Perlenkette, darunter sind einige Münzen zu erkennen. Neben der Schatulle steht eine Glasvase, die zwar mit Wasser gefüllt ist, die aber keine Blume schmückt. Auf der rechten Seite der Dargestellten lehnt ein Spiegel, der ihren nackten Körper reflektiert. Spiegel, Glas, Schmuck und Münzen sind Symbole, die an die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens erinnern sollen. Ein interessanter Aspekt ist der hauchdünne Schleier, den die Dame auf dem Kopf trägt. Er erinnert an die Schleier, welche die Vestalinnen, die Priesterinnen der antiken Göttin Vesta trugen und deren Aufgabe es war, das Tempelfeuer zu hüten. Diese Tempeldienerinnen waren zur Keuschheit verpflichtet – ein Verstoß wurde mit dem lebendigen Begraben bestraft. Der Schleier der hier dargestellten Dame ist allerdings gelüftet, darunter entblößt sie ihren nackten Körper. Interpretiert man den Schleier als Zeichen der Jungfräulichkeit bedeutet dies, dass sie ihre bereits verloren hat. Dazu passt auch die leere Vase auf dem Tisch neben ihr, deren Blume bereits „gepflückt“ wurde.



63

63 | SITZENDER AKT, UM 1930

Öl/Holz, 69 x 47,5 cm

OSWALD POETZELBERGER

Karlsruhe 1893 – 1966 Radolfzell
zugeschrieben

64 | EPIPHANIE, UM 1920

Öl/Holz, 114,4 x 56,8 cm

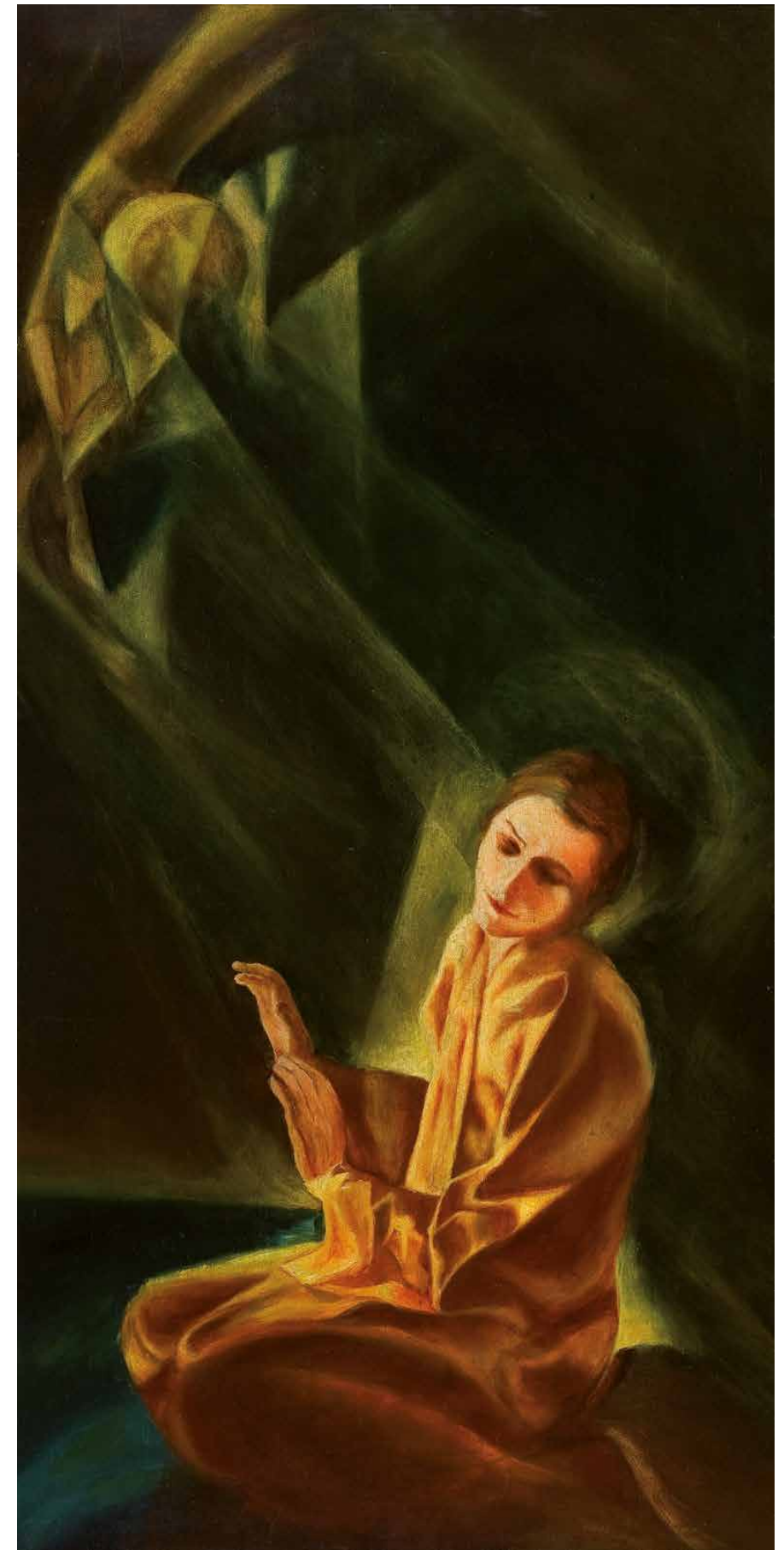
Die Kunst des 1893 in Karlsruhe als Sohn eines Wiener Genre- und Landschaftsmalers, Bildhauers und Lithografen geborenen Malers Oswald Poetzelberger spiegelt den Stilpluralismus wider, aus dem auch viele seiner malenden Kollegen ihre eigene Bildsprache formten. Seine erste Ausbildung erhielt er noch bei seinem Vater, der auch an den Kunstakademien in Karlsruhe und Stuttgart unterrichtete. An letzterem Kunstinstitut begann auch Sohn Oswald 1911 sein Kunststudium, das jedoch durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs ein abruptes Ende erfuhr. Nach Kriegsende nimmt er seine berufliche Tätigkeit als Zeichner und Illustrator von Märchen auf, in denen sich sein malerisches Erzähltalent Bahn bricht. Ab 1926 geht er in seiner Malerei zu figürlichen Darstellungen in größerem Format über und stellt nun auch regelmäßig in München aus.

In dieser Zeit festigt sich auch bereits sein Malstil, der auch in dieser mystisch durchdrungenen „Epiphanie“, also Erscheinung, zum Ausdruck kommt, die an das Ende der zwanziger beziehungsweise in die erste Hälfte der dreißiger Jahre zu datieren ist. Ihr ist jene manieristische Dimension zu eigen, die am ehesten an El Grecos visionär gestimmte Gemälde mit ihrer Vorliebe für expressive Zerrungen und exaltierten Bewegungen der Körper, für pathosschwere Gestik und markante Lichtführung denken lässt. Die Knitterung und kantige Brechung der Lichtflächen lässt zugleich an Lyonel Feiningers kubistisch aufgefächerte Farbflächen seiner Landschaften wie auch Anklänge an die malerische Modellierweise einzelner Vertreter der Neuen Sachlichkeit denken. Bei allen Amalgamierungsversuchen, in deren Verlauf er die unterschiedlichsten Stiltendenzen der Zeit – vom Naturalismus über den Kubismus, die neue Sachlichkeit bis hin zum Symbolismus – adaptierte, bleibt Poetzelbergers Malerei immer poetisch und emotional bei gleichzeitiger Betonung des Gleichnishaften. Poetzelberger ist zudem nie von der Gegenständlichkeit abgerückt, sah er doch darin die einzige Möglichkeit, auch Dinge hinter der Realität sichtbar zu machen. In seinem 1935 gehaltenen Vortrag „Vom Verstehen der Kunst“ führt Poetzelberger dazu aus: „ (...) nur der Weg über das Gleichnis führt zum Unvergänglichen, weil es der Weg vom Einzelfall zum Typischen und Sinngemäßen und damit zum Zeitlosen ist. Eine Kunst, die nur Wiedergabe ist, anstatt Gleichnis, das ist gar keine Kunst und sie hat auch

keine Macht über das Gefühl der Vergänglichkeit. Alles das, was der im wahrsten Sinne ungebildete Mensch für Kunst hält, nämlich das photographisch getreue Abbilden der Dinge ohne Gleichnis Umgestaltung, ist völlig wertlos. Denn es versäumt und verleugnet die vornehmste Aufgabe der Kunst, nämlich die Umwertung des zeitlich Bedingten in das Zeitlose durch das Gleichnis. Nicht, was die Dinge sind, sondern was sie dem Menschen bedeuten, hat die Kunst auszusagen.“

Die Möglichkeiten dieses stilistischen Sonderwegs lotet er bereits Mitte der zwanziger Jahre in Gemälden wie dem Frauenporträt „Viola“ aus, in dem der Maler den Hintergrund als eine koloristisch changierende und abstrahierte Folie interpretiert. Diesen Weg setzt er vermehrt in den Jahren von 1936 bis 1938 fort, in denen er auch das Gemälde „In den Bergen“, „Der Feuerreiter“, das Triptychon „Wiedergeburt“ sowie „Kriemhilds Traum“ schuf. Poetzelberger umkreiste in dieser hochpolitisierten Umbruchsphase mythisch-allegorische Themen, in die sich auch diese „Epiphanie“ einreihen lässt, die im Titel zwar einen explizit religiösen Inhalt erwarten lässt, jedoch einen solchen nur assoziativ aufgreift.

So sind die motivischen Anleihen im vorliegenden Gemälde wohl unter den spätmanieristischen und barocken Ölbergbildern zu suchen, in denen die Darstellung der Todesangst Jesu und der Begegnung mit dem Engel seit jeher expressive Sonderlösungen erlaubte. Motivisch lässt sich diese „Epiphanie“ auch mit dem christlichen Sujet der Verkündigung Mariens assoziieren, bei der sich der Erzengel Gabriel im Hause Mariens mit seinem „Ave Maria“ einfindet, um der „Ancilla Domini“ die Gottesmutterschaft anzukündigen. Mystische Erweckungsszenen bedienen sich ebenfalls dieses Erzählmusters, das in der christlichen Kunst vor allem seit dem Barock unzählige Male abgehandelt wurde. Der angedeutete Heiligenschein der Protagonistin lässt keinen Zweifel am religiösen Grundgehalt der symbolistisch überhöhten Szene. Das Pathetische und Religiöse, wie es Poetzelberger hier dank eines stilistischen Spagats zwischen Tradition und Moderne auf einen stimmigen Nenner zu bringen sucht, sollte dann bei den Machthabern des NS-Regimes tragischerweise auch dazu missbraucht werden, in den Propagandabildern ihren Alleinherrschaftsanspruch pseudoreligiös zu untermauern.



GRETA FREIST

Weikersdorf 1904 – 1993 Paris

89 | LA LIBÉRATION, 1945

Öl/Leinwand, 75,4 x 70,3 cm
signiert Freist, datiert 45

Greta Freist zählt zu den wichtigsten österreichischen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Sie studiert an der Akademie der bildenden Künste, wo sie Gottfried Goebel, ihren späteren Partner und Künstlerkollegen, kennenlernt. Gemeinsam mit Heimito von Doderer teilen sich beide ein Atelier, das zu einem Treffpunkt für Literaten, u. a. Otto Basil und Elias Canetti, wird. 1936 übersiedelt Freist mit ihrem Lebensgefährten Goebel in ihre Wahlheimat Paris, wo sie bald erste Ausstellungserfolge feiert. Die Emigration war nicht politisch motiviert, vielmehr ist es Hunger auf Veränderung und nach künstlerischer Inspiration. Mit dem Umzug in ihre neue Heimat verändert sich auch ihr Stil. Vom Realismus über das Surreale bis zur Abstraktion reicht ihr Œuvre. Dabei vermeidet die Künstlerin plakative und vereinfachte Bildaussagen und übersetzt Gefühle und künstlerische Anliegen in eine geheimnisvolle, symbolische Bildsprache. „La Libération“ ist gegen Ende des Krieges entstanden und bringt die künstlerische Reaktion Freists auf die Befreiung Frankreichs von der

nationalsozialistischen Besatzung zum Ausdruck. Das Werk ist nicht nur Reflexion der Zeit des politischen Umbruchs, sondern ist auch vor dem privaten Hintergrund der Künstlerin zu sehen. Sie muss miterleben, wie ihre Wahlheimat Frankreich von den eigenen österreichischen Landsleuten besetzt wird, ihr Partner wird interniert, weil er nach dem Anschluss Österreichs offiziell deutscher Staatsbürger ist und sie selbst wird mehrfach wegen Schwarzmarkthandels verhaftet. In ihrer Arbeit „La Libération“ setzt Freist in einer mehrdeutigen Bildsprache diese Befreiung um. Von einem leicht erhöhten Standpunkt blicken wir auf ein Stillleben, in dem drei tänzelnde Porzellanpferdchen um eine rot blühende Pflanze gruppiert sind. Ein Engel, der seine Posaune bläst, bahnt sich vom Himmel seinen Weg durch eine Blumentapete und ein rosa drapiertes Tuch und verkündet feierlich die frohe Botschaft. Gekonnt schafft es Freist, Nippesfiguren sowie Blumen, Tapete und Stoffe zu erhöhen und zu einem Symbol der politischen und persönlichen Freiheit zu stilisieren.



89



112

KARL HAUK

Klosterneuburg 1898 – 1974 Wien

112 | VARIÉTÉ, 1931

Öl/Karton, 60,6 x 58,2 cm
monogrammiert HK, datiert 31

Wie kaum eine andere Vergnügungsart wussten die Varietés den Hedonismus und das in weiten Kreisen hektisch brodelnde Lebensgefühl der von politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Krisen geschüttelten zwanziger und frühen dreißiger Jahre zu bedienen. Dieser „Tanz auf dem Vulkan“ äußerte sich nicht nur in den staccatoartigen Bewegungen des Charleston, im Exhibitionismus des Tingeltangels, im Spott der Cabaret-Nummern, sondern auch im neuen burschikosen Styling der „Neuen Frau“. Von alledem erzählt auch Karl Hauks gleichnamiges Gemälde aus dem Jahr 1931, das von diesem Nervenkitzel und Sinnesrausch der Inflationszeit kündigt, die auch als Ausgleich für den täglichen Überlebenskampf verstanden wurden. Dominiert wird Hauks Komposition von drei barbusigen Tänzerinnen mit Bubikopf, die er halbfigurig und nackt in diagonalen Formation im Vordergrund postiert. Unmittelbar hinter den Tänzerinnen werden die Musiker des Bühnenorchesters nur ausschnittshaft sichtbar. Lediglich das Gesicht des voll im Einsatz befindlichen Saxophonisten im schwarzen Anzug und mit Fliege wird sichtbar, während von dem hinter ihm am Schlagzeug Platz genommenen Musiker und seinem Kollegen rechts nur mehr Hände und Brustpartien in ihren weißen Hemden zu sehen sind.

Ganz nach der Mode von Art déco-Plakaten bleibt bei allen Akteuren dieser Szene die Binnenmodellierung ausgespart. Hauk malt lediglich die ihm für die Charakterisierung der einzelnen Akteure notwendig erscheinenden Elemente in die ockerbraunen Farbflächen hinein. Obwohl dem Expressionismus latent verpflichtet, bedient sich Hauk hier keineswegs der charakteristischen Gestaltungsmittel des Expressionismus mit seiner grellen und kontrastreichen Farbigkeit oder seiner oft gestischen, deformierenden Malweise. Vielmehr setzt Hauk, wie etwa auch Karl Hofer in seiner expressionistischen Malphase, auf eine dunkle Palette in Kombination mit einzelnen starken Farbimpulsen. Gleichzeitig kommt es zu einer Vergrößerung und Verhärtung der Formen und einer intensiven Kontrastierung toniger Farbfelder. In der dynamischen Darstellung des Gleichklangs, der von den

Bewegungen der Tänzerinnen ausgeht, dürfte Hauk auch Anregungen aus themengleichen Gemälden Max Pechsteins, Ernst Ludwig Kirchners oder auch Paul Grunwaldts verarbeitet haben.

Auch wenn hier der schwungvoll frivole Bühnentanz mit seinen exaltierten Tanzschritten nur durch die Schrägstellung der Oberkörper angedeutet wird, ist die Stimmung greifbar: Die offensichtlich dem Genuss- und unterhaltungssüchtigen Publikum zugewandten Gesichter der Tänzerinnen versprechen knisternde Erotik, ihr verführtes Make-up verleiht ihnen jene verführerische und dämonische Ausstrahlung, mit der schon Mata Hari sowohl ihre männliche als auch weibliche Umwelt faszinierte. Bei dieser Verwandlung in einen geheimnisvollen Vamp werden nicht nur die Augenbrauen mit Augenbrauenpuder nachgezogen, sondern auch die Lider samt Umfeld unter der Augenbraue markant schattiert. Hauk malt die Tänzerinnen mit dem schon in den zwanziger Jahren aufgekommenen Bubikopf. Diese Haarmode signalisiert aber nicht nur einen Modetrend, sondern ein gewandeltes Selbstverständnis der modernen, berufstätigen Frau, die bei ihrer Arbeit in der Fabrik langes Haar als hinderlich empfand und lieber in Hosenanzügen posierte, als nur das traditionelle Frauenbild der aufopferungsbereiten Hausfrau und Mutter zu bedienen, das freilich 1933 mit der Machtergreifung Hitlers bald eine Umkehrung nach sich ziehen sollte.

So signalisiert auch Hauks Variété-Bild von 1931 den bevorstehenden Abgesang auf diese Kunstgattung: Das Variété (lat. „varietas“ = Varietät) als Bühne mit wechselndem Unterhaltungsprogramm für artistische, tänzerische, akrobatische und musikalische Vorstellungen, dessen Anfänge in das Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts datieren, wird erst mit der Eröffnung des Pariser Moulin Rouge im Jahre 1889 zu einer auch von Malern motivisch genutzten Institution. In Wien galt das 1904 eröffnete Apollo neben dem Ronacher als europaweit beachtete und weltweit bekannte Variété-Bühne, die wie viele andere Bühnen nach der Weltwirtschaftskrise 1928 ihre Pforten schloss.



172

HERMANN SERIENT

geboren 1935 in Melk

172 | DIE PILGER, 1972

Öl/Holz, 21 x 24,5 cm

signiert Serient, datiert 1972

verso beschriftet Serient Die Pilger Heanzen Zyklus,
Etikett Peithner Lichtenfels'sche Galerie



173

173 | DIE SEKTE, 1978

Öl/Leinwand, 16 x 21 cm

signiert Serient

verso beschriftet, signiert und datiert
„Die Sekte“ Serient 1978

HANS STAUDACHER

geboren 1923 in St. Urban

Der Kärntner Maler und Autodidakt Hans Staudacher schuf mit seinen kalligraphischen und lyrischen Notizen jene freie, neue Realität, die ihn zum wichtigsten österreichischen Vertreter der informellen Kunst machen sollte. Dieses 1959 datierte Gemälde stammt aus einer für den Künstler wichtigen Entwicklungsperiode, in der er sich dank mehrfacher Paris-Aufenthalte, die zwischen 1954 und 1962 stattfanden, intensiv mit Werken von Georges Mathieu und dem lyrischen Informel auseinandersetzte. Damit verfestigte sich seine Hinwendung zum informellen Kunstschaffen.

Die Entwicklung des Informel setzte allerdings schon Mitte der 1940er Jahre ein, als man seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs Ausschau nach einer neuen abstrakten Kunst hielt, die sich von der streng rationalen geometrischen Abstraktion zugunsten eines freien und spontanen Schaffensprozesses unterschied. In dieser Entwicklung kam daher auch der surrealistischen „écriture automatique“ wie auch den von Paul Klee als „psychische Improvisation“ bezeichneten Kunstäußerungen eine gewichtige Rolle in der Genese der informellen Kunst zu. Die Bezeichnung „Informel“ basiert auf der französischen Wendung „art informel“, zu Deutsch formlose Kunst, die man seit den späten 1940er Jahren verwendete. Die von Michel Tapié 1951 im Pariser Studio Facchetti kuratierte Ausstellung „Signifiants de l'Informel“ sollte schließlich zur kunsthistorischen Festschreibung des Begriffes den entscheidenden Anstoß geben.

Fasziniert von dieser zum Programm erhobenen Formoffenheit, folgt auch Staudacher in seinem erst durch die Signatur zum Querformat erklärten Gemälde dem oszillierenden Spiel zwischen Formverlust und Formerhalt. Er räumt dem Gestischen, der Farbe und den bildimmanenten Texturen zunehmend größere Bedeutung zu. Staudacher beschränkt hier seine Farbpalette auf dunklere Blautöne, die er zuckend, wie mit einer Peitsche auf die Leinwand überträgt. Auf diese Weise entstehen neben breiteren Malstriemen auch fein vernetzte Farbspuren, die er um gering dosierte Farbtöne bereichert und in ihren Formen auch Assoziationen zu kalligraphischen Zeichen wie auch kartografischen Aufzeichnungen hervorrufen. Vor allem die tiefblauen,

breiten Pinselstriche, mit denen Staudacher hier im diffusen Linienspinst Zeichen und Spuren gestisch aufträgt, sollten in Verbindung mit seiner Improvisationslust und dem untrüglichen Gefühl für Rhythmus und Bewegung in der Komposition in weiterer Folge zu einem besonderen Wesensmerkmal seiner Interpretation der informellen Kunst werden. Diese zeichenhaften Interventionen legen sich gleichsam als grafische Struktur über die durch helle und dunkle Farbflächen zusammengehaltene Bildfläche. Konsequenterweise entfacht er auch hier mit seinen Schriftkürzeln das Interesse an Satz-Aussagen, die sich im Stimmungshaushalt auch unter dem Bildtitel eines zwischen 1955 und 1960 entstandenen Werks subsumieren ließe: „Lyrischer Seelengarten“. Seit damals hält Staudacher an seinem spontanen, malerischen Gestus wie auch an jener offenen und prozessualen Bildform fest, die es ihm auch erlaubt, das jeweilige Gemälde manchmal in mehreren Sitzungen immer wieder zu überarbeiten. Staudachers künstlerische Vorgangsweise bleibt aber auch dabei immer unmittelbar, zumal er seine Malereien stets als auf die Leinwand übertragene spontane Projektionen seiner Empfindungen verstand.

Der 1923 in St. Urban am Ossiacher See geborene Maler Hans Staudacher repräsentiert mit seinem Kunstschaffen eine Position der Nachkriegsgeneration, die sich ganz bewusst von geltenden Normen und Konventionen im künstlerischen Schaffen distanzierte. Seine Beharrlichkeit und konsequente Vertiefung in die Möglichkeiten der informellen Malerei sollten ihm schließlich den Rang einer singulären künstlerischen Erscheinung in Österreich sichern. Gleichzeitig stand er dem kunstkritischen Diskurs, den seine Kunstübung anfänglich hervorrief, mit Skepsis und Ablehnung gegenüber, wie er dies auch in seinem 1960 verfassten Manifest zum Ausdruck brachte: „es ist so vieles getötet worden durch die geschwätze der letzten jahrzehnte, weil die innere stimme und der blick nichts mehr wahrnahmen. Dem entgegen will ich beginnen eine immer neue malerei und poesie. Es ist jene der physischen werte und worte – und seiner mimen, bewegungen, spiele, theater, gesänge und geschwindigkeiten allein. (...) malerei und poesie erzählt dann nicht mehr, sie handelt!“



185

185 | INFORMELLE KOMPOSITION, 1959

Öl/Leinwand, 65 x 100 cm

signiert H. Staudacher, datiert 59

verso beschriftet Hans Staudacher, Wien Secession

sowie signiert H. Staudacher, datiert 59

KÜNSTLERVERZEICHNIS

ALTON, LuisS. 19

BERGER-HAMERSCHLAG, MargareteS. 116-121

BIRKLE, Albert.S. 11

BOUTEN, ArmandS. 73

BRAUER, ArikS. 165

BREITER, HerbertS. 151

EBERZ, JosefS. 94-95

EDELHOFF, AlbinS. 83

EISENSCHITZ, WillyS. 133-141

ETTINGER, ThirsaS. 100

FEININGER, LyonelS. 53

FIEGLHUBER-GUTSCHER, Marianne S. 110-115

FLOCH, Josef.S. 30

FREIST, GretaS. 85

GASSLER, JosefS. 70-71

GAWELL, Oskar S. 66-69, 92-93

GILLIS, MarcelS. 77

GURSCHNER, Herbert S. 20-21, 61, 156-157

GÜTERSLOH, Albert ParisS. 24

HAMMER, Viktor.S. 57

HAUK, KarlS. 60, 104-109

HAUSER, CarryS. 34-35

HESS, BrunoS. 8

HOKE, GiselbertS. 168-171

HUBER, ErnstS. 130-131

JARUSKA, Wilhelm S. 152-155

KALCHER, RaimundS. 15

KIRNIG, PaulS. 46

KLOSS, RobertS. 127

KLOTZ-DÜRRENBACH , TheodorS. 31

KOHL, RobertS. 123

KOHL, WilliS. 63

KOLLER, SylviaS. 33

KUBIN, AlfredS. 28-29

LASKE, OskarS. 38-39

LOEW, IrmgardS. 90-91

MAATSCH, ThiloS. 50-51

MACHEK, AntonS. 26-27

MASSMANN, HansS. 9

MEDIZ-PELIKAN, EmilieS. 6-7

MERKEL, GeorgS. 129

MILLER-HAUENFELS, Elfriede S. 148-149

MOTESICZKY, Marie-LouiseS. 87

MÜHSAM, FritzS. 86

MULLEY, OskarS. 17

PICK-MORINO, EdmundS. 36

PLOBERGER, HerbertS. 81

POETZELBERGER, OswaldS. 59

RAPPAPORT, FredS. 167

REICHEL, Karl AntonS. 24

REINBERGER-BRAUSEWETTER, GertraudS. 54-55

REYL-HANISCH, HerbertS. 13

SCHATZ, Otto RudolfS. 49

SEDLACEK, FranzS. 41

SEELIG, WilhelmS. 79

SEIDL, RudolfineS. 23

SERIENT, Hermann S. 158-163

SMADJA, AlexS. 103

SPIEGEL, HansS. 88-89

STAATS, GertrudS. 5

STAUDACHER, HansS. 173

STEINER, Lilly S. 142-143

STEMOLAK, KarlS. 37

STOLZ, ErwinS. 40-41

TESCHNER, RichardS. 24

THÖNY, WilhelmS. 96-99

TISCHLER, Victor S. 124-125

TLUSTY, MariaS. 74-75

TÖLZER, PeterS. 46-47

WACH, AloisS. 64-65

WAEHNER, Trude S. 144-145

WAGNER, Otto Erich S. 43-45, 48

WAGULA, HansS. 147

WEISS, KurtS. 14

WIENER WERKSTÄTTES. 25

WOLFF, Dörte Clara (Dodo)S. 101



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

