

KOVACEK
& ZETTER

MODERN & CONTEMPORARY ART

MODERN &
CONTEMPORARY ART

KOVACEK
& ZETTER

25
JAHRE
KOVACEK
& ZETTER

MODERN &
CONTEMPORARY ART



25
JAHRE

KOVACEK
& ZETTER



Galerie
Kovacek & Zetter GmbH
Stallburggasse 2
A-1010 Wien

Telefon +43/1/512 86 36
office@kovacek-zetter.at



www.kovacek-zetter.at

Öffnungszeiten:
Mo – Fr 10 – 18 Uhr
Sa 11 – 14 Uhr

VORWORT

Es freut uns besonders, Sie in diesem Herbst zu zwei großen Jubiläumsausstellungen einladen zu dürfen. Wir starten mit einer besonders hochkarätigen *Modern & Contemporary* Schau im September. Im Oktober folgt dann die *Fine Art* Präsentation mit Highlights der klassischen Moderne. Vor 25 Jahren haben wir beiden Cousinen uns entschlossen, eine eigene Galerie zu eröffnen. Familiär vorbelastet – unsere Eltern haben mit ihren erfolgreichen Antiquitätengeschäften, Galerien und einem Auktionshaus den Weg vorgezeichnet – starteten wir mit österreichischer Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts im 50 m² großen Ecklokal in der Stallburggasse unsere eigene Galerie. Die Eröffnungsausstellung mit Werken von Norbertine Bresslern-Roth war ein voller Erfolg, viele weitere sollten folgen.

Im Jahr 2006 vergrößerten wir uns und nahmen das Nebengeschäft dazu. Auf nunmehr über 300 m² und drei Geschossen haben wir über die Jahre an die 150 verschiedene Ausstellungen, davon 60 Personalen, gezeigt. Es erschienen dazu bisher mehr als 120 Kataloge und das Ausstellungsprogramm erweiterte und veränderte sich zunehmend. Heute liegt der Schwerpunkt der Galerie auf Werken der österreichischen Moderne und auf nationaler und internationaler zeitgenössischer Kunst.

Wir vertreten viele Künstlerinnen und Künstler mittlerweile exklusiv seit vielen Jahren, die Beschäftigung mit ihrem Werk und der intensive Kontakt und Austausch mit ihnen gehört mit zu den faszinierendsten und bereicherndsten Momenten unseres Berufes. Ein großes Dankeschön

an dieser Stelle an alle für die inspirierende und erfolgreiche Zusammenarbeit!

Ganz besonders möchten wir uns aber bei Ihnen, unseren Kundinnen und Kunden bedanken. Viele von Ihnen halten uns seit 25 Jahren die Treue, wir durften über die Jahre viele Sammlungen betreuen, Sie beraten und so auch spannende Menschen kennenlernen und Freundschaften schließen.

Zuletzt ist es uns ein wichtiges Anliegen, uns bei unserem fantastischen Team zu bedanken, das seit vielen Jahren engagiert, fachlich außerordentlich kompetent und sehr persönlich den Galeriebetrieb in dieser Weise erst möglich macht.

Ein weiteres Highlight erwartet Sie im November, wenn wir die Galerie Kovacek & Zetter – Plankengasse als weiteren Standort im 1. Bezirk eröffnen. Die Räumlichkeiten werden gerade aufwendig renoviert und saniert. Wir zeigen dort die erste Personale der in Los Angeles und Irland lebenden Künstlerin Mercedes Helnwein in Österreich.

Wir freuen uns sehr auf diesen ereignisreichen Kunstherbst!

Bitte zögern Sie nicht, uns anzurufen oder zu schreiben, sollten Sie Preisauskünfte wünschen. Wie immer beginnt der Verkauf schon ab Versand des Kataloges.

Wir freuen uns auf ein Wiedersehen in der Galerie!

Herzlichst Ihre,

Sophie Zetter-Schwaiger und Claudia Kovacek-Longin





von links nach rechts:

Jenny Reiter
Alina Neckam
Sophie Cieslar
Sophie Zetter-Schwaiger
Claudia Kovacek-Longin
Kathrin Macht
Stefan Rodler
Bianca Kleinbichler
Lea Lamprecht

INDEX

ANGELI, EDUARD 49-52

BISCHOFFSHAUSEN, HANS 45-48

BRANDSTETTER, INGRID 69

BRAUER, ARIK 30, 31

CRAGG, TONY 3, 8

DAMISCH, GUNTER 36-38

DRY, JONO 74-77

HABERPOINTNER, ALFRED 53-55, 58

HAUSNER, XENIA 1, 2

HELNWEIN, GOTTFRIED 18-22

HOLLEGHA, WOLFGANG 26

KOGELNIK, KIKI 39-44

LASSNIG, MARIA 4-7

LEHMDEN, ANTON 29

LIEBCHEN, SABINE 59-63

MIKL, JOSEF 27

NITSCH, HERMANN 9, 10

OLUWASEUN, IDOWU 56, 57

PAAS, JÜRGEN 70-73

PRACHENSKY, MARKUS 28

RAINER, ARNULF 11, 12

SCHEIBL, HUBERT 23-25

SCHNUR, MARTIN 78-81

TRINKAUS, GABI 64-68

WEILER, MAX 32-35

WURM, ERWIN 13-17



XENIA HAUSNER

„Indigo (West)“ zeigt eine Frau in auffällig rotem Kleid mit hochgesteckten Haaren. Sie ist teilweise verdeckt von großen Pflanzenblättern, die die vordere Bildebene einnehmen. Der Untertitel verweist auf eine Frau europäischen Ursprungs. Ein Pendant zu unserem großen Acrylbild, „Indigo (Yao)“, zeigt eine Zigarette rauchende Asiatin. Der Titel bezieht sich auf den gleichnamigen blauviolettten Farbton, der den Hintergrund des Bildes in geheimnisvolles Dunkel hüllt. Ursprünglich aus der indischen Indigo-Pflanze gewonnen, gehört es zu den ältesten und bekanntesten Pigmenten.

Der Raum, in dem die Figur steht, ist nicht näher definiert. Der gesamte Bildvordergrund und das Gesicht der Frau, die den Kopf leicht gedreht mit gesenktem Blick von der Betrachterin, vom Betrachter abgewandt hat, ist gleichmäßig ausgeleuchtet. Die helle Beleuchtungssituation der vorderen Bildebenen steht im Kontrast zur indifferenten Dunkelheit des Bildgrunds, der keinerlei Rückschlüsse auf den Aufenthaltsort der Frau zulässt. Es ist eine mystische Komposition, typisch für Xenia Hauser, deren Bilder oft Rätsel aufgeben. „Einem Filmstill gleich gibt diese einen Einblick in eine Szene, einen Ausschnitt aus dem Leben der Figur. Wir als Betrachter bleiben mit Fragmenten zurück, eine eindeutige Erklärung bleibt uns die Malerin schuldig.“¹

„Bei Xenia Hausner gehen „das Reale und das Fiktionale eine Vermählung ein“² und das Menschenbild ist jener „Ort jedes Projektiven, wo sich Reales und Imaginäres kreuzen“³. Es entsteht eine Doppelbödigkeit, die den Betrachter herausfordert, den ausgeworfenen Faden weiterzuspinnen, die mehrdeutigen Fragmente zu einer Erzählung zusammenzufügen.

Dabei handelt es sich um überwiegend weibliche Geschichten. „Alles, was ich über die Menschen erzähle, erzähle ich mit Frauen. Meine comédie humaine ist durch und durch weiblich“⁴, sagt die Künstlerin. Eng verwoben bilden die Bildelemente ein „Art plastisches Geflecht“⁵ aus formalen Überschneidungen und vollkräftiger Farbigkeit, mit der Xenia Hausner die intensive Wirkung noch zu steigern versteht.



XENIA HAUSNER 1

(geb. Wien 1951)

Indigo (West)

2015

Öl auf Aludibond

100 x 120 cm

Monogrammiert und datiert rechts unten: X.H.(20)15

Rückseitig monogrammiert, datiert und betitelt:

"INDIGO" WEST X. H. (20)15

Provenienz: Privatsammlung Wien

Literatur: Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Xenia Hausner. True Lies,

True Lies, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2021, Abb. S. 77

1) Elsy Lahner auf: <https://www.derstandard.at/story/2000126271677/orange-blau-gruen-geil-die-malerin-xenia-hausner-in-der> (zugegriffen am 11.6.2024)

2) Carl Aigner, Bazon Brock, Xenia Hausner, Rainer Metzger, Katharina Sykora, Xenia Hausner. You and I, München 2008, S. 109

3) ebd.

4) Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Xenia Hausner. True Lies, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2021, S. 66

5) ebd., S. 134

XENIA HAUSNER

Xenia Hausner wurde 1951 als Tochter des Malers Rudolf Hausner in Wien geboren. Zunächst studierte sie Bühnenbild an der Wiener Akademie der bildenden Künste und an der Royal Academy of Dramatic Art in London. 1975 bis 1992 arbeitete sie an mehr als hundert Theater- und Opernproduktionen mit, darunter für Covent Garden in London, das Wiener Burgtheater, das Théâtre de la Monnaie in Brüssel und die Salzburger Festspiele. Seit den frühen 1980er Jahren hat sie ein Atelier in Berlin. Ab 1992 widmete sie sich ausschließlich der Malerei. Zentrum ihrer äußerst farbbexpressiven Darstellungen ist der Mensch, zum Großteil Frauen, die sie oft in einem bühnenartigen Setting präsentiert.

Xenia Hausner lebt und arbeitet in Berlin, Wien und Hongkong. Sie zählt zu den renommiertesten Künstlerinnen der Gegenwart und ist vor allem für ihre Acrylgemälde und Mixed Media Bilder bekannt. Ihre Werke finden großen internationalen Anklang, tauchen nur selten am Kunstmarkt auf und sind sehr begehrt. Ausgewählte Arbeiten der Künstlerin befinden sich in der Albertina, Wien, dem Belvedere und dem Wien Museum, dem Museum Würth in Künzelsau, dem Museum Angerlehner in Wels, im Shanghai Art Museum, im Hong Kong Arts Centre und dem Today Art Museum in Peking sowie in wichtigen privaten Sammlungen in Österreich, Deutschland, Vaduz, den USA und in Indien. 2021 widmete ihr die Albertina, Wien, die große Werkschau „Xenia Hausner. True Lies“.

Zur 60. Biennale di Venezia zeigt Patricia Low Contemporary in Venedig „Xenia Hausner. Stranger Things“ und bis 31. Dezember 2024 ist im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres 2024 in Bad Ischl ihre erste skulpturale Arbeit mit dem Titel „Atemluft“ zu sehen.



Xenia Hausner, Body Talk, 2005

Xenia Hausners Mixed Media Arbeiten entstehen aus übermalten Fotografien¹ und Lithografien und sind eng mit ihrer Malerei verbunden, knüpfen sie doch motivisch an die großformatigen Arbeiten auf Aludibond an. Durch die Überarbeitung mit Acryl wird jedes einzelne Werk zum Unikat. Hier zitiert sie Elemente aus „Body Talk“ von 2005. Darauf ist dieselbe rothaarige Frau in einem grünen Negligé zu sehen, die die Künstlerin vor eine großformatige Malerei² im Hintergrund postiert hat. Dieses Bild im Bild ermöglicht es ihr, die Hintergrundfigur größer als jene im Vordergrund zu gestalten, was für irritierende Spannung sorgt. In „Augenblick“ sehen wir nur einen kleinen Ausschnitt aus der linken oberen Bildhälfte. Das Gesicht der Dargestellten ist am Rand überschritten und links von starkbunten, geometrisch-abstrakten Formen im Kinnbereich verdeckt. Das ändert nichts am intensiven Kontakt, den sie zur Betrachterin, zum Betrachter aufzubauen versteht, auch wenn sie in die zweite Bildebene gedrängt wird. Im Gegenteil, durch die Überschneidungen wird dieser noch verstärkt. Es ist jener eindringliche Blick³, der schon beim Nachstellen der Szenen im Atelier und beim Abfotografieren eingefangen wird und der eine unsichtbare Verbindung zwischen Künstlerin und Modell herstellt. Dieser Moment der Kontaktaufnahme wird dann in die Malerei und in weiterer Folge auf uns Betrachterinnen und Betrachter übertragen. „Es ist das Ergebnis eines visuellen Paartanzes“,⁴ der die Kunst Xenia Hausners so einzigartig macht und die große Anziehungskraft ihrer Arbeiten zu erklären vermag.

XENIA HAUSNER 2

(geb. Wien 1951)

Augenblick

nach 2005

Unikat: Mixed Media, mit Acryl überarbeiteter
Pigmentdruck auf Papier
23,5 x 28,5 cm

Signiert Mitte unten: Xenia Hausner
Betitelt links unten: Augenblick

Provenienz: Privatbesitz Wien

Literatur: Vgl.: Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder (Hg.),
Xenia Hausner. True Lies, Ausstellungskatalog, Albertina,
Wien 2021, Abb. S. 60 (Body Talk, 2005)



1) Fotodrucke als Hintergründe für ihre Mixed Media Arbeiten verwendet
Xenia Hausner ab 2003.

2) Stilistisch verweist dieses Bild auf die Malerei der Künstler des „Blauen Reiter“
wie August Macke oder Alexej von Jawlensky.

3) Schon der Bildtitel spielt auf den Blickkontakt als zentrales Element an.

4) Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Xenia Hausner. True Lies,
Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2021, S. 134



TONY CRAGG

Tony Craggs Werke sind stets von einer faszinierenden Ästhetik. In „Curve“ von 2020 ist das Material, in diesem Fall auf Hochglanz polierter Edelstahl, von großer Bedeutung. Die Spiegelungen der Umgebung in unzähligen Brechungen verstärken den Eindruck der tänzerischen Leichtigkeit, die diese Skulptur auszeichnet. Seine Arbeiten durchlaufen langwierige Entstehungsprozesse, beginnend mit der Konzeption und der Formfindung bis hin zu einer peniblen Material- und Oberflächenbehandlung. Und trotzdem zeichnet sie eine unmittelbare Spontaneität aus, die ihresgleichen sucht.

„Curve“ entwickelt sich spiralförmig nach oben, wächst organisch in den Raum und ergreift von ihm Besitz. Dabei hat die Skulptur einen „nahezu wesenhaften Charakter“¹. Umrundet man die Figur ist man beeindruckt von der Vielfalt der Ansichten, die sich durch die unterschiedlichen Perspektiven ergeben. Diese Allsichtigkeit zeichnet die Werke Tony Craggs ebenso aus, wie das raffinierte Austarieren der konkaven und konvexen Teile, die auf faszinierend kleinen Standflächen im Gleichgewicht gehalten werden. „Die Balance muss fest verankert und spürbar sein und von allen Seiten gleichermaßen tragen.“² So erschafft der Künstler „immer neue Individuen mit einzigartigen Merkmalen“³, wie in der Natur ist „keine Gestalt wiederholbar“⁴. Tony Craggs Oeuvre ist von unerschöpflichem Variantenreichtum und unvergleichlicher Präsenz.



weitere Ansicht

„Jedes Kunstwerk ist ein Teil der Evolution der Menschheit... Tony Craggs Skulpturen faszinieren jeden ‚Beobachter‘, weil sie durch ihre Gestalt, durch ihre Formen und Materialien sowie nicht zuletzt in ihren häufigen Verschmelzungen von organisch-abstrakter Form und artifizierter Dingwelt die Verbindung zwischen Prozessen der Natur, ihrer Objekte und den Artefakten der Menschen als Teil einer gemeinsamen Naturgeschichte spüren lassen.“⁵



TONY CRAGG 3

(geb. Liverpool 1949)

Curve

2020

Edelstahl poliert

120 x 71 x 65 cm

Monogrammiert in der Mitte: TG

Monogrammiert und datiert auf der Unterseite: TG 2021

Auflage: 6 Stück, 1 artist proof

Expertise unterzeichnet vom Künstler liegt bei.

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

Literatur: Vgl.: Tony Cragg. Unnatural Selection, Ausstellungskatalog,

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 2016/2017, Abb. S. 58 ff.;

Gerhard Finckh, The Cragg Foundation (Hg.), Anthony Cragg. Parts of the World,

Ausstellungskatalog, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Wuppertal 2016, Abb. S. 374 f.

1) Tony Cragg. Unnatural Selection, Ausstellungskatalog, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 2016/2017, S. 22 f.

2) ebd., S. 7

3) ebd., S. 14

4) ebd., S. 12

5) ebd., S. 18



MARIA LASSNIG

Maria Lassnig wurde 1919 in Kappel am Krappfeld in Kärnten geboren. Als ausgebildete Volksschullehrerin bewarb sie sich mitten im Krieg an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo sie von 1941 bis 1944 bei Wilhelm Dachauer, Ferdinand Andri und Herbert Boeckl Malerei studierte. Mit 41 Jahren übersiedelte die Künstlerin Ende November 1960 von Wien ins „Zentrum des Kunstbraukessels“¹ Paris:

„Damals haben die Aktionisten schon angefangen. Das ging mir auf die Nerven, dieses Männlichkeitsgetue. Ich war auch als Frau tief enttäuscht, weil ich dauernd betrogen worden bin. Es war ja ziemlich eng in Wien. Da waren vier Männer um die Galerie St. Stephan² und ich hab da keinen Platz gehabt. Ich wollte einfach nicht mehr hier sein.“³

(Maria Lassnig)

Obwohl ihr als Mitglied des Art Clubs mit Ausstellungen im „Strohkoffer“ und, als einer der wenigen Frauen, auch mit einer Einzelausstellung in der Galerie St. Stephan Anerkennung gezollt wurde, verließ sie Österreich. Ein Muster, das sich später in Frankreich wiederholte, als sie gut vernetzt und nach ersten Ausstellungserfolgen 1968 ihre Zelte Richtung New York abbrach. 1980 – die Künstlerin war zu dem Zeitpunkt bereits 60 Jahre alt – brachte die Präsentation ihrer Arbeiten auf der Biennale in Venedig den endgültigen, auch internationalen Durchbruch. Im selben Jahr wurde sie an die Hochschule für angewandte Kunst in Wien als erste Professorin für Malerei an eine Akademie im deutschsprachigen Raum berufen. Die lange Liste der internationalen Ausstellungen und Auszeichnungen zeugt von der mittlerweile großen weltweiten Anerkennung ihres Oeuvres. Im Mai 2014 starb sie 95-jährig in Wien.

„Mit den ersten abstrakten Körpergefühlen und tachistischen Knödelselbstportraits der 1950er Jahre öffnet Maria Lassnig „ein weites, unbekanntes Terrain, wie es nur wenige Künstler selbst zu Beginn der Moderne betreten haben“⁴.

Maria Lassnig malt den Körper – zumeist den eigenen – nicht von außen gesehen, sondern von innen gefühlt. Die Linie wird zum seismografischen Ausdruck der eigenen physiologischen Befindlichkeit und Figurales zum Ausdruck einer malerischen Introspektion.

„Druckpunkte, Spannungen, Verdichtungen und Streckungen, alle nur möglichen ‚kleinen‘ Gefühle werden auf der Leinwand notiert“⁵ und farblich konnotiert.

Diese stark aufgeladene Farbigkeit beeindruckt in vorliegendem, in Paris entstandenen Bild „Gefallenes Mädchen“⁶. Mit dem Titel bezieht sich Maria Lassnig auf ihre eigene Biografie. Sowohl ihre Großmutter, ihre Mutter als auch sie selbst waren uneheliche Kinder, was eine äußerst schwierige Kindheit mit sich brachte. Ein Trauma, das sie ihr Leben lang begleitet. Wir sehen einen augenlosen Kopf mit groß aufgeblasener Hirnpartie, der blicklos die Kommunikation mit dem Betrachter verweigert. Begleitet wird dieses überdimensionale Gebilde von einem blässlichen, rotumrandeten Körper mit angewinkelten Knien und hilflos rudern den Armen. Fest entschlossen wirkt nur die in dynamischem Rot wiedergegebene Kinnpartie, die an eine Tierschnauze erinnert. Derartige hybride Zwitterwesen und die artifizielle Farbgebung, in der Rot- und Lilatöne mit dynamisch gelbgrünen Bildgründen kontrastieren, sind typisch für das Werk Maria Lassnigs, das zum Bedeutendsten gehört, was die österreichische Gegenwartskunst auch im internationalen Vergleich hervorgebracht hat.

MARIA LASSNIG 4

(Kappel am Krappfeld 1919 - 2014 Wien)

Gefallenes Mädchen

1962/1963

Öl auf Leinwand

120 x 100 cm

Signiert und datiert rechts unten: M. Lassnig 1962-63

Rückseitig tachistische Studie, ca. 1959/1960

Provenienz: Sammlung Otto Breicha, Wien (direkt von der Künstlerin);

Privatbesitz, Wien

Literatur: Helena Wallner (Hg.), Klassiker der Moderne, Von A wie Attersee bis Z wie Zeppel-Sperl, Ausstellungskatalog, Kulturverein Greith-Haus, St. Ulrich im Greith 2010, m. Abb. S. 22

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



1) Maria Lassnig in: Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017, S. 152
2) Das sind: Wolfgang Hollegha, Josef Miki, Markus Prachensky und Arnulf Rainer, mit dem Maria Lassnig eine kurze Affäre hatte und den sie zeitlebens als großen Konkurrenten empfand.
3) Maria Lassnig in: Lettner, S. 151
4) Wolfgang Drechsler, Einleitungstext in: Maria Lassnig, Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, Wien; Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes 1999
5) Maria Lassnig. Das neunte Jahrzehnt, Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009, S. 31
6) Als gefallenes Mädchen wurde bis ins 20. Jahrhundert hinein eine junge Frau bezeichnet, die ihre Jungfräulichkeit verloren hatte, ohne verheiratet zu sein.



5 MARIA LASSNIG

(Kappel am Krappfeld 1919 - 2014 Wien)

Über den Dächern von Ischia

1987

Aquarell auf Papier

61 x 79,5 cm

Signiert und datiert rechts unten: M. Lassnig 1987

Rückseitig datiert, betitelt und nummeriert:

774 Über den Dächern von Ischia 1987

Provenienz: Galerie Raymond Bollag, Zürich;

Galerie Palette, Zürich;

Alex & Regula Kleinleser, Dübendorf;

Privatsammlung Schweiz (erworben 1999);

Privatsammlung Schweden

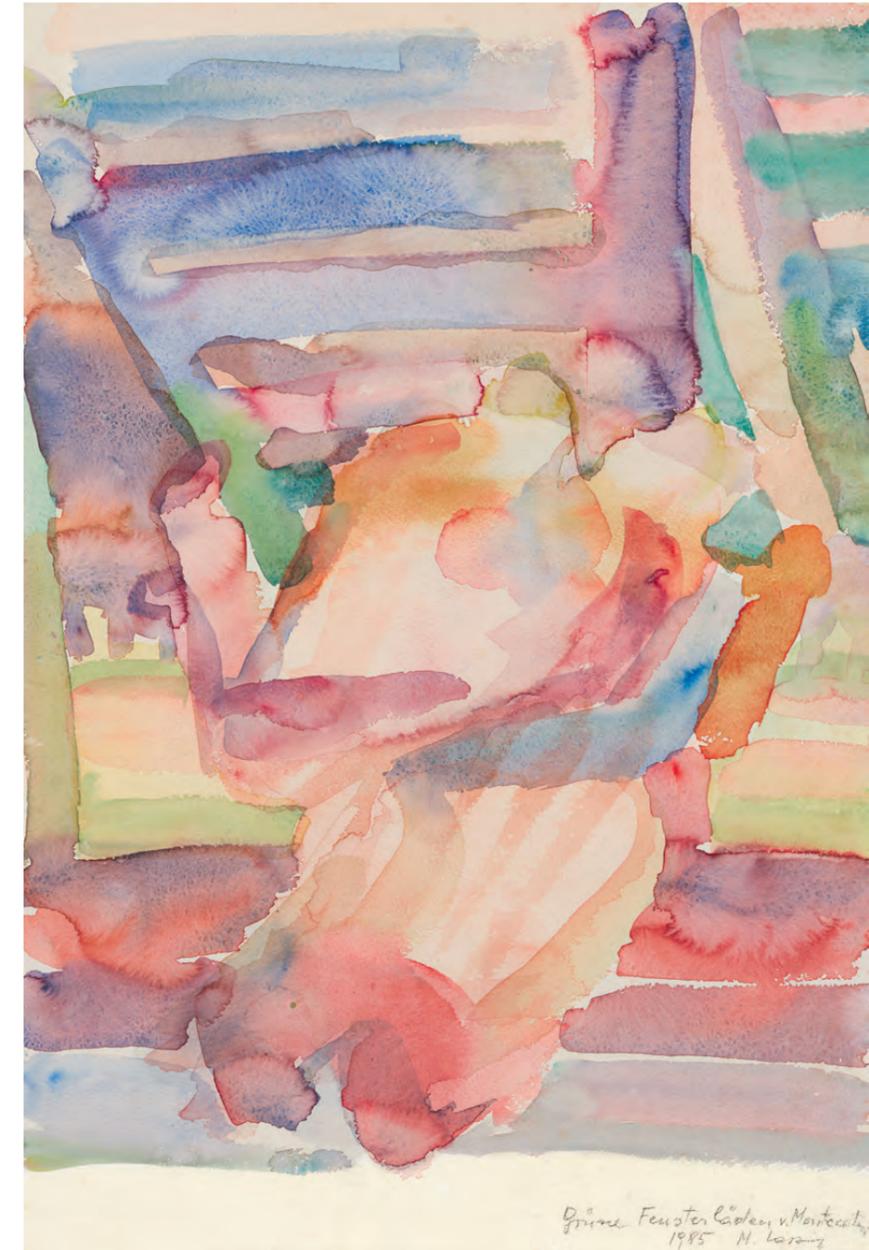
Literatur: Maria Lassnig, Aquarelle, Ausstellungskatalog, Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt; Graphische Sammlung Albertina, Wien; Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Salzburg 1988, Kat.Nr. 78, S. 166, m. Abb. S. 119

Ausgestellt: Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1988;

Albertina, Wien 1988;

Salzburger Landesmuseum Rupertinum, Salzburg 1988;

Galerie Raymond Bollag, Zürich 1989/1990



6 MARIA LASSNIG

(Kappel am Krappfeld 1919 - 2014 Wien)

Grüne Fensterläden von Montecatini

1985

Aquarell auf Papier

56,5 x 38 cm

Signiert, datiert und betitelt rechts unten:

Grüne Fensterläden v. Montecatini 1985 M. Lassnig

Das Werk wurde in den Catalogue Raisonné der

Maria Lassnig Foundation aufgenommen.

Bestätigung der Maria Lassnig Foundation vom 18.1.2024 liegt bei.

Provenienz: Galleria Cannaviello, Mailand;

Privatsammlung Frankreich

Literatur: Vgl.: Antonia Hoerschelmann (Hg.), Maria Lassnig.

Zwiegespräche / Dialogues. Retrospektive der Zeichnungen und Aquarelle,

Ausstellungskatalog, Albertina, Wien; Kunstmuseum Basel, Basel 2017/2018, Abb. S. 151 ff.;

Maria Lassnig, Aquarelle, Ausstellungskatalog, Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt; Graphische Sammlung Albertina, Wien; Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Salzburg 1988

MARIA LASSNIG

Seit ihren künstlerischen Anfängen malt Maria Lassnig Selbstporträts, die ihr Körpergefühl und ihr physisches Empfinden widerspiegeln sollen. Sie abstrahiert, ja transformiert ihren Körper und zeigt auf der Leinwand nicht, was man sieht, sondern übersetzt Emotionen und Gefühle – Schmerz, Druck, Erschöpfung, aber auch Angst oder Trauer – in für sie entsprechende Farben und Formen.

„Meditation, Reflexion und das überstarke Empfinden eigener psycho-physikalischer Vorgänge gehen bei Lassnig eine Synthese ein. Das Schauen, das Farbempfinden, das Sinnliche und das Philosophische sind nach eigenen Angaben ihre Talente und somit die einzig verbindlichen Voraussetzungen ihrer Kunst.“¹

Im Laufe der 1980er Jahre „entsteht eine beachtliche Zahl von ungewöhnlichen, variationsreichen Selbstbildnissen und Landschaftsbildern, in denen sich eine ungebrochene Vitalität der nun am Ende des sechsten Lebensjahrzehnts stehenden Künstlerin äußert.“² Maria Lassnig besucht Ägypten, Frankreich und Italien, aber auch die Türkei und Griechenland. „Sie bevorzugt eher entlegene Hotels auf kargen, felsigen Inseln...als Abenteuertyp erkundet sie die Gegend, strapaziöse Wege in glühender Hitze müssen zurückgelegt werden.“³ Stets hat sie Papier, Stifte und Aquarellfarben dabei, um das Gesehene und den Gefühlsfluss spontan gleich vor Ort, oft direkt auf ihren Knien, festhalten zu können. Bedingt durch die spontane Technik besitzen ihre Aquarelle eine großartige Farbigkeit und die Formen des verfremdeten Selbst verschwimmen und verbinden sich mit dem Zauber der mediterranen Landschaft. In „Meeresgedanken“ kauert eine Gestalt – das „alter ego“ der Künstlerin – einem in der Abendsonne rosa schimmernden Felsen gleich, in einer Bucht bei Lindos. Das türkisgrüne Wasser umspielt den amorphen Körper sanftkräuselnd. Eine schroffe Felsenküste, eine weiche Sandbank und das hitzeflimmernde bergige Panorama am Horizont rhythmisieren und runden dieses visionäre und großformatige Bravourstück ihrer am Kunstmarkt so seltenen und begehrten „Reiseaquarelle“ ab.

MARIA LASSNIG 7

(Kappel am Krappfeld 1919 - 2014 Wien)

Meeresgedanken

1983

Aquarell auf Papier

44 x 62,5 cm

Signiert, datiert und betitelt rechts unten: M. Lassnig Meeresgedanken 1983

Rückseitig nummeriert, bezeichnet und datiert: 561 Meeresgedanken, Lindos (19)83

Provenienz: Privatbesitz Österreich

Literatur: Vgl.: Maria Lassnig, Aquarelle, Ausstellungskatalog, Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt: Graphische Sammlung Albertina, Wien; Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Salzburg 1988



1) Christa Murken, Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk., Herzogenrath 1990, S. 131 f.

2) ebd., S. 129

3) Marie-Luise Sternath-Schuppanz in: Maria Lassnig, Aquarelle, Klagenfurt 1988, S. 31

TONY CRAGG

Tony Cragg ist einer der bedeutendsten internationalen Bildhauer der Gegenwart. Der 1949 in Liverpool geborene Brite lebt seit 1977 im deutschen Wuppertal, hier hat er eine Kunststiftung gegründet und ab 2006 den Skulpturenpark Waldfrieden angelegt. Nach dem Studium am Gloucestershire College of Art and Design und der Wimbledon School of Art, wechselte er 1973 an das Royal College of Art and Design nach London. Zunächst an Malerei interessiert, kam er bald zur Bildhauerei. In den frühen Arbeiten kombinierte Cragg Fundstücke aus der Natur mit „Zivilisationsmüll“, den er auf Deponien fand. Ein Lehrauftrag führte ihn an die École des Beaux-Arts in Metz und anschließend, 1976, nach Deutschland. In den 1980er Jahren war er auf der documenta 7 und 8 in Kassel und auf fünf Biennalen in Venedig, São Paolo und Sydney vertreten. In dieser Zeit wechselte der Künstler von der „Plastik-Ära“ zu spektakulären raumgreifenden Bronzeplastiken. 1988 erhielt er den renommierten britischen Turner-Preis und steht so in einer Reihe mit Künstlern wie Tracey Emin, Lucian Freud, Mona Hatoum, Damien Hirst, Anish Kapoor oder Rachel Whiteread. Seine Lehrtätigkeit setzte er an der Hochschule der Künste in Berlin und der Kunstakademie in Düsseldorf fort, deren Rektor er von 2009 bis 2014 in der Nachfolge Markus Lüpertz' war. Tony Cragg ist Mitglied der Royal Academy of Arts, Träger des vom japanischen Kaiserhaus verliehenen Praemium Imperiale und Commander of the British Empire¹. Im Herbst 2022 war dem Künstler in der Albertina in Wien eine große Einzelausstellung gewidmet. 2023 waren seine Werke in der Pinakothek der Moderne in München, im HEART-Herning Museum of Contemporary Art in Dänemark und im Kistefos Museum in Jevnaker in Norwegen, zu sehen. Im Frühjahr 2024 zeigte der Kunstpalast Düsseldorf die Schau „Tony Cragg. Please Touch!“.

Immer wieder setzt sich Tony Cragg mit dem Werkstoff Glas auseinander, der schon in den frühen 1980er und den 1990er Jahren in seinem Werk auftaucht. Abenteuerlich übereinandergeschichtet ergeben in der Skulptur „Stacks“ (deutsch: Stapel) einzelne Schichten eine bizarre Form. Meisterhaft ausbalanciert erhebt sich die Skulptur auf einer kleinen Standfläche und erinnert an die dramatischen Formen des ewigen Eises der Antarktis.

„Die Bildhauerei ist nur eine Methode, mit der großen Welt umzugehen, nach neuen Formen zu suchen und neue Fragen über die Welt, in der wir leben, über die Wirklichkeit zu formulieren.“²

(Tony Cragg)

Tony Cragg kreiert seine Skulpturen stets von innen nach außen, baut sie um einen zentralen Strang, gleich einer Wirbelsäule, der erst die statischen Grundvoraussetzungen für den bei aller Waghalsigkeit seiner Kompositionen sicheren Stand bietet. Dabei orientiert sich der Künstler an der Vollkommenheit der Natur und strebt danach, befreit von den „Einschränkungen des figurativ-darstellenden Werkverständnisses“³ Neues, nie Dagewesenes zu erschaffen. Die Kräfte des Organischen, innere kaum merkbare Bewegungen, Sensitivität und Intensität bestimmen dabei sein Vokabular.

TONY CRAGG 8

(geb. Liverpool 1949)

Stacks (Grey)

2020

Muranoglas

H 40 cm

Signiert und nummeriert auf der Unterseite: Tony Cragg AP 3/4

Auflage: 8 Stück, 4 artist proofs

Expertise unterzeichnet vom Künstler liegt bei.

Literatur: Vgl.: Glasstress 2017, Ausstellungskatalog, im Rahmen der Biennale di Venezia, Palazzo Franchetti, Venedig 2017, Abb. S. 65;

Tony Cragg, Unnatural Selection, Ausstellungskatalog, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 2016/2017, Abb. S. 58 ff., 67, 104 ff.;

Gerhard Finckh, The Cragg Foundation (Hg.), Anthony Cragg. Parts of the World, Ausstellungskatalog, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Wuppertal 2016, Abb. S. 23, 344 f., 363 ff., 385 ff.



1) Anlässlich der Verleihung des Ordens durch den britischen Premierminister wurde Tony Cragg von der Queen zum Ritter geschlagen und darf seither den Titel „Sir“ führen.

2) <https://www.mudam.com/de/ausstellungen/tony-cragg> (zugegriffen am 14.6.2023)

3) Gerhard Finckh, The Cragg Foundation (Hg.), Anthony Cragg. Parts of the World, Ausstellungskatalog, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Wuppertal 2016, S. 196



HERMANN NITSCH

Hermann Nitsch, 1938 in Wien geboren, zählt zu den wichtigsten und international bekanntesten Vertretern des Wiener Aktionismus. Unmittelbar nach Abschluss der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt entstand bereits die Idee des Orgien Mysterien Theaters. Eine alle Sinne umfassende Theaterinszenierung, konzipiert als Gesamtkunstwerk aus Musik, Darstellung und Malerei, die er seit den frühen 1960er Jahren mit zahlreichen Aktionen konsequent immer weiterentwickelte, begleitet vom Unverständnis einer breiten Öffentlichkeit. Die Aktions- und Ausstellungstätigkeit in den 1960er Jahren in Wien führte so zu mehreren Prozessen und drei Gefängnisstrafen, die den Künstler dazu veranlassten, Österreich für einige Zeit den Rücken zu kehren und bis 1978 in Deutschland zu leben. 1971 erwarb er das Schloss Prinzendorf in Niederösterreich, das zukünftig Austragungsort des Orgien Mysterien Theaters sein sollte. Mit dem 6-Tage-Spiel, das im August 1998 ebendort stattfand, erreichte die Aktionsarbeit Hermann Nitschs einen vorläufigen Höhepunkt. Die nunmehr große öffentliche Anerkennung der Bedeutung des Werks des Künstlers ermöglichte 2005 die Durchführung der 122. Aktion im Wiener Burgtheater. 2007 wurde das Nitsch Museum in Mistelbach eröffnet und im Folgejahr das Museo Hermann Nitsch in Neapel. Der Künstler wurde mit zahlreichen Auszeichnungen wie dem Großen Österreichischen Staatspreis für sein Schaffen geehrt, seine Arbeiten befinden sich heute in zahlreichen Museen und Sammlungen im In- und Ausland. Er verstarb 2022.

Vom 13. Juni bis 15. September 2024 widmet das Museum Jorn im dänischen Silkeborg Hermann Nitsch eine Ausstellung und vom 25. Oktober 2024 bis 23. Februar 2025 zeigt das Bruseum in Graz Zeichnungen des Künstlers.

Nachdem sich Hermann Nitsch eine Zeit lang ausschließlich mit dem Schreiben von Partituren und dem Realisieren von Aktionen für das Orgien Mysterien Theater gewidmet hat, findet er in den 1980er Jahren wieder zur Malerei zurück, die vor allem in seinem späten Werk eine wesentliche Rolle spielt.

„eine starke lust überkam mich, wände und bodenflächen wieder zu bemalen. ich erlebte... viel freude beim beschütten, besudeln und bespritzen der flächen mit blutroter farbe. geschult durch die aktionen erreichte ich eine bei den früheren malereien nicht vorhandene unbekümmertheit, frische und spontaneität. Eigentlich habe ich alles nur von oben bis unten besudelt.“¹

(Hermann Nitsch)

Durch den Einsatz von Blut als Malmedium – auch hier spielt das Aktionstheater in die Malerei hinein – verlässt Hermann Nitsch das herkömmliche Feld der Malerei. Er will seine „Darstellungsmittel auf das Elementare und Ursprüngliche zurückführen“². Farbe und Wirklichkeit werden eins. Die Kunst bildet nicht das Leben ab, sie ist das Leben. Hermann Nitschs Schüttbilder lassen uns das Archaische, Ekstatische, Dionysische, die ganze Bandbreite menschlicher Empfindungen erfahren. Das Blut steht für die Wirklichkeit und das Leben selbst und findet in der roten Farbe seine malerische Entsprechung.

HERMANN NITSCH 9

(Wien 1938 - 2022 Mistelbach)

Ohne Titel

2007

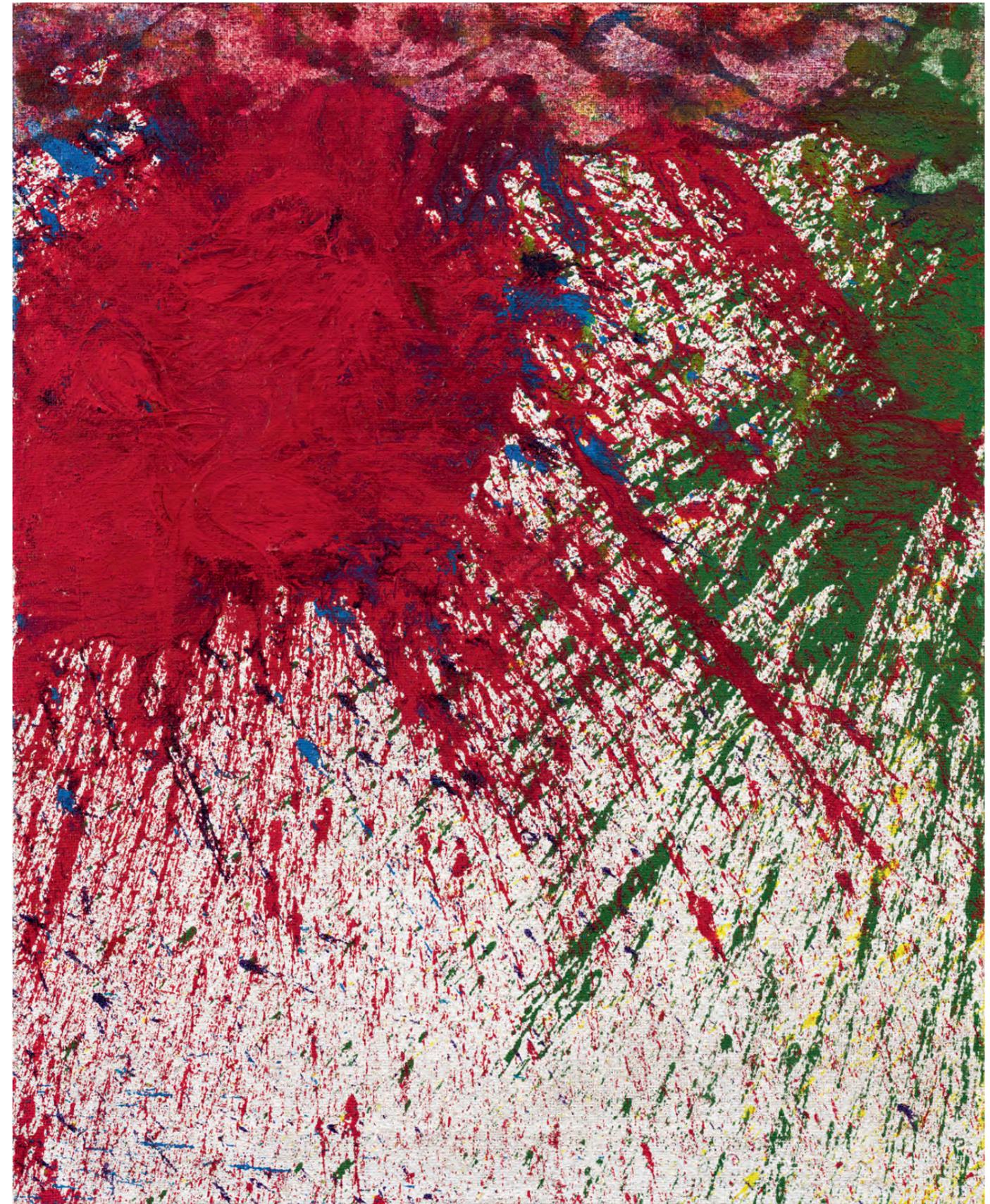
Acryl auf grundierter Jute

100 x 80 cm

Rückseitig signiert und datiert: hermann nitsch (20)07

Provenienz: Privatsammlung Wien

Literatur: Vgl.: Nitsch. eine retrospektive, Ausstellungskatalog, Sammlung Essl, Klosterneuburg 2003/2004, Abb. S. 110 ff., S. 206 f.



1) Hermann Nitsch in: Nitsch. Das bildnerische Werk, Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst, Wien, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1988/1989, S.198

2) Hermann Nitsch in: Silvie Aigner, 20. Malaktion Hermann Nitsch. Giudecca / Venedig, Parnass, Heft 2/2022, Wien 2022, S. 27

HERMANN NITSCH

„Farbe war von Beginn an wichtig für mich.
Malerei ist eine Sache der Farbe.“¹

(Hermann Nitsch).

„Darf man den Maler in seinem Atelier beim Arbeiten zu-
sehen, so sieht man, wie er mit den Händen in die Farb-
töpfe eintaucht, gestisch den Malakt vollführt, spritzt,
wischt, pinselt und zumeist mit den Fingern über die ge-
schüttete Farbe arbeitet.“² Von Anfang an begreift Her-
mann Nitsch die Farbe als Materie, als Substanz, in der
man wühlen und in die man „wie in Eingeweide hinein-
greifen“³ kann.

In vorliegender 2021 entstandener Arbeit sind die Spu-
ren der Fingermalerei wesentlicher Teil der Komposition,
bedeckt doch die Farbe großflächig die Leinwand, so-
dass nur kleine Teile des auf den weiß grundierten Unter-
grund gespritzten Blutes, das zusätzlich noch mit dichten
Strömen verrinnender Acrylfarbe überdeckt ist, zu
sehen sind. Dafür kann man in der pastos aufgetragenen
Farbschicht die heftig gestischen, wirbelnden Bewegun-
gen der Finger des Künstlers deutlich erkennen, mit den-
nen er die noch feuchte Farbe bearbeitet und in Schwin-
gungen versetzt hat.

Die enigmatischen Schüttbilder Hermann Nitschs sind
wesentlicher Bestandteil seines malerischen Schaffens.
Sie entstehen im Rahmen der Aktionen, Malaktionen
und auch als eigenständige Werke. Sie sind gleichsam
die Essenz seines Kunstvollens. Dabei setzt er auch
hier die Farbe Rot, die für ihn für Tod und Leben gleicher-
maßen steht, ein. Rote Rinnsale lösen sich aus der domi-
nanten Farbwolke, die fast zwei Drittel der Bildfläche ein-
nimmt und weiter zu expandieren scheint. Darunter
bildet sich ein spontanes Geflecht aus teils parallel, teils
einander überlagernden, mal dunkleren, mal helleren
Streifen, die eine vibrierende Dynamik entfalten. „Die
Malerei soll unser Empfinden zu tiefer und intensiver
sinnlicher Registrierung öffnen.“⁴ Hermann Nitschs Kunst
ist Zeichen einer „gewaltigen Vitalitätsaufwallung“⁵, die
uns die Urkräfte unseres Daseins direkt vor Augen führt
und erfahrbar macht.

HERMANN NITSCH 10
(Wien 1938 - 2022 Mistelbach)

Schüttbild

aus der 90. Malaktion

2021

Acryl, Blut auf Leinwand

100 x 80 cm

Rückseitig signiert und datiert: nitsch 2021

Rückseitig Archivbezeichnung: K_JUNA_21

Bestätigung der Nitsch Foundation liegt bei.

Provenienz: Nitsch Foundation, Wien;

Privatbesitz Wien

Literatur: Vgl.: Nitsch. eine retrospektive, Ausstellungskatalog,
Sammlung Essl, Klosterneuburg 2003/2004, Abb. S. 110 ff., S. 206 f.



1) Hermann Nitsch in: Silvie Aigner, 20. Malaktion Hermann Nitsch.
Giudecca / Venedig, Parnass, Heft 2/2022, Wien 2022, S. 27

2) ebd., S. 29

3) Hermann Nitsch in: ebd., S. 27

4) Hermann Nitsch in: Mappe zur 20. Malaktion in der Wiener Secession, Wien 1987, S. 25

5) ebd., S. 27



ARNULF RAINER

Arnulf Rainer wurde 1929 in Baden bei Wien geboren. Obwohl er 1949 sowohl an der Universität für angewandte Kunst als auch an der Wiener Akademie für bildende Kunst aufgenommen wurde, verließ er beide Institutionen bereits nach einem Tag. Im Folgejahr gründete er gemeinsam mit Ernst Fuchs, Arik Brauer, Wolfgang Hollegha, Maria Lassnig und Josef Mikl die „Hundsgruppe“¹. Nach der Abkehr vom Surrealismus begann er 1954 mit den ersten Übermalungen. Dabei dienten eigene Bilder und Fotografien wie auch Reproduktionen älterer Meister zum Beispiel von Vincent van Gogh, Gustav Klimt und Leonardo da Vinci als Untergrund. 1955 begründete Arnulf Rainer gemeinsam mit Josef Mikl, Wolfgang Hollegha und Markus Prachensky die „Gruppe St. Stephan“, die die österreichische Kunstlandschaft ab den späten 1950er Jahren maßgeblich prägte. Die 1970er Jahre brachten mit den Teilnahmen an der Biennale von São Paulo und der Documenta V in Kassel, der großen Retrospektive im Kunstverein Hamburg und der Vertretung Österreichs auf der Biennale in Venedig sowie der Verleihung des Österreichischen Staatspreises große Erfolge und internationale Anerkennung. In der Folge hatte er als einer der ganz wenigen lebenden österreichischen Künstler eine Einzelausstellung im Centre Pompidou in Paris (1984) und im Solomon R. Guggenheim Museum in New York (1989).² 1981 übernahm er eine Professur an der Wiener Akademie der bildenden Künste, die er bis 1995 innehatte. 1993 eröffnete das erste Arnulf Rainer-Museum in New York und 2009 widmete ihm seine Geburtsstadt Baden im ehemaligen Karolinenbad ein eigenes Museum. Die Münchner Pinakothek der Moderne richtete schon 2002 einen eigenen Raum ein, in dem seine Werke permanent gezeigt werden. Seit 2015 ist Arnulf Rainer Träger des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse und wird neben Friedensreich Hundertwasser, Maria Lassnig, Hermann Nitsch, Franz West und Erwin Wurm zu den auch international bedeutendsten zeitgenössischen Künstlern Österreichs gezählt. Der Künstler lebt und arbeitet in Österreich, auf Schloss Vornbach bei Passau und auf Teneriffa.

1968 entstehen in der Fotoautomatenkabine am Wiener Westbahnhof die ersten grimassierenden Selbstporträts, mimische Farcen. Später arbeitet Arnulf Rainer mit Fotografen wie Peter Kubelka und Alexander Prinzjakowitsch zusammen. Anfangs sind es noch verhaltene Korrekturen, mit denen er den gewünschten Ausdruck verstärkt, dann erhöht sich die Dynamik und farbige Akzente kommen hinzu. Es ist ein intensives Arbeiten mit den Fotos, währenddessen sich der Künstler immer mehr in Dialoge mit sich selbst vertieft und die Mimik durch seine Interventionen an Dramatik gewinnt. So gelingt es ihm die gewünschten ekstatischen Momente einzufangen.

„Wenn ich zeichne, bin ich aufgeregt, spreche mit mir selbst, verziehe mein Gesicht, beschimpfe Leute, bewege und verwandle mich permanent als Leib, Charakter und Person.“³

(Arnulf Rainer, 1971)

In seinen „Face Farces“ verbindet Arnulf Rainer darstellende Kunst mit bildender Kunst und Fotografie mit Malerei. „Die Sprache des Gesichts, die Selbstdarstellung, wird plötzlich als Kunst verstanden, das heißt die Trennung zwischen Kunst und Leben wird dadurch aufgehoben.“⁴

ARNULF RAINER 11

(geb. Baden 1929)

o.T.

Face Farce

um 1970

Mischtechnik über Fotografie

59,5 x 42 cm

Signiert links unten: A. Rainer

Monogrammiert links oben: A. R.

Provenienz: Privatsammlung Österreich

Literatur: Vgl.: Ingrid Brugger (Hg.), Arnulf Rainer. Gegen.

Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag,

Ausstellungskatalog, Kunstforum, Wien 2000;

Arnulf Rainer. abgrundtiefe-perspektive.

Retrospektive 1947-1997, Ausstellungskatalog,

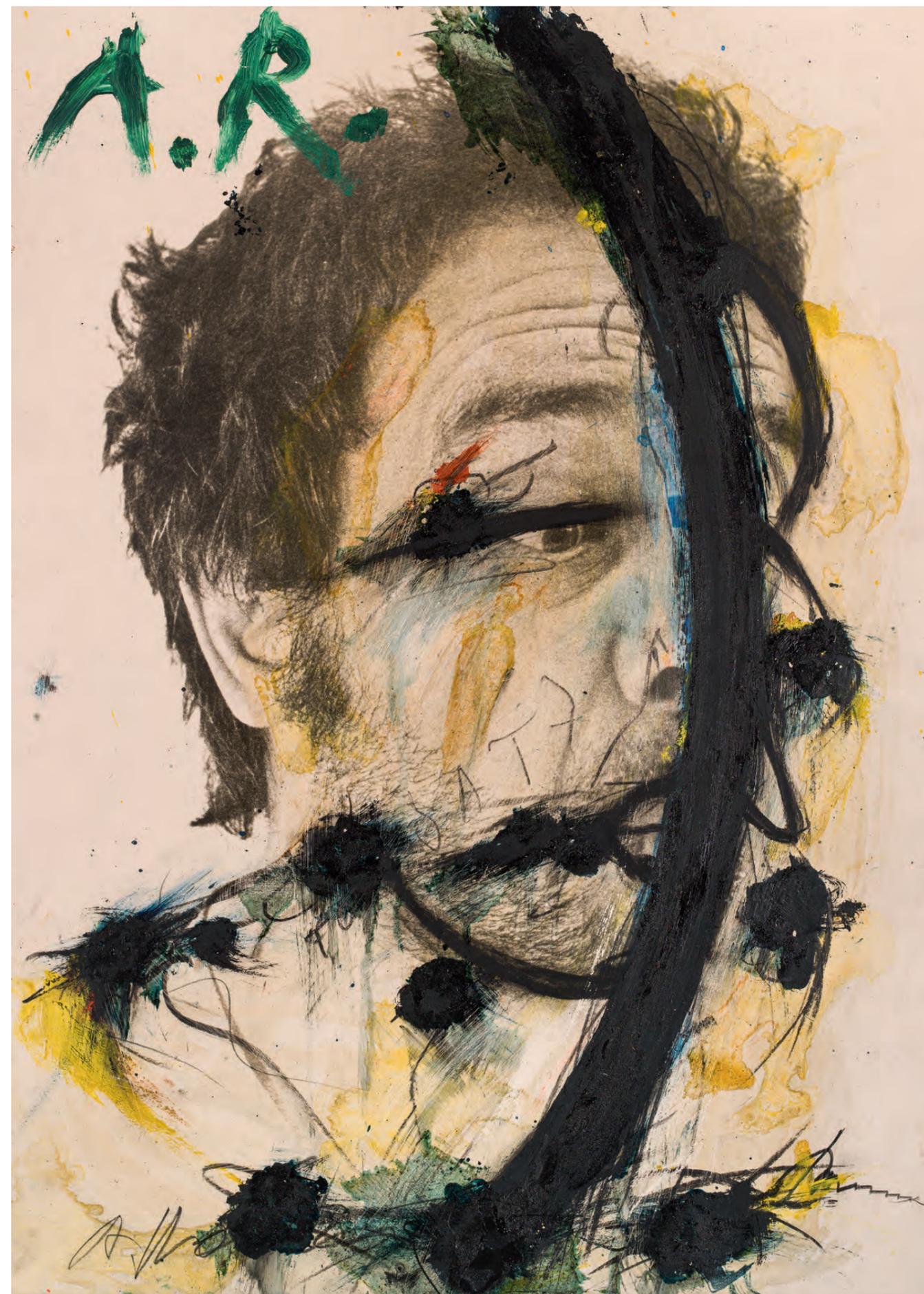
Kunsthalle Krems, Krems 1997

1) Die Mitglieder der „Hundsgruppe“ wollten sich vom etablierten Kunstbetrieb und auch vom Wiener Art Club absetzen. Der Name der Gruppe war inspiriert vom altrömischen Mosaik „Cave Canem“ im „Haus des tragischen Dichters“ in Pompeji. In ihrer ersten und einzigen Ausstellung 1951 zeigte Arnulf Rainer seine surrealistischen, teilweise großformatigen Papierarbeiten, die er mit „TRRR“, das Geräusch eines knurrenden Hundes nachahmend, signierte. Die Eröffnung wurde durch Rainers legendäre Publikumsbeschimpfung zum Skandal.

2) Posthum wurde diese Ehre im Guggenheim in New York nur Oskar Kokoschka (1994) und Egon Schiele (2012/2013) zuteil und im Centre Pompidou waren bisher ähnlich prominent nur Hans Hollein (1987) und ebenfalls posthum Franz West (2018) zu sehen.

3) Arnulf Rainer auf: <https://www.ruberl.at/arnulf-rainer/face-farces-body-poses> (zugegriffen am 19.6.2024)

4) Christa Armann auf: ebd. (zugegriffen am 19.6.2024)



ARNULF RAINER

Nach der intensiven Beschäftigung mit Malerei – von kontemplativer Stilllegung bis zu gestischer Dynamik – setzt sich Arnulf Rainer ab 1968 mit seinem Gesicht und in weiterer Folge mit seinem Körper als Mittel für den künstlerischen Ausdruck auseinander. Er nennt diese performativen Selbstinszenierungen „Face Farces“ und „Body Poses“. Diese Werkgruppen gehören zu den wichtigsten im Oeuvre des Künstlers. Bereits 1972 zeigt er auf der documenta 5 in Kassel Fotoübermalungen und erfährt 1978 auf der Biennale in Venedig im Österreichischen Pavillon mit seinen „Face Farces“ große internationale Beachtung. Arnulf Rainers kompromisslose Selbsterkundungen stehen am Anfang einer Reihe von künstlerischen Inszenierungen, die im radikalen Einsatz des eigenen Körpers bei Urs Lüthi, Nan Goldin und Cindy Sherman gipfeln.

In sogenannten „Fotoséancen“ entstehen zwischen 1969¹ und 1976 in Zusammenarbeit mit verschiedenen Fotografen Selbstdarstellungsserien für die weitere Überarbeitung. Bei vorliegender „Body Pose“ stammt das zugrundeliegende Foto von Peter Kubelka. Arnulf Rainer agiert wie ein Schauspieler, verzieht das Gesicht, um einen bestimmten Gefühlszustand zu vermitteln und versucht sich in theatralischer Gestik. Die Aussagekraft der Fotografien alleine ist ihm aber nicht genug. Mit Ölkreide, Kohle und Bleistift überzeichnet er die eigenen Körperposen, um so die Anspannung, Erregung und gestische Expressivität zu steigern, dabei geht er in der „Intensität und Aggressivität seiner Übermalungen bis zur Selbstausslöschung“².

„Ich produzierte Fotos mit gemalten Akzentuierungen, Pointierungen oder gar graphischen Wucherungen... Entfaltung, Steigerung, Verwandlung, Verfremdung, Zerstörung... entwickelten sich.“³

(Arnulf Rainer)

ARNULF RAINER 12

(geb. Baden 1929)

o.T.

Body Pose

1972

Mischtechnik über Fotografie

47 x 59 cm

Signiert links unten: A. Rainer

Provenienz: Privatsammlung Wien

Literatur: Vgl.: Antonia Hoerschelmann, Helmut Friedel (Hg.), Arnulf Rainer, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2014/2015, Abb. S. 108 ff.; Ingrid Brugger (Hg.), Arnulf Rainer. Gegen. Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag, Ausstellungskatalog, Kunstforum, Wien 2000, Abb. S. 128 ff.; Arnulf Rainer. abgrundtiefe-perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Krems, Krems 1997, Abb. S. 160 ff.



1) Die ersten Fotos 1968 entstehen noch in der Fotoautomatenkabine am Wiener Westbahnhof, ab 1969 arbeitet Arnulf Rainer mit professionellen Fotografen zusammen.
2) Christa Armann auf: <https://www.ruberl.at/arnulf-rainer/face-farces-body-poses> (zugegriffen am 19.6.2024)
3) Arnulf Rainer auf: https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/1975-62/koerpersprache?term=&filter%5Bfacet_obj_artistName%5D%5B0%5D=Arnulf%20Rainer&context=default&position=0 (zugegriffen am 19.6.2024)



ERWIN WURM

Erwin Wurm, sicher Österreichs bedeutendster zeitgenössischer Künstler, zählt heute zu den wichtigsten Gegenwartskünstlern weltweit. Der 1954 in Bruck an der Mur geborene Künstler besuchte die Akademie der bildenden Künste sowie die Universität für angewandte Kunst, an der er später bis 2010 als Professor lehrte. Erwin Wurm reinterpretiert die Bildhauerei seit mehr als 35 Jahren, indem er klassische Ansätze der skulpturalen Technik auf innovative, humoristische und tief sinnige Weise in Frage stellt. Dies realisiert er besonders prominent in den „One Minute Sculptures“: Personen posieren mit Alltagsgegenständen, in zweckfremdeter, durch Schichtung sowie Ausstopfen deformierter Kleidung oder führen angeleitet vom Künstler gewisse Handlungen aus, die eine Minute dauern. Somit werden sie für diesen Zeitraum selbst zu Kunstobjekten, der Moment wird in Fotografien festgehalten. Hier kann von einem vollkommen neuartigen Zugang zur Bildhauerei und Skulptur gesprochen werden, der „in seiner Radikalität an die Readymades von Marcel Duchamp erinnert“ (Stella Rollig).

Besonders medienwirksam war Erwin Wurms Ausstellung im MUMOK in Wien 2006, in deren Rahmen er ein Einfamilienhaus in Schräglage auf dem Dach des Museums anbrachte. Außerdem war er auf der 54. Biennale in Venedig vertreten, wo er mit „Narrow House“ sein Elternhaus stark verschmälert im Garten des Palazzo Franchetti nachbaute. 2017 vertrat er Österreich auf der 57. Biennale di Venezia. Erwin Wurm wurde mehrfach für seine künstlerischen Leistungen ausgezeichnet und stellt weltweit in namhaften Galerien und Museen aus. Allein im Jahr 2023 waren ihm mehrere Ausstellungen in New York, Savannah (Georgia), Seoul und Tel Aviv gewidmet. Im Frühjahr 2024 hatte er die erste große Museumsausstellung in Großbritannien.

Ab 7. Juni 2024 ist sein Werk in einer Einzelausstellung in der Fosun Foundation in Shanghai und von 23. August bis 20. Oktober 2024 in der Biblioteca Marciana in Venedig zu sehen. Von 13. September 2024 bis 23. Februar 2025 widmet ihm die Albertina modern eine große Retrospektive zum 70. Geburtstag.

Das rosa lackierte Cabrio „Fat Car“ dokumentiert Erwin Wurms scheinbar spielerischen Umgang mit der Gebrauchsfunktion von Alltagsobjekten, der Materialität und Materialverfremdung der Plastik. Schon in den 1980er Jahren setzt sich Wurm mit der Expansion als gestalterischem Konzept auseinander. Besonders bekannt sind seine „Fat-Skulpturen“, die Anfang der 2000er Jahre realisiert werden.

Statussymbole, wie das Einfamilienhaus oder das Auto, werden aufgebläht und in Kunst verwandelt. Durch Materialaufschichtung wird selbst ein Porsche, als schneller Sportwagen exklusives Symbol der grenzenlosen Mobilität, einer vom Künstler gewollten Extension unterzogen. Die ursprüngliche Form und die natürlichen Proportionen gehen dabei verloren, das enorme Volumen und die aufgedunsene „Fettleibigkeit“ münden in ein fahruntüchtiges und unbewegliches „Fat Car“, ein skurriles und groteskes Wesen, das in seiner optischen Weichheit zu zerfließen scheint. Erwartungshaltung und Gewohnheiten der Rezipienten werden irritiert und bewusst durchbrochen. Wurm ist nicht nur an der Thematik „Deformation“ interessiert, sondern möchte den Betrachter mit dem Hang zur Übertreibung anregen, neue Bedeutungsebenen zu erschließen. So wird dieser dazu angehalten, sich mit Themen wie dem „Umgang mit dem eigenen Körper“, der „Einstellung zur Ernährung“ und der „Fettleibigkeit“ auseinanderzusetzen. Als Luxusobjekt ist das Auto ebenso vergänglich wie die menschliche Körperlichkeit.

„Erwin Wurm hat eine künstlerische Sprache gefunden, die universal ist und umfassend verstanden wird. Ihr Bezugssystem ist überall gleich rezipierbar. Erwin Wurms Schaffen und sein Wirken ist so international, erfolgreich und folgenreich wie bei keinem anderen lebenden österreichischen Künstler.“¹⁾



ERWIN WURM 13

(geb. Bruck a. d. Mur 1954)

Fat Car (Convertible)

2004/2005

Styropor, Fiberglas, Polyurethan und Polyesterlack

L 102,9 cm, B 62,6 cm, H 32,4 cm

Signiert, datiert und nummeriert

auf der Unterseite:

E. Wurm 2005 3/10

Auflage: 10 Stück (unterschiedliche Farben)

Provenienz: Privatsammlung England

Literatur: Vgl.: Söke Dinkla, Walter Smerling (Hg.),

Erwin Wurm, Ausstellungskatalog, MKM Museum

Küppersmühle für Moderne Kunst;

Lehmbruck Museum, Duisburg 2017,

Abb. S. 53 und S. 75 f.;

Erwin Wurm. Wear me out, Ausstellungskatalog,

Middelheim Museum, Antwerpen; Gemeentemuseum,

The Hague 2011, Abb. S. 140;

Erwin Wurm. I love my time. I don't like my time,

Ostfildern-Ruit 2004, Abb. S. 160 f.

¹⁾ Max Hollein, Laudatio an Erwin Wurm anlässlich der Verleihung des Großen Österreichischen Staatspreises 2013, in: Erwin Wurm. One Minute Sculptures. 1997-2017, Katalog anlässlich der 57. Biennale di Venezia, Berlin 2017, S. 339

ERWIN WURM

Bei Erwin Wurm verlaufen die Grenzen zwischen Objekt und Körper fließend. So vermag es auch niemanden zu verwundern, dass sich ein Kasten hier in einen eleganten Anzug gewandelt vor uns präsentiert. Ob es nun ein zum Kasten gewordener Mensch oder ein Mensch gewordener Kasten ist, das ist letztendlich nicht ausschlaggebend.

Schon in den frühen Kleiderskulpturen, in denen Beine in Ärmeln von T-Shirts stecken, Hosenbeine einen Kopf bedecken oder zwei Torsi einen einzigen Pullover teilen, nimmt Erwin Wurm diese Art von „biomorpher Abstraktion“¹ vorweg. Das ist auch das Grundprinzip der „One Minute Sculptures“, die eine Objektivierung der menschlichen Darsteller mit sich bringt. Die Wurzeln hierfür liegen in der Performance Art der 1960er Jahre. Arbeiten wie Bruce Nauman's „Selfportrait as a Fountain“ von 1966 weisen hier den Weg. Geht es in den „One Minute Sculptures“ um die Interaktion von menschlichem Körper und Alltagsobjekt, kommt es in „Big Coat“ zu einer Verschmelzung der beiden Körperlichkeiten. Eine simple geometrische Form wird „angezogen“ und um sie zu vermenschlichen, wird sie mit Beinen versehen.

„In gewisser Weise habe ich abstrakte, geometrische Figuren mit der anthropomorphen Idee eines Körpers kombiniert.“²

(Erwin Wurm)



Frontalansicht

Gewand ist wie eine zweite Haut für uns, eine Schutzschicht nach außen, nicht nur klimatisch, sondern auch gesellschaftlich, weil wir uns mit unserer Kleidung präsentieren, einen gewissen Status unterstreichen und beeindrucken wollen. Sie prägt das Bild, das andere, aber auch wir selbst von uns haben. Das heißt für Erwin Wurm in weiterer Folge, dass die Anwesenheit des Individuums nicht mehr notwendig ist, die Kleidung spricht für sich selbst und wird auf diese Weise zu einem „billigen Ersatz für diese Person – es ist, als ob die Person keine Rolle mehr spielt.“³

„Das ist genau etwas, das mich sehr interessiert. Individualität oder sogenannte Individualität als Projektion von außen. Auch der freie Wille ist eine Projektion von außen.“⁴

(Erwin Wurm)

Gleichzeitig wird in „Big Coat“ die Absurdität jedes Körpers – in diesem Fall eines Quaders – betont. Dabei liegt „das Auffällige, Erklärungsbedürftige, keineswegs Selbstverständliche dieser Arbeiten gerade in ihrer bestechenden Evidenz.“⁵ Erwin Wurms hintergründiger Humor, macht uns letztendlich klar, dass wir, wenn wir über seine Werke lachen und schmunzeln, über uns selbst und die Lächerlichkeit der menschlichen Existenz lachen.

ERWIN WURM 14

(geb. Bruck a. d. Mur 1954)

Big Coat

Kastenmann

2010

Aluminiumguss, poliert

224 cm x 81 cm x 64 cm

Signiert, datiert und nummeriert an der

Kastenunterseite vorne rechts:

E. Wurm 2010 AP

Auflage: 3 Stück, 2 artist proofs

Provenienz: Privatsammlung Wien

Literatur: auf: <https://www.erwinwurm.at/artworks/outdoor-sculptures.html> (Kastenvänner 2010-2017)

Vgl.: Söke Dinkla, Walter Smerling (Hg.), Erwin Wurm, Ausstellungskatalog, MKM Museum

Küppersmühle für Moderne Kunst,

Lehmbruck Museum, Duisburg 2017, Abb. S. 26 ff.;

Erwin Wurm. Good Boy, Ausstellungskatalog,

Museum of Contemporary Art, Krakau 2013, Abb. S. 90 ff.;

Erwin Wurm. Gurke, Köln 2009, Abb. S. 122 ff.;

Erwin Wurm. Wear me out, Ausstellungskatalog,

Middelheim Museum, Antwerpen; Gemeentemuseum,

The Hague 2011, Abb. S. 129;

Erwin Wurm. I love my time. I don't like my time,

Ostfildern-Ruit 2004, Abb. S. 49, 54

1) "biomorphic abstraction" in: Erwin Wurm. I love my time. I don't like my time, Ostfildern-Ruit 2004, S. 17

2) "In a way I combined abstract, geometrical figures with the anthropomorphic idea of a body." Erwin Wurm in: Erwin Wurm. Good Boy, Ausstellungskatalog, Museum of Contemporary Art, Krakau 2013, S. 91

3) "a cheap replacement for this person – it's as if the person doesn't matter anymore." Erwin Wurm in: Erwin Wurm. Wear me out, Ausstellungskatalog, Middelheim Museum, Antwerpen; Gemeentemuseum, The Hague 2011, S. 112

4) "That's precisely something that interests me a lot. Individuality or so-called individuality as a projection of the outside. Free will too is a projection of the outside." Erwin Wurm in: ebd., S. 122

5) Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, Ausstellungskatalog, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2006/2007, S. 33





15 **ERWIN WURM**

(geb. Bruck a. d. Mur 1954)

Crystal (Graphite Grey)

2019

Muranoglas

30 x 28 x 23,5 cm

Signiert und nummeriert auf der Unterseite: EWurm 1/3

Auflage: 3 Stück, 1 artist proof

Expertise unterzeichnet vom Künstler liegt bei.

Literatur: Vgl.: Erwin Wurm, Ausstellungskatalog,
MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg 2017, S. 86 ff.;
Glasstress 2017, Ausstellungskatalog, im Rahmen der Biennale di Venezia,
Palazzo Franchetti, Venedig 2017

Ausgestellt: Glasstress 2019, Fondazione Berengo Art Space,
Campiello Della Pescheria, Murano



16 **ERWIN WURM**

(geb. Bruck a. d. Mur 1954)

He-Pop

2014

Gips, Acryl

H 61,5 x 30,5 x 27 cm

Signiert und datiert auf der Unterseite: E Wurm (20)14 AP

Auflage: 5 Stück, artist proofs

Provenienz: Privatsammlung Steiermark

Literatur: Vgl.: Erwin Wurm. Wear me out, Ausstellungskatalog,
Middelheim Museum, Antwerpen; Gemeentemuseum, The Hague 2011

ERWIN WURM

Die skulpturale Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist geprägt von einer Aufweichung der Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen und einer stetigen Erweiterung des Skulpturenbegriffs. Erwin Wurm trägt diese Entwicklung mit immer neuen unerwarteten Wendungen ins 21. Jahrhundert. Er stellt die klassischen Ansätze der skulpturalen Technik auf innovative, humoristische, aber gleichzeitig tief sinnige Weise in Frage.

Durch die Zusammenarbeit mit einer bekannten Glasmanufaktur auf Murano, tritt Glas als Werkstoff in das Schaffen Erwin Wurms. Seine Skulptur „Fat Bus“, die in mehreren Farben aufgelegt und im Rahmen der Biennale di Venezia in der Ausstellung „Glasstress 2017“ im Palazzo Franchetti präsentiert wurde, ist ein gutes Beispiel dafür. Einmal mehr lotet der Künstler die Grenzen zwischen Alltagsobjekten und Kunst aus. Das kann durch einen neuen Kontext, durch skurrile Kombinationen entstehen, aber auch durch das Auflösen, Ausdehnen und den Formverlust. Die Interaktion mit der Umwelt, das Einordnen gewisser Gegenstände in den uns umgebenden Raum, wird auf den Prüfstand gestellt.

Der ikonische VW-Bus, Sinnbild für die Freiheit und Grenzenlosigkeit einer ganzen Generation, schmilzt dahin. Das Auto, Triumph der Technik, wirkt wie eine amorphe, organische Struktur und geht jeglicher Aerodynamik, jeglichen technisch ausgeklügelten Designs verlustig. Gleichzeitig wird es vermenschlicht, es hat Probleme mit seinem Gewicht, es quillt aus seinen „Kleidern“, wird unförmig, unbeweglich, verliert an Gewandtheit und Kondition. Wir befinden uns im Spannungsfeld zwischen Wiedererkennen und Befremdetsein, zwischen Banalem und Existentiellem.



Seitenansicht

ERWIN WURM 17

(geb. Bruck a. d. Mur 1954)

Fat Bus (Crystal)

2016/2017

Muranoglas

23 x 30 x 51 cm

AP 1/2

Auflage: 3 Stück, 2 artist proofs

Expertise unterzeichnet vom Künstler liegt bei.

Provenienz: Privatsammlung Österreich

Literatur: Vgl.: Erwin Wurm, Ausstellungskatalog,

MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg 2017, Abb. S. 75 ff.;

Erwin Wurm, Disruption, Ausstellungskatalog. Sara Hildénin Art Museum,

Tampere, Finnland 2015, Abb. S. 96 ff.;

Erwin Wurm. The artist who swallowed the world, Ausstellungskatalog,

MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,

Wien 2006/2007, Abb. S. 195 ff.

Ausgestellt: Glasstress 2017, Palazzo Franchetti, Venedig





GOTTFRIED HELNWEIN

Gottfried Helnwein zählt zu den bekanntesten, aber auch umstrittensten zeitgenössischen Künstlern Österreichs. Bekannt wurde er durch seine hyperrealistischen Bilder von blutenden und bandagierten Kindern. In seinem gesamten Schaffen setzt er sich mit den Themen Schmerz, Verletzung und Gewalt auseinander, und berührt dabei auch gesellschaftliche Tabu- und Reizthemen.

Geboren 1948 in Wien, besuchte er ab 1965 gemeinsam mit seinem Freund Manfred Deix die Höhere Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien und studierte ab 1969 an der Akademie der bildenden Künste bei Rudolf Hausner. In den Folgejahren polarisierte er mit Ausstellungen, Interviews und öffentlichen Aktionen mit Kindern als Protagonisten. 1985 wurde er von Rudolf Hausner als sein Nachfolger der Meisterklasse für Malerei vorgeschlagen. Er lehnte das Angebot ab und übersiedelte mit seiner Familie nach Deutschland in die Nähe von Köln. Seit 1997 lebt und arbeitet der Künstler in Tipperary, Irland, seit 2002 betreibt er auch ein Atelier in Los Angeles.

Gottfried Helnweins Ausstellungen verzeichnen immer wieder Publikumsrekorde. So waren seine Werke in zahlreichen großen amerikanischen Museen, wie der National Portrait Gallery in Washington, dem Denver Art Museum oder dem Fine Arts Museum of San Francisco zu sehen, aber auch mehrfach in Deutschland, Frankreich, Spanien, Italien, Russland, Japan, Südkorea, China, Kolumbien, Serbien, Finnland und Irland. Nach der großen Retrospektive 2013 in der Albertina widmete ihm das Haus vom 25. Oktober 2023 bis 18. Februar 2024 eine weitere große Werkschau. Bis Ende Juni 2024 war die große Solo Show „Gottfried Helnwein. Realität und Fiktion“ im Osthaus Museum Hagen in Deutschland zu sehen, im Juni und Juli 2024 eine Soloshow im Kammerhof Museum und in der Bürgerspitalkirche in Gmunden im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres 2024.

Bilder des Künstlers befinden sich in zahlreichen Museumssammlungen – wie im J. Paul Getty Museum in Los Angeles, in der National Portrait Gallery in Washington, im MOMA, Museum of Modern Art in San Francisco, im de Young Museum, San Francisco, State Russian Museum St. Petersburg, im Ludwig Museum Peking, oder im Denver Art Museum, in der Albertina in Wien, im Museum Folkwang in Essen, im ZKM in Karlsruhe – nur um einige zu nennen – sowie in privaten Kollektionen weltweit.

Gottfried Helnweins Werke sollen wachrütteln, sollen das Grausame, das es auf unserer Welt gibt, ins Bewusstsein rufen und das Schützenswerte der Schwächsten unter uns, der Kinder, in den Fokus rücken. Der Künstler selbst sieht seine Kunst als Möglichkeit einen Diskurs zu starten.

„Meine Kunst fragt nicht, sie erklärt auch nicht.
Meine Kunst ist ein Dialog.“¹

(Gottfried Helnwein)

„Licht und Schatten spielen in seinen Bildern eine wichtige Rolle. Er legt ein bedrohliches Dunkel über die Gesichter seiner Protagonistinnen, das von einer Seite ins Bild einwandert und den Hintergrund verschluckt. Kontrastiert wird es von gleisendem Licht, blendend wie ein Scheinwerfer, kalt wie eine Operationsleuchte. Metaphorisch stehen diese Schattenseiten auch für jene, die das Leben für uns bereithält, die Bedrohungen, denen Helnweins Kinder, stellvertretend für uns alle, ausgesetzt sind.

„Die Darstellungen der Schattenseiten sind umso verstörender, je schöner und ruhiger sie werden, Helnweins Bilder der letzten Jahre sind aggressiv und erhaben zugleich. Sie sind abstoßend und von einer verführerischen Schönheit. Sie feiern den Schmerz und die Wunde als Momente einer erhabenen Melancholie, sie zelebrieren das Pathos der Grausamkeit. Die Erhabenheit verdankt sich dem scharfen Wechsel zwischen den tiefen Schatten und hellen Zonen, die wie Scheinwerfer aus der Dunkelheit herausgeschnitten sind. Helnwein malt ruhige Zustände träumerischer Unwirklichkeit, die umso mehr beunruhigt, je weniger wir die Ursache der Gewalt und des Zwangs kennen.“²

GOTTFRIED HELNWEIN 18

(geb. Wien 1948)

Kind 15

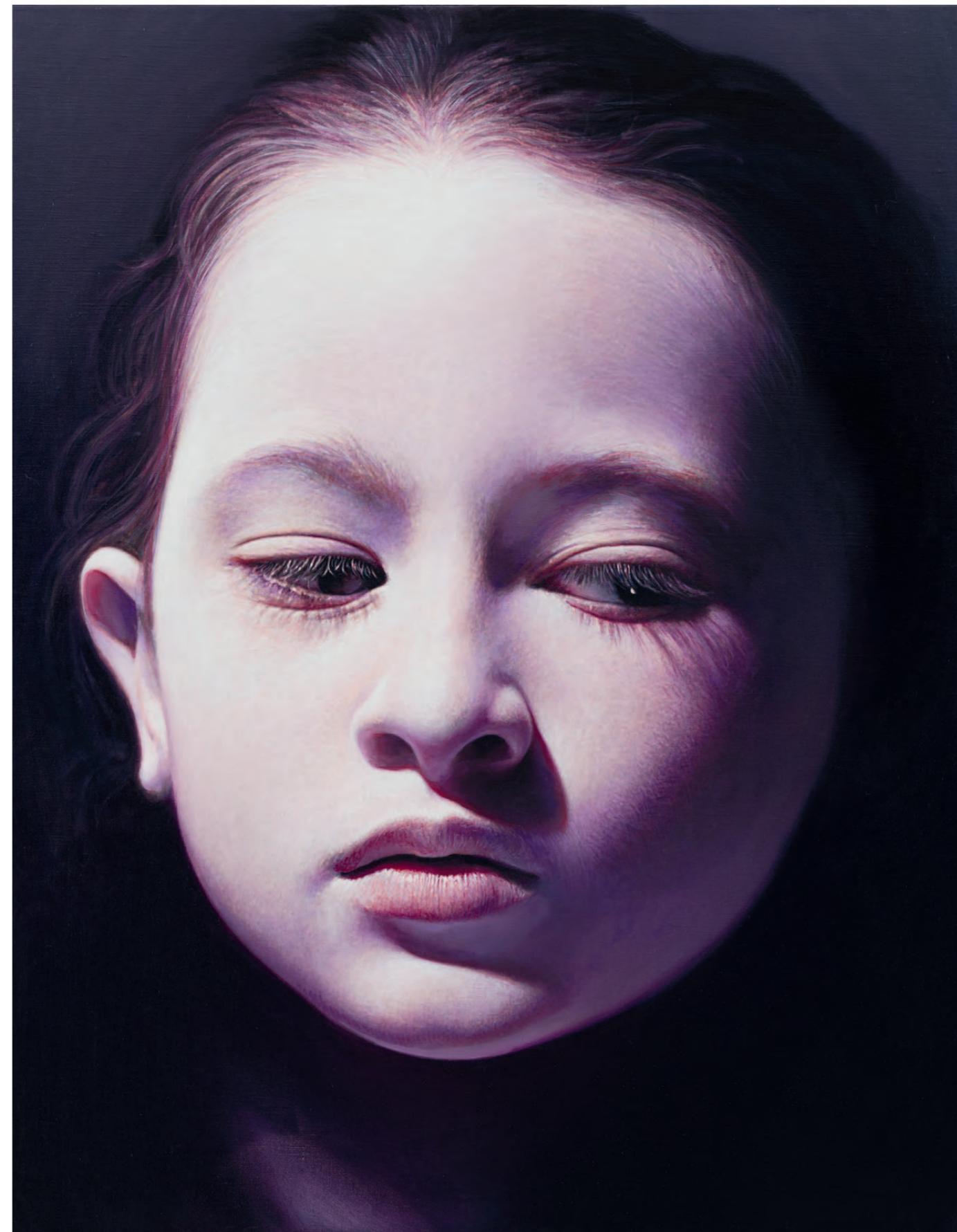
2023/2024

Öl und Acryl auf Leinwand

110 x 85 cm

Rückseitig signiert und datiert: G. Helnwein 2024

Literatur: Vgl.: Demetrio Paparoni, Gottfried Helnwein. The Epiphany of the Displaced, Mailand 2019, Abb. S. 376 ff., 380.; Harald Scheicher (Hg.), Gottfried Helnwein. Kind, Ausstellungskatalog, Werner Berg Museum, Bleiburg 2017, S. 30 f., 92 f., 181; Gottfried Helnwein. Face It, Ausstellungskatalog, Lentos Kunstmuseum Linz, Linz 2006, Abb. S. 88 ff.



1) <https://www.festwochen-gmunden.at/de/festival/detail/gottfried-helnwein> (zugegriffen am 14.5.2024)

2) Klaus Albrecht Schröder, Ely Lahner (Hg.), Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2013, S. 30 f.

GOTTFRIED HELNWEIN

Die Übersiedlung Gottfried Helnweins in die Nähe von Köln 1985 bringt neben der verstärkten Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit auch eine Veränderung der Malweise mit sich. Von kleinformatigen, in altmeisterlicher Technik gemalten Aquarellen wechselt er nun zu großformatigen Gemälden. Nicht zufällig tauchen nun auch NSDAP-Angehörige und Männer der SS als Sinnbilder einer repressiven, autoritären Gesellschaft in den Werken des Künstlers auf. „In Deutschland beschäftigt sich Gottfried Helnwein zunehmend mit der Frage der menschlichen Selektion: wie es jemals zur bestialischen Vorstellung von ‚Untermenschen‘ kommen konnte. Mit großen Bildern von Kindern, von denen allein der Künstler wissen mag, wer Muslim, Jude oder Christ ist, wer behindert und wer gesund ist, stellt Gottfried Helnwein die provokante Frage, was den Herrenmenschen auszeichnet, was den Untermenschen ausmacht.“¹



Gottfried Helnwein, Neunter November Nacht, Köln 1988

Normalerweise werden in der Malerei Kinder mit freudigen, heiter-unschuldigen Momenten in Verbindung gebracht. Selbst in der sozialkritischen Malerei des 19. Jahrhunderts, die das Elend der Ärmere thematisierte, und in der Malerei der Neuen Sachlichkeit, „die die menschliche Psyche ohne Beschönigungen durchleuchten wollte“², finden sich selten Kinder als Träger der intendierten Botschaften. Künstler sahen sich „jahrhundertlang dazu angehalten, die Reinheit und Unschuld der Kindheit zumindest in ihrer Darstellung zu schützen“³.

Gottfried Helnwein bricht mit dieser Tradition und beginnt sich auf geradezu „obsessive Weise“ mit „Kindern als schutzlosen Wesen, die eine leichte Beute für gewalttätige Menschen sind“⁴, auseinanderzusetzen.

Sie werden zu Stellvertretern des wehrlosen, ausgelieferten Menschen an sich, und weil es gerade Kinder sind, fällt es umso schwerer, sich die Darstellungen Gottfried Helnweins auf Distanz zu halten. Diese jungen, hilflosen Menschen könnten uns nahestehen, könnten unsere Töchter⁵ und Söhne sein.

Die Kinder Gottfried Helnweins werden bereits ab 1970 zu Märtyrern, sie weisen Verstümmelungen und Verlet-

zungen auf, bevor sie in den späten Jahren von der Opfer- in die Täterrolle schlüpfen und die Waffen auf uns richten oder blutüberströmte Anklage erheben. In den aktuellsten Arbeiten sind sie von überirdischer Schönheit, haben einen porzellanartig zerbrechlichen Teint und nehmen einen mit unglaublich intensivem Blick gefangen. Sie tauchen aus tiefem Dunkel auf und bevölkern leere Räume, die „vollgestellt (sind) mit Einsamkeit und Verlorenheit“⁶. Trotz dieser Attraktivität bleibt der verstörende Unterton. Die unbequeme Message, die uns der Künstler übermitteln will, ist unterschwellig laut vernehmbar. „In Helnweins Kunst“ kommt es zu „einer Ästhetik des Bösen, der Angst und des Schmerzes“⁷, doch sind seine Bilder gleichzeitig eine Ermahnung, nicht wegzusehen und dem Schlechten entgegenzutreten.

Die beiden Bilder „Kind Ia“ und „Kind Ib“⁸ sind 1991 in Deutschland als erste Bilder der Serie „Kind“ entstanden, an der Gottfried Helnwein bis heute arbeitet. Sie stehen in Zusammen-

hang mit der Installation „Neunter November Nacht“, die erstmals 1988⁹ in Köln gezeigt wurde und überlebensgroße, blasse Kindergesichter in einer scheinbar endlosen Aneinanderreihung entlang der Bahngleise beginnend beim Museum Ludwig bis zum Kölner Dom zeigte. Zwischen 1990 und 2010 wurde die Installation in mehreren Städten in Deutschland, aber auch in Österreich, Japan, Russland, Irland und zuletzt in Israel gezeigt.

Die erste Tafel war weiß belassen und zeigte nur ein Wort: „Selektion“. Der Titel „Neunter November Nacht“ bezieht sich auf die Novemberpogrome¹⁰ von 1938, die den Übergang von der Diskriminierung der Juden hin zur systematischen Vertreibung und Vernichtung markieren. Die dargestellten Kinder¹¹ wirken wie zur KZ-Selektion aufgereiht, bereit abtransportiert zu werden. Schrecken, Grauen, aber auch Resignation spiegeln sich in ihren kreidebleich geschminkten Gesichtern wider. Man möchte sich ihrer annehmen und sie beschützen. Umso unverständlicher, dass 1988 in Köln nach wenigen Tagen die Kinderporträts von Unbekannten beschädigt und auf Höhe der Kehlen aufgeschlitzt wurden. Daran wird deutlich sichtbar, wie sehr Gottfried Helnwein mit seiner Kunst heikle Punkte berührt und alte Wunden aufreißt, indem er der Gesellschaft einen Spiegel vorhält.

Er verweigert der Betrachterin, dem Betrachter eine neutrale Haltung zu seiner Kunst und zwingt sie zu Reaktionen. „Helnweins Fotografien oder fotografische Bilder sind keine objektiven Darstellungen der Realität. Sie sind vielmehr mit Zuckungen des Bewusstseins vergleichbar, die auftreten, um uns zu quälen. Sie sind Abbild der psychologischen Folgen dessen, was bereits geschehen ist.“¹² Sie sind auch Beleg dafür, welche Wirkung und Macht Bilder haben und was sie in uns auslösen können.

Die beiden Bilder „Kind Ia“ und „Kind Ib“ gehören somit zu den Hauptwerken der früheren Jahre Gottfried Helnweins und verweisen bereits auf die späteren Versionen der „Kind“-Bilder. „Kind Ia“ war als Sinnbild von physischem und seelischem Leid, auch am Plakat der Berliner Installation „Neunter November Nacht“ zu sehen.

Die thematischen Wurzeln von „Selektion – Neunter November Nacht“ liegen bereits in einem Aquarell mit dem Titel „Lebensunwertes Leben“, das ein Kind zeigt, das tot über seinem Essen zusammengebrochen ist und mit dem Kopf im Teller liegt. Dieses Bild wurde 1979 im Magazin „profil“ veröffentlicht mit einem Begleitschreiben des Künstlers an den Euthanasiearzt Heinrich Gross. Dieser hatte während der Nazizeit in der berühmten Klinik am Spiegelgrund hunderte beeinträchtigte Kinder

für Forschungszwecke missbraucht und mit Gifteinjektionen getötet. Danach behauptete er, ihnen lediglich Gift ins Essen gemischt zu haben. Helnwein bedankte sich in seinem Brief, dass der Arzt den Kindern auf derart „humane“ Weise in den Himmel geholfen hat und löste damit eine breite öffentliche Diskussion über die Vergangenheit des damals hochangesehenen und als Gutachter vielbeschäftigten



Gottfried Helnwein, Lebensunwertes Leben, 1979

Arztes und über die Begrifflichkeit „unwertes Leben“ aus. Wer hat das Recht eine Auswahl zu treffen und damit über Leben und Tod zu entscheiden? Und immer trifft es die Schwächsten unter uns, vielfach Kinder, die doch frei von jeder Schuld sind und unseres Schutzes bedürfen. Diese Thematik der Gewalt gegen Wehrlose steht ganz am Anfang seiner Arbeit und hat ihn bis heute nicht losgelassen.

Gottfried Helnwein setzt seine Kunst ein „wie eine Waffe, wie ein Skalpell, damit sie im Betrachter etwas berührt“¹³.

19



20



GOTTFRIED HELNWEIN 19-20

(geb. Wien 1948)

Kind Ia (19) Kind Ib (20)

1991

Öl und Acryl auf Leinwand

210 x 141 cm

Signiert rechts unten: HELNWEIN

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

Literatur: Demetrio Paparoni, Gottfried Helnwein.

The Epiphany of the Displaced, Mailand 2019,

Abb. S. 461 ff., 469;

Gottfried Helnwein, Face It, Ausstellungskatalog,

Lentos Kunstmuseum Linz, Linz 2006, Abb. S. 84, 85;

Gottfried Helnwein, Köln 1998, Abb. S. 410;

Plakat zur Ausstellung „Selektion“,

Kulturbrauerei, Berlin 1996;

Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog,

Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern,

Kaiserslautern, Kunstmuseum Thun,

Thun 1992, m. Abb.

Vgl.: Harald Scheicher (Hg.), Gottfried Helnwein, Kind,

Ausstellungskatalog, Werner Berg Museum, Bleiburg 2017,

Abb. S. 152, S. 215;

Klaus Albrecht Schröder, Elsy Lahner (Hg.),

Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina,

Wien 2013, Abb. S. 18 f.;

Gottfried Helnwein, Köln 1998, Abb. S. 38 f., S. 315 ff.;

Malen heißt sich wehren. Gottfried Helnwein im

Gespräch mit Oliver Spiecker, Berlin 2013, Abb. S. 60 f.

Ausgestellt: Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern,

Kaiserslautern; Kunstmuseum Thun, Thun 1992

1) Klaus Albrecht Schröder, Elsy Lahner (Hg.), Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2013, S. 24

2) Helnwein, Schlaf der Vernunft, Ausstellungskatalog, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz; Sale Monumentali, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig 2021, S. 101

3) ebd., S. 101

4) ebd., S. 107

5) Zumeist malt Gottfried Helnwein allerdings Mädchen, die auch heute noch lediglich aufgrund ihres Geschlechts zusätzliche Benachteiligung und Verfolgung erfahren.

6) Klaus Albrecht Schröder, Elsy Lahner (Hg.), Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2013, S. 26

7) ebd., S. 30

8) Es folgen „Kind Ila“ und „Kind Ilb“, danach geht Gottfried Helnwein dazu über, die Bilder mit römischen Ziffern zu nummerieren, was er bis heute beibehalten hat.

9) Anlässlich des 50. Jahrestages der Reichspogromnacht am 9. November 1938.

10) Heute wird statt den früher verwendeten Begriffen „Reichskristallnacht“ oder „Kristallnacht“ die Bezeichnung „Pogrom“ verwendet, um auf die brutalen Angriffe auf die Juden und nicht nur auf das zerbrochene Glas der damals zerstörten jüdischen Geschäftslöcher und Synagogen zu verweisen.

11) Dargestellt sind christliche, jüdische und beeinträchtigte Kinder, die 1988 in Deutschland lebten.

12) Helnwein, Schlaf der Vernunft, S. 113

13) Gottfried Helnwein, Köln 1998, S. 290



19 **GOTTFRIED HELNWEIN**
(geb. Wien 1948)
Kind Ia



GOTTFRIED HELNWEIN 20
(geb. Wien 1948)
Kind Ib

GOTTFRIED HELNWEIN

Neben dem unschuldigen Kind als Thema, tauchen auch immer wieder Walt Disneys Comicfiguren in Gottfried Helnweins Werk auf. Die Faszination für diese scheinbar heile Fantasiewelt beginnt im zarten Alter von vier Jahren, als der Vater des Künstlers die ersten Mickey-Mouse-Hefte nachhause mitbringt. „Die Begegnung mit Donald Duck und Entenhausen wird zum Offenbarungserlebnis“¹ im grauen Nachkriegs-Wien.

„Der Disney-Künstler Carl Barks traf uns Kinder wie ein Komet und stellte unsere Welt auf den Kopf. Es war ein Kulturschock. Für mich war es auch eine Epiphanie, eine religiöse Erfahrung. Als ich mein erstes Comicbuch aufschlug, war es, als ob ich das gestrige Reich meiner Eltern, das von Tod und Dunkelheit geprägt war, verließ und in eine helle und unendliche Zukunft eintrat. Ich holte tief Luft. Das Leben begann einen Sinn zu ergeben.“²

(Gottfried Helnwein)

„In den Bildern Gottfried Helnweins verweisen die Comicfiguren auf eine bunte Welt der Fantasie, in die sich Kinder und auch Erwachsene flüchten können. „Helnwein sieht die Phantasie als Rettungsanker“³ in einer Welt, in der die Realität oft zu grausam ist, gleichzeitig stehen diese Charaktere für „den immer diffuser werdenden Übergang von Wirklichkeit und Fiktion“⁴ in unserer digitalisierten Welt.

Gottfried Helnweins scheinbar harmlose purpurrote „Crimson Mouse“ führt ein Doppelleben. Die monumentale Maus hat, welch boshafte Grimasse, hinterhältig die Zähne gebleckt. Ihre Pose drückt latente Angriffslust aus. „Versteinert lächelnd“ ist sie „zur Ikone des Schreckens mutiert“⁵. Nach rechts unten hin verunklart sich das Bild, sodass wir die Beine der Figur nicht mehr sehen können. Die Gewandung mit der kurzen weißen Hose verweist auf die Urfigur Walt Disneys der späten 1920er und frühen 1930er Jahre. In diesen Jahren hatte die Maus noch anarchistische Züge und trat eher als unangepasst und hintertrieben in Erscheinung. Erst in den späteren Jahren mutierte Mickey zum Musterbürger. Die Verschlagenheit der Figur bringt Gottfried Helnwein in dieser Darstellung auf den Punkt. Seine Maus wirkt nicht wie eine harmlose Kinder-Comic-Figur. Das Bedrohliche, dass schon in der schieren Größe zum Tragen kommt, wird durch die unheimliche Darstellung verstärkt. Und kennen wir das nicht alle? Wenn etwas Vertrautes, lieb Kindliches plötzlich gefährlich und fremd wahrgenommen wird, ist die Irritation umso größer. Dazu kommt noch eine apokalyptische Lichtstimmung und das Fehlen jeglicher Anhaltspunkte, was Ort und Zeit der Darstellung anbelangt.

Es ist ein Bild voll spannungsgeladener Doppeldeutigkeit, die neben der meisterhaften Malweise jene unglaubliche Anziehungskraft ausmacht, welche die Werke Gottfried Helnweins auszeichnet.

GOTTFRIED HELNWEIN 21

(geb. Wien 1948)

Crimson Mouse 4

2024

Öl und Acryl auf Leinwand

140 x 200 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt:

CRIMSON MOUSE 4 G. Helnwein 2024

Literatur: Vgl.: Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2023/2024, Abb. S. 32 f.;

Helnwein. The Silent Glow, Ausstellungskatalog, Sale Monumentali della Biblioteca Marciana, Venedig 2021, Abb. S. 21, 34, 47;

Helnwein. Schlaf der Vernunft, Ausstellungskatalog, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz; Sale Monumentali, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig 2021, Abb. S. 130 f.;

Demetrio Paparoni, Gottfried Helnwein. The Epiphany of the Displaced, Mailand 2019, Abb. S. 429;

Harald Scheicher (Hg.), Gottfried Helnwein. Kind, Ausstellungskatalog, Werner Berg Museum, Bleiburg 2017, Abb. S. 197;

Klaus Albrecht Schröder, Elsy Lahner (Hg.), Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2013, Abb. S. 185



1) Gottfried Helnwein in: Harald Scheicher (Hg.), Gottfried Helnwein. Kind, Ausstellungskatalog, Werner Berg Museum, Bleiburg 2017, S. 112

2) Gottfried Helnwein in: Demetrio Paparoni, Gottfried Helnwein. The Epiphany of the Displaced, Mailand 2019, Abb. S. 428

3) Helnwein. Schlaf der Vernunft, Ausstellungskatalog, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz; Sale Monumentali, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig 2021, S. 103

4) Klaus Albrecht Schröder, Elsy Lahner (Hg.), Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2013, S. 21

5) Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2023/2024, S. 30

GOTTFRIED HELNWEIN

Anfang der 2000er Jahre richtet sich Gottfried Helnwein ein Atelier in Los Angeles ein. Hier beginnt er mit der Arbeit an großen Zyklen, wie „The Disasters of War“, die ihn bis heute beschäftigen. In dieser Serie zeigt er Kinder in Uniformen, bewaffnet, mit blutigen Verbänden oder auch Mangafiguren in Kriegsszenarien. Auffallend ist, dass er „dem bedrohlichen Schatten mehr Raum“ gibt. „Das Licht scheint sich vor dem zu fürchten, was es aus dem Schatten hervorholt.“¹

Wir sehen ein blutjunges Mädchen in Seitenansicht vor einem grau gehaltenen, neutralen Hintergrund. Sie trägt eine Fantasieuniform² und hat das Gesicht der Betrachterin, dem Betrachter zugewandt. Gleisend helles Licht erfasst ihr Haar und die rechte Gesichtshälfte, während die linke im Dunkel verschwindet. Die Chiaroscuro-Malerei, die extrem ausgeleuchtete mit komplett verschatteten Bildpartien kontrastiert, ist eine Errungenschaft der Barockmalerei. Künstler wie Caravaggio und Rembrandt waren Meister dieser Hell-Dunkel-Malerei und verstanden es, damit die Dramatik zu steigern, aber auch Bildnisse von unglaublicher psychologischer Komplexität zu erschaffen. Bei der Komposition mit dem seitlichen Lichteinfall, dem gedrehten Kopf der Dargestellten und dem neutral-dunklen Hintergrund lassen sich auch Parallelen zu Jan Vermeers „Das Mädchen mit dem Perlenohr“



Jan Vermeer, Mädchen mit dem Perlenohr, 1665

ohrring“ finden, ein Künstler, den Gottfried Helnwein sehr verehrt.³ Er selbst schafft es mit dieser Technik in diesem Bild ein geheimnisvolles, aber doch intimes Gefühl zu erzeugen und gleichzeitig eine Art alptraumhaftes Setting zu schaffen, das trotz fehlender Handlung an Dramatik nicht zu überbieten ist. Wir sehen dieses junge Mädchen mit ernstem Gesichtsausdruck und es beschleicht uns ein Gefühl des Unbehagens, das wir nicht genau verorten können.

„Die Kinder in Helnweins Bildern sind spröde. Ob sie die Versuchungen abwehren, bleibt offen. Mitunter überirdisch schön, aber auch abweisend, sublim grausam, aggressiv und trotz allem außerordentlich verletzlich.“⁴

Grundsätzlich geht es um ein großes, sich durch das gesamte Werk ziehende Thema: „um ein durch Gewalt und Bedrohung geschändetes Mädchen, das weit über seine Buchstäblichkeit hinaus zum Symbol der Unterdrückung und Bedrohung, der Angst und Gewalt, der Grausamkeit und des Zynismus wird.“⁵ Die leeren Räume, in denen Gottfried Helnweins Kinder stehen oder liegen, „sind vollgestellt mit Einsamkeit und Verlorenheit.“⁶

GOTTFRIED HELNWEIN 22

(geb. Wien 1948)

The Disasters of War 32

2012

Öl und Acryl auf Leinwand

190 x 133 cm

Rückseitig signiert und datiert: G. Helnwein 2012

Literatur: Gottfried Helnwein. Ausstellung der Salzkammergut-Festwochen im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres 2024, Ausstellungskatalog, Gmunden 2024; Harald Scheicher (Hg.), Gottfried Helnwein. Kind, Ausstellungskatalog, Werner Berg Museum, Bleiburg 2017, Abb. S. 184; Klaus Albrecht Schröder, Elsy Lahner (Hg.), Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2013, Abb. S. 199; Vgl.: Helnwein. The Silent Glow, Ausstellungskatalog, Sale Monumentali Biblioteca Marciana, Venedig 2021, Abb. S. 7, 14, 16, 35

Ausgestellt: Albertina, Wien 2013; Werner Berg Museum, Bleiburg 2017; Kammerhof Museum, Gmunden 2024

1) Klaus Albrecht Schröder, Elsy Lahner (Hg.), Gottfried Helnwein, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2013, S. 28

2) Die Uniformen, die Gottfried Helnwein extra für die Fotoshootings anfertigen lässt, um die Modelle für seine Malereien damit einzukleiden, werden fälschlicherweise oft mit Nazi-Uniformen assoziiert.

3) Eine von Gottfried Helnwein selbst vergrößerte und schwarz-weiß ausgeführte Kopie von Vermeers ikonischem Bild hängt in den Privaträumen des Künstlers. Siehe: Harald Scheicher (Hg.), Gottfried Helnwein. Kind, Ausstellungskatalog, Werner Berg Museum, Bleiburg 2017, S. 156

4) Helnwein. Schlaf der Vernunft, Ausstellungskatalog, Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz; Sale Monumentali, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig 2021, S. 65

5) Schröder, Lahner, S. 24

6) ebd., S. 26





HUBERT SCHEIBL

Hubert Scheibl studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Max Weiler und Arnulf Rainer. Er gehört zu jener Künstlergeneration, die in den 1980er Jahren unter dem Begriff die „Neuen Wilden“ oder „Neoexpressionisten“ als lose Gruppierung zusammengefasst wurde. Dazu zählten u. a. auch Herbert Brandl, Gunter Damisch, Alois Mosbacher und Hubert Schmalix. So unterschiedlich die stilistische Entwicklung dieser Künstler heute scheinen mag und sich ihre Arbeiten einer Zuordnung zu einer spezifischen Kunstrichtung widersetzen, so eint doch alle die Wiederentdeckung des „Malerischen“. Hubert Scheibl vertrat Österreich schon 1985 auf der Biennale von São Paulo und 1988 auf der Biennale di Venezia. Frühere Arbeiten von ihm sind deutlich expressiver und in ihrer Materialität eher pastos, ab 1985/1986 konzentrierte er sich zunehmend auf wenige, das Bild dominierende Farben. Sein Werk wurde ruhiger, meditativer, die Oberfläche glatter und besänftigter. Der Künstler lebt und arbeitet heute in Wien. Seine Werke befinden sich unter anderem im Belvedere, im mumok und in der Albertina in Wien, im Lentos in Linz sowie in zahlreichen renommierten Privatsammlungen. 2021 widmete die Albertina Wien dem Künstler eine umfangreiche Ausstellung.

Wir freuen uns, wieder zwei schöne Arbeiten aus der äußerst gefragten Serie „Ones“ (Kat.Nr. 23, 25) zeigen zu können. Ursprünglich „Once“ wie in „once upon a time“ (es war einmal) genannt, wurden sie später zu „Ones“ wie „eins“ umbenannt, was sich auf die breiten, pastosen Pinselstriche bezieht, die in einem Zug gemalt werden und optisch wirken, als hätte jemand ein breites Band aus Farbe in den leeren Raum geworfen, das nun flatternd und mäandernd durch den Äther schwebt. Diese Bilder bilden geradezu einen Schlüssel zum Verständnis der Farb Räume Hubert Scheibls. Gemalt in einem Zug, also einer einzigen Handbewegung, erlauben sie keine Möglichkeit zur nachträglichen Veränderung oder Korrektur. Aus der Energie eines Momentes der äußersten Konzentration setzt der Künstler mit einer Drehbewegung des Pinsels einen breiten Strich auf die Leinwand, der für das flüchtige Jetzt steht. Im Kontrast dazu dehnt sich ein nicht greifbarer Lichtraum im Hintergrund aus, der im Gegensatz zu der kurzen Zeitspanne der Handbewegung für die Unendlichkeit steht, in der die Zeit, wie wir sie kennen, völlig relativiert und aus den Angeln gehoben wird. Der dynamische Pinselstrich wirkt dabei wie eine eingefrorene Bewegung, ein festgehaltener Moment in der Unendlichkeit von All und Zeit.

„Scheibls Malerei ist die Transkription von Energie, die Aufzeichnung einer Spannung, eines toten Punktes, den es zu überwinden gilt, von flüchtigen und in letzter Konsequenz unerkennbaren Zeiten bzw. Zeitrahmen. Die Zeit der Malerei.“¹

Farben sind für Hubert Scheibl nicht nur „Spuren in der Zeit“², sondern eine Form der Kommunikation, die er intensiv nutzt. In „RM“ (Kat.Nr. 24) konfrontiert uns der Künstler mit einer tiefroten Farbfläche, die an manchen Stellen die darunterliegenden Malschichten erahnen lässt. Am unteren Bildrand weicht das Rot zurück und gibt die expressiv-quergelagerten Pinselstriche des Untergrundes frei. Es entsteht eine Art landschaftliche Ebene an deren Horizont sich links eine mysteriöse Lichterscheinung materialisiert. Im Titel bezieht sich Hubert Scheibl auf einen Synthesizer, den er früher zum Musikmachen³ verwendet hat. Synthesizer können eine Vielzahl von Sounds nachbilden und synthetisieren, ebenso wie die Malerei des Künstlers Bereiche der Natur, Atmosphäre, Licht und Raum auf die Leinwand übertragen kann.

HUBERT SCHEIBL 23

(geb. Gmunden 1952)

Ones

2024

Öl auf Leinwand

150 x 120 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt:

„ones“ Hubert Scheibl 2024

Literatur: Vgl.: Antonia Hoerschelmann (Hg.), Hubert Scheibl. Seeds of Time, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2021, Abb. S. 113; Hubert Scheibl. Fly, Ausstellungskatalog, Orangerie, Unteres Belvedere, Wien 2016/2017, Abb. S. 108 ff.



1) Mario Codognato, Die akusmatische Malerei von Hubert Scheibl, in: Hubert Scheibl. Fly, Ausstellungskatalog, Orangerie, Unteres Belvedere, Wien 2016/2017, S. 11.
2) Andreas Maurer, Spuren in der Zeit, in: Pamass, Heft 3/2023, Wien 2023, S. 90
3) Hubert Scheibl spielt seit den 1980er Jahren als Keyboarder gemeinsam mit Stephan Wildner und Christian Pärtan in der Band „Graf Hadik und die Flughunde“. Spielerische Experimente mit elektronischer Musik und mit Sampling prägen den Stil der Band.



24 **HUBERT SCHEIBL**

(geb. Gmunden 1952)

RM

1990

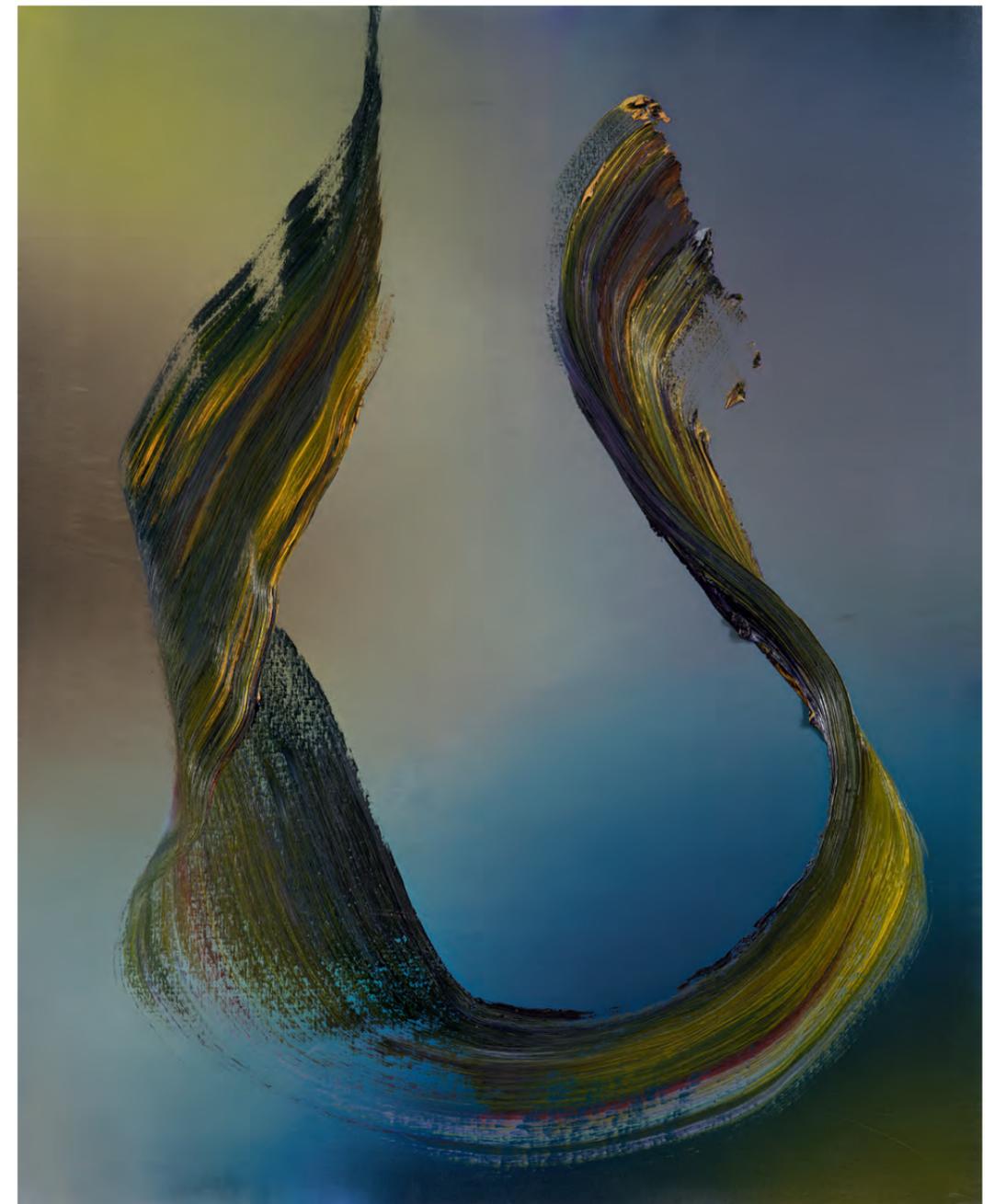
Öl auf Leinwand

200 x 160 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt: Hubert Scheibl 1990 / RM

Provenienz: Privatsammlung Wien

Literatur: Vgl.: Antonia Hoerschelmann (Hg.), Hubert Scheibl. Seeds of Time, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2021, Abb. S. 46 f.;
Hubert Scheibl. Fly, Ausstellungskatalog, Orangerie, Unteres Belvedere, Wien 2016/2017



25 **HUBERT SCHEIBL**

(geb. Gmunden 1952)

Ones

2022/23

Öl auf Leinwand

150 x 120 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt: "ones" Hubert Scheibl 2022/23

Literatur: Vgl.: Antonia Hoerschelmann (Hg.), Hubert Scheibl. Seeds of Time, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2021, Abb. S. 113;
Hubert Scheibl. Fly, Ausstellungskatalog, Orangerie, Unteres Belvedere, Wien 2016/2017, Abb. S. 108 ff.



WOLFGANG HOLLEGHA

Wolfgang Holleggha, 1929 in Klagenfurt geboren, studierte von 1947 bis 1954 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Josef Dobrowsky und Herbert Boeckl. Im Jahr 1955 lernte er Monsignore Otto Mauer kennen und stellte erstmals in der Galerie nächst St. Stephan aus. Im darauffolgenden Jahr gründete er gemeinsam mit Josef Mikl, Markus Prachensky und Arnulf Rainer die „Gruppe St. Stephan“. Auf Vermittlung des einflussreichen amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg erhielt er 1960 die Möglichkeit seine Arbeiten in einer Gruppenausstellung in New York zu zeigen. Die Resonanz war groß: er erhielt den renommierten Carnegie-Preis und lernte die mitausstellenden Künstler Kenneth Noland, Barnett Newman und David Smith kennen. Obwohl sich eine internationale Karriere abzuzeichnen begann, kaufte sich Wolfgang Holleggha 1961, statt nach New York zu ziehen, einen jahrhundertealten Bauernhof in der Einsamkeit des Rechberg bei Frohnleiten in der Steiermark, wo er einen vierzehn Meter hohen Atelier-turm aus Holz bauen ließ und wo er bis zuletzt lebte und arbeitete. Als langjähriger Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien prägte er nachfolgende Generationen. Im Dezember 2023 verstarb der Maler 94-jährig.

Wolfgang Holleggha ist einer jener Künstler, die der Abstraktion im Nachkriegs-Österreich der 1950er Jahre zum Durchbruch verhelfen und die eine Arbeitsweise kreieren, die auch im internationalen Kontext neu ist. Seine Bilder sind heute in fast jedem österreichischen Museum moderner Kunst zu finden sowie in internationalen Häusern wie dem Museum of Art in Portland, Oregon, oder dem Carnegie Museum of Art in Pittsburgh.

„Die Abstraktion beginnt schon beim Sehen,“¹ sagt Wolfgang Holleggha und beschreibt damit genau den Ausgangspunkt seiner Malerei, die stets im Konkreten verankert bleibt, auch wenn sich beim fertigen Bild die Formen der ursprünglichen Objekte höchstens noch erahnen lassen. Denn er will keineswegs weg von der Natur, sondern „mit Hilfe der modernen Abstraktion zur Natur hin.“²

Hat er sich für ein Motiv entschieden, beobachtet er dieses konzentriert und versucht, die ihm innewohnende Bewegung zu erfühlen und seine subjektiven Wahrnehmungen malerisch umzusetzen. Dabei arbeitet er an am Boden liegenden Leinwänden, weil so der Auftrag, das Schütten und Verrinnen der sehr dünnen, transluziden Farben bewusst gesteuert werden kann. Nichts bleibt dem Zufall überlassen, jede Position, jeder Umriss, jedes Anbringen von durchscheinenden und deckenden Farbzonen werden bewusst gesteuert. Der Aspekt der Bewegung spielt dabei eine tragende Rolle im künstlerischen Prozess.

„Körperlich erfasst der Künstler nun den Gegenstand. Ausfahrende Arm- und Handbewegungen, Schwünge, die den gesamten Körper erfassen und in Spannung versetzen, sind das äußere Merkmal dieser Dynamik.“³

In „Ohne Titel (Zersplitterndes Holz mit Glasscheibe)“ gibt uns Wolfgang Holleggha Hinweise zu seiner Ausgangsinspiration. So kann man sich durch den Hinweis auf eine Glasscheibe, das unvermutete Auftauchen eines hellblauen Farbfleckens erklären und die erdigen, wild auseinanderstrebenden Pinselstriche haben den explosiven Charakter von zersplitterndem Holz. Dabei vergrößert er kleinste Teile in einem „blow-up“⁴, wie durch ein Mikroskop gesehen, auf die Leinwand. So katapultiert er die kleinsten Naturformen in ein monumentales Format. Es geht Wolfgang Holleggha aber nicht um die Dinge selbst, sondern um deren Verhältnis zum Raum, um ihre Kurvaturen, ihre Beweglichkeit, um Hohlräume, die sie umschließen, um das Volumen, das sie verdrängen. Er öffnet somit den Abstrakten Expressionismus wie kein anderer Künstler über seine Grenzen hinaus und nimmt mit seinem Schaffen auch im internationalen Kontext eine einzigartige und bedeutende Stellung ein.



WOLFGANG HOLLEGHA 26

(Klagenfurt 1929 - 2023 Rechberg)

Ohne Titel (Zersplitterndes Holz mit Glasscheibe)

2016

Öl auf Leinwand

212 x 210 cm

Signiert rechts unten: Holleggha

Provenienz: Privatsammlung Wien

Literatur: Vgl.: Wolfgang Holleggha. Die Natur ist innen, Ausstellungskatalog, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz 2015/2016

1) Wolfgang Holleggha. Die Natur ist innen, Ausstellungskatalog, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz 2015/2016, S. 9

2) ebd., S. 9

3) ebd., S. 7

4) Arnulf Rohsmann in: Holleggha, Ausstellungskatalog, Sammlung Essl, Klosterteuburg 2004, S. 8



JOSEF MIKL

Josef Mikl gehört zu jenen Künstlern der österreichischen Nachkriegsgeneration, die die heimische Kunstwelt revolutionierten, indem sie mit dem Gegenständlichen brachen und eine eigenständige, abstrakte Bildwelt schufen. Geboren 1929 in Wien besuchte er gemeinsam mit Wolfgang Hollegha, Markus Prachensky und Arnulf Rainer – dieser allerdings nur drei Tage lang – die Akademie der bildenden Künste in Wien. 1950 begründeten die vier gemeinsam die „Hundsgruppe“ mit und schlossen sich 1956 zur „Gruppe St. Stephan“ zusammen. Zahlreiche Ausstellungen in der gleichnamigen Galerie des kunstsinnigen Monsignore Otto Mauer begründeten den Erfolg der jungen Künstler weit über die Grenzen Österreichs hinaus. So wurde Josef Mikl 1968 zum Vertreter Österreichs auf der Biennale in Venedig und war 1977 Teilnehmer an der documenta 6 in Kassel. Von 1969 bis 1997 war er Professor einer Meisterklasse für Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien und prägte nachfolgende Künstlergenerationen nachhaltig.

Das bestimmende Thema und gewissermaßen der rote Faden in seinem Werk ist, mit des Künstlers eigenen Worten, immer der Körper und das darüber gelegte Form- und Farbspiel. Von seinen akademischen Anfängen an interessieren ihn Körperteile, Gelenke, Formzellen sowie das Ineinandergreifen und Interagieren von stereometrischen Formen. Eindrucksvolle Kompositionen „...aus Röhren, aus gebündelten Röhren, Dosenpaketen entstanden. Später schneller gezeichnet und zur Handschrift geworden, zur immer übenden Handschrift geworden...“¹ prägen seine frühen Jahre. Konsequenter wird dieser Fokus weiterverfolgt über die „schlampigen Quadrate“ sowie die Kopf-Serien der 1960er Jahre bis zu den großen Leinwänden der 1980er und 1990er Jahre, die in beeindruckender formaler und farblicher Reduktion literarisch inspirierte Figurenthesen resümieren.

Besonders in den späteren Jahren, denen auch das Gemälde „Zwei Figuren“ zuzuordnen ist, werden die Raumkompositionen von leuchtenden Primärfarben bestimmt, deren Intensität neben der souveränen malerischen Gestik eindringlich zur unglaublichen Dynamik der Bilder beiträgt.

„Große monumentale Flächen prallen aufeinander, fransen aus, öffnen und verdichten sich, werden zu Kaskaden gestaut, rhythmisiert und gehen so unterschiedlichste Beziehungen ein. Trotz der farbigen Dichte eröffnet er in seinen Bildern auf diese Weise weite freie Räume. Dies wird durch das Spannungsverhältnis von Leere, Großflächigkeit und formaler Verdichtung verstärkt.“²

In dieser Werksphase spielen menschliche Beziehungen, die Begegnung und das Gespräch thematisch eine wesentliche Rolle. So entstehen in den Jahren ab 2005 Bilder mit Titeln wie „Ein großer mit drei Kleinen“, „Familienausflug mit Fetzenpuppe“ oder eben schlicht „Zwei Figuren“. Die beiden einander eindrucksvoll gegenüberstehenden Gestalten erinnern an mythische Stelen alter Kulturen, an in ein Zwiegespräch versunkene Totems. Josef Mikl formt seine Protagonisten aus gestisch in Schwarz übereinander gesetzten Kreisformen. Partiiell hebt er Teile in kräftigem Blau und Rotorange hervor und setzt die derart belebten Figuren in ein strahlend-gelbes Raumgefüge.

Ein formal und in seinem Format beeindruckendes Werk, das belegt, dass sich auch in Josef Mikls spätem Oeuvre unbändige Schaffenskraft, Kreativität und innovative Energie stets aufs Neue manifestieren.

JOSEF MIKL 27

(Wien 1929 - 2008 Wien)

Zwei Figuren

2005

Öl auf Leinwand

150 x 100 cm

Datiert, betitelt und bezeichnet auf

rückseitigem Klebeetikett: Josef Mikl

Zwei Figuren 150 x 100 cm 2005 Öl/Leinwand

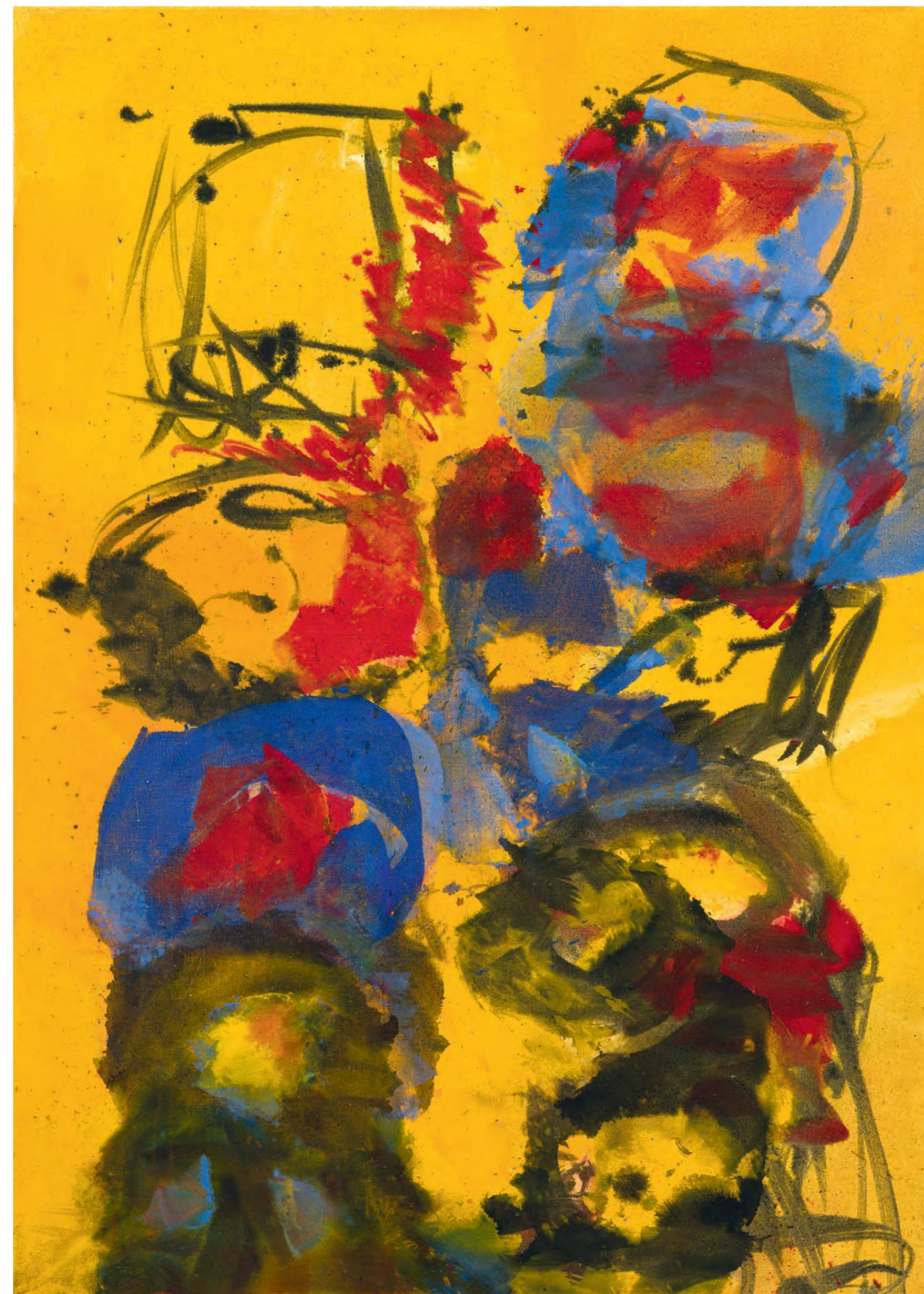
Provenienz: Privatsammlung Wien

Literatur: Vgl.: Josef Mikl, Brigitte Mikl-Bruckner (Hg.),

Josef Mikl. Arbeiten 1997-2008, Wien 2009, Abb. S. 12, 32;

Josef Mikl. retrospektiv, 1947-2003, Ausstellungskatalog,

Kunsthalle Krems, Krems 2004/2005, Abb. S. 157 f.



1) Josef Mikl in: Josef Mikl Arbeiten 1980-1987, Wien 1988, S. 8

2) St. Stephan, Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Markus Prachensky, Arnulf Rainer, Ausstellungskatalog, Sammlung Essl, Klosterneuburg 2005, S. 31



MARKUS PRACHENSKY

Markus Prachensky wurde 1932 in Innsbruck geboren. 1952 übersiedelte er nach Wien, wo er Architektur an der Akademie der bildenden Künste inskribierte und parallel dazu ein Studium der Malerei begann. Mit Wolfgang Hollegga, Josef Mikl und Arnulf Rainer gründete er 1956 die „Gruppe St. Stephan“. Bei einem Arbeitsaufenthalt in Paris 1958 lernte er die Künstlerkollegen Pierre Soulages, Yves Klein und Sam Francis und die Malerei des Tachismus kennen. Als Folge der neuen Eindrücke fand 1959 die Aktion „Peinture liquide“ im Theater am Fleischmarkt in Wien statt. Anfang der 1960er Jahre hielt sich Prachensky für längere Zeit in Berlin und Stuttgart auf. In diesen Jahren entwickelte er seine unverwechselbare tachistische, am internationalen Informel orientierte, expressive Malweise. 1970 kehrte er, nachdem er zwei Jahre in Los Angeles gelebt hatte, nach Europa zurück, wo er ab 1971 wieder in Wien arbeitete und ausstellte. Seit 1975 unternahm Prachensky ausgedehnte Reisen in den Mittelmeerraum, vor allem zu verschiedenen archäologischen Stätten Italiens, die ihm als Inspirationsquelle dienten. Von 1983 bis 2000 lehrte er als Professor an der Wiener Akademie.

Markus Prachenskys Arbeiten sind Teil der Sammlungen des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt, des ZKM in Karlsruhe, der Wiener Albertina und des Belvederes, Wien. Der Künstler, der 2011 in Wien starb, gilt als ein Hauptvertreter des abstrakten Aufbruchs nach 1945.

Zur Werkserie „Korsika Bebop“ wird Markus Prachensky durch eine Reise in den Nordwesten der Insel zu den roten Porphyrfelsen der Île Rousse und den zerklüfteten Felsformationen von La Scandola inspiriert. Die Eindrücke dieser pittoresken Küstenabschnitte reduziert der Künstler auf schräge, breite Farbstreifen in Rot und Violett, die er mit deutlicher Vehemenz aufträgt. Seine Malerei versteht man vielleicht am besten, wenn man sie als Kampf zwischen Farbbahnen und Kraftströmen begreift, gleichsam einem ständigen Ausbalancieren unablässig gestörter Gleichgewichte.

Markus Prachenskys Kunst ist jedoch kein einfaches Spiel mit Formen. Seine dynamisch auf die Leinwand gesetzten Farben, fast immer kombiniert mit intensiven Rottönen, erzeugen eine Spannung, die ihresgleichen sucht.

Die Bildtitel bieten Stützen für die Lesbarkeit, indem sie auf Reisen, durchwanderte Landschaften und Musikstücke hinweisen, die den Künstler faszinieren oder Lebensabschnitte prägen. Es scheint, Prachensky kehrt in seinen Bildern sein Inneres nach außen und objektiviert seine zutiefst subjektiven Erfahrungen. Reisen sind für ihn Metaphern für das Leben selbst.

Charakteristisch für die „Korsika Bebop“-Bilder ist eine strenge Architektur der Komposition, ausgeführt mit kraftvollen Pinselstrichen in hitzigen Farben. Diese Spannung kommt vor allem in den steilen Diagonalen zum Ausdruck, die eng aneinander gereiht nur durch minimale horizontale Elemente gestützt und zusammengehalten werden. Bebop beschreibt der Künstler als die Musik, die er in den späten 1940er Jahren hörte und die für ihn nach dem Chaos der Naziherrschaft eine stark ordnende Kraft darstellte. Diese Melodien, die er mit der Befreiung durch die Amerikaner verbindet, bilden den emotionalen Hintergrund der Serie. Die Vitalität der Farben, insbesondere das leuchtende Rot, suggerieren eine enorme Lebenskraft. Die Acrylfarbe spritzt auseinander, und der großzügige Strich gibt den Farbbahnen Richtung und Kraft. Markus Prachenskys Malweise entsteht aus einem Widerstreit von Intuition, Zufall und Kontrolliertheit. Obwohl die Farbe eine unglaubliche Eigenmächtigkeit besitzt, kontrolliert der Künstler das Ergebnis jedoch in jeder Phase.



MARKUS PRACHENSKY 28

(Innsbruck 1932 - 2011 Wien)

Korsika Bebop

2008

Acryl auf Leinwand

110 x 150 cm

Signiert und datiert rechts unten: PRACHENSKY (20)08

Rückseitig signiert, datiert und betitelt:

Markus PRACHENSKY 2008 "Korsika Bebop - 2008"

Provenienz: Privatsammlung Wien

Literatur: Vgl.: Markus Prachensky. Restrospective in Red. Ausstellungskatalog,

Danubiana Meulensteen Art Museum, Bratislava 2013, Abb. S. 237 ff.;

Hommage à Markus Prachensky, Ausstellungskatalog,

Danubiana Meulensteen Art Museum, Bratislava 2012, S. 26;

Markus Prachensky. Die französischen Bilder, Ausstellungskatalog,

Galerie Ulysses, Wien 2010, Abb. 6, 8



ANTON LEHMNDEN

Anton Lehmden, 1929 im slowakischen Nitra geboren, kam nach Kriegsende im Sommer 1945 nach Wien, wurde noch im selben Jahr an der Akademie der bildenden Künste aufgenommen und studierte bis 1950 in den Meisterklassen von Robin Christian Andersen und Albert Paris Gütersloh. Mit Ernst Fuchs und Arik Brauer arbeitete er im legendären „Turm-Atelier“ der neu etablierten Klasse, das als Geburtsstätte der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ gilt. 1948 trat er der avantgardistischen Künstlervereinigung „Art Club“ bei und beteiligte sich aktiv an deren zahlreichen Aktivitäten. Seine erste Einzelausstellung hatte Anton Lehmden 1949 in Turin und es folgten zahlreiche weitere Erfolge – so nahm er an den Biennalen von Venedig (1950, 1954) und São Paulo (1953) teil, darüber hinaus waren seine Werke später in Philadelphia, Amsterdam, Kairo, Los Angeles, New York, Montevideo und Tokio zu sehen. Bereits 1956 wurde Anton Lehmden mit dem Österreichischen Staatspreis ausgezeichnet und kurz darauf auch mit einer Einzelausstellung in der renommierten Galerie Würthle geehrt. 1971 wurde Anton Lehmden als Professor an die Akademie der bildenden Künste in Wien berufen und leitete bis 1997 eine Meisterklasse für Malerei. Weithin bekannt wurde der Künstler durch das 360 m² große, monumentale Glasmosaik „Das Werden der Natur“, das er für die 1991 eröffnete U3-Station Volkstheater entwarf. Der Künstler starb 2018 im 90. Lebensjahr in Wien. Heute befindet sich in Schloss Deutschkreutz im Burgenland, das der Künstler 1966 erwarb, sukzessive renovierte und in den Originalzustand versetzte, das Privatmuseum Anton Lehmden.

Im Gegensatz zu seinen Kollegen unter den Phantastischen Realisten interessiert sich Anton Lehmden nicht für verschlüsselte Mythologien oder erotische Sujets. Charakteristisch für sein Werk sind großräumige, hügelige, vom Surrealismus und alten Meistern beeinflusste Weltlandschaften. Vorbilder findet er in der chinesischen Landschaftsmalerei und bei Werken der alten Meister wie Pieter Bruegel, Albrecht Altdorfer und Hieronymus Bosch, die ihn sowohl technisch als auch inhaltlich stark beeinflussen. Er bevorzugt eine auf Erdtöne, besonders auf Braun und Grün reduzierte Farbpalette gegenüber der bunten Farbpalette der Phantastischen Realisten.

Anfänglich konzentriert sich Anton Lehmden auf das lyrische Moment in der Landschaft, angeregt durch seine Liebe zur chinesischen Landschaftsmalerei. Die vorliegende, fein gemalte Insellandschaft, die von paradiesischer, unberührter Natur erzählt, ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür. Dabei zählen besonders Vögel zu seinen Lieblingsmotiven, die er immer wieder malt und zeichnet. Es wird zu einem Charakteristikum des Künstlers, dass er sie häufig mit mehr als zwei Flügeln darstellt, wie in einer fotografischen Bewegungsstudie, was an das Aussehen von Schmetterlingen denken lässt.

Bald jedoch werden seine Landschaften dynamischer und bewegter – sie fallen in sich zusammen, bersten auf und scheinen regelrecht zu atmen, zu pulsieren. Die sich auftuenden Schächte und Gräben sind Fenster in die Vergangenheit, die Zeitlichkeit und Zeitmaße sichtbar machen.

Vermeehrt schildert der Maler auch Kriegereignisse und Naturkatastrophen bis hin zu postapokalyptischen Szenen. Charakteristisch bleiben jedoch stets seine menschenleeren Orte, muschelförmig anmutende Wolken und kristallin zerklüftete Berge in den für Anton Lehmden so typischen zarten Grün-, Blau- und Brauntönen, die stets auch etwas Traumartiges, Entrücktes an sich haben.

ANTON LEHMNDEN 29

(Nitra, Slowakei 1929 - 2018 Wien)

Landschaft

1972

Mischtechnik auf Hartfaser

19,2 x 39,2 cm

Signiert und datiert rechts oben: Lehmden 1972

Rückseitig signiert und datiert: Anton Lehmden 1972

Provenienz: Privatbesitz Deutschland

Literatur: Vgl.: Alfred Schmeller, Anton Lehmden. Weltlandschaften, Salzburg 1968;

Gesellschaft bildender Künstler, Österreich (Hg.), Die Phantasten. Brauer - Fuchs - Hausner -

Hutter - Lehmden, Ausstellungskatalog, Künstlerhaus Wien, Wien 1990, S. 281 ff.;

Agnes Husslein-Arco (Hg.), Phantastischer Realismus, Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2008;

Anton Lehmden. Ölmalerei - Aquarelle - Zeichnungen - 1950-2000,

Ausstellungskatalog, Schloss Deutschkreutz, Deutschkreutz 2000





ARIK BRAUER

Arik Brauer wurde 1929 als Sohn eines jüdischen Schuhmachers in Wien geboren. Der Vater starb in einem NS-Konzentrationslager, Brauer überlebte in einem Versteck am Wilhelminenberg. 1945 bis 1951 studierte er an der Wiener Akademie der bildenden Künste und gründete unter anderen mit Ernst Fuchs und Anton Lehmden die „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“. Anfang der 1950er Jahre reiste der Künstler mit dem Fahrrad durch Europa und Afrika, um anschließend als Tänzer in Israel und am Wiener Raimundtheater aufzutreten. 1957 heiratete er die Israelin Naomi Dahabani, mit der er in Paris – wo das Ehepaar zwischen 1957 und 1963 zuhause war und auch die beiden Töchter Timna und Talja geboren wurden – als Gesangsduo auftrat. Nach der Rückübersiedlung nach Wien 1964 – die Sommermonate verbrachte die Familie seit den frühen 1960er Jahren in ihrem zweiten Haus in En Hod südlich von Haifa in Israel – betätigte sich Arik Brauer neben der Malerei als Bühnenbildner und reüssierte als Liedermacher und Sänger. 1972 kam die dritte Tochter Ruth zur Welt. Von 1986 bis 1997 war er Professor an der Akademie der bildenden Künste. Brauer starb mit 92 Jahren am 24. Jänner 2021 in Wien und gilt heute als einer der bedeutendsten Künstler Österreichs.

Arik Brauer fühlt sich von Anfang an einer realistischen Malerei verpflichtet, die seine inneren Traumwelten sichtbar macht. Mit seinem an mittelalterliche Miniaturtechniken und orientalische Traditionen anknüpfenden Stil und fantastischen Formschöpfungen kultiviert er entgegen dem Mainstream eine Kunst, die der Fantasie, der Erzählkunst und der Freude am Erfinden wieder zu ihrem Recht verhelfen soll. Seine frühesten Arbeiten werden von Pieter Brueghels Bildern beeinflusst, ab etwa 1960 führt das Erleben Israels zu einer intensiveren Farbigkeit seiner Kunst. Die märchenhaften Motive persischer und indischer Miniaturen inspirieren ihn zu detailreichen und farbenprächtigen Szenen.

Arik Brauers Bilder beschwören eine heile Welt, durchsetzt mit Anspielungen auf die Bibel, auf Mythologie und Geschichte, sie setzen sich aber auch mit der Bedrohung der Zivilisation durch Krieg und Zerstörung der Natur auseinander.

„Der bunte Adam“ steht wie ein Gigant in einer sich tief ins Bild erstreckenden Landschaft, die zum Horizont hin immer grüner wird und in ihrer Kleinteiligkeit und Weite an die Landschaften der berühmten niederländischen Meister denken lässt. Kopf, Haare, Bart und eine der beiden geballten Fäuste sind ganz in braun gehalten, als wären sie aus knorrigem Holz. Der Körper des konzentriert in sich gekehrten Mannes steckt in einem bunten Gewand, wobei nicht klar ist, ob es sich hierbei um Stoff handelt oder den nackten Körper des baumartigen Wesens, der gleich einer Landschaft von Wiesen, Gewässern und feurigen Adern überzogen ist. Adam, der Erste aller Menschen, wird hier von Arik Brauer als ein eng mit der Natur verwachsenes Wesen dargestellt, fest umschlungen vom Arm einer schlangenartigen Pflanze, die gleichzeitig zu wachsen als auch zu brennen scheint. Die Augen fast verschlossen wirkt er tief in sich versunken – das gleichsam lodernde wie schlängelnde Gewächs weckt Assoziationen mit dem biblischen brennenden Dornbusch, aber auch mit der Schlange, die für den Verlust des Paradieses für die Menschheit verantwortlich war. Der Boden, auf dem Adam steht, ist verbrannt und aufgesprungen, dennoch flattern bunte Schmetterlinge um ihn herum und im rechten Vordergrund wächst eine prachtvolle Blume, deren flammenartige Blüte sich zu Adam hinneigt. Arik Brauer schafft mit seinen verschiedenen Anspielungen im Bild eine breite Fläche für Assoziationen und Interpretationen, welche die Fantasie der Betrachterin, des Betrachters anregt und ungemein zu begeistern vermag.

ARIK BRAUER 30

(Wien 1929 - 2021 Wien)

Der bunte Adam

1986

Öl auf Hartfaser

102 x 80 cm

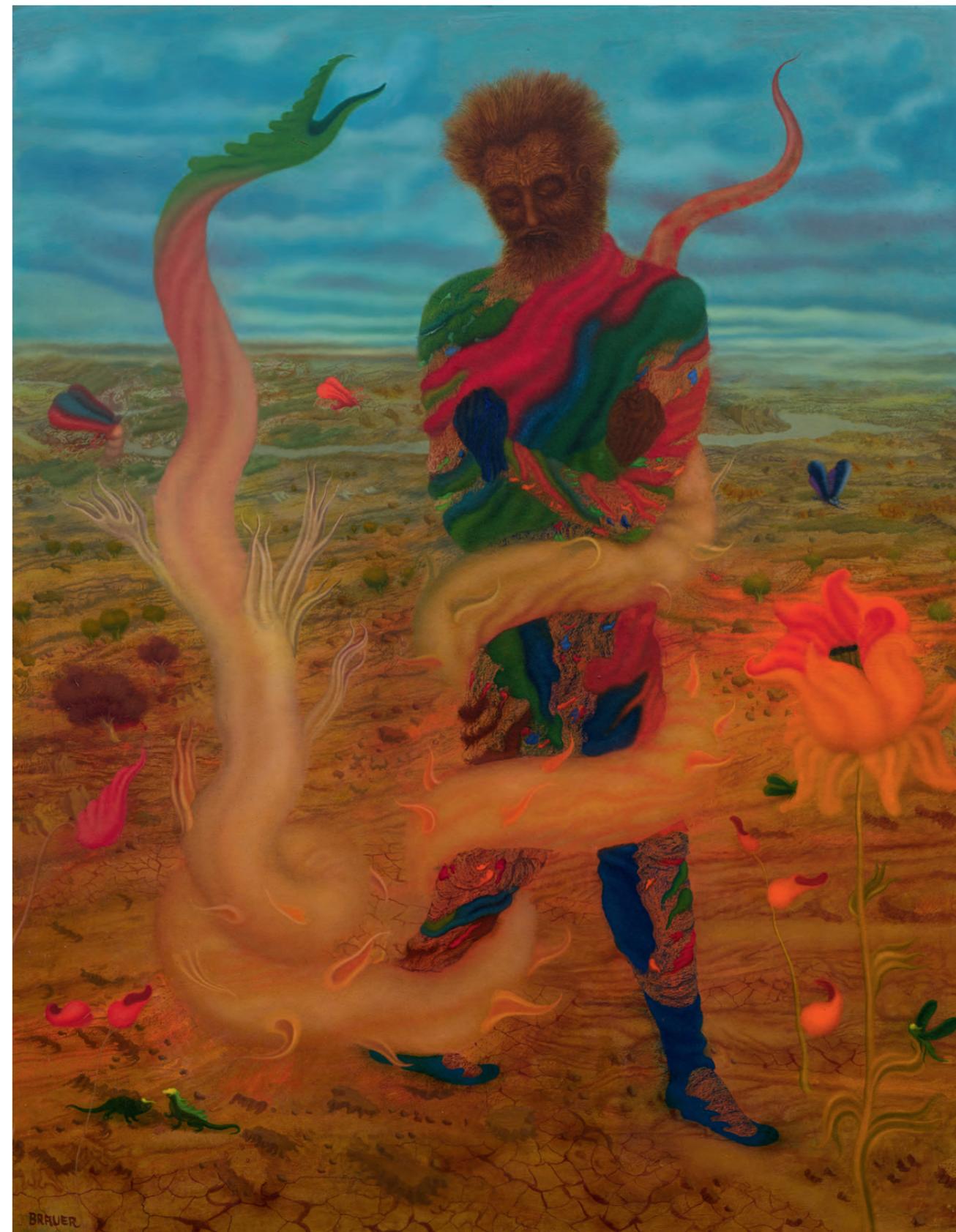
Signiert links unten: BRAUER

Rückseitig nummeriert und bezeichnet:

Nr. 407 "DER BUNTE ADAM"

Werknummer Öl 407

Provenienz: Privatbesitz Österreich (direkt vom Künstler erworben)
 Literatur: Vgl.: Danielle Spera, Daniela Pscheiden (Hg.), Arik Brauer. Alle meine Künste, Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum, Wien 2019; Franz Smola, Alexandra Matzner (Hg.), Arik Brauer. Gesamt. Kunst. Werk, Ausstellungskatalog, Leopold Museum, Wien 2014/2015



ARIK BRAUER

Arik Brauers vielfiguriges Ölbild „Eisensucher“ erinnert in seiner Kleinteiligkeit und fantasievollen Fabulierfreude an die großen Kompositionen von Hieronymus Bosch, dessen grotesk-visionäre Welten voll metaphorisch-religiöser Bezüge auch heute noch Rätsel aufgeben.

„Ich wollte von Anfang an eine erzählende Malerei. Ich hatte das Gefühl, ich hab' was zu sagen und ich will, dass die Leute es hören, indem sie es sehen.“¹⁾

(Arik Brauer)

Mit weichem Pinselduktus und expressivem Farbenspiel wird der surreale Eindruck noch verstärkt, den dieses wundervolle frühe Werk des Künstlers vermittelt. Der Eisensucher, in markant rotes Gewand gehüllt, bedient eine eigentümliche Gerätschaft, die sich auf der Suche nach eisenhaltigem Gestein in die Erde bohrt. Mit weit geöffnetem Maul und einer langen Zunge als Drillbohrer steht dieses seltsame Ding wundersamen Fabelwesen näher als einer technoiden Maschine. Dahinter blicken wir auf eine Dorflandschaft mit ihren Bewohnern. Mensch

und Tier haben sich auf der dunkel-schmutzigen Erde eingefunden, um ihrer täglichen Arbeit nachzugehen. Den Bildhintergrund bildet eine fantastische Bergszene, die von zartblauen Wolkenschleiern überzogen wird. Wohlüberlegte Farb-Lichtakzente sind strategisch über die Bildfläche verteilt. Merkmale, die vor allem für das Frühwerk Arik Brauers typisch sind.

Arik Brauers Bilder ziehen einen unweigerlich in ihren Bann, man könnte sie stundenlang betrachten und immer wieder Neues entdecken. Sein Erzählstil gepaart mit einer meisterhaften Malweise machen ihn zu einem der wichtigsten österreichischen Künstler des 20. und auch der ersten Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts.



ARIK BRAUER 31

(Wien 1929 - 2021 Wien)

Eisensucher

Chercheurs de fer

1961

Öl auf Holz

41 x 46 cm

Signiert rechts unten: BRAUER

Rückseitig bezeichnet: Chercheurs de fer/Eisensucher

Werknummer Öl 69

Provenienz: Privatbesitz Deutschland

Literatur: Arik Brauer. Werkverzeichnis in drei Bänden,

Dortmund 1984, Band 1, Öl 69, m. Abb. S. 168;

Wieland Schmied, Brauer. Monographie mit Werkkatalog,

Wien-München 1972, Abb. 69, S. 228

1) Arik Brauer in: Arik Brauer. Schieß nicht auf die blaue Blume!, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Wien, Wien 2003/2004, S. 19



MAX WEILER

In den späten Jahren internationaler Anerkennung und reger Ausstellungstätigkeit – Max Weiler stellt unter großem Publikumsinteresse in der Wiener Secession, im Belvedere, in der Albertina, in den Nationalgalerien von Budapest und Prag, sowie in Moskau und Mexiko City aus – entsteht nebenstehendes Meisterwerk „Grüne Pflanze auf Rot“. Durch das große Hochformat und die vertikale Übersteigerung des Bildgeschehens ist das Gemälde ein geradezu exemplarisches Werk aus seinem so zentralen und weiten ikonografischen Feld des Pflanzen- und Baumwachstums. Vor allem der Baum wird für Max Weiler Motiv und Symbol für allgemeinen Landschaftliches aber auch Metapher der Erkenntnis, und zeitlebens beobachtet er scharf seine Wesenhaftigkeit, „sein Wachsen, Wiegen im Wind, das Lichtgeflicker in den belaubten Kronen und seine schneebedadenen Äste“¹.

Ein kompakter, baumähnlicher und aus unzähligen schimmernden Grünnuancen geborener Pflanzenstamm, der einer großen, knollig geäderten Luftwurzel zu entspringen scheint, überwuchert in ausufernder vertikaler Dynamik, einem smaragdgrünen Flusslauf ähnlich, die streng hochformatige Leinwand. Umgeben von einem sich gegengleich ausbreitenden, amorph-roten Hintergrund – ist es die aufgefaltete Tektonik roter Erde, sind es porphyrtartige Felsen oder blutrot leuchtende Himmelsfragmente? – scheint die aufstrebende Pflanze durch den intensiven komplementären Farbkontrast aus sich heraus in einer fast überirdischen, flirrenden Lumineszenz zu strahlen. Die fließende reintonige Eitempera erweist sich auch hier für Max Weiler als jenes kongeniale Medium, das den organischen Charakter und das spannungsgeladene Zusammenspiel der Naturkräfte besonders suggestiv zum Ausdruck bringt. Sie lässt den Betrachter die Pflanzenstruktur als etwas erfahren, das sich zusammenballt, formt, entfaltet und wieder zerfließt.

Und die wie zufällig wirkenden Lasierungen und Verdichtungen bis hin zu opaken Pigmentkrusten lassen die energetische Bewegung der Natur selbst – „das Saugen der Wurzeln, Atmen der Blätter, unendlicher Verkehr mit Erde und Luft und das dunkle Wachsen selber“² – auf geheimnisvolle Weise direkt und unmittelbar auf der Leinwand auskristallisieren und für den Betrachter erfahrbar werden.

„In den Bildern Max Weilers stehen Ausgeformtes und Formloses, mineralische und pflanzliche Form, zeichnerische Chiffre und farbige Arabeske, winzigstes Detail und großzügigste Gebärde unmittelbar nebeneinander, nächste Nähe schlägt um in fernste Ferne, eins geht ins andere über, Wolken werden zu bunten Steinen, und Felsen verwandeln sich in dräuende Gewitter. In wechselnden Perspektiven wachsen Blumen zu Bäumen auf und Bäume dehnen sich zu Gebirgszügen aus. Abstraktes verschmilzt mit Konkretem, das Gewaltigste mündet ins Subtilste, Traum und Realität werden eins.“³

Er entfaltet in Gemälden wie diesem eine Natur, die uns Vegetation vermuten lässt, in der seltsame Pflanzen sprießen, Natur, die vorgibt wie ein Baum oder eine Pflanze zu sein, die jedoch im Grunde stets eine Farblandschaft meint.

Mit kraftvollen Form- und Farbakkorden inszeniert Max Weiler in diesem Opus Magnus „Grüne Pflanze auf Rot“ einmal mehr seine ureigene, große künstlerische Vision der ewigen Kreisläufe der Natur als opulent aufgetürmte, fast barocke Bild- und Bühnenwelt in zeitlos-formvollendetem Abstraktion.

MAX WEILER 32

(Absam bei Hall 1910 - 2001 Wien)

Grüne Pflanze auf Rot

1989

Eitempera auf Leinwand

130 x 90 cm

Signiert und datiert rechts unten: MWeiler (19)89

Rückseitig signiert, datiert und betitelt:

Grüne Pflanze auf Rot MWeiler (19)89

Die Arbeit ist im Werkverzeichnis von

Robert Najar unter der Nr. 1128 verzeichnet.

Provenienz: Privatsammlung Wien

Literatur: Vgl.: Gottfried Boehm, Der Maler Max Weiler. Das Geistige in der Natur.

2. verbesserte Auflage, Wien 2010, Abb. S. 383 ff.;

Gottfried Boehm, Edelbert Köb (Hg.), Max Weiler. Malerei seit 1927. Retrospektive,

Ausstellungskatalog, Künstlerhaus, Wien 1999/2000, Abb. S. 339;

Max Weiler. Licht und Farbe, Ausstellungskatalog, Museion, Bozen 1993;

Otto Breicha, Weiler. Die innere Figur, Salzburg 1989, Abb. S. 387 ff.

1) Yvonne J. Weiler (Hg.), Max Weiler. Aus der Natur gemacht. Innsbruck-Wien 1997, S. 232

2) Martin Huber, Ich betrachte einen Baum, in: Das dialogische Prinzip, Heidelberg 1984, S. 10

3) KHM Wien (Hg.), Wieland Schmied, Max Weiler. Ein anderes Bild der Natur, Salzburg 1998, S. 287





33 **MAX WEILER**

(Absam bei Hall 1910 - 2001 Wien)

Ohne Titel

1973

Mischtechnik auf Papier

61 x 43 cm

Signiert rechts unten: MWeiler

Monogrammiert und datiert im Druck rechts unten:

MW (19)73

Gewidmet links unten

Provenienz: Privatbesitz Wien

Literatur: Regina Doppelbauer, Yvonne J. Weiler, Max Weiler Werkverzeichnis.

Die Zeichnungen/Arbeiten auf Papier, <http://maxweiler.albertina.at/>, Weiler975



34 **MAX WEILER**

(Absam bei Hall 1910 - 2001 Wien)

Ohne Titel

1969

Eitempera auf Papier auf Leinwand

63 x 88 cm

Signiert und datiert rechts unten: MWeiler (19)69

Die Echtheit wurde von Frau Dr. Regina Doppelbauer bestätigt.

Provenienz: Sammlung Gisela Bosch;

Familienbesitz Großbritannien

Literatur: Vgl.: Gottfried Boehm, Der Maler Max Weiler. Das Geistige in der Natur, 2. verbesserte Auflage, Wien 2010, S. 299 ff.;

Wilfried Skreiner (Hg.), Max Weiler. Mit einem Werkverzeichnis der Bilder von 1932-74 von Almut Krapf, Salzburg 1975, Tafel 45 ff.

MAX WEILER

Max Weiler, der 1910 in Absam bei Hall geboren ist, zählt zu den großen, international anerkannten österreichischen Künstlern des 20. Jahrhunderts. Schon als junger Maler und Mitglied der „katholischen Reformbewegung“ entwickelte er früh eine eigenständige, „spiritualisierte“ Weltanschauung. Er studierte von 1930 bis 1937 an der Wiener Akademie bei Karl Sterrer, wo er auch die monochrome und duftige Landschaftsmalerei altchinesischer Künstler der Sung-Dynastie entdeckte, die ihn ein Leben lang beschäftigte und begleitete. Nach dem Kriegsdienst führte er die damals sehr kontrovers diskutierten Wandmalereien in der Theresienkirche auf der Hungerburg (1946/1947) sowie die des Innsbrucker Hauptbahnhofes (1954/1955) aus. Nach einer großen Einzelausstellung im Landesmuseum Ferdinandeum (1950) setzte mit den Biennale-Teilnahmen des Künstlers in São Paulo (1955) und Venedig (1960) dessen internationale Anerkennung ein. 1961 wurde Max Weiler der Große Österreichische Staatspreis verliehen, von 1964 bis 1981 war er Professor für Malerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Der Künstler starb im Jahr 2001 und wurde in einem Ehrengrab der Stadt Wien am Zentralfriedhof beigesetzt.

Nachdem Weiler 1981 seine Professur an der Wiener Akademie niedergelegt hat, beginnt eine weitere intensive Werkphase für ihn. Obwohl er in den letzten 50 Jahren bereits ein gewaltiges Oeuvre geschaffen hat, zu dem etwa 1500 Gemälde, an die 40 Werke im öffentlichen Raum und ein zeichnerisches Werk von circa 4000 Blättern zählen, bleiben seine Kreativität und sein Schaffenseifer ungebrochen. Im Gegenteil zeichnet sein Spätwerk eine besondere Souveränität aus, der Künstler kann nun aus dem Vollen schöpfen.

Max Weilers Überzeugung, dass Natur und Spiritualität untrennbar miteinander verwachsen sind, gewinnt im Spätwerk neue Überzeugungskraft. Er beherrscht seine Formensprache, die sich so sehr von den Arbeiten zeitgenössischer Künstler unterscheidet, und malt nun mit einer Farbenpracht und Selbstsicherheit, die ekstatische Dimensionen annimmt.

Im Gemälde „2 einsame Bäume“ dominieren die Farben Rot und Gelb sowie Blautöne das Geschehen. In der oberen Bildhälfte entdeckt die Betrachterin, der Betrachter auf links eine rostrote Fläche, die – umso weiter man in die Bildmitte blickt – von einer grüngelben Fläche abgelöst wird. Rechts ist eine dunkelblaue, teilweise schwarz wirkende Farbinsel zu sehen, die eine kleine, hellgrüne Fläche mit sich trägt. In der unteren Hälfte befindet sich eine dunkelrote Farbebene, die mit hellroten sowie violetten Farbelementen durchzogen ist. Zwei Bäume, die sich vom Farbkörper abheben und als autonome Elemente wahrgenommen werden, sind ebenfalls zu erkennen. Die verwendeten, teilweise überlappenden Farben erzeugen ein variierendes Zusammenspiel mit explosionsartigen Ausbrüchen. Es herrscht Bewegung, der Betrachter vermag zu glauben, dass die Farbinseln sich stetig weiter ausbreiten und noch tiefer ineinander verschmelzen. Je genauer sich der Blick auf die einzelnen Farben richtet, desto vielfältiger und intensiver wirken sie. Dieses Gemälde bietet einen Einblick in Weilers Wahrnehmung und entfacht den Dialog zwischen Mensch und Natur auf eine neue Art und Weise.

MAX WEILER 35

(Absam bei Hall 1910 - 2001 Wien)

2 einsame Bäume

1989

Eitempera auf Leinwand

50 x 55 cm

Signiert und datiert rechts unten: MWeiler (19)89

Rückseitig am Keilrahmen signiert, datiert und betitelt: MWeiler (19)89 „2 einsame Bäume“

Die Arbeit ist im Werkverzeichnis von Robert Najar unter der Nr. 1133 verzeichnet.

Provenienz: Privatbesitz Österreich

Literatur: Vgl.: Gottfried Boehm, Der Maler Max Weiler.

Das Geistige in der Natur, 2. verbesserte Auflage, Wien 2010, Abb. S. 385 f.;

Gottfried Boehm, Edelbert Köb (Hg.), Max Weiler. Malerei seit 1927, Retrospektive,

Ausstellungskatalog, Künstlerhaus, Wien 1999/2000, Abb. S. 353 ff.;

Max Weiler. Licht und Farbe, Ausstellungskatalog, Museion, Bozen 1993





GUNTER DAMISCH

Gunter Damisch gilt als einer der Hauptvertreter der „Neuen Wilden“ in Österreich, wie die Protagonisten einer vor allem in der Malerei manifest gewordenen stilistischen Strömung der achtziger Jahre genannt werden. Diese propagierten das Tafelbild als neues altes Medium und betonten dessen spezifische Qualitäten. Bezeichnend für diese Richtung sind farbenreiche, mit expressiver Geste gemalte Bilder, welche die der Malerei genuinen Komponenten offenlegen, indem sie Farbe als Gestaltungsmittel oft auch plastisch hervorheben und den Pinselstrich erkennen lassen. Die Ausstellung im damaligen Wiener 20er Haus „Hacken im Eis“ in den 1980ern (gemeinsam mit Herbert Brandl, Otto Zitko und Hubert Scheibl) war dabei eine wesentliche Station und erregte das Interesse der Öffentlichkeit, was den Künstlern auch eine internationale Positionierung ermöglichte. Parallel zu Damischs Gemälden entstanden Zeichnungen, Druckgrafiken und auch Skulpturen. Ab 1992 war Damisch Professor für Grafik an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Werke des Künstlers befinden sich in bedeutenden Sammlungen wie der Sammlung Essl (heute Albertina modern), dem Museum Angerlehner in Wels, dem Joanneum in Graz (vormals Sammlung Ploner) oder der Albertina in Wien sowie im Centre Pompidou in Paris und in der Sammlung Würth in Künzelsau, Deutschland.

Gunter Damisch hinterlässt durch seine formale Handschrift und die koloristische Intensität einen bleibenden Eindruck. Neben der Malerei arbeitet er auch mit zahlreichen anderen Techniken wie Fotografie, Collage, Siebdruck, Keramik sowie Aluminium- und Bronzeplastik. Seine tiefe Verbundenheit zur Natur, die sich in seiner Leidenschaft für die Gartenarbeit widerspiegelt, prägt sein Werk nachhaltig.

Der Künstler entwickelt früh seine eigene, unverkennbare Formensprache. Seine Bilder sind bevölkert von Miniatur-Kreaturen und organischen Formen, die an mikroskopisch kleine Geißeltierchen oder Amöben erinnern. Diese Lebewesen, die er „Flämmeler“ oder „Steher“ nennt, scheinen über die Leinwände zu wuseln, schweben, flirren und tropfen, als würde man durch ein Mikroskop in ein eigenes Universum blicken.

Der Künstler entwickelt früh seine eigene, unverkennbare Formensprache. Seine Bilder sind bevölkert von Miniatur-Kreaturen und organischen Formen, die an mikroskopisch kleine Geißeltierchen oder Amöben erinnern. Diese Lebewesen, die er „Flämmeler“ oder „Steher“ nennt, scheinen über die Leinwände zu wuseln, schweben, flirren und tropfen, als würde man durch ein Mikroskop in ein eigenes Universum blicken.

In satten, leuchtenden Farben, die stellenweise pastos aufgetragen sind, erwachen diese urchimlichen Tierchen zum Leben, bilden kleine Gemeinschaften und organische Cluster, die an anderer Stelle wieder in fröhlichem Chaos auseinanderstieben. Es sind Variationen und Wiederholungen ein und derselben Form und doch von unglaublicher Vielfalt in der Gestalt. Genau diese Unregelmäßigkeiten innerhalb eines offensichtlichen Bauplans faszinierten Gunter Damisch genauso wie das Wuchern in seinem heimischen Garten. Farbe wird dabei als Energie verstanden, die ständige Bewegung und unaufhörliche Veränderlichkeit ermöglicht – essenzielle Bestandteile des Lebens.

Es überrascht nicht, dass Texte zu Gunter Damischs Werken durchzogen sind von Hinweisen auf Leben, Spiritualität und Gemeinschaft. Dabei werden aber in seinen Bildern keine Geschichten erzählt, vielmehr erschafft der Künstler mit seinen stacheligen Wesen eigene Welten und öffnet mit seinen Bildern gleichsam Fenster in die Unendlichkeit, in denen sich Einzeller und samenartige Tierchen zu galaktischen Haufen ballen. Ob der Betrachter hier nun durch ein Mikroskop oder ein Fernrohr blickt, bleibt der eigenen Fantasie überlassen.



GUNTER DAMISCH 36
(Steyr 1958 - 2016 Wien)

Ohne Titel

2014/2015

Öl auf Leinwand

120 x 130 cm

Rückseitig signiert und datiert: G. Damisch 2014/15

Provenienz: Privatbesitz Niederösterreich

Literatur: Vgl.: Maria Damisch, Lucas Damisch (Hg.), Gunter Damisch. Herzort. Augfeld, Wien 2020, Abb. S. 239



37 **GUNTER DAMISCH**

(Steyr 1958 - 2016 Wien)

Weltflimmern

2000

Öl auf Leinwand

50 x 70,5 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt: Damisch 2000 Weltflimmern

Provenienz: Privatbesitz Wien

Literatur: Vgl.: Günter Bucher (Hg.), Gunter Damisch. Weltwegschlingen.

Zeichnungen/Malerei, 1997-2010, Hohenems-Wien 2012, Abb. S. 124



38 **GUNTER DAMISCH**

(Steyr 1958 - 2016 Wien)

Welt aus Licht und Flammen

1995

Öl auf Leinwand

60 x 40 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt: GDamisch 1995 Welt aus Licht und Flammen

Literatur: Vgl.: Maria Damisch, Lucas Damisch (Hg.), Gunter Damisch. Herzort. Augfeld, Wien 2020



KIKI KOGELNIK

Kiki Kogelnik wurde 1935 in Graz geboren und wuchs in Bleiburg in Kärnten auf. Sie studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Albert Paris Gütersloh und gehörte seit Mitte der fünfziger Jahre zur Gruppe um Otto Mauer und dessen Galerie nächst St. Stephan. 1962 übersiedelte sie auf Anregung von Sam Francis nach New York, wo sie sich schnell in der Kunstszene etablierte. Zu ihrem Bekannten- und Freundeskreis zählten Tom Wesselmann, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg und Andy Warhol. Seitdem pendelte sie zwischen New York, Wien und Bleiburg.

Neben ihren großformatigen Bildern hat Kiki Kogelnik ein umfangreiches Oeuvre aus Grafiken, Keramiken, Skulpturen und Installationen hinterlassen. Ab 1994 entstanden die berühmten „Venetian Heads“ aus Muranoglas sowie die ersten Arbeiten in Bronze. Kiki Kogelnik verstarb im Februar 1997 in Wien. 1998 zeigte die Österreichische Galerie Belvedere eine große Retrospektive. Ihre Werke befinden sich in zahlreichen nationalen und internationalen Sammlungen und Museen – unter anderem im mumok und im Belvedere in Wien, sowie in weiteren Museen in Europa und den USA. Ihrem Stellenwert als eine der renommiertesten Künstlerinnen ihrer Zeit wird in den letzten Jahren vermehrt auch in internationalen Ausstellungen Rechnung getragen. So wurden frühe Arbeiten als bedeutende feministische Positionen in der Ausstellung „The Milk of Dreams“ im Rahmen der Biennale in Venedig 2022 gezeigt. 2023 war im Kunstforum Wien die bis dato größte Einzelpräsentation „Kiki Kogelnik: Now is the Time“ zu sehen. Die Ausstellung wanderte danach in das Kunstmuseum Brandts in Odense, Dänemark.

Die Arbeit mit dem für Kiki Kogelnik anfangs neuen Material Glas fasziniert die facettenreiche und experimentierfreudige Künstlerin sehr und es entstehen in Murano mehrere Serien an Glasköpfen, die berühmten „Venetian Heads“. Die vielfältigen Möglichkeiten, die ihr dieser neue Werkstoff bietet, begeistern sie. Die „Venetian Heads“ scheinen aus Wasser geboren, wie Kogelnik selbst einmal anmerkt. Licht, Farbe und Form durchdringen einander und jeder Farbton kann zugleich intensiv leuchtend, deckend oder auch transparent umgesetzt werden. Dazu kommt eine Veränderlichkeit, die keinem anderen Material so innewohnt wie dem Glas. Umgebungsfarben werden aufgenommen und die Lichteinstrahlung kann den Ausdruck und die Ausstrahlung der Skulptur verändern.

„Octopus“ ist Teil der zweiten 1996 produzierten Serie „Venetian Heads II“. Im Kopf mit dem erstaunten Gesichtsausdruck finden wir einen blauen Farbverlauf, der an das klare Wasser des Meeres denken lässt, das nach oben hin durch die Sonneneinstrahlung heller und klarer wird. Statt der prägnanten Zackenfrisur der meisten Köpfe trägt dieser hier zartrosa gefärbte Tintenfischtentakel, die nach allen Seiten hin weit vom Gesicht abstehen und der Skulptur ein spektakuläres Aussehen verleihen. Man hat das Gefühl, dass sich diese Fangarme bewegen können. Im Sockel befindet sich ein kleiner Octopus, der aussieht als würde er im Wasser schwimmen. Im Glas eingeschlossene Luftbläschen verstärken noch den Eindruck der Lebendigkeit des kleinen Meerestieres.

„Das Kindliche an Kogelniks Werk mag bei manchen Betrachtern Erinnerungen an Spiele und Spielzeug, an Puzzles und Marionetten wecken. Es sind ihre unmittelbaren, überschwänglichen Farben und die spielerischen, reduzierten Formen, auf die wir hier reagieren... Das ‚Spiel‘ ist letzten Endes eine recht ernste Sache... denn der Betrachter spürt instinktiv, dass diese entwaffnend schlichten ‚Spielzeuge‘ sehr erwachsene Rollen auszufüllen haben, sowohl auf ästhetischem wie psychologischem Niveau.“¹⁾

KIKI KOGELNIK 39

(Graz 1935 - 1997 Wien)

Octopus

aus der Serie „Venetian Heads II“

1996

Muranoglas

H 60 cm

Monogrammiert und nummeriert: K. K. 6/10

Auflage: 10 Stück, 4 artist proofs

Provenienz: Privatbesitz Deutschland

Literatur: Gabriela Fritz, Kiki Kogelnik. Das malerische und plastische Werk, Klagenfurt-Ljubljana-Wien 2001, S. 112, Abb. S. 191; Kiki Kogelnik. 1935–1997. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, Abb. S. 129; Kiki Kogelnik and the Venetian Heads, Ausstellungskatalog, The Chicago Athenaeum, Museum of Architecture and Design, Chicago 1996, Abb. o. S.



1) Jan Ernst Adlmann, Text zur Ausstellung „Kiki Kogelnik“, Schloss Wasserhofen bei Kühnsdorf, 2005, in: Kiki Kogelnik. 1935–1997, Retrospektive, Ausstellungskatalog, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 47

KIKI KOGELNIK

Kiki Kogelniks Oeuvre reflektiert stets die Umwelt der Künstlerin und die Zeit, in der sie lebt. Es spannt einen aufregenden Bogen zwischen „joie de vivre“, Tod und Vergänglichkeit, zwischen amerikanischer Pop Art und europäischer Kunst und kommentiert die damals der Frau zugeordnete Rolle so zynisch und bitter wie auch fröhlich. Dabei bedient sie sich gerne einer gewissen ironischen Distanz, die ihr erlaubt, die Kluft zwischen sozialkritischer Kunst und bunter Popkultur zu überbrücken.

Ein zentrales Motiv in ihrer Arbeit, besonders im Spätwerk, ist die Maske. Diese symbolisiert für Kiki Kogelnik sowohl Anonymität als auch die verschiedenen Rollen der menschlichen Identität. In früheren Werken erscheint der menschliche Körper oft als liegende Silhouette, anonymisiert und abstrahiert. Sie verwendet dazu lebensgroße Schablonen aus Packpapier. Mit der Werkgruppe der „Hangings“ (1967 bis 1971) beginnt sie, Elemente aus der Zweidimensionalität des Bildes herauszulösen und in den Raum zu transformieren. Dieser Kunstgriff wird grundlegend für Kiki Kogelniks gesamtes Schaffen. Schatten und leere Hüllen aus leuchtend bunten Vinylfolien werden auf Bügeln und Kleiderständern installiert. In den 1970er Jahren, im Stil von Modezeichnungen, erscheinen die Gesichter ihrer Figuren analog zur Körpersilhouette als Maske, oft mit stereotypen Zügen. Ab den 1980er Jahren werden die Kopfabstraktionen in ihren Bildern dreidimensional und mit Mund, Augen und Ohren versehen. Kiki Kogelnik setzt sich intensiv mit der Skulptur auseinander; es entstehen Köpfe und Masken aus Pappmaché und Keramik, ab den 1990er Jahren auch aus Glas und Bronze. Diese Werke zeichnen sich

durch hohle, schablonenhafte Gesichter aus, die an Karnevalsmasken erinnern. Hier spielt sie mit der Idee von Identität und Oberflächlichkeit, oft in einem humorvollen, aber stets kritischen Kontext.

In ihrem Spätwerk wird das Thema der Maske noch prominenter. Die Gesichter sind in hohem Maße abstrahiert und zeigen eine tiefe Auseinandersetzung mit dem Tod und der eigenen Sterblichkeit. Kiki Kogelnik, die zu dieser Zeit bereits krebskrank ist, nutzt ihr eigenes Gesicht als Vorlage, oft mit ihrer markanten stacheligen Frisur. Die Masken in ihrem Werk symbolisieren auch die Kritik an Schönheitsidealen und der Objektifizierung des weiblichen Körpers. In der Serie „Women's Lib“ aus den 1970er Jahren stellt sie Frauen in überzogenen Posen dar, wie man sie aus Modezeitschriften kennt und kritisiert damit das Frauenbild und die gesellschaftlichen Erwartungen an Schönheit und Weiblichkeit. In den 1990er Jahren abstrahiert sie Gesichter immer mehr, oft in Kombination mit kommerziellen und dekorativen Themen. Kiki Kogelniks Arbeiten sind durchzogen von einer Freude am Subversiven und dem Spiel mit Konventionen und Unkonventionellem. Diese Mischung aus Spiel und Kritik ist charakteristisch für die Künstlerin.

Kiki Kogelniks Werke haben in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit erhalten, mit Einzelausstellungen im Hamburger Kunstverein, der Kunsthalle Stavanger, dem Modern Art Oxford, der Kunsthalle Krems und dem Kunstforum Wien. Ihre Arbeiten erzielen am internationalen Kunstmarkt hohe Preise, was die anhaltende Relevanz und den Einfluss ihrer Kunst bestätigt.

KIKI KOGELNIK 40

(Graz 1935 - 1997 Wien)

Ohne Titel

1991

Aquarell auf Papier

78 x 105 cm

Monogrammiert und datiert rechts unten: KK (19)91

Provenienz: Privatsammlung Salzburg

Literatur: Vgl.: Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Kiki Kogelnik. Retrospektive.

Retrospektive, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Krems, Krems 2013, Abb. S. 173;

Kiki Kogelnik. 1935-1997. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Österreichische

Galerie Belvedere, Wien 1998, Abb. S. 120 ff.





41 **KIKI KOGELNIK**
 (Graz 1935 - 1997 Wien)
Split Magenta
 1996
 Muranoglassplitter und Siebdruck
 50 x 40 cm (Druckgröße)
 Signiert, datiert, betitelt und nummeriert unten: „SPLIT MAGENTA“ Kiki Kogelnik (19)96
 Auflage: 100 Stück
 Provenienz: Privatsammlung Salzburg
 Literatur: Vgl.: strictly KIKI. perfectly KOGELNIK. Ausstellungskatalog,
 Galerie bei der Albertina, Wien 2006/2007, Abb. S. 74 ff.

KIKI KOGELNIK 42
 (Graz 1935 - 1997 Wien)
Glitter Head Dark
 1995
 Muranoglassplitter und Siebdruck
 51,5 x 35,5 cm (Druckgröße)
 Signiert, datiert, betitelt und nummeriert unten:
 „GLITTER HEAD-DARK“ Kiki Kogelnik (19)95
 Auflage: 100 Stück
 Provenienz: Privatsammlung Salzburg
 Literatur: strictly KIKI. perfectly KOGELNIK, Ausstellungskatalog,
 Galerie bei der Albertina, Wien 2006/2007, Abb. S. 76



KIKI KOGELNIK 43
 (Graz 1935 - 1997 Wien)
Glitter Head Light
 1995
 Muranoglassplitter und Siebdruck
 51,5 x 35,5 cm (Druckgröße)
 Signiert, datiert, betitelt und nummeriert unten:
 „GLITTER HEAD-LIGHT“ Kiki Kogelnik (19)95
 Auflage: 100 Stück
 Provenienz: Privatbesitz Salzburg
 Literatur: strictly KIKI. perfectly KOGELNIK, Ausstellungskatalog,
 Galerie bei der Albertina, Wien 2006/2007, Abb. S. 77



KIKI KOGELNIK

In den 1980er Jahren tauchen vermehrt Tiere in den Bildern von Kiki Kogelnik auf. Die moderne Frau trägt Schlange und wird als Feministin zur Superserpent. Schlangen quellen aus dem Mund der modernen Medusa, und es tummelt sich allerhand Kriechgetier wie Ameisen und Spinnen im Universum der Künstlerin. Hier ist es eine fette Fliege, die sich auf dem schablonenartig umrandeten Gesicht niedergelassen hat. Die Physiognomie verweist trotz der starken Vereinfachung auf Kiki Kogelnik selbst. Über dem zarten Grau der maskenartigen Erscheinung mit Hals und angeschnittenem Oberkörper ist mit hellgrünen Pinselstrichen eine Art Kriegsbemalung aufgetragen. Dazu kombiniert werden grafische Elemente wie ein Ring, in den die Büste eingefädelt wird. Die Arbeiten dieser Jahre sind gekennzeichnet von „Demontage und Destruktion der Formen in einem dynamischen Wechselspiel von Abstraktion und Realität“¹.

„der bildraum ist angefüllt mit kogelniks zeichen und symbolen, werkzeugen, statuen, masken, tieren. die zivilisation als apokalyptische vision, der mensch kommt nur noch als relikte vor, insekten, ameisen, eidechsen, frösche sind die möglichen träger des überlebens.“²

KIKI KOGELNIK 44

(Graz 1935 - 1997 Wien)

Ohne Titel

1983

Mischtechnik, Collage auf Papier

48,5 x 38,5 cm (Passepartout-Ausschnitt)

Signiert und datiert links unten: Kiki Kogelnik (19)83

Provenienz: Privatbesitz Wien

Literatur: Vgl.: Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Kiki Kogelnik. Retrospektive. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Krems, Krems 2013, Abb. S. 158 ff.; Kiki Kogelnik. 1935-1997. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, Abb. S. 114 f.



1) Kiki Kogelnik. 1935-1997. Retrospektive, Ausstellungskatalog, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 34
2) ebd.



HANS BISCHOFFSHAUSEN

Hans Bischoffshausen, 1927 in Feld am See in Kärnten geboren, begann nach dem Wehrdienst 1946 ein Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Graz und bildete sich in der Folge autodidaktisch zum Maler fort. 1959 übersiedelte er nach Paris, dem damalige Zentrum zeitgenössischer Kunst. Dort lebte er mit seiner Familie unter prekären Umständen: „Wir wohnten mit Ratten und Flöhen zusammen. Unsere Nachbarn waren Obdachlose, Schwarzafrikaner, Illegale, Homosexuelle, geldlose Künstler“¹. Über Lucio Fontana, mit dem ihn seit 1957 eine lebenslange, enge Freundschaft verband, kam Bischoffshausen in Kontakt mit der Künstlergruppe ZERO, die 1958 von Heinz Mack und Otto Piene in Düsseldorf gegründet worden war. Von allem Ballast befreit, und hier waren die Kriegserfahrungen ebenso gemeint wie alle Ismen, die die Nachkriegskunst prägten – Tachismus, abstrakter Expressionismus, Abstraktivismus, Infomel –, wollte man wieder bei null beginnen. Themen wie Stille, Kontemplation aber auch Beweglichkeit und das Licht treten in das Zentrum des Interesses.

Große Förderer des Künstlers waren ab 1957 der Architekt Ernst Hildebrand und seine Frau. 1961 eröffneten die beiden in Klagenfurt die Galerie Hildebrand mit einer Bischoffshausen-Ausstellung und auf Vermittlung von Ernst Hildebrandt erhielt der Künstler den Auftrag für ein dreißig Meter langes Relieffries für das Landeskrankenhaus Klagenfurt, das heute im Neubau des Klinikums zu sehen ist. Dieser Kontakt mag 1972 auch eine Rolle bei der Rückkehr in seine Heimat Kärnten gespielt haben. Eine erhoffte Professur in Graz ging 1974 an Giselbert Hoke, erst ein Jahr vor seinem Tod, 1986, erhielt Bischoffshausen als späte Anerkennung den Professorentitel. Obwohl sein Schaffen bereits 1977 in einer großen Retrospektive in der Kärntner Landesgalerie geehrt wurde, blieb ihm eine breite öffentliche Anerkennung vor allem in Österreich zeitlebens verwehrt. Nun aber wird sein Oeuvre, dessen Bedeutung sich erst im internationalen Kontext erschließt, in seiner Radikalität und Fortschrittlichkeit wiederentdeckt und zusehends gewürdigt.

Von Anfang an arbeitet Hans Bischoffshausen an der Schaffung einer differierenden Bildsprache, einer Neudefinition des Raumbegriffs in der Malerei. Er beschreitet hier gänzlich neuartige Wege. In seinen Bildern steht die Stille, der meditative Charakter im Vordergrund. Das Spontane, Willkürliche hat keinen Platz, die Bildfläche wird von sich wiederholenden Strukturen, einer genau geplanten Gliederung erfasst.

Gold, Schwarz und Weiß sind vor allem im frühen Werk die bestimmenden Farben oder Nichtfarben. Pastose Elemente in PVC, raue Holzkannten, gerissenes und gefaltetes Papier, rätselhaft Zeichen kennzeichnen seine Werke. Es sind Flächen der Stille, in denen strahlendes Weiß und Gold lichterfüllt mit tiefem Nachtschwarz kontrastieren.

Nebenstehendes wichtiges Frühwerk ist 1962 in Paris entstanden, in jenen Jahren, in denen Hans Bischoffshausen auch international als Vertreter der monochromen Malerei Aufsehen erregte. Hier kombiniert der Künstler einfarbige Farbflächen mit reliefartigen Elementen, „Rippen“, wie er sie nennt. Es geht ihm dabei einerseits um eine „Reinigung des künstlerischen Bildraums von allen vorfabrizierten Gefühlswerten aus Farbtuben und -töpfen“² sowie eine Ablehnung jeglicher Farbsymbolik und andererseits um ein „Streben nach dem Absoluten“³. Die Farben Schwarz und Gold stehen nicht für Dunkelheit und das Strahlen, sie sind Dunkelheit und Strahlen, Nicht-Licht und Licht. Hier „repräsentiert sich die höchste Stufe der Abstraktion im Farbenbereich“⁴. Mit Bildern wie diesen erweist sich Hans Bischoffshausen als einer der kompromisslosesten und faszinierendsten Künstlerpersönlichkeiten Österreichs.

HANS BISCHOFFSHAUSEN 45

(Feld am See 1927 - 1987 Villach)

Ohne Titel

1962

PVC, Öl, Gouache und Goldlack auf Holz

75,4 x 41,8 cm

Signiert Mitte unten: Bischoffshausen

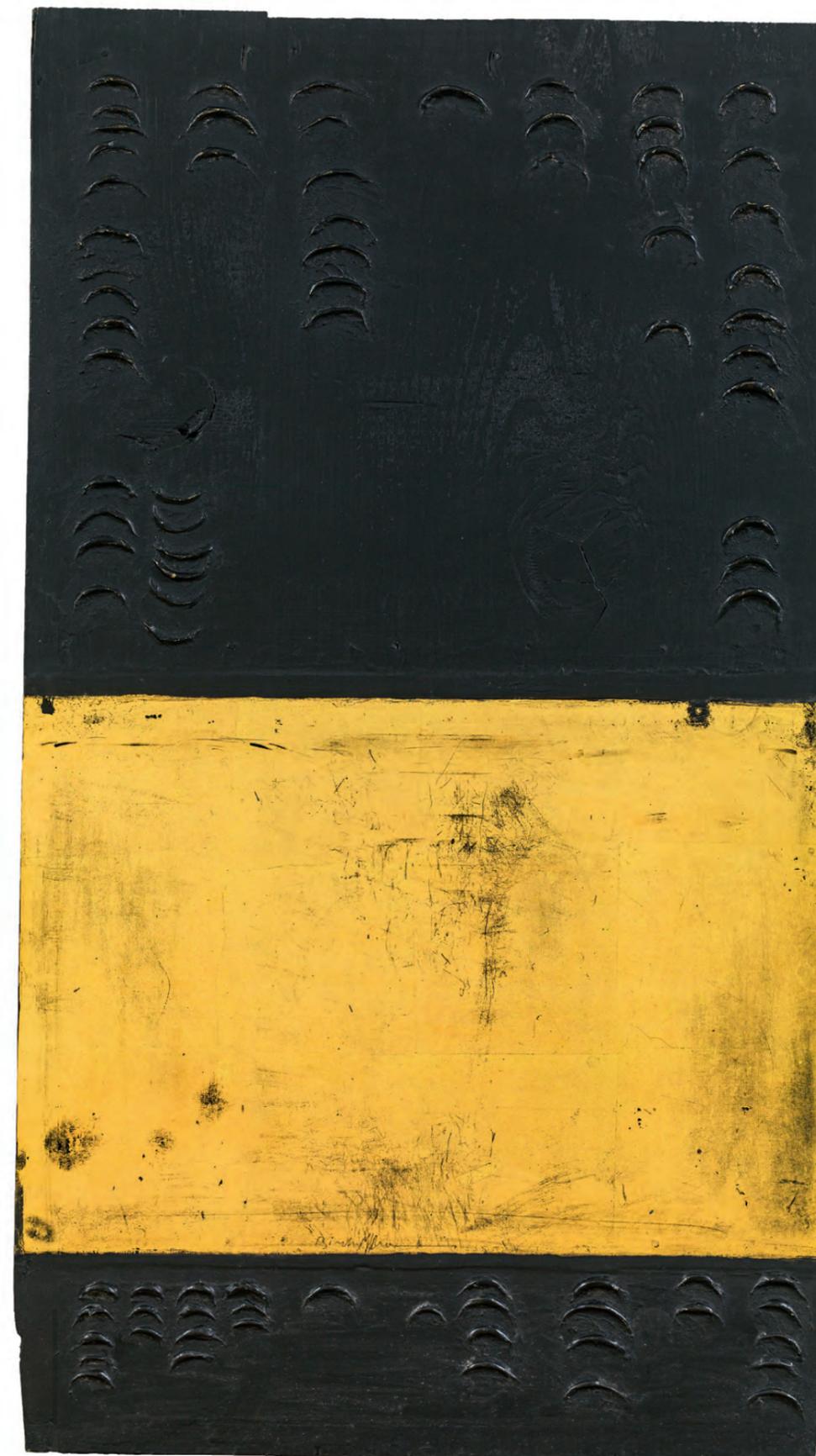
Rückseitig datiert: PARIS (19)62

Rückseitig Klebeetikett des Künstlers

Provenienz: Privatbesitz Kärnten (direkt vom Künstler)

Literatur: Vgl.: Arnulf Rohsmann, Bischoffshausen.

Struktur-Monochromie-Reduktion, Klagenfurt 1991, Abb. S. 148



1) Helene Bischoffshausen zitiert in: Die Brücke. Kunst. Kultur. Kärnten 73, Zeitschrift für Kunst und Kultur, Klagenfurt 2006/2007, S. 22

2) Hans Bischoffshausen zitiert in: Hans Bischoffshausen, 1960-1964, Ausstellungskatalog, Galerie Heide Hildebrand, Klagenfurt 1965, o.S.

3) Arnulf Rohsmann, Bischoffshausen. Struktur-Monochromie-Reduktion, Klagenfurt 1991, S. 81

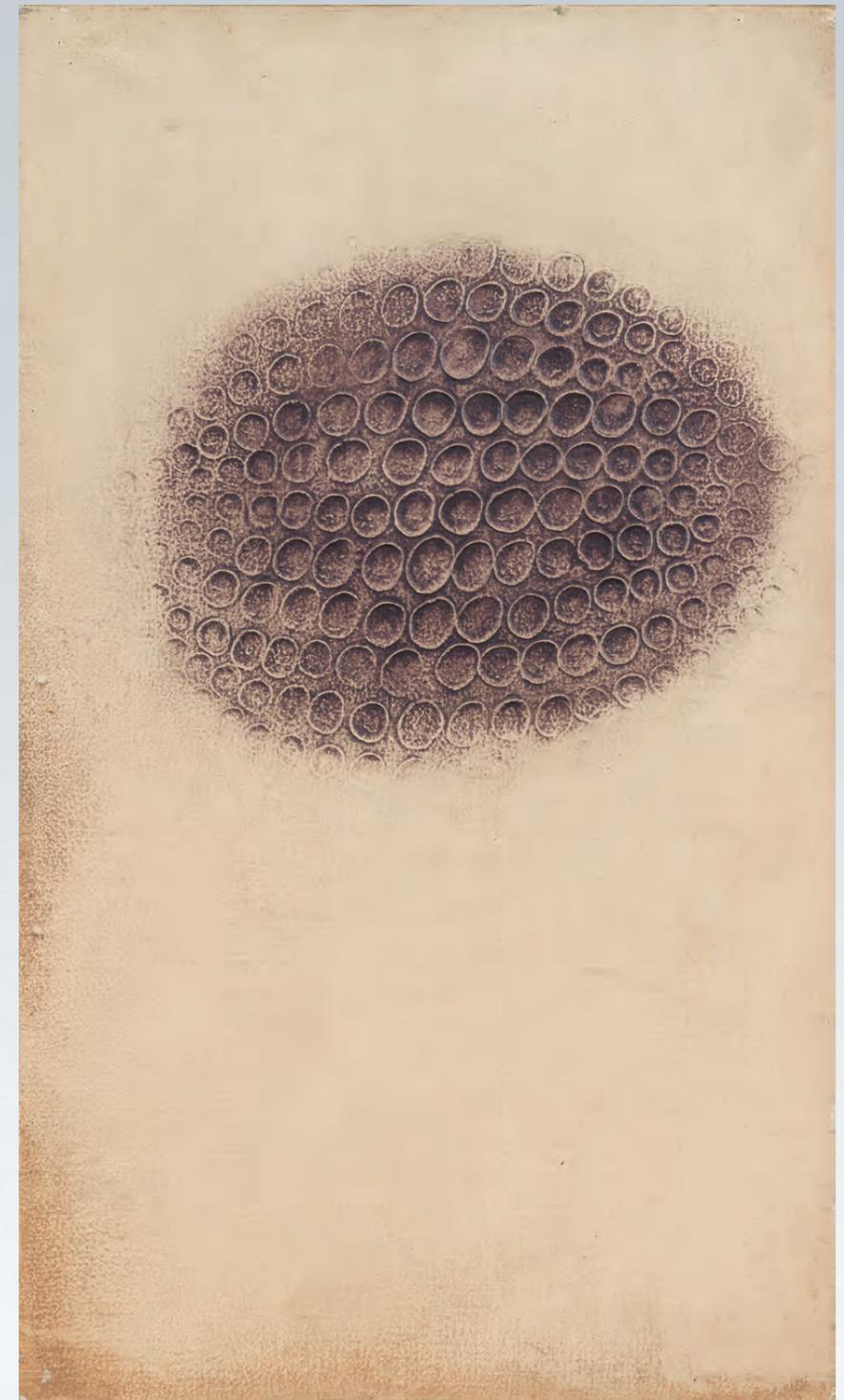
4) ebd., S. 84



46 **HANS BISCHOFFSHAUSEN**
 (Feld am See 1927 - 1987 Villach)
Ohne Titel
 1983
 Öl, Gips und Goldlack auf Karton
 16,5 x 28 cm
 Signiert und datiert rechts unten:
 Bischoffshausen (19)83
 Rückseitig Nachlassstempel mit Werknummer 31
 Provenienz: Privatbesitz Wien
 Literatur: Vgl.: Mehr als ZERO. More than ZERO.
 Hans Bischoffshausen und die Galerie Hildebrand,
 Ausstellungskatalog, Orangerie, Unteres Belvedere,
 Wien 2015/2016;
 Arnulf Rohsmann, Bischoffshausen.
 Struktur-Monochromie-Reduktion, Klagenfurt 1991



47 **HANS BISCHOFFSHAUSEN**
 (Feld am See 1927 - 1987 Villach)
Ohne Titel
 1983
 Spachtelmasse, Goldlack auf Karton
 39 x 28,5 cm
 Signiert und datiert unten:
 Bischoffshausen (19)83
 Provenienz: Privatbesitz Österreich
 Literatur: Vgl.: Mehr als ZERO. More than ZERO.
 Hans Bischoffshausen und die Galerie Hildebrand,
 Ausstellungskatalog, Orangerie, Unteres Belvedere,
 Wien 2015/2016;
 Arnulf Rohsmann, Bischoffshausen.
 Struktur-Monochromie-Reduktion, Klagenfurt 1991,
 Abb. S. 227, Abb. S. 185 ff.



48 **HANS BISCHOFFSHAUSEN**
 (Feld am See 1927 - 1987 Villach)
Espace concentré
 1962/1963
 Öl, Zement auf Leinen, auf Holz
 61 x 36 cm
 Rückseitig bezeichnet, signiert, datiert und betitelt:
 Triptyque „Espace Concentré“ Bischoffshausen 1962/63
 Provenienz: Privatsammlung Großbritannien (in den 1970er Jahren direkt beim Künstler erworben);
 Privatsammlung Wien
 Literatur: Vgl.: Mehr als ZERO. Hans Bischoffshausen und die Galerie Hildebrand.
 Ausstellungskatalog, Orangerie des Belvedere, Wien 2015/2016;
 Arnulf Rohsmann, Bischoffshausen. Struktur - Monochromie - Reduktion, Klagenfurt 1991



EDUARD ANGELI

Eduard Angeli wurde 1942 in Wien geboren. Von 1960 bis 1965 studierte er Malerei bei Robin Christian Andersen an der Akademie der bildenden Künste in Wien sowie Geschichte an der Universität Wien. Nach dem Studium lebte er für sechs Jahre in Istanbul, wo er ab 1967 eine Gastprofessur an der dortigen Akademie für angewandte Kunst innehatte. 1971 kehrte er mit seiner Familie nach Wien zurück. Seit 2002 lebt und malt er den größten Teil des Jahres am Lido in Venedig. Ab Frühjahr 2020 bezog er zusätzlich ein neues, großes Atelier in Stollberg im Wienerwald.

Nach Anfängen im Gestisch-Expressiven – in dieser Zeit wird Angeli der Gruppe „Wirklichkeiten“ um Franz Ringel, Peter Pongratz, Wolfgang Herzig, Kurt Kocherscheidt und Martha Jungwirth zugerechnet – wird seine Malerei ruhiger und das Figurale verschwindet zusehends aus seinen Bildern. Die menschliche Existenz wird fortan lediglich in zivilisatorischen Versatzstücken erahnbar. Das Wasser und die Weite der venezianischen Lagune in den unterschiedlichsten Licht- und Wettersituationen wird ein bestimmendes Thema. Dabei begeistert der Künstler durch sein unglaubliches Gespür für eine leuchtende Farbigkeit, für sanfte Farbverläufe und lichterfüllte Bildräume, die an das Colour Field Painting eines Mark Rothko erinnern. Aber auch mit seinen meisterhaften Nachtlandschaften, in denen er mit Kohle und Kreide alle Nuancen von lichtem Grau zu tiefstem Schwarz auszuloten versteht, vermag er die Betrachterin, den Betrachter in seinen Bann zu ziehen.

Sein künstlerisches Schaffen, das mehrfach mit Preisen ausgezeichnet wurde (u. a. 2003 Goldenes Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien), ist von großer Ausstellungstätigkeit im In- und Ausland geprägt, unter anderem waren seine Werke mehrfach in der Albertina in Wien zu sehen sowie im Frühjahr 2023 in der musealen Werkschau „Eduard Angeli. Cities on Water“ in der East Gallery der Society of the Four Arts in Palm Beach.

Noch bis 8. September 2024 zeigt die Stadtgalerie Klagenfurt die große Ausstellung „Eduard Angeli – Magie der Stille“ und bis 28. November 2024 sind parallel zur Biennale di Venezia seine Bilder in der Fondazione Vedova neben dem Magazzino del Sale am Zattere in Venedig zu sehen.

„Mit dem Geheimnis, das Angelis Objekte ausstrahlen, gehen prächtige, mit Lichtern und Schatten gesprenkelte Felder gedämpfter Farbe einher, welche die Struktur des Leinwanduntergrunds erkennen lassen und es mit den feinsten monochromen Arbeiten abstrakter Künstler von heute aufnehmen können.“²

(Klaus Albrecht Schröder)

EDUARD ANGELI 49

(geb. Wien 1942)

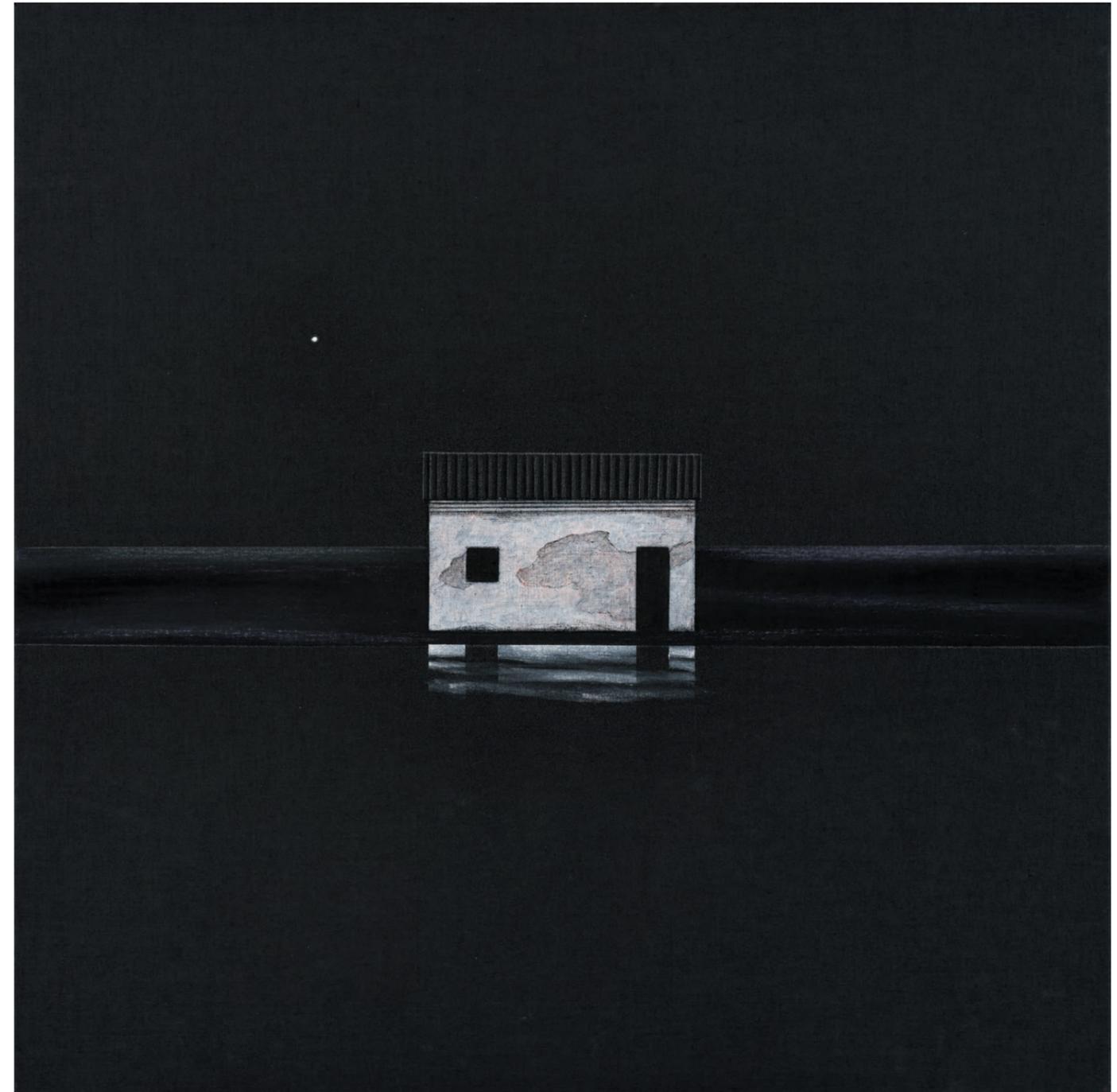
Der erste Stern

2023

Kohle und Kreide auf Leinwand

100 x 100 cm

Rückseitig signiert und datiert: Angeli 2023



1) Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Eduard Angeli, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien 2017, S. 8



50 **EDUARD ANGELI**
(geb. Wien 1942)
Colli Euganei
2024
Pastell auf Papier
56 x 76 cm
Signiert und datiert
Mitte unten: Angeli 2024



51 **EDUARD ANGELI**
(geb. Wien 1942)
Schwarze Insel
2024
Pastell auf Papier
56 x 76 cm
Signiert und datiert
Mitte unten: Angeli 2024



52 **EDUARD ANGELI**
(geb. Wien 1942)
Haus am Kanal
2024
Pastell auf Leinwand
86 x 130 cm
Rückseitig signiert und datiert: Angeli 2024



ALFRED HABERPOINTNER

Alfred Haberpointner, 1966 in Ebenau bei Salzburg geboren, absolviert nach Abschluss der Fachschule für Bildhauerei in Hallein ein Studium beim ehemaligen Schüler und Assistenten von Fritz Wotruba, Erwin Reiter, an der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz (heute Kunstuniversität Linz). 1992, ein Jahr nach Abschluss seines Studiums, hat er bereits seine erste Einzelausstellung. Zahlreiche Förderpreise und Stipendien ermöglichen dem Künstler Auslandsaufenthalte in Italien, Deutschland, Paris und New York. Seit den 1990er Jahren zeigt er seine Arbeiten regelmäßig in verschiedenen Ländern Europas, in den Vereinigten Emiraten und in den USA. Seine Skulpturen gehören inzwischen zu den Beständen bedeutender Privatsammlungen und öffentlicher Museen, wie etwa in Österreich denjenigen des Salzburg Museums und des Museums der Moderne in Salzburg, des Museums Liaunig in Neuhaus, sowie des niederländischen Museums Beelden aan Zee, oder des Museums Würth in Deutschland. Seit 2000 lebt und arbeitet Alfred Haberpointner in Leonding bei Linz und in seinem Geburtsort Ebenau.

Mit all seinen Arbeiten spricht Alfred Haberpointner auch die großen Themen der Bildhauerei, Volumen und Masse, aber auch Gewicht und Proportion an. Dabei zeichnen sich seine Werke durch eine spielerische Leichtigkeit, eine inhärente Beweglichkeit und eine unglaubliche Ausgewogenheit aus. Das Ausbalancieren im Raum und das spannende Wechselspiel von Schwere und Leichtigkeit, Beweglichkeit und einem Verankertsein im Stand lassen sich vor allem in den „Gewichtungen“ gut beobachten. Auf drei zarten Beinen halten sich polierte und patinierte Bronzegebilde im Gleichgewicht. Sie weisen Dellen, Einbuchtungen und Beulen auf, deren Gewicht einmal auf der einen, dann wieder auf der anderen Seite durch den Stand ausgeglichen werden muss. Hier spielen die Proportionen und die Kräfteverhältnisse, die ausgeklügelte Verteilung von Last und Kraft, eine wesentliche Rolle. Diese glänzenden skulpturalen Meisterwerke bieten ein komplexes Zusammenspiel aus Form, Material, Oberfläche und Zeichen, aus Gewicht und Komposition und zeigen die Meisterschaft des Künstlers im Umgang mit dem Werkstoff Bronze.

In der Reduktion kommt der Künstler zur Essenz, zum eigentlichen Kern der Dinge. „Am Ende stehen...keine komplizierten Formen mehr, nur einfache, die dann in der Oberfläche so durchgestaltet und aufgefächert sind, dass sie sich mit dem Raum verzahnen.“¹⁾

ALFRED HABERPOINTNER 53 - 55
(geb. Ebenau bei Salzburg 1966)
Gewichtungen

2004/2022 53
Bronze patiniert, Unikat
30 x 17 x 17 cm
Monogrammiert, datiert und bezeichnet
auf der Unterseite: G-AE (20)04 AH

2004/2022 54
Bronze patiniert, Unikat
26 x 17 x 15 cm
Monogrammiert, datiert und bezeichnet
auf der Unterseite: G-AC (20)04 AH

2004/2024 55
Bronze poliert
24 x 14 x 15 cm
Monogrammiert, datiert, bezeichnet
und nummeriert auf der Unterseite:
G-AT (20)04 AH 1/3
Auflage: 3 Stück, 2 artist proofs



53



54



55

¹⁾ Alfred Haberpointner in: Maria Schneider, Alfred Haberpointner, München 2018, S. 59



IDOWU OLUWASEUN

Idowu Oluwaseun wurde 1982 in Lagos, Nigeria geboren. Sein Studium begann er am Yaba College of Technology und an der School of Art Design and Printing in seiner Geburtsstadt Lagos. Danach übersiedelte der Künstler nach Deutschland, wo er zunächst ab 2007 als Gaststudent an der Kunstakademie Düsseldorf bei Tal R und daran anschließend, 2009 bis 2013, in der Meisterklasse bei Rita McBride studierte. Während seines Studiums war er kurzzeitig als Illustrator und Designer tätig. Sein Interesse an Mode und die Liebe zu Stoffen, die in seinen Bildern immer eine große Rolle spielen, blieben aus dieser Zeit erhalten. Heute lebt und arbeitet der Künstler in Houston, Texas.

Neben Ausstellungen in Düsseldorf, München, Houston und New York waren seine Bilder auch in Spanien und Frankreich zu sehen.

Seine erste Ausstellung in Osteuropa „Oluwaseun. A Coloured Story“ war heuer bis 24. März 2024 im Zentrum für zeitgenössische Kunst MCSW „Elektrownia“ in Radom in Polen in Zusammenarbeit mit der GNYP Gallery Berlin zu sehen.

Idowu Oluwaseun gehört zu jener jüngeren Generation afrikanischer Künstler, denen mittlerweile in der internationalen Kunstszene größte Aufmerksamkeit zuteil wird und deren Werke bei Sammlern weltweit nachgefragt sind. Eine tragende Rolle spielte hier sicherlich auch sein Landsmann, der Kurator Okwui Enwezor, der als langjähriger Leiter der documenta in Kassel und künstlerischer Hauptverantwortlicher der 56. Biennale in Venedig verstärkt afrikanische Kunst in den Fokus gerückt hat. Auch die großen Messen wie die TEFAF in Maastricht bieten afrikanischer Kunst immer breiteren Raum.

In „Soulful 3“ erschafft Oluwaseun ein mystisches Ambiente, in dem seine stolze Landsfrau fast göttliche Qualitäten erlangt. Frontal tritt sie der Betrachterin, dem Betrachter entgegen, die Haltung drückt Selbstbewusstsein aus. Durch die kostbare Spitze, die sie um die obere Gesichtshälfte gebunden hat, kann man Stirn- und Augenpartie nur erahnen. Das meisterhaft wiedergegebene dunkle Inkarnat reflektiert das Licht, das von rechts vorne ins Bild fällt. Trotzdem Teile ihres Antlitzes verdeckt sind, kann man die unglaubliche Schönheit dieser jungen Frau erkennen. Durch das Fehlen der wesentlichen individuellen Merkmale, bleibt aber ihre Anonymität gewahrt. Man kann hier nicht vom Porträtieren einer Person im eigentlichen Sinne sprechen, der Künstler verhindert geradezu, dass wir uns ein konkretes Bild von seinem Modell machen. Diese „Gesichtslosigkeit“ hat Prinzip. „Die Gesichter“, so Oluwaseun, „sind bewusst verdeckt, um die Träger meiner Botschaft zu schützen.“¹

Hier rückt Idowu Oluwaseun seine Heimat Nigeria in den Fokus. Das Ausblenden der subjektiven Eigenheiten soll daran erinnern, wie unsichtbar unterdrückte Minderheiten sind und bietet auch eine Reminiszenz an die Bilder des Sklavenhandels, bei dem menschliche Körper mit verbundenen Augen wie Wegwerfware gehandelt wurden. Gleichzeitig wird die Sprachlosigkeit und das Ausgeliefertsein einer lang unterdrückten Bevölkerungsgruppe eindrucksvoll geschildert. Die verschleierte Gestalten in den Bildern sind eine bildgewaltige Metapher für die fehlende Anerkennung der Kultur und des Lebens der Menschen in Afrika. Doch das neuerwachte Selbstbewusstsein des afrikanischen Kontinents wächst.

IDOWU OLUWASEUN 56

(geb. Lagos, Nigeria 1982)

Soulful 3

2020

Acryl auf Leinwand

152 x 106 cm

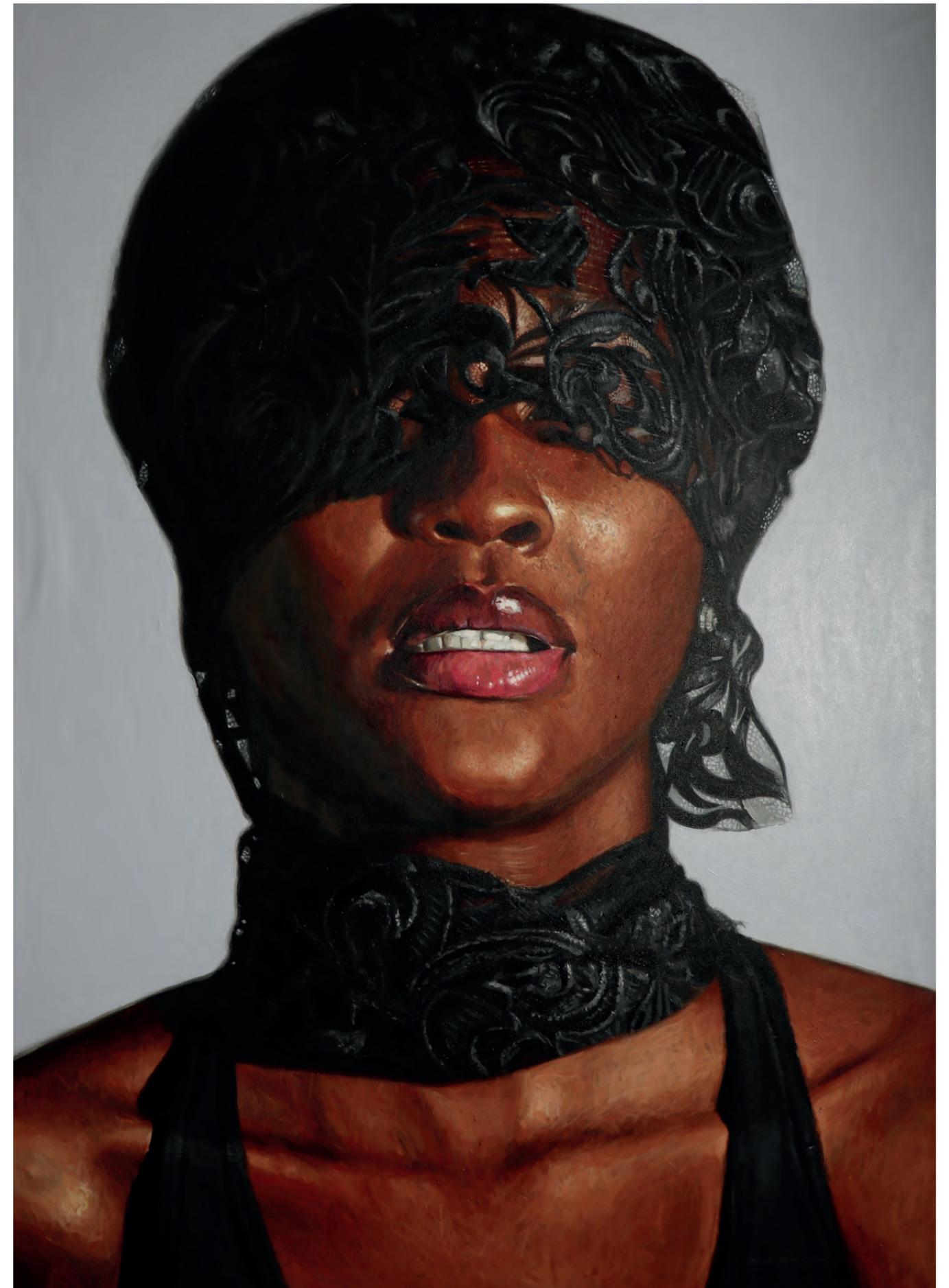
Signiert und datiert rechts unten: IDOWU OLUWASEUN 2020

Rückseitig signiert und datiert: IDOWU OLUWASEUN 2020

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

Literatur: Vgl.: Iri Si. Idowu Oluwaseun, Ausstellungskatalog,

The Bert Long, Jr. Gallery, Houston 2019



¹) https://www.galerievooss.de/main/kuenstler/Idowu_-_Oluwaseun (zugegriffen am 11.6.2024)

IDOWU OLUWASEUN

In seinen Arbeiten bezieht sich Idowu Oluwaseun auch auf die traditionelle Porträtfotografie seines Heimatkontinents. Parallelen finden sich zum Beispiel zur Bildsprache Seydou Keitas, der 1923 im malischen Bamako geboren und 2001 in Paris gestorben ist. Dieser ließ seine Modelle vor der Kamera in ihrem schönsten Gewand und mit Accessoires wie Taschen, Radios, Uhren oder Motorroller als Statussymbole posieren. Vielfach tragen sie selbstbestimmt afrikanische Outfits. Hier finden sich Ähnlichkeiten mit den Kompositionen Oluwaseuns. Der große Unterschied aber ist, dass uns die fotografierten Landsleute von Keita einiges über ihre seelischen Zustände und Lebenssituationen verraten. Der Fokus seiner Darstellungen liegt auf dem Aussehen und Gesicht der Personen, wohingegen uns Oluwaseun genau das vorenthält.

Er benutzt seine Verhüllungsporträts als Überbringer einer Botschaft und subsumiert sie unter dem Übertitel „FACELESS MINORITY“: „Eine gesichtslose Person hat keine Stimme, also benutze ich meine Gemälde als Sprachrohr, um ein Thema in die Öffentlichkeit zu bringen“¹⁾, so der Künstler.

Sie sind als Kritik an der Nichtwahrnehmung und am geringschätzenden Umgang mit der Kultur und dem Leben der Menschen in Nigeria zu verstehen. Und gleichzeitig werden die Gesichter in der Darstellung ausgespart, damit sie unseren Blicken nicht ausgeliefert sind. Eine Distanz wird sozusagen als Schutzzone errichtet.



Seydou Keita, Untitled, 1949-1963

In „Prepared“ hat sich eine Schönheit fertig gemacht für einen festlichen Anlass. Sie trägt ein rosa Kleid mit afrikanischem Muster an den Ärmeln und einem gewagt durchsichtigen Oberteil. Auf dem Kopf sehen wir einen Turban aus demselben zart durchscheinenden Stoff, der auch ihre Augenpartie bedeckt. In der rechten Hand hält sie eine Handtasche aus teurem Leder, die sie der Betrachterin, dem Betrachter stolz präsentiert. Worauf genau die Frau sich niedergelassen hat, kann man nicht erkennen, der voluminöse Rock verdeckt die Sitzgelegenheit vollständig. Links hinter der Frau steht ein Blumentrog mit einem herbstlich gefärbten Ahorn, eine für Afrika eigentlich eher untypische Pflanze. Der Bildgrund ist vollständig schwarz gehalten, was die Darstellung in eine raum- und zeitlose Sphäre versetzt und eine mystische Stimmung erzeugt. Idowu Oluwaseuns hyperrealistische Bilder voll sinnlicher Stofflichkeit erzählen auf intensive Art und Weise von Lebensstilen und Kulturen, sind introspektiv, expressiv, politisch und lyrisch zugleich.



IDOWU OLUWASEUN 57

(geb. Lagos, Nigeria 1982)

Prepared

2023

Acryl auf Leinwand

211 x 160 cm

Signiert und datiert rechts unten:

IDOWU OLUWASEUN 2023

Rückseitig signiert und datiert:

IDOWU OLUWASEUN 2023

Provenienz: Privatsammlung Deutschland

Literatur: Vgl.: Irini Si. Idowu Oluwaseun, Ausstellungskatalog, The Bert Long, Jr. Gallery, Houston 2019, S. 13

1) „A faceless person does not have a voice, so I am using my painting as a mouth piece to propagate a cause.“ Artist Statement in: Irini Si. Idowu Oluwaseun, Ausstellungskatalog, The Bert Long, Jr. Gallery, Houston 2019, S. 13

ALFRED HABERPOINTNER

Bei der Bearbeitung – dem „Hacken, Schneiden, Spalten, Sägen, Klopfen, Zwingen, Pressen und vor allem dem Auffasern“¹ – geht Alfred Haberpointner bisweilen nicht nur an die Grenzen des Materials, sondern auch an die eigenen. Denn er bearbeitet seine Werkstücke ja nicht maschinell, sondern mit der Axt, der Säge, der Drahtbürste, dem Hammer. Es ist eine Mischung aus einem aggressiven, manisch-obsessiven und einem hochkonzentrierten, meditativen Wirken. In seinen Arbeiten spürt man diese intensive Verbindung aus Heftigkeit und Zartheit, aus der diese ihre spannungsgeladene Energie generieren. So spontan seine Objekte wirken, so zeitaufwendig ist doch der Arbeitsprozess, es ist ein fast meditatives Gestalten über Tage, über Wochen, um ein Werk zum Abschluss zu bringen. „Die Natur macht im Grunde dasselbe“², so der Künstler. Er selbst definiert diese Herangehensweise auch als das Überführen in die Abstraktion, die Transformation eines Naturgegenstandes in einen kulturellen, gänzlich neuartigen Zustand.

„Textur würde ich als Versuch beschreiben, in einer Materialität, einem vorhandenen Stück Holz etwas lesbar zu machen. Die Textur, soweit ich das in meiner Auffassung verstehe, ist nichts anderes als eine Spur... Es ist der Versuch, dem Material eine neue Erscheinungsweise angedeihen zu lassen, das Aussehen so weit zu verändern, dass eine neue gestalterische Situation daraus resultiert.“³

(Alfred Haberpointner)

ALFRED HABERPOINTNER 58

(geb. Ebenau bei Salzburg 1966)

O. T.

2022

Fichtenholz, Beize, Acryl

162 x 162 cm

Rückseitig signiert, datiert, monogrammiert und

bezeichnet: A. Haberpointner AH W-TTS 2022

Literatur: Vgl.: Arie Hartog, Martin Hochleitner (Hg.),
Der Haken der Bildhauerei. The snag with sculpture. Alfred Haberpointner,
Ausstellungskatalog, Gerhard Marcks-Haus, Bremen; Landesgalerie Linz am
Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 2011/2012, Abb. S. 94



1) Maria Schneider, Alfred Haberpointner, München 2018, S. 35

2) Alfred Haberpointner in: Arie Hartog, Martin Hochleitner (Hg.), Der Haken der Bildhauerei. The snag with sculpture. Alfred Haberpointner, Ausstellungskatalog, Gerhard Marcks-Haus, Bremen; Landesgalerie Linz am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 2011/2012, S. 39

3) Alfred Haberpointner in: Carl Aigner, Verhältnisse und Gewichtungen, in: Museum Würth, C. Sylvia Weber (Hg.), Alfred Haberpointner. Konkrete Verwandlungen, Ausstellungskatalog, Museum Würth, Künzelsau 2004, S. 16



SABINE LIEBCHEN

Sabine Liebchen wurde 1960 in Düsseldorf geboren. Noch in der Schule konnte sie für ein Referat den großen deutschen Künstler Gerhard Richter interviewen, ein prägendes Erlebnis für ihren weiteren Werdegang. In der Folge studierte sie Visuelle Kommunikation an der Hochschule Düsseldorf, arbeitete als Illustratorin und Art Direktorin und seit 1998 ausschließlich als freie Künstlerin. Seit einigen Jahren beschäftigt sie sich intensiv mit dem Thema der Sichtbarkeit von Frauen, die sie ausschließlich in Rücken- und Seitenansicht malt. Die Künstlerin lebt und arbeitet in Meerbusch bei Düsseldorf.

Die Rückenfigur hat in der Malerei eine lange Tradition. Wir finden sie bei Jan Vermeer, in den imposanten Deckenbildern der Barockmalerei, in der Romantik bei Caspar David Friedrich, bis hinein in die Gegenwart, wo unter anderen Gerhard Richter mit dem Bildnis seiner Tochter „Betty“ ein eindrucksvolles Beispiel für diese Art der Figurendarstellung liefert.

„Eine bemerkenswerte Weiterentwicklung in einem modernen, emanzipatorischen Kontext erlebt das Stilmittel Rückenansicht seit vielen Jahren im Werk der Düsseldorfer Malerin Sabine Liebchen. Sie setzt es gezielt ein, um freie und selbstbestimmte Frauen des 21. Jahrhunderts zu zeigen.“¹

Wird ein Mensch von hinten gezeigt, umgibt diese Darstellung stets etwas Geheimnisvolles. Wesentliche Merkmale wie die Gesichtszüge einer Person werden uns vorenthalten. Gleichzeitig wird damit aber der Weg frei für eine Identifikation mit ebendieser Figur, wir können an ihrer statt in das Bildgeschehen eintreten. In den Bildern Sabine Liebchens ist eben dieses Bildgeschehen ganz auf die Figur konzentriert. Eine Geschichte entwickelt sich durch die Körperhaltung und die Bewegung. Der Blick wird durch die Figur in den tieferen nicht existenten Raum geleitet. Der Bildgrund selbst ist immer einfarbig neutral gehalten und lässt keine Verortung zu.



Gerhard Richter, Betty, 1988

„Die Frage nach dem Woher und Wohin der Bewegung wird somit wieder zentraler in der Bildwahrnehmung, bleibt allerdings, wegen der fehlenden Angaben eines Ortes unbeantwortet.“² Die Figuren werfen keine Schatten, sie scheinen selbst im Gehen zu schweben, weil kein Boden zu sehen ist, auf den sie ihren Fuß setzen könnten. Durch ihre selbstbewusste Gerichtetheit wirken sie aber dennoch geerdet und zielorientiert.

„Die Leere ist ein ganz zentrales Moment in den Werken der Künstlerin. Sie setzt das monochrome Nichts gegen die Bewegung der Person, nutzt das Wechselspiel von Fläche und dem differenzierten Wahrnehmungsangebot aus Stoffen, Faltungen und Licht und erreicht so ein spannungsreiches Gegen- und auch Miteinander in der Komposition beider Extreme.“³

Die Bilder Sabine Liebchens sind hyperrealistisch, fast fotorealistisch gemalt – nur bei näherer Betrachtung sieht man einzelne Pinselstriche. Mithilfe der raffinierten Lichtführung modelliert sie ihre Figuren und setzt gekonnt Glanzlichter auf. Man verfällt der Illusion, ihre Protagonistinnen wären dreidimensional und lebendig. Sie stellt einen selbstbewussten Typus Frau dar, der kraftvoll vorangeht oder auch nachdenklich verharrt. „Sabine Liebchens Arbeiten strahlen eine Lebensbejahung aus, die auf den Betrachter überspringt.“⁴

„Durch kompositorische Entscheidungen erreicht die Künstlerin immer neue Varianten ihres aktuellen zentralen Bildthemas der Rückansicht einer Frau. Damit hat Sabine Liebchen eine eigenständige Position figurativer Malerei geschaffen, die ihren Kontext in der Tradition europäischer Malerei hat, den sie aber zu einem singulären Beitrag in der Gegenwart entwickelt hat.“⁵

SABINE LIEBCHEN 59

(geb. Düsseldorf 1960)

o. T. (important files)

2024

Acryl auf Leinwand

180 x 80 cm

Rückseitig signiert und datiert:

Liebchen (20)'24

1) Selbstbestimmt und frei. Zur Malerei von Sabine Liebchen, in: Mundus 1/2024, München 2024, S. 16

2) Jörg Mascherrek, Sabine Liebchen. Verborgene Porträts / Hidden Portraits, Köln 2023, S. 29

3) ebd., S. 90

4) Mundus, S. 18

5) Mascherrek, S. 90





60 **SABINE LIEBCHEN**

(geb. Düsseldorf 1960)

o. T. (azzurro)

2021

Acryl auf Leinwand

80 x 120 cm

Rückseitig signiert und datiert: Liebchen (20)'21

Literatur: Vgl.: Jörg Mascherrek, Sabine Liebchen.
Verborgene Porträts / Hidden Portraits, Köln 2023



SABINE LIEBCHEN 61

(geb. Düsseldorf 1960)

o. T. (Flying in the sky)

2021

Acryl auf Leinwand

90 x 190 cm

Rückseitig signiert und datiert: Liebchen (20)'21

Literatur: Jörg Mascherrek, Sabine Liebchen.
Verborgene Porträts / Hidden Portraits, Köln 2023, Abb. S. 72 f62



62 **SABINE LIEBCHEN**

(geb. Düsseldorf 1960)

o. T. (3 Ansichten)

2021

Acryl auf Leinwand

50 x 150 cm

Rückseitig signiert und datiert:

Liebchen (20)'21

Literatur: Jörg Mascherrek, Sabine Liebchen.

Verborgene Porträts / Hidden Portraits, Köln 2023, Abb. S. 54 f.



SABINE LIEBCHEN 63

(geb. Düsseldorf 1960)

o. T. (woman in motion)

2022

Acryl auf Leinwand

80 x 120 cm

Rückseitig signiert und datiert: Liebchen (20)'22



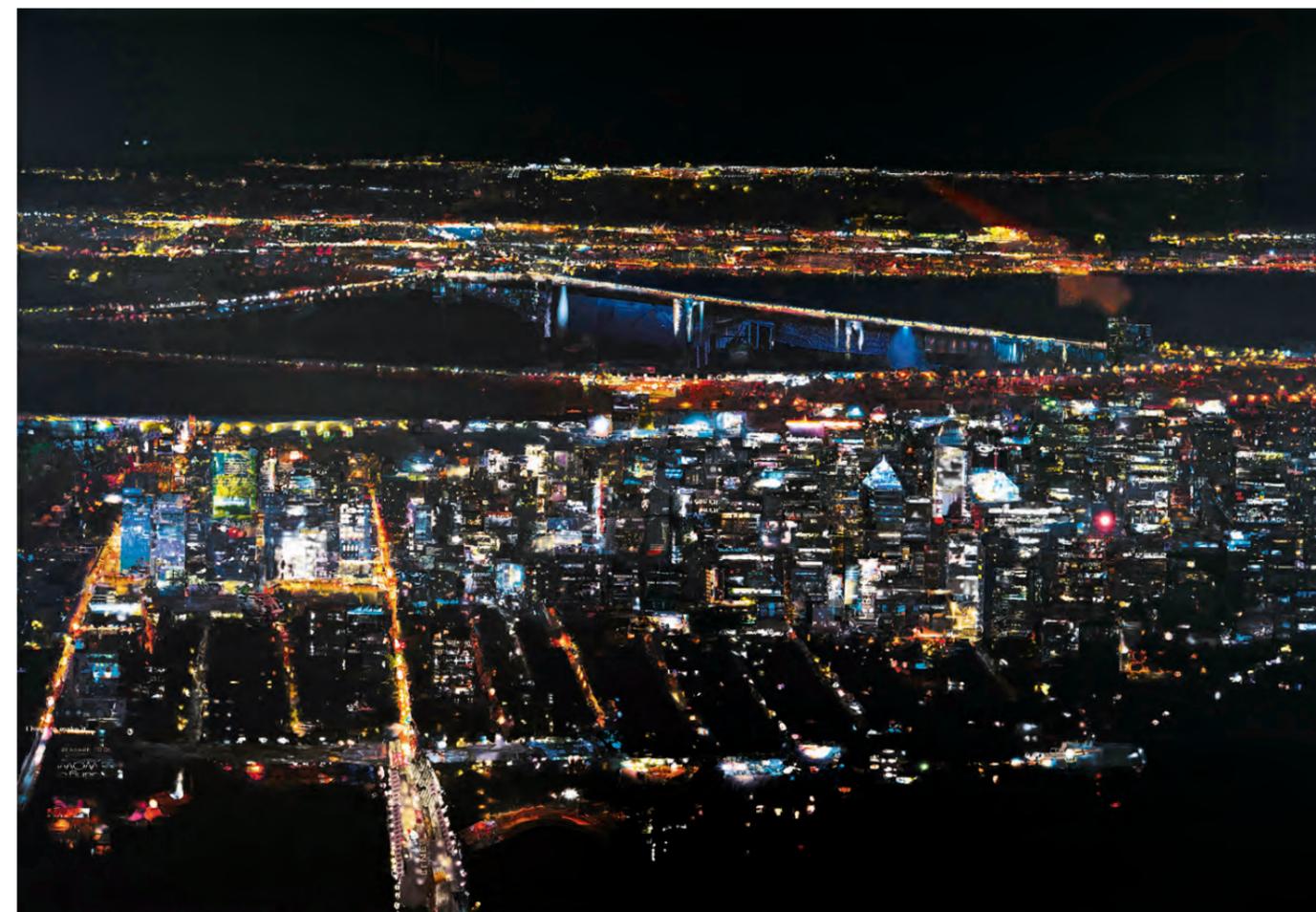
GABI TRINKAUS

Gabi Trinkaus, 1966 in Graz geboren, studierte an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Ihre unverwechselbaren Arbeiten, einerseits Porträts, die sie selbst gerne als „Köpfe“ subsummiert, andererseits große Stadtlandschaften aus der Vogelperspektive, die bei näherer Betrachtung einen hohen Abstraktionsgrad aufweisen, haben die Künstlerin weltweit bekannt gemacht. Ihre Collagen waren auf den wichtigsten internationalen Kunstmessen wie der Art Basel, der Frieze in London, der Armory Show in New York, der Moscow Biennale of Contemporary Art und der ViennaFair zu sehen und befinden sich in bedeutenden Museen und zahlreichen privaten Sammlungen: darunter dem Museum der Moderne, Salzburg, der Neuen Galerie, Graz und dem Belvedere in Wien, dem New Britain Museum of American Art in New Britain, Connecticut, sowie dem Eskilstuna Artmuseum in Schweden. Zu den Sammlungen zählen das BA-CA Kunstforum, Wien, die Sammlung Ivo Moser, Natters, die Sammlung Peter Nobel in St. Gallen sowie die Sammlung Donna Karan in New York. Die Künstlerin lebt und arbeitet in Wien.

Gabi Trinkaus' Collagen wie nebenstehende Nachtlandschaft „How we stay“ bestehen aus zahllosen Papierschnipseln, die großteils aus Hochglanzmagazinen ausgeschnitten wurden. Glaubt man von weitem vor einer Malerei zu stehen, so bemerkt man, je näher man an das Bild tritt, aus wie vielen kleinen Einzelteilen die Komposition besteht. Die Künstlerin malt also gleichsam mit Papier. Bei noch geringerer Distanz erkennt man auch einzelne Textzeilen und Wortfragmente, die das Dargestellte ironisch und kritisch hinterfragen und kommentieren.

In diesem Bild inspiriert von der Skyline Downtown Vancouvers, mit seinen markanten Hochhäusern, Brücken und dichtbefahrenen Straßenzügen, sind das kleine figurale Details, Firmenlogos oder Wort- und Satzfragmente, die als Puzzlesteine das Leben, die Charakteristik der Stadt wiedergeben. So idyllisch mit ihren glitzernden Lichtern die nebenstehende nächtliche Vogelperspektive der Stadt am Golf von Georgia scheinen mag, eröffnen sich bei näherer Betrachtung und dem Studium der Collageteile auch die Schattenseiten hinter all dem oberflächlichen Glanz.

„Gabi Trinkaus entlarvt das Unbekannte – die verborgene dunkle Seite – und bei näherer Betrachtung enthüllt sie den beunruhigenden Charakter dessen, was wir zu kennen glaubten.“¹



GABI TRINKAUS 64

(geb. Graz 1966)

How we stay

2024

Collage, Hochglanzmagazine und

Acryl auf Leinwand

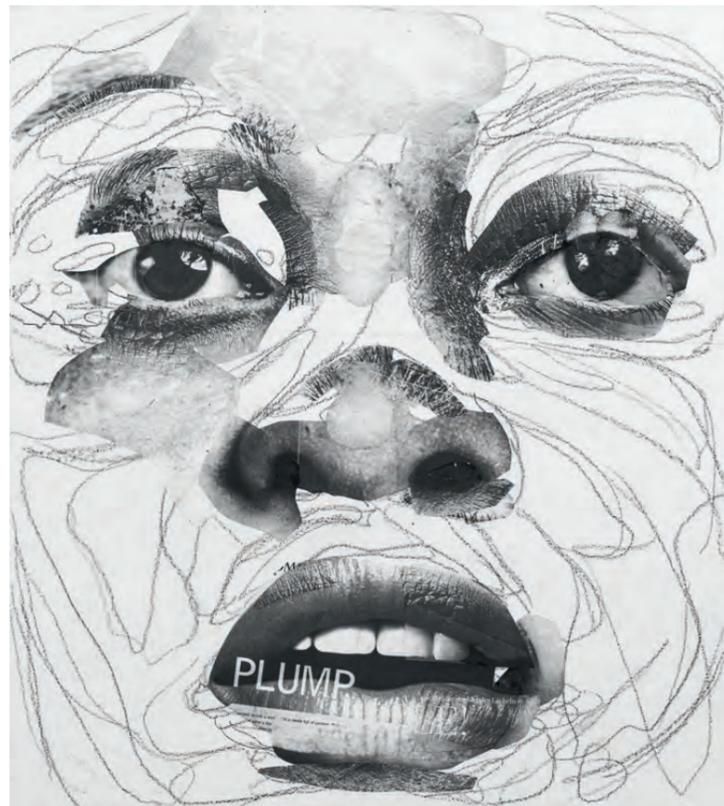
140 x 200 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt:

“HOW WE STAY” TRINKAUS 2024

Literatur: Vgl.: Gabi Trinkaus. Guru Crisis, Ausstellungskatalog, Kugelmühle, Feldbach 2021; Gabi Trinkaus "works", Ausstellungskatalog, Georg Kargl BOX, Wien, Neue Galerie Graz, Studio am Landesmuseum Joanneum, Graz 2005

1) „Gabi Trinkaus exposes the unknown – the hidden dark side – and upon closer inspection, she reveals the more unsettling character of what we thought we know.“ in: Gabi Trinkaus. Guru Crisis, Kugelmühle, Feldbach 2021, o. S.



66 **GABI TRINKAUS**

(geb. Graz 1966)

Everyone desires

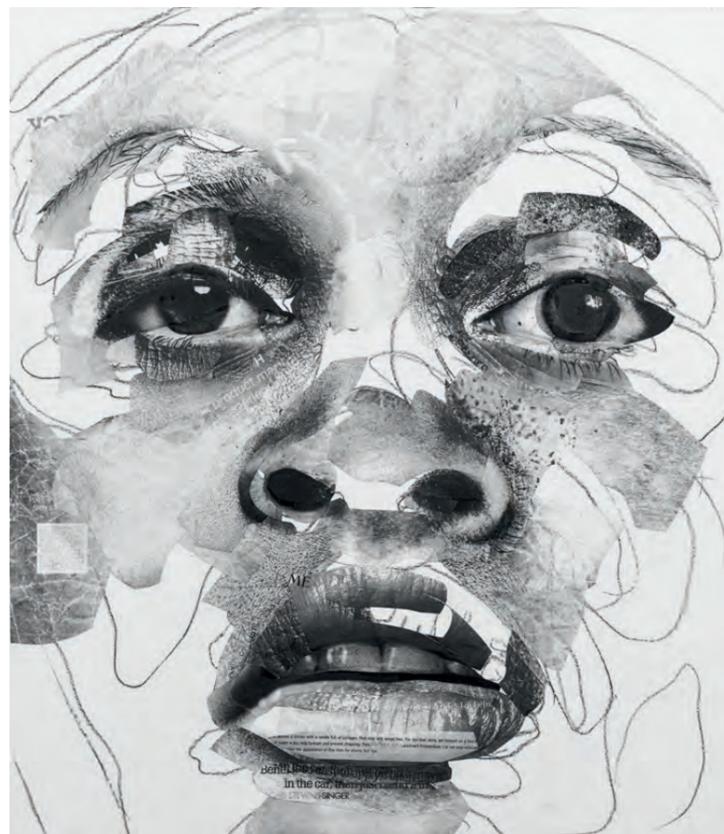
2024

Collage, bedrucktes Sumi-E Papier
auf Hartfaser

64 x 56 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt:
"EVERYONE DESIRES" TRINKAUS 2024

Literatur: Vgl.: Gabi Trinkaus "works",
Ausstellungskatalog, Georg Kargl BOX,
Wien, Neue Galerie Graz, Studio am
Landesmuseum Joanneum, Graz 2005



67 **GABI TRINKAUS**

(geb. Graz 1966)

Lift

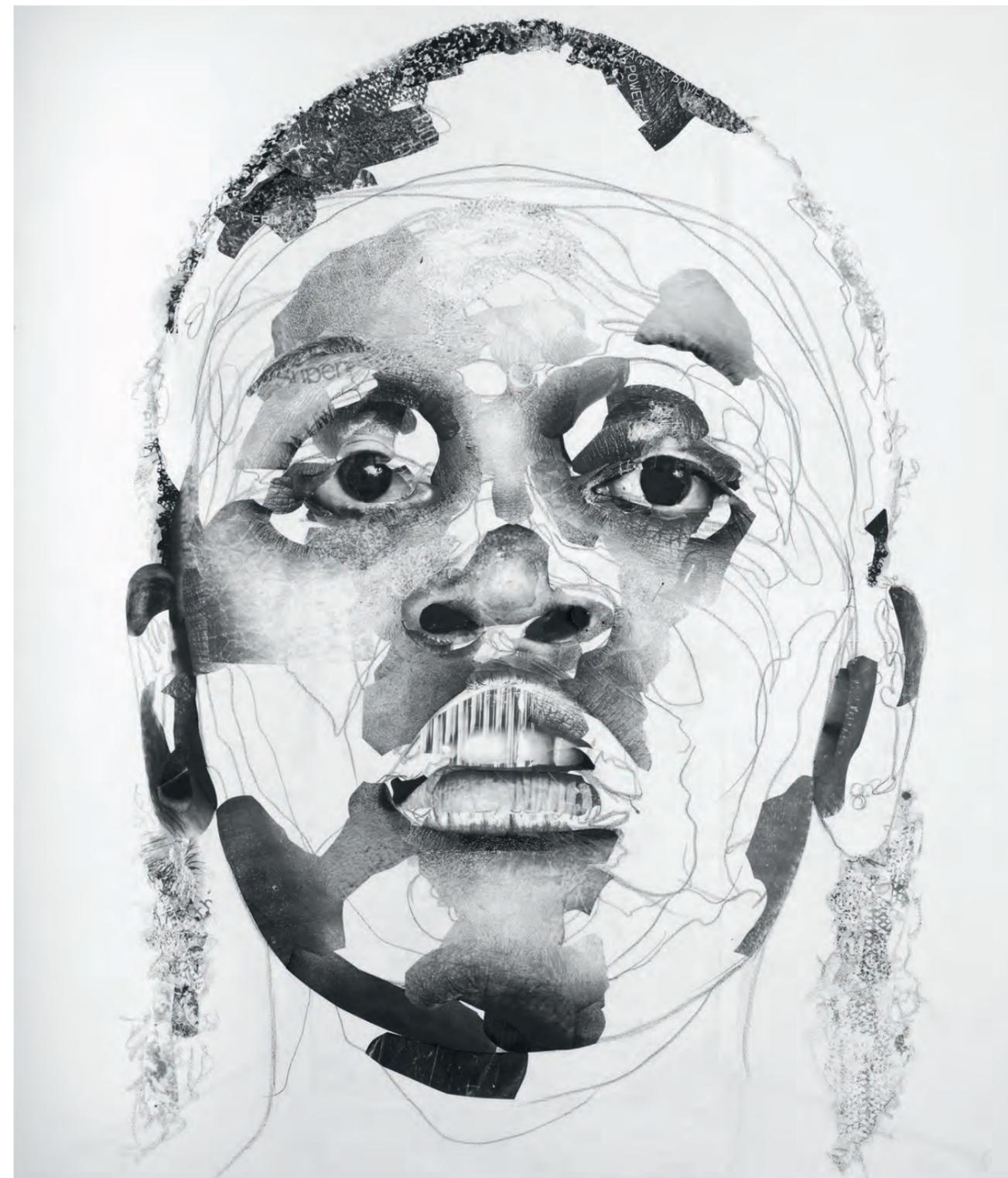
2024

Collage, bedrucktes Sumi-E Papier
auf Hartfaser

64 x 56 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt:
"LIFT" TRINKAUS 2024

Literatur: Vgl.: Gabi Trinkaus „works”,
Ausstellungskatalog, Georg Kargl BOX,
Wien, Neue Galerie Graz, Studio am
Landesmuseum Joanneum, Graz 2005



GABI TRINKAUS 68

(geb. Graz 1966)

Power

2023

Collage, bedrucktes Papier auf Leinwand

140 x 120 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt: "POWER" TRINKAUS 2023

Literatur: Vgl.: Gabi Trinkaus. Guru Crisis, Ausstellungskatalog, Kugelmühle, Feldbach 2021;
Gabi Trinkaus "works", Ausstellungskatalog, Georg Kargl BOX, Wien, Neue Galerie Graz,
Studio am Landesmuseum Joanneum, Graz 2005



INGRID BRANDSTETTER

Ingrid Brandstetter, in Schilten in Niederösterreich geboren, studierte bei Professor Maximilian Melcher in der Meisterklasse für Malerei und Grafik an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Künstlerin lebt und arbeitet in Schönberg am Kamp. In ihren Bildern, die in Serien entstehen, sind in den letzten Jahren immer Frauen die starken, selbstbewussten Protagonistinnen.

Werke von Ingrid Brandstetter wurden in den vergangenen Jahren in verschiedenen Ausstellungen in Österreich und Deutschland gezeigt, sowie in der Akademie der schönen Künste in Tirana und befinden sich in zahlreichen privaten wie öffentlichen Sammlungen. 2021 hat die Albertina Wien das Diptychon „Schattenspiele“ erworben.

Das Bild „Aroha“ ist das zweite Bild der neuen Serie „The Garden of Eden“. „Aroha“ bedeutet auf Māori „Liebe“. Es steht aber auch für Zuneigung, Sympathie, Wohltätigkeit, Mitgefühl und Empathie, womit der Begriff viel weiter gefasst ist, als das deutsche Wort „Liebe“. Beim Titel der Serie bezieht sich Ingrid Brandstetter im weitesten Sinne auf den biblischen Garten Eden, aus dem Adam und Eva nach dem Sündenfall vertrieben wurden.

In diesem Garten herrscht unendlicher Frieden. Es gibt Nahrung im Überfluss. Mensch und Tier leben in harmonischer Eintracht miteinander. Genau diesen ursprünglichen Einklang des Menschen mit der Natur versinnbildlicht Ingrid Brandstetter in „Aroha“, verkörpert durch eine junge schwarze Frau, die hinter einer Pflanze kauert, die die gesamte rechte Bildhälfte einnimmt. Die Dargestellte hat die Augen nachdenklich geschlossen und den Kopf in sich versunken von der Betrachterin, dem Betrachter abgewandt. Ihre Gestalt hebt sich vom blauen Hintergrund ab, Licht und Schatten modellieren ihren Körper. Und einmal mehr beeindruckt uns das faszinierende Farbspiel, mit dem Ingrid Brandstetter ihre Figuren zum Leben erweckt.

„Ich baue mit der Farbe meine Bilder auf, dünne und dickere Schichten überlagern einander und bilden reizvolle Kontraste. Im Zentrum stehen starke, aber auch verletzbare Frauen. Ihre Gesichter sind für mich wie Landschaften, plastische Formationen aus Licht und Schatten mit dramatischen Farbperspektiven, faszinierende Gebilde.“

(Ingrid Brandstetter)



INGRID BRANDSTETTER 69

(lebt und arbeitet in Schönberg am Kamp)

Aroha

Zyklus: The Garden of Eden

2024

Öl auf Leinwand

100 x 120 cm

Signiert und datiert rechts unten:

I. Brandstetter 2024

Rückseitig signiert, datiert und betitelt:

“AROHA” I. Brandstetter 2024

1) Ingrid Brandstetter im Gespräch mit Sophie Cieslar, Schönberg am Kamp, April 2024



JÜRGEN PAAS

Jürgen Paas wurde 1958 in Krefeld geboren. Nach seinem Studium 1982 bis 1987 an der Folkwang Universität der Künste in Deutschland bei László Lakner, Rudolf Vombeck und Franz Rudolf Knubel, schloss er seine Ausbildung an der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts bei Jan Voss in Paris ab. Ab 1995 bis 2002 hatte er einen Lehrauftrag für Bildnerische Experimente an seiner Alma Mater in Folkwang, danach einen Lehrauftrag für Malerei am Institut für Kunst und ihre Didaktik an der Universität Dortmund und ab 2002/2003 eine Professur für Malerei am Institut für Kunst und Kunsttheorie an der Universität zu Köln.

Neben weiteren Stipendien wurde sein Werk auch mit verschiedenen Auszeichnungen gewürdigt. Seine Arbeiten befinden sich in zahlreichen Museen wie in der Kunsthalle Bremerhaven, der Staatlichen Kunstsammlung des Landes Nordrhein-Westfalen, in der Städtischen Sammlung Erlangen, im Museum Folkwang in Essen, im Kunstmuseum Krefeld und der Kunstsammlung der Stadt Mainz sowie in weiteren deutschen und internationalen Kollektionen. Jürgen Paas lebt und arbeitet in Essen.

Sieht man die Arbeiten Jürgen Paas' denkt man zunächst einmal an die Minimal Art und im Speziellen an Werke von Donald Judd oder Frank Stella. Man erkennt eine durchaus geometrisch anmutende reduzierte Form und die Zurücknahme einer persönlichen Handschrift durch die Verwendung maschinell produzierter Materialien.

Der Künstler verwendet in der Jukebox-Serie vorgefertigte PVC-Streifen in den unterschiedlichsten Farben, die normalerweise in der Möbelindustrie eingesetzt werden. Doch der Name der Serie verweist schon auf eine weitere Ebene, die über das Formale hinausgeht. Eine „Jukebox“ macht Musik, sie animiert zur Bewegung, zum Tanz. Und ebenso fordern die Bilder Jürgen Paas' zur Bewegung auf.

Erst im Wechsel der Position zum Kunstwerk eröffnet sich die gesamte Bandbreite, ein Bild, das von links betrachtet von Streifen in Blautönen dominiert wird, kann von rechts aus gesehen auf einmal überraschend vorwiegend rot oder gelb erscheinen. Hierin ist der Künstler eher in der Kinetischen Kunst verankert, die die Bewegung als integralen ästhetischen Bestandteil sieht. Ändern die Betrachterin, der Betrachter ihre Position, dann wandelt sich auch das Objekt.

„Jürgen Paas ‚Jukeboxes‘ spielen ein visuelles Stück. Sie machen Lust und provozieren Aktion, sie sind Gegenstände nicht nur für den geistigen Gebrauch. Im besten Fall hört der Betrachter ‚sein‘ Stück – das ist mehr, als sich die meisten Minimalisten zu träumen wagen...“¹⁾



Ansicht von der anderen Seite

JÜRGEN PAAS 70

(geb. Krefeld 1958)

Jukebox (JB_252)

2024

PVC auf Multiplex

118 x 118 x 8 cm

Signiert, datiert, betitelt und bezeichnet

auf rückseitigem Klebeetikett:

JÜRGEN PAAS „JUKEBOX“, 2024_252

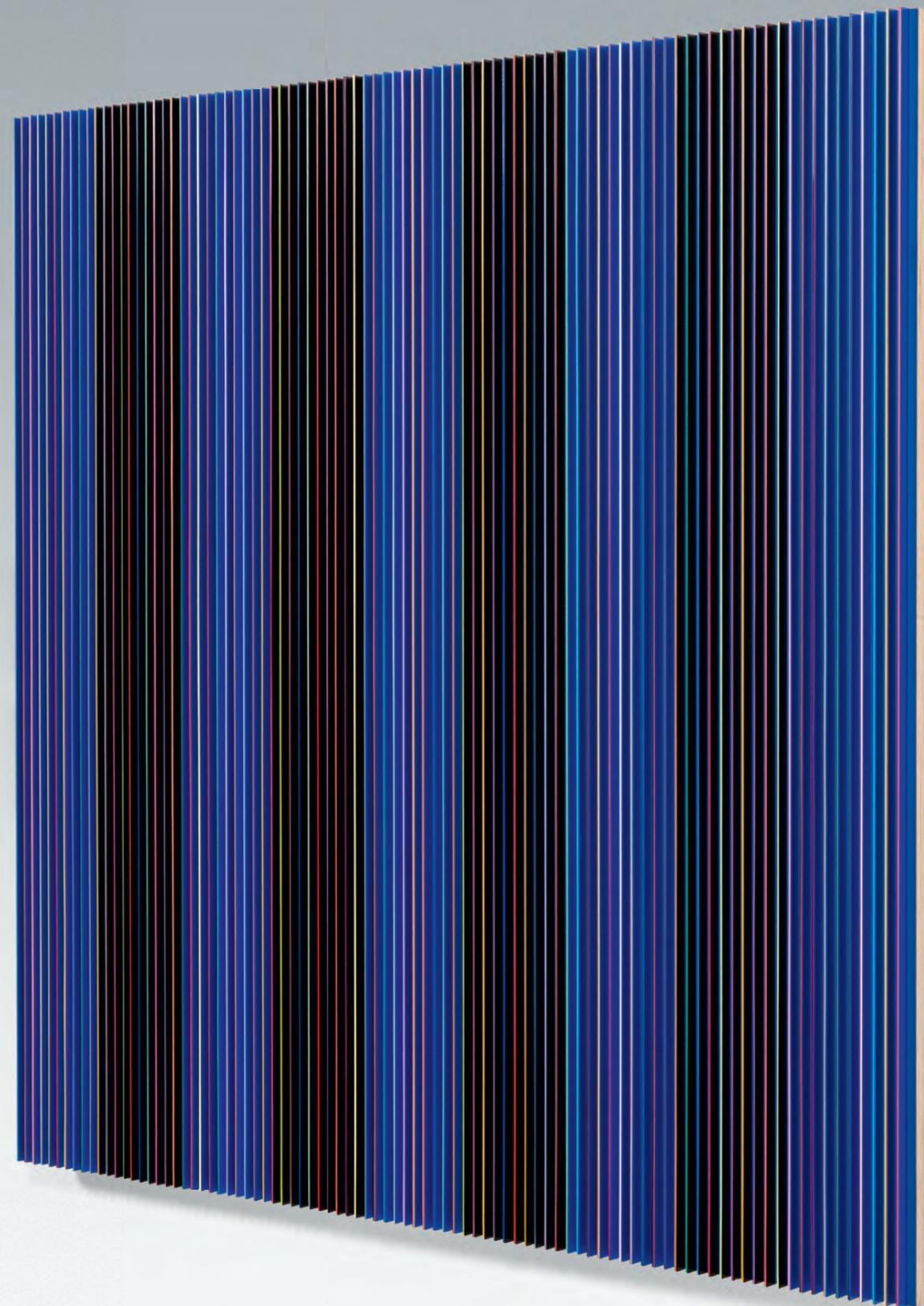
PVC auf MULTIPLEX Paas 2024

Literatur: Vgl.: Torsten Obrist (Hg.), Jürgen Paas.

United Colours, Bönen-Dortmund 2021;

Mannheimer Kunstverein (Hg.), Jürgen Paas.

Target & Jukebox, Bönen-Dortmund 2018



1) Torsten Obrist (Hg.), Jürgen Paas. United Colours, Bönen-Dortmund 2021, S. 37



71 **JÜRGEN PAAS**

(geb. Krefeld 1958)

Jukebox (JB_312)

2024

PVC auf Multiplex

40 x 40 x 8 cm

Signiert, datiert, betitelt und bezeichnet auf rückseitigem Klebeetikett:

JÜRGEN PAAS "JUKEBOX", 2024_312

PVC auf MULTIPLEX Paas 2024

Literatur: Vgl.: Torsten Obrist (Hg.), Jürgen Paas.

United Colours, Bönen-Dortmund 2021;

Mannheimer Kunstverein (Hg.), Jürgen Paas.

Target & Jukebox, Bönen-Dortmund 2018



73 **JÜRGEN PAAS**

(geb. Krefeld 1958)

Jukebox (JB_106)

2023

PVC auf Multiplex

80 x 80 x 8 cm

Signiert, datiert, betitelt und bezeichnet auf rückseitigem Klebeetikett:

JÜRGEN PAAS "JUKEBOX", 2023_106

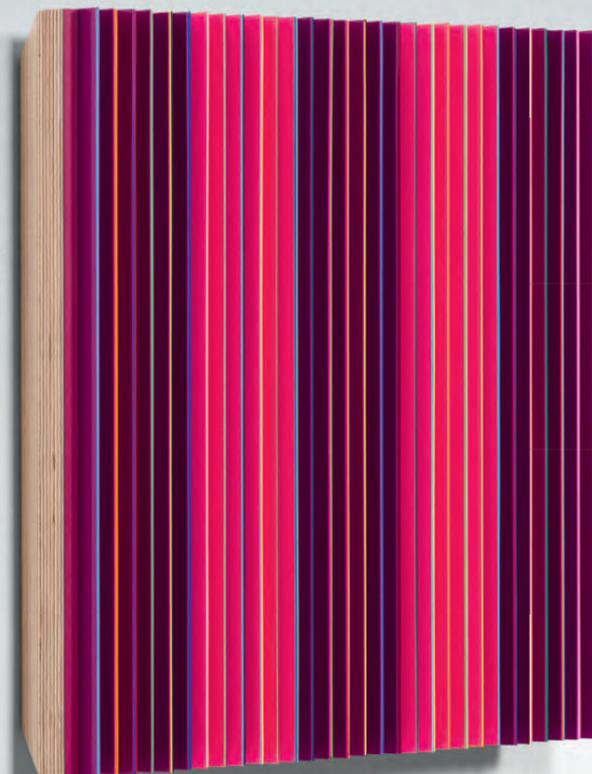
PVC auf MULTIPLEX Paas 2023

Literatur: Vgl.: Torsten Obrist (Hg.), Jürgen Paas.

United Colours, Bönen-Dortmund 2021;

Mannheimer Kunstverein (Hg.), Jürgen Paas.

Target & Jukebox, Bönen-Dortmund 2018



72 **JÜRGEN PAAS**

(geb. Krefeld 1958)

Jukebox (JB_304)

2024

PVC auf Multiplex

40 x 40 x 8 cm

Signiert, datiert, betitelt und bezeichnet auf rückseitigem Klebeetikett:

JÜRGEN PAAS "JUKEBOX", 2024_304

PVC auf MULTIPLEX Paas 2024

Literatur: Vgl.: Torsten Obrist (Hg.), Jürgen Paas.

United Colours, Bönen-Dortmund 2021;

Mannheimer Kunstverein (Hg.), Jürgen Paas.

Target & Jukebox, Bönen-Dortmund 2018



JONO DRY

Jono Dry, 1989 in Pretoria, Südafrika, geboren, ist Autodidakt. Bekannt wurde er mit seinen eindrucksvollen, hyperrealistischen Bleistiftzeichnungen auf großformatigen Papierbögen. Um jenen überwältigenden fotorealistischen Effekt zu erzielen, malt er bis zu zwei Monate an einem Bild. Er arbeitet ausschließlich mit verschiedenen Arten von Grafitstiften und Grafitstaub, den er mit einem Schwamm aufträgt, und bedient sich der Technik des Chiaroscuro, jener Hell-Dunkel-Malerei, die schon in der Spätrenaissance und im Barock zur Steigerung des Räumlichen und des Ausdrucks eingesetzt wurde. Der Künstler lebt und arbeitet in Kapstadt.

Jono Drys Körper lösen sich partiell mit Schlaglicht ausgeleuchtet aus tiefster Dunkelheit, weiß gehört kommt die Plastizität der oft nackten Körper, auch wenn sie teils von der unglaublichen Schwärze des Grundes verschluckt werden, eindrucksvoll zur Geltung. Dabei spielen für den jungen Südafrikaner Mythologie und Psychologie eine große Rolle und führen zu mystischen Kombinationen in oft surreal anmutenden Settings.

In einigen Bildern Jono Drys, wie bei „Figure in the Frame“ (Kat.Nr. 74) und „Reflections“ (Kat.Nr. 75) spielen prachttvolle Hirschgeweihe und Kuduhörner¹ eine wichtige Rolle. Sie bekrönen die Häupter der Protagonistinnen und stehen für das Archaische in uns, das in Widerstreit mit der Ratio tritt, die in „Figure in the Frame“ zusätzlich durch die strenge Geometrie des schwebenden Rechtecks verkörpert wird. In diesem sitzt eine einbandagierte Frau. Die wie Fesseln angelegten Binden sind ein Sinnbild für die Zwänge, die uns durch Zivilisation und Konvention auferlegt werden. Gleichzeitig wecken die Tierhörner Assoziationen mit uralten Mythen, die tief im kollektiven Unterbewussten verankert sind. Es geht Jono Dry aber um viel mehr, er möchte vor allem den psychischen Zustand der Menschen und dessen Erscheinungsformen in bildgewaltigen Metaphern festhalten.

Im Bild „Lil Ducky“ (Kat.Nr. 76) spielt ein humoristisches Element hinein. Eine Quietschente aus Plastik treibt in einem kleinen, überschwappenden Bassin, das die Schädeldecke eines Kopfes mit verbundenen Augen ersetzt. Der Mann, dessen Gedankenwelt hier bildhaften Niederschlag findet, hat beide Hände vor den Mund geschlagen. Ist es vor Entsetzen oder vor lauter Lachen? Wir können nicht mit Sicherheit feststellen, welche Gefühlsäußerungen er hier unterdrücken will, weil die um das Haupt gewickelten Binden den Ausdruck der Augen verbergen, die uns mehr über den Gemütszustand des Protagonisten verraten könnten. Die positiv konnotierte Plastikente, die an glückliche Stunden der Kindheit erinnert, kontrastiert mit der dramatischen Geste des Mannes und dem intensiven Dunkel des Hintergrunds, das mit dem imaginierten Gelbton des Tieres gedanklich in Widerstreit tritt.

JONO DRY 74
(geb. Pretoria 1989)
Figure in Frame
2021
Bleistift auf Papier
164 x 114 cm
Signiert rechts unten: Jono Dry
Provenienz: Privatsammlung Liechtenstein



1) Der Kudu ist eine afrikanische Antilopen-Art.



75 **JONO DRY**
(geb. Pretoria 1989)
Reflections
2017
Bleistift auf Papier
164 x 114 cm
Signiert und datiert rechts unten: Jono Dry 2017
Provenienz: Privatsammlung Liechtenstein



JONO DRY 76
(geb. Pretoria 1989)
Lil Ducky
2023
Bleistift, Kohle auf Papier
76,3 x 56,7 cm
Signiert rechts unten: Jono Dry

JONO DRY

In „Sanctuary“ zitiert Jono Dry das Motiv der tanzenden drei Grazien aus Sandro Botticellis ikonischem Bild „Primavera“ aus den Uffizien in Florenz. Er hat allerdings die schönen Töchter des Zeus – Aglaia, Euphrosyne und Thalia –, die der Menschheit Jugend, Schönheit, Eleganz und Fröhlichkeit bringen, mit Tierköpfen versehen. 2022 entstanden, markiert es den Beginn einer neuen Serie von Bildern, die sich mit historischen Referenzen auseinandersetzen und gleichzeitig lustvoll die Gegensätze menschlich-tierisch, auch in der präzisen Wiedergabe von Haut und Fell, aufgreifen.

Jono Dry versteht es, uns mit seinen unglaublich real wirkenden und dennoch magisch entrückten Gestalten auf eine wundervolle Reise in die Welt unserer Fantasie zu schicken.

JONO DRY 77
(geb. Pretoria 1989)
Sanctuary
2022
Bleistift auf Papier
164 x 114 cm
Signiert rechts unten: Jono Dry
Provenienz: Privatsammlung Liechtenstein





MARTIN SCHNUR

Martin Schnur, geboren 1964 in Voralpe, besuchte 1982 bis 1985 die Kunstgewerbeschule in Graz und von 1985 bis 1990 die Meisterklasse für Bildhauerei von Joannis Avramidis an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Assistenzarbeit für eine Sol LeWitt-Ausstellung in der Wiener Secession 1988, wo er ein monumentales „Wall Drawing“ mitgestaltete, führte ihn zur Malerei.

Sehr erfolgreich nimmt er seit Jahren an zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland teil. Seine Bilder befinden sich in den Sammlungen der Albertina und des Belvedere in Wien, im Lentos Kunstmuseum Linz, im Museum der Moderne in Salzburg, im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck, im Benediktinerstift Admont und der Neuen Galerie in Graz, in der Sammlung Angerlehner, der Strabag Kunstsammlung, im Liaunig Museum Neuhaus, der Brandenburg Collection, USA und der Reznikov Collection in Moskau.

Als malerischer Autodidakt übernimmt Martin Schnur durchaus skulpturale Qualitäten in seine Bilder, wie das statuarische Platzieren seiner Figuren und das Anordnen in unterschiedlichen Raum-Systemen. Manchmal dienen fotografische Vorlagen als Ausgangspunkt, die in collagierter Zusammensetzung den Ansatz für die Malerei bilden. Aber auch in der Erinnerung gespeicherte Bilder und Situationen finden, aus einem visuellen Speicher abgerufen, Eingang in seine Bilder. Der Künstler hat ein für ihn charakteristisches „Bild-im-Bild-Verfahren“ entwickelt, das aus unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen besteht.

„Mit darstellerischer Finesse fügt Martin Schnur mehrere Motive zu einem Bild zusammen und belässt sie dennoch autonom.“¹

In seinen Bildern erkennen wir Menschen „einsam, auf sich selbst zurückgeworfen, in sich versunken... Sie stehen oder liegen mit aufgestützten Händen, auf glatten, spiegelnden Flächen, die zu einer Verdoppelung ihrer Körper führen (Kat.Nr. 79, 80). Um sie herum sehen wir Ausschnitte einer reichen Naturlandschaft, die aber einer anderen Wirklichkeit anzugehören scheint (Kat.Nr. 78, 81).“²

Auch das Spiel mit den Größenverhältnissen verweist auf dieses Kombinieren unterschiedlicher Realitätsebenen – im Bild „In sich selbst-diagonales Blattwerk“ sind die Kletterpflanzen im Vordergrund in Relation zur dargestellten Frau viel zu groß, wie wenn sich die Protagonistin insektengleich durch einen gigantischen Dschungel bewegen würde. Sie steht vor einer beigen Fläche – womöglich einer Leinwand mit im unteren Teil begonnener Malerei –, die Ausschnitt, Bildgrund und vorgelagerte Fläche zugleich ist. Das Spiel mit ineinander verschobenen Ebenen und räumlichen Unklarheiten irritiert. Das Gros der hyperrealistisch gemalten Pflanzenwelt wird von undurchdringlicher Schwärze verschluckt. Gleisendes Licht fällt von rechts ins Bild und leuchtet die Vorderseite der seitlich stehenden Figur und die Oberflächen der Blätter links wie ein Scheinwerfer aus. Hier ist nichts natürlich. Haben wir Menschen, so ichbezogen wie wir sind, den Kontakt zur uns umgebenden Natur verloren?

So ist der Mensch in den Bildern Martin Schnurs „mittendrin und außenstehend zugleich“³.

MARTIN SCHNUR 78

(geb. Voralpe 1964)

In sich selbst-diagonales Blattwerk

2022

Öl auf Leinwand

206 x 144 cm

Rückseitig signiert, datiert und betitelt:

“In sich selbst-diagonales blattwerk” M. Schnur 2022

Literatur: Martin Schnur. Mirroring Naturalism, Ausstellungskatalog, Galerie Wolfgang Jahn, München 2022, Abb. S. 29

Ausgestellt: Galerie Wolfgang Jahn, München



1) Günter Oberhollenzer in: Martin Schnur. Mirroring Naturalism, Ausstellungskatalog, Galerie Wolfgang Jahn, München 2022, S. 4

2) ebd.

3) ebd.



79 **MARTIN SCHNUR**
 (geb. Vorau 1964)
In Blau
 2024
 Öl auf Leinwand
 150 x 120 cm
 Rückseitig signiert, datiert und betitelt:
 "in blau" M. Schnur 2024
 Literatur: Martin Schnur. Mirroring Naturalism,
 Ausstellungskatalog, Galerie Wolfgang Jahn,
 München 2022



MARTIN SCHNUR 81
 (geb. Vorau 1964)
Ohne Titel
 2012
 Öl auf Leinwand
 70 x 100 cm
 Rückseitig signiert und datiert: M. Schnur 2012
 Provenienz: Privatbesitz Niederösterreich
 Literatur: Vgl.: Karla Starecek, Martin Schnur. Rätselhafte Spiegelbilder,
 Parnass, Heft 1, Wien 2013, S. 95;
 Lukas Feichtner, Alexander Sairally (Hg.), Martin Schnur. bipolar, Wien
 2009



80 **MARTIN SCHNUR**
 (geb. Vorau 1964)
Spiegelung
 2024
 Öl auf Kupfer
 70 x 80 cm
 Rückseitig signiert, datiert und betitelt:
 "spiegelung" M. Schnur 2024
 Literatur: Vgl.: Martin Schnur. Mirrored,
 Ausstellungskatalog, Red Bull Hangar-7,
 Salzburg 2023;
 Schnur. Mirroring Naturalism, Ausstellungskatalog,
 Galerie Wolfgang Jahn, München 2022

IMPRESSUM

Herausgeber **Galerie**
und Verleger: **Kovacek & Zetter GmbH**
Stallburggasse 2
A-1010 Wien
office@kovacek-zetter.at
www.kovacek-zetter.at

Redaktion: Sophie Cieslar
Jenny Reiter

Texte: Sophie Zetter-Schwaiger
Claudia Kovacek-Longin
Sophie Cieslar
Stefan Rodler
Ina Waldstein-Wartenberg

Lektorat: Kathrin Macht

Grafik: Isabella Plattner

Gesamtherstellung: Print Alliance HAV Produktions GmbH
2540 Bad Vöslau
www.printalliance.at

Fotos: Teamfoto Galerie (Foto: gorla photography, Gerlinde Gorla)
Porträtfotos Claudia Kovacek-Longin und Sophie Zetter-Schwaiger
(Foto: gorla photography, Gerlinde Gorla)
Porträtfoto Gottfried Helnwein (Foto: ullsteinbild-Bühler)
Abbildung Kat.Nr. 22 (© Studio Helnwein)
Vergleichsbild Kat.Nr. 22: Jan Vermeer, Mädchen mit dem Perlenohrring
(© Mauritshuis, Den Haag)
Abbildung Kat.Nr. 39-44 (© Kiki Kogelnik Foundation)
Porträtfoto Eduard Angeli (Foto: Nina Goldnagl)
Porträtfoto Alfred Haberpointner (Foto: Susanne Windischauer)
Vergleichsbild Kat.Nr. 59 Gerhard Richter, Betty
(© Saint Louis Art Museum, St. Louis, USA)
Abbildung Kat.Nr. 69 (© Norbert Stadler)

Copyright: © 2024 Galerie Kovacek & Zetter GmbH

ISBN 978-3-903434-19-6

