

Warum? Es ist die Frage aller Fragen. Kleine Kinder, die unvoreingenommen und voller Neugier der Welt begegnen. Sportlerinnen und Sportler, die am Ende ihrer Kräfte nach dem Sinn suchen. Menschen, die den Geheimnissen des Lebens auf den Grund gehen möchten. Und vielleicht Sie, wenn Sie diesen Katalog in Händen halten.

Wir haben uns fünf Jahre mit dieser Frage beschäftigt. Als wir im Herbst 2020 unseren 40. Geburtstag mit einem umfangreichen Katalog und vor allem öffentlich feiern wollten, blieb uns das verwehrt. Eine völlig unerwartete Kraft sortierte unser Leben neu und wir reagierten. Wir verlagerten unsere händlerischen Aktivitäten weitgehend in den digitalen Raum, entwickelten neue Formate und fanden Gefallen daran.

Aber etwas fehlte. In einer immer schneller sich drehenden Welt gewinnt das Ephemere an Gewicht und stellt das Bleibende infrage. Die Kunst jedoch ist der Inbegriff der Beständigkeit. Sie bedeutet Stabilität und Vertrauen. Und wir wollen ihr die Bühne bieten, die sie verdient. Wir haben die hier versammelten Bilder mit großer Sorgfalt ausgewählt und bearbeitet. Das heißt keineswegs, dass wir diese Sorgfalt sonst vermissen lassen, aber eine Publikation verursacht einfach einen gewissen Aufwand, und wir hoffen sehr, dass wir damit etwas in Ihnen auslösen. Wann haben Sie zuletzt einen Ausstellungskatalog gelesen? Ich selbst ertappe mich manchmal bei dem Gedanken, dass ich eine Ausstellung vielleicht auch nur über die sozialen Medien konsumieren könnte, und fühle mich erinnert an die Schulzeit, als handliche Reclam-Heftchen die tatsächliche Lektüre ersetzten. Es gibt kein Richtig oder Falsch. Wir wollen unser Angebot an Sie wieder um eine Leistung erweitern, die uns in all den Jahren (45 mittlerweile) ein wesentliches Anliegen war. Die intensive Auseinandersetzung mit dem einzelnen Kunstwerk war und ist das Herz unseres Unternehmens.

Was wir uns für die Zukunft wünschen, ist eine ernsthafte und freudvolle Befassung mit der Kunst in all ihren Spielarten. Übrigens etwas, was uns die letzten fünf Jahre gelehrt haben – unser Blick auf die österreichische Kunst der vergangenen 250 Jahre hat sich geweitet. Unser Herz schlägt stärker denn je.

MARTIN JOHANN SCHMIDT
(GEN. KREMSER SCHMIDT)
1718 – 1801

BÜSSENDE MARIA MAGDALENA
VOR 1790

ÖL AUF LEINWAND
91 × 73,5 CM

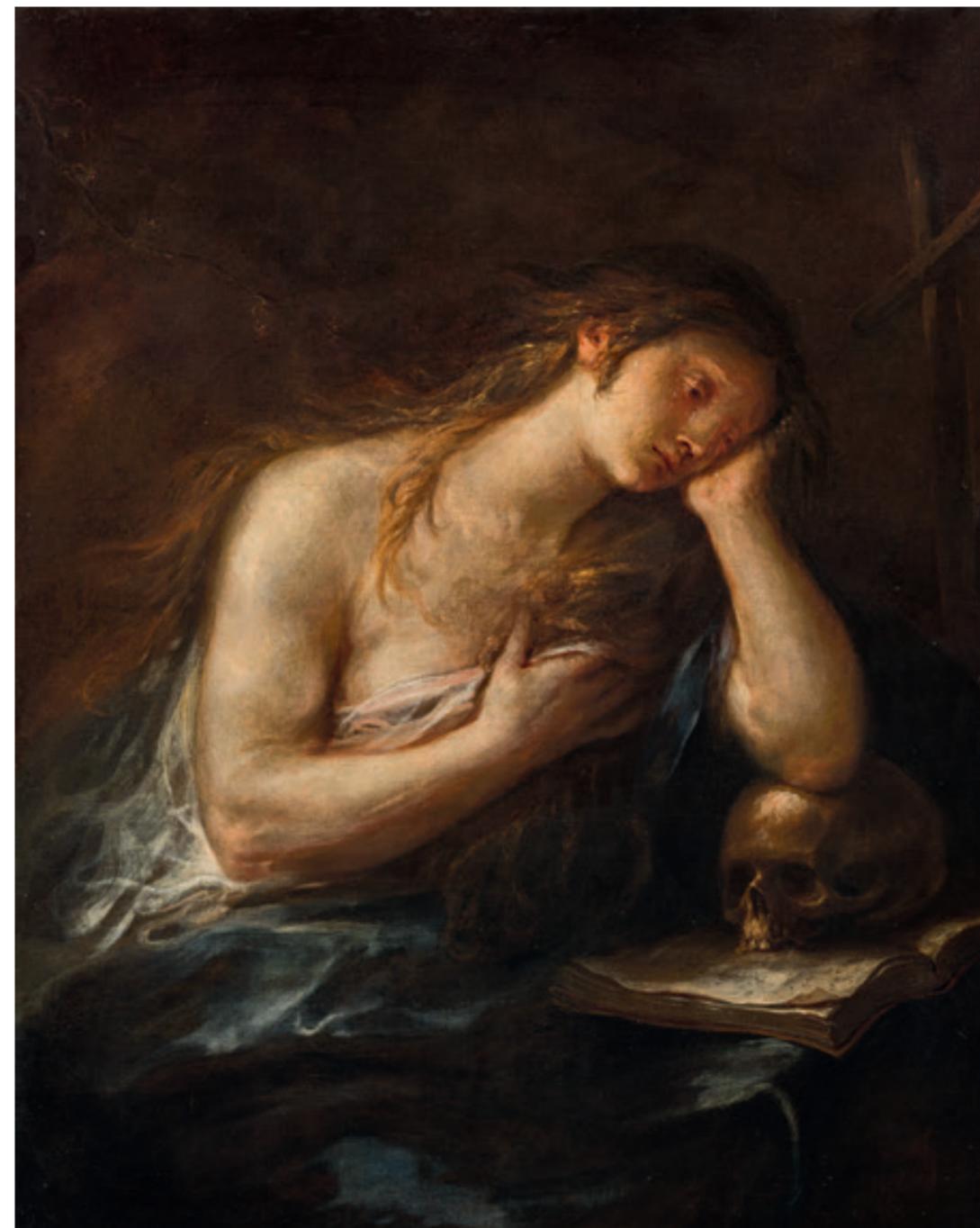
Der Kontrast könnte nicht größer sein. Auf der einen Seite diese weiche, warme weibliche Haut, lebensbejahend und sinnlich, und gleich daneben der kahle Totenschädel, aus leeren Augenhöhlen gaffend, das stärkste Symbol der Vergänglichkeit. Einsicht, Scham und Selbsterkenntnis sind die Begleiter dieses kontemplativen Innehaltens. Das Verhüllen durch die rechte Hand schon ein Eingeständnis, der erschöpfte Blick auf Totenkopf und Buch (das Symbol der Wahrheit) eine Bestätigung. Hier wird das Resümee eines allzu diesseitigen Lebens gezogen. Hier findet Erkenntnis statt.

Trotzdem: Martin Johann Schmidt interessiert das Thema der Vergänglichkeit weit mehr als das der Reue. Viel Sünde sehen wir hier auch nicht. Eher die Trauer und das Wissen, dass das Helle und Strahlende des Lebens gebeugt wird durch die Dunkelheit der Endlichkeit. Das wiegt weit schwerer, das lässt Augen nass werden.

Und doch entlässt uns der Maler nicht in Traurigkeit. Denn es kommt auch Freude auf. Freude darüber, wie prachtvoll das alles gemalt ist, mit welchem Einfühlungsvermögen für Stofflichkeit, für Oberflächen und Körperlichkeit. Und auch Bewunderung, wie sinnlich Malerei sein kann, sinnlich im Sinne von lebendig. Was er uns hier zeigt, strahlt – ungeachtet aller Geschichten dahinter – Schönheit und Würde aus, auch eine Art wohlige Ermattung, wie sie uns überkommen kann, wenn wir Wesentliches begriffen haben. Und dann könnte es noch eine Art versteckte Botschaft geben. Wenn wir genau hinsehen und uns auf die Proportionen konzentrieren, fällt doch eines auf: dass der sinnliche Körper – die Arme, die Schulter, der Hals – um einiges präsenter ist als der abgeschattete, sinnierende Kopf. Hat das letztlich nicht auch mit Lebensbejahung zu tun?

PROVENIENZ

Privatbesitz, Wien;
Privatbesitz, Wien



Rückseitig monogrammiert:
„M.I.S.“

MARTIN JOHANN SCHMIDT
(GEN. KREMSEK SCHMIDT)
1718 – 1801

CHRISTUS AM ÖLBERG
1790

ÖL AUF LEINWAND
39,5 × 50 CM

Petrus, Jakobus und Johannes tief schlafend, die Häscher im Hintergrund und Jesus Christus händeringend in tiefster Verzweiflung – es gibt keine Szene im Neuen Testament, die den Sohn Gottes menschlicher zeigen würde. Hier am Ölberg, unmittelbar nach dem letzten Abendmahl und vor dem Beginn der Passion, werden wir Zeugen fundamentaler Angst. Lukas spricht sogar davon, dass Jesus Blut schwitzt. „Lass diesen Kelch an mir vorübergehen“, wird Jesus sagen und damit deutlich machen, wie sehr ihn diese Angst, wie sehr ihn Zweifel und Verzweiflung in Beschlag genommen haben; aber er wird auch sagen: „Doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst“ und sich damit – Abraham ähnlich – Gott gegenüber gehorsam zeigen. Dieser Gehorsam ist das eigentliche Thema. Mahnung, Aufforderung und Anleitung in einem – und zwar für alle, die sich dem Gott der Christen verschrieben haben.

Martin Johann Schmidt erzählt genau davon. Über einen großen Stein gekrümmt, ohne jegliches Aufbegehren, sehen wir einen sich dem Schicksal ergebenden „Menschen“; hier gibt es keinen Widerstand mehr, nur mehr ein Sichfügen, ein Sich-Gott-Ergeben (obwohl selber Gott).

Schmidt zeigt uns aber noch mehr: die Belohnung für solches Verhalten, die Erhöhung, das spirituelle Ziel. Denn der Kelch, auf den der Engel weist, hat durch das Sichfügen des Gottessohns einen Bedeutungswandel erfahren. Wird er doch vom alttestamentarischen *Kelch des Leidens* zum *Zeichen des Neuen Bundes*, eine Wandlung, die Martin Johann Schmidt durch Farbwahl und besondere Beleuchtung fabelhaft unterstützt. Während Christus in Blau und Grau, die Farben der Trauer und Verzweiflung, gehüllt ist, erstrahlt der Engel des Herrn in Rot und Gelbgold, lichtumhüllt und triumphierend auf das Symbol der Eucharistieweisend.

LITERATUR

Zum Vergleich: Rupert Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, Innsbruck/Wien 1989, Nr. 902/1 (*Vier Szenen aus der Leidensgeschichte Christi*, 1788, Feder und Pinsel, laviert, 27,6 × 19,3 cm)

PROVENIENZ

F. H. Oser, Krems (1931); Marianne und Alfred Polsterer, Wien; Privatbesitz, Wien



Links unten Signaturreste, am Felsen datiert: „1790“ (?), rückseitig am Keilrahmen auf Etiketten bezeichnet: „F H Oser 1931“ und „Eigentum von Marianne & Alfred Polsterer“

PARTIE IN GRINZING
UM 1830

ÖL AUF HOLZ
20,5 × 26 CM

Zweihundert Jahre ist er her, dieser Sommertag in Grinzing; und nichts hat er eingebüßt an Unmittelbarkeit und Ausstrahlung. Man spürt die Wärme der Luft, den leichten Wind und die Trägheit des Seins. Und man spürt das Verwobensein der Menschenwelt mit der Natur. Am Horizont ist das eigentliche Zentrum zu erkennen, der Kirchturm mit seinem damals noch kupferfarbenen Dach. Unser Blick wird direkt dorthin geleitet, von der Rosenhecke im Vordergrund über den abfallenden Weg und den Wassergang. Fast nicht zu sehen ist er, und doch ist er der Mittelpunkt einer bäuerlichen Gesellschaft nahe der großen Stadt. Sonne und Schatten rhythmisieren den Bildplan, geben dem Motiv die durch Gegensätzlichkeit geprägte Spannung – ein Motiv, das schon damals, also in den 20er- und 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts, besonders beliebt war. Denn sowohl der weithin berühmte Ferdinand Georg Waldmüller als auch der so früh verstorbene August Heinrich malten es, ähnlich zauberisch und ähnlich vom Wunsch nach Gültigkeit getragen.

Franz Barbarini freilich setzt noch einen drauf. Verleiht er doch diesem Wunder an Wirklichkeit durch einige kleine Figuren einen tieferen Sinn. Schaut man nämlich an den linken Rand des Bildes, erkennt man: ein junges Mädchen mit einem Korb, dahinter eine alte Frau, die sich den Weg heraufmüht, und ein spazierendes Liebespaar. Als Vertreter der drei Lebensalter sind sie dazu da, uns von den Stationen und somit von der Vergänglichkeit des Lebens zu erzählen.

PROVENIENZ

im Kinsky, Wien
(3. Dezember 2024, Los 2340)



BLICK VON PICHL-KAINISCH
IN RICHTUNG DES ZINKENS UND
DES SARSTEINS BEI BAD AUSSEE
1835

ÖL AUF KARTON
26,5 × 21 CM

Mehr Sommerfrische geht nicht, und zwar die alte Sommerfrische; die des eher frühen 19. Jahrhunderts, die noch mit Stauern verbunden ist ob der Schönheiten da draußen im salzburgischen oder – wie hier – im steirischen Salzkammergut. Wo man auf Wanderungen dem Sommer nachgehen und eine Landschaft entdecken kann, die, obwohl vom Menschen geprägt, ihre Ursprünglichkeit bewahrt hat. Die vom bäuerlichen Alltag erzählt mit den Holzhütten und Zäunen, den niedrigen Bauernhäusern, den Almen und Waldstücken. Und die, festgehalten in Bildern wie diesem, von einem völlig neuen Zugang der Künstler spricht. Jetzt wird nicht mehr idealisiert, pathetisch überhöht oder gar erfunden, jetzt geht es um Wirklichkeit. Um die direkte Umsetzung dessen, was man, wandernd die Landschaft durchstreifend, mit allen Sinnen spürt. Dieses Erleben der sommerlichen Wärme, der gleichzeitigen Frische der Luft, des Geruchs von Holz, des weiten Blickes ins Land; dieses Gefühl von Freiheit und Durchatmen. Landschaft ist nicht mehr Kulisse, sie ist das eigentliche Thema. Und so wird sie auch präzise wiedergegeben.

Der 1806 in Wien geborene Franz Eybl gehört wie Ferdinand Georg Waldmüller und Franz Steinfeld zur Avantgarde der biedermeierlichen Landschaftsmalerei. Sie alle verbindet das neue, sorgfältige Schauen; die Überzeugung, dass nur genaue Beobachtung, persönliches Empfinden und der Wunsch nach Wahrhaftigkeit zur Kunst führen können. Der so bestimmende Realismus – später, um die Jahrhundertmitte, in ganz Europa verbindlich – nimmt von hier seinen Ausgang.

PROVENIENZ

Privatbesitz, Österreich;
im Kinsky, Wien
(3. Dezember 2024, Los 2352)



Links unten signiert und datiert:
„Eybl [1]835“, rückseitig bezeichnet
sowie zwei Bleistiftskizzen

EINE FELSIGE WALDGEGEND
UM 1840

ÖL AUF PAPIER AUF LEINWAND
29,5 × 39,5 CM

Da forscht einer. Da forscht einer mit Pinsel, Augenmaß und Zuwendung. Da wird das, was sonst Hintergrund ist, eine Art Nebenbei also, zum eigentlichen Thema. Hauptdarsteller sind zwei Felsen, ein kleiner links und ein großer rechts. Dazwischen Nadel- und Laubbäume, eine Lichtung, ein flacher Bach, sich vorwagendes Sonnenlicht. Eine Art Bühne, auf der sich aber nichts abspielt. Spektakulär sind hier nur die Steininformationen – und die Malqualität. Es geht hier vor allem um eines: die Wahrheit zu finden; die optische wie die andere. Nach Adalbert Stifter ist die andere Wirklichkeit die „wirkliche Wirklichkeit“. Das naturwissenschaftliche Interesse jener frühen Jahre trieb den Wirklichkeitsbegriff weit voran, bis zu dem Punkt jedenfalls, wo man sich fragte, ob es über die optische Wirklichkeit hinaus nicht auch eine innere gibt, die sich durch Gesetzmäßigkeit, Harmonie und Ordnung auszeichnet. Verstärkt durch die Überzeugung, dass selbst das Unscheinbarste als Lob der Schöpfung und Gottesbeweis dienen kann, wird für den Maler jetzt auch dieses Unscheinbare zum Thema der Kunst. Fazit: Die Wirklichkeitssuche der heimischen Biedermeiermalerei gleichzusetzen mit den mimetischen Ambitionen der frühen Fotografen greift einfach zu kurz. So wichtig das getreue Abbild ist, so bedeutsam ist die innere Ordnung und Gesetzmäßigkeit. Dass einer wie Friedrich Gauermann dem Ganzen auch noch Schönheit entlocken kann, spricht für sein malerisches Genie.



BLUMENSTÜCK IN GLASVASE
UM 1840

ÖL AUF HOLZ
44,5 × 35 CM

Natürlich geht es hier um Schönheit, um Vielfalt und Farbe, um ein Lob der Schöpfung und die Freude, die uns Blumen machen. Mit Aufmerksamkeit und Zuwendung, aber auch mit wissenschaftlicher Neugier wird da aus dem Garten Prächtiges wie Unscheinbares, Auffälliges wie Bescheidenes zusammengetragen und in einer Vase aus Glas arrangiert; ein blühendes Konzentrat des Sommers. Als Dekor im besten Sinne, als Schmuck also, heimgeholt, um an den Wänden vom Draußen, vom Duft und von der Frische zu erzählen.

Das ist aber nicht alles. Denn es geht hier auch – wie bei allen Blumenbildern – um ein Innehalten, ein Sich-gegen-die-Vergänglichkeit-Stemmen, ein Anhalten der Zeit, also um die ursprünglichste Aufgabe bildender Kunst. Darum, das Gesehene Flüchtige durch das Abbilden zu „verewigen“, der Zeit ein Schnippchen zu schlagen. Eine Art zweite Wirklichkeit, die die Verfügbarkeit garantiert, das Vergehen aufhält und uns das Gefühl von Beständigkeit vermittelt.

PROVENIENZ

Sammlung Werner, Wien,
Depositum Albertina, Wien;
Lempertz, Köln (Auktion 1266,
17. Mai 2025, Los 1304)



Links unten signiert:
„Jos: Nigg“

Auch wenn's aufs Erste nicht so aussieht: Der Wiener Biedermeiermaler Michael Neder war ein richtiger Widerständler. Während alle Welt – von Ferdinand Georg Waldmüller bis Friedrich Gauer-
mann, von Rudolf von Alt bis Franz Steinfeld – an der „wirklichen Wirklichkeit“ arbeitete, also das Gesehene möglichst genau wiederzugeben versuchte, entwickelte er (trotz sieben Jahren Studiums an der Akademie) einen von Abstraktion und innerer Monumentalität geprägten Stil, der so gar nicht ins biedermeierliche Klischee passt. Er erzählt vom Leben der einfachen Leute, und das auf eine unpräntiöse, scheinbar naive Weise. In unserem Bild geht es um das Vorlesen eines Briefes; und wir werden nie erfahren, was da mitgeteilt wird, aber das ist auch nicht so wichtig. Wichtig ist, wie der Maler die Geschichte erzählt. Wie er die Spannung durch das Innehalten aller auf den Punkt bringt, wie er durch die beleuchteten Partien die Gruppe klammert und das Vorlesen und Zuhören betont, wie er durch Körperhaltungen Erwartung illustriert und durch Rhythmisierung der Figuren (in einer sehr flachen Raumbühne) den Fokus findet. Wie es ihm gelingt, durch *Verwandlung* ein Bild zu schaffen, das von der üblichen Wirklichkeit weit entfernt und doch überzeugend ist. Dass wir gleichsam nebenbei erfahren, wie es in den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts in einer Einmannsattlerei ausgesehen hat, wie die Leute gewohnt haben, wie sie gekleidet waren und gejausnet haben, ist der Zugewinn, wenn sich einer wie Michael Neder der Sache annimmt. Denn bei aller mehr als beeindruckenden stilistischen Eigenwilligkeit ist er natürlich auch und vor allem eines: der sorgfältige Chronist der Döblinger „kleinen Leute“.

LITERATUR

Karl Hareiter, *Michael Neder*,
Wien 1948, S. 135, Nr. 68
(*Vorlesung des alten Schulmeisters*)

PROVENIENZ

Sammlung Wilhelm Koller (1801–1871),
Wien; dessen Nachlass-Auktion, Alexander
Posonyi, Wien (5. Februar 1872, Los 108);
Privatsammlung, Wien; Dorotheum, Wien
(23. Oktober 2024, Los 661)



Links oben signiert und datiert:
„Neder 1835“

ANDREAS LACH
1817 – 1882

BLUMENSTRAUSS
IN GOTISCHER NISCHE
1841

ÖL AUF LEINWAND
72 × 50 CM

Hier ist alles Täuschung und doch ist alles wunderbar, der Schönheit geschuldet, den Emotionen verpflichtet. Man stellt sich gar nicht die Frage, ob es so einen Strauß überhaupt geben kann, mit jahreszeitlich so unterschiedlich blühenden Blumen; auch nicht, wie das alles halten kann in dieser einfachen Glasschüssel und warum das Ganze in einer Tabernakelnische steht, die sich noch dazu (am Efeu zu erkennen) draußen befindet. Man ist einfach bezaubert von einem solchen Übermaß an gemalter Empfindsamkeit, von den leisen Tönen, die da angeschlagen werden, der Schönheit und Intimität, der Wunderwelt der Blumen.

Die Wirklichkeit allein kann das nicht richten. Da braucht es die schöpferische Hand des Künstlers, das Zurechtrücken in Zusammenhänge, die uns erst so bewusst werden.

Natürlich geht es um Vergänglichkeit. Selbst dem allerschönsten Bouquet steht ein baldiges Ende bevor; und seit der Erfindung des artifiziellen Blumenstücks (um 1600 in den Niederlanden) war eines immer klar: dass dieses Festhalten der *Pracht vor dem Untergang* auch ein Gleichnis ist für das Werden und Vergehen, für deren Gleichzeitigkeit und für die Weitergabe des Lebens. Der schöne Edelfalter, der mühsam hochkrabbelnde Rosenkäfer, die ausruhende Biene rechts, aber auch der Efeu (ein Symbol für Bescheidenheit ebenso wie Beharrlichkeit) – sie sind die Kontrapunkte, die weniger spektakulären Partner in diesem Gleichnis. Dass all das quasi im Schoße der Kirche stattfindet, zeugt von der religiösen Verankerung dieser Gedankenwelt.

PROVENIENZ

Privatbesitz, Deutschland; Auktionshaus
Quentin, Berlin (3. Mai 2025, Los 54)



Rechts unten signiert und datiert:
„A. Lach pinx. 1841“

DIE GEDECKTE BRÜCKE IN ISCHL
1823 / 24

AQUARELL AUF VELIN
11,5 × 18,8 CM

Eines ist immer wieder spürbar bei frühbiedermeierlichen Arbeiten: der fast naive, von Ruhe und Bewunderung bestimmte erzählerische Zugang. Verantwortlich dafür ist Ehrfurcht vor der Schöpfung, gepaart mit wissenschaftlicher Neugier. Die Vedute als Thema der Kunst war ja noch nicht alt in jenen Jahren und sie war auch gar nicht vordergründig als Kunstaübung gedacht. Aber die guten Leute, die wirklich guten – etwa Jakob Alt, Matthäus Loder, Eduard Gurk (die Kammermaler Erzherzog Johanns) oder wie hier Thomas Ender –, dachten gar nicht an die bloße *Abbildnererei*; sie wollten ihren Arbeiten den Zauber, den sie selbst empfanden, mitgeben. Sie wollten das Gesehene – bei aller Genauigkeit – *verwandeln* und sozusagen eine artifizielle Wirklichkeit schaffen. Noch ging es nicht, wie wenige Jahre später, um die „wirkliche Wirklichkeit“, um die realistische Illusion, um den Wettbewerb mit der Daguerre'schen Erfindung. Das Ergebnis bei Ender ist eine stille Bestandsaufnahme, der unprätentiöse Zugang zu einem bemerkenswerten Beispiel alpenländischer Holzbaukunst, feinfühlig in Szene gesetzt.

LITERATUR

Walter Koschatzky, *Thomas Ender. 1793–1875. Kammermaler Erzherzog Johanns*, Graz 1982, angeführt im „Topographischen Register“ auf S. 202; zur Datierung siehe Ausst.-Kat. *Thomas Ender (1793–1875). Zeichnungen und Aquarelle*, Albertina, Wien 1964, Nr. 113

AUSSTELLUNGEN

Akademie, Wien, 1828/29



PROVENIENZ

Privatbesitz, Deutschland;
Galerie Bassenge, Berlin
(30. Mai 2025, Los 6824)

Unten mittig signiert:
„ThoEnder.“

BLICK VON DER HÜTTENECKALM AUF DEN
HALLSTÄTTER SEE UND DEN DACHSTEIN
1845

ÖL AUF HOLZ
41,7 × 53,1 CM

Da sind nicht nur die Kühe hingelagert, da ist ein ganzes Salzkammergut-Paradies ausgebreitet. Von der Hütteneckalm über den Hallstätter See bis zum Dachstein. Die Verblüffung ist noch immer zu spüren, über dieses Wunder an landschaftlicher Schönheit, die Pracht, die sich da auftut mit dem tief unten liegenden See, den sich hereinschiebenden Bergrücken und dem über allem thronenden Dachstein. Und all das für ein paar Kühe und zwei Ziegen. Kein Mensch ist zu sehen, keiner, der für uns die Zeugenschaft übernehmen würde wie in so manchen Bildern der Romantik. Hier braucht es den Menschen nicht. Hier ist sich das Salzkammergut selbst genug.

Sieben Jahre nach Waldmüller stellt sich auch Anton Hansch diesem Motiv. Weicher gestaltet er es, atmosphärischer, weniger vom Licht bestimmt, von einem anderen Grundton getragen.

Was sie verbindet, ist der Wunsch, ein neues Naturgefühl zu zelebrieren. Die Berge sind kein Ort des Schreckens mehr – wie noch zwei Generationen zuvor. Auch kein Expeditionsziel, also Neuland, das es zu erforschen gilt. Sie sind Teil der Heimat, Arbeitsplatz oder Sommerfrische. Auch herausragendes Motiv, aber auf keinen Fall mehr unzugänglich oder gar gefährlich.

LITERATUR

Zum Vergleich: Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. I/1, Hofheim am Taunus 1979, 4. Nachdruck, S. 481, Nr. 41

PROVENIENZ

Privatsammlung, Österreich; im Kinsky, Wien (16. Juni 2025, Los 1535)



Rechts unten signiert und datiert:
„Hansch. [1]845“

IM KUHSTALL
1855/56

ÖL AUF HOLZ
41,3 × 53 CM

Im Stall ist es dunkel. Alles andere wäre Verfälschung, theatra-
sche Aufbereitung, hätte auf jeden Fall nichts mit Wirklichkeit zu
tun. Der Licht-Maler Ferdinand Georg Waldmüller weiß ganz genau,
dass *Licht zu malen* auch heißt, das Nichtvorhandensein von Licht
zu berücksichtigen. Und dass das richtige Licht die Wirklichkeit
konstituiert.

Der höhlenartige Effekt hat mit dem grundsätzlichen Thema zu
tun. Dient doch dieser niederösterreichische Stall als eine Art
Geburtshöhle für das Wunder des Lebens. Das Kalb ist wenige
Stunden alt. Noch feucht und von der Mutter gestupst, sich spreiz-
beinig versichernd, trinkt es das erste Mal. Es hat einen Grund,
dass gerade bei ihm das wenige Licht gebündelt wird. Ist es doch
motivisch das A und O unserer Geschichte: als wesentlicher Ak-
teur in der Darstellung von Mutterschaft. Waldmüller lenkt die
Aufmerksamkeit mithilfe des Lichtes aber auch auf die junge Bäue-
rin, die rechts ganz still dasitzt und – mit den Händen im Schoß –
versonnen auf dieses Wunder des Lebens schaut. Fast wie zufällig
liegt hinter ihr auf einem Tischchen ein aus Blumen geflochtener
Kranz. Ist das *ihr* Brautkranz? Wird da vielleicht auf *ihre* kom-
mende Mutterschaft verwiesen? Sieht sich also die junge Bäuerin
in einer ähnlichen Rolle? Ein Blick in die Tiefe, dorthin, wo der
dunkle Stall noch dunkler ist, hilft, die Frage zu beantworten.
Steht doch dort, kaum erkennbar, mit großen, staunenden Augen
der Jungbauer. Ob er wohl ahnt, dass auch er eine gewichtige Rolle
in diesem ewigen Spiel übernommen hat?

Waldmüller erweist sich einmal mehr als feinsinniger Interpret
des bäuerlichen Lebens im 19. Jahrhundert. Als einer, der sich
nicht mit der vordergründigen Wiedergabe von gefühlsseligen
Motiven begnügt, sondern um Deutung und Sinnhaftigkeit von
Malerei bemüht ist.

LITERATUR

Wurde von Sabine Grabner (Österreichische Galerie Belvedere, Wien) mit
der Nummer „Neu 35“ in das Waldmüller-Werkarchiv aufgenommen; zum
Vergleich: WVZ (Feuchtmüller) Nr. 820, *Das säugende Kalb (Zwei Mädchen
im Kuhstall)*, 1850, Öl auf Holz, 41,5 × 52,5 cm, Kunstmuseum Bern
(Inv.-Nr. G.1991.24); WVZ (Feuchtmüller) Nr. 987, *Eine Bäuerin, die Kuh
melkend*, 1859, Öl auf Leinwand, 34,5 × 42,5 cm, Leopold Museum, Wien

AUSSTELLUNGEN

Buckingham Palace, London, 1856



PROVENIENZ

Phillips, New Bond Street, London
(4. Juni 1856, Los 2); Privatbesitz, Suffolk

Im Bild Mitte links signiert und datiert:
„Waldmüller 18--“ (letzte zwei Ziffern
unleserlich)

DER KÖNIGSSEE BEI BERCHTESGADEN
AUGUST 1837

AQUARELL AUF PAPIER
24,5 × 33,5 CM

Es geht um Naturerleben. Um dieses An-ein-Motiv-Kommen, einen See wie hier, und um den ersten Eindruck, die erste Empfindung. Spektakulär oder romantisch, idyllisch oder einfach unglaublich schön.

Aquarelle wie dieses wurden für ein städtisches Publikum geschaffen; für eine Gesellschaft, die hohe Berge und tiefe Seen noch bis vor relativ Kurzem als gefährlich angesehen hatte und die erst jetzt Gefallen fand am ehemals Schaurigen. Es waren die Künstler, die diesen neuen Bedarf erkannten und durch die Beute ihrer Streifzüge zu decken begannen; die die gefährlichen Schluchten heimbrachten und die eisigen Gipfel, die romantischen Bergseen oder sommerlichen Almen.

Da trafen sich die Interessen. Denn das städtische Bedürfnis („Wie schaut es da draußen aus?“) stieß auf die Neugier der Künstler („Wie schaut das da draußen *wirklich* aus?“), und Anspruch und Neugier schlossen eine erfolgreiche Allianz. – Die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts hat hier eine ihrer Wurzeln.

Was bleibt, ist dieses Empfinden, wenn man aus dem Unterholz oder dem Wald heraustritt und plötzlich vor dem See steht. Dieses Zusammenspiel der kleinteiligen Welt links und rechts und der heroischen Berglandschaft am anderen Ende, getrennt *und* verbunden durch den See, der da spiegelglatt die Welt dahinter verdoppelt.

Das alles von Rudolf von Alt in Szene gesetzt. Das kann schon was.

PROVENIENZ

Privatbesitz, Wien



KORNEUBURG VOM WESTEN
1843

AQUARELL AUF PAPIER
12,4 × 18,2 CM

Es ist die Zeit der künstlerischen Bestandsaufnahmen. Die Zeit, in der das neugierige Biedermeier ganz genau wissen will, wie eine Landschaft aussieht, ein Schloss, ein Flusstal oder eine Ortschaft. Das Bedürfnis nach Genauigkeit (diese Idee von der „wirklichen Wirklichkeit“) verhindert freilich die Idylle nicht – die Idylle (hier die Schilderung der Feldarbeit), die es immer noch braucht, um der Wirklichkeit einen Rahmen zu geben. Man sieht das alte Korneuburg, von Westen aus, gleichsam flankiert von den Wiener Hausbergen (Bisamberg und Leopoldsberg), am großen Strom, der freilich nur erahnt werden kann, mit dem mittelalterlichen Wehrturm, der noch alleine steht und noch nicht vom Historismus „vergewaltigt“ wurde. Hier wird plötzlich wichtig, was früher unbedeutend schien: das Landleben, die Kleinstadt, die historische Vergangenheit. Bürgertum wie Bauernstand melden ihre Ansprüche an. Für Rudolf von Alt waren solche „Prospecte“ Arbeit *und* Vergnügen. Zum einen, weil sie gesucht waren und begeisterte Abnehmerinnen und Abnehmer fanden, zum anderen, weil er reisen konnte. Insbesondere seit der Eröffnung der Nord- und der Südbahn war er Jahr für Jahr unterwegs, um an diesem so reichhaltigen wie kostbaren Kaleidoskop der habsburgischen Erblande zu arbeiten. Nach Korneuburg dürfte er zwar mit der Kutsche gefahren sein, aber grundsätzlich war er ein großer Eisenbahnfahrer. – Und ein guter Zweitverwender! Denn ausgesuchte Blätter, wie diese Ansicht von Korneuburg, ließ er in der Folge lithografieren, um sie als wohlfeile Grafik „unters Volk zu bringen“. Eine damals durchaus übliche „Demokratisierung“ von Kunst.

LITERATUR

Vorlage für die von Josef Zahradniczek 1843 für *Das pittoreske Österreich* ausgeführte Chromolithografie *Korneuburg* (abgebildet in: Ausst.-Kat. *Der Bezirk Korneuburg. Alte Ansichten, Karten, Wappen und Bücher*, Niederösterreichische Landesbibliothek, Wien 1994, Kat.-Nr. 7); Walter Koschatzky, *Rudolf von Alt*, Wien 2001, WVZ-Nr. 43/29

PROVENIENZ

Millon & Associés SAS,
Paris (23. November 2023, Los 133)



Rechts unten signiert und datiert:
„R. Alt 1843“

PFERDEGESPANN
1860ER-JAHRE

ÖL AUF HOLZ
21 × 31 CM

Was bringt einen Künstler dazu, ein Bild wie dieses zu malen? Drei Pferde an einer Deichsel vor einem nur angedeuteten Wagen? Das ist doch klar, wird man antworten, es ist eine Studie, eine Annäherung an gesehene Wirklichkeit, eine Überprüfung, ein Festhalten optischer Informationen vor Ort, für die spätere Arbeit im Atelier. In früheren Zeiten nannte man das *ricordo*, ein Ich-erinnere-mich.

Das stimmt alles – und doch ist es mehr. Ist es doch auch Bild gewordenes ganzheitliches Erkennen des Wahrnehmbaren. Hier geht es nicht nur darum, zu zeigen, was man sieht; hier geht's auch darum, zu vermitteln, was zu fühlen ist. Die Wärme, die trockene Luft, die leichte Erschöpfung der Tiere, ihre Genügsamkeit; das zeitlose Innehalten des Wartenmüssens. Wir hören das Schnauben der Tiere, spüren (durch den Augenkontakt) ihre Aufmerksamkeit, aber auch die Jahreszeit und dass es Mittag ist (die Sonne steht hoch). Uns wird also eine ganze Anzahl von Informationen angeboten, Informationen, die praktisch alle Sinne ansprechen. Dass all das wahr und richtig ist, erfährt seine Bestätigung in der Entscheidung des Künstlers, der Physiologie des Auges Rechnung zu tragen. Weiß er doch, dass man beim Schauen immer nur einen Punkt scharf sehen kann. In unserem Fall liegt der Fokus am vorderen Pferd. Von dort sich entfernend, löst sich alles langsam auf. Diese im Bild umgesetzte Seherfahrung unterstützt die Glaubwürdigkeit der anderen Informationen.

Das alles auf einem kleinen Malbrettchen zu vereinen, macht den Unterschied aus zwischen Kunst und Abbilderei; und ist überdies eine mögliche Antwort auf unsere Eingangsfrage.

LITERATUR

Arpad Weixlgärtner, *August Pettenkofen*.
1822–1889, Wien 1916, Bd. 2, S. 502, Nr. 1499



PROVENIENZ

Guido Baron von Clauer (1848–1908), Wien; dessen Nachlass-Auktion, C. J. Wawra, Wien (14. Februar 1910, Los 68); Kunsthandel Ignatz Pick, Wien; C. J. Wawra, Wien (17. März 1913, Los 95); Georg Grassl (1859–1929), Wien, ebendort erworben; im Erbgang an seine Tochter Trude Tittel (1900–1969), Wien (rückseitig Reste eines Aufklebers); Albert Kende, Wien (15. Februar 1932, Los 95); Privatsammlung, Österreich; Dorotheum, Wien (15. Oktober 1963, Los 115); Privatsammlung, Österreich; Dorotheum, Wien (26. November 2024, Los 83048/2)

Rückseitig Echtheitsbestätigung von Alfred Wawra: „Für die Echtheit dieses Bildes von A. v. Pettenkofen übernehme ich die volle Haftung. Alfred Wawra“

RINDERHERDE IN DER CAMPAGNA
MIT BERITTENEM HIRTEN
UM 1873

AQUARELL AUF PAPIER
37,4 × 55 CM

Wo Rinderhirten wie stolze Ritter auftreten, ist es nur verständlich, dass Landmädchen – wie hier in der italienischen Campagna – wie Prinzessinnen aussehen. Elegant, hoheitsvoll, unnahbar. Während der Reiter seine Peitsche wie eine eingelegte Lanze vor sich herträgt und in stolz-aufrechter Haltung – seiner Herde folgend – gleichsam vor den beiden defiliert, nehmen die jungen Frauen huldvoll die Parade ab. Was aufs Erste wie eine pittoreske Illustration italienischen Landlebens der Zeit um 1870 aussieht, wird – lässt man sich auf einen zweiten Blick ein – zu einer geschickt in eine Idylle verpackten Rollenverteilung. Denn natürlich geht es in diesem Aquarell von Anton Romako vor allem um das eine, ewige Thema, um das Verhältnis der Geschlechter zueinander, und zwar aus männlicher Sicht. Deshalb ist es auch kein Zufall, dass der schwarze Stier in Ausrichtung und Erscheinung dem reitenden Hirten zum Vorbild wird. Er zeigt ihm, wie das geht. Wie Kraft und Haltung, Körperlichkeit und Auftreten bestimmend sind für die Rolle, die er einnimmt (oder einnehmen möchte). Der Stier und seine Herde als Vorbild für eine männerdominierte Welt – so eigenartig uns das heute klingt, so fabelhaft ist es gemalt. Und dann noch zur Beruhigung: Steckt da nicht auch ein wenig Ironie dahinter? So eine Art geheime Botschaft, von einem, der dafür bekannt war, so manche Lächerlichkeit des Lebens zu hinterfragen?

LITERATUR

Fritz Novotny, *Der Maler Anton Romako. 1832–1889*, Wien/München 1954, S. 86, Nr. 160; Fritz Novotny, *Anton Romako. 24 Aquarelle*, Wien 1956, S. 10, Taf. 17; Christian M. Nebehay, *Festschrift zum 70. Geburtstag*, Wien 1979, S. 112–113; Cornelia Reiter, *Anton Romako. Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts. Monografie mit Werkverzeichnis*, hrsg. v. Agnes Husslein-Arco, Weitra 2010, S. 164, WVZ-Nr. 261

AUSSTELLUNGEN

Galerie Würthle, Wien, Oktober 1924, Nr. 31; Neue Galerie, Wien, 1936, Nr. 23 oder 53; *Gedächtnisausstellung Anton Romako*, Akademie der bildenden Künste, Wien, 1950, Nr. 129; *Anton Romako*, Alfred Kubin, Fritz Wotruba, Stockholm, 1957, Nr. 17; *Österreichische Meisterwerke aus Privatbesitz*, Residenzgalerie Salzburg, 1967, Nr. 79; *Österreichische Künstler und Rom*, Akademie der bildenden Künste, Wien, 1972, Nr. 306; *Das Jahrhundert des Wiener Aquarells 1780–1880*, Albertina, Wien, 1973, Nr. 269



PROVENIENZ

Sammlung Wolfgang Anton v. Manner (1850–1922), Wien; angeboten auf dessen Auktion im Dorotheum, Wien (12.–13. Mai 1924, Los 117); Sammlung Anton Schmid (1904–1991), Lugt 2330b; Galerie Christian M. Nebehay, Wien (1979); Prof. Dr. Lothar Geitler, Wien; Privatsammlung, Österreich; Dorotheum, Wien (20. April 2022, Los 245)

Rechts unten signiert: „A. Romako. Roma.“, rechts am äußersten Rand Sammlerstempel: „S“ (Anton Schmid, Wien)

MARKT IN KAIRO
UM 1880

AQUARELL AUF PAPIER
36,5 × 61 CM

Staubig ist es und laut und wahrscheinlich auch heiß. Und doch ist alles von Gelassenheit und Routine getragen. Markttag eben. Die Sonne steht hoch und jeder geht seinen Geschäften nach. Leopold Carl Müllers Interesse gilt jedoch nicht nur dem bunten Treiben und der Erzählung, es ist auch auf die Farbe gerichtet und auf das Licht und darauf, was das Licht mit den Farben anstellt. Er will aufzeigen, dass das Licht die Wirklichkeit erschafft. Konsequenter baut er hier an einer Erscheinungswelt, die aus beleuchteten Oberflächen und aus Schatten besteht. Die Farben verleihen diesen Oberflächen den notwendigen zusätzlichen Rhythmus.

Formal wagt sich Müller weit vor. In manchen Partien (insbesondere bei den Eseln) verzichtet er vollkommen auf Körperlichkeit, reduziert das Motiv auf ganz flache, durch Schatten strukturierte Umrisszeichnungen. Im Zusammenwirken mit den illusionistisch gemalten Melonen und den dahinterstehenden Männern auf der linken Seite ergibt sich eine merkwürdige Spannung, die für eine eigene Lebendigkeit sorgt (trotz aller abstrakten Tendenzen).

Aquarelle wie dieses waren oftmals als Vorbereitung für große Ölbilder gedacht. Hier wurde initial erfunden, wurden Motiv, Komposition und Lichtverhältnisse ausprobiert und festgelegt. Dass schon diese *bozzetti* autonome Kunstwerke sind, imstande, den so wichtigen schöpferischen Moment festzuhalten, davon kann der *Markt in Kairo* eindrucksvoll Zeugnis ablegen.



LITERATUR

Günther Wimmer, *Der Orient-Müller. Leben und Werk des Orientalmalers Leopold Carl Müller (1834–1892)*, Wien 1991, WVZ-Nr. 48

PROVENIENZ

Privatbesitz, Wien

Rechts unten monogrammiert:
„LCM“

VENEZIANERIN
UM 1885

ÖL AUF HOLZ
44,5 × 35,5 CM

Was fasziniert uns hier? Der Blick? Die dahinter verborgenen Gedanken? Die Ausstrahlung? Ist es die Schönheit oder die Verhaltenheit, die wir spüren können und die davon spricht, dass es für eine junge Frau aus dem Volke etwas ziemlich Ungewöhnliches ist, Modell zu sitzen?

Oder ist es die fabelhafte Malerei, die uns immer wieder hinschauen lässt? Dieses einerseits Ökonomische (in der Farbe) und andererseits Opulente (in der Offenheit und Großzügigkeit); dieses Spiel mit den Gegensätzen, den unterschiedlichen Malweisen? Wie da mit unglaublicher Präzision Gesicht und Inkarnat behandelt und zugleich Haare, Schmuck und Gewand in großer Geste und ebensolcher Unschärfe wiedergegeben werden, als wäre es das Selbstverständlichste, die Welt so dualistisch zu sehen. Natürlich – diese Betonung des Gegensätzlichen schafft Spannung, aber sie tut noch mehr: Indem sie Rücksicht auf die Physiologie des Auges nimmt (das immer nur *einen* Fokus kennt), lenkt sie unseren Blick auf das, was präzis gemalt ist, und damit auf das eigentliche Thema, diese junge venezianische Frau und ihre im Porträt erforschbare Identität.

Wenn wir genau schauen, dann können wir lesen in diesem Gesicht. Wir können die leise Zurückhaltung erkennen, diese Frage „Wie ist das mit dem Porträtiertwerden?“, diese Neugier auch, zugleich die Ernsthaftigkeit. Da ist eine junge Frau, die prüft, was sich auftut vor ihr; die sich ihrer Schönheit und deren Wirkung gerade bewusst wird und die ausloten möchte, wie die Welt darauf reagiert. Da ist eine junge Frau, die auf dem Weg ist in die Welt der Erwachsenen. Kann man von Porträtkunst mehr verlangen?

PROVENIENZ

Bonhams, London (29. September 2010,
Los 29); Kunsthandel Giese & Schweiger,
Wien; Privatbesitz, Wien



Links unten signiert:
„C van Haanen“

„WALDANDACHT“
1870ER-JAHRE, ROM

ÖL AUF HOLZ
27 × 20 CM

Irgendetwas glitzert da im Wald. Zwischen den Stämmen, links oben. Was es ist, wissen wir nicht. Aber es muss etwas Heiliges sein, denn es ist das Ziel der Gebete zweier Frauen, die am Waldrand knien, jeweils einen mit Bändern geschmückten Hirtenstab in Händen. Während die jüngere direkten Kontakt aufnimmt mit der wundersamen Erscheinung, ist die alte über ihrem Rosenkranz ganz ins Gebet versunken. Der Tracht nach spielt alles in der Campagna, dem Umland von Rom, und das ist durchaus nachvollziehbar. Anton Romako holte sich dort seine Motive. Wir könnten zufrieden sein mit diesen Informationen. Betende Bäuerinnen, synkretistisch unterwegs. Als Illustration einer Volksgruppe und einer Landschaft. Bei genauerem Hinschauen aber tut sich da noch anderes auf. Zum einen sehen wir links in einem Korb ein Baby, mit den Händen spielend. Seine Anwesenheit lässt sofort an die Darstellung der drei Lebensalter denken, und in der Tat entsprechen die drei Personen in Körperhaltung und Aktion dem gängigen Motiv. Noch etwas kommt dazu: die Burg rechts oben. Als Symbol der irdischen Herrschaft bildet sie mit der glitzernden Erscheinung im Wald (dem Symbol der himmlischen Herrschaft) und der betenden jungen Frau ein fast makellooses Dreieck. Haben wir es hier mit dem Grundmuster menschlichen Seins im 19. Jahrhundert zu tun? Diesem Eingespanntsein zwischen Religion und Obrigkeit? Wird unser Bild also weit über seine Genrefunktion hinaus zu einem (durchaus kritischen) Sinnbild? Anton Romako ist es zuzutrauen.

LITERATUR

Ausst.-Kat. *Herbstausstellung*, Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien 1989, Kat.-Nr. 8; Ausst.-Kat. *Der Außenseiter Anton Romako. 1832–1889. Ein Maler der Wiener Ringstraßenzeit*, Österreichische Galerie, Wien 1992, S. 120, Taf. 27; Cornelia Reiter, *Anton Romako. Pionier und Außenseiter der Malerei des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Agnes Husslein-Arco, Weitra 2010, WVZ-Nr. 464

AUSSTELLUNGEN

Herbstausstellung, Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien, 1989; *Der Außenseiter Anton Romako. 1832–1889. Ein Maler der Wiener Ringstraßenzeit*, Österreichische Galerie, Wien, 1992



PROVENIENZ

Stefan Winds; Dorotheum, Wien (Kunstauktion 1553, Dezember 1987); Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien; Herbert Giese, Wien

Links unten signiert:
„A. Romako“

VENEZIANISCHE SCHÖNHEIT
1898

ÖL AUF HOLZ
31,7 × 23,5 CM

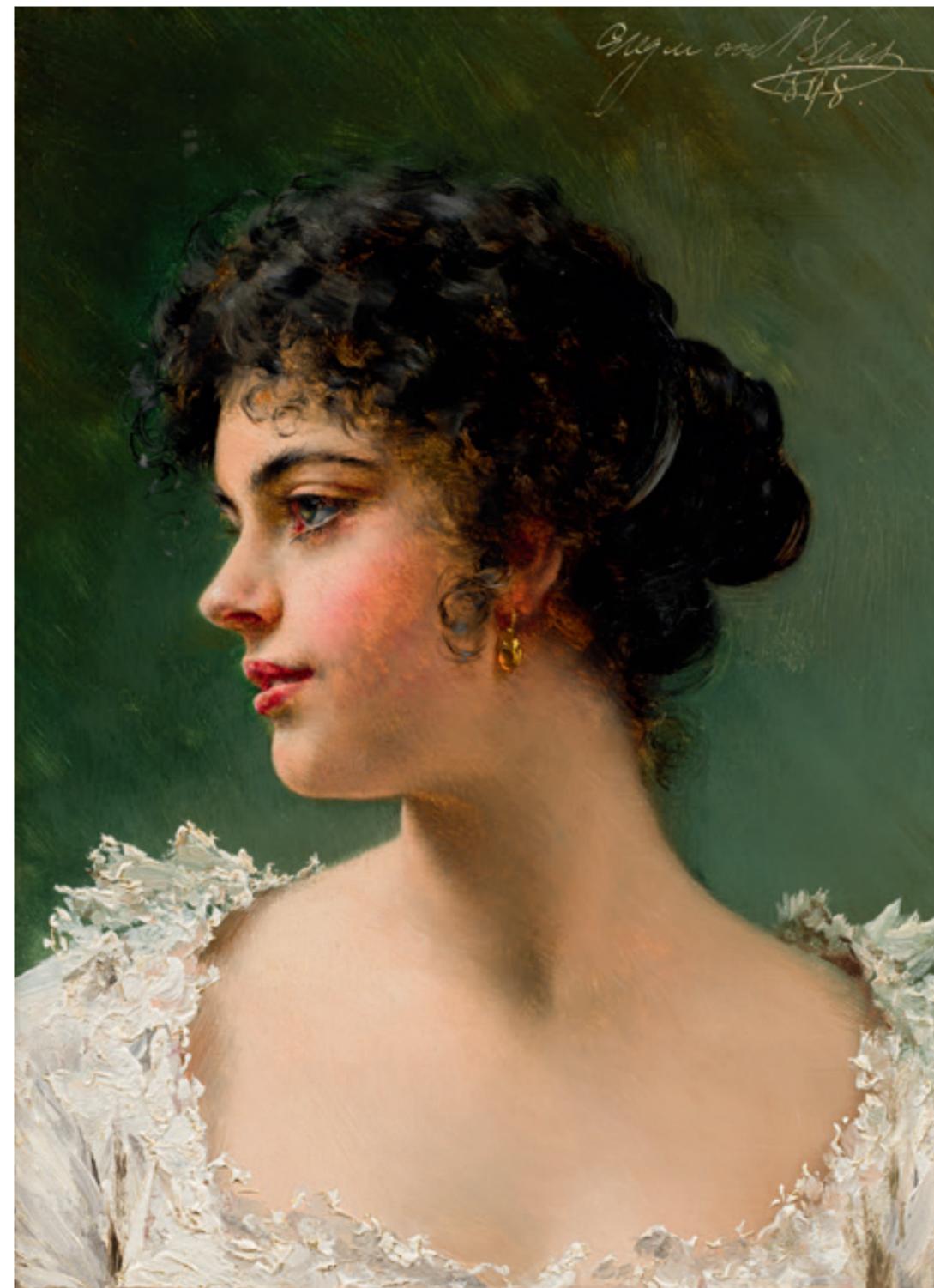
Diese Aufgabe hatten wir schon, hier in unserem Katalog: das Porträt einer jungen Venezianerin. Unter der Katalognummer 17 hat sich Cecil van Haanen damit auseinandergesetzt. Hier – wenige Jahre später – ist es Eugen von Blaas, ein weiterer Österreicher, der sich in Venedig niedergelassen hat. Die gleiche Themenstellung, aber welch ein Unterschied!

Während sich van Haanen mit der Persönlichkeit seines Motivs auseinandersetzt, geht es Blaas um das Festschreiben eines Ideals. Er will uns – mithilfe seines (realen) Modells – von weiblicher Schönheit erzählen. Natürlich ist es das Ideal des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die Vorstellung des Mitteleuropäers von italienischer Grazie, Jugend und Anmut, von makellosem hellem Teint und tiefschwarzem Haar; von großen Augen und roten Lippen. Das Ganze begleitet von einer gewissen Schüchternheit und Unschuld.

Formal entscheidet sich Blaas für eine durchaus ähnliche Lösung wie van Haanen. Auch er spielt mit den Gegensätzen. Die sehr offen gemalte, fast wie ein Blumenkelch wirkende Bluse und das schimmernde schwarze Wirrwarr der Haare werden durch das um größte Naturnähe bemühte, von weiß bis rosa changierende Inkarnat konterkariert.

Auch hier also das Großzügige und das Feine, das Offene und das ganz Genaue. Zwei diametrale Stilentscheidungen, die, nebeneinander eingesetzt, die so notwendige Spannung erzeugen.

PROVENIENZ
Privatbesitz, Wien



Rechts oben signiert und datiert:
„Eugen von Blaas 1898“

„GÜTLICHER ZUSPRUCH“
1880ER-JAHRE

ÖL AUF HOLZ
31,8 × 25,6 CM

Hier geht es um Trost und Aufmunterung. Und darum, warum sie notwendig sind – hier geht es um einen Abschied. Mitten im Wald, an einer Weggabelung, findet statt, was schon so oft in dieser Welt geschehen ist. Ein Aufbruch in ein anderes Leben. Wir wissen nicht, was genau der Anlass ist; ob das so bekümmert dasitzende Mädchen wegen einer Verfehlung einen Hof verlassen muss oder ob es in die Stadt aufbricht, um in den Dienst zu gehen. Wir wissen auch nicht, ob das Mädchen mit dem Rechen ihre Schwester ist oder eine andere Magd. Aber wir wissen oder besser wir spüren, dass es hier um Kummer geht, um Bangigkeit vor der Zukunft, um ein Leben weit weg jedenfalls. Das Bündel mit ihren Habseligkeiten liegt sorgfältig verknotet neben ihr, obendrauf ein Schirm, der hier nicht nur Schutz gegen Wetterunbilden ist, sondern auch ein Symbol für den vorsichtigen Umgang mit dem, was da kommt. Die verschränkten Hände, die Körperhaltung, das In-sich-gerichtet-Sein – sie sprechen auch ein wenig vom Zweifel, ob das alles wohl vernünftig ist und gut. Ob die Entscheidung, fortzugehen, richtig ist. Genremalerei hat seit Ferdinand Georg Waldmüller insbesondere dann ihre Berechtigung, wenn sie – über die malerischen Qualitäten hinaus – gesellschaftspolitisch relevant ist. Was uns Josef Gisela hier schildert, war gegen Ende des 19. Jahrhunderts von enormer Aktualität, zogen doch damals Hunderttausende junge Mädchen aus allen Teilen der Monarchie in die Stadt, um in den Dienst zu gehen. Der Beginn einer „Landflucht“, die das 20. Jahrhundert enorm beeinflussen sollte.

LITERATUR

Bruno Grimschitz, *Österreichische Maler vom Biedermeier zur Moderne*, Wien 1963, Nr. 91, mit ganzseitiger Abb.;
Ausst.-Kat. *Gemälde österreichischer Meister*, Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien 2001, Kat.-Nr. 9

PROVENIENZ

Privatbesitz; Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien (2001); Privatbesitz, Wien



Rechts unten signiert:
„Josef Gisela“

AUF DER PIRSCH
1906

ÖL AUF HOLZ
48,3 × 60,7 CM

Es ist eine von Männern bestimmte Welt, diese Welt der Jäger. Die zwar Jung und Alt vereint, Frauen aber eher ausschließt oder nur als Sennerinnen oder Mägde akzeptiert. In der geraucht und getrunken wird und von jägerischen Heldentaten erzählt und in der auch geflirtet werden darf – denn das gilt ja auch als Jagd. Eine Welt, die grundsätzlich patriarchalisch geprägt ist.

Bäuerliche Sujets waren in der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Süddeutschland und Österreich ziemlich beliebt, bedienten sie doch die sentimentale Sehnsucht einer Gesellschaft, die zunehmend verstädterte. Vieles ging verloren in der Gründerzeit. Neue Lebensweisen, neue Maschinen, neue gesellschaftliche Ordnungen drängten „die Welt von gestern“ immer weiter ins Abseits. Da musste die Kunst einspringen und zumindest „Erinnerungen“ schaffen. Eine ganze Reihe von Spezialisten etablierte sich und reagierte mit expliziten Sujets auf diese sentimentale Sehnsucht. Der vielleicht bedeutendste war der Tiroler Franz von Defregger, der in München zum absoluten Star in seinem Fach wurde.

Während viele seiner Malerkollegen vor allem die Erzählung forcierten, das heißt das Motiv in den Vordergrund stellten und da oft durch fast fotografische Präzision zu glänzen suchten, ließ sich Defregger nicht auf diesen Wettstreit mit der sichtbaren Wirklichkeit ein. Er wusste, dass es in der Kunst um Verwandlung geht, dass es notwendig ist, das Wahrgenommene in einer eigenen Sprache festzuhalten und so unverwechselbar zu werden. Das ist ihm mehr als gelungen.

PROVENIENZ

Galerie Heinemann, München;
Privatbesitz, USA



Links unten signiert und datiert:
„Defregger [19]06“, rückseitig Etikett:
„Galerie Heinemann, München / 9365“

„MUTTERLIEBE“
1869

ÖL AUF LEINWAND
72 × 56 CM

Da freuen sich gleich drei über ein freudiges Ereignis: die Hundemutter und zwei junge Frauen, die ganz entzückt sind über das, was sie hier sehen, bewundern und auf den Arm nehmen dürfen. Natürlich geht es um das Muttersein. Doch nicht nur um das der etwas aufgeregten Mischlingshündin. Es geht ganz grundsätzlich um die Weitergabe von Leben, auch darum, dieses junge Leben zu schützen, für den Nachwuchs sorgend da zu sein. Es geht also – etwas metaphorisch, im doppelten Sinn auch *fabelhaft* – um die Rolle der Mutter ganz allgemein. Als dieses Bild entstanden ist, 1869, waren Thema und Interpretation absolut systemkonform. Die Aufgaben der Frau waren eindeutig definiert. Sie hatte Hausfrau und Mutter zu sein. Insbesondere die bürgerliche Genremalerei hielt sich daran. So auch der junge Leopold Carl Müller, dem es jedoch in seiner Malerei noch um ganz andere Dinge ging: um Licht und Stofflichkeit, um Körperlichkeit und Atmosphäre – alles Qualitäten, die in seinem weiteren Schaffen besonders wichtig sind. Hier jedenfalls brilliert er mit seinen malerischen Fähigkeiten. Wie er da spielt mit den unterschiedlichen Oberflächen, den verschiedenen Stoffen, dem Fell der Hunde, dem Inkarnat, und wie er – an den Typus der Schutzmantelmadonna erinnernd – durch die kompakte Dreieckskomposition Geborgenheit und Zustimmung suggeriert, wie er, fein lasierend, den illusionistischen Kräften des Realismus Tür und Tor öffnet, das ist wirklich überzeugend.

LITERATUR

Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. II,1, Dresden 1898, S. 103, Nr. 5

PROVENIENZ

Galerie Miethke, Wien; Gemälde-Galerie des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien (Inv.-Nr. 6104); Österreichische Galerie, Wien (Inv.-Nr. 3216); Privatbesitz, Wien



Rechts unten signiert und datiert: „Leop. C. Müller 1869“, rückseitig auf Etikett „Gemälde Galerie des Allerh. Kaiserhauses“ bezeichnet: „Nr. 6104“ sowie auf Etikett „Österreichische Galerie“ betitelt und bezeichnet: „Leopold Carl Müller / Mutterliebe / Inv. Nr. 3216 / getilgt Dr. Garzarolli II/7 51“, am Keilrahmen Etikett: „Galerie Miethke Wien / Dorotheergasse 11“ und bezeichnet: „Inv. Modern 589“

KÜCHENSCELLEN
1887

ÖL AUF HOLZ
43 × 65,5 CM

Tief am Boden, ganz verborgen, blüht der Frühling auf. Botaniker, aber auch Insektenforscher (vor allem Schmetterlingskundler) hätten ihre wahre Freude an diesem Bild – denn sie würden die verborgene Botschaft sofort verstehen. Uns anderen fällt das schon schwerer. Wir könnten die Malqualität loben, die der Natur abgesehauete Komposition; wir könnten uns zur Farbökonomie äußern und zur innovativen Bildfindung, denn ein „gewöhnliches“ Blumenbild ist das nicht. Wir könnten näher gehen und von der fabelhaften Fähigkeit Olga Wisinger-Florians schwärmen, gesehene Oberflächen so unendlich wahrhaftig wiederzugeben, einander auf den Rhythmus von Hell und Dunkel aufmerksam machen und zu dem Schluss kommen, dass das hier ein prachtvolles Bild ist und die Künstlerin wahrlich eine Meisterin ihres Fachs. Aber wir hätten den *zweiten Blick* noch nicht getan; den, der uns klarmacht, was das Bild – über das Schönsein hinaus – will. Dazu braucht es ein bisschen naturkundliches Wissen. Deshalb die Frage: Was sieht man denn eigentlich?

Zum einen – vor dunklem Hintergrund und in mehrfacher Ausführung – Küchenschellen mit ihren rosa und violetten Blüten und den gefiederten, silbrig behaarten Blättern. Und zum anderen einen links heranflatternden Zitronenfalter. Auch gut, wird so mancher sagen, aber was haben die beiden gemeinsam? Die Antwort klärt die Ambition der Künstlerin: Sie sind jeweils die Frühesten unter ihresgleichen und seit ewigen Zeiten Symbol für den jährlichen Neuanfang, für den Wiederbeginn des Lebens, für das, wofür der Frühling steht. Wisinger-Florians Blumenbild ist also explizit eine Art Salut für die Auferstehung, ein Hohelied, wenn man will, ein Präsent an das Prinzip Leben.

PROVENIENZ

Privatbesitz, Wien



Links unten signiert: „O. Wisinger-Florian“,
rückseitig auf Etikett eigenhändig betitelt und bezeichnet:
„Anemone pulsatilla, Ölgemälde von Olga Wisinger-Florian,
Wien IV, Wienstrasse 9“

EMIL JAKOB SCHINDLER
1842 – 1892

PFARRGARTEN IN WEISSENKIRCHEN
AN DER DONAU
1879

ÖL AUF HOLZ
41,5 × 53 CM

Rainer Maria Rilke war gerade einmal vier Jahre alt, als Emil Jakob Schindler den *Pfarrgarten in Weissenkirchen an der Donau* malte, und doch fällt sie einem dazu ein, die viel später entstandene Gedichtzeile „Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß“, und natürlich das ganze Gedicht dazu, das – in den ersten sieben Zeilen – von vollen Früchten und süßem, schwerem Wein spricht und die Bilanz eines ganzen Gartenjahres zieht. Denn davon wird hier erzählt, in diesem schon etwas sommermüden Gärtner- und Gartenparadies mit den rosa und den weißen Pappelrosen, den reifen Wassermelonen und Kürbissen, der Weinlaube und der Hasenfamilie im Vordergrund. Es ist nicht mehr das frische Grün des Frühlings, das hier den Ton angibt, es sind die reifen, leicht erschöpften Schattierungen von Grün und Braun, etwas sandig auch, von den langen Sonnentagen geprägt.

Schindler nannte sich selbst einen poetischen Realisten, und in der Tat geht es in seiner Kunst vor allem um Poesie, um die sinnlich-schwärmerische Erfahrung und Umsetzung von Gesehener wie empfundener Schönheit. Diese mit der wahrnehmbaren Wirklichkeit zu verschränken, ist sein Hauptanliegen. Und man spürt förmlich, wie er all das hier findet, auf kleinstem Raum und doch umfänglich: den Garten als Bühne des Lebens, geschaffen von Menschen, die wohl im Haus dahinter wohnen, und geschützt von dem *über allem thronenden lieben Gott*. Es ist gemalte Poesie, der wir hier begegnen.

LITERATUR

Kat. LXXXVI. Kunstauktion H. O. Miethke, *J. E. Schindler's künstlerischer Nachlass*, Wien, 5. Dezember 1892, S. 14, Nr. 11, mit Abb.; A. Spier, „Jakob Emil Schindler“, in: *Die Kunst unserer Zeit*, Bd. IV, 1893, S. 13, mit Abb.; Hartwig Fischel, „Emil Jakob Schindler“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 9, 1897/98, S. 105, mit Abb.; Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. II, 2, Leipzig 1901, S. 560, Nr. 41; Carl Moll, *Emil Jakob Schindler 1842–1892. Eine Bildnisstudie*, Wien 1930, Taf. 13, mit Abb.; Heinrich Fuchs, *Emil Jakob Schindler. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens*, Wien 1970, S. 190, Nr. 279, mit Abb.

AUSSTELLUNGEN

Erste Internationale Kunst-Ausstellung, Künstlerhaus, Wien, 1882, Kat.-Nr. 72



PROVENIENZ

Dora Neher-Föhr, Wien; Privatbesitz, Schweiz; Artcurial Beurre Bailly Widmer, Basel (2. April 2025, Los 251)

Links unten signiert: „Schindler“, rückseitig Etikett der Kunsthandlung „H.O. Miethke“ und Etikett des Künstlerhauses mit der Nummer „1289“

„FELDBLUMEN“
1885

ÖL AUF HOLZ
92 × 66,5 CM

Was mag eine Malerin wie Olga Wisinger-Florian dazu veranlasst haben, einen Feldblumenstrauß ins Unterholz zu legen, um ihn dann zu malen? In die Dunkelheit des Waldbodens? Entgegen allen Usancen von Jahrhunderten? Blumensträuße dienten immer dem Lob der Schöpfung. Kunstvoll arrangiert, im besten Licht, so detailreich wie verschwenderisch, waren sie nicht nur dazu da, zu schmücken, sondern auch und vor allem, vom Reichtum und der Vielfalt dieser Schöpfung zu berichten. Aber was macht Wisinger-Florian? Sie schickt uns in den tiefen, dunklen Wald, um uns dort *ihre* Geschichte zu erzählen; *ihre* Vorstellung vom Leben, vom Werden, vom Sein und vom Vergehen. *Ihre* Erkenntnis, dass das Prinzip Leben vor allem durch Gegensätze geprägt ist und dass diese Gegensätze das eigentliche Thema der Kunst sein sollen. Schon das Nebeneinander von gepflückten und nicht gepflückten Blumen spricht von dieser Erkenntnis; genauso wie die markante Lichtverteilung, das Helle des Straußes und das Dunkle der gewachsenen Natur.

Auch der Gegensatz von Verblühtem (Löwenzahn) und voll in Blüte Stehendem (Türkenbundlilie), von Samenträgern und gerade Knospendem – alles erzählt von diesem dualistischen Prinzip des Werdens und Vergehens. Und auch die obligatorischen Insekten – die Schmetterlinge oder die Heuschrecke rechts unten – dürfen nicht fehlen. Sie sind zwar unscheinbar und nicht so leicht zu erkennen, aber sie sind am Leben, während die gepflückten Blumen – bei aller Pracht – dem baldigen Vergehen geweiht sind.

Worüber wir noch gar nicht gesprochen haben, ist die fabelhafte Umsetzung, die brillante, substanzielle und souveräne Malerei, die zweifellos einen Höhepunkt des um Wahrhaftigkeit bemühten poetischen Realismus markiert. Als Hauptwerk im Schaffen Olga Wisinger-Florians ist das Gemälde überdies Beweis dafür, dass ihr nichts weniger als eine grundlegende Neuinterpretation der Gattung „Blumenbild“ gelungen ist.

LITERATUR

Ausst.-Kat. *Olga Wisinger-Florian. Flower-Power der Moderne*, Leopold Museum, Wien, Köln 2019, Abb. S. 77

AUSSTELLUNGEN

Olga Wisinger-Florian. Flower-Power der Moderne, Leopold Museum, Wien, 2019



PROVENIENZ

Privatbesitz, Wien; Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien; Privatbesitz, Wien; Privatbesitz, Wien

Rechts unten signiert: „O. Wisinger-Florian“, rückseitig eigenhändig beschriftete Vignette: „Feldblumen. Ölgemälde von O. Wisinger Florian“

EMIL JAKOB SCHINDLER
1842 – 1892

STUDIE ZUR „WALDSTRASSE
BEI SCHARFLING“
1890

ÖL AUF HOLZ
26 × 34,5 CM

Man kann ihn fast atmen, diesen Wald. Riechen sowieso, und die gesamte Szenerie als ein Wunder aus Licht und Farbe, Stimmung und Wahrnehmung auf sich wirken lassen. Wenn das gelingt, dann ist man ihrem Schöpfer ganz nah; dann sitzt man quasi neben Emil Jakob Schindler und schaut mit ihm die Waldstraße bei Scharfling entlang, an einem Sommertag, sommerfrischeselig.

Das Erste, was man lernen wird, ist die Sorgfalt beim Beobachten. Schindler predigte ja immer wieder, wie wichtig das genaue Schauen ist. Man weiß, dass er oft mehrere Tage vor einem Motiv gesessen ist, bevor er zu arbeiten begonnen hat; zu unterschiedlichen Tageszeiten, bei fast jedem Wetter. Nur was man sieht, kann man auch malen, wird er zitiert, und der Reichtum dessen, was er gemalt hat, lässt ahnen, was er alles gesehen hat.

Unsere *Waldstraße* ist der glückhafte Prolog zu einem Hauptwerk des österreichischen „Stimmungsimpressionismus“, einem Bild, das sich heute im Leopold Museum befindet: *Waldstraße bei Scharfling*. 1890 entstanden, ist es ein wahres Meisterstück Emil Jakob Schindlers, das ihn auf dem Höhepunkt seines Schaffens zeigt.

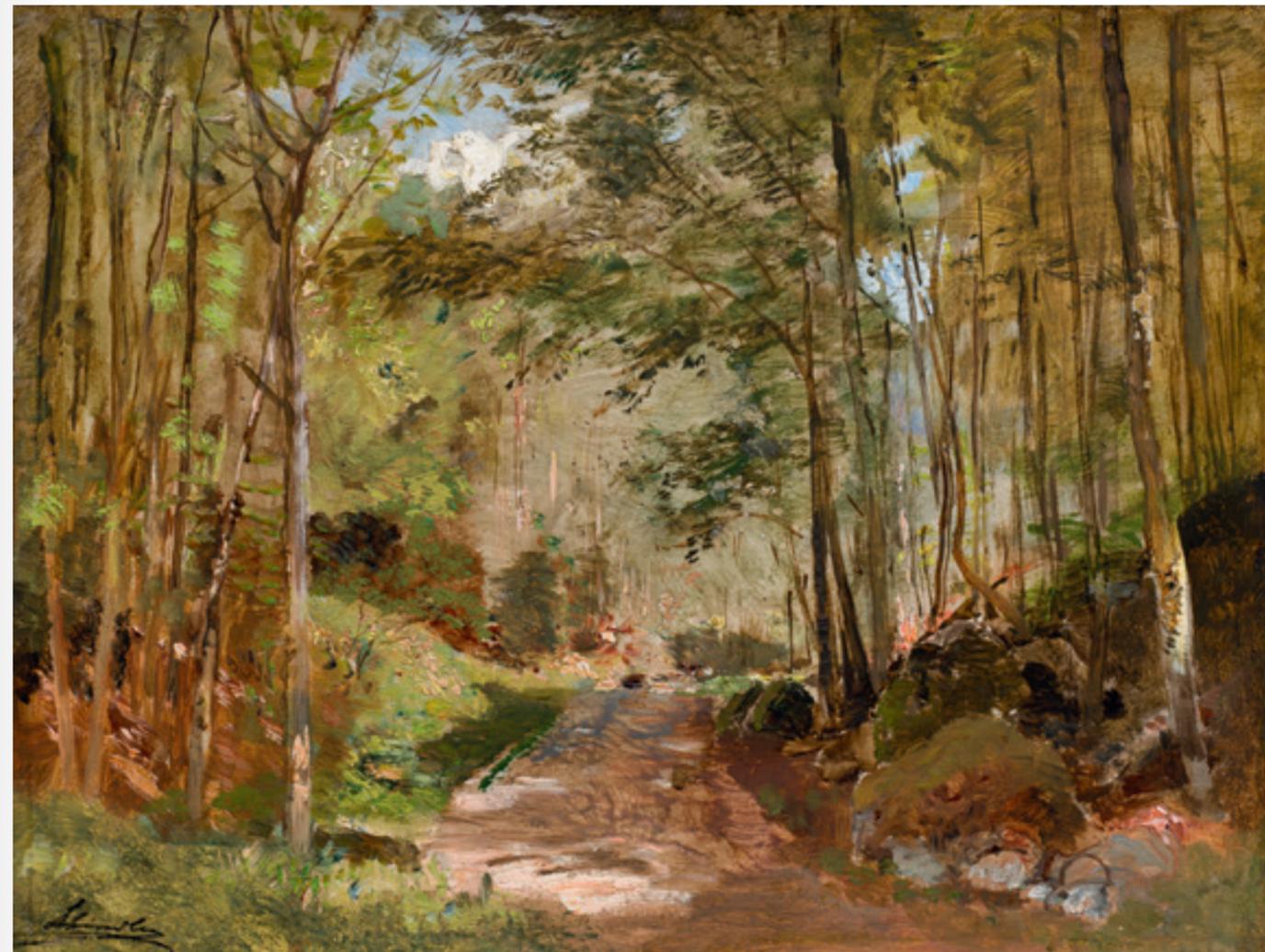
Glücklich auch, weil unsere Studie imstande ist, den eigentlichen Schöpfungsakt zu illustrieren. Die spontane Arbeit am Motiv vor dem Motiv (und nicht im Atelier), die unmittelbare Umsetzung der Wahrnehmungen: die Verteilung von Hell und Dunkel, das Spiel der Sonne mit dem Laub, mit den Baumstämmen, dem Waldboden; die kontrastierenden Schatten, die den Bildplan rhythmisieren und neben der Perspektive zum Raumempfinden beitragen. Wir können anhand dieser kleinen Fassung der *Waldstraße* erkennen, was es heißt, Gesehenes und Gefühltes im Wortsinn ins Bild zu setzen und doch nicht einfach abzumalen. Denn die eigentliche Sensation dieses Bildes ist die poetische Verwandlung, die Überhöhung des Motivs in ein freilich nur *spürbares* Gesamtes.

LITERATUR

Kat. LXXXVI. Kunstauktion H. O. Miethke, *J. E. Schindler's künstlerischer Nachlass*, Wien, 5. Dezember 1892, S. 57, Nr. 108; Heinrich Fuchs, *Emil Jakob Schindler. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens*, Wien 1970, S. 281, Nr. 754

PROVENIENZ

Dora Neher-Föhr, Wien; Privatbesitz, Schweiz; Artcurial Beurre Bailly Widmer, Basel (2. April 2025, Los 250)



Studie zum Gemälde *Waldstraße bei Scharfling*, 1890, Öl auf Holz, 26,3 × 34,5 cm, signiert und datiert: „Schindler [18]90“ (Leopold Museum, Wien, Inv.-Nr. 5268)

GELBE LILIEN
UM 1880/1890

ÖL AUF LEINWAND
18,5 × 26,5 CM

Es stellt sich schon die Frage, was Tina Blau hier mehr interessiert hat, die Blumen oder die Verpackung. Wahrscheinlich ist das Motiv zufällig entstanden: Die Künstlerin kommt nach Hause, unterm Arm einen noch ungeordneten Lilienstrauß, grob in weißes Papier gehüllt. Sie legt ihn ab – und verliebt sich in dieses zufällige Motiv. Durchaus verständlich, wenn man sieht, was dabei herausgekommen ist. So nämlich hat man Blumensträuße noch selten gemalt. Dieses Ineinander-verflochten-Sein von Natur und Künstlichkeit, diese ungeordnete, zoomorphe Beiläufigkeit, die fast abstrakte Präsenz des Papiers in seiner künstlichen Körperlichkeit – das sind Gegensätze, die Spannung schaffen, ein neues Sehen ermöglichen, letztlich gewohnte Vorstellungswelten zumindest infrage stellen. Das sind Einfälle, künstlerische Entscheidungen, die in die Zukunft weisen; die sich mit dem Formproblem beschäftigen, noch lange bevor es chic wird, sich damit zu beschäftigen, und die die Autonomie der Malerei überzeugend festschreiben. Als hätte Tina Blau den Satz einer Romanfigur von Zola über die gemalte Karotte, die eines Tages die Kunst revolutionieren wird (1886), schon gelesen, wird mit diesem kleinen Bild das vermeintlich Unscheinbare zum eigentlichen Thema. Nicht zum Erzähler, sondern geradewegs zum Vermittler von Gefühlen und Empfindungen. Die Malerei hat sich auf entzückende Weise freigespielt.

LITERATUR

Annelie Roser-De Palma, *Die Landschaftsmalerin Tina Blau*, phil. Diss., Univ. Wien 1971, Kat.-Nr. 200, Abb. 178; Markus Fellingner/Claus Jesina, *Tina Blau. Online-Werkverzeichnis* (Belvedere-Werkverzeichnisse 6), Wien 2016, Nr. GE 360

PROVENIENZ

Nachlass Tina Blau (1916); Flora Roth; Helene Roth; Paula Karoline Taussig-Roth; Nachlass Familie Taussig, New York



Links oben signiert: „T. Blau“, auf Etikett rückseitig bezeichnet: „Eigentum Taussig“, darüber Ausfuhrstempel des Bundesdenkmalamtes, Klebeetikett mit der Nummer „1379“

„LICHTER PRATER
(BEIM PAVILLION DES AMATEURS)“
1911/12

ÖL AUF LEINWAND
67 × 47 CM

Tina Blau und der Prater – das war eine lebenslange Liebesbeziehung. Seit den 1870er-Jahren, ihrer Beziehung zu Emil Jakob Schindler und den großen Erfolgen mit Pratermotiven war sie dort gleichsam zu Hause, immer wieder mit der Staffelei unterwegs. Ob bei der Rotunde oder am Heustadelwasser, ob unweit der Meierei oder nahe der Krieau. Waren es anfangs noch breit angelegte, weitläufige „Weltlandschaften“, die sie malte, in denen sie die großen Themen wie die Vergänglichkeit, den Kreislauf des Lebens oder das Lob der Schöpfung abhandeln konnte, wurde mit der Zeit ihr Fokus enger, das Interesse konzentrierter, die Bildausschnitte kleiner. Nicht mehr der große Gestus stand im Vordergrund, sondern die grundsätzlichen Fragen. Das Prinzip des Wachsens zum Beispiel, wie hier, untersucht an einem wenig spektakulären Motiv unweit ihres Ateliers (des ehemaligen Weltausstellungspavillons mit der Aufschrift „Der Kunst“). Hier geht es um Strukturen und Möglichkeiten, die die Natur entwickelt hat: wie Bäume sich den Raum erobern, wie sie sich ausbreiten und in die Höhe wachsen; hier geht es um genaues Beobachten von Gesetzmäßigkeiten, von Platzgewähren und Sich-Platz-Erobern, um das Festschreiben und Sichtbarmachen einer inneren Ordnung, die die Welt zusammenhält. Dass dabei die Schönheit nicht zu kurz kommt, dafür hat die Malerin auch gesorgt.

Eigenartig, wie aktuell das heute noch ist, wenn wir etwa an Wolfgang Holleggha denken und seine ganz ähnlichen grundsätzlichen, ins Abstrakte mündenden Untersuchungen der Strukturen des Wachsens.

LITERATUR

Ausst.-Kat. XXXVII. Jahresausstellung, Künstlerhaus, Wien 1912, Kat.-Nr. 331; Markus Fellingner/Claus Jesina, *Tina Blau. Online-Werkverzeichnis* (Belvedere-Werkverzeichnisse 6), Wien 2016, Nr. GE1270

AUSSTELLUNGEN

Künstlerhaus, Wien, 1912



PROVENIENZ

Nachlass Tina Blau (1916); Flora Roth;
Helene Roth; Paula Karoline Taussig-Roth;
Nachlass Familie Taussig, New York

Rückseitig Klebeetikett des Wiener
Künstlerhauses: „1912 / 1252“ sowie Reste
eines Klebeetiketts: „2 / Lichter Prater /
T[...]“ und weiteres Etikett: „No. 45“

KURZE RAST
1896

ÖL AUF HOLZ
36,4 × 55 CM

Der Sommer lässt sich nicht leugnen. Das flirrende Licht, die Schattenflecken, das leichte Ermattesein der Natur – sie alle sprechen von Wärme und leiser Erschöpfung. Viel fehlt nicht und man hört sie, die zirpenden Zikaden, das Summen der Bienen. Eine junge Frau hat auf einem großen Stein Platz genommen, die Arme auf die Oberschenkel gestützt, die Hände gefaltet, den Oberkörper leicht nach vorne geneigt, gerade so viel, dass sie die Neigung des Unterholzes gleichsam aufnimmt, sich einfügt in diesen aus Bäumen und Gehölz entstandenen Tunnel. Es ist eine Momentaufnahme, die von Innehalten und Ruhe geprägt ist. Der Korb ist zur Seite gestellt, der Blick der jungen Frau ins Unbestimmte gerichtet. Atmosphäre und Stimmung sind das eigentliche Thema, ein brillant gemaltes Stück Impressionismus das Ergebnis.

Erst durch den ein Jahr später entstandenen *Spaziergang* in Seeboden (nächste Kat.-Nr.) bekommt die *Kurze Rast* eine zusätzliche Dimension, ist doch die identische Kompositionsidee (in die Tiefe führender Waldweg mit junger Frau) bei den beiden Bildern der Träger völlig gegensätzlicher Inhalte: hier die arbeitende junge Frau, erschöpft und müde in einer einigermaßen „wilden“ Natur, dort eine elegante junge Dame, von einem Hund begleitet und beschützt, in einem kühlen Wäldchen. Zwei Frauenschicksale, wenn man will, auf einer fast gleichen Bühne.

PROVENIENZ
Privatbesitz, Wien



Rechts unten bezeichnet:
„Lorbeerhain“ sowie signiert und datiert:
„Hugo Charlemont 1896“

SPAZIERGANG
1897

ÖL AUF HOLZ
36 × 55 CM

Man spürt, um wie viel kühler es hier in diesem Wäldchen ist als da draußen in der Sonne, am Teich. Schattiger sowieso und für alle, die gerne spazieren gehen, auch besonders einladend. Ein von blauen Blumen begleiteter Weg, gesäumt von jungen Fichten und Platanen, führt fort vom Wasser, eben, breit genug und sichtlich bequem. Das flirrende Licht, die tanzenden Sonnenflecken, die großflächigen Schattenpartien – sie verleihen der Szene eine sommerliche Aura, die an Sommerfrische denken und im Betrachter durchaus Sehnsucht aufkommen lässt.

Freilich, das ist kein südlicher Sommer, keiner in Brioni oder Abbazia (wo Hugo Charlemont auch gerne malte), das ist ein Sommer nördlich der Karawanken. Die Vermutung liegt nahe, dass wir uns in Seeboden am Millstätter See befinden, einem Ort, den der Künstler vor allem in der zweiten Hälfte der 1890er-Jahre immer wieder und gerne besuchte.

Bei aller sommerlichen Gelassenheit, die wir hier spüren können, gibt es doch ein kleines Spannungsmoment. Denn eine Frage drängt sich auf: Wo schaut sie denn da hin, die junge Frau in ihrem roten, mit Sternen verzierten Gewand? Wartet sie vielleicht auf jemand? Bewacht und begleitet von ihrem treuen Münsterländer, blickt sie jedenfalls mit einigem Interesse hinüber ans andere Ufer; was sie sucht, bleibt uns verborgen.

Malerisch sehen wir Hugo Charlemont auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Souverän und überzeugend schildert er die Szene, verleiht er ihr durch die Verschränkung von offener, impressionistisch funkelnder Malerei mit einer doch einigermaßen strengen Komposition eine Präsenz, die besticht. So musste man malen knapp vor 1900, in jenen secessionsschwangeren Jahren, um ganz vorne dabei zu sein.

PROVENIENZ
Privatbesitz, Wien



Rechts unten signiert und datiert
(zweimal): „Hugo Charlemont 1897“

„DIE ARBEIT“
UM 1901/1903

FEDER IN GRAU UND SCHWARZ,
GRAU LAVIERT, SPRITZTECHNIK,
AUF KATASTERPAPIER
32,1 × 40,5 CM

Keine Frage, wer da verliert. Da kann sich der Stier noch so anstrengen, alle Kraft zusammennehmen, drücken und schieben – die Kugel wird nicht einmal annähernd den Gipfel erreichen. Ja, noch mehr: Der Gipfel nimmt das Geschehen weit unter sich nicht einmal wahr. Denn er ist anderweitig „beschäftigt“: damit, als pharaonischer Königsbartträger gelangweilt ins Land zu blicken; das Zerrbild der Arbeit als endlose Anstrengung total zu ignorieren; ungerührt über der Mühsal der schier endlosen Ebene zu stehen.

Den Mythos des Sisyphos mit dem Begriff „Arbeit“ zu verbinden ist um 1900 zumindest gewagt. Kapitalismuskritischer geht es gar nicht mehr. Die Akteure und Symbole sind hier schnell entschlüsselt. Natürlich steht der pharaonische Berg für die, die das Sagen haben: die Anschaffer, die über den Dingen stehen, den Kaiser und das Großkapital; und natürlich müssen wir den Stier als den kleinen Arbeiter sehen, den, dessen Körper- wie Geisteskraft ausgebeutet wird, sinnlos an die Front geworfen, blindwütig auch, denn vor dem Kopf – da ist nichts als Arbeit. Das Symbol für diese Arbeit ist die schwarze Kugel. Wie man sie auch wendet und dreht – sie ist immer da und sie ist immer die gleiche, bedrohlich und schwer, kaum zu fassen.

Insgesamt ein anarchisches (übrigens mehrfach publiziertes) Blatt, provokant und unangepasst wie so viele Arbeiten Alfred Kubins in diesen frühen Jahren. Dass er das Blatt dem damals berühmtesten Zeichner Franz von Bayros widmete, selbst ein großer Aufbegehler, spricht für Kubins Ein- und Wertschätzung seiner Arbeit.

LITERATUR

Vorstudie zu: Paul Raabe, *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Hamburg 1957, Nr. 17, abgebildet in: *Der Amethyst. Blätter für seltsame Literatur und Kunst*, Jg. 1 (1906), Heft 3, und *Das Leben. Illustrierte Wochenschrift*, Nr. 44, 1906, S. 936

PROVENIENZ

Karl & Faber, München
(Auktion 102, 19. Oktober 1966, Los 886);
Privatbesitz, Deutschland; Galerie Bassenge,
Berlin (30. Mai 2025, Los 6908)



„Es gibt verschiedene Hinweise darauf, dass neben der bekannten ‚Hans von Weber-Mappe‘ 1903 mit 15 Lichtdrucken nach Zeichnungen, die gigantischen und zerstörerischen Schicksalsmächten gewidmet sind, zwei weitere Mappen geplant waren, die jedoch aus Bedenken wegen Provokation unterblieben: für eine Mappe ‚Das Weib‘ sind über ein halbes Dutzend ausgewählte Zeichnungen nachweisbar, eine dritte sollte offenbar dem Themenkreis Staatsmacht, Militär und Kirche gewidmet werden. [...] Die Erstveröffentlichung von ‚Die Arbeit‘ [erfolgte]

in der Zeitschrift ‚Amethyst‘ von 1906 als bibliophil auf Bütten gedruckte, ganzseitige Tafel [...], sie wurde wenig später mit sechs weiteren wichtigen Frühwerken im Aufsatz von Ernst Breuer ‚Das Phantastische in der Kunst‘ in der Zeitschrift ‚Das Leben‘ erneut abgedruckt. Auch dies unterstreicht die Bedeutung, die Kubin und seine Zeitgenossen diesem Werk beimaßen.“

(Annegret Hoberg, in: Aukt.-Kat. im Kinsky, Wien, 3. Dezember 2024, Los 2503)

In der Darstellung links unten signiert: „A. Kubin“, unterhalb der Darstellung rechts betitelt: „Die Arbeit“ und mit Widmung an Franz von Bayros versehen: „s.[?]. M[arquis]. de Bajros gewidmet / A Kubin“, darunter (von fremder Hand?) unleserlich bezeichnet: „d... 1914“

„BLICK AUF DIE MENDEL BEI BOZEN“
WOHL 1913

ÖL AUF PAPIER AUF PAPPE
54,4 × 72,7 CM

Was will ein Maler erzählen, wenn er uns Natur auf diese Weise vorstellt? Geht es um Urgewalten? Um vorzeitliche Formationen, so erdig, so reduziert auf den Ton, als bestünde die Welt aus Lehm? Summarisch, scheinbar wenig differenziert? Oder geht es um Landschaftserfahrung; um die Empfindungen, die man hat, wenn man unter hohen Bergen aufwächst? Mit Tälern dazwischen, die sich auf-tun zu einer Ebene, mit massiven Rücken, die sich ins Bild schieben? Geht es um den Ausblick von einer Passhöhe, um den Mendelkamm und um Bozen? Oder geht es um Weite, den Sog, der entsteht, wenn sich das Land auftut?

Wahrscheinlich geht es um all das und zusätzlich um *Verwandlung*. Denn nicht das Abbild ist das Ziel, sondern die Wesenhaftigkeit; das Wahrnehmen, das Spüren und das Umsetzen der hier sichtbaren Welt in ein Neues, Gültiges. Natürlich geht es um den Eindruck, den dieses gewaltige Stück Landschaft auf den Betrachter macht; aber genauso um die Bändigung dieses Eindrucks durch Verbildlichung, um die Wahrheit des Künstlers, der damit die Schöpfung erweitert. Etwas, das er allein mit sich ausmacht, aber an dem wir – staunenden Auges – teilhaben können.

LITERATUR

Wilfried Kirschl, *Albin Egger-Lienz*.
Das Gesamtwerk, Wien 1996, Bd. II,
WVZ-Nr. M342 (S. 543)

PROVENIENZ

Rudolf Leopold, Wien;
Privatbesitz, Wien



Vermutlich Vorstufe zur Landschaft *Virgl*,
1913, WVZ-Nr. M343

Rechts unten signiert: „Egger-Lienz“,
rückseitig Figurenstudie (Sämann)

MÄDCHEN, AM RÜCKEN LIEGEND
1911

BLEISTIFT AUF PAPIER
35,5 × 55 CM

Hier wird direkt Kontakt aufgenommen. Man spürt es unmittelbar, dieses leicht angespannte Verhältnis zwischen Künstler und Modell. Der fragende, ja herausfordernde Blick der jungen Frau. Als würde sie sich gestört fühlen; empört auch ein wenig und vorwurfsvoll. Und fast sieht man den Zeichner, beschwichtigend, wie er um kurzes Gewähren bittet. Es ist auch zu schön, dieses Hingelagertsein der jungen Frau mit ihrer geschmeidigen Silhouette; wie ihr Körper der Form des Diwans folgt, von dem nicht ein Strich zu sehen ist, der uns aber deutlich vor Augen steht. Und es ist nachgerade aufregend, herauszufinden, was es zumindest braucht, um das alles festzuhalten; was weggelassen werden kann, was man dem Betrachter zur Ergänzung überlassen möchte. Wissend, dass allzu viel den Zauber der Illusion gefährdet. Dass die Andeutung eindeutiger sein kann als scheinbare Perfektion.

Bravourös auch das Spiel mit den Strichstärken. Was immer ein Bleistift kann, wird hier eingesetzt. Auch das mit schlafwandlerischer Ökonomie. Nichts fehlt und nichts ist zu viel.

Kein Wunder, dass Werner Hofmann diese Zeichnung für seine epochemachende Ausstellung *Experiment Weltuntergang* 1981 in Hamburg ausgesucht hat. Ist sie doch in allen Punkten meisterlich.

LITERATUR

Ausst.-Kat. Werner Hofmann (Hrsg.),
Experiment Weltuntergang. Wien um 1900,
Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1981,
Kat.-Nr. 192, mit Abb.; WVZ (Kallir) Nr. 814

AUSSTELLUNGEN

Experiment Weltuntergang.
Wien um 1900, Hamburger
Kunsthalle, 1981



PROVENIENZ

Privatbesitz, Wien;
Privatbesitz, Wien

Seitlich links unten monogrammiert
und datiert: „S. 1911.“

JOSEF DOBROWSKY
1889 – 1964

HOLZARBEIT IM WINTER
1924

ÖL AUF HOLZ (REISSBRETT)
37,7 × 50,5 CM

Es ist ein winterlicher Nachmittag, und es ist Holzarbeit angesagt, und dank der Malkunst sind wir mitten im Geschehen. Da wird gehoben und geschlichtet, ein Feuer geschürt und ein Bloch gezogen. Und man spürt, wie kalt es ist. Ein fahles Dämmerlicht schluckt, was normal noch Farbe ist. Flächen und Konturen gestalten den Bildplan. Der Himmel ist grau, die Schneedecke fleckig, die sich ausdehnende Landschaft verliert sich im Horizont.

Natürlich steckt Pieter Bruegel dahinter. Sein *Düsterer Tag*, seine *Jäger im Schnee* (mit dem Feuer ganz links) – sie sind Seherlebnisse, die nicht nur Josef Dobrowsky überwältigt haben in jenen frühen 1920er-Jahren. Vor allem durch die Erkenntnis, wie wichtig Stimmung sein kann, wichtiger oft als die Erzählung, und wie sehr diese Stimmung (wenn man sie denn trifft) den Betrachter erreicht. Es geht da um das Nichtrationale, um Gefühl und Anrührung, um Fragen und Inhalte also, die gut aufgehoben sind in der Ausdrucksmalerei jener Jahre und die hier zu einem fabelhaften Ergebnis führen. Auch so kann Expressionismus gehen, diese notwendige Loslösung vom Illusionismus, diese Beschäftigung mit den Vorstellungen. – Es ist, wie er es selbst genannt hat, das „Dämmerlicht der Niederlande“, das Dobrowsky hier beschwört und das er feinfühlig und stimmig zum Glimmen bringt, ein Licht, das uns umfängt und Anteil nehmen lässt am emotionalen Erlebnis.

PROVENIENZ

Privatsammlung, Österreich; im Kinsky,
Wien (17. Juni 2025, Los 2104)



Links unten monogrammiert und datiert:
„JD [19]24“

DAS BRAUTPAAR
UM 1940

TUSCHE MIT FEDER UND
PINSEL AUF PAPIER
26,8 × 21 CM

Also ganz eindeutig ist die Angelegenheit nicht. Steckt da jetzt Stolz dahinter oder ein mahnender Fingerzeig? Ist es eine Art Bekanntmachung – im Sinne von „Wir haben geheiratet“ – oder wird gar das ewige Thema „Alt und Jung“ abgehandelt, spöttisch ein wenig, nah an der Karikatur? Die Braut jedenfalls wirkt irgendwie überrascht. Als hätte man ihr den Brautschleier kurzerhand übergestülpt; vorsichtig auch, mehr gezogen als frohen Mutes ausschreitend. Der stolze Bräutigam dagegen strahlt übers ganze Gesicht, wesentlich älter, im Anzug, mit Hut und Masche und einem Stock in der Rechten, von dem man nicht genau weiß, ist er modisches Accessoire oder schon Gehhilfe. Hat da *er* oder hat *sie* einen Fang gemacht? Kauft sich da das Geld die Jugend oder versichert sich die Jugend der Versorgung? – Oder ist es vielleicht doch die große Liebe, die kein Alter kennt und keine Vorbehalte, die sich über Konventionen hinwegsetzt und Arm in Arm in eine unbekannte Zukunft stolpert?

Wir wollen die Sache ungeklärt lassen und uns an der Qualität dieser Zeichnung freuen. Wie hier einzig mit Tusche und Wasser (durch Zeichnung *und* Malerei) Leben und Gefühle entstehen; Gewichte geschaffen werden, und grafische Spannung. Wie der dunkle Hut und die Masche mit dem linken Arm der Braut korrespondieren (der anatomisch viel zu groß ist, aber so groß sein *muss*), wie Unschuld und Naivität im so blassen wie leeren Gesicht der jungen Frau ihren Ausdruck finden, wie durch die feine Linie zu Füßen der beiden die Bewegung angedeutet wird – das ist alles meisterlich, Zeichenkunst von höchster Güte.

PROVENIENZ

Sammlung Rudolf Leopold, Wien



Rechts oben signiert:
„W. Thöny“

WINTERLANDSCHAFT
1922 / 23

ÖL AUF LEINWAND
45 × 57 CM

Vermutlich wollte er die Stille malen. Die Stille in der Stadt, wenn Schnee gefallen ist und dieser Schnee allen Lärm schluckt. Doch er wollte auch die Stadt selbst malen. Freilich – so eine Stadt ist ein kompliziertes *Ding*. Schwer lesbar, noch schwerer im Bild einfangbar; ungeordnet, nach allen Richtungen ausfahrend. Deshalb geht er näher, konzentriert sich auf einen Ausschnitt. Will vom Detail aufs Ganze schließen lassen. Bäume, Häuser, Zäune, Dächer und Kamine – sie schieben sich von allen Seiten ins Blickfeld, irritieren mehr, als dass sie Halt geben, schaffen einen eigenen, vom Zufall bestimmten Rhythmus. Der Schnee nimmt der Stadt das zu erwartende Laute und hilft überdies, etwas Klarheit ins Bild zu bringen. Er serviert uns die Stadt gleichsam auf einem weißen Tablett, reduziert die Unruhe, hilft, Wege und Achsen, die bildbestimmenden Elemente, deutlicher zu erkennen.

Wilhelm Thönys Zugang ist natürlich vom deutschen Expressionismus beeinflusst, der auf Dekonstruktion baut, um das Prinzipielle herauszuschälen, der abstrahiert, um eindeutiger zu sein, und der irritiert, um Aufmerksamkeit zu erregen. Aber Thöny erfüllt diese Vorgaben mit einer ihm eigenen malerischen Komponente. Man spürt, dass er das Malen liebt, das Aus-der-Farbe-heraus-*neu*-Schaffen. Er wird immer weniger davon brauchen in den kommenden Jahren, wird immer sparsamer werden, aber Farbe wird die Konstante seines Schaffens bleiben.

LITERATUR

Ausst.-Kat. Günther Holler-Schuster/Christa Steinle (Hrsg.),
Wilhelm Thöny. Im Sog der Moderne, Neue Galerie Graz/
Universalmuseum Joanneum, Graz, Bielefeld 2013,
WVZ-Nr. 117, Taf. 39

PROVENIENZ

Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien;
Privatbesitz, Wien



Links unten signiert:
„W. Thöny“

STILLEBEN MIT WASSERMELONE
1960

ÖL AUF LEINWAND
55 × 79 CM

Hier geht es um Oberflächen und darum, welchen Einfluss sie auf eine mögliche Wirklichkeitswahrnehmung haben. Der Hyperrealismus der 1970er-Jahre war noch nicht geboren, aber der Doyen der heimischen Moderne jener Tage dürfte gespürt haben, was in der Luft lag: dass dieser Hyperrealismus durchaus imstande war, unsere Vorstellungen von Wirklichkeit infrage zu stellen. Auch abseits des Surrealismus, der ja ebenfalls durch ein Auf-die-Spitze-Treiben eine *Wahrnehmungsdiskussion* anstoßen wollte.

Alles wirkt gläsern, perfekt, augentäuschlerisch. Ob die Früchte, ob die gedrehte Kerze (die durchaus auch als Lüster vase durchgehen könnte), ob die Stoffe oder die polierte, die einzelnen Objekte spiegelnde Tischplatte – alles vermittelt ein höheres Maß an optischer Präsenz. Der Generalton – dieses alles bestimmende Rosa – verstärkt die auf Blendung bauende Irritation. Kann das Abbild überhaupt noch bestehen? Wird es nur in der Übertreibung wahrgenommen? Und – wie sehen wir die Dinge überhaupt? So wie sie sind? Oder (um Anaïs Nin zu zitieren) so wie *wir* sind?

LITERATUR

Ausst.-Kat. *Albert P. Gütersloh. Akademische Reden*, Akademie der bildenden Künste, Wien 1967, Kat.-Nr. 55; Heribert Hutter (Hrsg.), *A. P. Gütersloh. Beispiele. Schriften zur Kunst, Bilder, Werkverzeichnis*, Wien/München 1977, S. 137, WVZ-Nr. 1960/1

AUSSTELLUNGEN

Akademie der bildenden Künste, Wien, 1967, Kat.-Nr. 55



PROVENIENZ

Privatsammlung, Schweiz;
Privatsammlung, Wien;
Dorotheum, Wien
(20. Mai 2025, Los 147)

Rechts oben monogrammiert:
„APG“, rückseitig altes französisches
Ausstellungsetikett und Adresse des
Künstlers

HANS BÖHLER
1884 – 1961

„WIENERWALD“
1955

ÖL AUF LEINWAND
58,4 × 71 CM

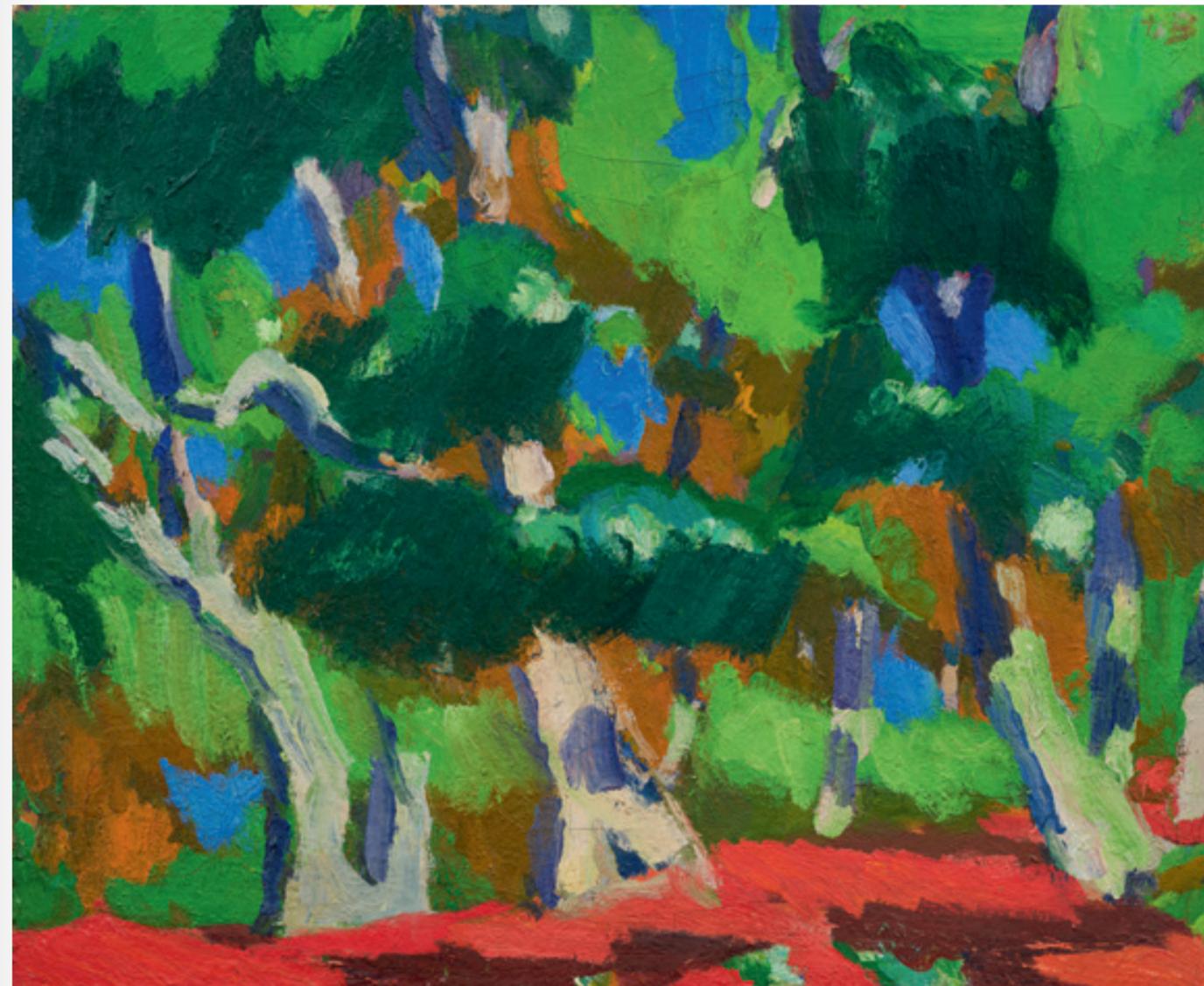
Als wär's ein Wandteppich, ein fast abstrakter Gobelin, tut sich da vor uns eine Waldlandschaft auf. Graubeige Baumstämme, vom Alter und vom Wind gebeugt, dunkelgrüne Kronen, dazwischen hellgrünes und braunoranges Blattwerk und immer wieder als Einsprengsel der blitzblaue Himmel, das alles über rotem Grund, den Betrachter mächtig überwölbend. Insgesamt ziemlich nahe an der Grenze zur Abstraktion und dann doch – unterstützt vom Titel – erstaunlich lesbar.

Wir wissen nicht, ob es ein Erinnerungsbild ist oder ob sich Hans Böhler – bei einem seiner regelmäßigen Besuche in der alten Heimat – wirklich in den Wienerwald hinausbegeben hat. Wichtig ist, dass er uns seine Empfindungen vermitteln will. Und das vor allem mit der Farbe.

Rein aus der Farbe heraus gestalten, ohne Zeichnung – das war schon in den 1920er- und 1930er-Jahren das Markenzeichen Hans Böhlers. Nicht erzählen, sondern spüren lassen. Mit den Farbwerten arbeiten, die Farben als Ausdrucksträger wirken lassen. Böhler hat ihn ernst genommen, diesen Auftrag an die österreichischen Farbexpressionisten, und er gilt heute als der vielleicht konsequenteste Verfechter dieser heimischen Spielart der Ausdrucksmalerei. Was darüber hinaus bemerkenswert ist: wie zeitgerecht seine Malerei ist, wenn man an Karel Appel oder Ernst Wilhelm Nay denkt, wie nahe an der lyrischen Abstraktion und am Informel.

PROVENIENZ

Artists' Gallery, New York; Privatbesitz, USA;
William Doyle Auctions, New York
(11. Juni 2025, Los 626)



Rechts oben monogrammiert: „HB“,
rückseitig bezeichnet und datiert:
„HANS BOEHLER / NYC / VIENNA / 1955“,
am Keilrahmen bezeichnet:
„HANS BOEHLER“ und betitelt:
„Wienerwald“, Stempel der Artists' Gallery,
New York

STILLEBEN MIT FISCHEN
1957

AQUARELL AUF PAPIER
32,5 × 48 CM

Hingehaucht auf das helle Papier, zart, ganz leicht und doch präsent, liegen sie da, die zwei Fische. Eingebettet in einen Strahlenkranz aus duftig transparenten Farbdeutungen, die hauchdünn übereinanderliegen, oft mehrfach. Was als Erstes auffällt, ist das Spiel mit den Gegensätzen. So abstrakt das Umfeld gestaltet ist, so konkret sind die Fische gemalt. Die Einheit des Raumes ist damit aufgelöst. Und doch – im Rahmen dieses dualistischen Dialogs gehört alles zusammen, damit aus der Wirklichkeit der Fische eine Atmosphäre der Vergeistigung entsteht.

Hier geht es nicht bloß um ein Stilleben, hier geht es um eine durchaus transzendente Botschaft.

Denn wenn wir dieses fabelhaft gemalte Aquarell ikonografisch deuten wollen, sind wir schnell im Neuen Testament. Der Fisch (griech. *ichthys*) als Symbol für Christus, die zwei Fische als Hinweis auf die Speisung der fünftausend – die Assoziationen sind schnell gefunden. Die Botschaft kommt an, wenn wir uns darauf einlassen: zum einen, dass aus der Dinglichkeit Vergeistigung entstehen kann (aus dem Fisch das transzendente Strahlen), und zum anderen, dass Christus als Verkünder der Wahrheit die Menschheit nähren kann (er macht aus zwei kleinen Fischen Nahrung und Auskommen für alle).

LITERATUR

Ausst.-Kat. *Kurt Absolon. Wien 1925–1958*,
Galerie Welz, Salzburg 1968, Kat.-Nr. 50;
Otto Breicha, „Als Künstler und also als
Zeichner“, in: ders. (Hrsg.), *Kurt Absolon.
1925–1958. „Der Zeichner mit der Grasharfe“*,
Graz 1989, S. 217, Kat.-Nr. 632;
Bernhard Hainz/Stefan Üner (Hrsg.),
Kurt Absolon. Monografie und Werkverzeichnis,
Weitra 2021, WVZ-Nr. 874

AUSSTELLUNGEN

Kurt Absolon. Wien 1925–1958,
Galerie Welz, Salzburg, 1968



PROVENIENZ

Nachlass Kurt Absolon, Wien;
Schenkung an Privatbesitz, Wien
(1970er-Jahre)

Rechts unten signiert und datiert:
„Kurt 1957“, links unten bezeichnet:
„Stilleben“

„WASSERBILD III“
1952/53

ÖL UND LACK AUF HARTFASERPLATTE
65 × 85 CM

Vielleicht will uns Oswald Oberhuber in die Irre führen mit dem Titel *Wasserbild*. Im Glauben lassen, dass er sich hier tatsächlich mit dem Wasser beschäftigt; halt nicht mit seinem äußeren Erscheinungsbild, sondern mit dem, was dahintersteckt; der Struktur vielleicht, dem Aufbau, den inneren Kräften. Vielleicht will er uns damit etwas vermutlich Sinnvolles vor die Nase halten, etwas, das wir der vermeintlichen Hauptaufgabe der Malerei, der Abbildneri, zuordnen können. Das könnte sein. Es könnte aber auch sein, dass er uns einfach ablenken will, auf eine falsche Fährte locken, um seine eigentlichen Absichten zu verschleiern – den Zufall mit ins Kunstwerk hereinzunehmen, den Zufall als gestalterische Kraft. Und damit darauf hinzuweisen, dass der Zufall beim Schaffen von Kunst (und vielleicht überhaupt?) eine viel größere Rolle spielt als allgemein angenommen. Ein Statement, das den Künstler neu definiert. Freilich lässt er sich das Heft (den Pinsel?) nicht ganz aus der Hand nehmen. Die von ihm gewählte Technik des *drip painting* (getropfte Malerei) hat eher den gesteuerten Zufall zum Ergebnis. Der Künstler entscheidet einiges, aber nicht alles. Die Farbauswahl etwa und die ungefähre Positionierung, auch Überlagerungen und ganz allgemein den Rhythmus. Den Rest erledigt die Schwerkraft und so manche körpermotorischen Reflexe. Das Ergebnis ist ein dichtes *ungegenständliches* Gewebe, das Struktur vermittelt; diese ist jedoch logisch nicht nachvollziehbar. Es hat etwas Kosmisches, ohne messbar zu sein, etwas Ausuferndes, von Kräften getragen, die sich der Wiedererkennbarkeit verschließen. Es stellt sich die Frage: Geht es da vielleicht um prinzipielle Seinsstrukturen, die wir zwar sehr weit erkunden, letztlich aber nicht erklären können?

LITERATUR

Ausst.-Kat. *Mutazione Permanente*
Veränderung, Kunst Meran,
Wien/Bozen 2003

AUSSTELLUNGEN

Mutazione Permanente Veränderung,
Kunst Meran, 2003



PROVENIENZ

Dr. Otto Breicha, Wien;
Privatbesitz, Frankfurt/Wien

Links unten signiert: „Oberhuber“,
auf rückseitiger (alter) Bildabdeckung
betitelt, datiert und bezeichnet:
„Wasserbild III. 1952–53“
sowie „Katalog Seite 117“

ZWEIG EINER EDELKASTANIE
1960

AQUARELL AUF PAPIER
63 × 47 CM

Aquarelle wie dieses sind auch ein Lehrstück. Lehrstück dafür, wie selbst wildeste Expressionisten dem Zauber der Schöpfung erliegen können. Als würde ihm ein fernöstlicher Meister die Hand führen, zelebriert der ehemalige „Oberwildling“ Oskar Kokoschka das Porträtieren eines Edelkastanienzweiges. Allein schon wie er sein Motiv im Blatt positioniert, ist meisterlich. Wie er Freiräume lässt, wie er – links Platz schaffend – rechts an den Rand geht, wie er die dadurch entstehenden Leerflächen rhythmisiert (eine große, zwei kleine, man könnte fast an Pythagoras denken), wie er Blätter und Astwerk spielerisch sich entwickeln lässt, all das ist wahrhaft bewundernswert. Man spürt, hier erinnert sich einer an die Hohe Schule der Komposition um 1900 und danach, an die (auch eigenen) gestalterischen Meisterleistungen zur Zeit des Wiener Jugendstils, der Wiener Secession und der Wiener Werkstätte. Hier muss jedes Detail genau platziert sein, jede Proportion stimmen, hier müssen Zeichnung und Farbe korrelieren, ansonsten bricht alles zusammen. Das gelingt Oskar Kokoschka fabelhaft.

Er liebte dieses Arbeiten in Aquarell ganz besonders, fühlte er sich doch wie ein Forscher den Geheimnissen der Natur auf der Spur. Die Beschäftigung mit dem Wachsen und Werden war auch ihm ein Weg, das Prinzip des Lebens zu untersuchen. Und es ist eigentlich ganz logisch, dass er sich in dieser Ambition mit so unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern wie Tina Blau (Kat.-Nr. 28) und Wolfgang Hollegga (Kat.-Nr. 45) trifft, die sich – mit anderen Mitteln – auf denselben Pfad der Erkenntnissuche begeben haben.

Die Echtheit des Werks wurde von Alfred Weidinger am 21. März 2025 per E-Mail bestätigt. Es wird in den vierten Band des Werkkatalogs sämtlicher Zeichnungen und Aquarelle von Oskar Kokoschka aufgenommen (in Vorbereitung).

PROVENIENZ

Privatbesitz, Schweiz; Artcurial
Beurret Bailly Widmer, Basel
(25. Juni 2025, Los 49)



Unten links der Mitte bezeichnet, signiert und datiert: „for the beautiful one / and my beloved Papi / OKokoschka, 1960“

STILLEBEN
1977

ÖL AUF LEINWAND
76 × 71,5 CM

Da stellt sich einer die Frage, wie es weitergeht mit seiner Malerei. Und zwar technisch wie formal. Wird es die Spachtel sein oder der Pinsel? Wird das Expressive überhandnehmen, das Wilde, Überbordende? Oder die Erzählung? Wird der Bauch regieren oder die Ratio? Das Gefühl oder die Vernunft?

Jetzt jedenfalls liegen sie noch etwas abseits, die Pinsel, an den Rand gerückt, als Möglichkeit vorhanden, gerade in Verwendung gewesen. Nur – was wird die Zukunft bringen? Wer Hubert Schmalix und sein Werk kennt, weiß, wie er sich damals entschieden hat, Ende der 1970er-Jahre; dass er sich entschieden hat, ein „Neuer Wilder“ zu werden, der Malerei neue Tore zu öffnen, dem schalen Beigeschmack der kleinkarierten Moderne Mächtigeres entgegenzuwerfen. Gleichsam in zweiter Generation die Wucht des Gestischen wieder aufleben zu lassen. Das war keine Malerei der feinen Klinge, der biegsamen Pinsel, das war Malerei, die vom Material her lebte, von der Unangemessenheit und Grenzüberschreitung. Eine wichtige Phase in Schmalix' Schaffen und doch nur eine Durchgangsstation. Denn bald schon wird er zum Pinsel greifen und den Bauch mit dem Kopf vermählen, Bilder schaffen, die erzählerisch sind und monumental, poetisch und welterklärend.

Eigenartig, wie dieses frühe, gleichsam am Scheideweg stehende Bild – so fabelhaft komponiert wie gemalt – eingebettet ist in die tatsächliche Avantgarde jener Jahre, wie es eine Verbindung herstellt zu Robert Lettners Zugang zur Wirklichkeit und Maria Lassnigs Auffassung von Körperlichkeit, wie es ästhetisch entspricht und durch Präsenz besticht.

PROVENIENZ
Privatbesitz, Wien



Rückseitig signiert und datiert:
„Schmalix 1977“

OHNE TITEL
1979 (1980)

ACRYL AUF LEINWAND
160 × 190 CM

Möglicherweise steckt da ja ein Bett dahinter oder ein Stuhl oder eine Bank. Manches könnte als Zitat durchgehen: als Lehne oder Polster, und der Strich links könnte den Raum definieren, den Ort, wo Wand und Boden zusammenstoßen. Nur – das Mögliche interessiert hier nicht mehr. Es ist das Substrat, das jetzt Thema ist. Die Kraftlinien, die Energie, die Unsicherheit des Standes.

Hier trifft das Schwere auf das Leichte, das Mächtige auf das Filigrane. Hier geht es um Gegensätze und darum, in welcher Beziehung sie zueinander stehen. Also um eine Art dualistisches Prinzip, das unser Sein, das Leben insgesamt bestimmt. Malerei will hier – losgelöst vom herkömmlich Erzählerischen – Grundsätzliches festhalten. Die Kräfte, die daraus entstehen, wenn etwa das Ja auf das Nein trifft, das Helle auf das Dunkle, das Rationale auf das Gefühl. Sie will verdeutlichen, wie wichtig diese Gegensatzpaare sind.

Im Unterschied zur gestischen Malerei jener Jahre ist hier nichts dem Zufall überlassen. Alles ist bewusst gestaltet, ausgewogen und sinnhaft. Man sieht genau, wo die Macht ist und wo das Erzählerische, wo das Materielle und wo die Spiritualität, und man sieht, wie verzahnt sie alle sind, einander angehörend und einander bedingend.

Malerei wird so zur sichtbaren Festschreibung von Erkenntnis. Dass sie darüber hinaus auch noch ausgewogen ist und machtvoll schön, macht sie zum Kunstwerk.

LITERATUR

Ausst.-Kat. *Alois Riedl zum 80. Geburtstag*,
Kunsthandel Giese & Schweiger,
Wien 2015, Kat.-Nr. 14

PROVENIENZ

Vom Künstler erworben



Rechts unten signiert und datiert:
„A. Riedl [19]80“, rückseitig signiert
und datiert: „A. Riedl [19]79“

„SCHWARZE SCHATTEN – WEISSE BALKEN“
1988

ACRYL AUF LEINWAND (LUFTPINSEL)
JE 200 × 100 CM

Da will einer alle Grenzen sprengen. Die formalen, die inhaltlichen, die der Tradition und die des Sehens. Da arbeitet einer daran, das Prinzip des bildnerischen Festhaltens in allen Belangen neu aufzustellen. Herkömmliche Kategorien wie illusionistisch, abstrahierend, abstrakt und gegenstandslos oder Logik, Struktur, Erwartbarkeit und Eindeutigkeit werden durcheinandergewürfelt und so einer üblichen Interpretation entzogen.

Das Herausragende an Robert Lettner ist die Widerständigkeit. Dieses Hinterfragen des Bestehenden. Sein Satz „Nirgends verstecken sich mehr Rätsel als in der Ordnung“ ist ja nicht nur eine „Aufforderung zum Misstrauen“ (Otto Breicha/Gerhard Fritsch), sondern auch die auf den Punkt gebrachte Erkenntnis, dass jedwede Lösung nur Verkürzung sein kann. Alles, was wir festschreiben (in welcher künstlerischen Form auch immer), kann nur eine Form von Abstraktion sein, im besten Falle Verwandlung, aber auf jeden Fall Verkürzung.

Robert Lettner hat die überkommenen Regeln dafür verantwortlich gemacht und dazu aufgerufen, dagegen Position zu beziehen. Die von der Kunstgeschichte geforderte Linearität, die Vorstellung vom Schöpfungsprozess als geradem Weg bis zum Höhepunkt (zum fertigen Kunstwerk), wird von ihm infrage gestellt und durch prinzipielle Stilpluralität konterkariert. Manchmal hat man das Gefühl, dass seine bildnerischen Entscheidungen durch Beliebigkeit in der Titelgebung in einer Art Schwebelage belassen werden. Denn auch die Benennung ist eine Beschränkung, die es zu verhindern gilt.

Beispiele dafür sind unsere drei Bilder aus der Reihe *Schwarze Schatten – Weiße Balken*. Der Titel ist verwirrend oder beiläufig, will auf jeden Fall nichts zur Klärung der Inhalte beitragen. Im Gegenteil, er fördert die Unbestimmtheit und den Schwebezustand, verschließt sich – wie so oft bei Lettner – der Eindeutigkeit.

Robert Lettner gehört zu den wichtigsten Neuerern der Malerei des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Einer, der das früh erkannte, war Werner Hofmann, der 1968 den ersten öffentlichen Ankauf eines Gemäldes von Lettner tätigte. Dass der bis dato letzte öffentliche Ankauf 2024 immerhin durch die Albertina erfolgte, ist nur eine weitere Bestätigung.



LITERATUR

Ausst.-Kat. *Synthetische Bildwelten*, Galerie Vorsetzen, Hamburg 1989, S. 30; Ausst.-Kat. *Adam Jankowski, Robert Lettner. Kalte Strahlung. Bilder zur Gegenwart*, Museum Moderner Kunst, Wien/Hamburger Kunsthalle in Kampnagel K3/Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Wien 1990, Abb. S. 94; Harald Krämer, *Robert Lettner. Das Spiel vom Kommen und Gehen. Widerstand, Utopie, Landschaft, Ornament*, Klagenfurt 2018, Abb. S. 162, 207, 221

AUSSTELLUNGEN

Schwarze Schatten – Weiße Balken. Zitate meiner Selbst aus den letzten zwanzig Jahren, Akademie der bildenden Künste (Theseustempel), Wien, 1988; *Synthetische Bildwelten*, Galerie Vorsetzen, Hamburg, 1989; *Adam Jankowski, Robert Lettner. Kalte Strahlung. Bilder zur Gegenwart*, Museum Moderner Kunst, Palais Liechtenstein, Wien/Hamburger Kunsthalle in Kampnagel K3/Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1990

PROVENIENZ

Archiv Robert Lettner

„SPANISCHER KORB“
1981

ÖL AUF LEINWAND
266 × 290 CM

Bei Wolfgang Hollegga geht es immer um Natur. Auch wenn nicht mehr nachvollziehbar ist, was er da gemalt hat – man kann fast sicher sein, dass sein motivischer Ausgangspunkt etwas Naturgewachsenes war. Holzscheite, Wurzeln, Äste, Fundstücke jedenfalls, die die Struktur des Lebens in sich trugen. „Wenn man durch den Wald geht“, so formulierte er es einmal, „ist alles ein bisschen schief. Dieses Organische, Gewachsene, Verwortakelte inspiriert mich. Für mich ist das, was ich sehe, eine Art von Wahrheit.“

Was dann auf großen weißen Leinwänden entstanden ist, sind explodierende Kraftbündel, befreite, dynamische Farbflecken, „Wischer und Raumstrudel“ (wie Andrea Schurian sie nennt), die mit ihrer Sogwirkung den Betrachter quasi mitreißen. Vorgetragen in einem ureigenen Vokabular, einer eigenen Schrift, die letztlich nichts anderes will als die dem Wachsen innewohnenden Kräfte abstrahieren. Eine Aufgabe, die bei Hollegga übrigens nie erledigt war, die immer wieder – beim Herantasten an das jeweils Neue – aufgenommen wurde; überprüfend, freilegend, abstrahierend.

Auch hier gilt: Hat man dieses Geheimnis gelüftet, weiß man eine ganze Menge mehr über das Sein. Ein idealer Ausgangspunkt, um zu Erkenntnis zu gelangen.



OHNE TITEL
1982

ÖL AUF LEINWAND
100 × 80 CM

Josef Mikl gehört einer Generation an, die fest daran glaubt, dass es Wahrheit gibt und dass diese Wahrheit auch gefunden werden kann. Mit der „Beliebigkeit“ der Postmoderne hat er wie viele seiner Generation nichts am Hut. Sein Weg zu dieser Wahrheit führt ihn über die Erforschung körperlicher Gesetzmäßigkeiten. In immer abstrakteren Anläufen untersucht er, wie menschliche Körper, vor allem wie Gliedmaßen sich bewegen, wie sie funktionieren, welche Kräfte in welchem Verhältnis zueinander stehen – in der Hoffnung, dergestalt das Rätsel Leben zu lösen. Wenn es gelingt, diese elementarste Form des Lebens, die Bewegung, von Gegenständlichkeit befreit darzustellen, dann ist der Weg zur Erkenntnis – über das Begreifen – offen. Das Ergebnis sind immer abstraktere Verdichtungen von Kraft und Bewegungsbeschreibungen, die aufgrund des Verzichtes auf eine Verankerung in erkennbarer Wirklichkeit immer schwerer lesbar werden.

Hier geht es um ein Einander-zugeneigt-Sein, um Einknicken und um Präsenz. Um automatisierte Körperreaktionen, die keine Bewusstheit brauchen. Der Kopf überm mächtigen Brustkorb kann leer bleiben, wenn die Reflexe das Kommando übernommen haben.

PROVENIENZ

Privatbesitz, Deutschland; Dorotheum,
Wien (22. Mai 2025, Los 513)



Monogrammiert und datiert: „M [19]82“
sowie am Keilrahmen signiert und datiert:
„Mikl [19]82“

DER KÖNIG UND SEIN VOLK
1980

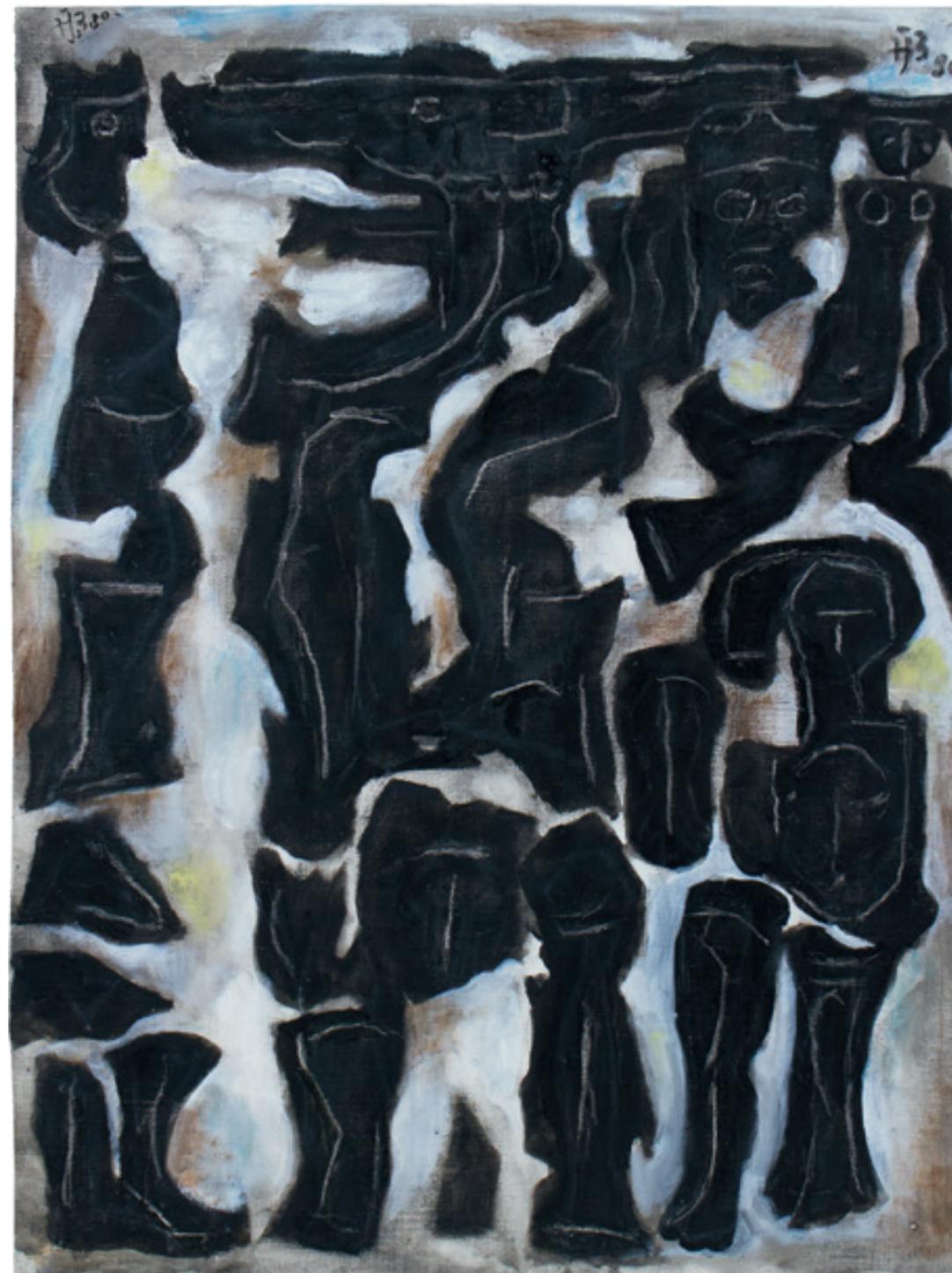
ÖL AUF LEINWAND
60,5 × 45 CM

So ein König hat es auch nicht leicht. Eingezwängt in die Notwendigkeiten des Herrschens, steht er da mit großen Augen und seiner Krone auf dem Kopf; links, drohend im Nacken, quält ihn ein engelähnlicher Kriessadler, vor sich – quasi vor seiner Nase – ist er mit dem konfrontiert, was ihn viel eher interessiert. Seltsam, wie seine Augen dem Busen seiner Begehrlichkeit gleichen. Um ihn herum ein dichtes Puzzle von Körpern, Figuren, Kraftdingen jedenfalls, die sichtlich Einfluss ausüben auf das komplizierte Machtgefüge. Es steht zwar alles auf festen Beinen, aber der Bauplan ist schwer durchschaubar – eher ein Labyrinth als ein Plan. Und dann die Gefahr von außen. Wartet da nicht links an der Bildkante – minimal separiert – gleichermaßen beobachtend wie drängend sein Nachfolger, sein Sohn vielleicht, der nächste König jedenfalls mit noch kleiner Krone, aber ebenso großen Augen? Bereit, das komplizierte Gefüge zu übernehmen?

Es ist ein Schwarz-Weiß-Mosaik des Lebens eines Mächtigen, das uns Hans Joachim Breustedt hier serviert. Auf wenig reduziert und doch überzeugend. Die große Welt, im Kleinen dargestellt; fast so als wollte er den *Kleinen Welten* Kandinskys (den er am Bauhaus kennenlernte) eine etwas lesbarere Variante und Möglichkeit an die Seite stellen.

PROVENIENZ

Privatbesitz, Oberösterreich



Rechts oben und links oben jeweils
monogrammiert und datiert: „HB [19]80“,
rückseitig bezeichnet: „Inv. 734“

„ORNIS“
1983

ÖL AUF LEINWAND
171 × 140,5 CM

Rot und Blau und was daraus werden kann, treffen sie aufeinander. Das wäre ein durchaus möglicher Titel für dieses 1983 in Murau entstandene großformatige Ölbild von Gottfried Mairwöger. Und doch ist es mehr. Denn es geht hier nicht bloß um Farben und ihre unterschiedliche Ausdruckskraft (Kühle versus Wärme), es geht auch um Kraft, Bewegung und Verschränkung. Und es geht darum, Farbe und Raum „abstrakt“ (in Wahrheit gegenstandslos) zu diskutieren, die Grundkomponenten der Malerei zu untersuchen. In dieser Absicht ist das Gemälde durchaus den amerikanischen *color-field paintings* einer Helen Frankenthaler oder eines Morris Louis verwandt, denn auch Mairwöger ist um eine Neudefinition von Malerei bemüht. Sie ist nicht mehr „Dienerin der Abbilderei“, sondern aus sich heraus autonom. Ein Emanzipationsprozess, der die gesamte gegenstandslose Malerei begleitet.

Wenn hier, hell hinterfangen und durch die Verschränkungen raum-schaffend, das horizontale, also hingelagerte Rot das emporstrebende Blau begrenzt und zum Teil überdeckt und zugleich der nach links geneigte Balken und die „zweite Ebene“ die Vermengung der beiden Farben „dokumentieren“, dann entstehen sowohl Spannung (durch das Gegensätzliche) als auch Harmonie (durch das ausgewogene Wie der Gegenüberstellung). Farbstarke und kraftvolle Ausgewogenheit ist das Ergebnis. Hier stimmt alles, ist alles richtig.

PROVENIENZ

Privatbesitz, Wien; Dorotheum, Wien
(6. Juni 2019, Los 547)



Auf der Rückseite signiert, datiert und betitelt: „G. Mairwöger [19]83, Ornis“
sowie bezeichnet und datiert: „Murau [19]83“, Stempel: „Nachlass Gottfried
Mairwöger“

**GELITIN
(FRÜHER GELATIN)**

**GUERNICA
2006**

PLASTILIN UND WACHS AUF PLATTE
207 × 250 CM, ZWEITEILIG

Hier blubbert und gluckst es, hier wird aus tausend Augen geschaut, werden Mäuler aufgerissen und Gesichter vernebelt. Kaum nimmt man etwas wahr, entgleitet es einem schon wieder. Fischköpfe werden zu Hamstern, Saurüssel zu Puppenköpfen. Schlangen winden sich, saugnapfbewehrte Finger kleben auf glitschigen Körpern. Alles fließt und trieft und wimmelt. Die großformatige Plastilinwelt von Gelitin – bildmächtig ausufernd – bricht regelrecht herein über uns, wie ein Wasserfall, als wollte ein Riese seinen Schubkarren ausleeren, mit allem, was da so mitpurzelt, gleitend, quietschend, schwimmend, fast wie im freien Fall.

Erinnerungen kommen hoch: an Hieronymus Bosch und seine Fabelwelten, an die Eidechsen- und Krötenbilder des Manierismus und des frühen 17. Jahrhunderts mit ihren feuchten, dunklen Unterholzwelten (die Sous-Bois-Bilder), wo es ähnlich krecht und fleucht und zischt. Und seltsamerweise auch an Gustav Klimt und seine Fakultätsbilder, in denen (zumindest teilweise) die Bildpläne ähnlich kaskadenhaft geflutet werden.

Gelitin versammelt Urmaterial, ungeordnete Bausteine des Lebens. Eines Lebens, das letztlich um Gestaltung bemüht ist, um ein Ordnen des Chaos. Auch wenn das hier noch nicht einmal angefangen hat.

PROVENIENZ

Privatbesitz, Italien; Phillips, London
(6. Oktober 2016, Los 249); Sotheby's,
London (26. Mai 2021, Los 74)



FLUSSLAUF
2019

ÖL AUF LEINWAND
175 × 130 CM

Ist das jetzt eine Landkarte oder eine Landschaft?

Man muss richtig dankbar sein für die Holzbrücke rechts oben. Denn erst durch sie können wir diese Frage beantworten, können wir zumindest behaupten, dass es sich um eine Flusslandschaft handelt. Vielleicht ein wenig als Landkarte getarnt. Gestützt wird die Deutung als Flusslauf durch Brett und Rundholz links unten – eine Art Kürzel für Schwemmholz.

Trotzdem, das mit der Landkarte würde uns auch gefallen. So fein säuberlich und in unterschiedlichen Farben sind die Länder eingetragen; mit ihren Grenzen, mit Inseln im Wasser und zum Teil stark gegliederten Küstenlinien.

Wie also entscheiden? – Oder ist diese Ambivalenz Absicht? Will uns Hubert Schmalix mit dieser Unentschiedenheit von einer Art Mehrsichtigkeit erzählen? Von der Möglichkeit, die Dinge wie die Welt einfach unterschiedlich zu sehen? Und dadurch den Wirklichkeitsbegriff zu thematisieren? Etwas, was im Alltag durchaus gang und gäbe geworden ist, wenn wir etwa an die Navigationssysteme im Auto denken, die uns wählen lassen zwischen einer Karten- und einer 3D-Ansicht. Gibt es also eine rationalere Sicht auf die Welt und eine illusionistischere, mithin emotionalere? Und wie vermengt sich das? Und wie soll die Kunst, wie soll die Malerei darauf reagieren?

Wie es scheint, will sich Hubert Schmalix nicht entscheiden. Gleichwohl er an der Diskussion interessiert ist.

PROVENIENZ
Atelier des Künstlers



Rückseitig signiert und datiert:
„Schmalix [20]19“

OHNE TITEL (WVZ 361 S TRE 22)
2022

TON, GLASIERT
170 × 58 × 45 CM, ZWEITEILIG

Wie wunderbar! Da glaubt man zu erkennen und muss sich nach neugierig-eingehender Annäherung eingestehen, dass man doch nichts erkannt hat; jedenfalls nichts Definiertes, Deutbares, Erwartbares. So prachtvoll die Bühne vorbereitet wurde – ein girlandengeschmücktes Postament ist ja nicht nichts –, so ratlos stehen wir da, wenn wir schildern sollen, was sich da abspielt. Wir sehen Körper, Bewegung, Verstrickungen – die große Form verspricht Erkenntnis, verwehrt sich aber der Eindeutigkeit. Das Nichtfassbare drängt sich in den Vordergrund.

Ist das das eigentliche Thema: wie es ist, sich im Schöpfungsprozess zu verlieren? Den nicht von der Logik dressierten Assoziationschwaden ein dreidimensionales Gesicht zu geben? Wird da nachvollzogen, dass gestalterische Ideen nicht immer nur linear zu einem (einzigem) Ergebnis führen, sondern sich auch verirren, ja verlieren können und dürfen? Dass es Wirklichkeiten gibt, die es bis dato nicht gegeben hat, Neues, nicht Gesehenes? Dass Schöpfung auch außerhalb der (scheinbaren) Vernunft zu Ergebnissen kommen kann? Was die Frage nach sich zieht: Ist diese unsere Vernunft die einzige Möglichkeit, dem Sein zu begegnen?

Elmar Trenkwald baut sich und uns große Welten. Gebrannte Erde ist sein Material, und das könnte logischer nicht sein. Als eine Art demiurgischer Kreator schafft er aus dem Ursprünglichsten noch nicht Gesehenes, Neues. Das mag so manchen irritieren – dem Fortgang der Kunst und unserer Freude ist es mehr als dienlich.

LITERATUR

Ausst.-Kat. *Elmar Trenkwald*,
Schlossmuseum Linz, Linz 2025,
S. 42/43 (Abb.), 52, 64

AUSSTELLUNGEN

Elmar Trenkwald,
Schlossmuseum Linz, 2025



PROVENIENZ

Atelier des Künstlers

Da webt einer am Leben, konsequent und dicht; und ausdauernd – so wie das Leben halt ist. Ein feinmaschiges, nur vordergründig und scheinbar unstrukturiertes Netz aus schwarzen, manchmal weißen dünnen Strichen, aus Flecken auch, hier und da durch synapsenartige Knödel verbunden, überzieht (und hüllt ein), was wir *verdichtetes Sein* nennen können. Ein verdichtetes Sein, das Ernst Friedrich mit diesem nervenartigen Geflecht schützen will; eine Welt dahinter wie darunter, die – manchmal sichtbar, manchmal nicht – geprägt ist von ebenfalls monadenartigen Strukturen. Nicht hier, aber in anderen Arbeiten kann es geschehen, dass diese Strukturen durch realistische Zitate konterkariert werden: durch Briefmarken oder Geldscheine etwa, durch Flaschenetiketten oder Musikpartituren, durch fremdartige Schriftzeichen oder sonstige Wirklichkeiten. Sie sind dazu da, das Reale anzusprechen und den Rausch, das Materielle und die Vergeistigung, die Fremdheit auch und das Bekannte, insgesamt die *Seinsbereiche* des Lebens. Ernst Friedrich bettet sie ein in seine Vorstellung vom Universum und schafft damit ein durchaus ambivalentes und meditatives Bild von der Welt, ein zum Nachdenken anregendes Erklärungsmodell; einen Versuch jedenfalls, des Pudels Kern zu finden in der Struktur *und* in den Dingen. Und lässt er sie weg, die Dinge, wie hier, dann hat die Idee, dann hat das Abstrakte die Oberhand gewonnen – das reine Prinzip für den Bauplan des Lebens. Das Vehikel der Dinglichkeit ist obsolet geworden. Die Kunst hat sich befreit.



„VOGELBILD“
2025

ÖL AUF LEINWAND
165 × 150 CM

Ein eigenartiger Tanz, den sie da aufführen, die sechs zerzausten weißen Schwäne, über der ockerbraunen Wiese mit den gekrümmten Gräsern. Eine Art Ringelreihen der Orientierungslosigkeit, widerspenstig und kampfeslustig. Dabei schauen sie aus, als wären sie schon gerupft, wie Hühner vor dem Suppentopf, dennoch flatternd, aufgeregt, wenn man genauinhört, auch kreischend. Am oberen Rand, dort, wo üblicherweise das Publikum sitzt, ja dieses vielleicht ersetzend, eine akkurat gepflanzte Baumreihe. Ordnung vermittelnd und Aufmerksamkeit, ein deutlicher Gegensatz jedenfalls zu dem, was sich auf der „Kampfstätte“ abspielt. Ist es das alte Spiel von Ruhe und Bewegung, von Ordnung und Unüberschaubarkeit, von Kampf und Lächerlichkeit? Sind es die Gegensätze des Seins, die da abgehandelt werden? So geheimnisvoll wie erwartbar? Verkleidet jetzt, in eine Welt versetzt, die irritiert, weil in dieser Form noch nie gesehen? Neue Protagonisten erschaffend, die die alten Geschäfte erledigen? Erscheint uns, was wir sehen, unheimlich, weil es noch nicht zuordenbar ist oder weil die Wahrheit so ängstigt? Was es auf jeden Fall ist: ein die Sinne berührendes Kunstwerk. Das Ergebnis einer Verwandlung. Neugierig machend und eine Vielzahl von Antworten bietend.

PROVENIENZ
Atelier des Künstlers



Rückseitig signiert und datiert:
„M. Horsky 2025“

82	Absolon, Kurt
28, 30	Alt, Rudolf von
10	Barbarini, Franz
42	Blaas, Eugen von
58, 60	Blau, Tina
80	Böhler, Hans
98	Breustedt, Hans Joachim
62, 64	Charlemont, Hugo
46	Defregger, Franz von
72	Dobrowsky, Josef
68	Egger-Lienz, Albin
22	Ender, Thomas
12	Eybl, Franz
108	Friedrich, Ernst
14	Gauermann, Friedrich
102	Gelitin
44	Gisela, Josef
78	Gütersloh, Albert Paris
38	Haanen, Cecil van
24	Hansch, Anton
94	Hollegha, Wolfgang
110	Horsky, Michael
86	Kokoschka, Oskar
66	Kubin, Alfred
20	Lach, Andreas
92	Lettner, Robert
100	Mairwöger, Gottfried
96	Mikl, Josef
36, 48	Müller, Leopold Carl
18	Neder, Michael
16	Nigg, Joseph
84	Oberhuber, Oswald
32	Pettenkofen, August von
90	Riedl, Alois
34, 40	Romako, Anton
70	Schiele, Egon
52, 56	Schindler, Emil Jakob
88, 104	Schmalix, Hubert
6, 8	Schmidt, Martin Johann
74, 76	Thöny, Wilhelm
106	Trenkwalder, Elmar
26	Waldmüller, Ferdinand Georg
50, 54	Wisinger-Florian, Olga

pinxit.VERLAG e. U.
Kunstbuchverlag
Währinger Straße 79/14
1180 Wien
office@pinxitverlag.at
www.pinxitverlag.at

ISBN 978-3-9504972-8-1

Der Katalog erscheint im Oktober 2025
in einer Auflage von 1000 Exemplaren.
Gedruckt auf 150 g Arctic Volume White.

Texte: Herbert Giese
Redaktion: Sonja Menches
Lektorat: Birgit Trinker
Fotos: Alexander Mitterer, Print Alliance;
Atelier Elmar Trenkwalder (Kat.-Nr. 51)
Gesamtkonzept, Gestaltung und Satz: Boris Valentinitich
Druck: Print Alliance HAV Produktions GmbH