

**SYLVIA  
KOVACEK**  
SPIEGELGASSE  
WIEN

Frühjahrsausstellung 2025

## Österreichische Gemälde von 1800 bis heute

### Verkaufsausstellung

**Preview: Samstag, 8. März 2025, 11 bis 16 Uhr**

Preise auf Anfrage

Sie erreichen uns jederzeit telefonisch unter

**T +43 1 512 99 54**

**M +43 664 212 31 40**

oder via E-Mail unter

**office@kovacek.at**

**Spiegelgasse 12, 1010 Wien**

**www.kovacek.at**

Öffnungszeiten Mo–Fr 10–18 Uhr, Sa 10–14 Uhr

### Aussteller auf

**Art & Antique**, Residenz, Salzburg, 12.–21. April 2025

**Art Austria**, Museumsquartier, Wien, 8.–11. Mai 2025

**Kunstmesse Schloss Kammer am Attersee**, Schloss Kammer,  
Schörfling am Attersee, 5.–9. Juni 2025

**SYLVIA  
KOVACEK**  
SPIEGELGASSE  
WIEN



Unser diesjähriger Frühjahrskatalog umfasst eine breite Auswahl zauberhafter Kunstwerke vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Die Reise beginnt in den 1870er Jahren mit Tina Blau und ihrem Kollegen Emil Jakob Schinder, die stimmungsvolle Landschaften und Gehöfte einfangen. Franz Alt und Antonietta Brandeis widmen sich hingegen detailreichen Stadtansichten, von Wien über Triest bis Venedig. Den Mittelmeerraum bilden auch Leontine von Littrow und Alfred Zoff eindrucksvoll in all seiner Schönheit ab. Mit Gustav Klimt und Egon Schiele kehren wir zurück nach Österreich, mit ausdrucksstarken Zeichnungen und der Aquarellstudie für ein leider nie ausgeführtes Gemälde von Schiele. Ebenso wie sie darf auch Alfons Walde in der österreichischen Kunstlandschaft nicht fehlen. Er entführt uns in idyllische verschneite Tiroler Bergdörfer mit seinen Bewohnern. Zwar zeitgleich, aber doch eine ganz andere Welt eröffnen die kinetischen Werke von Otto Erich Wagner und Erika Giovanna Klien, die sich mit der Bewegung von Natur und Maschine beschäftigen und diese sichtbar machen. Keinesfalls fehlen dürfen Emil Noldes farbin intensive Aquarelle, die exotische Blumen und die Gegend um Seebüll in Szene setzen. Ebenso farbenprächtig arbeitet Gerhild Diesner, die sonnige italienische Landschaften auf der Leinwand einfängt. Die österreichische Kunst ab den 1950er Jahren wird von den fantasievollen Welten Friedensreich Hundertwassers und Arik Brauers eingeläutet. Dem folgt Josef Mikl mit seinen abstrahierenden Figuren und Gegenständen in starken Orange- und Blautönen. Gunter Damisch, Hermann Nitsch und Karl Korab führen unsere Ausstellung endgültig in die zeitgenössische Kunst.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre unseres Katalogs und freuen uns Sie bald persönlich in unserer Galerie begrüßen zu können!

Sylvia Kovacek, Alice Bacher, Elisabeth Gießler, Bettina Hager, Angelika Karner,  
Beate Potucek, Carmen Weber, Alina Weillechner

1

## Tina Blau

Wien 1845–1916 Wien

*Gehöft mit Federvieh*, um 1870

Öl auf Leinwand, 30 x 54 cm

rechts unten signiert: Blau

Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Vgl. Husslein-Arco/Fellinger (Hg.), Tina Blau, 16. Dezember 2016–9. Oktober 2017, Belvedere, Wien 2016, S. 51

Das Werk wird in das Online-Werkverzeichnis von Herrn Dr. Fellinger unter der Nummer GE 1268 aufgenommen.

Die 1845 in Wien geborene Tina Blau zählt gemeinsam mit Olga Wisinger-Florian zu den wichtigsten und ersten weiblichen Malerinnen, die sich zurecht ihren Platz an der Seite ihrer überwiegend männlichen Kollegenschaft erarbeiteten. Bereits als 14-Jährige nahm Blau Zeichenunterricht. Gerne malte sie, auch ohne Anleitung, in freier Natur. In der Folge wurden Wilhelm Lindenschmit und August Schaeffer ihre wichtigsten Lehrer und Förderer. Während ihres ersten München-Aufenthaltes von 1869 bis 1874 besuchte sie eine Kunstschule für Frauen, in welcher die Neuerungen in der französischen Landschaftsmalerei für die junge Künstlerin zunehmend wichtiger wurden, und hier besonders die Pleinairmalerei. Diese Entwicklung wurde auch durch Österreich-Besuche während Blaus Münchner Zeit, genauer gesagt in Fischamend, östlich von Wien, unterstützt. Im Zuge dieser Aufenthalte traf die junge Künstlerin auf Emil Jakob Schindler, Eugen Jettel, Franz Rumpler und Hugo Charlemont.

Im vorliegenden Gemälde hielt Blau einen Bauernhof fest. Auf der Grünfläche links und rechts vor dem Gehöft stapeln sich mannshoch Holz und Stroh. Der Blick führt uns über einen erdigen Treppelweg zwischen Holz und Stroh in die Tiefe und damit auch zum Eingang des Bauernhofes. Auf dem Weg, in der Mitte der Bildfläche, streifen Gänse umher, die nach Futter suchen und sich putzen. Etwas weiter links in etwa gleicher Bildhöhe sitzt eine rothaarige Frau, die in aller Ruhe die Gänse zu beobachten scheint.

Die Malerin spielt in dem Werk mit Licht und Schatten und gibt dadurch der Szene im Freien einen frischen, lebendigen und fast schon photographischen Eindruck. Man sieht deutlich ihre Leidenschaft und jahrelange Übung für Pleinairmalerei durch ihre naturgetreue Darstellung der Bäume und ihr geschicktes Einsetzen natürlichen Lichts auf einer kleinformatischen Bildfläche. Das Werk vermittelt in schönster Weise den Eindruck von Stille und Harmonie.



## Emil Jakob Schindler

Wien 1842–1892 Sylt

*Windmühlen in holländischer Landschaft, 1877*

Öl auf Leinwand, 63 x 89 cm

rechts unten signiert und bezeichnet: Schindler Wien

rückseitig Klebeetikett, nummeriert: A 177

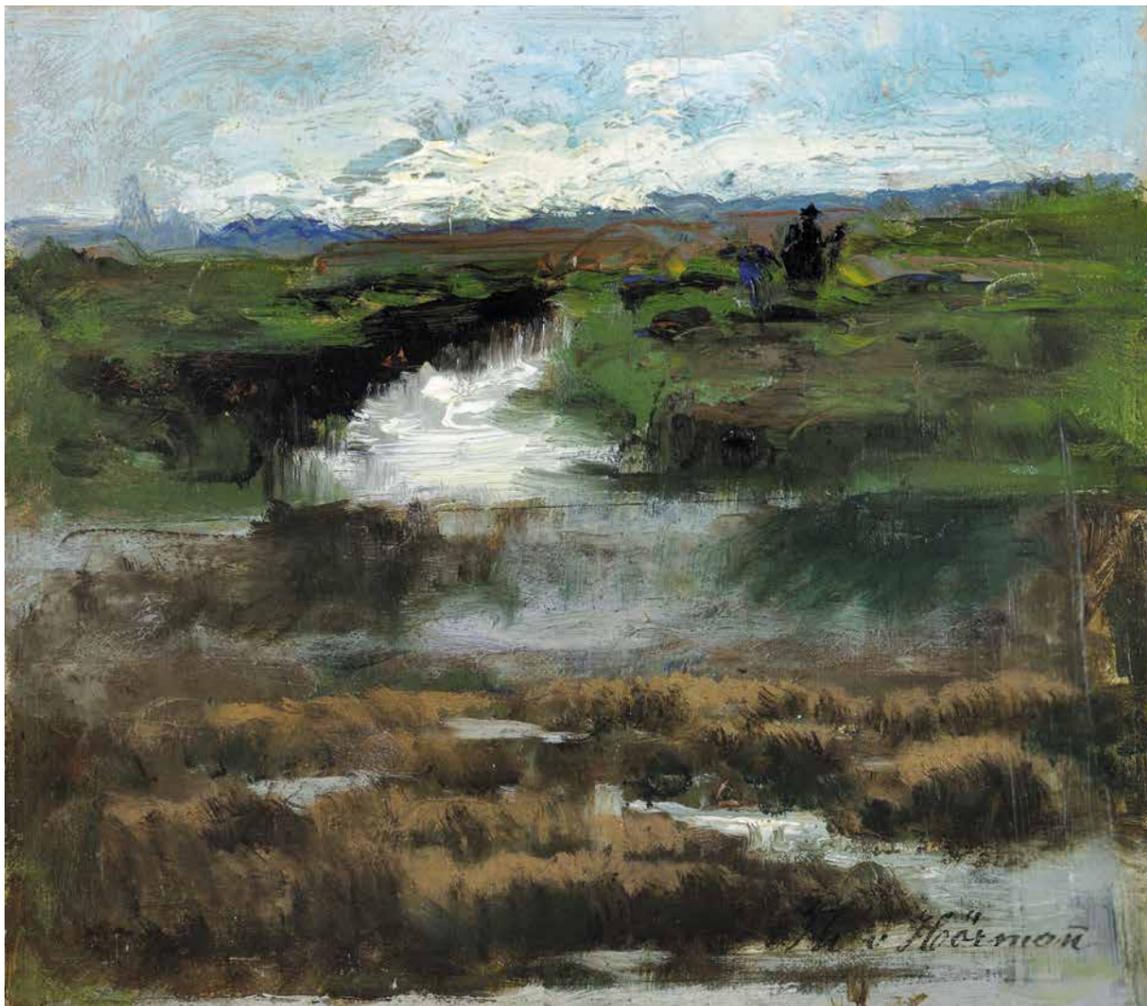
Provenienz: Sammlung J. S. Forbes, London; Privatbesitz, Tschechien

Literatur: Heinrich Fuchs, Emil Jakob Schindler, Wien 1970, S. 177, WVZ-Nr. 209; XVIII. Kunstauktion Fleischmann, München, 28. März 1905, Sammlung J. S. Forbes, London, Lot 83; 242. Kunstauktion Wawra, 2. Mai 1917, Lot 129

„Wohl ist die Natur das Heiligste, das, was den Menschen unmittelbar zu einer gewissen Religion bringen muss (...), doch glaube ich noch mehr zu empfangen als Andere, – nur, wie gesagt, höher begabte Wesen mögen mehr fühlen –, und dieses war der Grund, der mich bestimmte, Maler zu werden, und dass ich es geworden bin, ist jedenfalls das höchste Glück, das mir mein Lebenlang widerfahren konnte.“<sup>1</sup> Seiner Erkenntnis folgend, entwickelte Schindler einen, wie er selbst bezeichnete, „poetischen Realismus“, in dem sich die äußere, optische Wirklichkeit mit einer inneren, gefühlsbestimmten Wahrheit verbindet. Die *paysage intime*, das einfache, vertraut wirkende Landschaftsmotiv, wird mit einem lyrischen Moment besetzt, woraus sich die besondere Atmosphäre des Alltäglichen entwickelt, in der sich der Mensch und das vom Menschen Geschaffene, im Verzicht auf jegliche heroische Idealisierung, in Harmonie mit der Natur vereinen. Schindler bevorzugt ephemere Stimmungen, in denen sich Jahreszeiten- oder Wetterwechsel, wie auch im vorliegenden Gemälde, ankündigen. In der dezenten Tonigkeit, der regenerierten Atmosphäre dieser Landschaft entsprechend, entsteht die für den Künstler so typische, lyrisch-kontemplative Poesie. Dem Verzicht auf Starkfarbigkeit setzt Schindler eine meisterliche Differenzierung der Hell-Dunkel-Werte entgegen, so dass das reduziert eingesetzte Kolorit dennoch und in eindrucksvollster Weise zu leuchten beginnt. Über dem tief liegenden Horizont wölbt sich weitflächig ein dunkler, in verschiedenen Grautönen gehaltener Himmel, dessen schwere Wolken auf die Nähe zum Meer verweisen. Die Sonne bricht an einigen Stellen durch die dichte Wolkendecke, so dass der abklingende Regen als gischende Wand im Gegenlicht zu sehen ist, und der Sonnenstrahl sich in hell glitzernden Bahnen auf der stillen Oberfläche des dunklen Grachtenwassers reflektiert. Entlang des rechten Ufers leiten Windmühlen den Blick kontinuierlich in die Tiefe, vom starken Wind gelöst, wehen die Segelleinen lose von ihren Flügeln. Gebündelte Holztrift lagert zur Auswaschung in der Gracht. Am linken Ufer, inmitten der dunklen, regennassen Vegetation, die sich kaum gegen das Grau des Himmels abhebt, liegen Holzblöcke zur Trocknung. Vereinzelt verlassen Enten das schützende Schilf und waten bedächtig durch das seichte Wasser, das in sanften Wellen gegen das Ufer wogt.

<sup>1</sup> Aus den Tagebuchblättern von Emil Jakob Schindler, März 1864, zitiert nach Heinrich Fuchs, Wien 1970, S. 8





Originalgröße

3

### Theodor von Hörmann

Imst/Tirol 1840–1895 Graz

*Landschaft*, um 1890

Öl auf Karton, 14,2 x 16,1 cm

rechts unten signiert: Th v Hörman

Provenienz: Privatbesitz, Schweden

Literatur: Vgl. Hussl–Hörmann (Hg.), Theodor von Hörmann. Monographie mit Verzeichnis der Gemälde, Wien 2013, S. 271

Das Werk ist unter der WVZ–Nr. I.469–E im Werkverzeichnis von Dr. Marianne Hussl–Hörmann registriert.



4

### Theodor von Hörmann

Imst/Tirol 1840–1895 Graz

*Das Heidekraut I, Waldrand von Fontainebleau*, um 1892

Öl auf Hartfaserplatte, 24,5 x 49,5 cm

rechts unten Reste des Nachlassstempels: Hörmann

rückseitig Klebeetikett: 359. Kunstauktion Dorotheum

28.–29. Jänner 1925

Provenienz: Dorotheum Wien, 28.–29. Jänner 1925, Lot 69;

Privatbesitz, Österreich

Literatur: Marianne Hussl–Hörmann, Auktionshaus im Kinsky (Hg.), Theodor von Hörmann. Monographie mit Verzeichnis der Gemälde, Wien 2013, S. 229, WVZ–Nr. I.287



5

**Franz Alt**

Wien 1821–1914 Wien

*Triester Hafenpromenade im Schatten  
des Lloydpalastes, 1885*

Aquarell und Deckweiß auf Papier, 19,3 x 27,8 cm  
rechts unten signiert und datiert: Franz Alt Triest  
3. October 1885.

Provenienz: Privatbesitz, Deutschland

Literatur: Vgl. Walter Koschatzky, Rudolf von Alt,  
Wien 2001, S. 45, Abb. 12



6

**Franz Alt**

Wien 1821–1914 Wien

*Blick von den Tuchlauben auf den Kohlmarkt  
mit der Hofburg im Hintergrund, 1893*

Aquarell auf Papier, 24,2 x 17,1 cm  
rechts unten signiert und datiert: Franz Alt . 1893.

Literatur: Vgl. Johann Kräftner (Hg.), Die Malerfamilie Alt.  
Jakob, Rudolf und Franz Alt in der Sammlung der Raiffeisen  
Zentralbank, Ausstellungskatalog Liechtenstein Museum  
Wien, Wien 2007, S. 63, Abb. 43



7

**Antonietta Brandeis**

Miskowitz/Böhmen 1848–1926 Florenz

*Palazzo Ducale und Campanile di San Marco*, um 1890

Öl auf Holz, 14,5 x 25,5 cm

links unten signiert: ABrandeis.

Provenienz: Privatbesitz, England

Literatur: Vgl. Paolo Serafini (Hg.), Antonietta Brandeis.  
1848–1926, Turin 2010, Tafel 43



8

**Antonietta Brandeis**

Miskowitz/Böhmen 1848–1926 Florenz

*San Giorgio Maggiore*, um 1890

Öl auf Holz, 14,5 x 25,5 cm

links unten signiert: ABrandeis.

rückseitig bezeichnet: Isola di S. Giorgio / Venezia

Provenienz: Privatbesitz, England

Literatur: Vgl. Paolo Serafini (Hg.), Antonietta Brandeis.  
1848–1926, Turin 2010, Tafel 55

## Leontine von Littrow

Triest 1856–1925 Abbazia

*Venezianischer Kai*, um 1885/1890

Öl auf Leinwand, 74,3 x 105,7 cm

rechts unten signiert: Leo Littrow

rückseitig Klebeetikett: Leo Littrow / Fiume / Aus Venedig. 300 fl.

rückseitig Galerieetikett: The Cider House Galleries Ltd, Bletchingley, Surrey, England

Provenienz: Privatbesitz, Vereinigtes Königreich

Literatur: Vgl. Muzej Grada Rijeka/Kolhammer und Mahringer (Hg.), Leontine von Littrow, Monographie und Ausstellungskatalog Muzej Grada Rijeka 2017, Wien 2017, S. 114f.

Die an der Adria groß gewordene Leontine Camilla von Littrow, liebevoll Leo genannt, malte bereits im zarten Alter von sechzehn Jahren so fleißig, dass ihr dabei die Utensilien ausgingen. Stets waren ihr dabei das Meer, die Küste, Häfen oder Segelboote die liebsten Motive. Bereits ihr Vater Heinrich von Littrow, der bedeutende Kapitän, Kartograph sowie spätere See-Inspektor der Marine, war zudem auch als Schriftsteller und Zeichner tätig und hatte die Küstenlandschaft von Venedig bis Triest auf Papier festgehalten.

Das vorliegende Gemälde zeigt eine stimmungsvolle Ansicht von Venedig, wo Littrow immer wieder im Familien- und Freundeskreis weilte. Schon ihr Vater verbrachte seine jungen Jahre in der dortigen k.k. Marine-Akademie, später zog es dann nicht nur ihn, sondern auch seine talentierte Tochter oftmals in die Lagunenstadt, wo der Bruder ihrer Taufpatin Camilla Gräfin von Hoyos, geborene Gräfin von Erdödy, einen Palazzo besaß. Außerdem hatte auch ihr Sohn George von Hoyos für eine Zeit den Palazzo Barbieri am Canal Grande in Miete. Alice von Hoyos, die Tochter des Torpedoherstellers Whitehead, war die Frau des Letzteren und innig mit der Künstlerin befreundet. Auch sie malte leidenschaftlich gerne und wurde, wie auch ihre Töchter, von Littrow im Malen und Zeichnen unterrichtet. In diesem kunstsinnigen Umkreis und in Anbetracht der pittoresken Umgebung konnte Littrow sich ungehindert entfalten. So konnte sie schon am Morgen das geschäftige Treiben der Fischer und Händler am Kai in den warmen, die Wolken-decke durchbrechenden Sonnenstrahlen beobachten und auf Leinwand festhalten. Im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit standen zweifelsohne die hölzernen Boote: Während diese noch verschattet daliegen, werden ihre bunten Segel vom Licht beschienen, wie auch die dahinterliegende gleißende Kaimauer und die typisch venezianischen Häuser. Licht und Schatten spiegeln sich auch im Wasser der Lagune wieder, das von einem dunklen Anthrazit bis zu einem leuchtend silbrigen Hellblau, dort, wo in der Ferne die Meeresoberfläche die sanften Strahlen reflektiert, changiert. Auch bei dem fast die gesamte obere Bildhälfte einnehmenden, wolkenverhangenen Himmel verstand es die Künstlerin, die einzigartige Lichtsituation einzufangen, die in warmen Gelb- sowie Rosatönen das helle Grau der verschatteten Wolken und den dahinter hervorscheinenden hellblauen Himmel färbt. Typisch für sie ist der variierende Pinselstrich des Bildes. Dieses Gemälde führt vor Augen, warum sich Leontine von Littrow und Olga Wisinger-Florian, die sich 1887 kennenlernten, sofort miteinander anfreundeten und gemeinsam malten. Beide hatten zur selben Zeit den Stimmungsimpressionismus – auch poetischer Realismus genannt – verinnerlicht und trafen sich als eng verwandte Künstlerseelen.





10

**Alfred Zoff**

Graz 1852–1927 Graz

*Meeresbrandung*, um 1900

Öl auf Karton, 32,7x44,6 cm  
rechts unten signiert: A. Zoff  
Provenienz: Privatbesitz, Wien

Literatur: Claudia Suppan (Hg.), Alfred Zoff. 1852–1927. Die Faszination des Meeres. Wien 2021, S. 287, WVZ-Nr. GE 245; Peter Chrastek, Hagenbund und seine Künstler. Expressiv, Neusachlich, Verboten. Wien 1900–1938, Ausstellungskatalog Wien Museum, Wien 2016, S. 313; Vgl. Martin Suppan, Alfred Zoff. Ein Österreichischer Stimmungsimpressionist, Wien 1991, S. 295, Abb. 151



11

**Alfred Zoff**

Graz 1852–1927 Graz

*Mondnacht bei Duino*, 1895

Öl auf Leinwand, 65,8x102,3 cm  
rechts unten signiert und datiert: A. Zoff. 1895.  
Provenienz: Privatbesitz, Kanada

Literatur: Vgl. Claudia Suppan (Hg.), Alfred Zoff 1852–1927. Die Faszination des Meeres, Wien 2021, S. 286, WVZ-Nr. GE 240

## Marie Egner

Radkersburg 1850–1940 Maria Anzbach

*Blumenstillleben*, um 1900

Öl auf Leinwand, 63 x 85,2 cm

links unten signiert: M. Egner

rückseitig Reste eines Klebeetiketts, teils unleserlich bezeichnet: (...) [E]gner / Wien.

Provenienz: Frau Gertrude Schatzl, die Schwiegermutter der vorigen Besitzerin, bekam das Bild Ende der 1950er Jahre von ihrem Arbeitgeber, Herrn Dr. Peschek, zum Abschied geschenkt, seither in Familienbesitz

Literatur: Vgl. Suppan/Feuchtmüller, Marie Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin, Bd. II, Wien 1993, Tafel 50

Das Werk wird unter der Nummer WVN 292 in den Fortsetzungsband des Werkverzeichnisses von Dr. Claudia Suppan aufgenommen.

Expertise von Dr. Claudia Suppan vom 28. Juli 2023.

Marie Egner zählt neben Tina Blau und Olga Wisinger-Florian zu den bedeutendsten Künstlerinnen des österreichischen Stimmungsimpressionismus. Ihre Ausbildung begann die 1850 in der Steiermark geborene Künstlerin bei Hermann von Königsbrunn in der Landschaftsklasse an der Ständischen Zeichenschule in Graz. Während dieser Zeit entdeckte sie ihre Liebe zur Natur und entwickelte einen besonders feinen Sinn für die Landschaftsmalerei. Nach einem Studienaufenthalt in Düsseldorf zog Marie Egner 1875 nach Wien, wo sie in ihrem Atelier Malunterricht gab.

Das Jahr 1880 war von besonderer Bedeutung für die Künstlerin, da sie den bekannten Landschaftsmaler Emil Jakob Schindler kennenlernte. Wenngleich sie auch amouröse Gefühle für den verheirateten Maler hegte, so blieb die Beziehung doch nur die einer Schülerin zu ihrem Lehrer, an dessen Werk sie sich stark orientierte. Zusammen mit anderen Schülerinnen und Schülern wie Olga Wisinger-Florian oder Carl Moll war Marie Egner einige Sommer auch in Schindlers Schloss Plankenberg zu Gast, wo es zu einem regen künstlerischen Austausch kam. Vermutlich trug auch die unerfüllte Liebe zu ihrem Lehrer dazu bei, dass Egner 1887 Schindlers Kreis hinter sich ließ und nach London ging, wo sie als Zeichenlehrerin tätig war. In England beschäftigte sich die Künstlerin vermehrt mit der Aquarellmalerei und entwickelte ihren eigenständigen Malstil. Die Spontanität des Aquarelles übertrug Egner auch auf ihre Ölgemälde. Dies macht sich in dem großzügigen Pinselstrich, einer helleren Farbpalette und dem weniger kontrastreichen Hell-Dunkel von Egners Kompositionen bemerkbar.

Das Œuvre der zurückgezogen lebenden Künstlerin umfasst vor allem die stille, idyllische Landschaft, die sie „en plein air“ direkt vor der Natur malte. Weniger oft vertreten sind reine Blumenstillleben wie das hier vorliegende, zauberhafte Ölgemälde. Vor einem neutralen Hintergrund präsentiert uns Marie Egner einen vollen Strauß aus blühenden Levkojen. Die Farben der Blüten changieren von pastelligem Lila über helles Zartrosa und cremiges Weiß bis hin zu kräftigen Rosarot- und Violetttönen. Das goldglänzende Gefäß kann die Fülle und Pracht der Blumen und Blätter kaum umfassen. Aus dem losen Blumengesteck haben sich einige Pflanzen herausgelöst. Besonders hervorzuheben ist die spontane Lockerheit in der Malweise Marie Egners, ihr feines Gespür für die Behandlung der unterschiedlichen Oberflächen sowie die gelungene Wiedergabe von Farbe, Licht und Schatten.



## Artur Nikodem

Trient 1870–1940 Innsbruck

*Die Rosenmühle*, 1908

Öl auf Karton, 67,9 x 49,9 cm

rückseitig betitelt, monogrammiert und datiert: Die Rosenmühle / N. A. 1908.

rückseitig Nachlassstempel sowie Klebeetikett mit Biographie und

Literaturverweisen zum Künstler

Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Krivdic/Dankl (Hg.), Artur Nikodem. Maler und Fotograf der Moderne, Innsbruck 2017, S. 48

Der Maler Artur Nikodem wurde 1870 in Trient in Südtirol geboren. Nach eigenen Angaben besuchte er gegen den Willen seiner Eltern die Münchner Akademie der Bildenden Künste, wo er Schüler Franz von Defreggers und Wilhelm von Kaulbachs war. 1890 wurde er aus eigenem Wunsch aus dem Militärdienst entlassen und kehrte zu seinen Eltern nach Trient zurück.

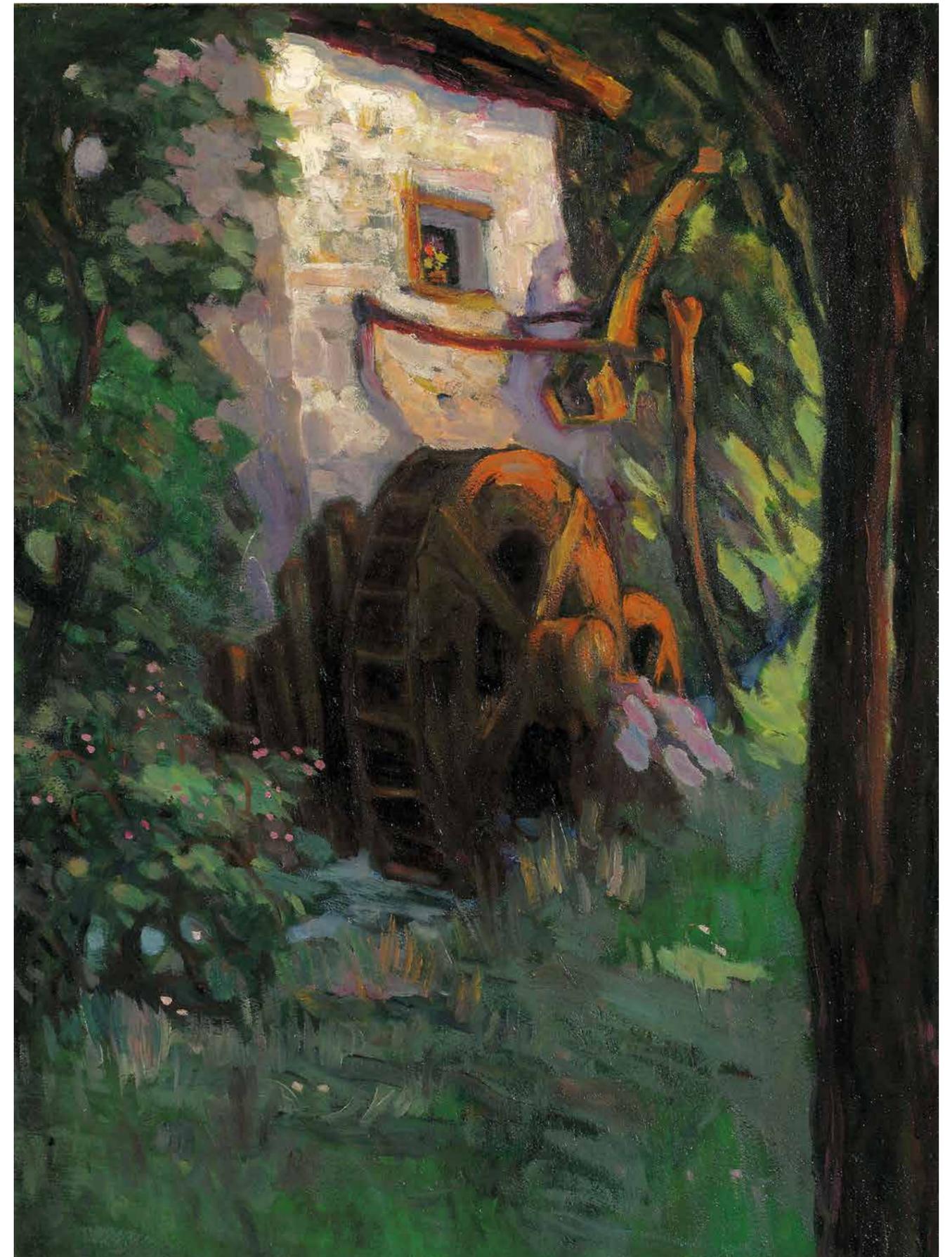
„Kunst ist Schaffen aus seiner Seele. Die Wirklichkeit das Material. Wenn die Wiedergabe, das Material, der Zweck ist, das ist dann Abschreiben, kaum ein Spiegel. Das Verhältnis der Seele zur äußeren Welt ist Philosophie, Kunst und Wissenschaft.“<sup>1</sup>

Die oben zitierte Tagebucheintragung Nikodems zeigt das Kunstwollen des Künstlers. Sein Schaffen aus der Seele unterliegt emotionalen Schwankungen, Gefühlen und Stimmungen. Nikodems Werke sind wichtiger Bestandteil der Tiroler Moderne der Zwischenkriegszeit, die geprägt sind von der Auseinandersetzung mit den neuen Strömungen der Münchner Szene und dennoch in der Tradition der Tiroler Landschaftsmalerei verhaftet sind. Seit den 20er Jahren gehörte Arthur Nikodem zu den erfolgreichsten und renommiertesten Tiroler Künstlern.

Charakteristisch für die Malweise Nikodems sind in nebenstehendem Gemälde fleckenartig, nebeneinandergesetzte Farbflächen und kurze breite Pinselstriche. Weiters bezeichnend sind ein starker Hell-Dunkel-Kontrast sowie das Bestreben, die reale, erlebte und gesehene Landschaft festzuhalten. Artur Nikodem zeigt in seinem Werk „Die Rosenmühle“ eine Mühle inmitten einer von saftigem Grün geprägten Umgebung. Im Vordergrund befindet sich das Mühlenrad, das rechts von warmen Sonnenstrahlen beleuchtet wird. Im Mauerwerk des Mühlenturms, unter dem Dachvorsprung, ist eine kleine Fensternische, liebevoll mit Blumen geschmückt, zu sehen. Die Mauer zur linken Seite der Mühle wird von einem Laubbaum, dessen Stamm mit einem wunderschönen, in leicht rosa schimmernden Rosenstrauch verwachsen ist, verdeckt. Den unteren Bildrand ziert feines dichtgewachsenes Gras. In der rechten Bildseite dominiert ein in dunklen Brauntönen gemalter Baumstamm.

Nikodem hat mit zeitgleichen Künstlern wie Max Esterle, Wilhelm Nicolaus Prachensky, Albin Egger-Lienz, Alfons Walde und Hans Josef Weber-Tyrol über die Grenzen hinaus Tiroler Kunstgeschichte geschrieben. Er starb 1940 in Innsbruck.

<sup>1</sup> Artur Nikodem, Tagebucheintragung vom 7. Mai 1915, zit. nach Gottfried Hohenauer, Artur Nikodem, Innsbruck 1961, S. 31



## Henri Edmond Cross

Douai 1856–1910 Saint-Clair (Var)

*Rialtobrücke in Venedig*, 1903

Aquarell und Kohle auf Papier, 16,5 x 24,5 cm

rechts unten monogrammiert: HE.C

rückseitig drei Klebeetiketten: Galerie Bellier, Paris; Galerie Salis & Vertes; JPL Fine Arts, London  
Provenienz: Galerie Bellier, Paris; Galerie Salis & Vertes; JPL Fine Arts, London; Privatbesitz, Wien

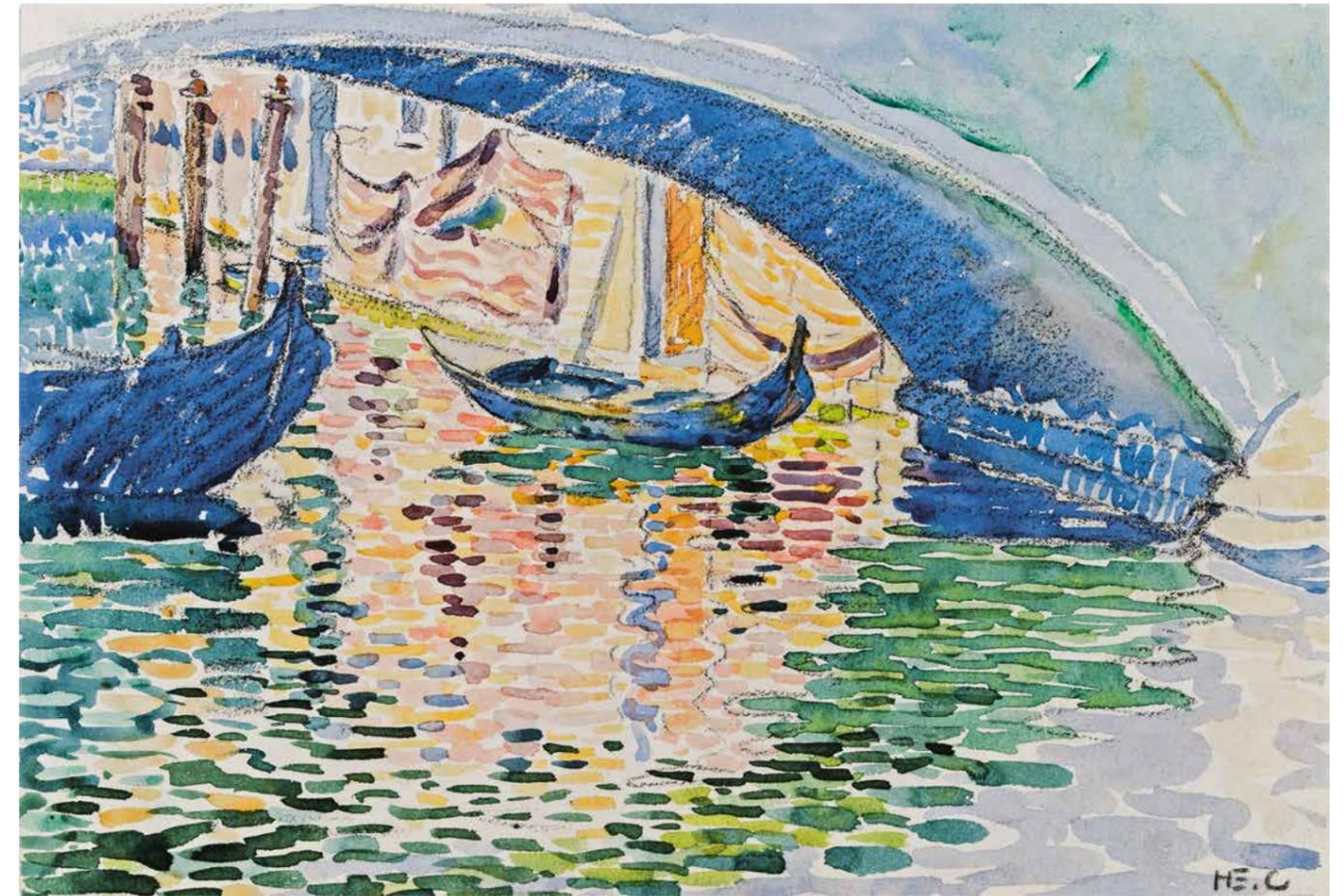
Literatur: *Farben des Lichts*, Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Grenoble/Weimar 1996, Kat. Nr. 48

Das Werk wird in das in Arbeit befindliche Aquarell-Werkverzeichnis von Patrick Offenstadt aufgenommen.

Ausgestellt: 1996 Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, „*Farben des Lichts*, Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian“, 1. Dezember 1996–16. Februar 1997

Der 1856 im nordfranzösischen Douai als Henri Edmond Delacroix geborene Maler gilt neben Georges Seurat und Paul Signac als der bedeutendste Meister des Neoimpressionismus. Während sein Frühwerk noch von schwerer, dunkler Farbgebung und realistischen Formen gekennzeichnet ist, ändert sich sein Stil durch die Analyse der neoimpressionistischen Werke und den persönlichen Austausch mit ihren Künstlern, im Besonderen Henri Matisse und Paul Signac. Schon bald hatte sich Cross – wie er sich seit 1883 nannte – ihre Technik angeeignet, nach der die Farbe nicht als Fläche, sondern als System rasterartiger, nahezu gleich großer Punkte und Striche, der Größe des Trägermaterials entsprechend, aufgetragen wird. Die Tupfer bestehen aus reiner, ungemischter Grundfarbe, die, aus einer bestimmten Distanz wahrgenommen, im Auge des Betrachters optisch zusammengeführt werden, so dass der Eindruck von Tonabstufungen entsteht. Sich einer hellen, klaren Malerei zuwendend und die Freiluftmalerei bevorzugend, findet Cross seine Motive auf seinen vielen Reisen an die provenzalische Küste, in Umbrien und in Venedig, wo auch das vorliegende Werk vor Ort entstand.

Von einem Brückenbogen überspannt, zeigt das Aquarell das bewegte Wasser der venezianischen Lagune, auf dem zwei Barken treiben. Dahinter führt eine in leuchtendem Gelb wiedergegebene Häuserfassade, vor der Fischernetze gespannt sind, schräg in die Tiefe. Drei massive Pfosten ragen senkrecht aus dem Wasser. Eine zweite Fassade deutet den weiteren Verlauf des Kanals an. In ihm spiegelt sich die Fassade in Gelb-, Orange- und Purpurtönen, aufgetragen in breitem, bewegtem Pinselstrich. Dieser koloristischen Wärme steht das kühle Grünblau des schattigen Vordergrunds in reizvollem Kontrast gegenüber. Auch variiert Cross raffiniert die Pinselführung: Das Wasser ist im Vordergrund in horizontalen Strichen wiedergegeben, im Hintergrund hingegen in vertikaler Anordnung. Die harmonische Komposition wird ebenso durch die gegenläufigen Diagonalen von Barke und Häuserfassade erzielt. Zusammengehalten werden diese vielfältigen Bewegungsrichtungen durch den flächig gemalten, die gesamte Bildbreite umfassenden Brückenbogen. Durch die meisterlich ausgewogene koloristische Wiedergabe der einzelnen Bildelemente, ihrer fein kalkulierten Anordnung im Bildraum sowie des völlig harmonischen Verhältnisses von Licht- und Schattenpartien wird Cross' herausragende Rolle für die weiteren Malergenerationen, im Besonderen für die Entwicklung des Fauvismus, deutlich.



## Gottlieb Theodor von Kempf-Hartenkamp

Wien 1871–1964 Achrain bei Kitzbühel

*Rosenstrauch*, 1911

Öl auf Karton, 21,4 x 27,2 cm

rechts unten signiert und datiert: G. Kempf. 6/6 1911

rückseitig betitelt: Rosenstrauch

Provenienz: Privatbesitz, Niederösterreich

Literatur: Österreichische Galerie Belvedere, Kunst des 20. Jahrhunderts, Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 20. Jahrhunderts, Band 2, Wien 1995, S. 213

Gottlieb Theodor Lukas Kempf Edler von Hartenkampf wurde 1871 in Wien geboren. Von 1888 bis 1896 studierte er an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Julius Victor Berger, Leopold Karl Müller, Josef Matthias von Trenkwald und August Eisenmenger. Ein Stipendium ermöglichte ihm anschließend einen zweijährigen Aufenthalt in Rom und Paris. Als freischaffender Portrait-, Landschafts- und Genremaler sowie als Radierer und Illustrator in Wien tätig, war er Mitglied der Wiener Künstlervereinigung „Alte Welt“ und stellte unter anderem im Wiener Künstlerhaus, in der Wiener Secession sowie in München und Dresden aus. Für sein umfassendes Werk, das auch Themen aus Mythologie und Märchen umfasste und aus den verschiedenen zeitgenössischen Strömungen von Impressionismus, Jugendstil und Naturalismus schöpfte, erhielt Kempf-Hartenkamp die Große Goldene Ehrenmedaille des Wiener Künstlerhauses, den Meisterpreis der Stadt Wien, den Waldmüllerpreis und den Staatspreis. Seine Werke finden sich in zahlreichen privaten wie öffentlichen Sammlungen, darunter das Künstlerhaus Wien, die Österreichische Galerie Belvedere und das Wien Museum. 1939 übersiedelte Gottlieb Theodor Kempf-Hartenkamp nach Achrain bei Kitzbühel, wo er 1964 verstarb.

Leuchtende Nuancen in Rosé-, Grün- und Erdtönen bilden den harmonischen Farbkord der vorliegenden Szenerie eines Rosenstrauches. Die feinen, sicheren Pinselstriche und der lasierende Farbauftrag geben die luftige Leichtigkeit des zarten Rosengewächses in seiner ganzen Natürlichkeit überzeugend wieder. Die Lebendigkeit der Szene wird durch den transparenten Auftrag der dunklen Erdpartien im Mittel- und Hintergrund verstärkt, die das Bild zu seinen Seiten harmonisch abschließen und zugleich bühnenartig in leuchtender Farbbrillanz hervortreten lassen. Kompakte Pinselstriche in dunklem, pastosem Braun markieren hingegen die kräftigen Zweige des Strauches. Im wohlkomponierten Auftrag vielfältiger Rosétöne, die von Purpur bis Pastellrosa reichen, gibt Kempf-Hartenkamp die vielschichtige Fülle der dichten Rosenblütenköpfe wieder. Im meisterlichen künstlerischen Kalkül fällt gleißend helles Sonnenlicht in strahlendem Weiß als raffinierter Lichtakzent auf das Hellgrün des Grases im Vordergrund, zu dessen Seiten der Künstler auch seine Urheberschaft in Szene setzt. Vermutlich „en plein air“ schafft Kempf-Hartenkamp hier in einem kleinen Stück Natur mit größter Bravour ein hervorragendes Beispiel österreichischer impressionistischer Freilichtmalerei.



**Gustav Klimt**

Wien 1862–1918 Wien

*Lesende oder Singende von vorne*, um 1907  
Studie im Zusammenhang mit dem Stoclet-Fries

Bleistift auf Papier, 56 x 37 cm  
rechts unten Nachlassstempel  
Provenienz: Nachlass des Künstlers; Privatbesitz, Österreich

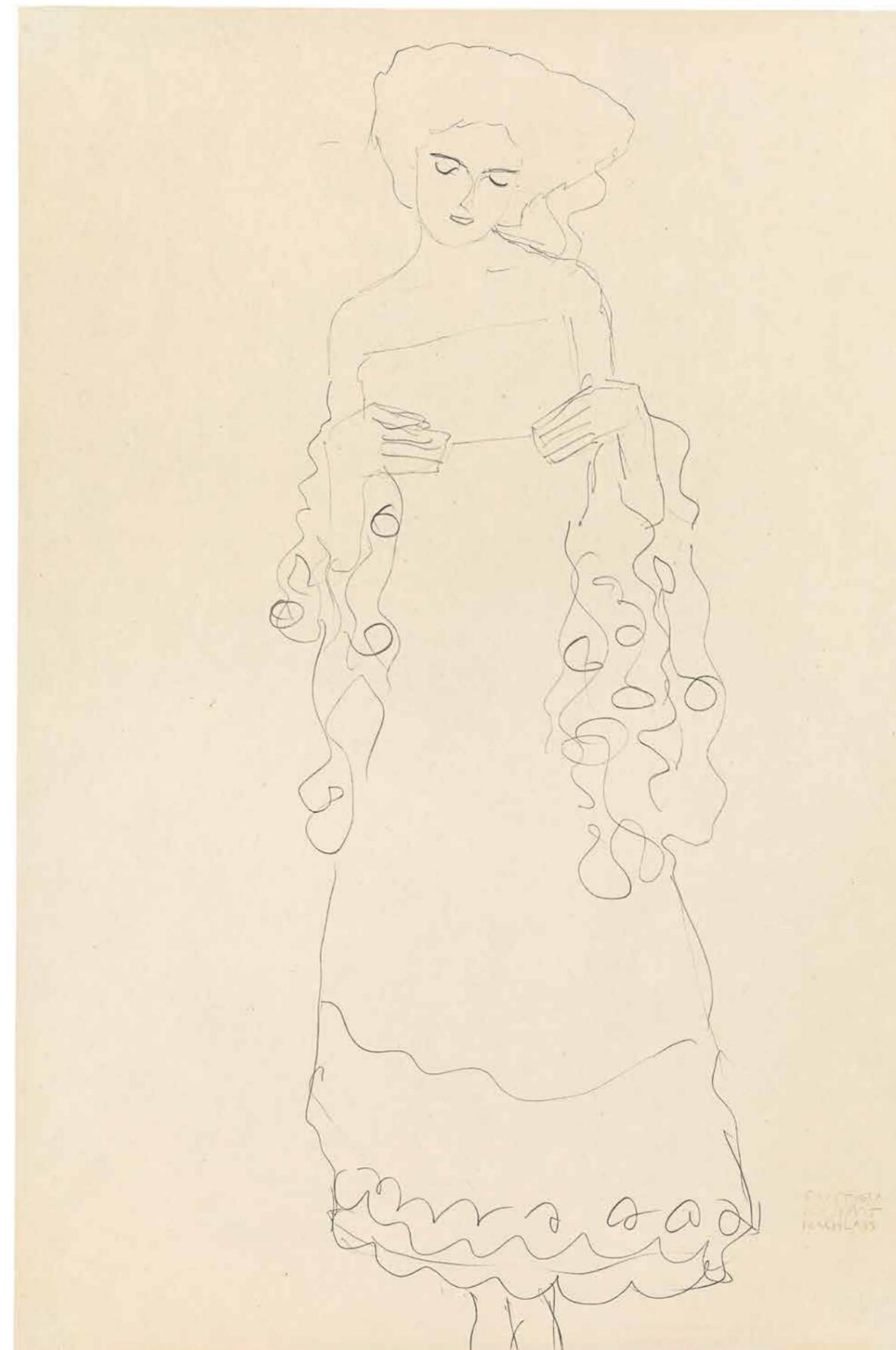
Literatur: Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878–1918, Bd. IV,  
Salzburg 1989, S. 159, WVZ-Nr. 3595

Zu Klimts Hauptwerken des Goldenen Stils zählt der von ihm entworfene Mosaikfries im Speisesaal des von Josef Hoffmann erbauten Palais Stoclet in Brüssel. 1910/11 wurde der Fries von der Wiener Werkstätte und der Mosaikwerkstätte von Leopold Forstner ausgeführt. Auf den beiden Längswänden stehen einander die Hauptgestalten der „Erwartung“ (eine exotische Tänzerin) und der „Erfüllung“ (ein sich umarmendes Liebespaar) gegenüber. Klimts zeichnerische Auseinandersetzung mit diesen Figuren samt ihren Vorläufern und Vorläuferinnen fand in mehreren Studienserien ihren Niederschlag und ließ sich von Alice Strobl bis 1904/05 zurückverfolgen.

Das hier gezeigte Blatt gehört zur herausragenden Serie von lesenden und singenden Frauen, die um 1907 ungefähr parallel zu einer großen Gruppe von schreitenden Aktfiguren entstand. Diese heroischen weiblichen Profilgestalten scheinen einem unsichtbaren Ziel zuzustreben, während die frontal dargestellten Singenden und Lesenden ganz in sich ruhen. Weder die eine, noch die andere Studiengruppe wurde für den Fries verwendet, doch beide Serien gehen den Studien für die Tänzerin der „Erwartung“ und für das Liebespaar der „Erfüllung“ voran. In ihrer Kontrastwirkung greift Klimt auf die Programmatik seines 1901/02 gemalten „Beethovenfrieses“ zurück, in dem die horizontale Bewegung des Schwebens und Schreitens die Sehnsucht nach Glück vermittelt, während die Frontalstellungen – insbesondere bei den singenden Engeln der Paradies-szene – auf die innere Erhebung der Menschheit durch die Künste verweisen.

In letzterem Kontext ist auch die vorliegende Studie einer Lesenden oder Singenden zu sehen, deren introvertierte Mimik an den mysteriös verschlossenen Ausdruck der rhythmisch wiederholten Engelsgesichter erinnert. In dieser Zeichnung gehen Spiritualität und Monumentalität eine einmalige Verbindung ein. Mit schlichten, treffsicheren Bleistiftlinien umreißt Klimt die flächig projizierten Raumschichten der geometrisierten Hände, des rechteckigen Papierblattes, des lebhaft gemusterten Umhangs, des einfachen, langen Kleids und der nackten Schulterpartie. Mit großer Leichtigkeit differenziert er zwischen den Substanzen, den Lichtwerten und den Wirklichkeitsgraden. Die fehlende Erdgebundenheit der säulenhaft verankerten Frontalgestalt, deren Füße vom unteren Blattrand überschritten werden, unterstreicht die feierliche Stimmung dieser Arbeit, die Klimt in einer der meist inspirierten Phasen seiner Zeichenkunst geschaffen hat.

Marian Bisanz-Prakken



## Egon Schiele

Tulln 1890–1918 Wien

*Studie für ein nicht ausgeführtes Bild, 1911*

Aquarell, Gouache und Bleistift auf Papier, 10,3 x 16,5 cm

Provenienz: Sammlung Otto Benesch (1896–1964, Direktor und Kurator der Albertina), Wien/Cambridge (USA)/New York; Sammlung/Nachlass Serge Sabarsky, New York, ca. 1983 erworben; Sammlung/Stiftung Vally Sabarsky, New York; Privatbesitz, Deutschland

Literatur: Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1998, S. 459, WVZ D 981; Egon Schiele, Ausstellungskatalog, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Krumau 1993–1997, S. 130/131; Egon Schiele: Vom Schüler zum Meister, Ausstellungskatalog, Akademie der bildenden Künste, Wien 1984, Kat.-Nr. 41, m. Abb.; Egon Schiele, Ausstellungskatalog, Pinacoteca Capitolina, Rom; Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig 1984, Kat.-Nr. 88

Ausgestellt: Egon Schiele: Gedächtnisausstellung, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1948, Kat.-Nr. 109; Egon Schiele: Vom Schüler zum Meister/Da allievo a maestro, Akademie der bildenden Künste, Wien u.a. 1984–1987, Kat.-Nr. 41; Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Rom/Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig 1984, Kat.-Nr. 88; Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Krumau/Moldau 1993–1997, S. 130/131; Neue Galerie, New York 2010/11; Drawing the Line: Realism and Abstraction in Expressionist Art, Galerie St. Etienne, New York 2018

Thematisch beschäftigt sich Egon Schiele im Jahr 1911 mit komplexeren Themen und Allegorien als in den Jahren zuvor. Da die neuen Motive nun mehrere Figuren aufweisen, werden auch neue kompositorische Lösungen erforderlich. Schiele entfernt die reale Welt aus den Motiven, ähnlich wie sein Vorbild und Förderer Gustav Klimt. Doch anders als Klimt, der seine realistisch wiedergegebenen Figuren mit üppigen, dekorativen Rahmen umgibt, entscheidet sich Schiele im expressionistischen Sinne für einen rein abstrakten Raum ohne jegliche dekorative Struktur. Er zerlegt dafür die Bildebene in geometrisch-abstrakte Formen, die wie bei Klimt weder vollständig in die figuralen Komponenten integriert noch völlig getrennt sind. Bei Schiele koexistieren sie unruhig nebeneinander.

1911 bevorzugt Schiele in der überwiegenden Anzahl seiner Werke die Aquarellmalerei. Wiederholt verwendet er kräftige Farbkombinationen aus Rot-Orange-Tönen und Schwarz, später im Jahr auch gedecktere Kombinationen mit Blau, Schwarz und dunklem Violett. Mit Bleistiftvorzeichnungen unterteilt Schiele das Blatt in verschiedene Farbflächen, die dann mit Farbe ausgefüllt werden. So entwickelt er rein zweidimensionale Motive und verzichtet darauf, ein realistisches Volumen zu erzeugen. Die Oberflächenstruktur wird durch den Fluss der feuchten, teils schon wässrigen Farbe auf dem Papier gekennzeichnet und weniger durch Pinselstriche.

Die kleine Aquarell-Studie steht sowohl kompositorisch als auch maltechnisch exemplarisch für das Jahr 1911: Die vielfigurige Komposition vor abstraktem Hintergrund weist die charakteristische Farbgebung in Orange/Gelb und Schwarz auf, in den vorgezeichneten Flächen wird die Struktur der nass aufgetragenen Aquarellfarbe deutlich. Auch wenn diese Studie nicht unmittelbar als Vorlage für ein Gemälde diente, so lassen sich doch kompositorische Ähnlichkeiten zu den Gemälden „Prozession“ und „Zwei stehende Figuren in habitartiger Kleidung (Jesuiten)“ (Kallir P 197 und P 198) erkennen.



## Gustav Klimt

Wien 1862–1918 Wien

*Liegender Halbakt nach links, um 1917*

Bleistift auf Papier, 37,4 x 57 cm

rückseitig Klebeetikett: 1964 / 0918

Provenienz: Prof. Dr. Walter Zettl, Wien

Literatur: Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1912–1918. Bd. III, Salzburg 1984, S. 218f., WVZ–Nr. 3007

In Klimts rätselhafter Allegorie „Die Braut“ (1917/18, unvollendet) setzen sich drei unterschiedliche Hauptelemente klar voneinander ab. In der Mitte zeigt sich, hoch aufgerichtet, die schlafende, mädchenhafte Brautgestalt. Links von ihr überlagert ein bunter Knäuel üppiger Frauenfiguren, die sich in einem unbestimmten Schwebestand befinden, einen Mann in einem langen Gewand. Im rechten Bildbereich zeigt sich das mysteriöse Fantasiebild einer schwebenden Mädchenfigur mit gespreizten, tanzartig erhobenen Beinen.

Mit diesem späten Hauptwerk verbindet sich eine umfangreiche Gruppe von Aktzeichnungen, die eine große Spannweite an Frauentypen, Körperstellungen und erotischen Stimmungen aufweist (Strobl, Bd. III, Nr. 2793–3093, 3094–3105 (Skizzenbuch); Bd. IV, Nr. 3731–3741). Die vorliegende Arbeit entstand im Kontext des linken, den weiblichen Versuchungen gewidmeten Bildteils, der von einem rundlichen Körpertypus dominiert wird. Doch während die dort zusammengeballten Frauen von bunten Tüchern umwirbelt werden, die eine ganze Reihe selig verträumter oder verführerisch blickender Gesichter und sinnlicher Körperfragmente freilassen, konzentriert Klimt sich in seinen Zeichnungen auf die ganze oder teilweise beobachtete Figur. Um die fülligen Körperformen der Modelle optimal erfassen zu können, ließ er diese in komplizierten, gewundenen Stellungen posieren.

Bei dieser Tätigkeit setzte Klimt seine einmaligen zeichnerischen Fähigkeiten dazu ein, um dem Wesen seiner Figuren auf den Grund zu gehen und ihre Symbolik zu verinnerlichen, wie die vorliegende Arbeit treffend vorführt. So scheint das leicht schräg liegende Modell ganz rechts aus dem Nichts aufzutauchen und gewichtslos an uns vorbei zu schweben. Charakteristisch für Klimts späten Zeichenstil ist der extreme Kontrast zwischen der scharfen, gewellten Kontur des gewundenen Oberkörpers und dem wilden Linienspiel des zerknitterten, die helle Nacktheit teils verdeckenden Tuchs, von dem auch das Gesicht umschmeichelt wird. Letzteres besticht durch die geheimnisvolle Mimik der geschlossenen Augen und des verzückt lächelnden Mundes, der ebenso wie die Konturen des zur Seite gestreckten Oberarms durch dunkel akzentuierende Linien belebt wird. Dass Klimt dabei ein intimes Detail wie die Achselhöhle in den Fokus rückt, zeugt von seinem besonderen Blick für das scheinbar Unspektakuläre. Für sich genommen präsentiert sich diese beeindruckende späte Arbeit als Inbegriff einer sich selbst genügenden, selig in sich ruhenden Sinnlichkeit.

Marian Bisanz–Prakken



## Artur Nikodem

Trient 1870–1940 Innsbruck

*Die Mohnenfluh im Bregenzerwald*, 1910/1911  
Oberlech

Öl auf Leinwand, 46,3 x 60 cm

links unten signiert und datiert: A. Nikodem 1910.

rückseitig betitelt, signiert, datiert und bezeichnet: I. / Die Mohnenfluh /  
im Bregenzerwald / A. Nikodem 19XI / Innsbruck

Provenienz: Privatbesitz, Kärnten

Literatur: Vgl. Krivdic/Dankl (Hg.), Arthur Nikodem. Maler und Fotograf  
der Moderne, Innsbruck 2017, S. 79

Artur Nikodem wurde am 6. Jänner 1870 als ältestes von vier Kindern in Trient geboren. Besonders seine Mutter förderte seine künstlerische Begabung und sein Interesse an der Natur, das ihn sein Leben lang auch künstlerisch begleiten sollte.<sup>1</sup> 1911 wurden seine Landschaften in Innsbruck in der Galerie Unterberger ausgestellt. Ab 1913 war er für die nächsten 20 Jahre in der neu gegründeten Tiroler Künstlervereinigung „Heimat“ an sämtlichen wichtigen Ausstellungen beteiligt<sup>2</sup>, bis Artur Nikodem im Februar 1940 in Innsbruck starb.

Der Künstler zeigt uns in dem Gemälde eine Ansicht der Mohnenfluh im Bregenzerwald von Schopperrau aus gesehen. Die zwei teils schneebedeckten Bergspitzen ragen in den hellblauen Himmel, im unteren Bereich bedecken Wälder die sanften Hügel. Nikodem verwendete hier kurze, gleichmäßige Pinselstriche, durch deren Richtungsänderung er plastische Formen erzielte. Sogar der Himmel wird mittels dieser kurzen, knappen Striche strukturiert und gewinnt somit an Tiefe. Diese besondere Art des Farbauftrags betont die zerklüfteten Bergspitzen und verleiht dem Berg Körper und Plastizität. Nikodems Malweise eignet sich auch ausgezeichnet für das Spiel zwischen Licht und Schatten, welches er in diesem Bild – vor allem bei der Ausführung der Bergspitzen – perfektioniert. Der Teil des Schneefeldes, der in der Sonne liegt, strahlt in hellem Weiß, während die schattigen Hänge in grau-blauen Tönen geschildert werden. Der durch den reinen Farbauftrag erzielte Effekt findet sich auch bei den bewaldeten Hügeln wieder, wo der Maler von dem Grün der sonnenbeschienenen Bäume zu dem tiefen, dunklen Blau des schattigen Tals wechselt.

Bereits 1912 hielt Artur Nikodem Folgendes sehr treffend in seinem Tagebuch fest: „Farben auseinanderhalten – immer bis ins dunkelste – jeder Pinselstrich für sich. (...) das Wesentliche der Form (alle Zufälligkeiten weg) größte Ruhe der Wirkung – suchen in der Natur, bis Motiv gefunden. Vermeiden jeder Komposition.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Krivdic/Dankl (Hg.), Arthur Nikodem. Maler und Fotograf der Moderne, Innsbruck 2017, S. 11.

<sup>2</sup> ebd., S. 15.

<sup>3</sup> ebd., S. 58.



## Marie Egner

Radkersburg 1850–1940 Maria Anzbach

*Blick gegen den Bisamberg*, um 1911

Öl auf Leinwand, 57,3 x 73 cm

links unten signiert: M Egner

rückseitig Klebeetikett, bezeichnet und signiert: Der Bisamberg /

(a. d. Donau) / Marie Egner / Klagbaumg. 17, Wien IV

Provenienz: Galerie Klewan; Privatbesitz, Niederösterreich

Literatur: Suppan/Feuchtmüller, Marie Egner. Eine österreichische Stimmungsimpressionistin, Wien 1993, Bd. 2, S. 372, Nr. 862

Im Norden Wiens gelegen, besticht der Bisamberg durch die einzigartige Vielfalt der Flora und Fauna des Weinviertels. Seine Geschichte geht zurück bis in die Zeit keltischer Besiedelung. Zu Zeiten Marie Egners, wie auch heute noch, spielte die Region um den Berg eine große Rolle für die Bevölkerung als beliebtes Siedlungs- und Naherholungsgebiet. Marie Egner gelang es auf brillante Weise die landschaftliche und historische Vielfalt der Region in diesem Gemälde einzufangen. Durch den brachliegenden Acker und die sonnengetrocknete Erde im Vordergrund stechen einzelne Pflänzchen empor, während hinter der Landschaftskuppe einzelne historische Häuschen und Bauwerke sichtbar sind. Im Hintergrund bahnen sich vor der prächtigen Kulisse des Bisambergs die Ausläufer der Donau ihren Weg durch die unberührte Natur. Aufziehende Wolken werfen großflächige Schatten auf die gerade noch lichtdurchflutete Landschaft. Marie Egner verstand es meisterhaft Stimmungen einzufangen. Dieses malerische Talent verfeinerte sie als Schülerin der Künstler Hermann von Königsbrunn, Hugo Darnaut und vor allem Emil Jakob Schindlers. Gemeinsam mit Schindlers Schülern Carl Moll und Olga Wisinger-Florian verbrachte Egner einige Sommer auf Schloss Plankenberg, wo es zu einer intensiven, künstlerischen Zusammenarbeit kam. Marie Egner war ab 1874 bei Ausstellungen im In- und Ausland vertreten, unter anderem bei der Londoner Royal Academy 1888, der Großen Kunstausstellung in Berlin 1896, 1898 und 1899, der Weltausstellung in Paris 1900 sowie bei der Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1904. Regelmäßig nahm sie an den Ausstellungen im Wiener Künstlerhaus teil, mit denen sie im Besonderen 1894 große Erfolge verzeichnen konnte.



## Karl Mediz

Wien 1868–1945 Dresden

*Gletscher im Engadin, 1914*

Roseggletscher

Öl auf Leinwand, 70,5 x 79,8 cm

rückseitig auf Ausstellungsetikett handschriftlich bezeichnet: Karl Mediz /  
Gletscher im Engadin / 1914 / Kat.-Nr. 8 Echtheit beglaubigt Jeinker 2. II. [19]43

Provenienz: Privatbesitz, Süddeutschland

Literatur: Eduard Jeikner, Karl Mediz und Emilie Mediz–Pelikan. Gemälde und Zeichnungen im Galeriegebäude auf der Brühlschen Terrasse (...) veranstaltet vom Heimatwerk Sachsen, Ausstellungskatalog, Dresden 1943, S. 5, Nr. 8, Abb. S. 28; Vgl. Oberhuber/ Seipel / Geretsegger, Emilie Mediz–Pelikan. Karl Mediz, Ausstellungskatalog Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1986, S. 189

Obwohl in Wien geboren, wuchs der junge Karl Mediz bei einer Tante in Znaim auf und begann dann eine Lehre in der Gemischtwarenhandlung seines Onkels in Retz. Sich jedoch seines Talentes bewusst, ging er drei Jahre später nach Wien. Von Friedrich Amerling bestätigt, studierte er bei L'Allemand und Griepenkerl in Wien, später bei Wagner und Goltz in München sowie ein Jahr an der Privatakademie Julian in Paris. Erste Erfolge setzten erst 1894 und zunächst mit Portraitarbeiten ein, als er mit seiner Frau Emilie, die er bei Besuchen der Künstlerkolonie Dachau kennen gelernt hatte, nach Dresden zog. Um 1900 gelang dem Ehepaar dann der Durchbruch: Zusammen entwickelten sie ihren eigenen Stil, den man zwischen Impressionismus, Symbolismus und Formkunst ansiedeln kann. Ihr dekorativer Landschaftsstil fand in Dresden endlich die Anerkennung, die ihnen zuvor in Wien verwehrt geblieben war. Im Jahr 1903 fand eine große Mediz–Pelikan–Ausstellung des Wiener Hagenbundes statt, dessen Mitglied Mediz bis 1912 war. Das vorliegende Gemälde malte Mediz zwei Jahre danach, in einer Zeit, in der er nur noch selten malerisch tätig war, denn der unerwartete Tod seiner Frau Emilie im Jahr 1908 ließ einen vollkommen zerrütteten Mann zurück.

Von nun an wandte er sich fast ausschließlich der Grafik zu, größere, eindrucksvolle Ölbilder, wie das vorliegende, bilden die Ausnahme. Gerade bei diesem Gemälde zeigt sich, mit welcher Hingabe er sich trotz des schweren Schicksalsschlags dem Motiv der alpinen Gletscherwelt gewidmet hat. Das Hochgebirge zog ihn schon seit jeher in seinem Bann und bildet eines der bevorzugten Motive, denen er sich besonders gemeinsam mit seiner verstorbenen Frau Emilie widmete, sodass bei dieser Arbeit wohl Erinnerungen auflebten.

Besonders ausdrucksstark und heroisch anmutend, bringt er hier eine Gletscherzunge im Schweizer Engadin in distanzierter, erhöhter Perspektive auf die Leinwand. Seine feine Malweise der Landschaft mit seinen Bäumen, Felsen und dem ewigen Eis – betont durch die präzisen Weißhöhlungen – führt zu einem ornamentalen Charakter bei gleichzeitiger fast realistischer Wirkung. Letzteres wird durch die ausgewählte Farbpalette unterstützt, deren Erd- und Grüntöne neben dem eisigen Weiß und den Grauabstufungen sowie dem tiefen Blau des Himmels dramatische Kontraste hervorrufen. Durch Mediz' Können meint man als Betrachter dem monumentalen Gletscher, dieser mächtigen, unaufhaltsamen Naturgewalt, direkt gegenüberzustehen.





22

### Ferdinand Brunner

Wien 1870–1945 Wien

*Waldweiher in Oberösterreich*, um 1920

Öl auf Holz, 20,5 x 29 cm

rückseitig auf Nachlassetikett bezeichnet  
und datiert: Aus Oberösterreich (um 1920)

Provenienz: aus dem Nachlass des Künstlers;  
Privatbesitz, Wien

Literatur: Vgl. Heinrich Fuchs (Hg.), Ferdinand  
Brunner. Malerischer Entdecker des Wald-  
viertels, Wien 1979, S. 119



23

### Ferdinand Brunner

Wien 1870–1945 Wien

*Bachlandschaft in Niederösterreich*, um 1920

Öl auf Leinwand, 32,5 x 55,5 cm

links unten signiert: FERDINAND / BRUNNER  
Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Vgl. Fuchs (Hg.), Ferdinand Brunner.  
Malerischer Entdecker des Waldviertels,  
Wien 1979, S. 129

## Georg Gerlach

Berlin 1874–1962 Wien

*Botanischer Garten in Wien, 1920*

Öl auf Leinwand, 100 x 100,3 cm

rechts unten signiert und datiert: G. GERLACH / 1920.

Provenienz: Privatbesitz, Schweiz; Privatbesitz, München (von vorherigem erworben); Privatbesitz Bayern (in Erbfolge von vorherig Genanntem)

Das vorliegende Gemälde des Künstlers Georg Gerlach fängt die Schönheit und Vielfalt der Natur auf eine beeindruckende Weise ein, indem er die verschiedenen Pflanzen und Bäume in lebendigen Farben darstellt. Durch das quadratische Format richtet sich der Blick des Betrachters direkt auf das prachtvolle Blütenmeer. Der Künstler zeigt die Ruhe und Harmonie des Botanischen Gartens in Wien, der auch heute noch als Rückzugsort der Bevölkerung dient. Der Künstler ist bekannt für seine präzise Darstellung von Pflanzen und Landschaften, die die Schönheit und die Vielfalt der Natur hervorheben.

Es lässt sich auf dem Gemälde eine üppige, lebendige Gartenlandschaft mit einer Vielzahl an blühenden Pflanzen in leuchtenden Farben wie Rosa, Rot, Violett und Weiß, eingebettet in grüne Farbnuancen der Blätter, Farne oder Palmen, erkennen. Bei den Pflanzen handelt es sich vermutlich um Rhododendren oder Azaleen. Die unterschiedlichen Farben der Blüten gehören zwar den gleichen Farbkreisen an, stehen aber in Kontrast zueinander, was der Szene eine gewisse Dynamik verleiht. Der Hintergrund zeigt dezente, kühlere Grüntöne, während die Vordergrundelemente leuchtende, warme Farben tragen. Auf diese Weise wird der Betrachter durch die Ansicht geführt. Dies wird auch durch den kleinen Weg, mittig rechts im Bild, verstärkt. Einzig an den scharfen, gemauerten Kanten des erdigen Wegs, die die Grenze zur nächsten Grünfläche bilden, erkennt man, dass wir uns in einem angelegten Botanischen Garten befinden und nicht in einer freien Tropenlandschaft. Eben diese vom Menschen arrangierte und farbig angeordnete Welt der Gärten, die im Gegensatz zur frei wuchernden Natur steht, ist um 1900 in Impressionismus und Jugendstil ein beliebtes Motiv.

Georg Gerlach wurde 1874 in Berlin geboren, wuchs aber seit frühester Kindheit in Wien auf. Sein Vater, der Buchhändler und Verleger Martin Gerlach, hatte sich in den 1870er Jahren in Wien niedergelassen, wo er u. a. 1898 den ersten Jahrgang der Secessionszeitschrift „Ver sacrum“ verlegte. Die künstlerische Ausbildung Georg Gerlachs begann an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, wobei er gleichzeitig auch privaten Malunterricht erhielt. Nach dem Schulabschluss studierte er an der Münchner Kunstgewerbeschule und an der Wiener Kunstgewerbeschule in der Klasse von Franz von Matsch, sowie ab 1891 an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Bereits 1911 und 1912 wurde ihm die Ehre zu teil seine Landschaftsbilder in Secessionsausstellungen zu präsentieren. Vor seiner Ausstellungspräsenz in der Wiener Secession, wo er übrigens auch nach der Zäsur des Ersten Weltkriegs ausstellen sollte, überzeugte er bereits die Ausstellungsjury des Hagenbundes, wo Gerlach 1906 in der Zedlitzhalle bei der 19. Ausstellung mit einem Landschaftsgemälde vertreten war.



## Josef Stoitzner

Wien 1884–1951 Bramberg

*Acker im Sommer*, um 1930

Öl auf Leinwand, 100,6 x 120,5 cm

rechts unten signiert: JOSEF / STOITZNER.

Provenienz: Privatbesitz, Wien

Literatur: Jakob Wirz (u.a.), Kolhammer & Mahringer (Hg.),  
Josef Stoitzner. Das Gesamtwerk, Wien 2019, S. 468, Nr. 1.5.4.

Der 1884 geborene österreichische Maler Josef Stoitzner war unter anderem Mitglied der Secession und an verschiedensten Bildungseinrichtungen tätig. Das vorliegende Gemälde „Acker im Sommer“ entstand um 1930 in Wien. Das Bild zeigt eine üppige Landschaft im Sommer, die von einem bewölkten Himmel bedeckt ist. Eine schmale Straße führt den Betrachter vom linken Bildrand beginnend quer durch die Mitte des Bildes, bis sie am rechten Bildrand in der Ferne verschwindet. Das – wie für ihn typisch – menschenleere Motiv fängt die ruhige Idylle des Dorfes im Sommer ein. Es gibt keine dargestellten Personen, in die sich der Betrachter hineinversetzen könnte, stattdessen wird man selbst in das Gemälde hineinversetzt. Möglicherweise spaziert man selbst gerade die Straße entlang Richtung Dorf und hält einen Augenblick inne, um die Landschaft zu genießen.

Langsam scheint bereits der Herbst Einzug zu halten, die Wälder im Hintergrund verfärben sich in verschiedenste Brauntöne und auch die Ernte auf den Feldern scheint begonnen zu haben. Stoitzner verleiht dem Bild eine ungemeine Tiefe, die blauen Berge, die im Hintergrund nur angedeutet sind, verschwinden unerreichbar weit in der Ferne. Mit nur wenigen Farben gelingt es dem Künstler der Szene Leben einzuhauchen. Trotz der Wolken am Himmel ist es dank der Orange- und Gelbtöne doch deutlich erkennbar, dass die Landschaft von Sonnenlicht durchflutet ist.

Die feinen Linien der Zweige im Vordergrund werden von der flächigen Gestaltung der Gebäude im Mittelgrund abgelöst. Scharfe Umrisslinien prägen die unmittelbare Nähe, im Hintergrund verlaufen die Farben konturlos ineinander. Das zarte Hellblau des Himmels bietet einen farblichen Kontrast zu den kräftigen Grün- und Brauntönen der Landschaft, die Grenze bildet die Silhouette des Waldes und der Berge. Der Farbauftrag wechselt zwischen pastos bei den Lichtreflexen und flächig im Hintergrund und speziell am Himmel. Die für Stoitzner typische Silhouettenhaftigkeit erinnert auch in diesem Werk an Farbholzschnitte, die ebenfalls zu seinem Repertoire zählen.



## Arnold Clementschitsch

Villach 1887–1970 Villach

*Spanische Hofreitschule*, um 1920

Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm

links unten signiert: Clementschitsch

rückseitig am Keilrahmen: Zollamt-Klebeetikett und Zollamtstempel

Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Siewald/Gabriel/Lukeschitsch/Wetzlinger-Grundnig (Hg.),  
Arnold Clementschitsch. Klagenfurt 2016, S. 322

Die im 16. Jahrhundert gegründete Spanische Hofreitschule in Wien wurde im 19. Jahrhundert unter der Leitung von Maximilian Weyrother, der zunächst als Unterbereiter und anschließend als Oberbereiter in der Reitschule tätig war, und seinem Bruder Gottlieb, zu einem der wichtigsten Orte der mitteleuropäischen Reiterszene. Diese zentrale Rolle hat die Institution bis heute inne. Die Spanische Hofreitschule ist eine der ältesten und renommiertesten Reitschulen der Welt.

Nach dem Ersten Weltkrieg setzte sich die treue Reiterequipe unter der Führung von Mauritius Herold intensiv und mit Erfolg für den Fortbestand der spanischen Reitschule ein. Bereits eineinhalb Jahre nach Kriegsende fand die erste öffentliche Vorführung statt. Zu dieser Zeit ist auch vorliegendes Gemälde des österreichischen Künstlers Arnold Clementschitsch entstanden. Nach dem Ersten Weltkrieg wurden die verbliebenden Lipizzaner zwischen Italien und Österreich aufgeteilt. Bis heute stammen die Pferde als direkte Nachfolgen aus dieser alten kaiserlichen Herde ab.

Auf unserem Gemälde können wir drei der beeindruckenden Tiere bestaunen. Zentrales Anliegen von Arnold Clementschitsch war die Darstellung der Bewegung, die er in zahlreichen Straßen- und Pferdebildern, wie vorliegendem, festhielt. Die Szene zeigt einen Moment aus einem Pas de Trois, einer Vorführung von drei Pferden. Die Reiter sind in ihrer traditionellen Empire-Uniform gekleidet. Diese Kleidung soll die Tradition und die Eleganz der Einrichtung betonen. Als Kopfbedeckung tragen die Reiter einen schwarzen Zweispitz, der ein Symbol für die langjährige Geschichte und ihre kaiserliche Historie ist. Der Künstler setzte die Eleganz und Anmut der Pferde gekonnt in Szene. In der Spanischen Hofreitschule werden ausschließlich Lipizzanerhengste ausgebildet. Wir können – auf Grund der Fellfarbe – davon ausgehen, dass wir im Vordergrund einen jüngeren Hengst sehen. Erst im Laufe der ersten Lebensjahre bekommen die dunkelgeborenen Pferde ihre typische weiße Farbe.

Der Stil des Künstlers Arnold Clementschitsch wurde in den 1920er Jahren vom deutschen Expressionismus beeinflusst. In dieser Zeit herrscht in seinen Arbeiten auch eine ungewöhnlich intensive, gesteigerte Farbigkeit vor, die auch in vorliegendem Bild erkannt werden kann. Zu dieser Zeit stellte er auch erstmals in der Wiener Sezession aus, weitere Ausstellungen folgten 1925 und 1953 in Wien, 1928 in Barcelona und 1932 in Venedig.



## Oskar Mulley

Klagenfurt 1891–1949 Garmisch–Partenkirchen

*Winterstimmung*, um 1925

Öl auf Karton, 24,2 x 27 cm

links unten signiert: MULLEY

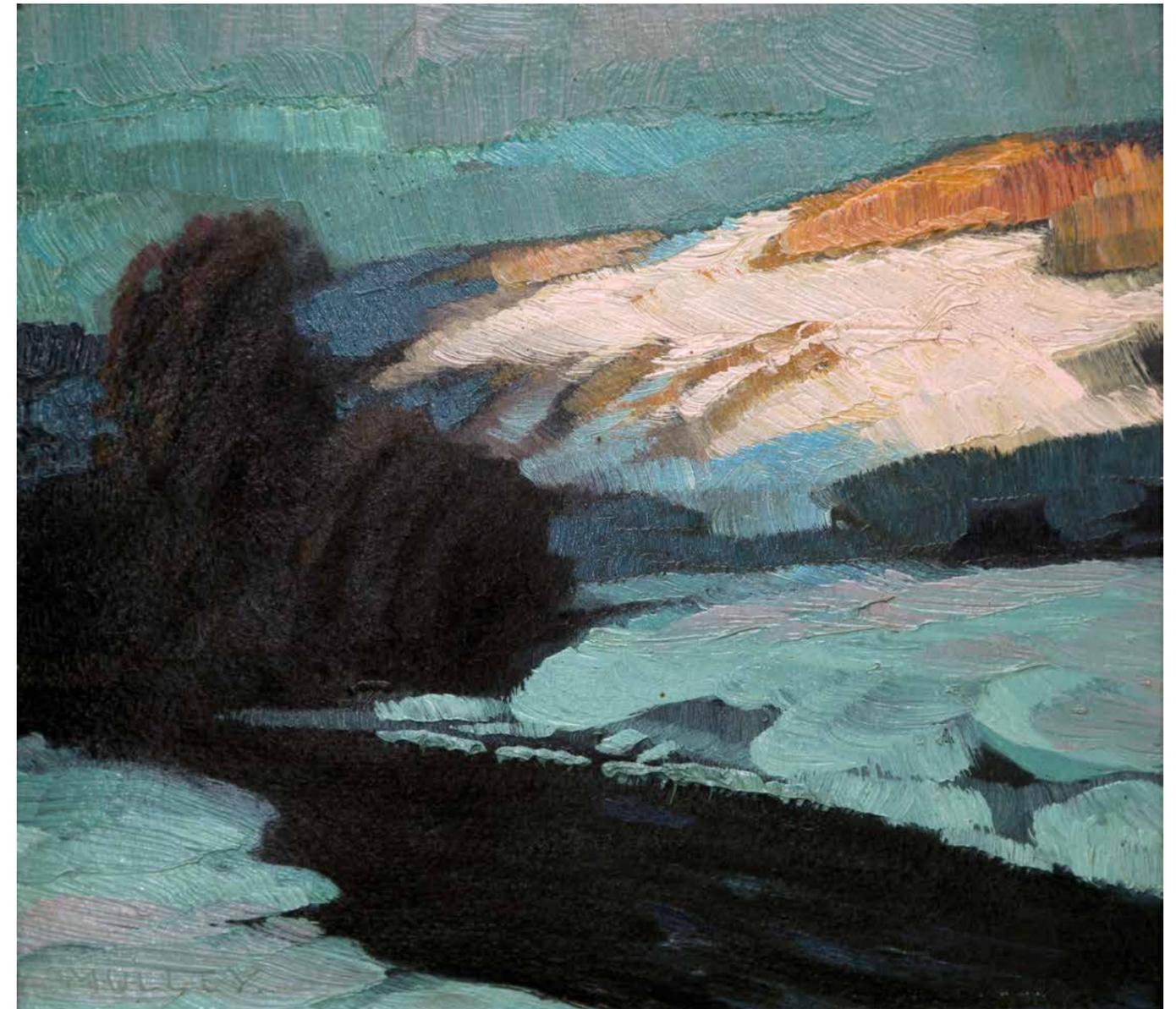
rückseitig auf Etikett betitelt und signiert: Winterstimmung / Mulley

Provenienz: Privatbesitz, Tirol

Literatur: Vgl. Günther Moschig, Oskar Mulley. Alpine Landschaft, Schwaz 1995, Blatt 13

Im Jahr 1918 übersiedelt der 1891 in Klagenfurt geborene Maler und an der Akademie der bildenden Künste in Wien ausgebildete Oskar Mulley nach Kufstein. Anders als bei seinen Lehrmeistern Delug und Jettmar steht nicht der Mensch, sondern die Landschaft im Mittelpunkt seiner Malerei. Die Orientierung am dekorativen Jugendstil der Wiener Secession und dem Spätimpressionismus führen ihn in den frühen 20er Jahren in der Ausführung einer pastosen Spachteltechnik hin zu seinem unverkennbaren Stil, die den Bildern Mulleys eine ganz eigene Tiefe verleiht. In der Farbgebung zurückhaltend – zunächst in Brauntönen, später mit einer etwas größeren Palette – geht es dem Künstler stets um die große Form von Landschaft und Architektur. Seine Malerei fokussiert dabei auch auf das Medium der Malerei, die er in seinen pastos gespachtelten Bildern auch in ihrer Materialität auslotet. Seine Sichten auf die Berglandschaft basieren und zielen dabei nicht auf einem emotionalen Zugang, sondern zeigen das „Wesenhafte“ einer Region, die ihm aus eigener Anschauung sehr gut bekannt war.

Die vorliegende „Winterstimmung“ ist ein besonders anschauliches Beispiel für seinen eindrücklichen Malstil. Mulley wählt hierfür die winterliche Ansicht einer schneebedeckten Flusslandschaft am Fuße eines sanft ansteigenden Berghügels. Der Fluss verläuft in tiefem Schwarz seiner unergründlichen Tiefe im vorderen Bildgrund, dunkel eingebettet zwischen leuchtenden Schneefeldern, deren pastose, mit Blau und partiellem Violett gemischte Weißtöne einen markanten kühlen Vordergrund des Bildes bilden und die Grundstimmung des Bildes prägen. Mystisch erhebt sich auf der jenseitigen Uferseite die einnehmende Silhouette eines großflächigen, undurchdringlichen Ufergewächses, das den Überhang zum ebenen Mittelgrund des Bildes mit seiner unberührten Schneelandschaft markiert. In sorgfältigen Spachtelschichten legt Mulley pastose Farbschichten von mit Grün, Violett und Blau gemischten Weißtönen übereinander, die sich in der Wirkung ihrer Farbwerte gegenseitig lebendig steigern und sich besonders mystisch gegen das undurchdringliche Dunkel des Flusses im Vordergrund abheben. Unter dem dunklen Himmel der bereits hereinbrechenden Nacht leuchten die schneefreien Hangpartien sowie der Gipfel im letzten Schein der in feurigem Rot untergehenden Wintersonne glühend auf und bilden so einen reizvollen Kontrast zur kühlen Darstellung im Mittel- und Vordergrund.



## Alfons Walde

Oberndorf 1891–1958 Kitzbühel

*Andreaskirche in Kitzbühel, 1920/1925*

Mischtechnik mit Öl über Bleistift auf Velin, 10,9 x 13,9 cm

unten mittig monogrammiert: W

rückseitig Nachlassstempel mit handschriftlicher Bestätigung der

Tochter des Künstlers, Guta E. Berger: AUS DEM NACHLASS VON /

PROF. A. WALDE; KITZBÜHEL / Guta E. Berger / geb. Walde

Provenienz: aus dem Nachlass des Künstlers; Privatbesitz, Süddeutschland

Literatur: Vgl. Wolfdietrich Hassfurther (Hg.), Alfons Walde 1891–1958, Schiele, Egger–Lienz, Wien 1988, Tafel 12

Das Werk ist im Werksarchiv von Alfons Walde registriert.

Seine Heimatstadt Kitzbühel mit ihrem mittelalterlichen Stadtkern, ihrer lebendigen Dachlandschaft und mitsamt ihres Landschafts- und Lebensraums bot Alfons Walde eine nie versiegende Quelle an Motiven, die er zu allen Jahreszeiten und in unterschiedlichen Ansichten in einer Vielzahl an Werken festhielt. In diesen eindrücklichen und stimmungsvollen Stadtportraits offenbart sich Waldes tiefempfundene Verehrung zu seiner Heimat, die ihn sein ganzes Leben begleitete.

Im vorliegenden Werk setzt Walde die Kitzbüheler Andreaskirche, die mit ihrem spätgotischen Gewölbe aus dem 15. Jahrhundert als eine der ersten Kirchen gotischer Sakralbaukunst in Tirol gilt, von Schnee gesäumt und im hellen Licht eines strahlenden Wintertags in Szene. Die Unteransicht der aus nächster Nähe dargestellten Stadtpfarrkirche, die in leicht diagonal verlaufender Wiedergabe nahezu den gesamten Bildraum einnimmt, betont ihre unmittelbare Präsenz. Verstärkt wird dieser Eindruck durch Waldes bewussten Verzicht auf die malerische Wiedergabe der Kirchturmspitze. Ebenso verzichtet Walde hier – entgegen anderer Darstellungen – auf die Wiedergabe der angrenzenden Liebfrauenkirche. Lediglich skizzenhaft deutet er umliegende Häuser an. Ebenso verzichtet der Künstler auch auf die narrative Ergänzung durch menschliche Protagonisten. Vielmehr betont Walde mit der erweiterten Darstellung des schneebedeckten Steinbergkogels, den er in stark verkürzter Unteransicht im Hintergrund mit raschem, sicheren Pinsel skizziert, die harmonische Einbettung des menschlichen Bauwerks in seine unmittelbar umgebende, unberührt erscheinende Natur – eine Kombination, die ihm als ausgebildetem Architekten sehr am Herzen lag. Auch die Farbkomposition samt seiner komplexen Licht- und Schattensituation ist feinst kalkuliert. Walde zeigt die Andreaskirche von Norden aus, im Schatten des schräg von oben einfallenden Sonnenlichts getaucht, so dass die Fassade mit der Sakristei in matter Sandsteinfarbe erscheint. Gleißend hell, in direkter Beleuchtung der strahlenden Sonne gibt Walde hingegen ihre Westfassade wieder. Ringsum leuchtet die schneebedeckte Landschaft in sorgfältig nuancierten Weißtönen auf, tiefe Töne in Dunkelblau charakterisieren reizvoll die verschatteten Zonen der schneebedeckten Natur. Im lichten Blau des wolkenlosen Himmels verstärkt sich in schönster Weise die spezifisch leuchtende Atmosphäre eines klaren, strahlenden Wintertags.



Originalgröße

## Alfons Walde

Oberndorf 1891–1958 Kitzbühel

*Einsamer Berghof*, 1934

Originalrahmen

Öl auf Karton, 42,4 × 67,7 cm

rechts unten signiert: A. Walde

rückseitig originales Künstleretikett: „Einsamer Berghof“ / 1934

Provenienz: in den 1930er Jahren direkt beim Künstler erworben, seither

Privatbesitz, Schweiz

Literatur: Vgl. Ammann/Kraus/Leopold (Hg.), Alfons Walde, Ausstellungskatalog

Leopold Museum, Wien 2006, S. 113

Gutachten von Prof. Dr. Gert Ammann, vom 10. August 2024, Völs.

Das Werk ist im Alfons Walde Werkverzeichnis unter der WVZ. Nr. D-LA-937 registriert.

„Einsamer Berghof“ stellt eines der wichtigsten Motive der Dreißigerjahre im Schaffen Waldes dar, welches auch als farbige Postkarte im Verlag des Künstlers erschien. Das Bauernhaus mit gemauertem Wohnteil und seiner aus dunklem Holz gebauten Tenne erhebt sich imposant über einer Bergkuppe, deren schneebedeckte Fläche im warmen Licht der Frühjahrs Sonne bereits zu schmelzen beginnt. Unterhalb des Hanges schließt sich ein Stallgebäude an. In höchster malerischer Qualität erheben sich dahinter aus der Tiefe des Tals die mächtigen schneebedeckten Berge, die in den für den Künstler charakteristischen tiefblauen Schatten aufscheinen. Dazwischen ragen einige markante Felsen in die Höhe, vom gelblichen Licht der warmen Märzsonne bereits partiell vom Schnee befreit. Darüber wölbt sich ein klarer, strahlend blauer Himmel.

Während frühere Werke in einer szenischen Sequenz von Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgebaut sind, ist die Komposition hier freier gestaltet. Der Blick wird kontinuierlich über die einzelnen Bildelemente geleitet: vom Holzstoß im Vordergrund, über die Häuser des Mittelgrunds und weiter aus dem verschatteten Tal bis hinauf auf die in der Sonne hell aufleuchtenden Gipfel des schattigen Gegenhangs. Auch ist der großzügige, spontane, form- und konturmodellierende Pinselstrich einem beruhigten, kleinteiligen, pastosen und äußerst kalkulierten Farbauftrag gewichen. Entgegen der Klangstimmung des zumeist matt-tonigen Farbtonwerts früherer Werke reihen sich jetzt kräftige Farbmodulationen reliefartig an- und übereinander.

Im Gleichklang der Naturfarben, ergänzt von feinst kalkuliertem Einsatz punktuell gesetzten Rots im Gewand des Kindes, setzt Walde im Vordergrund mit der Darstellung einer Mutter mit Kind auf ihrem Arm nicht nur einen malerischen Blickfang, sondern symbolisiert in schönster Weise auch die Einbindung des Menschen in die Natur seiner unmittelbaren Umgebung. Die Einbeziehung einer oder mehrerer Figuren in seine bis dahin menschenlose Winterlandschaften stellt dabei ein neues künstlerisches Konzept Waldes ab den 30er Jahren dar und lässt in dieser Weise „Einsamer Berghof“ zu einem der einfühlsamsten Motive dieser Phase werden. Unter dem Aspekt des mit dem anbrechenden Frühling beginnenden neuen Lebens erhält die Betonung des Mutter-Kind-Motivs zudem auch einen biografischen Bezug, zumal Waldes zweite Frau 1930 ein Kind zur Welt brachte.

„Einsamer Berghof“ ist noch mit einem seiner originalen Künstlerrahmen mit der typischen breiten Hohlkehle und konkaven Rundung versehen, die Alfons Walde ab Mitte der 20er Jahre selbst konzipierte und bevorzugt für Landschaften verwendete.



## Alfons Walde

Oberndorf 1891–1958 Kitzbühel

*Frühling in Tirol*, 1932

Originalrahmen

Öl auf Karton, 63,2 x 49,7 cm

links unten signiert: A Walde

rückseitig originales Künstleretikett:

„Frühling in Tirol“ / Alfons Walde / Kitzbühel, Tirol, 1932

Provenienz: Privatbesitz, Schweiz

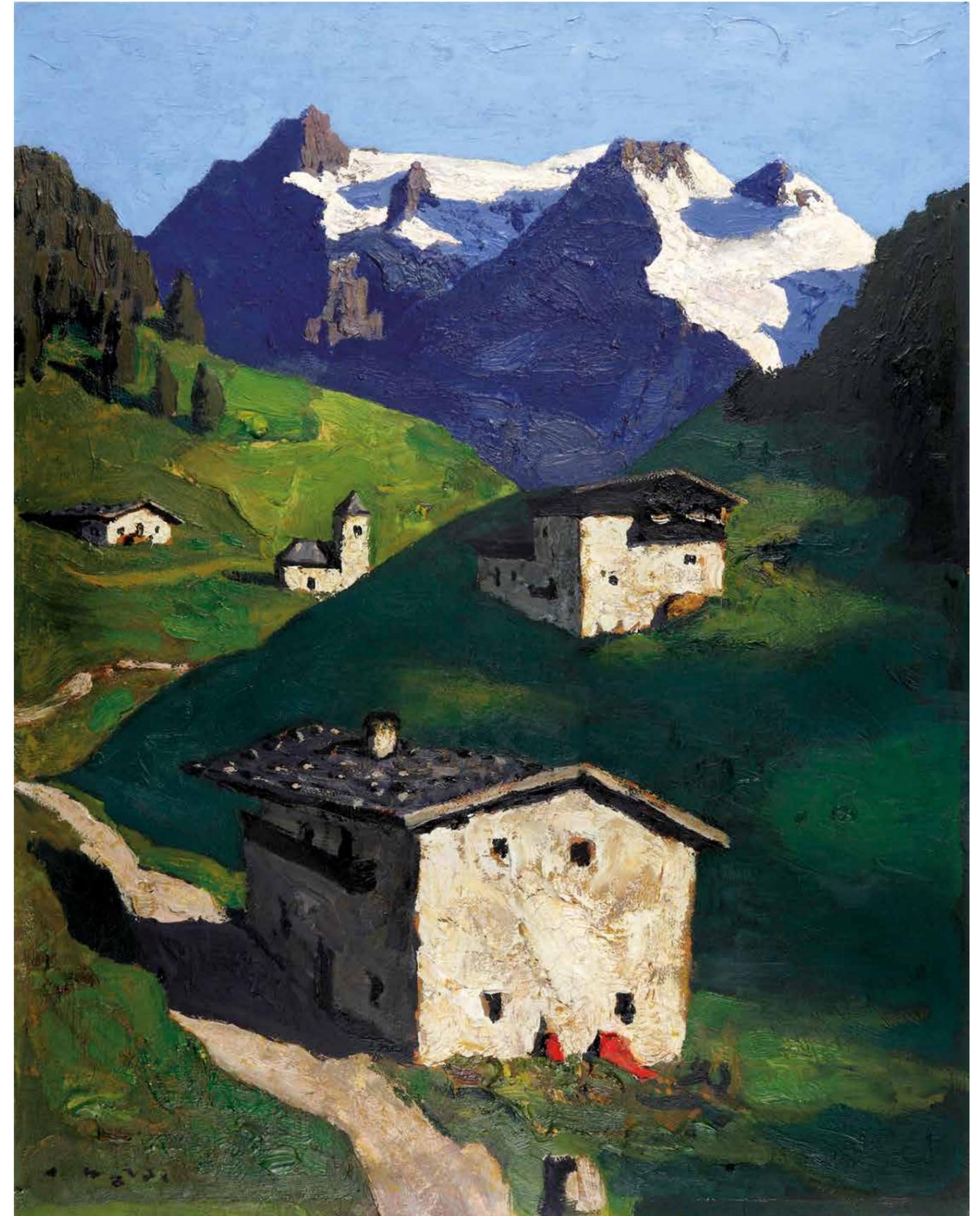
Literatur: Vgl. Ammann/Kraus/Leopold (Hg.), Alfons Walde, Ausstellungskatalog Leopold Museum, Wien 2006, S. 105; Vgl. Gert Ammann, Alfons Walde. 1891–1958, Innsbruck 2012, S. 298

Das Werk wird unter der WVZ-Nr. D-LA-1144 in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis von Prof. Dr. Gert Ammann und Michael Walde-Berger aufgenommen. Gutachten von Prof. Dr. Gert Ammann, Völs vom 24. März 2023.

Das vorliegende Gemälde zeigt eine Tiroler Landschaft, wie die meisten von Alfons Waldes Bildern einer bestimmten Jahreszeit zugeordnet, diesmal dem Frühling. Der Künstler war begeistert davon, das gleiche Motiv in unterschiedlichen Jahreszeiten und somit auch verschiedenen Lichtverhältnissen zu fertigen. Am liebsten stellte er seine Heimat Tirol dar, in Wien, wo er auch mit Klimt und Schiele zusammentraf, fühlte er sich weniger wohl.

Ein Weg führt den Betrachter ins Bild hinein, vorbei an einigen Gebäuden und einer kleinen Kirche, bis er sich hinter einem grünen Hügel verliert. Im Hintergrund ragt ein schneebedeckter Berg in den wolkenlosen Himmel. Die Komposition folgt einem Zick-Zack-förmigen Weg, der durch das Spiel von Licht und Schatten der sich überschneidenden Hügelkuppen fortgeführt wird und schließlich bei den scharfen Gebirgskanten endet. Die Frühlingssonne hat den Schnee bis in die Gebirgsspitzen zurückweichen lassen, dort steht der weiße Schnee mit seinen blauen Schatten dem blau-grauen Gestein gegenüber. Die Hügel davor sind geprägt von den verschiedensten Grüntönen, die die gerade aus dem Winterschlaf erwachende frische Vegetation aufblühen lassen. Unterbrochen wird die grüne Landschaft von den weißen Gebäuden, die den Weg säumen. Rote Farbtupfer vor dem vordersten Gebäude kontrastieren das Blau im Hintergrund. Der Wechsel zwischen Weiß und Grau-Blau steht im Gegensatz zu dem Spiel von Hell- und Dunkelgrün. Die Sonne wirft lange Schatten quer durch das Bild, die das Helldunkel noch verstärken. Besonders die zackigen Schatten und schroffen Gebirgslinien machen das Gemälde sehr geometrisch. Klare Linien bestimmen das Bild, ohne es zu streng wirken zu lassen. Links und rechts sind Bäume angedeutet.

Mit breiten Pinselstrichen und viel Farbe hebt Walde das raue Mauerwerk der Gebäude hervor. Im Gegensatz dazu ist der Farbauftrag bei den Hügel- und Gebirgspartien viel flacher gewählt, um beispielsweise die Gesteinsflächen darzustellen. Die verschiedenen Pinseltechniken verleihen dem Gemälde eine Lebendigkeit, wie sie kaum ein anderer Künstler zu erschaffen vermag. Die menschenleere Landschaft erzeugt ein Gefühl von Ruhe und Stille, wie man sie in einer wenig besiedelten Region in Tirol auch heute noch so vorfindet. Walde gelingt es, die Betrachter seiner Bilder in die Szene hineinzuziehen und sie mit atmosphärischen und einzigartigen Gemälden in den Bann zu ziehen.



## Alfons Walde

Oberndorf 1891–1958 Kitzbühel

*Tiroler Bergdorf (Auracher Kircherl)*, 1947  
Originalrahmen

Öl auf Karton, 38,9 x 28,8 cm

links unten signiert: A. Walde

rückseitig originales Künstleretikett

Provenienz: Christie's London 7.10.1999; Kunsthandel Peter Kovacek, Wien,  
Sammlung Otto Glaser (1926–2017), Dublin; Privatbesitz, Irland; Privatbesitz, Österreich

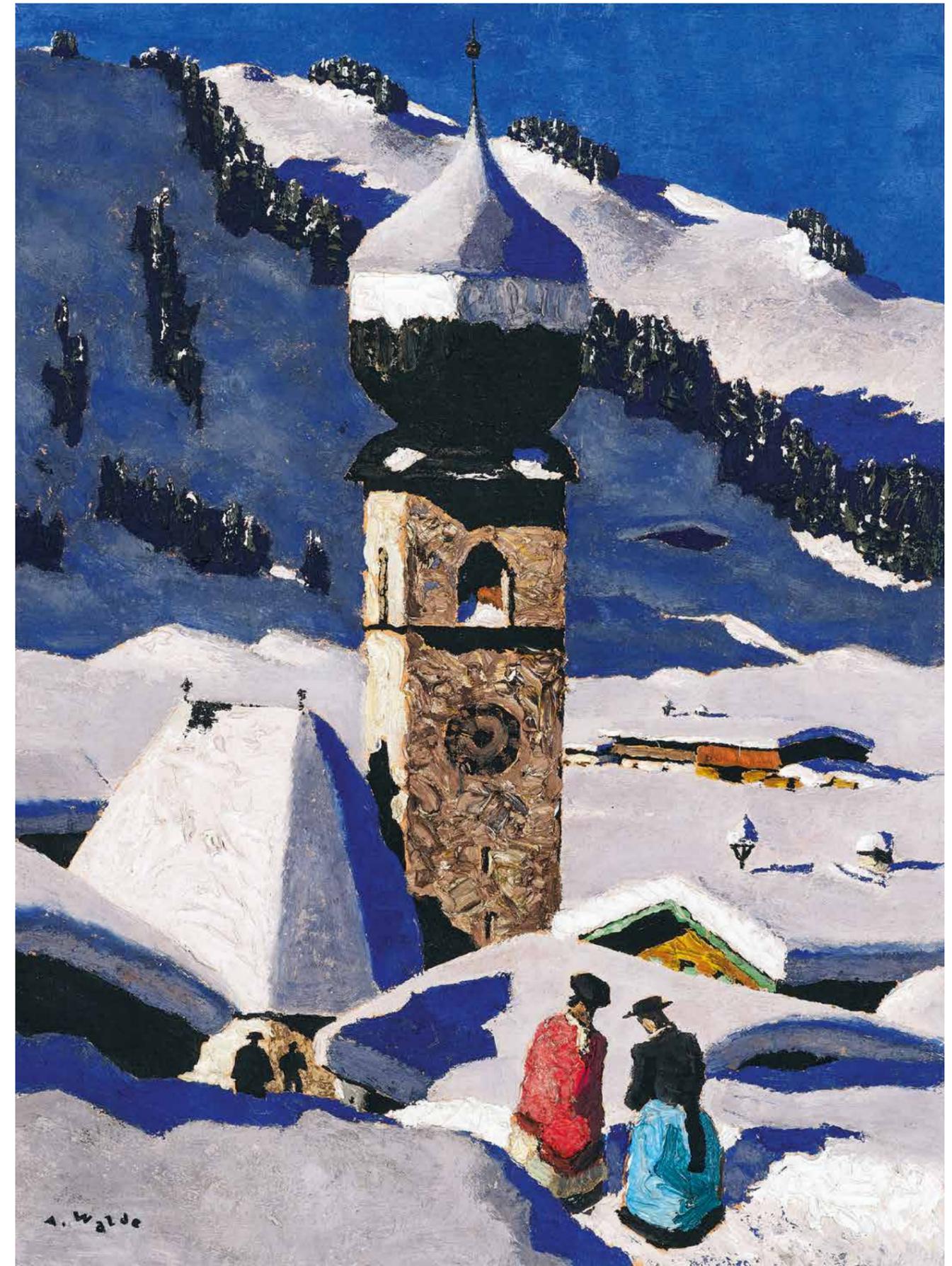
Literatur: Vgl. Gert Ammann, Alfons Walde. 1891–1958, Innsbruck 2012, S. 273

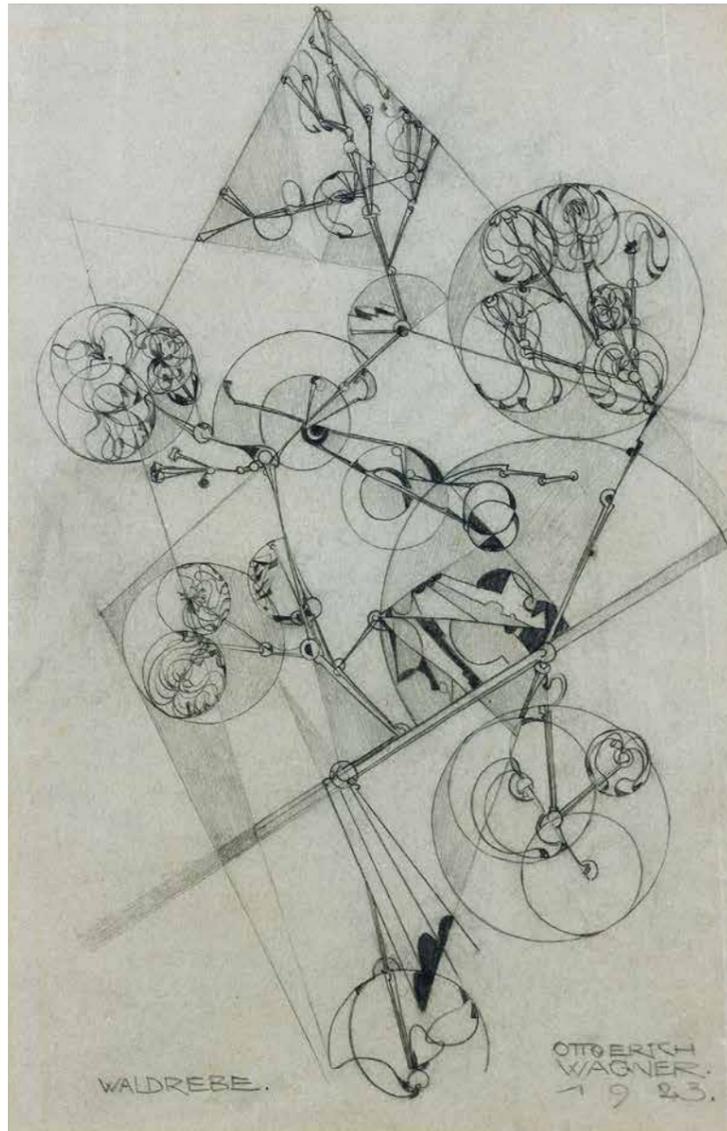
Das Bild ist im Werksarchiv von Alfons Walde registriert.

Alfons Walde gewährt in seinen Gemälden ab 1920 Einblicke in alltägliche Szenen des Kitzbüheler Dorflebens und gibt den Menschen vor Ort ihren Raum. Sein Interesse galt primär der Abbildung der Figur des Bauern in seinem bekannten Umfeld. Besonders fasziniert war Walde von der Festlichkeit und der Stimmung, die von den sonntäglichen Kirchgängen ausging. Sein berühmtestes Motiv stellt Walde dabei in vorliegendem Gemälde dar: das Auracher Kircherl bei Kitzbühel. 1923 führte er die Darstellung zum ersten Mal aus und wiederholte sie in den folgenden Jahren immer wieder mit kleinen Veränderungen. 1924 gewann er mit dem Motiv sogar einen Wettbewerb des Landesverkehrsamtes zur Gestaltung eines Werbeplakates für Tirol.

Das Gemälde zeigt das winterliche Aurach bei Kitzbühel mit der kleinen Kirche, dabei nehmen die imposanten Berge den Hintergrund ein. Der markante Kirchturm dominiert das Bild und zieht das Auge des Betrachters auf sich. Einige wenige Menschen haben sich aus den warmen Häusern, dick eingepackt, in die Kälte hinausgewagt. Zwei Frauen in winterlicher Sonntagstracht haben sich zu einem kurzen Tratsch inmitten des verschneiten Dorfes getroffen. Die Figurengruppe der plaudernden Damen findet sich in Waldes Bildern häufig in verschiedensten Zusammensetzungen wieder. Diese Wiederholungen von Motiven und Figuren sind charakteristisch für Alfons Walde wie auch das Kolorit des Bildes. Im Besonderen die kleinen roten Farbakzente, die die eher zurückhaltende Farbpalette unterbrechen, sind beinahe in jedem seiner Werke zu finden, ob, wie hier, in den Gewändern oder wie in anderen Werken als leuchtend rote Blume auf einem Balkon. Seine berühmten blauen Schatten verleihen dem Bild im Spiel mit dem weiß strahlenden Schnee eine besondere Tiefe, sie akzentuieren allem voran die Struktur des Berges, sowie die bauchige Kuppel des Kirchturms.

Die pastose Malweise, die Walde perfektioniert hat, wendet er auch in diesem Gemälde meisterhaft an. Der Künstler zaubert mit dem dicken Farbauftrag mehrschichtige Oberflächen und verleiht dem Bild so einen beinahe reliefartigen Charakter. In diesem besonderen Gemälde vereint Alfons Walde sowohl eine winterliche Landschaftsdarstellung als auch eine Stadtansicht und kombiniert diese mit seinen unverwechselbaren Figurengruppen – diese einzigartigen Merkmale zeichnen Waldes Œuvre aus.





32

### Otto Erich Wagner

Klepáčov-Blansko, Mähren 1895–1979 Wien

*Waldrebe*, 1923

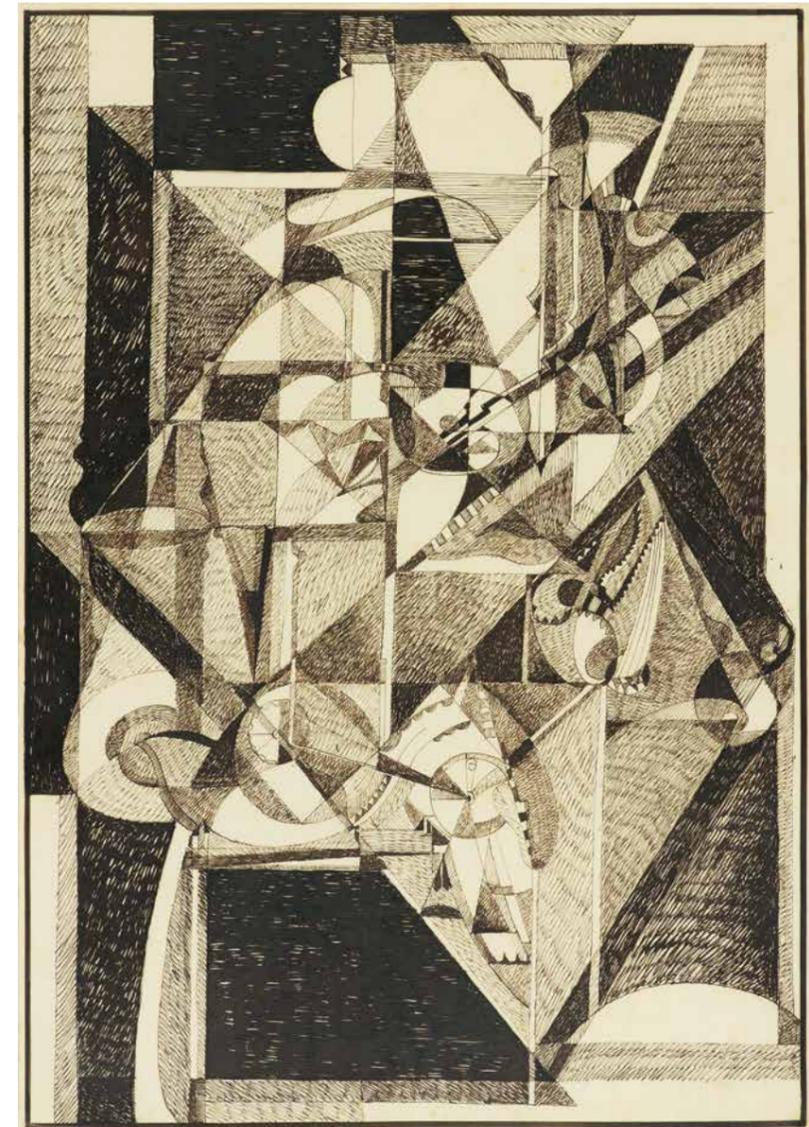
Bleistift auf Papier, 45 x 28,5 cm

rechts unten signiert und datiert: Otto Erich Wagner 1923

links unten betitelt: Waldrebe

Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Vgl. Husslein-Arco/Bast/Krejci/Werkner (Hg.), *Wiener Kinetismus. Eine Bewegte Moderne*, Ausstellungskatalog Belvedere, Wien 2011, S. 134 (unten); Sylvia Kovacek GmbH (Hg.), Erika Giovanna Klien. *Wiener Kinetismus*, Wien 2022, S. 148f., Abb. 64



33

### Otto Erich Wagner

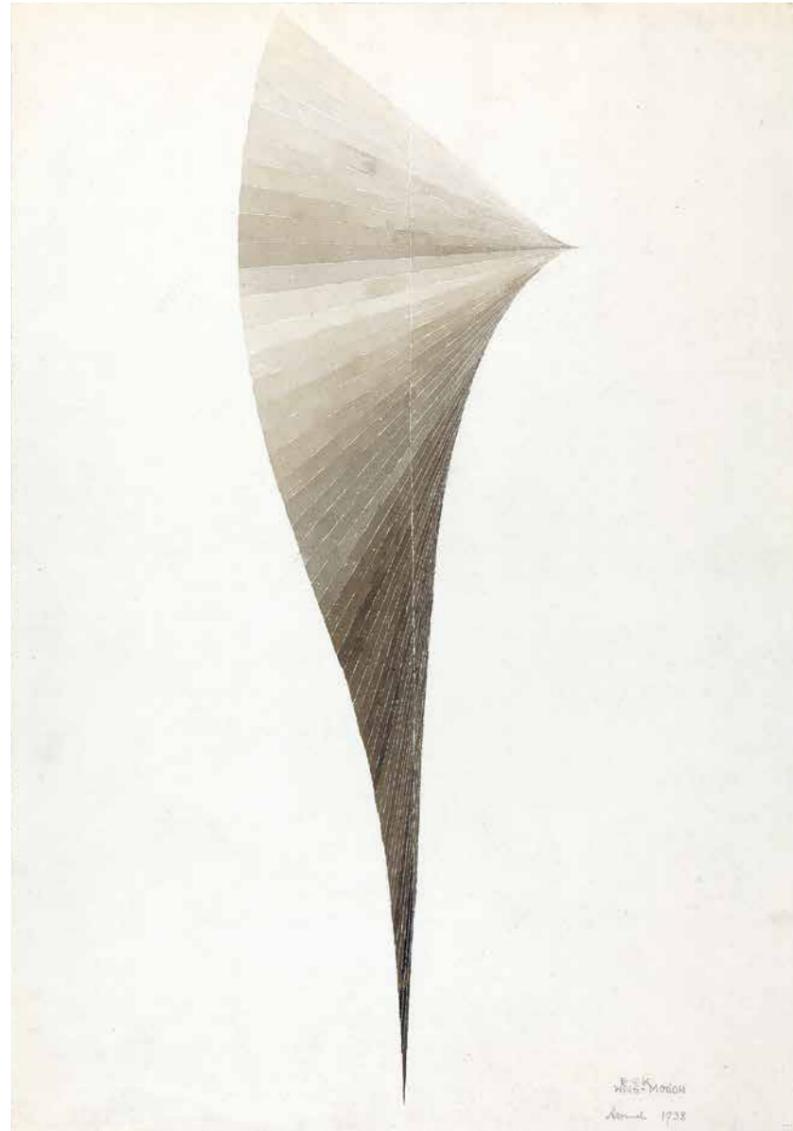
Klepáčov-Blansko, Mähren 1895–1979 Wien

*Kinetische Komposition*, 1929

Tusche auf Papier, 38 x 26,6 cm

Provenienz: Privatbesitz, Wien

Literatur: Husslein-Arco/Bast/Krejci/Werkner (Hg.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne*, Ausstellungskatalog Belvedere Wien, Wien 2011, S. 107



34

**Erika Giovanna Klien**

Borgo di Valsugana 1900–1957 New York

*Wing Motion*, um 1938

Aquarell auf Papier, 50,8 x 35,4 cm

rechts unten monogrammiert und betitelt:

E. G. K. / WING-MOTION

rechts unten von fremder Hand bezeichnet: Around 1938

Provenienz: aus dem Nachlass der Künstlerin;

Privatbesitz, Wien

Literatur: Sylvia Kovacek GmbH (Hg.), Erika Giovanna Klien. Wiener Kinetismus, Wien 2022, S. 95, Abb. 34



35

**Erika Giovanna Klien**

Borgo di Valsugana 1900–1957 New York

*Mutter und Kind*, um 1934

Aquarell auf Papier, 34 x 27,5 cm

rückseitig bezeichnet: Estate Erika Giovanna Klien/  
Gunther Klien

Provenienz: aus dem Nachlass der Künstlerin; Privat-  
besitz, Deutschland

Literatur: Vgl. Marietta Mautner Markhof, Erika Giovanna Klien 1900–1957, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Wien, Wien 1987, S. 97, Abb. 183

## Emil Nolde

Nolde/Nordschleswig 1867–1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

*Drei Goldfische, 1925*

Aquarell auf Japanpapier, 20,7 x 31,6 cm

rechts unten signiert: Nolde.

rückseitig auf Abdeckung gewidmet: 1930 / Dreie [sic!] Fische bringen Ihnen Dreien / Weihnachtsgrüße von A u. E. N.

rückseitig auf Abdeckung Galerieetikett Frankfurter Kunstkabinett

Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt

rückseitig auf Abdeckung teilweise unleserliches Klebeetikett:

Eigentum von / Hedi Klein / Ffm., Jan. 2001 / [...]

Provenienz: 1974 Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt;

Sammlung Hedi Klein, Deutschland

Foto-Expertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Klockries vom 21. März 2022.

Das Werk ist unter der Nummer Nolde A – 237/2022 im Archiv

von Prof. Dr. Manfred Reuther registriert.

Neben den farbprächtigen und sehr bekannten Blumenbildern schuf Emil Nolde auch zahlreiche Aquarelle mit Darstellungen unterschiedlichster Tiere – angefangen beim Vieh am elterlichen Bauernhof bis zu exotischen Tieren, die er auf seiner Südseereise oder auch im Berliner Zoo bewundern konnte. Das Interesse für die Tierwelt war für den Sohn von Bauernleuten nicht verwunderlich und wird durch eine Vielzahl an schönen Tierbildern verdeutlicht. Schon ab 1923/24 entstand eine Reihe von fein gemalten Aquarellen mit exotischen Vögeln, kleinen Eidechsen und Geckos sowie bunten Fischen wie das hier vorliegende, auf 1925 datierte Bild.<sup>1</sup> Es zeigt drei leuchtend gelbe Goldfische, wie sie wohl im Aquarium des Zoologischen Gartens in Berlin sehr häufig zu finden waren. Die Konturen der Fischkörper sind fließend und offen, genauso als würde man sie durch die von den Schwimmbewegungen der Fische aufgewühlte Wasseroberfläche betrachten.

Eindrucksvoll entfaltet sich hier die besondere Malweise Noldes; auf dem saugfähigen Japanpapier entwickeln die Farben – zusammen mit reichlich Wasser – geradezu ein Eigenleben und gelangen bei dem Motiv der Fische zur Perfektion. Der Zufall spielte bei Noldes Aquarellen immer eine entscheidende Rolle und zeugt so von der Spontanität und Unmittelbarkeit seiner Technik. Die diffus-schimmernde Transparenz des Wassers, die gleichmäßige Bewegung der Fische, die durch die Wellen und Strömungen hervorgerufenen Verzerrungen der Ansicht; all das kommt in diesem Bild – begünstigt durch die Aquarelltechnik – glaubhaft und realitätsnahe zum Tragen. Auch eine gewisse Tiefenwirkung lässt sich anhand der feinen Nuancen der blauen Farbe und des Hin- oder Wegschwimmens des Goldfisches ganz links im Bild nachvollziehen. Durch die Schlieren und Facetten der Farbe wird die Bewegung von Wasser und Fisch betont. Der Verzicht auf jegliche Staffage in Form von Pflanzen oder Ähnlichem beweist die große Bedeutung, die der Künstler der reinen Farbe als eigentlichem Kommunikationsmittel beimaß. Seine beinahe sinnliche Beziehung zur Farbe lässt sich in vielen Schriftzeugnissen finden: „Farben waren mir ein Glück, und mir war es, als ob sie meine Hände liebten.“<sup>2</sup> Emil Nolde verband mit jedem Ton und jeder Farbe auch menschliche Emotionen und Stimmungen, die er zusammen in seine Bilder miteinfließen ließ.

<sup>1</sup> Martin Urban, Stiftung Seebüll (Hg.), Emil Nolde – Blumen und Tiere. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1994, S. 38f.

<sup>2</sup> Nolde zitiert nach: ebd., S. 36.



© Nolde-Stiftung Seebüll

## Emil Nolde

Nolde/Nordschleswig 1867–1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

*Kakteen und Tulpen*, um 1954/1955

Aquarell auf Japanpapier, 26,8 x 46 cm

links unten signiert: Nolde

Provenienz: Privatbesitz, Deutschland

Literatur: Vgl. Moeller/Ring (Hg.), *Exotische Welten. Kakteen und außereuropäische Blütenpflanzen im Werk von Nolde und Schmidt Rothluff*, Ausstellungskatalog Brücke-Museum Berlin/Nolde Stiftung Seebüll, Berlin/Seebüll 2016, Tafel 9 und 12; Vgl. Husslein-Arco/Koja (Hg.), *Emil Nolde*. In *Glut und Farbe*, Ausstellungskatalog Unteres Belvedere, Wien 2013, S. 210ff.

Foto-Expertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Nolde Stiftung Seebüll, vom 3. März 2020.

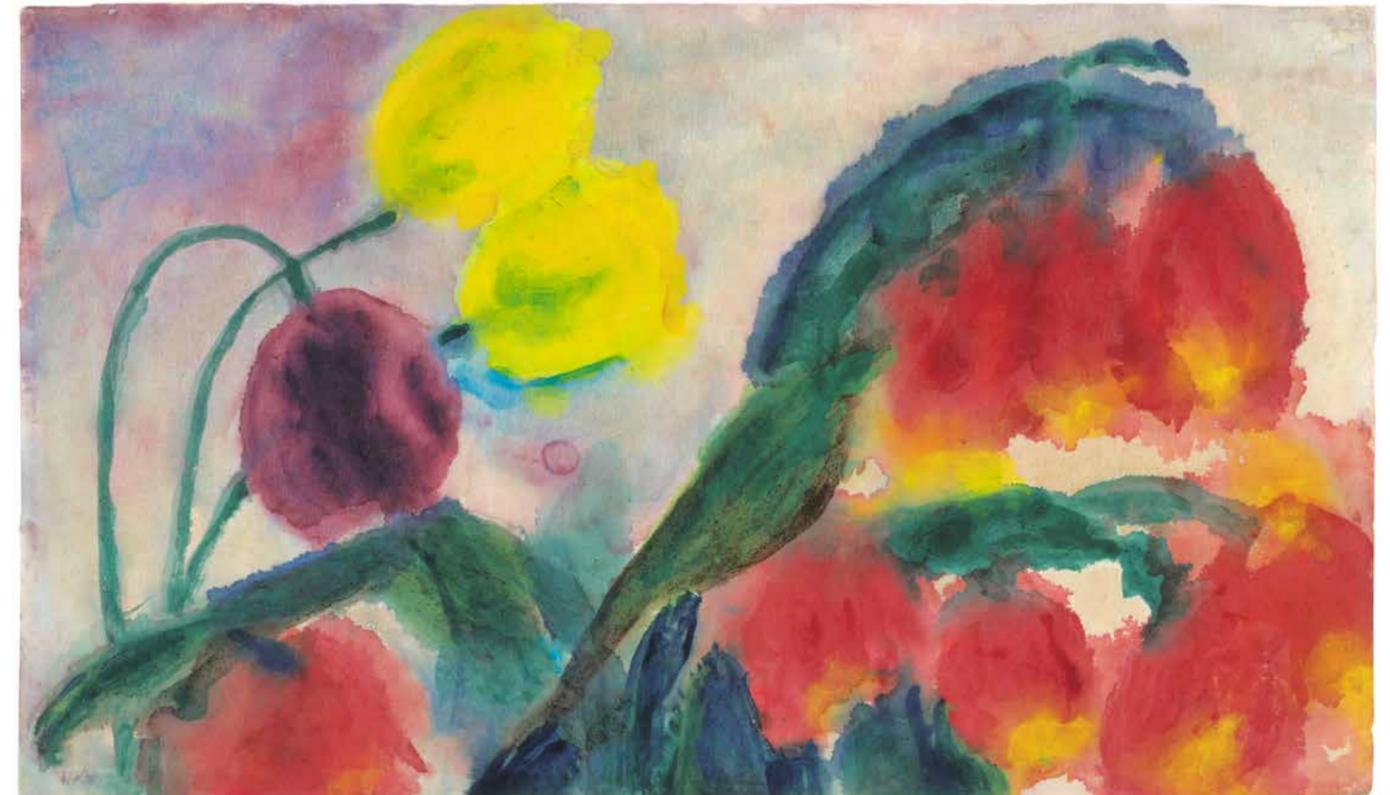
Das Werk ist unter der Nummer Nolde A - 168/2020 in der Nolde Stiftung Seebüll registriert.

Denkt man an Emil Nolde, kommen einem sofort seine Blumen- und Gartenbilder in den Sinn. Es sind gerade diese farbenprächtigen Öl- und Aquarellbilder, die dem Künstler zu Bekanntheit verhelfen, und so bleiben die bunt blühenden Blumen zeitlebens zentrales Motiv in seinem Œuvre. Ausgehend von der Ostseeinsel Alsen, wo er und seine Frau Ada in einem kleinen Fischerhaus leben, beginnt Nolde 1906 – inspiriert von den schönen, umliegenden Gärten – die Fülle an verschiedenen Blumen und Pflanzen auf Leinwand und Papier zu bringen. Von Anfang an ist klar, die pure, reine Farbe ist das eigentliche Ausdrucksmittel seiner Kunst. So beschäftigt er sich auch mit der emotionalen Bedeutung der einzelnen Farben. Im Vergleich zu seinen früheren Werken nimmt die Farbigkeit an Stärke und Leuchtkraft zu, wodurch seine viel gelobten „Farbenstürme“<sup>1</sup> entstehen. Im unmittelbaren Kontakt zur Natur studiert er die einzelnen Blüten und Blätter, um das ursprüngliche Wesen und die lebendige Wirkkraft der Farben einzufangen. Intuition und Spontaneität sind ihm dabei stetige Begleiter.

Von 1913 bis 1914 nehmen Emil und Ada Nolde an einer Deutsch-Neuguinea-Expedition teil und lernen dabei eine völlig unbekannte, neue Blumen- und Pflanzenwelt kennen. Die Faszination für die exotische und tropische Flora lässt ihn auch nach dieser Südseereise nicht mehr los. So besucht das Ehepaar Nolde regelmäßig die botanischen Gärten in Berlin und Hamburg, deren große Kakteensammlungen wohl auch Noldes Interesse wecken.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfreut sich der Kaktus allgemein besonderer Beliebtheit und sorgt mit seiner Form und Farbe für einen Hauch von Exotik, auch in Noldes eigenen vier Wänden, wo heimische Blumen auf Orchideen und Kakteen treffen. In seinen Aquarellen finden sich die ungewöhnlichen Kombinationen ebenfalls wieder. So zu sehen in dem vorliegenden Bild, das Tulpen neben einer blühenden Epiphyllum vor einem lila bis cremefarbig changierenden Hintergrund, der somit die leuchtenden Farben der violetten, gelben und roten Blüten aufnimmt, zeigt. Die blaugrünen Stängel der Tulpen imitieren die Blätter der Kaktuspflanze in der herabhängenden Form. Es entsteht ein besonders ansprechendes Blumenbild, das durch die ausgewogene Komposition, die strahlende Farbigkeit und die außergewöhnliche Pflanzenkombination besticht.

<sup>1</sup> Martin Urban, Stiftung Seebüll (Hg.), *Emil Nolde – Blumen und Tiere. Aquarelle und Zeichnungen*, Köln 1994, S. 23



© Nolde-Stiftung Seebüll

## Erika Giovanna Klien

Borgo di Valsugana 1900–1957 New York

*Baum im Wind*, 1945

Aquarell auf Karton, 74,5 x 54 cm

Provenienz: aus dem Nachlass der Künstlerin; Privatbesitz, Österreich

Literatur: Marietta Mautner Markhof, Gemäldegalerie Michael Kovacek (Hg.), Erika Giovanna Klien. Wien 1900–1957 New York, Wien 2001, S. 49, Abb. 13  
Sylvia Kovacek GmbH (Hg.), Erika Giovanna Klien. Wiener Kinetismus, Wien 2022, S. 54f, Abb. 14

Klien visualisiert in „Baum im Wind“ das Einwirken verschieden starker Luftströmungen auf eine Pflanze. Den unterschiedlichen äußeren Phänomenen ausgesetzt, erscheint „Baum im Wind“ dabei wie eine bildgewordene Metapher von Kliens eigenem Leben. In hellen Gelb- und Violetttönen sind die Äste des Baumes im rechten oberen Bildraum dargestellt, von einem leichten Wind bewegt und nur wenig geneigt. In dunklen Violett- und Brauntönen, der zunehmenden Stärke des Windes entsprechend, hingegen die Äste im mittleren und unteren Bildraum. Einzelne, hell wiedergegebene Zweige am unteren Bildrand sind in gezackter Form dargestellt, einem Blitz gleich, als ob eben dieser gerade in das Holz gefahren wäre. Eine simultane Darstellung des Wirkenden und Bewirkten entsteht. In feiner Aquarellasur bilden Bögen in mehreren Schichten die Bewegung der Äste nach und verbinden so die einzelnen Bewegungselemente in harmonischer Weise miteinander.

Es geht in der Metapher darum, ob Krisensituationen eher mit Elastizität oder mit Rigidität zu bewältigen sind. Klien war auch in ihren persönlichen Aufzeichnungen der amerikanischen Jahre dieser Frage nachgegangen und hatte sie um 1940 am Beispiel des Brückenbaues abgehandelt – eine Idee, die sie möglicherweise ihrem damals noch in Österreich lebenden und später ebenfalls in die USA ausgewanderten Bruder, dem Bauingenieur Gunther Klien, verdankte und für einen Kurs in Architektur an einer der zahlreichen Kunstinstitute, an denen sie lehrte, ausgebaut hatte. In der Pflanzenmetapher wird die Gefährlichkeit diskontinuierlicher oder jähher Wirkkräfte auch für sehr elastische Pflanzenstrukturen visualisiert: es kommt beim plötzlichen Einbruch in die konstante Windkurve zum Abbrechen des Stammes – die durch einen Mehrfachbruch entstehende Zickzacklinie gleicht sich sinnbildlich der Erscheinung eines Blitzes an, so dass zwischen Bewirktem und Wirkendem eine irritierende Ähnlichkeit entsteht.

Marietta Mautner-Markhof



## Erika Giovanna Klien

Borgo di Valsugana 1900–1957 New York

*Conversation*, 1951

schwarze Kreide auf Papier, 45,4 x 55,7 cm

rechts unten im Motiv monogrammiert und datiert: EK/1951

links unten betitelt: CONVERSATION

rechts unten nummeriert: 2

Provenienz: aus dem Nachlass der Künstlerin; Sammlung Michael Pabst;

Privatbesitz, Deutschland

Literatur: Galerie Michael Pabst (Hg.), E.G. Klien. Wiener Kinetismus, München 1986, S. 46, Abb. 46; Sylvia Kovacek GmbH (Hg.) Erika Giovanna Klien. Wiener Kinetismus. Wien 2022, S. 142f., Abb. 60

Das künstlerische Werke von Erika Giovanna Klien gehört zweifelsohne zu einem der spannendsten Œuvres der Avantgarde in Österreich. Sie gilt als Hauptvertreterin des Wiener Kinetismus, einer Kunstform, die sich mit der Bewegung und deren Visualisierung auseinandersetzt. In zahlreichen Werken hielt Klien die kinetisch sich verändernde menschliche Figur sowie Tiere und Pflanzen als auch die Bewegung technischer Geräte fest. Neben Aquarell und Malerei bevorzugte Klien dabei im Besonderen die Kreidezeichnung, mit deren feinst nuancierten Strukturen sie nicht nur künstlerisch höchst dekorative Werke schuf, sondern auch die natürliche Bewegung auf spannendste Weise erforscht – eine faszinierende Kombination, die Kliens Werk so außergewöhnlich und einmalig macht.

„Conversation“ zählt zur vielfältig verzweigten Werkgruppe der „Subway Symphony“, der letzten großen Themengruppe im Werk der Künstlerin. Inspiriert von den umfassenden Eindrücken der New Yorker U-Bahn, thematisierten ihre Werke in den 30er Jahren bereits die ersten Großstadthemen. Auch 20 Jahre nach ihrem Ankommen begeisterten die Künstlerin noch stets die Eindrücke in ihrer Wahlheimat. So entstand mit sequenzierten Momentaufnahmen der Züge, die im flirrenden Aufleuchten vorbeiziehender Lichter und in rasender Geschwindigkeit die dunklen U-Bahnschächte passieren, sowie in der Wiedergabe ihrer vielfältigen Fahrgäste ein faszinierendes Spätwerk. Neben dem kinetischen Aspekt der sequentiellen Bewegungen während der Fahrt interessierte die Künstlerin dabei auch die Diversität der Fahrgäste.

Die vorliegende Kreidezeichnung fokussiert einerseits auf einen starken Transparenteffekt, den die Künstlerin durch die äußerste Vervielfachung von zwei oder auch drei ineinander geblendeten Profilen effektiv erzielt. In Erweiterung des technischen Aspekts, gewinnt Klien dieses Phänomen andererseits auch malerisch durch die changierende Abstufung des schwarzen Tones in variierende Grautöne, indem Klien die Intensität des Kreideauftrags feinst nuanciert. Beide Effekte kommen durch die – in diesem Zusammenhang ganz gegensätzliche erscheinende – bewusst einfache Darstellung der Profile und Handformen besonders zur Geltung. Die formale Durchdringung des Blattes ist so dominierend, dass die natürliche Position der Gesprächspartner in einem fahrenden Zug kaum sinnfällig wird. Es handelt sich dabei wohl um zwei bis drei hintereinander sitzende Fahrgäste, die im Profil gesehen werden. Aus ihrem unterschiedlichen Sitzabstand voneinander resultiert daher auch die divergierende Größe ihrer dargestellten Köpfe. Durch die kinetische Bewegung des fahrenden Zuges erscheinen alle Köpfe transparent – selbst jene, die von den näher zum Betrachter situierten Personen verdeckt sein müssten.



## Gerhild Diesner

Innsbruck 1915–1995 Hall in Tirol

*Landschaft am Gardasee*, um 1950

Öl auf Leinwand, 60 x 65 cm

links unten signiert: Diesner

Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Vgl. Wilfried Kirschl, Gerhild Diesner, Innsbruck 1979, S. 84;

Vgl. Matthias Boeckl, Gerhild Diesner. 1915–1995, Innsbruck 2007, S. 163

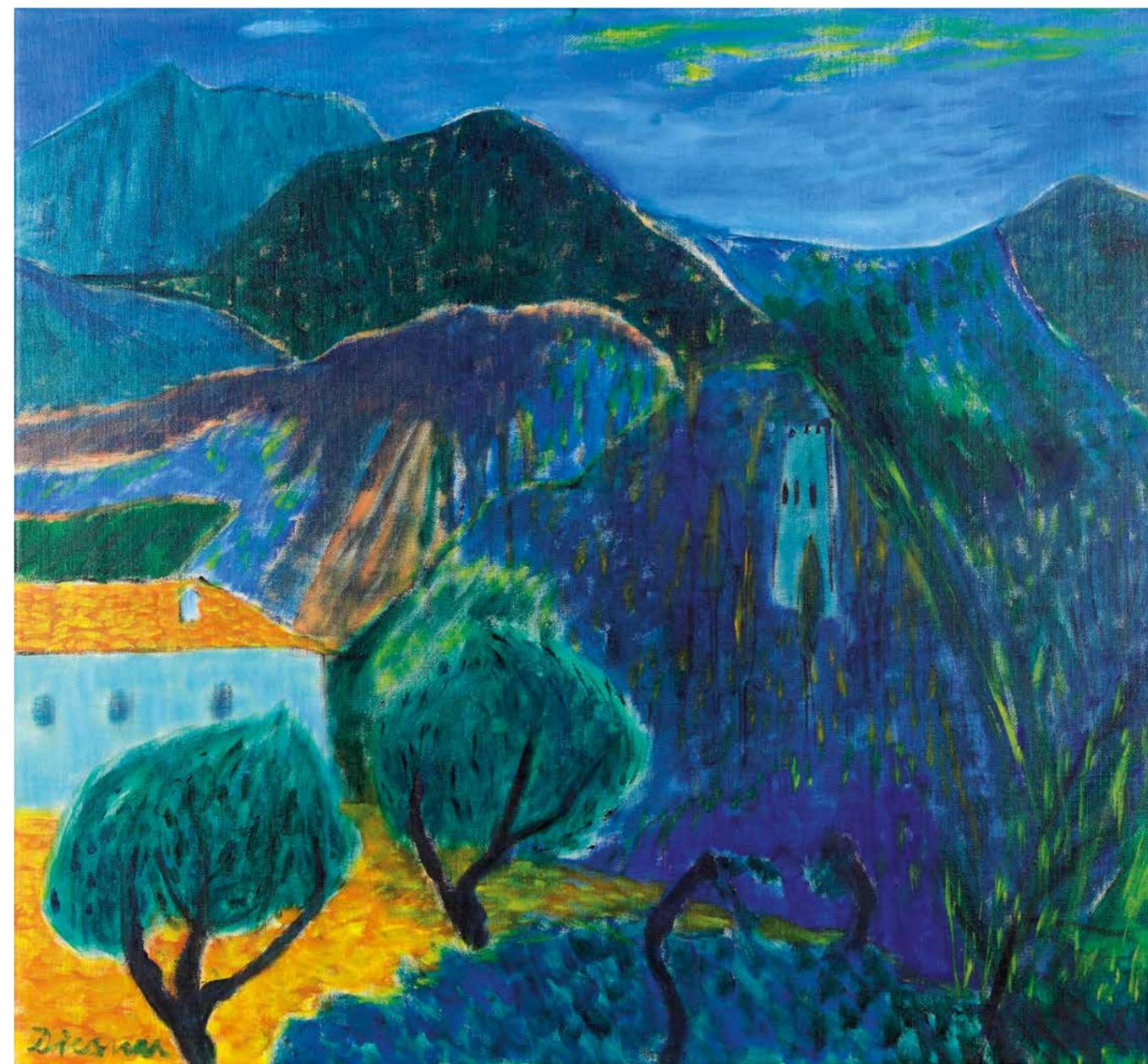
Gutachten von Mag. Verena Gschnitzer Konzert, Innsbruck, vom 27. Februar 2013.

Gerhild Diesner gelingt es in ihren Ölgemälden durch die Darstellung von Landschaften, Stillleben, Portraits oder Alltagsszenen in vereinfachter dekorativer Flächenordnung und kräftigem Kolorit Freude in die Gesichter der Betrachter zu zaubern. Ihre Malerei gründet in einem „poetischen Gewahrwerden“ der Dinge, in der Sphäre zwischen Sinnlichkeit und Melancholie. So überzeugt das Schaffenswerk der Tiroler Künstlerin gleich auf den ersten Blick durch die Leuchtkraft der ausdrucksstarken, komplementären Farbigkeit von meist klaren, ruhigen Szenen.

Den Hauptteil von Gerhild Diesners Œuvre bilden Landschaftsdarstellungen, mit denen sie sich zeitlebens beschäftigt hat. Malte sie in ihrer ersten Lebenshälfte vor allem Landschaftsbilder Tirols, so werden ihre zahlreichen Reisen später zu den wichtigsten Inspirationen für ihre stimmungsvollen Bilder. Insbesondere fand sie nach einer Italienreise 1951 zu ihrem ganzen persönlichen Ausdruck von Traumlandschaften. Einer der ersten Aufenthalte im Ausland nach 1955, als das Reisen wieder einfacher möglich war, führte Gerhild Diesner an den Gardasee, der sie sofort begeisterte. Die Bilder aus dieser Zeit wirken spontaner, lebenslustiger und offener als die Werke, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit in ihrer Heimat entstanden sind. Die Künstlerin reduziert die Bildelemente, und der Farbauftrag wird seither großflächiger.

In vorliegendem Gemälde der gebirgigen Gegend um den See lenkt die Künstlerin den Blick auf das farblich akzentuierte Dach und das nähere Umland des ortstypischen Berghofes im linken Bildrand. Hiervon öffnet sich die Perspektive auf die Bergkulisse des Gardasees, die in unterschiedlichen Blautönen und mit gelben Akzenten den Blick zum Horizont und zur Sonne ebnet. In der rechten Bildmitte platzierte Gerhild Diesner einen beeindruckenden Turm auf einer Anhöhe, auf die der Blick hinüberführt. Es handelt sich hier wohl um das Castello di Arco, das das Landschaftsbild von Arco sowie das Sarca-Tal im Norden des Gardasees noch heute prägt. Bemerkenswert sind die feine Abstufung der Blautöne und ihr Spiel mit raffinierten gelben Farbkontrasten, welche so charakteristisch für ihr Werk sind. Orientiert an den großen Meistern der Klassischen Moderne wie Vincent van Gogh, Henri Matisse, Paul Gauguin und Paul Cézanne, entwickelte die Künstlerin ihre eigene, unverkennbar authentische Handschrift.

Besonders in diesem Landschaftsbild mit dem Gardasee, ihrer Herzensdestination, ist Gerhild Diesners Symbiose aus lyrischem Naturerleben, archaischer Gestaltungskraft und koloristischer Verve in beeindruckender Weise gelungen.



## Arnulf Rainer

geb. 1929 in Baden bei Wien

*Horizontalgestaltung*, 1951

Öl über Graphit auf dünnem, grundiertem Karton, 30 x 62,5 cm

rechts unten signiert und datiert: TRR [19]51

rückseitig Fragment einer Zentralgestaltung in Öl über grauer Grundierung

Provenienz: Galerie nächst St. Stephan, Wien 1956; Privatbesitz, Sachsen-Anhalt, Deutschland

Literatur: Vgl. Otto Breicha (Hg.), Arnulf Rainer. Hirndrang, Salzburg 1980, S. 43, Abb. 21; Vgl. Arnulf Rainer, 100 Bilder aus der Sammlung Essl, Klosterneuburg 1994, S. 24–26

Ausgestellt: 1951 Künstlerhaus, Klagenfurt; 1956 Galerie nächst St. Stephan, Wien

Arnulf Rainers „Horizontalgestaltung“ von 1951 ist charakteristisch für die Aufbruchstendenzen der künstlerischen Avantgarde in Österreich und ihrer Hinwendung zu den vielfältigen Möglichkeiten des abstrakten Gestaltens. Arnulf Rainer gelangte, gemeinsam mit Maria Lassnig, über surrealistische Bildkompositionen zu einer informellen Formensprache, die Basis für seine weitere künstlerische Praxis wurde. 1951 unternahmen Rainer und Lassnig ihre legendäre Reise nach Paris, um ebendort die Protagonisten des Surrealismus – insbesondere André Breton – kennenzulernen. Durch die Ausstellung „Véhémences confrontés“ in der Pariser Galerie Nina Dausset wurden sie buchstäblich mit den abstrakten Werken von Jackson Pollock, Willem De Kooning, Jean-Paul Riopelle, Hans Hartung, Georges Mathieu und anderen konfrontiert, was ihr künstlerisches Schaffen nachhaltig prägte. Rainers Interesse galt dabei vor allem der automatischen Kunst – der *écriture automatique*. Er begann damals mit den sogenannten „Blindzeichnungen“, in der vertikale und zentrale Linien im Fokus standen und mit denen er eine völlige Abkehr von jeglicher narrativen Bildauffassung vollzog. Im Vordergrund steht die unbewusste Handhabung zeichnerischer Mittel und die körperliche Gestik.

Rainers „Horizontalgestaltung“ von 1951, die er noch mit seinem Künstlernamen TRR signierte, zeigt diese Suche nach einer neuen, radikalen Ausdrucksweise und sein Streben nach „Malerei, um die Malerei zu verlassen“. Die Vertikal- und Zentralgestaltung markieren Schlüsselwerke im Œuvre des Künstlers und begründeten seine internationale Position. 1973 schrieb er im Nachhinein über ihren Entstehungsprozess:

„Mit der Befürchtung keinerlei Weg zu finden, die Kunst überhaupt aufzugeben, lag ich wochenlang herum, sinnierte, versuchte aber im Geiste zu zeichnen. Dabei stieß ich auf Gesten, Zeichengesten, die sich mir immer wieder aufdrängten: kurze, sekundenschnelle Kürzel. Auf kleinen Blättern wagte ich es, diese Handbewegungen seismographisch niederzuschreiben. Ich hatte etwas gefunden, ich hatte eine Outputmotorik erwischt, die mich nicht mehr losließ. Wie ein Schütze oder Fechter, zwang ich mich zu strengster Konzentration. Die Kritzel wurden bald deutlicher. Ich erkannte ihre Figuren, es waren stets die gleichen zentralen oder vertikalen Linien, manchmal ausnahmsweise wellige, haarige, weiche Striche. Naiv meinte ich, den Stein der Weisen, das Kürzel für die Kunst überhaupt gefunden zu haben. Immer öfter behielt ich jetzt die Augen offen, produzierte größere Formate, strebte die zentralen und vertikalen Gestalten bewusst an. Stilisierung und Zielsetzung hatten sich eingestellt. Ich konnte bald nichts anderes mehr machen.“<sup>1</sup>

Silvie Aigner

<sup>1</sup> Arnulf Rainer, zitiert nach Aigner/Gachnang/Zambo (Hgg.), Arnulf Rainer. Abgrundtiefe – Perspektiefe. Retrospektive 1947–1997, Ausst. Kat., Krems 1997, S. 70, zit. nach: Christa Armann, Arnulf Rainer – Das Frühwerk, Diplomarbeit, Universität Wien 2010.



## Arnulf Rainer

geb. 1929 in Baden bei Wien

Vorderseite: *Zentralgestaltung mit Rosa Übermalung*  
(*Entwurf für Vorgartenstraße*), 1959, neuerlich überarbeitet 1974  
Rückseite: *Violette Übermalung*, 1959–1964

Öl auf Holzplatte, beidseitig bearbeitet, 25,8 x 37,3 cm inkl. Künstlerrahmen

Rosa Übermalung: rechts oben signiert: A. Rainer

links unten signiert und datiert: A. Rainer [19]74

rechts unten betitelt: Entwurf Vorgartenstr.

Provenienz: Privatbesitz, Wien

Literatur: Vgl. Straihammer/Ditz/Ditz, Arnulf Rainer. *Aller Anfang ist schwer. Frühe Arbeiten 1949–1961*, Ausstellungskatalog Arnulf Rainer Museum Baden, Köln 2009, S. 20 und 21; Vgl. Otto Breicha, *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1954*. Lassnig – Oberhuber – Rainer, Salzburg 1997, S. 152 und 153

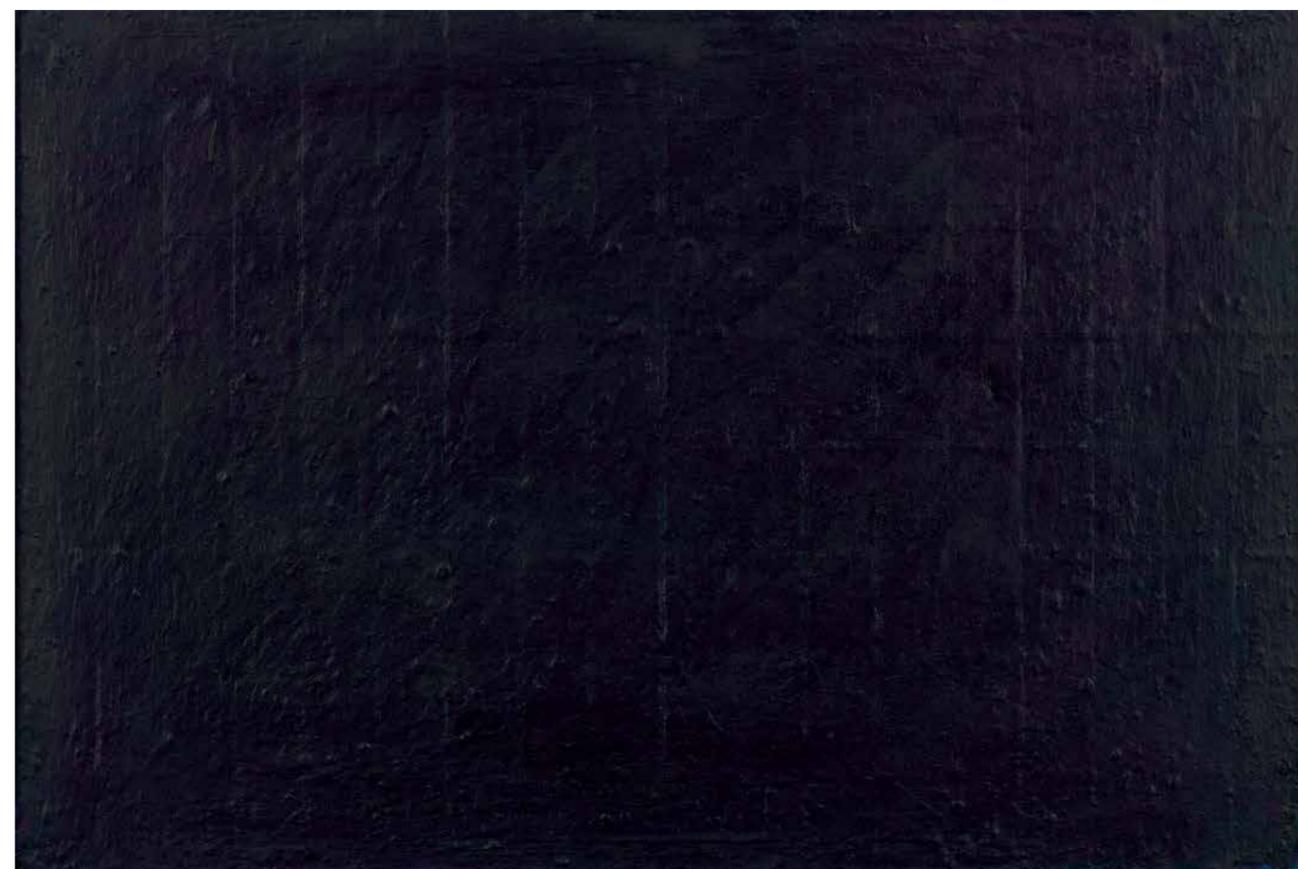
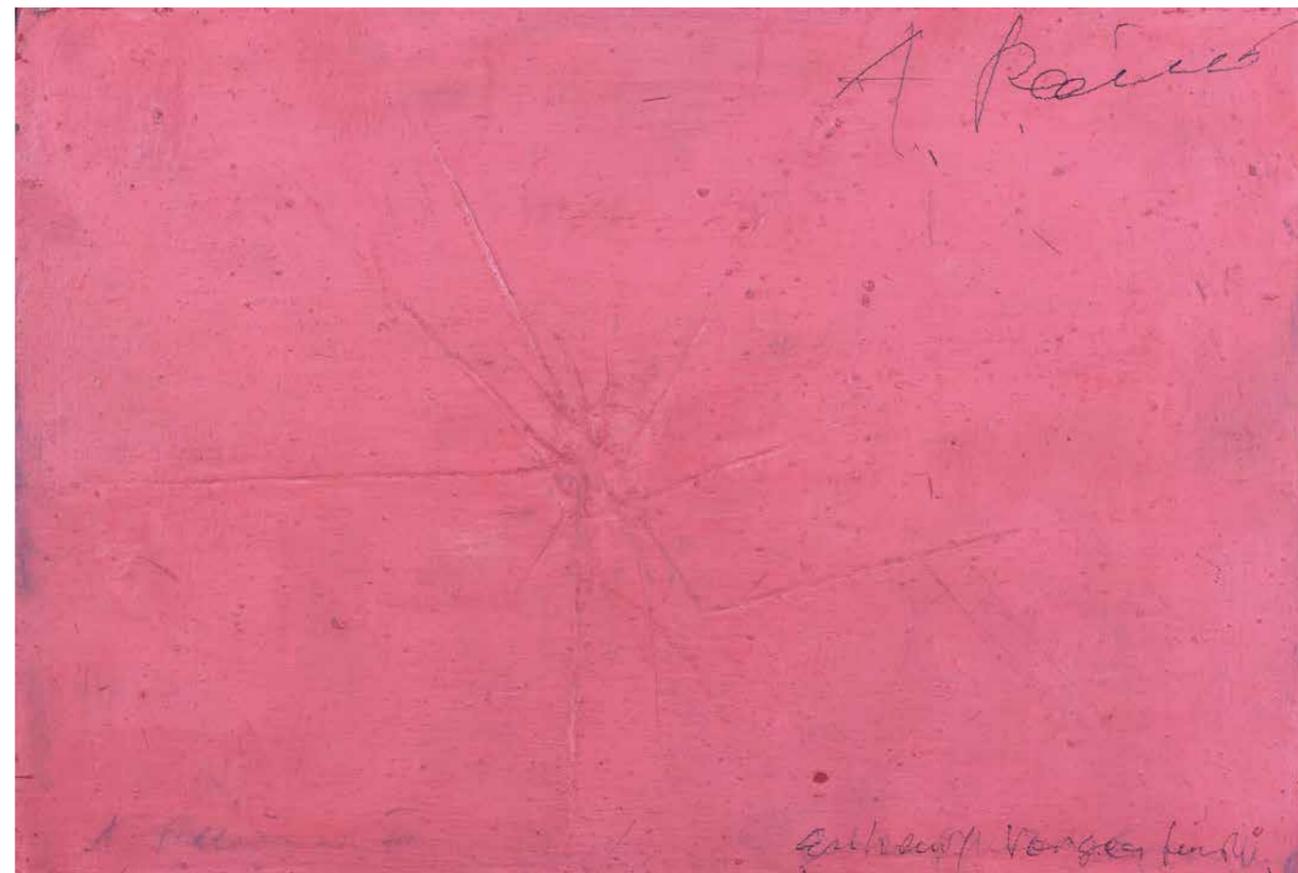
Die beidseitig bearbeitete Tafel ist ein interessantes Werk und im Grunde genommen weder eindeutig als Bild noch als Objekt einzuordnen. Entstanden in den Jahren 1959 und 1964, wurde sie 1974 neuerlich – von Rainer selbst – überarbeitet. Das „Doppelbild“ stammt aus Privatbesitz und wurde ehemals direkt vom Künstler erworben. Die rosa Seite ist mit 1959 datiert und zeigt unter der farbigen Übermalung eine eingravierte Zentralgestaltung. Sie entstand als Bewerbung für eine Plastik im öffentlichen Raum für die Vorgartenstraße in Wien–Leopoldstadt. Der Entwurf wurde jedoch abgelehnt.

Formal scheint Rainer Elemente seiner gestisch, informellen „Zentralisationen“, die am Beginn der 1950er Jahre entstanden, als auch die Vorliebe für kräftige Farben kombiniert zu haben. So dominierten um 1958/59 neben schwarzen Bildern auch Werke in zum Teil großen Formaten in Zinnoberrot, Purpurrot und Pink. Die zweite Seite, die eine schimmernde Fläche aus grün-violett bis blau-schwarzen Farben zeigt und durch ihre interessante Reliefierung besticht, wird mit 1964 datiert.

1974 überarbeitete der Künstler die Übermalung der rosa Seite und betitelte diese mit „Entwurf für Vorgartenstraße“. Auch die violett-schwarze Seite wurde von Rainer neu lasiert. Der Schraubeneinstich von der Befestigung der beiden Holzplatten, aber auch die Schrift sowie die Jahresangabe 1959 und 1964 verschwanden unter der neuen Übermalung. Nicht aber die Reliefierung. Die vom Künstler neu angebrachten Texte und Zahlen sowie die Signatur stammen aus der Zeit der Überarbeitung. Der Metallrahmen, der die beiden Werke zusammenhält, ist Teil des Kunstwerks, da er zum Teil Farbspuren der Übermalung aufweist.

Es handelt sich um eine äußerst effektvolle und spannende Arbeit Arnulf Rainers. Der Künstler beschränkte seine „Zentralisationen“ nicht alleine auf die Fläche, sondern betonte mittels der Gravierung und der Doppelseitigkeit das Skulpturale und die Dreidimensionalität dieses Werkes.

Silvie Aigner



## Maria Lassnig

Kappel am Krappfeld 1919–2014 Wien

*Gefallenes Mädchen*, 1962/1963

Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm

rechts unten signiert und datiert: M. Lassnig 196–[19]63

Provenienz: direkt von der Künstlerin; ehemals Sammlung Otto Breicha; seither Privatbesitz, Wien

Literatur: Helena Wallner [Hg.], *Klassiker der Moderne, Von A wie Attersee bis Z wie Zeppel-Sperl*, Ausstellungskatalog Kulturverein Greitz-Haus, St. Ulrich im Greitz 2010, S. 22

Ausgestellt: 2010 Kulturverein Greith-Haus, St. Ulrich im Greith

Mit 41 Jahren verlässt Maria Lassnig Ende November 1960 Wien und zieht ins „Zentrum des Kunstbraukessels“<sup>1</sup> nach Paris. Sie führt künstlerische und private Gründe für diese Entscheidung an. Obwohl ihr als Mitglied des Art Clubs, mit Ausstellungen im Strohkoffer und, als einer der wenigen Frauen, auch mit einer Einzelausstellungen in der Galerie St. Stephan Anerkennung gezollt wurde, verlässt sie Österreich. Ein Muster, das sich später in Frankreich wiederholen wird, als sie gut vernetzt und nach ersten Ausstellungserfolgen 1968 ihre Zelte Richtung New York abbrechen wird.

Mit den ersten abstrakten Körpergefühlen und tachistischen Knödelselbstportraits der 1950er Jahre öffnet Maria Lassnig „ein weites, unbekanntes Terrain, wie es nur wenige Künstler selbst zu Beginn der Moderne betreten haben“<sup>2</sup>. Der Körper wird nicht von außen gesehen gemalt, sondern von innen gefühlt. Die Linie wird zum Ausdruck der eigenen physiologischen Befindlichkeit.

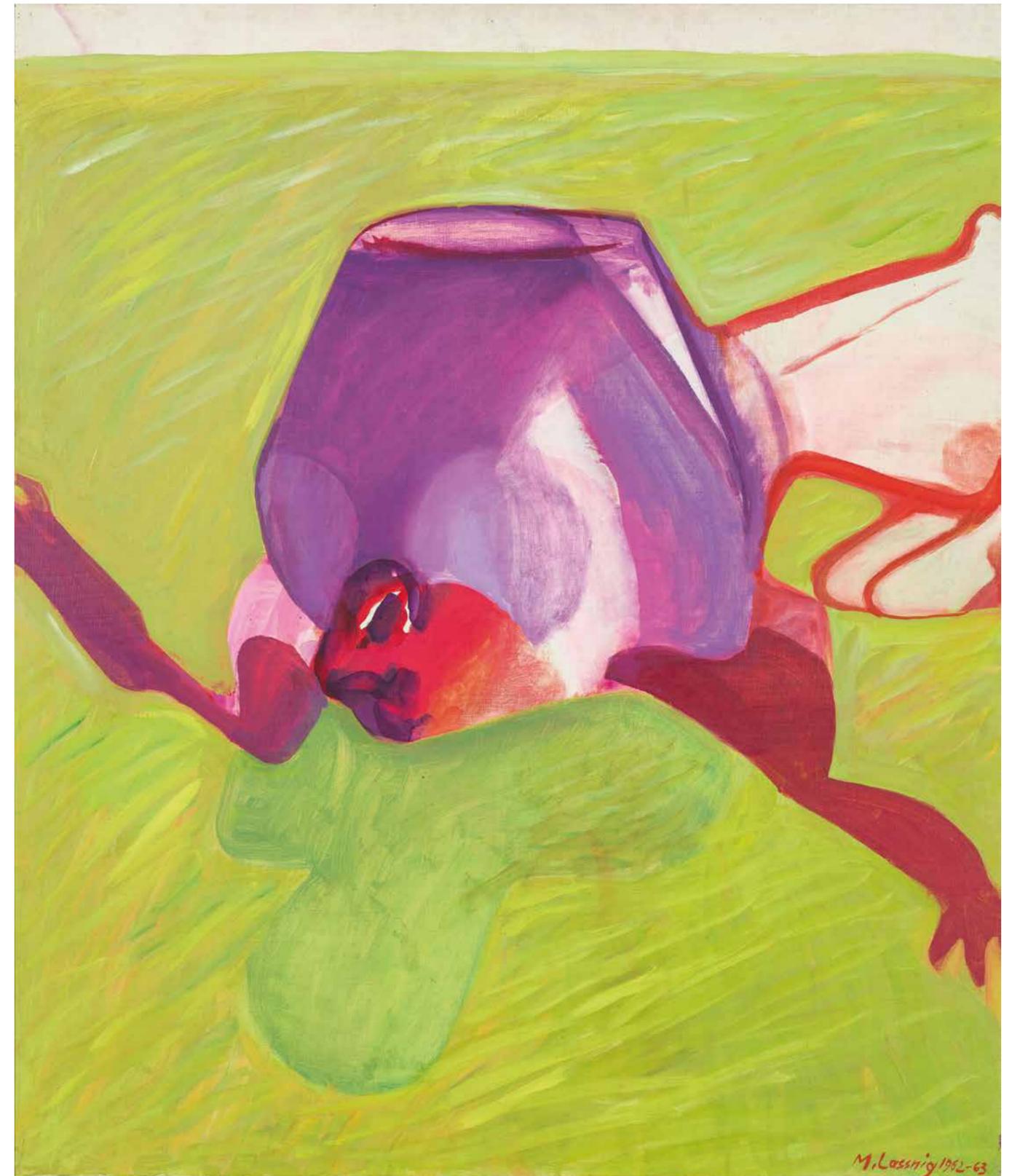
In den frühen 1960er Jahren kehrt das Figurale zurück, es wird zum Ausdruck einer malerischen Introspektion. Hochkonzentriert, mit einer meditativen Langsamkeit malt Maria Lassnig teils mit geschlossenen Augen, neben der Leinwand liegend, Körpergefühle. Auch mittels Farbigkeit werden Körperempfindungen zum Ausdruck gebracht. „Druckpunkte, Spannungen, Verdichtungen und Streckungen, alle nur möglichen ‚kleinen‘ Gefühle werden auf der Leinwand notiert“<sup>3</sup> und farblich konnotiert.

In vorliegendem Bild sehen wir einen augenlosen Kopf mit groß aufgeblasener Hirnpartie, der blicklos die Kommunikation mit dem Betrachter verweigert. Begleitet wird dieses überdimensionale Gebilde von einem blässlichen, rotumrandeten Körper mit angewinkelten Knien und hilflos rudern den Armen. Fest entschlossen wirkt nur die in dynamischem Rot wiedergegebene Kinnpartie, die an eine Tierschnauze erinnert. Derartige hybride Zwitterwesen und die artifizielle Farbgebung, in der Rot- und Lilatöne mit dynamischen gelbgrünen Bildgründen kontrastiert werden, sind typisch für das Werk Maria Lassnigs, das zum Bedeutendsten gehört, was die österreichische Gegenwartskunst auch im internationalen Vergleich hervorgebracht hat.

<sup>1</sup> Maria Lassnig, in: Natalie Lettner, *Maria Lassnig. Die Biografie*, Wien 2017, S. 152

<sup>2</sup> Wolfgang Drechsler, Einleitungstext in: *Maria Lassnig, Ausstellungskatalog*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, Wien; Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes 1999

<sup>3</sup> Maria Lassnig. *Das neunte Jahrzehnt*, Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009, S. 31



## Joannis Avramidis

Batumi, Georgien 1922–2016 Wien

*Kleine Säule*, 1963–1964

Auflagenguss 2/6 (+AP)

Bronze mit brauner Patina, Höhe 77,7 cm

an der Basis monogrammiert und nummeriert: A 2/6

Provenienz: Privatbesitz, Deutschland

Literatur: Vgl. Michael Semff, Joannis Avramidis.

Skulpturen und Zeichnungen, München 2005, S. 109, Abb. 60

Joannis Avramidis zählt zu den richtungsweisenden Vertretern der modernen Plastik. In seinem komplexen Werk vereint sich die antike Tradition mit der Moderne des 20. Jahrhunderts. Im Zentrum seines Interesses stand die menschliche Figur. Aufbauend auf abstrakten Kreisformen, verwandelte er diese zu teilweise monumentalen Rundplastiken. Dabei orientierte sich Avramidis sowohl am Ideal der griechischen Klassik als auch an der Renaissance wie auch an der modernen Formensprache eines Constantin Brâncușis oder Hans von Marées. Ähnlich wie das Werk Brâncușis wird die Arbeitsweise durch die Reduktion auf das Essenzielle geprägt. Seine Werke zeichnen sich durch Abstraktion, Strenge und Konzentration aus. Viele seiner Arbeiten befinden sich heute im öffentlichen Raum wie beispielsweise in Wien, Berlin, Hamburg, München und Athen.

Joannis Avramidis wurde 1922 im russischen Batum (heute das georgische Batumi) am Schwarzen Meer als Sohn griechischer Eltern geboren. Von 1937 bis 1939 studierte er an der Staatlichen Kunstschule in Batum. Nach der Verfolgung und dem Tod seines Vaters floh die Familie 1939 nach Athen. 1943 ging Avramidis als Fremdarbeiter nach Wien, wo er von 1945 bis 1949 Malerei an der Akademie der bildenden Künste bei Robin Christian Andersen studierte. Prägend war die Ausbildung bei Fritz Wotruba, bei dem er von 1953 bis 1956 Bildhauerei studierte. Seinen internationalen Durchbruch feierte Avramidis auf der Biennale in Venedig 1962. Nach seiner Tätigkeit als Leiter der Klasse für Zeichnen an der Wiener Akademie und einer Gastprofessur an der Hamburger Akademie, übernahm Avramidis von 1968 bis 1992 die Meisterklasse für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Zu seinen Schülern zählten u. a. Reinhard Puch und Wolfgang Götzinger. Avramidis starb 2016 im Alter von 93 Jahren in Wien.

In der Kleinen Säule von 1963 bis 1964 wird Avramidis künstlerisches Denken auf einprägsame Weise erkennbar. Seine Vorliebe für säulenförmige und stelenartige Plastiken basiert auf mathematisch-konstruktiven Grundprinzipien und dem Klassischen seiner Formensprache. Dabei geht es weniger um ein subjektives Empfinden als vielmehr um eine von der Natur abgeleitete formale Idee, die dem utopisch anmutenden Ziel der menschlichen Idealfigur entspricht. „Meine Arbeit ist die Demonstration der Herstellung einer objektiven, d. h. vollkommen erfassbaren Form. Diese Form ist die primäre Voraussetzung für die Schaffung eines Kunstwerks.“<sup>1</sup>

Stefan Üner

<sup>1</sup> Michael Semff, Joannis Avramidis. Skulpturen und Zeichnungen, München 2005, S. 73



## Friedensreich Hundertwasser

Wien 1928–2000 Pazifik

*Arkadenhaus und Gelber Turm, 1953*

Aquarell auf Papier, Kreidegrund, Zinkweiß und Fischleim auf Leinwand, 123 x 89,5 cm  
rechts mittig signiert und datiert: HUNDERTWASSER / 1953  
mittig oben gewidmet und signiert: FOR TAJIRI FROM HUNDERTWASSER  
Provenienz: Sammlung Shinkichi Tajiri, Baarlo, Niederlande (Geschenk des Künstlers, ca. 1953–1956); seitdem in Familienbesitz; Privatbesitz, London

Literatur: Andrea Christa Fürst, Hundertwasser. 1928–2000, Werkverzeichnis, Bd. II, Köln 2002, S. 245f., WVZ–Nr. 165

Ausgestellt: 1964/65 Wanderausstellung „Hundertwasser“: 1964 Kestner–Gesellschaft, Hannover; 1964 Kunsthalle Bern, Bern; 1964 Karl–Ernst–Osthaus–Museum, Hagen; 1964 Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; 1964 Stedelijk Museum, Amsterdam; 1965 Moderna Museet, Stockholm; 1965 Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; 2004 Rotterdam, Kunsthal, „Hundertwasser. Fantastische architectuur“; 2013–2014 Amsterdam, Cobra Museum voor Moderne Kunst, „Hundertwasser: De rechte lijn is Goodeloos“

Friedensreich Hundertwasser, der zu den wichtigsten, auch international bedeutendsten Künstlern aus Österreich zählt, beschritt schon früh seinen eigenen Weg. Seine Position ist einzigartig, eigenwillig und abseits der damaligen Avantgardeströmungen anzusetzen. In der ersten Hälfte der 1950er Jahre lebte der Künstler in Paris und hatte dort ebenso Ausstellungen wie in Wien, Mailand oder Rom. Er zählte zum Kreis um Yves Klein und Pierre Restany, war beeindruckt vom Tachismus und fand inspiriert davon zu einem gänzlich eigenständigen, unverwechselbaren Stil. In den 1950er Jahren nahm er eine führende Position in der ornamentalen Abstraktion ein. Über das Kompositionelle hinaus war Friedensreich Hundertwasser auch ein philosophischer Ansatz wichtig, bei dem die Liebe zur ursprünglichen Natur im Zentrum stand. Er setzte sich vehement für den Naturschutz und das ökologische Gleichgewicht ein. In seiner individuellen Ikonografie nahm ab 1953 die Spirale als Symbol des Lebens und des Todes eine zentrale Rolle ein. Ein weiteres wesentliches Merkmal seiner Bilder ist das durchgängige Vermeiden der geraden Linie. Diese lehnte er entschieden ab – mit der Begründung, dass diese den Menschen krank mache, da sie in der Natur nicht vorkomme. Auch der rechte Winkel wurde verbogen, individuell aufgeladen und durch Hundertwassers persönlichen Stil von seiner Strenge befreit.

Unser außergewöhnliches Bild „Arkadenhaus und gelber Turm“ aus dem Jahr 1953 ist ein besonders gelungenes und augenscheinliches Beispiel dafür. Hundertwasser bezeichnete das Gemälde als gemalte Vorahnung im Hinblick auf den 40 Jahre später erfolgten Bau des Hundertwasser–Hauses in Wien im dritten Gemeindebezirk Ecke Kegelgasse und Löwengasse. Einmalig schön und dekorativ baut sich das Haus, bestehend aus Fenstern, Fensterrahmen, Säulen und Arkaden in bunter, strahlender Farbigkeit auf. Die unten beginnende Schräge steigert sich nach oben hin. Diese lebendige Linearität des Arkadenhauses findet eine Antwort im Himmel, der die Strahlen der Sonne trägt. Links am oberen Bildrand befindet sich der gelbleuchtende, über allem thronende Turm. Die am Schornstein stehende Person blickt beseelt, als hätte sie den Gipfel eines Berges erklimmt, und der am höchsten Punkt des Hauses Stehende uriniert gerade in hohem Bogen vom Gebäude herab. Hundertwasser schrieb in seinen Aufzeichnungen, dass er dieses Werk gegen eine Eisenskulptur von Shinkichi Tajiri eintauschte, der ebenso ein Atelier in Paris hatte und dessen Skulpturen für Hundertwasser höchst beeindruckend und lebensprägend waren. Das Bild befand sich lange Zeit in Tajiris Kunstsammlung.



## Markus Prachensky

Innsbruck 1932–2011 Wien

*Schwarz und blaue Konstruktion*, 1954/1955

Öl auf Hartfaserplatte, 90 x 120 cm

rückseitig signiert, datiert und betitelt: Markus / PRACHENSKY / 1954/1955 /

„Schwarz u. blaue / Konstruktion“

Provenienz: Privatbesitz, Deutschland

Literatur: Vgl. Markus Prachensky. Werke 1953–1993, Ausstellungskatalog Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck 1993, Abb. 2; Vgl. Wolfgang Fleischer, Prachensky, Ausstellungskatalog Ulysses Gallery, Wien 1990, Abb. 1; Vgl. Prachensky. eine Retrospektive, Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere/Galerie Ulysses, Wien 2002, S. 11ff.

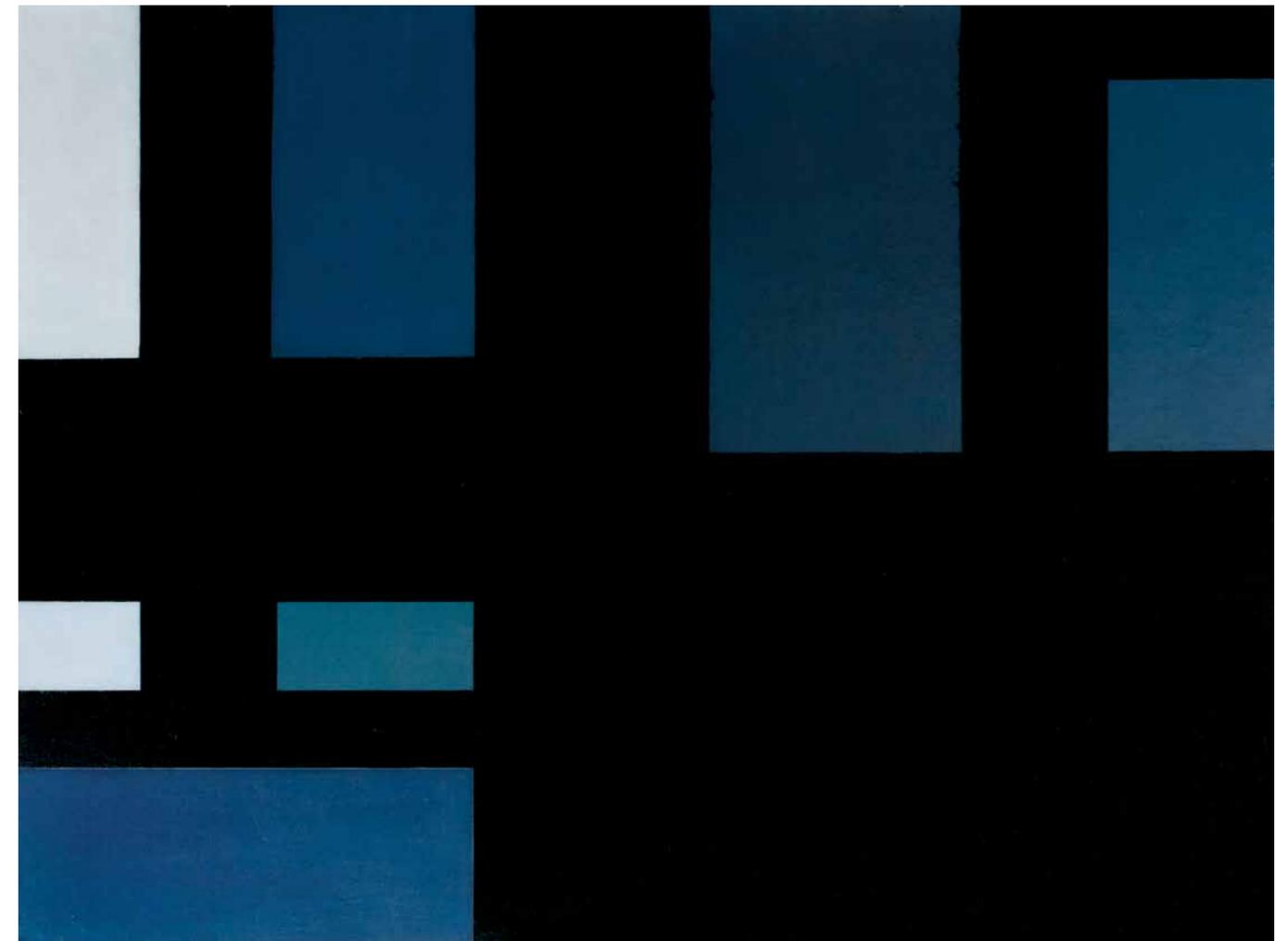
Die Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit in Österreich war geprägt von einer Auseinandersetzung mit den internationalen Kunstentwicklungen. Im Bereich des abstrakten Gestaltens greifen die Künstlerinnen und Künstler die verschiedenen Möglichkeiten von informellen bis zu geometrischen Konzepten auf und experimentieren mit verschiedenen Stilen. Die geometrische Abstraktion war dabei in der ersten Hälfte der 1950er für viele Künstlerinnen und Künstler eine Durchgangsphase, ehe sie sich einer informellen oder zum Teil auch wieder figurativen Formensprache zuwandten. Dies gilt neben Künstlern wie Johann Fruhmann, Arnulf Rainer, Maria Lassnig und Kiki Kogelnik auch für Markus Prachensky, dessen geometrische Bilder nur eine kurze Phase in seinem Œuvre bilden.

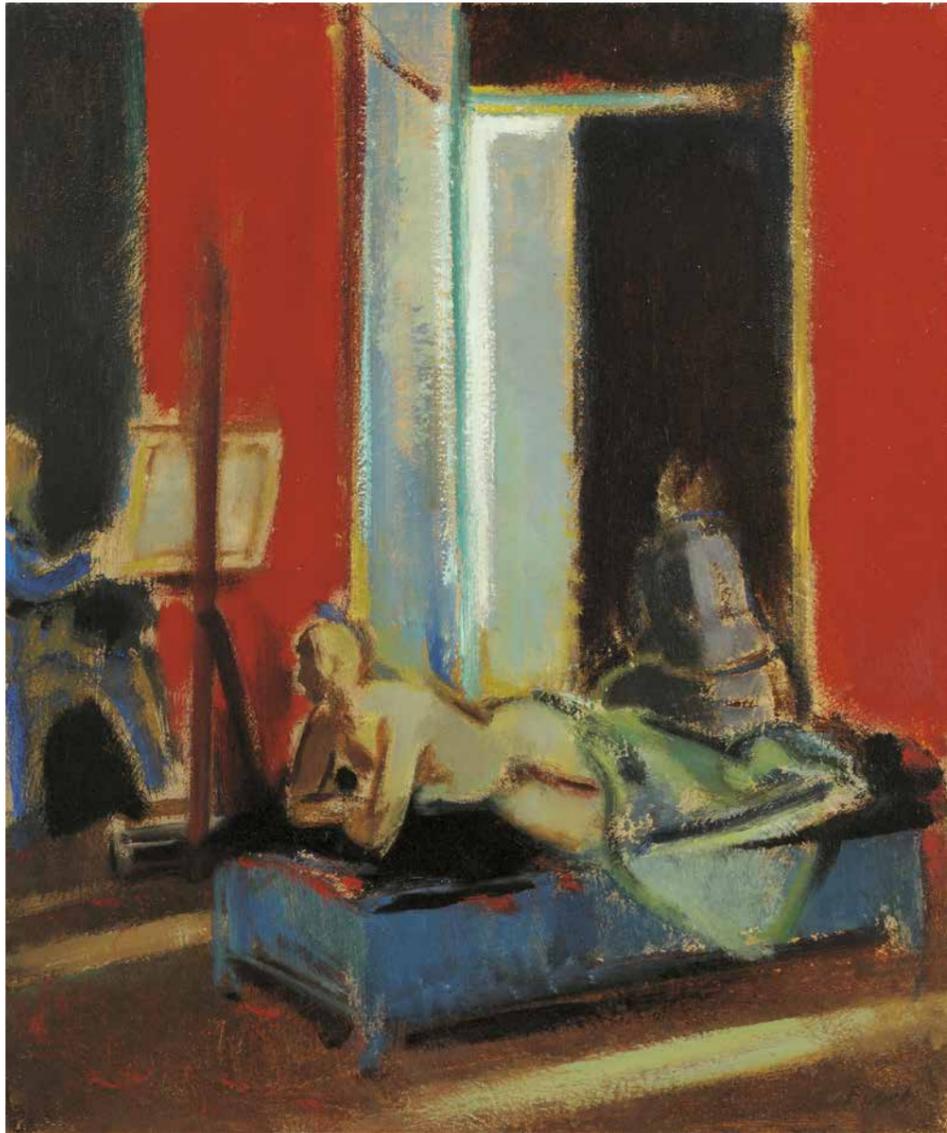
Prachensky, der an der Akademie der bildenden Künste Architektur studierte, und ab 1953 zusätzlich Malerei, kam durch die Freundschaft mit Hollegga, Mikl und Rainer in Berührung mit der Wiener Avantgardeszene. Angeregt durch dieses Umfeld und durch die damals in Wien diskutierte Kunst von Piet Mondrian, Ad Reinhardt und der holländischen De Stijl-Bewegung, verfolgte Prachensky zwischen 1953 und 1955 einen abstrakt-geometrischen Stil. 1954 mietete er am Lobkowitzplatz in Wien sein erstes Atelier, wo die geometrische Serie „Lobkowitzplatz“ entstand.

In diese Schaffensphase fällt auch die „Schwarz und blaue Konstruktion“. Das 1954/1955 mit Öl auf eine Hartfaserplatte gemalte Bild zeigt Parallelen zu einigen Bildern der amerikanischen Farbfeldmalerei, insbesondere zu Ad Reinhardts Kompositionen mit blauen Rechtecken. Prachensky bedient sich in diesem eindrucksvollen Bild eines minimalistischen Vokabulars und setzt die geometrischen Formen auf einen schwarzen Grund.

Das Bild zeigt einmal mehr, dass obwohl in der österreichischen Kunst die Geometrische Abstraktion in den 1950er Jahren im Schatten des Informel stand, dennoch einige Künstler hervorragende Arbeiten in diesem Bereich entwickelten. 1955 stellt Prachensky erstmals in einer Gruppenausstellung in der kurz zuvor eröffneten Galerie St. Stephan aus und bezieht im darauffolgenden Jahr ein gemeinsames Atelier mit Wolfgang Hollegga in der Liechtensteinstraße. In der Folge entwickelte er eine am internationalen Informel orientierte, expressive Formensprache. Zu seinen geometrischen Bildkonzeptionen kehrte er nicht mehr zurück.

Silvie Aigner





47

### Josef Floch

Wien 1894–1977 New York

*Studio*, 1954

Öl auf Hartfaserplatte, 45,9 x 38,2 cm

rechts unten signiert: Floch

rückseitig Klebeetikett: Smithsonian Institution

rückseitig Klebeetikett: Associated American Artists

Provenienz: Associated American Artists, New York; Sammlung Joseph H. Hirshhorn, USA; Hirshhorn Museum und Skulpturengarten (Schenkung Joseph H. Hirshhorns, 1966); Privatbesitz, USA

Literatur: Vgl. Thomas Yoseloff (Hg.), *Josef Floch*, New York 1968, S. 91, Abb. 72; Vgl. Karl Pallauf, *Josef Floch. Leben und Werk 1894–1977*, Wien 2000, S. 396, Abb. 736f.



48

### Josef Floch

Wien 1894–1977 New York

*Landschaft bei San Francisco*, 1967

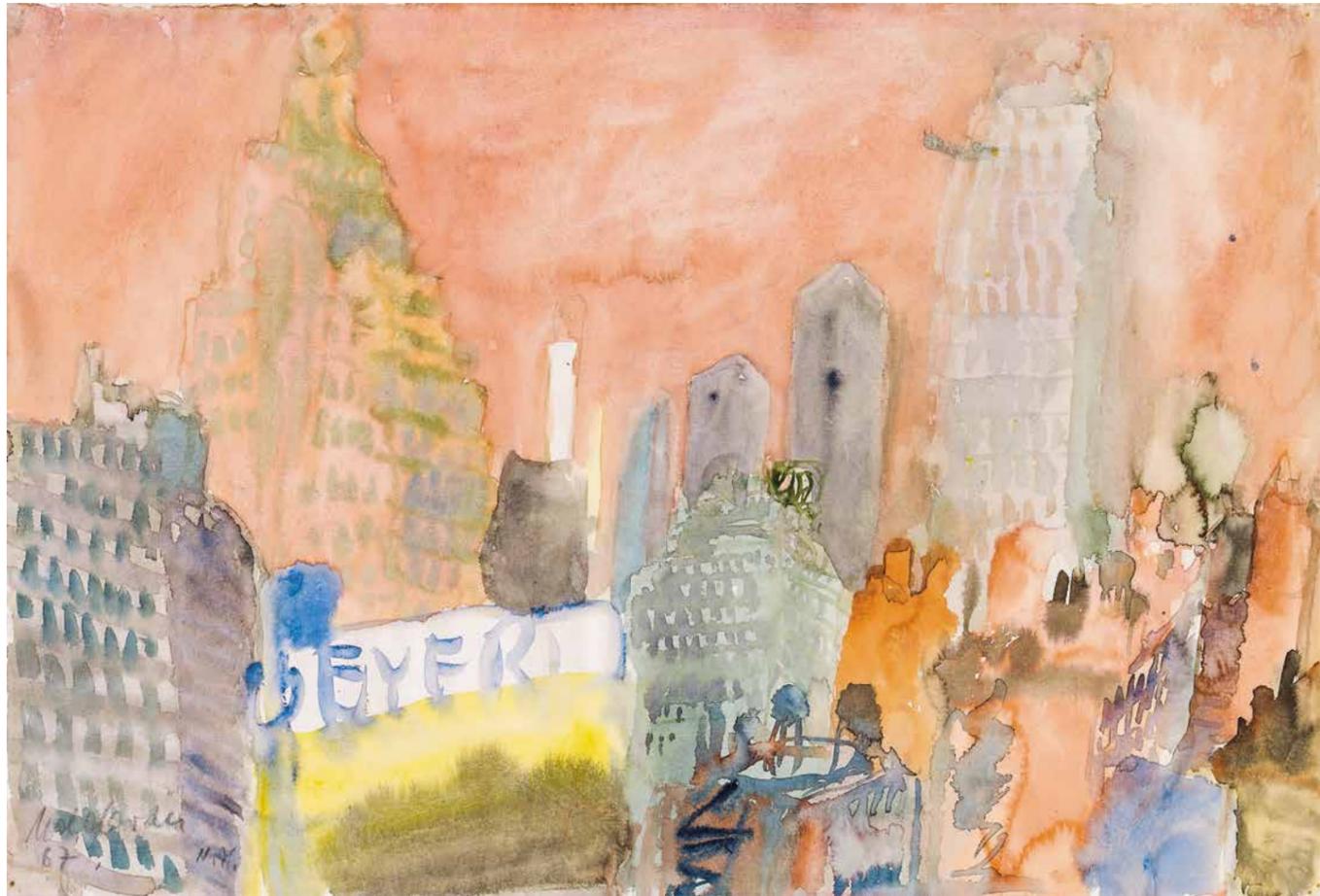
Öl auf Leinwand, 58,7 x 76,5 cm

links unten signiert: Floch

rückseitig auf Leinwand Galerieetikett Forum Gallery, New York

Provenienz: Privatbesitz, USA

Literatur: Karl Pallauf, *Josef Floch. Leben und Werk 1894–1977*, Wien 2000, S. 462, WVZ-Nr. 907



49

**Kurt Moldovan**

Wien 1918–1977 Wien

*New York, 1967*

Aquarell auf Papier, 32 x 47 cm

links unten signiert, datiert und bezeichnet: Moldovan / [19]67, N. Y.

Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Vgl. Otto Breicha (Hg.), Kurt Moldovan. Kreuz und Quer – Beutezüge eines Zeichners, Salzburg 1980, S. 109



50

**Kurt Moldovan**

Wien 1918–1977 Wien

*Piccadilly Circus, London, 1971*

Aquarell auf Papier, 32,5 x 48 cm

links unten signiert, datiert und bezeichnet: Moldovan [19]71,

Studie / London Piccadilly Circus

Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Vgl. Otto Breicha (Hg.), Kurt Moldovan. Kreuz und Quer – Beutezüge eines Zeichners, Salzburg 1980, S. 112, Abb. 106



51

**Arik Brauer**

Wien 1929–2021 Wien

*Im kranken Wald*, 1982/1983

Tempera auf Papier, 47,8 x 34,4 cm

links unten signiert: BRAUER

rückseitig betitelt und nummeriert: Im kranken Wald Nr. 411

Provenienz: Privatbesitz, Wien

Literatur: Vgl. Arik Brauer. Werkverzeichnis, Bd. III, Dortmund 1984, S. 233–235



52

**Arik Brauer**

Wien 1929–2021 Wien

*Yoyospieler am Dach*, 1966

Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 33,3 x 23,9 cm

rechts unten signiert: BRAUER

rückseitig signiert, datiert und bezeichnet: 128 / BRAUER

1966 / „YOYO SPIELER AM DACH“ / 34 x 24,5 / 070/1 / 9845/8 (?)

Provenienz: Privatbesitz, Schweiz

Literatur: Arik Brauer. Werkverzeichnis, Bd. II, Dortmund 1984, S. 23, WVZ. 128

53

## Arik Brauer

Wien 1929–2021 Wien

*Baum*, um 1965

Öl auf Holzpanel, 52,9 x 19,3 cm

rechts unten signiert: BRAUER

Provenienz: Privatbesitz, Frankreich

Literatur: Vgl. Wieland Schmied, Arik Brauer. Monographie und Werkkatalog, Wien/München 1972, Tafel 18

Das Gemälde „Baum“ mit seinem ungewöhnlichen Hochformat zeigt für Arik Brauer typische fantastische Wesen, wie sie sich in geselligem Treiben im Wald bewegen. Der mannigfaltige Künstler, der neben seiner Beschäftigung als Maler unter anderem auch als Musiker, Architekt und Kostümbildner tätig war, wurde 1929 in Wien geboren. Arik Brauer studierte von 1945 bis 1951 an der Wiener Akademie der bildenden Künste und zählte Robin Christian Andersen und Albert Paris Gütersloh zu seinen Lehrern. Nach Abschluss seiner Kunst- und später auch Gesangsausbildung unternahm er einige prägende Fahrrad-Reisen durch Europa und Afrika und trat als Sänger in Israel auf. Als Maler konnte er in Paris erste Erfolge und auch seine erste eigene Einzelausstellung verbuchen. Brauer war mittlerweile Mitglied der Kunstbewegung der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, bei der er gemeinsam mit seinen Akademiekollegen Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden einen der Hauptvertreter darstellt. Maltechnisch stand die Bewegung dem Surrealismus sehr nahe, motivisch kreierte Brauer in seinen Werken stets phantastische Fantasiewelten, welche er mit einem gekonnt detailreichen Pinselstrich und deckender Ölfarbe zu Bild brachte. Inhaltlich wurde Brauer dabei stark von gesellschaftspolitischen Themen inspiriert. Als engagierter Umweltschützer ist ein besonders beliebtes Thema die Auseinandersetzung mit dem Menschen und der Natur. So zeugt auch das Gemälde „der Baum“, dessen zentrale Figur – ein vogel- oder fischähnliches Wesen mit überdimensionalem Körper – einen Baum umklammert, von Brauers Zuneigung zu seiner Umwelt. Durch das Mittel der Bedeutungsperspektive symbolisch betont, wird der Mensch der Natur unterstellt und verliert in der Gegenwart ihrer Vielfältigkeit an Signifikanz. Zu dieser Deutung trägt auch das außergewöhnliche Bildformat bei, welches dem Baum von seiner Wurzel bis zur Krone hin Platz zur Entfaltung bietet.



**Arik Brauer**

Wien 1929–2021 Wien

*Kellnerin*, 1966

Öl auf Sperrholz, 47 x 30,5 cm

rechts unten signiert: BRAUER

Provenienz: Privatbesitz, Burgenland

Literatur: Arik Brauer. Werkverzeichnis, Bd. II,  
Dortmund 1984, S. 16, WVZ-Nr. Öl 170Ausgestellt: 1979 Dortmund, Museum  
am Ostwall „Wiener Schule“

Wie lodernde Flammen winden sich die farbprächtigen Stoffe um den Körper von Arik Brauers „Kellnerin“. Ihre an eine anatomische Darstellung eines Organs erinnernde Mitte verläuft über die Tischdecke, auf der ein seltsames, gelbes Objekt, vielleicht eine Kassa, positioniert ist. Im Vergleich zum robusten Körper wirkt der Kopf der Dame klein und lieblich; die Augen sind halbgeschlossen, die Lippen sind zu einem zufriedenen Lächeln geformt, und die krausen Haare stehen wild zu beiden Seiten ab. Brauer, dessen Malstil von Feinheit und Genauigkeit geprägt ist, bildete mit seinen fantasievollen figurativen Darstellungen einen scharfen Kontrast zur Kunst der Nachkriegsmoderne, die sich großteils durch eine abstrakte, expressionistische Formsprache auszeichnete. Brauers Stil, der von Einflüssen mittelalterlicher und orientalischer Kunst sowie der Genauigkeit der Miniaturmalerei geprägt ist, hat jedoch stets eine höchst zeitgemäße und gesellschaftskritische Komponente; so setzte er sich zeitlebens auch für Frauenrechte und gegen die Unterdrückung von Frauen ein. Auf diesem Bild ist die Frau, die die Rolle der „Kellnerin“ innehat, weder idealisiert noch, trotz der Darstellung ihrer entblößten Brust, an die Perspektive eines Voyeurs angepasst. Stattdessen vermittelt sie eine starke, selbstbewusste und zufrieden wirkende Ausstrahlung, die mit der Darstellung von Souveränität einhergeht. Diese Haltung wird durch die im Gemälde dominanten Primärfarben (blau, rot und gelb), die als Basis des Farbkreises dienen, verstärkt. Die beeindruckende motivische und formale Ebene wird durch die sinnlich-phantastische Atmosphäre, die dem Gemälde und Brauers gesamten Œuvre zugrunde liegt, verstärkt. Dafür ausschlaggebend sind vor allem Brauers technische Fertigkeit sowie seine erzählbasierte Motivik, die Brauer als Ausnahmekünstler seiner Zeit kennzeichnen.



55

## Josef Mikl

Wien 1929–2008 Wien

*Ohne Titel*, 1962

Öl auf Leinwand, 210 x 195 cm

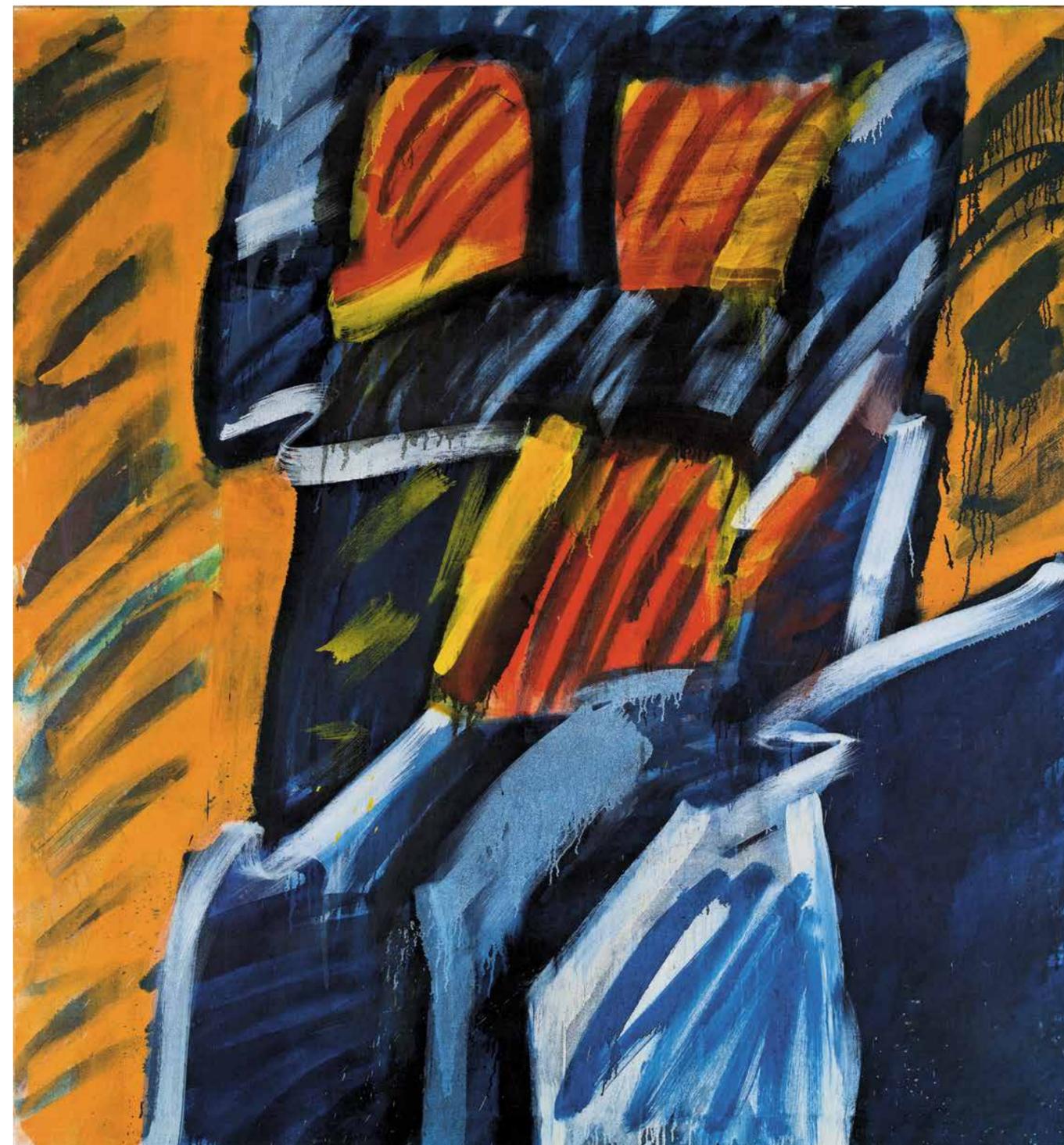
Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Vgl. Werner Hofmann, Josef Mikl, Wien o.J., Abb. 171 und Abb. 189

Ausgestellt: 2024 Bratislava, Danubiana Meulensteen Art Museum/Wien/Graz,  
Josef Mikl, Works from 6 Decades

„Die anatomisch gedachte Zeichnung denkt von innen nach außen.“ Mit diesem Statement verdeutlicht Josef Mikl seine abstrakte Ambition in der Malerei und Zeichnung, ohne jedoch das Figurative aus seiner Formenwelt auszuschließen. Es ist eine gefühlte Figuration und keine geschaute, von der sichtbaren Realität abgebildete. Zuerst steht die freie künstlerische Äußerung, der Pinselstrich, in seinem Wesen ungegenständlich, autonom, der aber in eine Matrix des elementar Figurativen eingespannt wird. Schraffuren bilden Flächen eines Malereikörpers, der sich selbst genügt und mit male-  
rischen Mitteln aufgefüllt ist. „Ohne Titel“ von 1962 stammt aus einer Werkphase, in der ein fahrig dynamischer Gestus bei Mikl vorherrschend war, gefasst in ein formales System der aufrechten Figur. Diese Figur hat durchwegs Annäherungen zu skulptural kubistischen Formulierungen, wie etwa die von Fritz Wotruba. Auch Mikl hat vereinzelt kubisch-röhrenartige Objekte des Antropomorph-Maschinellen geschaffen. Das vorliegende Bild markiert eine Hochblüte des österreichischen Informel als wichtigster künstlerischer Beitrag der Nachkriegszeit. Mikl und seine Kollegen der Nächst St. Stephan-Gruppe sowie weitere Künstler schlossen sich rasch an die internationale Avantgarde des Abstrakten Expressionismus an und schufen eine fruchtbare Szene für die heimische Kunst.

Florian Steininger





56

**Josef Mikl**

Wien 1929–2008 Wien

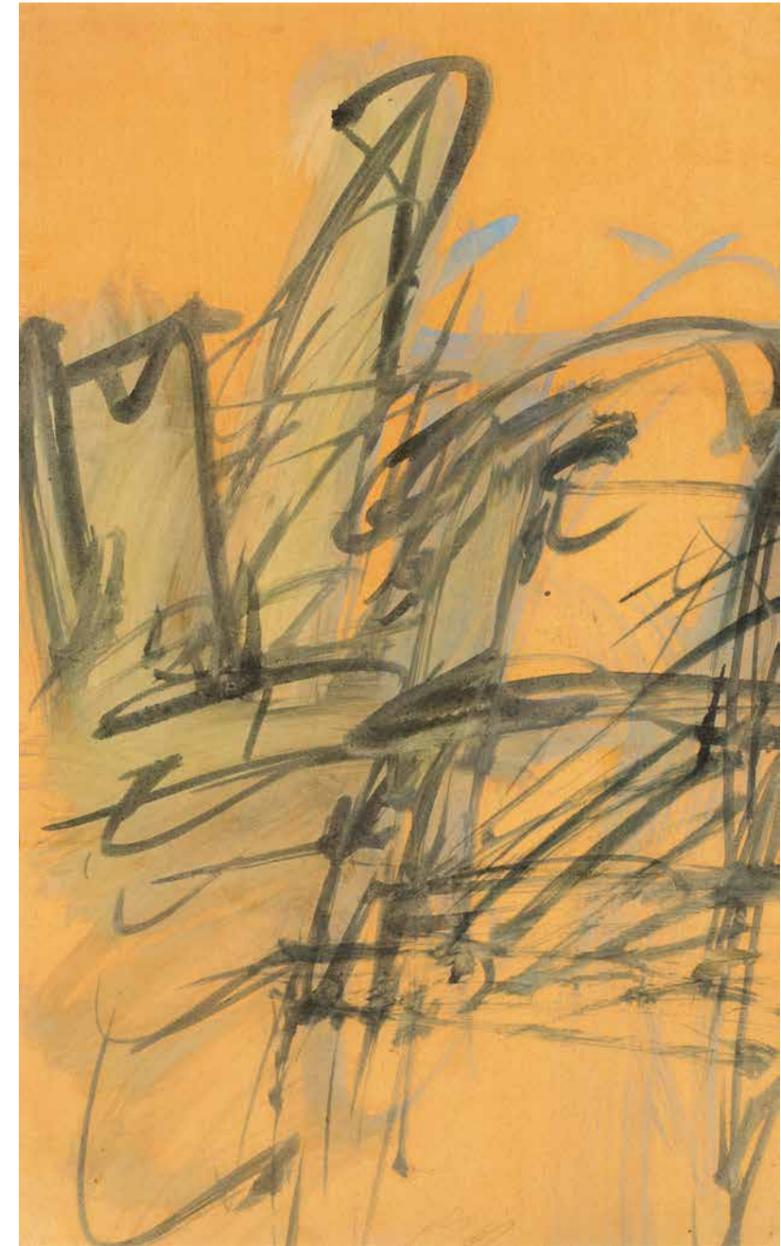
*Ohne Titel*, 1971

Mischtechnik auf gelblichem Velin, 78 x 58 cm

unten mittig signiert: Mikl (19)71

Provenienz: Privatbesitz, Deutschland

Literatur: Vgl. Aigner/Belgin (Hg.), Josef Mikl. retrospektiv. 1947–2003, Ausstellungskatalog Kunsthalle Krems, Krems 2004, S. 85, 94 und 100



57

**Josef Mikl**

Wien 1929–2008 Wien

*Gegenstände über Sessel*, 1962

Öl auf grundiertem Karton, 51,5 x 42 cm

mittig unten signiert und datiert: Mikl [19]62

rückseitig betitelt, signiert und datiert: Gegenstände über Sessel, Mikl [19]62

Provenienz: Privatbesitz, Wien

Literatur: Vgl. Aigner/Belgin (Hg.), Josef Mikl. retrospektiv. 1947–2003, Kunsthalle Krems, Krems 2004, Abb. S. 59 und S. 65



58

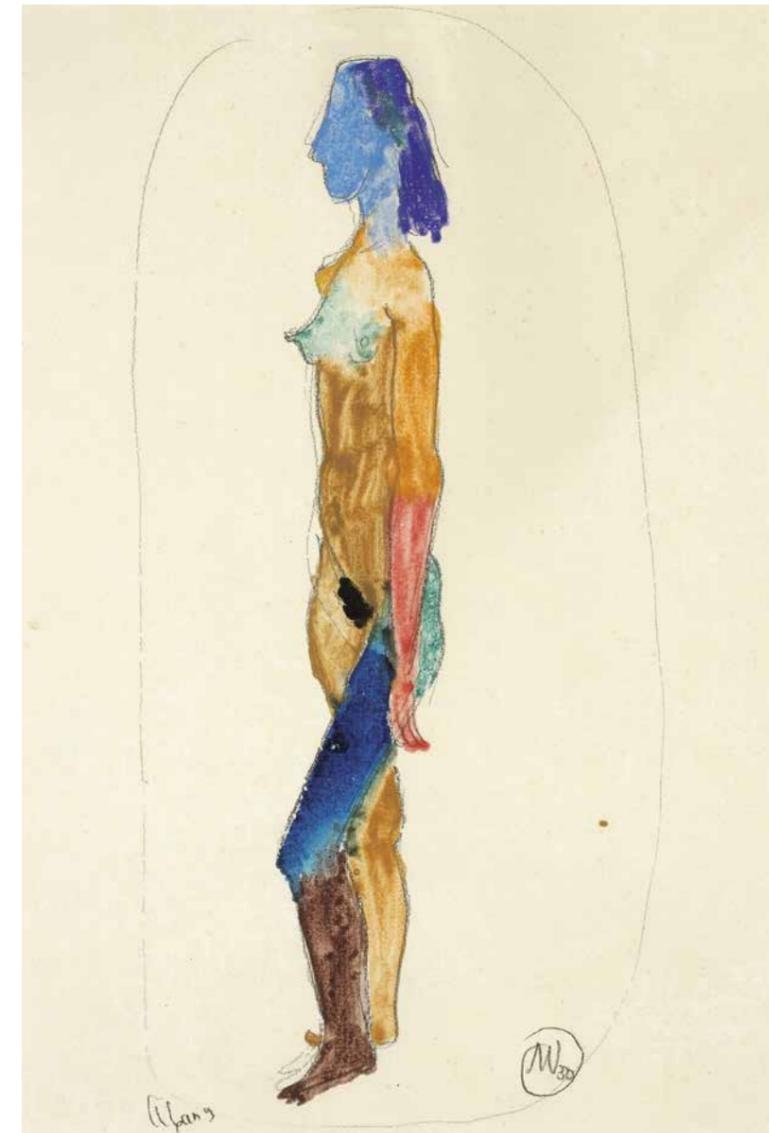
**Max Weiler**

Absam 1910–2001 Wien

*Hügelkopf*, 1971

Farbkreide auf Papier, 46,6 x 64,5 cm  
rechts unten signiert und datiert: MWeiler [19]71  
Provenienz: Privatbesitz, Oberösterreich

Literatur: Doppelbauer/Weiler, Max Weiler  
Online-Werkverzeichnis, WVZ-Nr. Weiler 963



59

**Max Weiler**

Absam 1910–2001 Wien

*Akt*, 1950

Bleistift und Aquarell auf Papier, 48,8 x 32,6 cm  
rechts unten monogrammiert und datiert: MW [19]50  
Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Doppelbauer/Weiler, Max Weiler  
Online-Werkverzeichnis, WVZ-Nr. Weiler 589

## Maria Lassnig

Kappel am Krappfeld 1919–2014 Wien

*New York 2. Avenue*, 1979

Aquarell auf Papier, 91 x 60,5 cm

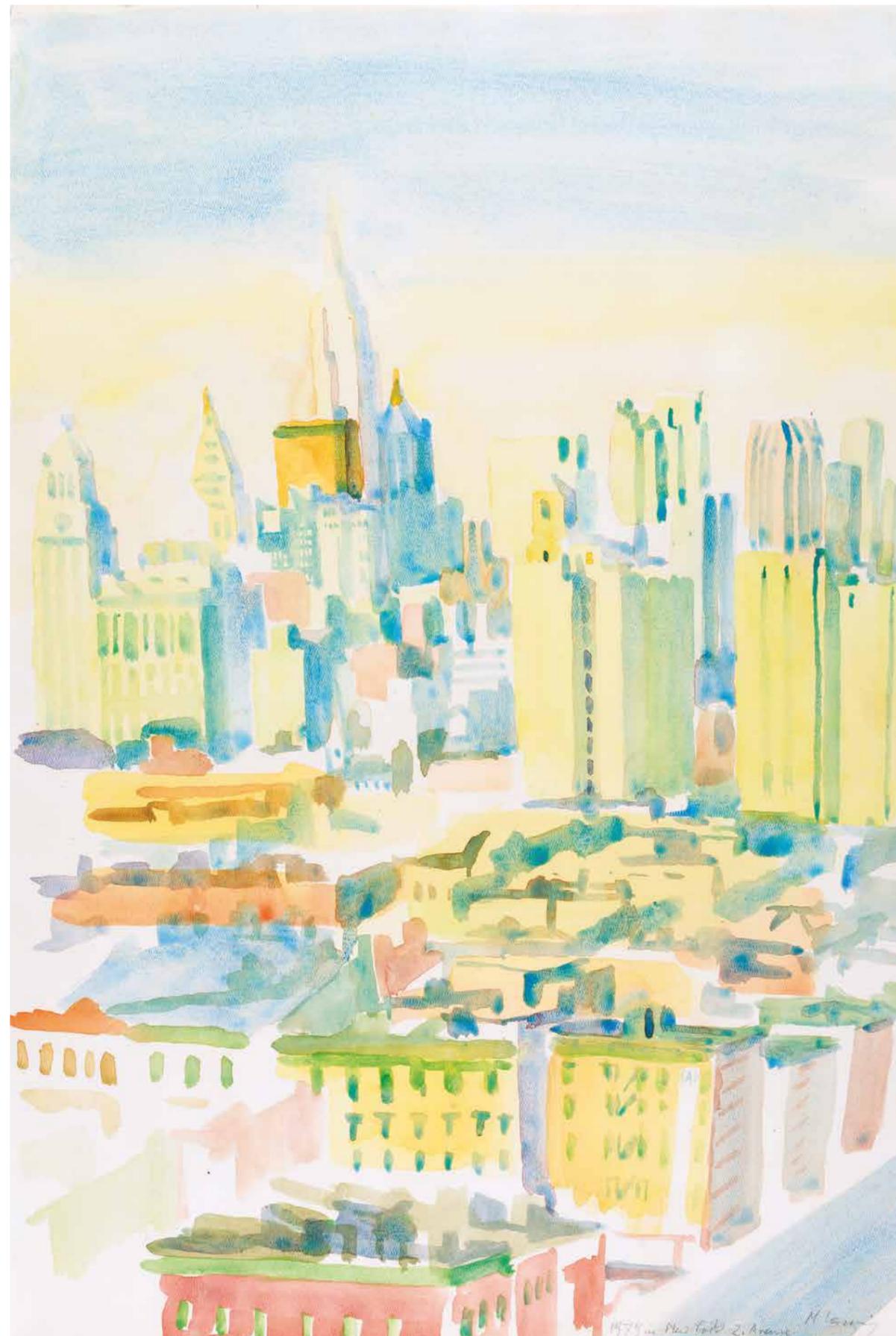
rechts unten signiert und datiert: M. Lassnig 1979

Provenienz: Privatbesitz, Österreich; Privatbesitz, Kanada (in Erbfolge vom zuvor Genannten)

Literatur: Vgl. Hollein/Hofmann (Hg.), *Maria Lassnig, Ausstellungskatalog Biennale di Venezia*, Wien 1980, S. 29

Bereits in den 1950er Jahren etablierte sich die Metropole New York an der US-amerikanischen Ostküste zur Kunsthauptstadt der USA. Seit den 1960er Jahren diente die Stadt als Inspiration von zahlreichen Künstlern, darunter oft marginalisierte Gruppen, die in der Stadt eine neue Heimat fanden und in der vibrierenden Atmosphäre der Metropole die Möglichkeiten hatten, mit neuen Medien und einer modernen Formsprache zu experimentieren. So auch Maria Lassnig, die in den späten 60er Jahren bis 1980 für einen mehrjährigen Aufenthalt in die USA zog. Die Stadt mit ihren in den Himmel ragenden Häusern, der vielseitigen Kulturszene und den harten Kontrasten dürfte für sie dabei voller Impulse für ihr künstlerisches Schaffen gewesen sein; sie experimentierte mit Techniken, Farben, Motiven wie auch Medien und produzierte 1970 ihre ersten Filme. Das Aquarell „New York 2. Avenue“ stammt aus ihrer Spätphase in der Metropole und zeigt die wichtige Straße im East Village mit Blick auf die Downtown aus einer erhöhten Perspektive. Die Spitzen der Wolkenkratzer schwimmen im blau-gelben Morgendunst, während die Apartmentblocks schon von den ersten Sonnenstrahlen gekitzelt werden.

Maria Lassnig wurde 1919 in Kappel am Krappfeld, Kärnten geboren und machte zunächst eine Ausbildung als Volksschullehrerin. 1941 übersiedelte sie nach Wien, wo sie ihr Kunststudium an der Akademie der bildenden Künste zunächst bei Wilhelm Dachauer und ab 1943 bei Ferdinand Andri und Herbert Boeckl lernte. Nach einer anfänglich surrealistischen Phase wandte sie sich immer mehr der Abstraktion sowie dem Informell und dem abstrakten Expressionismus zu. Ihre Arbeiten handeln oft von Autobiographischen und zeugen von einer tiefen Auseinandersetzung mit dem Selbst, dem Körper und ihrem Dasein als Frau.



## Gunter Damisch

Steyr 1958–2016 Wien

*Weißfeldblühen*, 1994/1995

Öl auf Leinwand, 109,9 x 130,2 cm

rückseitig signiert, datiert und betitelt: G Damisch / 1994/[19]95 / Weißfeldblühen

Provenienz: Galerie Hilger, Wien; Privatbesitz, Deutschland

Literatur: Vgl. Galerie Hilger (Hg.), Gunter Damisch. Neue Bilder, Ausstellungskatalog, Wien 1997, Abb. 12 und 15

Ausgestellt: 1995 Galerie Hilger, Wien, „Gunter Damisch“

Dem Fantasiereichtum der märchenhaften Werke von Gunter Damisch sind keine Grenzen gesetzt. Der Künstler öffnet mit seiner Kunst ungeahnte Weiten der Interpretation. Er sah die Malerei als Möglichkeit an, eine eigene Welt zu erschaffen. Seine Inspiration fand der Künstler direkt in der Natur, im Speziellen an seinem Herzort, seinem Atelier in Freidegg in Niederösterreich. Im von seiner Frau herausgegebenen Buch „Gunter Damisch – Herzort“ wird dieser Ort als einzigartiges Universum beschrieben, das für Gunter Damisch erfunden worden sein muss.

In *Weißfeldblühen* sind es amöbenhafte Wesen, welche den Großteil der in Weiß und Schwarz gehaltenen Leinwand einnehmen. Hervorstechend ist die in farbenfrohen, hellen Tönen gehaltene Fläche links der Mitte, auf welcher sich kleine, amöbenartige Wesen tummeln. Ebenso setzt Gunter Damisch mit der gezielten Hervorhebung des grünen Tierchens im oberen Bild Drittel einen starken Akzent. Dies ist typisch für das Schaffen der Neuen Wilden in Österreich. In ihren mit expressiver Geste gemalten Bildern wird Farbe als Gestaltungsmittel verwendet, indem sie hervorgehoben wird und der Pinselstrich sich zu erkennen gibt.

Neben amöbenartigen Wesen lässt Gunter Damisch in seinen Werken auch Köpfe, Steher und Wächter zu Wort kommen. Letztere sind meist mit dem Boden verankert und in vorliegendem Motiv am linken unteren Bildrand erkennbar. All seine Lebewesen scheinen in ständiger Bewegung zu sein, womit Damisch das Ursprüngliche, das Vergehen und das Entwickeln von Leben und Raum in der Natur beschreibt.

Der 1958 in Steyr geborene Künstler studierte von 1978 bis 1985 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Max Melcher und Arnulf Rainer. Eine Professur für Grafik brachte Damisch 1992 wieder zurück an seine einstige Bildungsstätte, an welcher er bis zu seinem Tod im Jahr 2016 regelmäßig tätig war.



## Gunter Damisch

Steyr 1958–2016 Wien

*ohne Titel*, 1998

Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm

rückseitig signiert und datiert: G. Damisch / 1998

Provenienz: Privatbesitz, Deutschland; Privatbesitz, Österreich

Literatur: Vgl. Günter Bucher (Hg.), Gunter Damisch. Weltwegschlingen, Hohenems 2011, S. 34

Gunter Damisch wurde 1958 in Steyr geboren. Er studierte von 1978 bis 1983 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Arnulf Rainer und Max Melcher. Der Künstler galt als einer der Hauptvertreter der Neuen Wilden in Österreich, die in den 1980er Jahren das Tafelbild als „neues altes Medium“ propagierten und dessen spezifische Qualitäten betonten. Kennzeichnend für diese Stilrichtung sind farbenreiche mit expressiver Geste gemalte Bilder, wobei die Farbe oft plastisch hervorgehoben wurde. 1992, nur neun Jahre nach seinem eigenen Studienabschluss, war Damisch Professor für Grafik an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1998 erhielt er den Kulturpreis des Landes Oberösterreich für Bildende Kunst sowie 2011 den niederösterreichischen Würdigungspreis für Bildende Kunst. 2016 verstarb Gunter Damisch in Wien.

Der Künstler wollte mit seinen Bildern keine Geschichten erzählen, er wollte auch nicht die Welt, wie sie ist, abbilden, vielmehr verstand er sich als ein Weltenbildner, der mit seinen stacheligen Geißeltierchen, den Auskratzen, seinen Stehern und Flämmern die zweidimensionale Leinwand in die Unendlichkeit öffnet. Die Werke der 1980er und frühen 1990er Jahre sind von pastosen, geheimnisvollen, maskenhaften Figuren bevölkert. Dieser Werkphase folgte jene, die an einen Blick durch ein Mikroskop erinnert. Jener ist auch nebenan abgebildetes Werk von 1998 zuzuordnen. Auf den ersten Blick lässt sich die Handschrift Gunter Damisch bei diesem Bild nicht sofort erkennen. Es fehlt der oft zitierte Blick durchs Mikroskop, die Schlingen, die amöbenartigen „Tierchen“. Auch auf den kreativ aus Wortkreationen zusammengesetzten Titel wurde hier verzichtet. Das Bild ist anders als der Großteil seiner Arbeiten aus jener Zeit. Die Leinwand wurde großflächig mit einem satten Rosaton bemalt, und anschließend der Bildträger in zwei Bildhälften geteilt. Die oberen zwei Drittel des Bildes werden von einem kräftigen Hellblau dominiert, mit vereinzelt pastosen Farbverdichtungen. Den unteren Teil des Bildes bevölkern zahlreiche bunte Figuren, die sogenannten „Sternen“. Sie bilden eine dichte Mensentraube bis zum Horizont. Trotz aller dynamischer Spannung wohnt dem Bild eine harmonische Stille inne, so wie es für viele Werke von Gunter Damisch charakteristisch ist.



## Hermann Nitsch

Wien 1938–2022 Mistelbach

*Schüttbild, Ohne Titel, 2009*

Acryl und Blut auf Jute, 80,1 x 60,4 cm  
rückseitig signiert und datiert: Hermann Nitsch / [20]09  
Provenienz: Privatbesitz, Steiermark

Literatur: Vgl. Michael Karrer (Hg.), Hermann Nitsch.  
Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters,  
Köln 2015, S. 629–638

Hermann Nitsch, der 2022 verstorbene Aktionist, Maler, Komponist, Bühnenbildner und Mitbegründer des Wiener Aktionismus, hat sich längst in den Kanon der Kunstgeschichte eingeschrieben. Stets ging es ihm darum mit seiner Kunst alle Sinne anzusprechen. Sein Orgien-Mysterien-Theater ist als zeitgenössisches Gesamtkunstwerk zu verstehen, das das breite Spektrum seiner Kunst umfasst und den Einsatz aller Sinne erfordert. Nitsch sah auch seine Malerei immer im Zusammenhang mit dem Aktionismus und in der Multimedialität seiner Kunst verankert. Die Malerei war sowohl Ursprung der Aktionen als zugleich auch ihr Ergebnis. Die Farbe war für ihn Materie, die verschmiert, verspritzt werden kann, in die man hineingreifen kann wie in Eingeweide, so Nitsch. Das sinnliche Erlebnis des Malers vor der Bildfläche, die dieser durch die Substanz der Farbe erfährt, sah er als Parallele zum Erlebnis der Akteure und Zuschauer seiner Aktionen. „Der nächste Schritt“, so Nitsch, „ist, wenn der Maler tatsächlich zum Akteur wird, die Bildfläche verlässt und anstelle von Farbe Blut verwendet und Eingeweide und Fleischsubstanzen einsetzt. So stellt die Malerei die erste Stufe meines Theaters dar.“ Die ersten Schüttbilder entstanden um 1960, seit damals entwickelte er die Form dieser Malerei stetig weiter. Ebenso überarbeitete er die Schüttung des mit der Zeit auf der Leinwand grau verblassenden Bluts mit einer Schicht von Farbe. Nitsch betonte dabei sowohl die Materialität der Farbe als auch mittels flüssigen Auftrags ihre Fluidität. Nitsch verließ das herkömmliche Feld der Malerei ebenso wie er die klassische Form des Theaters hinter sich ließ mit dem Ziel, die Darstellungsmittel auf das Elementare und Ursprüngliche zurückzuführen – die Sprache auf den Schrei, die Musik auf den Laut und das Geräusch, die Malerei auf das Verschütten und Verschmieren von Farbe.<sup>1</sup>

Silvie Aigner

<sup>1</sup> Zitate stammen aus einem Gespräch mit Hermann Nitsch in Prinzensdorf 2019



## Hermann Nitsch

Wien 1938–2022 Mistelbach

*Schüttbild, Ohne Titel, 2011*

Acryl und Blut auf Jute, 100,3 x 80,2 cm  
rückseitig signiert und datiert: Hermann Nitsch 2011  
rückseitig nummeriert: K\_024\_11  
Provenienz: Privatbesitz, Steiermark

Literatur: Vgl. Michael Karrer (Hg.), Hermann Nitsch.  
Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters,  
Köln 2015, S. 604

„Farbe war von Beginn an wichtig für mich. Malerei ist eine Sache der Farbe.“  
Darf man den Maler in seinem Atelier beim Arbeiten zusehen, so sieht man, wie er mit den Händen in die Farbtöpfe eintaucht, gestisch den Malakt vollführt, spritzt, wischt, pinselt und zumeist mit den Fingern über die geschüttete Farbe arbeitet. Die Spuren der Fingermalerei sind Teil der Komposition, wie dies auch im vorliegenden Bild zu sehen ist. Wie Nitsch selbst sagte, war seine Malerei beeinflusst vom internationalen Informel, „wie sie Künstler wie Pollock, Mathieu, Rainer, De Kooning, Tàpies, die 1959 im Wiener Künstlerhaus gezeigt wurden, entwickelten.“ Die Malerei des Informel sah er als Möglichkeit, die von ihm angestrebte Tiefe und Gefühlsintensität zu vermitteln. Diese sehr sinnlichen Malerei, so Nitsch, „die nicht mehr gegenständlich ist, sondern ein Umgehen mit konkreter Malerei, war für mich der Ansatz für meine Aktionen.“ Nitsch setzte sich stets mit dem Thema Farbe auseinander, erarbeitete während seiner Frankfurter Lehrtätigkeit mit seinen Studenten „Farb- und Formversuche“ und verglich die Farbe in Bezug auf Rhythmik und Harmonie mit der Musik. Das Schüttbild von 2011 steht in Zusammenhang mit der 61. Malaktion in Schloss Prinzendorf. Die Malaktionen zeigten stets die Idee des Gesamtkunstwerkes, in dessen Zentrum das Orgien-Mysterien-Theater steht, in das letztlich alle Bestrebungen und Aktivitäten und auch die Malerei des Künstlers mündeten. So arbeitete Nitsch auch hier sowohl mit Blut als auch mit Farbe. Das Schütten auf der Leinwand bezeichnete er selbst als „visuelle Grammatik des Aktionstheaters auf einer Bildfläche“. Mitte der 1960er Jahre verdrängte das Aktionstheater und die bei den Aktionen entstehenden Relikte die Malerei, die erst wieder Anfang der 1980er Jahren in den Fokus rückte. Nitsch betonte in der Folge die wechselseitige Notwendigkeit von Malaktion und Aktion des Orgien-Mysterien-Theaters, die er, periodisch wiederkehrend, durchführte. Stets entstanden parallel zu den Malaktionen auch autonome Einzelbildwerke. Das Bild zeigt einmal mehr die Betonung der Farbmaterie, die geschüttet und mit den Fingern auf die Leinwand aufgetragen und verschmiert wird.<sup>1</sup>

Silvie Aigner

<sup>1</sup> Die Zitate stammen aus Gesprächen mit Hermann Nitsch in Prinzendorf 2019 und 2021





65

**Karl Korab**

geb. 1937 in Falkenstein

*Gelände*, 2016

Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm

rechts unten signiert und datiert: Korab / [20]16

Provenienz: Privatbesitz, Österreich

Literatur: Carl Aigner, Karl Korab. Malerei aus Leidenschaft. St. Pölten 2017, S. 290, WVZ-Nr. 316



66

**Karl Korab**

geb. 1937 in Falkenstein

*Der blaue Vogel*, 2017

Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm

rechts unten signiert und datiert: Korab [20]17

Provenienz: Privatbesitz, Wien

Literatur: Vgl. Carl Aigner, Karl Korab. Malerei aus Leidenschaft. St. Pölten 2017, S. 289, WVZ-Nr. 310 und S. 291, WVZ.-Nr. 317

## Index

	Kat. Nr.
Alt, Franz	5, 6
Avramidis, Joannis Prof.	44
Blau, Tina	1
Brandeis, Antonietta	7, 8
Brauer, Arik	51, 52, 53, 54
Brunner, Ferdinand	22, 23
Clementschi, Arnold	26
Cross, Henri Edmond	14
Damisch, Gunter	61, 62
Diesner, Gerhild	40
Egner, Marie	12, 20
Floch, Josef	47, 48
Gerlach, Georg	24
Hörmann, Theodor von	3, 4
Hundertwasser, Friedensreich	45
Kempf-Hartenkampf, Gottlieb Theodor von	15
Klien, Erika Giovanna	34, 35, 38, 39
Klimt, Gustav	16, 18
Korab, Karl	65, 66
Lassnig, Maria	43, 60
Littrow, Leontine von	9
Mediz, Karl	21
Mikl, Josef	55, 56, 57
Moldovan, Kurt	49, 50
Mulley, Oskar	27
Nikodem, Artur	13, 19
Nitsch, Hermann	63, 64
Nolde, Emil	36, 37
Prachensky, Markus	46
Rainer, Arnulf Professor	41, 42
Schiele, Egon	17
Schindler, Emil Jakob	2
Stoitzner, Josef	25
Wagner, Otto Erich	32, 33
Walde, Alfons	28, 29, 30, 31
Weiler, Max	58, 59
Zoff, Alfred	10, 11



v.l.n.r.: Bettina Hager, Beate Potucek, Carmen Weber, Sylvia Kovacek, Elisabeth Gießler, Alina Weillechner, Angelika Karner

Unsere Kollegin Angelika Karner befindet sich derzeit in Karenz. Wir wünschen ihr alles Gute und freuen uns auf ihre Rückkehr in unser Team.

(Dieser Katalog erscheint anlässlich der Frühjahrsausstellung 2025)  
Eigentümer und Herausgeber: Sylvia Kovacek GmbH, Spiegelgasse 12, 1010 Wien, Österreich

Redaktion: Sylvia Kovacek  
Redaktionelle Assistenz: Alice Bacher, Elisabeth Gießler, Bettina Hager, Angelika Karner, Beate Potucek,  
Carmen Weber, Alina Weillechner

Autoren: Dr. Silvie Aigner, Chefredakteurin Parnass, Wien; Alice Bacher, BA; Dr. Marian Bisanz-Prakken,  
ehem. Kuratorin Albertina, Wien; Mag. Sophie Cieslar, Elisabeth Gießler, BA; Bettina Hager, BA;  
Bettina Hittinger, BEd., Wien; Dr. Sophie Höfer; Mag. Angelika Karner; Dr. Marietta Mautner Markhof,  
Kunsthistorikerin, Wien; Mag. Beate Potucek; Mag. Florian Steininger, Kunsthalle Krems; Dr. Stefan Üner,  
Kunsthistoriker, Wien; Carmen Weber, MEd; Alina Weillechner, BA

Graphik Design: Alexander Rendi, Eugen Lejeune, Wien  
Digitale Aufnahmetechnik – Lithographie – Produktion:  
Graphisches Atelier Neumann GmbH, Rosenhügelstraße 44, 1120 Wien  
Alle Rechte vorbehalten Wien 2025

© Sylvia Kovacek GmbH, Wien 2025



**SYLVIA  
KOVACEK**  
SPIEGELGASSE  
WIEN