universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

# Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

## Kunst in Tirol, 20. Jahrhundert

wesentlich erweiterter und neu durchgesehener Bestandskatalog der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck samt einer Dokumentation der Legate und Nachlässe in zwei Bänden

**Bertsch, Christoph**

**Innsbruck, 1997**

urn:nbn:at:at-ubi:2-7284

ulb.
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol
Hauptbibliothek
55448/10,1

# KUNST IN TIROL

ST

L 20. JAHRHUNDERT

# Kunst in Tirol
## 20. Jahrhundert

Band I

Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck
Ausstellungskatalog Nr. 10 (Sonderband in zwei Teilen)

Konzeption: Christoph Bertsch
Koordination: Heidrun Sandbichler
Artothek Wien: Marion Pichler
Artothek Innsbruck: Elisa Bettina Spörr
Sponsoring: Tiroler Landeshypothekenbank
Fotos: Tiroler Kunstkataster: Jörg Moser (1992) Bernhard Sickert (1997)
Umschlag: Claudia Wedekind/Werbeagentur Prilmüller

Herausgeber: Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck gemeinsam mit der Artothek der Kunstsektion im Bundeskanzleramt, Wien
Gesamtherstellung: Hörtenbergdruck, Telfs

Innsbruck 1997

# Kunst in Tirol
## 20. Jahrhundert

Wesentlich erweiterter und neu durchgesehener Bestandskatalog der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck samt einer Dokumentation der Legate und Nachlässe in zwei Bänden

Herausgegeben von Christoph Bertsch

unter Mitarbeit von Marion Boday, Kerstin Forster, Eva Gadner, Martin Kandler, Verena Oberparleiter, Alexandra Ohlenschläger, Thomas Peintner, Heidrun Sandbichler, Andrei Siclodi, Elisabeth Bettina Spörr, Bärbel Vischer, Theresa Witting, Karin Zangerl und Roswitha Zwetti

UB Innsbruck
+C55512803

55.448/10,1

Universitäts-Bibliothek • Innsbruck •

1997/10431

**Inhalt**

Seite

Werner Hartmann
Vorwort . . . . . 7

Paul Naredi-Rainer
Vorwort . . . . . 9

Christoph Bertsch
Einleitung . . . . . 11

Silvia Höller
Kunst in Tirol: 1918 – 1945 . . . . . 21

Elisabeth Bettina Spörr
Kunst in Tirol: 1945 – 1960 . . . . . 29

Heidrun Sandbichler
Kunst in Tirol: 1960 – 1980 . . . . . 37

Andrei Siclodi
Anmerkungen zur Kunstsituation in Tirol der achtziger und neunziger Jahre . . 53

Marion Boday
Kunst in Südtirol: 1945 – 1980 . . . . . 61

Verena Oberparleiter
Kunst in Südtirol in den achtziger und neunziger Jahren . . . . . 71

Roswitha Zwetti
Künstlervereinigungen, Galerien, Ausstellungsmöglichkeiten und
öffentliche Ateliers in Tirol . . . . . 77

Marion Boday, Renate Breuß, Kerstin Forster, Eva Gadner, Claudia Greuter, Marianne Hörmann, Irene Isser, Martin Kandler, Günther Moschig, Cornelia Müller-Thies, Verena Oberparleiter, Alexandra Ohlenschläger, Martina Perschl, Thomas Peintner, Heidrun Sandbichler, Andrei Siclodi, Elisabeth Bettina Spörr, Bärbel Vischer, Claudia Wedekind, Theresa Witting, Karin Zangerl, Martine Zieger, Roswitha Zwetti
Katalog . . . . . 88

Alexandra Ohlenschläger
Über den Nachlaß von Gottfried Semper . . . . . 819

Theresa Witting
Der Nachlaß Paul v. Rittinger . . . . . 825

Claudia Wedekind
Der Nachlaß Loius Hechenbleikner . . . . . 835

Karin Zangerl
Nachlaß von Franz Schwetz . . . . . 845

Thomas Feuerstein
Ausstellungen und permanente Kunstprojekte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck . . . . . 853

Literaturauswahl . . . . . 431/861

## Vorwort

Vorliegendes Katalogbuch stellt die Studiensammlung des Institus für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck vor. Ein guter Teil des Werkbestandes stammt aus den Ankäufen, die die Artothek des Bundes seit 1986 in Tirol durchgeführt hat.

Bestimmend bei der Auswahl der Werke, die durchwegs in den Ateliers der Künstler ausgewählt wurden, waren von Seiten der zentralen Organisation der Tiroler Künstler, der »Tiroler Künstlerschaft«, mehrere Mitglieder aus dem Vorstand dieser Vereinigung, so Maurizio Bonato, Ernst Reyer, Reiner Schiestl und Georg Loewit sowie die Geschäftsführerin der Künstlerschaft, Frau Dr. Sieglinde Hirn. Sie hat auch die jährliche Präsentation der Ankäufe im Ausstellungsraum des kunsthistorischen Instituts mit erläuternden Texten begleitet.

Besonders hervorgehoben muß jedoch die Tätigkeit von Dozent Dr. Christoph Bertsch werden. Ohne dessen Interesse am Aufbau einer institiutseigenen Sammlung wäre es nicht möglich gewesen, jene Qualität im Werkbestand zu sichern, die eine öffentliche Präsentation rechtfertigt. Er zeichnet auch zusammen mit einer Reihe engagierter Studentinnen und Studenten des kunsthistorischen Instituts für die Herausgabe dieser beiden Bände verantwortlich.

Schon in dem 1992 erschienenen Bestandskatalog »Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert« legt Christoph Bertsch die Gründe für die Beschäftigung des kunsthistorischen Institutes mit der modernen Kunst dar: »Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst schärft das Auge und das Problembewußtsein des Kunsthistorikers, ist er doch gezwungen, ohne Absicherung durch einen wissenschaftlichen Apparat Stellung zu beziehen.«

Weiter schreibt er: »Für den Kunsthistoriker ist diese produktive Spannung noch aus einem anderen Grund von Bedeutung. Gewinnt er doch aus den Sichtweisen und den Strukturen der jeweils zeitgenössischen Kunst neue Betrachtungskriterien und Qualitätsbegriffe für vergangene Epochen.«

Die Ankäufe der öffentlichen Hand, die im Anschluß an die künstlerische Abgeschlossenheit von der internationalen Kunstentwicklung während des Verlustes der Eigenständigkeit Österreichs, das ökonomische Überleben der zeitgenössischen Künstler sichern wollten, haben mit dieser Zusammenarbeit eine neue Dimension und Qualität erhalten.

Diese Veränderung in den Beziehungen des Staates im weitesten Sinn zu den schöpferischen Künstlern wurde auch von diesen mit Interesse registriert und hat zu einer neuen Qualität der Beziehung zwischen den Künstlern und dem »Staat« geführt.

Werner Hartmann

## Vorwort

Die 1873 auf dem »ersten kunstwissenschaftlichen Congress« in Wien gestellte Frage, ob und in welcher Weise »systematische Reproductionen speciell zum Zwecke des kunstgeschichtlichen Unterrichts« veranlaßt werden sollten, ist längst zugunsten einer beliebigen Reproduzierbarkeit jedes beliebigen Kunstwerks beantwortet worden. An ihren Universitätsinstituten bedient sich die Wissenschaftsdisziplin Kunstgeschichte heute eines imaginären Museums von Reproduktionen, deren theoretische Vollständigkeit die Intellektualisierung, wie sie durch die notwendigerweise unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum äußersten treibt. Daß damit allerdings eine Gefahr verbunden ist, die in letzter Konsequenz zu jenem von Thomas Bernhard beschriebenen Szenario führen kann, in dem die »Kunsthistoriker die eigentlichen Kunstvernichter« sind, die »so lange über die Kunst schwätzen, bis sie sie zu Tode geschwätzt haben«, ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Natürlich war und ist sich die institutionalisierte Kunstwissenschaft dieser Problematik nicht erst seit dem Bernhard'schen Verdikt bewußt und versucht in ihren Ausbildungsgängen einer Entfremdung vom originalen Kunstwerk auf vielerlei Art entgegenzusteuern. Dennoch ist es erstaunlich, daß sich nur eine verschwindend kleine Zahl von Kunsthistorischen Universitätsinstituten darauf verstanden hat, den direkten Kontakt mit dem Kunstwerk auch durch den Aufbau einer eigenen kleinen Kunstsammlung herzustellen. Dies verwundert nicht zuletzt angesichts der bekannten Tatsache, daß der von Walter Benjamin in den 1930er Jahren mit der mechanischen Reproduzierbarkeit in Zusammenhang gebrachte »Verlust der Aura« des originalen Kunstwerkes keineswegs eingetreten ist, sondern daß genau umgekehrt die Allgegenwart des reproduzierten Kunstwerkes die Einzigartigkeit des Originals geradezu ins Kultische überhöht.

Eines der wenigen kunsthistorischen Institute, das eine eigene Kunstsammlung nicht nur besitzt, sondern auch stetig vermehrt, ist das der Universität Innsbruck, das zweitälteste seiner Disziplin in Österreich. Seit den 1950er Jahren entstand hier eine Kunstsammlung, die sich zunächst zum größeren Teil aus Geschenken heimischer Künstler zusammensetzte, in den letzten Jahren aber vor allem von der systematischen Ankaufspolitik des zuständigen Ministeriums profitiert, dessen Wohlwollen ungeachtet seiner wechselnden Benennungen unserer Sammlung in konstanter Weise zugute kommt: Die unter Mithilfe unseres Sammlungsleiters aus-

gesuchten Neuankäufe aus Tiroler Künstlerateliers verbleiben als Dauerleihgabe in der vom Kunsthistorischen Institut betreuten Sammlung der Universität Innsbruck. Die Beschränkung auf Kunstwerke tirolischer Provenienz, deren Gründe zunächst in leicht einsehbaren äußeren Gegebenheiten liegen, bringt den nicht zu unterschätzenden Vorteil mit sich, hier dem imaginären Weltkunstmuseum, wie es jedes kunsthistorische Institut in Form von Büchern, Dias oder anderen Bildträgern besitzt, eine Sammlung konkreter Kunstwerke gegenüberstellen zu können, deren räumliche wie vor allem zeitliche Begrenzung sie noch weitgehend vor jeder etikettierenden Zuordnung bewahrt und ihnen damit jene unmittelbare Wirkung erhalten hat, die einst auch den heute weltbekannten Kunstwerken eignete, über die mittlerweile Fluten von Interpretationen verfaßt worden sind.

Der vor fünf Jahren erstmals vorgelegte Katalog unserer Kunstsammlung ist mittlerweile nicht nur wegen einer Fülle von Neuerwerbungen ergänzungsbedürftig geworden, er ist vor allem, obwohl in relativ großer Auflage gedruckt, schon seit längerer Zeit vergriffen. Dies erklärt sich einerseits gewiß aus dem Fehlen einer auch nur annähernd vergleichbaren repräsentativen Darstellung neuester Kunst aus Tirol, beweist andererseits aber wohl auch, daß gerade derartige Aktivitäten die immer wieder bemühte Mär vom akademischen Elfenbeinturm besonders schlagend ad absurdum zu führen imstande sind. Wie in seiner ersten Ausgabe ist auch der nun in zwei Bänden vorliegende, wesentlich erweiterte Bestandskatalog überdies ein Zeugnis für jene eingangs postulierte objekt- wie praxisnahe Ausbildung: Die einzelnen Beiträge und Katalognummern wurden im Rahmen einer Lehrveranstaltung wiederum unter der Regie von Christoph Bertsch von Studierenden unseres Instituts verfaßt. Schließlich darf auch ohne Inanspruchnahme der Zahlensymbolik mit einiger Genugtuung darauf verwiesen werden, daß diese neue Publikation gleichzeitig der 10. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Instituts der Universität Innsbruck ist.

Paul Naredi-Rainer

## Einleitung

»Schönheit vor Weisheit«, so der Titel einer 1981 entstandenen Arbeit von Wolfgang Flatz, die sich heute in unserer Sammlung befindet, thematisiert das Spannungsverhältnis des Faches Kunstgeschichte zwischen normativer Ästhetik und historischer Disziplin. Hammer und Sichel, mit dem Gütezeichen »Made in Austria« versehen, sind auf eine rot gespritzte Stahltafel appliziert und werden dem Schriftzug »Schönheit vor Weisheit« gegenübergestellt. Flatz arbeitet hier mit Elementen einer nichtkünstlerischen Zeichenwelt, die durch ihre bereits im Alltag vorhandene Signifikanz und durch ihre formale Anordnung dem Betrachter unterschiedliche Bedeutungsebenen offenlegt. Durch die Wechselwirkung dieser verschiedenen Sprachmuster und die Infragestellung politischer Symbole entstehen Übergänge zwischen Kunst und außerkünstlerischen Aspekten, Ästhetik und historischer Kontext einer profanen Zeichensprache gehen eine künstlerische Durchdringung ein. Das Kunstwerk wird zum Anreger eines aktiven Denkprozesses, der, der Willkür der Postmoderne entgegenlaufend, bereits ein Grundraster der Rezeption vermittelt. Mit seinem Werk impliziert Flatz die Aufforderung an den Betrachter, über die Zeitverhältnisse und die Schlagworte der Massenmedien nachzudenken, provoziert die Negation. Die Produktionästhetik wird von der Rezeptionsästhetik verdrängt, die zeitgleich als methodischer Ansatz in den frühen achtziger Jahren in der Kunstgeschichte Bedeutung gewinnt. Zehn Jahre, nachdem das Werk in die Sammlung aufgenommen wurde, führt es immer noch unter Institutsmitarbeitern und Studenten zu heftigen Diskussionen und Ablehnung, wird in seiner oft wörtlich genommenen Aussage gerade im heutigen Wissenschaftsbetrieb als Provokation empfunden. Ob Zufall oder nicht, bereichert »Schönheit vor Weisheit« seit einigen Wochen das Depot des Instituts.

»Schönheit vor Weisheit« als Motto einer Kunstsammlung, als Sammlungsprinzip gar? Ein Beispiel von vielen, das zeigt, wie die tägliche Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst, bewußt oder unbewußt, den Institutsalltag prägt, die Beschäftigung mit dem Original unumgänglich macht, und die wichtige Wechselbeziehung zwischen Kunst und Kunstgeschichte entstehen läßt.

Kunsthistoriker können aus den Sichtweisen und Strukturen der jeweils zeitgenössischen Kunst neue Betrachtungskriterien und Qualitätsbegriffe auch für vergangene Epochen gewinnen. Indem die zeitgenössische Kunst, Qualität vorausgesetzt, neue Bildstrukturen und Sinnzusammenhänge schafft, ermöglicht sie auch Werke

der Vergangenheit unter neuen Aspekten zu betrachten, was zu einer völligen Neubewertung bestimmter Epochen und Künstlerpersönlichkeiten führen kann. Innovative Fragestellungen provozieren neue Antworten, Verknüpfungspunkte werden erkennbar, die bisher keine Beachtung gefunden haben und uns die Lebendigkeit auch der vergangenen Kunst und die Bedeutung der historischen Erfahrung vor Augen führen.

Kunstwissenschaft und die jeweils aktuelle Kunst stehen seit der Gründung des Faches Kunstgeschichte als institutionalisierte Disziplin an den Universitäten zur Mitte des 19. Jahrhunderts in einem konfliktreichen Spannungsverhältnis. Die Neubewertung der spätantiken und frühchristlichen Kunst, der mittelalterlichen Plastik und des Manierismus des 16. Jahrhunderts stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den künstlerischen Ergebnissen des Impressionismus, der Flächenkunst um 1900 und des Expressionismus. Die Kunsthistoriker der Wiener Schule, allen voran Franz Wickhoff, Alois Riegl und Max Dvořák, dem zeitgenössischen Kunstschaffen eng verbunden, müssen in diesem Zusammenhang mit ihren Forschungsarbeiten als wegweisend genannt werden.

Die Sammlung Tiroler Kunst des 20. Jahrhunderts entstand nach dem Zweiten Weltkrieg durch Schenkungen und Ankäufe und weist bis in die späten sechziger Jahre einen Schwerpunkt im Bereich »Selbstbildnis« auf. Seit der Mitte der achtziger Jahre werden die jährlichen Kunstankäufe des Bundes, meist direkt in den Künstlerateliers erworben, der Sammlung einverleibt, die so eine ständige Veränderung und Aktualisierung erfährt. Somit kann der nun vorliegende Bestandskatalog, zusammen mit den Veröffentlichungen der Kunstankäufe des Landes Tirol durch Magdalena Hörmann (1994, 1996), den Stellenwert und die Qualität der Sammlungen der öffentlichen Hand verdeutlichen. Neben den neu erworbenen Bundesankäufen konnte die Sammlung des Instiuts für Kunstgeschichte seit der Publikation des ersten Bestandskataloges »Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert« (1992) durch wichtige Arbeiten von Markus Prachensky, Paul Flora, Oswald Oberhuber, Gerhild Diesner, Max Weiler, Wilfried Kirschl, Anton Christian, Peter Fellin, Ernst Caramelle und Eva Schlegel entscheidend ergänzt werden. Die durch ihre Entstehung und den gesetzlichen Bestimmungen der Bundesankäufe begründete Sammlungstätigkeit in breiter Form, so sind viele bereits vergessene Künstler mit oft beeindruckenden Werken vertreten, konnte damit eine weitere Qualitätssteigerung erfahren. Die verstärkte Präsenz von Arbeiten der Sammlung als Leihgaben bei Ausstellungen zeigt, daß deren Stellenwert auch über Tirol hinaus Anerkennung findet. Daß immer noch für Tirol wichtige Künstler fehlen, weniger bedeuten-

de Künstlerpersönlichkeiten teilweise mit mehreren Arbeiten die Sammlung bereichern und vor allem im Bereich der neuen Medien, Rauminstallationen und der Skulptur naturgemäß Lücken vorhanden sind, muß kritisch vermerkt werden. Auch Künstler, die den Systemraum Kunst bewußt verlassen, sind nur marginal vertreten.

Ein Durchblättern des Kataloges wirft die Frage auf, wo eigentlich die grundlegenden, kunsthistorisch relevanten Unterschiede zwischen den regional bekannten und geschätzten Künstlern und den international vertretenen liegen: eine Qualitätsfrage? – eine Frage der künstlerischen Innovation? – der Vermarktung? – der persönlichen (geistigen) Mobilität? – der Kontakte? – des Eingehens auf Trends und Marktmechanismen? Tiroler Künstler auf der documenta in Kassel in den letzten Jahrzehnten waren Walter Pichler, Oswald Oberhuber, Helmut Schober, Peter Kogler und Ernst Caramelle. Auf der documenta X in diesem Jahr sind Lois Weinberger, Peter Kogler und Martin Walde vertreten. Auf der Biennale in Venedig waren seit den frühen siebziger Jahren Peter Sandbichler, Peter Kogler, Eva Schlegel, Walter Pichler, Helmut Schober und Max Peintner präsent. Mit Ausnahme des Letztgenannten haben alle diese Künstler ihren Lebens- und Schaffenschwerpunkt außerhalb des Landes.

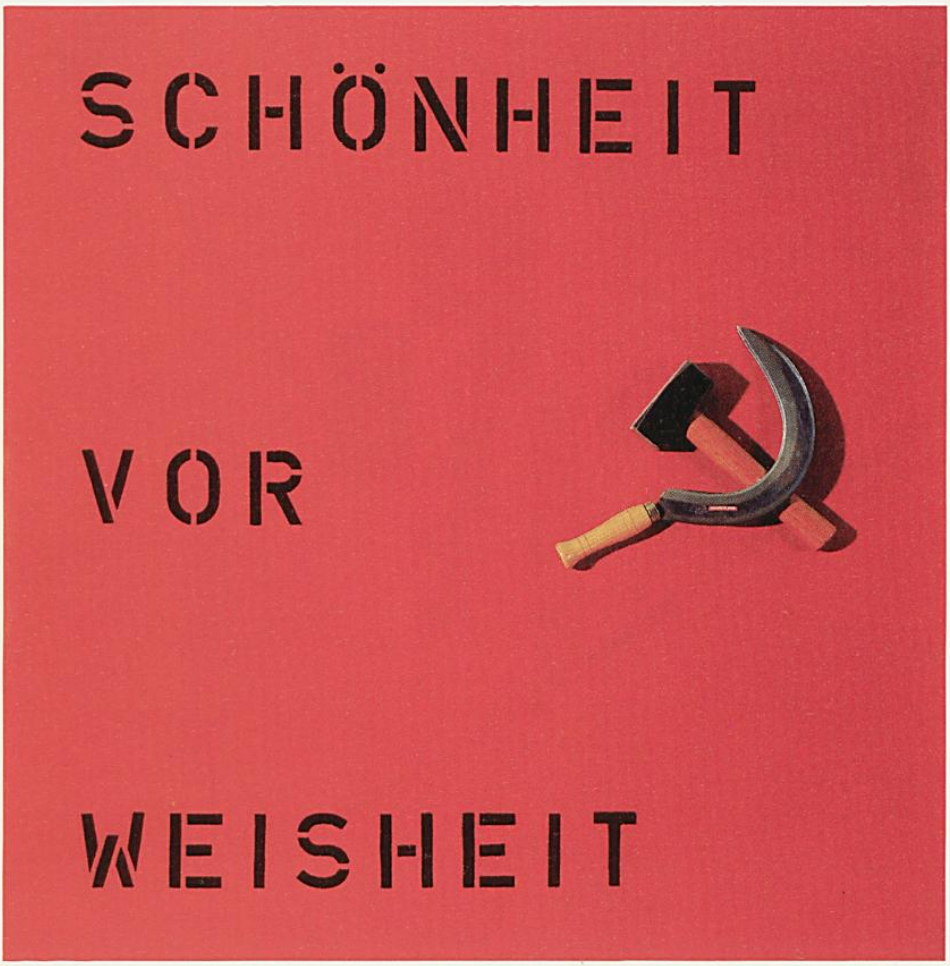
Neben den in den Bestandskatalog aufgenommen Kunstwerken und den kurz skizzierten wissenschaftlichen und künstlerischen Nachlässen Paul Rittinger, Hans Semper, Loius Hechenbleikner und Franz Schwetz, muß auf weitere Werke zeitgenössischer Künstler in der Sammlung verwiesen werden. Außer dem eingangs genannten konzeptuellen Werk von Flatz sei im besonderen eine Fotoserie von Kurt Matt und die skulpurale Arbeit »discurs d'amour« von Silvia Taraba erwähnt. Das Originalexposée von Hans Fritz zu seiner Mathmah-Bauweise, das Deckblatt stellt eine der konsequentesten Beispiele gegenstansloser Kunst der Zwischenkriegszeit in Tirol dar, vom Verf. 1994 erstmals veröffentlicht, und die Serie »Kleines Bilderbuch vom Krieg« von Klabund und Seewald, 1914 erschienen und von Markus Neuwirth 1995 im Ausstellungsraum des Instituts, der als Schnittstelle zwischen Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit konzipiert ist und vom Institut für Kunstgeschichte seit den ersten beiden Ausstellungen über Max Weiler und Joseph Beuys 1981 über 70 mal Verwendung fand, erstmals gezeigt und gewürdigt, verdeutlichen, daß noch viel historisch wie kunsthistorisch relevantes Material einer wissenschaftlichen Aufarbeitung harrt. Damit verbunden ist die Frage nach der Gründung eines Universitätsmuseums, einer ständigen Präsentationsmöglichkeit unserer Sammlung und Teilen der Nachlässe, das, zusammen mit der Sammlung

des archäologischen Instituts, die Museums- und Ausstellungslandschaft von Innsbruck nachdrücklich bereichern würde.

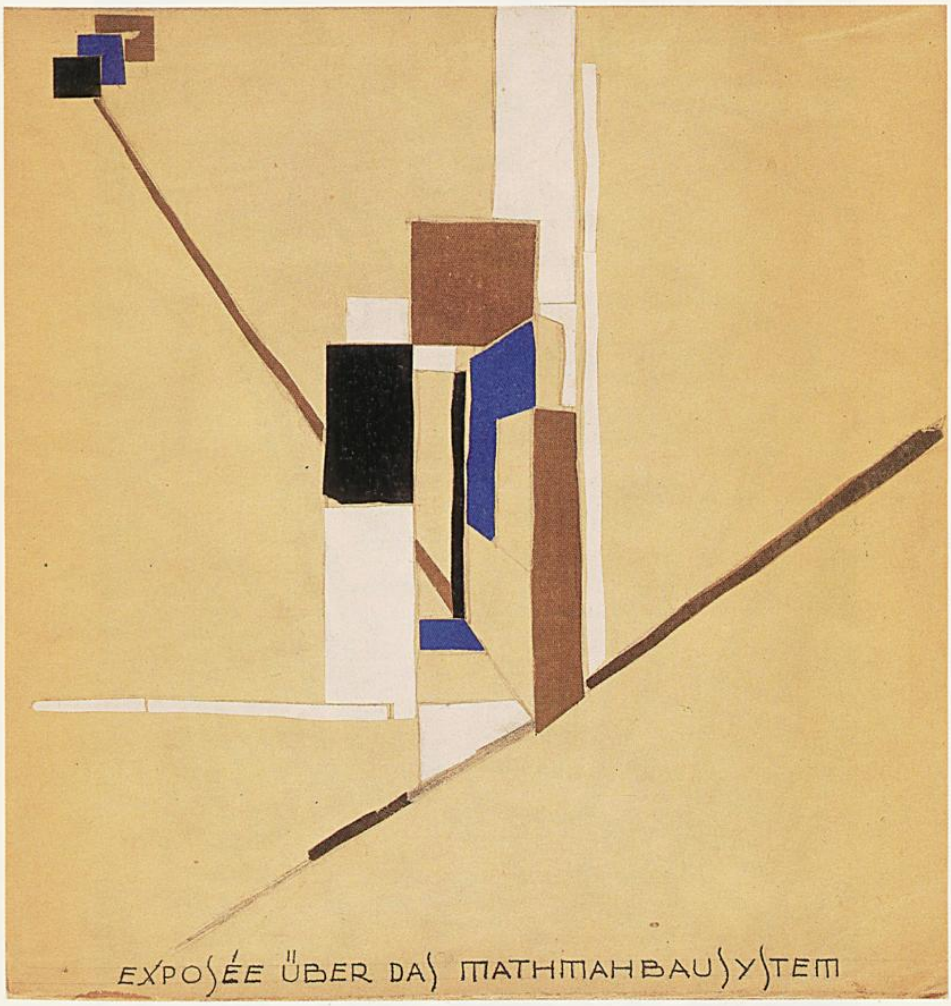
Mein Dank gilt den Autoren und Mitarbeitern an diesem Projekt, Studentinnen und Studenten der Kunstgeschichte bzw. jüngere Absolventen des Faches (Renate Breuß, Thomas Feuerstein, Marianne Hörmann, Günther Moschig, Claudia Wedekind, Roswitha Zwetti), im besonderen der Koordinatorin des Projekts, Heidrun Sandbichler, sowie der Betreuerin der Artothek der Kunstsektion im Bundeskanzleramt in Innsbruck, Elisa Bettina Spörr. Die ständige Erweiterung der Sammlung und die Ermöglichung des vorliegenden Bestandskataloges wurde durch das große Wohlwollen und die ständige Hilfsbereitschaft von Ministerialrat Dr. Werner Hartmann ermöglicht, der weit über seine Tätigkeit als österreichischer Kunstbeamter hinaus, diese Aktivitäten stets mit großem Interesse und Engagement förderte. Nicht vergessen werden darf auf die langjährigen Betreuer der Sammlung, Dr. Verena Grabmayr und Univ. Prof. Dr. Heinz Mackowitz, die diese bis in die frühen achtziger Jahre leiteten und ergänzten und mit dem 1975 erschienen Ausstellungskatalog anläßlich des 100 jährigen Bestehens des Instituts eine erste Bestandsaufnahme vornahmen.

Unser Dank gilt weiters Minister Dr. Caspar Einem, Sektionschef Dr. Andreas Mailath Pokorny, Marion Pichler, Landesrat Fritz Astl, Dr. Christoph Mader, Dr. Herta Arnold, Dr. Magdalena Hörmann, Dr. Ronald Bacher, Stadträtin Hilde Zach, Rektor Univ. Prof. Dr. Christan Smekal, Dr. Marjan Cescutti und dem Südtiroler Kulturinstitut, Dr. Sieglinde Hirn, Dr. Günther Dankl, Peter Meraner und der Landeshypothekenbank Tirol, Mag. Claudia Wedekind und der Werbeagentur Prilmüller, den Fotografen Jörg Moser und Bernhard Sickert, letzterer zeichnet für die Aufnahmen der seit 1992 neuerworbenen Werke verantwortlich, sowie Hans Aichberger und dem Hörtenbergdruck Telfs, der seit der Gründung dieser Reihe 1991 mit dem Katalog »Carlo Reishammer. Architekturzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus der Toskana. Aus den Beständen der Accademia delle Arti del Disegno« für alle Bände drucktechnisch verantwortlich zeichnet.

Christoph Bertsch




Wolfgang Flatz, Schönheit vor Weisheit, 1981




Hans Fritz, Originalexposée über das Mathmah-Bausystem, um 1925

Klabund/Seewald, Flug über Paris, aus: Kleines Bilderbuch vom Krieg, 1914

Silvia Höller

**Kunst in Tirol von 1918 – 1945**

Gebunden an das Image der Historienmalerei der Tiroler Freiheitskämpfe und der Tradition der bodenständigen, bäuerlichen Milieukunst, führte Tirol noch zu Beginn unseres Jahrhunderts im nationalen wie internationalen Kunstleben ein Schattendasein. Nur einzelne Künstler, welche außerhalb vom traditionsverbundenem und erdverwurzeltem Tirol wirkten, genossen internationale Anerkennung. So lebten bespielsweise Leo Putz, Hans Weber-Tyrol und Albin Egger-Lienz, der wie kein anderer nach Defregger zum Synonym für Tiroler Kunst wurde, lange Jahre in München. Dieser Umstand beruhte nicht unbedingt darauf, daß sich die Künstler vom Heimatland abwandten und keine Auseinandersetzung mit demselben suchten, sondern hing wohl eher mit zwei verschiedenen Faktoren zusammen. Einerseits boten vor allem die Städte Wien und München, deren Impulse zweifelsohne prägend auf die Kunstszene in Tirol wirkten, einen guten Nährboden für offenes, künstlerisches Schaffen, andererseits stand die Heimat den Künstlern mit Desinteresse und geringer Wertschätzung gegenüber und unternahm nichts, um sie im eigenen Land zu unterstützen. So ignorierte die lokale Kulturpolitik die Forderung zur Errichtung eines gemeinsamen Ausstellungsortes. Verschiedene Persönlichkeiten, darunter besonders Max von Esterle, setzten sich wiederholt für ein eigenes Kunstforum zeitgenössischer Kunst ein, da sich den Künstlern kaum Präsentationsmöglichkeiten ihrer Werke boten. Ein Vorschlag war schon damals, das Teehaus im Innsbrucker Hofgarten in einen Ausstellungsraum umzufunktionieren, was man schließlich nach dem Zweiten Weltkrieg verwirklichte.

Die Künstler Tirols schlossen sich im Vergleich zu anderen Orten relativ spät zu Vereinigungen zusammen. Die erste Gemeinschaft war der »Künstlerbund«, der 1903 gegründet wurde[1]. In den zwanziger Jahren wurde das Bedürfnis, besonders unter den jüngeren Vertretern, nach einer dem modernen Kunstschaffen gegenüber offenen Vereinigung immer größer, die einen Gegenpol zu den eher konventionell eingestellten Gruppierungen »Künstlerbund« und »Heimat« darstellen sollte. So kam es 1925 unter Mitwirken von Ernst Nepo, Sebastian Humer, Rudolf Lehnert, Wilhelm Nikolaus Prachensky, Franz Santifaller, Alfons Schnegg und Hans Andre zur Gründung der Gruppe »Waage«. Die »Waage« beteiligte sich entschei-

[1] Vgl. Sieglinde Hirn, Vereinigungen und Gruppierungen der Tiroler Künstler im 20. Jahrhundert, Phil. Diss. Innsbruck 1980

dend an der Organisation der Ausstellung »Tiroler Künstler«[2] in Gelsenkirchen/Rheinland. Diese Ausstellung von 1925/26 stellte eine unverkennbare Wende für die Künstler Tirols dar und brachte eine Aufwertung sowohl im In- wie auch Ausland mit sich. Die Veranstaltung war eine Dankesgeste für die freundliche Aufnahme rheinländischer Kinder in Tirol zur Zeit der Besetzung des östlichen Rheinufers. Aufgrund des außerordentlichen Erfolges wurde die Ausstellung nicht nur in Gelsenkirchen, sondern auch in Düsseldorf, Mühlheim, Hamburg, Nürnberg, Würzburg und München gezeigt. Damit zeigte man erstmals einem breiten Publikum, daß Tirol abgekehrt von der Defregger-Ära, durchaus den Trends der Zeit folgte. Die Auswahl der Künstler unterlag maßgeblich der Gruppe »Waage«. Präsentiert wurden unter anderem Albin Egger-Lienz, Alfons Walde, Ignaz Stolz, Arthur Nikodem und die »Waage«-Künstler[3]. Insgesamt waren 66 Künstler mit zum Teil mehreren Werken vertreten.

Die wohl dominierenste Persönlichkeit war Albin Egger-Lienz[4]. Er wurde zum Schöpfer eines neuen Tiroler Menschentypus; dem bodenständigen, harten, von Schweiß und Arbeit gekennzeichneten Bauern. Zentrales Thema seines Schaffens ist die bäuerliche Existenz, mit welcher er sich ohne Verklärung auseinandersetzt. Seine einzigartige und unverwechselbare Bildersprache findet unter den Künstlern seines Landes eine verbreitete Nachahmung. Besonders seine plastische Monumentalität wurde von vielen Künstlern aufgegriffen. Eine wichtige Rolle spielt sie auch für die Wandmalerei, welche in den Zwanziger-Dreißiger Jahren eine Neubewertung erlebt. Mehrere Künstler, wie Erich Torggler[5], Ernst Nepo und Ignaz Stolz beschäftigen sich wiederholt mit der Freskomalerei. Ignaz Stolz[6], der wie Troyer, Walde und Weber-Tyrol in der Nachfolge von Egger-Lienz anzusiedeln ist, war ein hervorragender Porträtist. Johannes Troyer[7] war in den dreißiger Jahren vorwiegend im Bereich der Plakatkunst tätig. Durch den Beginn der verstärkten Werbung, die hauptsächlich mit dem Tourismus verbunden war, erfreute sich die Plakatkunst[8] in der Zwischenkreigszeit einer großen Beliebtheit. Überdies nahm sie

---

2 Vgl. Kat. Tiroler Künstler, Westfalen/Rheinland 1925/26
3 Vgl. Kat. Tiroler Malerei der Zwischenkriegszeit, Landeck 1980; weiters Kat. 100 Jahre Malerei und Graphik in Tirol, Dölsach bei Lienz 1995
4 Vgl. Wilfried Kirschl, Albin Egger-Lienz. Das Gesamtwerk, 2 Bd., Wien 1996
5 Vgl. Herlinde Molling, Erich Torggler 1899-1938. Angewandte Arbeiten, Diplomarbeit, Innsbruck 1992
6 Vgl. Carl Kraus, Ignaz Stolz, Lana 1996
7 Vgl. Kat. Johannes Troyer, Innsbruck 1970; weiters Carl Kraus, Johannes Troyer, in: Tirol, 46, 1995
8 Vgl. Silvie Falschlunger, Das Tiroler Plakatschaffen 1885-1945. Eine Dokumentation aus kunsthistorischer Sicht, Phil. Diss., Innsbruck 1988

einen nicht zu verkennenden Stellenwert in Bezug auf die Auseinandersetzung mit dem deutschen Expressionismus ein. Auch in den Werken Troyers ist dies nachvollziehbar. Aus politischen Gründen emigriert er 1938 nach Liechtenstein und später in die USA, wo er als Buchillustrator und Schriftkünstler arbeitete.

Im Schaffen von Alfons Walde und Hans Weber-Tyrol steht die Landschaftsmalerei im Vordergrund. Weber-Tyrol[9], der ab 1914 Mitglied der Münchner Secession war, feiert dort 1929 bei der großen Impressionisten-Ausstellung bei Thannhauser seinen wohl größten Erfolg. Mit seinen Tiroler Landschaften und Tierbildern gilt er in seiner Heimat als einer der Hauptvertreter des expressiven Spätimpressionismus. Meisterhaft ist sein Umgang mit der Farbe. Das Geheimnis seiner Werke ist das Spiel mit einer ständig wechselnden Koloristik, verbunden mit der Spontanität seines Temperamentes. »Die Farben müssen, ob sie warm oder kühl, hell oder dunkel sind, aus ihrem natürlichen Feuer geboren sein. Das kostbare, reine Blut und Feuer der Urfarben soll nicht verdreckt werden«[10], schreibt er in seinen Aufzeichnungen.

In Waldes[11] Landschaften hingegen ist der Architekt spürbar, der Wille, Natur zu modellieren. Eindrucksvoll sind seine Schneelandschaften, welche meist menschenleer eine erholsame Stille suggerieren. Sein Themenkreis ist der Kitzbüheler Raum, wo er als Architekt arbeitete. Die Ausbildungszeit in Wien und sein persönlicher Kontakt zu Schiele bleiben für sein Kunstschaffen bestimmend.

Wie Walde absolvierte auch Wilhelm Nikolaus Prachensky[12] ein Architekturstudium und war hauptsächlich als Architekt tätig. Sein beliebtestes Bildmotiv sind Architekturlandschaften, Bergdörfer oder Bauerngehöfte, ineinander gebaute Häuser mit verschachtelten Dachlandschaften. Auffallend ist der perspektivische Standpunkt, den er wählt. Es handelt sich meistens um einen stark erhöhten Betrachterstandpunkt, diese sogenannte Draufsicht ist uns bereits aus dem Werke Schieles bekannt. Dem Einfluß dieser Persönlichkeit konnte sich kaum ein österreichischer Künstler entziehen, demnach ist auch die Rezeption in Tirol sehr stark verbreitet.

Bei der Wanderausstellung »Tiroler Künstler« in Deutschland ernteten besonders die Tiroler Vertreter der Neuen Sachlichkeit Sebastian Humer, Ernst Nepo und Ru-

---

[9] Vgl. Gottfried Hohenauer, Hans Weber-Tyrol, Innsbruck 1966

[10] Aus den Aufzeichnungen Hans Weber Tyrols, in: Kat. Wilfried Kirschl (Hrsg.), Malerei und Graphik in Tirol 1900-1940, Innsbruck 1973, S. 170

[11] Vgl. Gert Ammann, Alfons Walde, Innsbruck 1981 (3. Aufl. 1993)

[12] Vgl. Krista Hauser, Drei Generationen Prachensky, Innsbruck 1986; weiters Gert Ammann, Wilhelm Nikolaus Prachensky, Innsbruck 1989

dolf Lehnert[13] große Anerkennung. Humer[14] beschloß gar auf den großen Erfolg hin, sich in Deutschland niederzulassen, da die Verkaufs-und Auftragslage sich als äußerst gut erwies. Von 1926 an lebte er in Düsseldorf, wo er ab 1933 an der Akademie tätig war. Die Hauptdarsteller im Werk Humers sind Frauen, meist porträtiert in einem kahlen, akzentlosen Innenraum. Durch eine klar gezogene Umrißlinie, welche kennzeichnend für die Neue Sachlichkeit ist, und eine helle, fast kühle Farbgebung verleiht er seinen Frauendarstellungen eine eigene mystische Aura, wobei ihm die Ästhetik des Edlen sehr wichtig zu sein scheint.

Nepo und Lehnert waren aus Deutschböhmen; sie besuchten zusammen die Teplitzer Kunstgewerbeschule und ließen sich, wie unter anderem auch Alfons Schnegg nach dem Ersten Weltkrieg in Innsbruck nieder. In Ernst Nepos[15] Arbeiten der frühen zwanziger Jahre ist die Anlehnung an Schiele, als auch dem Expressionismus festzustellen. Durch eine immer klarer werdende Linienführung und strengere, realistische Formgebung, zeigt sich sein Weg hin zur Neuen Sachlichkeit. Seine Bilder, wie »Frau Ostheimer«,1927 und »Familie Keller«,1929, zählen heute zu den Inkunablen der Österreichischen Neuen Sachlichkeit, obwohl er an sich diese Stilrichtung nicht lange vertrat. »Nicht an Moden hängen, sondern das Erlebte visionär Geschaute konsequent bis zum letzten durchführen«, schreibt er 1942 in sein Arbeits-Tagebuch. Sein großes zeichnerisches Talent, der tektonisch, spannungsreiche Aufbau seiner Bilder und große Experimentierfreude mit Farben, kennzeichnen sein Werk. Bekannt wurde er vor allem durch seine Porträtkunst; er porträtierte zahlreiche Persönlichkeiten aus dem politischen und kulturellen Leben Tirols, unter anderem auch Dr. Josef Weingartner.

Lehnert[16] scheint sich in seinem Schaffen in eine idyllische, fast magische Welt zurückzuziehen. Eine Flucht vor der Realität, die ihm vielleicht nicht erträglich war (Lehnert wählt 1932 den Freitod). Die Natur manifestiert sich in seinem Werk in einer kaum zu übertreffenden Detailliebe. Seine äußerst präzise Pinselführung, und sein Hang, Nebensächlichkeiten vermehrtes Gewicht zu schenken, sind auffallend, wie in einem seiner Hauptwerke »Ein Sonntag«, 1931 zu beobachten ist.

Den drei Vertretern der Tiroler Neuen Sachlichkeit ist gemeinsam, daß sie dem sogenannten »Rechten Flügel« dieser Bewegung zuzurechnen sind, und in ihrem Œuvre sozialkritische Aspekte fehlen.

---

[13] Vgl. Kat. Wilfried Kirschl (Hrsg.), Malerei und Graphik in Tirol 1900 – 1940, Innsbruck 1973

[14] Vgl. Kat. Expression und Sachlichkeit-espressione e oggettivita', Innsbruck, Bozen, Trento 1994/95

[15] Vgl. Kat. Gert Ammann (Hrsg.), Ernst Nepo, Innbruck 1981; weiters Kat. Ernst Nepo, Innsbruck 1993

[16] Vgl. Alexandra Kuttler, Neue Sachlichkeit in Tirol, Phil. Diss., Innsbruck 1992

Alfons Schnegg[17], der im selben Jahr wie Lehnert stirbt, erhält 1927 den Staatspreis. Schneggs Kunst steht dem Expressionismus nahe, wobei aber auch spätimpressionistische Züge nicht fehlen. Beliebte Bildinhalte sind Landschaften; vor allem mit seiner Dalmatienreise sind viele Ansichten verbunden.

In der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck sind von den bisher genannten Künstlern Albin Egger-Lienz, Ernst Nepo, Johannes Troyer und Hans Weber-Tyrol vertreten. 1925 erhielt Egger-Lienz das Ehrendoktorat der Universität Innsbruck und als Dank für diese Auszeichnung plante er, die große Aula mit einem Fresko zu schmücken. Da er im Jahre 1926 starb, konnte er dieses Vorhaben nicht mehr verwirklichen. Ein großformatiger Temperaentwurf zu diesem Wandbild »Der Sturz des Phaeton«, 1926 blieb dem Institut für Kunstgeschichte jedoch erhalten.

Von Nepo besitzt die Sammlung drei Blätter; interessant davon ist das Selbstporträt in Bleistift-Aquarell von 1920. In den Jahren 1920 – 25 schafft er eine Reihe von Bleistift-Aquarell Porträts, in denen eine eigenwillige Farb-Regie zum Ausdruck kommt. Einige sind in den Farbenkombinationen Gelb, Violett und Blau gehalten, andere in kühlen Blautönen. In diesen Arbeiten konzentriert er sich gänzlich auf Gesicht und Hände, der Körper tritt absolut in den Hintergrund, so daß er in vielen Fällen gar nicht mehr ausgeführt wird.

Eines der schönsten Werke der Sammlung aus der Zwischenkriegszeit ist das Selbstporträt in Öl von Josef Prantl[18] aus dem Jahre 1930, in dem der neusachliche Stil mit einer expressiven Farbgebung verbunden wird. Die Selbstdarstellung der Künstler erlebt in der Neuen Sachlichkeit eine Neubewertung. Bevorzugt erscheint die Darstellung des Künstlers mit seinen Malutensilien. Auch Prantl präsentiert sich in seinem Bild mit dem Pinsel in der Hand, als Dokumentation seines »Berufes«. Einen besonderen Stellenwert nimmt dieses Werk auch ein, da es von Prantl aus den zwanziger-dreißiger Jahren sehr wenige Ölbilder gibt, wobei es sich zum Großteil um Selbstporträts handelt. An sich war sein Element die Graphik,seine bevorzugte Technik der Holzschnitt. Thematisch findet sich bei ihm ein sozialkritischer Schwerpunkt. Er schildert die Nöte der Armut und der Arbeitswelt und beschäftigt sich mit seinen Kriegserlebnissen.

---

[17] Vgl. Verena Konzert, Alphons Schnegg-Mühlau, Diplomarbeit, Innsbruck 1994

[18] Vgl. Alexandra Kuttler, Josef Prantl. Das graphische Werk, Diplomarbeit, Innsbruck 1989; weiters Christoph Bertsch (Hrsg.), Arte e Violenza. Immagini fra le due guerre in Austria, Florenz 1997

Weiters sind auch Werke von Artur Nikodem[19] Bestand der Sammlung; darunter ein weiblicher Halbakt in Öl von 1929. Der aus Trient stammende Nikodem gehört, gleich wie Weber-Tyrol und Ignaz Stolz, einer etwas älteren Generation an. Er studierte in München, beschäftigte sich bei seinem Parisaufenthalt mit Monet und Cezannes und blieb lange im Wiener Secessionsstil verhaftet. In den zwanziger Jahren begann er, sich am Vorbild Egger-Lienz orientierend, sich mit einem monumental-expressiven Stil auseinanderzusetzen. Leuchtende Farben und dekorative Elemente bleiben aber in seinem Gesamtwerk bestimmendes Ausdrucksmittel.

Aus dem Bereich der Plastik sind Werke der zwei wichtigsten Vertreter jener Zeit, Franz Santifaller und Hans Pontiller, vorhanden. Santifaller[20], kam väterlicherseits aus der Tradition der Grödner Holzschnitzer. Ausgebildet an der Laaser Marmorbildhauerschule und der Wiener Kunstgewerbeschule beherrschte er nicht nur den Umgang mit Holz, sondern auch anderen Materialien wie Marmor, Ton und Bronze. In den zwanziger und dreißiger Jahren bewältigte er eine erstaunliche Anzahl an öffentlichen Aufträgen im Bereich der Sakralkunst und der Kriegsdenkmäler. Neben der einfühlsamen Gestaltung von religiösen Themen, nimmt in seinem Oeuvre auch die Porträtkunst, für welche er bevorzugt den Werkstoff Bronze wählte, einen geschätzten Stellenwert ein.

Hans Pontiller[21] folgt in seinen Skulpturen der Zwischenkriegszeit einerseits dem neusachlichen Aspekt des reinen Erfassens des Gegenstandes, indem er dem Betrachter durch eine klare Form ohne schmückende Elemente, das Wesentliche vor Augen führt. Andererseits spielt die expressive Ausdrucksform von Ernst Barlach in seinen Arbeiten eine große Rolle. Er nahm durch seine langjährige Tätigkeit an der Gewerbeschule in Innsbruck eine richtungsweisende Position für die nachkommende Künstlergeneration ein.

Als einzige Künstlerin dieser Zeit findet sich in der Sammlung Hilde Goldschmidt[22]. Anfangs beeinflußt von ihrem Lehrer an der Dresdner Akademie, Oskar Kokoschka, geht sie vor allem einen für den Tiroler Raum sehr eigenständigen Weg, der sie in den Grenzbereich der Abstraktion führt. Goldschmidt verbindet abstrakte Elemente mit gegenständlichen, wobei sie das Gegenständliche oft nur mehr andeutet. Bestimmend für ihre Formensprache bleiben kräftig, leuchtende

---

[19] Vgl. Gottfried Hohenauer, Artur Nikodem, Innsbruck 1960; weiters Günther Dankl, Artur Nikodem, in: Kat. Tiroler Kunst-und Antiquitätenmesse im Kongreßhaus Innsbruck. Sonderschau Artur Nikodem 1870-1940, Innsbruck 1988

[20] Vgl. Otto von Lutterotti, Der Tiroler Bildhauer Franz Santifaller, Innsbruck 1955

[21] Vgl. Gert Ammann (Hrsg.), Kat. Hans Pontiller, Wien 1991

[22] Vgl. E. Wagner, Hilde Goldschmidt, Phil. Diss., Innsbruck 1978

Farbflächen. Als eine der wenigen setzt sie sich sehr früh, das Schreckliche erahnend, mit dem Nationalsozialismus auseinander.

Mit dem Anschluß Österreichs vom 12. März 1938 an das Dritte Reich, wurde auch in Tirol die nationalsozialistische Kulturpolitik Hitlers tonangebend. Wie im übrigen Reich hatte die Kunst ihre Freiheit verloren und stand nur mehr im ideologischen Dienste des Regimes. Anders wie in Deutschland stellte dies für das Kunstschaffen Tirols keinen gravierenden Bruch dar, da man sich allgemein in die ohnehin verbreitete traditionelle »Heimatkunst« zurückzog. Dennoch blieb der politische Druck auch für Tirol nicht ohne Folgen. Die Künstlervereinigungen wurden aufgelöst und die Künstler unterlagen der Reichskammer für Kunst und Kultur, der sie einen arischen Ahnenpaß vorweisen mußten. Konkret politisch verfolgt wurden wenige; Hilde Goldschmidt aufgrund ihrer jüdischen Abstammung und Johannes Troyer, dessen Frau ebenfalls Jüdin war. Beide emigrierten: Goldschmidt 1939 nach Großbritannien, Troyer 1938 zunächst nach Liechtenstein, dann in die USA. Leo Putz wird 1936 aus der deutschen Reichskammer ausgeschlossen und die Werke Nikodems werden 1937 bei der »Säuberung« der Städtischen Sammlungen Nürnbergs beschlagnahmt.

Das vorher so rege Ausstellungsleben kam zum Erliegen. Als Ausstellungsmöglichkeit bot sich nur mehr die ab 1940 alljährlich abgehaltene Gauausstellung Tirol-Vorarlberg[23], welche insgesamt fünfmal stattfand. Die ersten vier wurden im zweiten Stock der Universität präsentiert; die letzte im Ferdinandeum. Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang Hubert Lanzinger[24], der 1943 den Mozartpreis erhielt. Zwar war er im Tiroler Kunstleben der zwanziger Jahre vertreten, aber eine hohe Wertschätzung erfuhr sein Schaffen erst in den späten dreißiger Jahren, da gerade seine Kunst dem Geschmack der Zeit entsprach. Sein bekanntestes Werk ist das Hitlerporträt, welches ihn hoch zu Roß als Bannerträger in glitzernder Rüstung zeigt, und entweder mit »Der Schirmherr deutscher Kunst« oder »Der Bannerträger« betitelt ist. »Es ist das angeblich am häufigsten reproduzierte Kunstwerk des Dritten Reiches«[25]. Einen äußerst treffenden Kommentar zu diesem Bild findet

---

23 Vgl. Gau- Kunstausstellung Tirol-Vorarlberg, 4 Kat., Innsbruck 1941, 1942, 1943, 1944

24 Vgl. Christoph Bertsch, Markus Neuwirth, Krieg-Aufruhr-Revolution. Bilder zur Ersten Republik in Österreich, Wien 1995

25 Jonathan Petropoulus, Bannerträger und Tiroler Bergjäger, in: Kat. Kunst und Diktatur, Wien 1994, S. 865

sich bei Hermann Glaser: »Wie weiland die heilige Jungfrau von Orleans (so malte ihn Hubert Lanzinger) ritt Hitler par force alles nieder was sich seinem »sauberen klaren Kunstverstand« in den Weg stellte«[26].

[26] Hermann Glaser, Spießerideologie- Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. Und 20. Jahrhundert, Freiburg 1974, zitiert nach Gerhard Gantner, Aspekte zur Malerei in Österreich von 1938-1945, Phil. Diss., Innsbruck 1986, S. 80

Elisabeth Bettina Spörr

**Kunst in Tirol zwischen 1945 – 1960**

Die Jahre des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges gingen nicht spurlos an der Kunstentwicklung der unmittelbar betroffenen Länder vorüber. Vor allem Österreich und Deutschland waren durch den Nationalsozialismus und die Kriegsjahre über einen langen Zeitraum praktisch völlig von der internationalen Kunstentwicklung abgeschnitten. Das Ende des Krieges hatte allerdings auch auf internationaler Ebene entscheidende Auswirkungen auf die Kunst. Die »Verfolgung« der modernen und als »entartet« bezeichneten Kunst im Dritten Reich bewirkte nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges die, wenn auch romantisch verklärte, offizielle Anerkennung und Würdigung der klassischen Moderne, die sie zuvor auf breiter Basis nicht besessen hatte. Die erste documenta von 1955 zeigt dieses Wiedergutmachungsbedürfnis an der Kunst sehr deutlich[1]. Nach 1945 gab es in Tirol eine Reihe von jungen Künstlern, die zumeist über individuelle Spielarten des »expressiven Realismus« bzw. der gegenstandslosen Malerei den Anschluß an die europäische Kunstentwicklung suchten und sich mit aktuellen Problemstellungen auseinandersetzten[2]. Dennoch kann das immer wieder mit dem Jahr 1945 in Verbindung gebrachte Schlagwort der »Stunde Null« bei genauerer Betrachtung der Tiroler Kunstszene nicht bestehen, da die Kunstentwicklung nach dem Krieg von den unterschiedlichsten Kunstauffassungen und Stilrichtungen und auch von jenen Künstlern, die durch Umfeld und Ausbildung sowohl mit der Kunst der Zwischenkriegszeit als auch mit der des Dritten Reiches konfrontiert worden waren, mitgetragen wurde[3]. So nahmen einerseits die bereits vor dem Krieg sehr bekannten Künstler, wie Alfons Walde, Wilhelm Nikolaus Prachensky, Ernst Nepo, Friedrich Hell oder die beiden deutschen, teilweise in Tirol arbeitenden Künstler Hilde Goldschmidt und Werner Scholz nach dem Krieg die Arbeit wieder auf. Andererseits konnten jene Künstler, deren Schaffen durch die nationalsozialistische Kunstpolitik und den Zweiten Weltkrieg unterbrochen worden war, ihre Arbeit fortsetzten. Walter Honeder, dessen künstlerische Anfänge in die 20er Jahre zurückreichen und noch vom Impressionismus geprägt waren, ist ein typisches Beispiel für

[1] Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte, München 1995, S. 46 ff.
[2] Eva Kreuzer – Eccel, Aufbruch. Malerei und Graphik in Nord- Ost- und Südtirol nach 1945, Bozen 1982, S. 56.
[3] Vgl. dazu Eva Kreuzer – Eccel, siehe Anm. 2, Robert Fleck, in: Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996, Günther Dankl, Tirol – Frankreich. Ein Dialog, in: Kat. Ausst. Tirol – Frankreich, Innsbruck 1991

einen Künstler, der am Übergang zwischen Tradition und Aufbruch stand. Während er in seinen Ölbildern, die sich nach 1945 durch formale Vergröberung, kräftige Farben, expressiven Ausdruck und den Einfluß der französischen Moderne auszeichnen, die gegenständliche Darstellung nie aufgegeben hatte, experimentierte er in kleineren Studien mit den Möglichkeiten der Abstraktion.

Die damals noch sehr jungen Künstler, die ihre Ausbildung größtenteils noch vor dem Krieg beendet hatten, deren künstlerischer Auftakt aber durch den Einbruch des Krieges um Jahre hinausgezögert worden war, hatten nun erstmalig die Gelegenheit, ungestört zu arbeiten[4]. Im wesentlichen betrifft dies die Generation der zwischen 1910 und 1920 Geborenen, deren Ausbildungszeit zumeist in die kritischen 30er Jahren gefallen ist, als die Möglichkeit eines geistigen Dialoges mit Europa aufgrund der politischen Situation vielfach schon eingeschränkt war. Davon waren Künstler wie Max Spielmann, Ferdinand Hochschwarzer, Max Weiler, Paul Flora, Franz Lettner, Fritz Berger u. a. betroffen. Der Krieg hat aber nicht nur den Arbeitsbeginn der jungen Künstler verzögert, für einige von ihnen wurde die Auseinandersetzung mit den Kriegserlebnissen werkbestimmend. Besonders offensichtlich tritt das im Werk von Max Spielmann zutage, der schon während des Krieges seine Erlebnisse in unzähligen Skizzen verarbeitet hatte, dessen Auseinandersetzung mit diesen Themen aber auch danach in seiner Hinwendung zu religiösen Themen deutlich wird. Die meisten der Künstler, die sich eines expressionistischen Realismus bedienten, knüpften dabei an die Positionen des deutschen und österreichischen Expressionismus der 20er Jahre mit den bedeutenden österreichischen Vertretern Oskar Kokoschka, Richard Gerstl und Herbert Boeckl an. Der nachexpressionistische Realismus der jungen Tiroler unterscheidet sich jedoch inhaltlich wesentlich von der Auffassung des Expressionismus der 20er Jahre. Es ging nicht mehr darum, die Unmittelbarkeit des seelischen Ausdrucks oder existentielle Nöte zum Ausdruck zu bringen sondern vielmehr darum, die Realität über die Farbe im Bild neu zu gestalten. Auf diese Weise suchten sie den Anschluß an die europäische Kunst, ohne dabei die eigene Tradition verleugnen zu müssen[5].

Herbert Boeckl übte durch seine Lehrtätigkeit an der Akademie einen unmittelbaren Einfluß auf die jungen Künstler aus. Über ihn, er war von 1935 – 1939 Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Wien und leitete dort von 1939 bis 1965 den »Abendakt«, wurden viele seiner Schüler mit den Errungenschaften der

[4] Kreuzer – Eccel, siehe Anm. 2, S. 21.
[5] Kreuzer – Eccel, siehe Anm. 2, S. 58.

französischen Moderne, wie der gesteigerten Farbigkeit oder den Möglichkeiten der Abstraktion, vertraut gemacht. Er selbst hatte sich in Paris mit der Kunst Cézannes, der Expressionisten und der Kubisten auseinandersgesetzt. Viele der Künstler, die nach 1945 die Kunstentwicklung in Tirol bzw. in Österreich entscheidend mitgeprägt haben, gehörten zu seinen Schülern, wie Helmut und Maria Rehm, Franz Lettner und Franz Walchegger. Die Farbe als freies Gestaltungsmittel hat für Helmut Rehm in seinem gesamten Werk eine tragende Rolle gespielt, obwohl er die gegenständliche Darstellung nie aufgegeben hat. Besonders seine psychologisch differenzierten Porträts stehen denen von Kokoschka nahe. In ihren subtilen Federzeichnungen beschäftigte sich Maria Rehm vorwiegend mit dem Menschenbild, einem Thema, dem gerade nach den Kriegserlebnissen eine besondere Bedeutung zukam und das oft Anlaß zu Kontroversen und Skandalen bot, wie die Aufregungen um Weilers Fresken in der Theresienkirche oder eine Schutzmantelmadonna von Walchegger beweisen.

Die Realität bleibt bei den meisten Malern dieser Zeit bestimmend und hält den Ausdruck des subjektiven Empfindens in Grenzen. Dadurch war es diesen Künstlern möglich, den totalen Bruch mit der Tradition und ihren Wurzeln zu vermeiden und ihre malerische Bildsprache mit historischen Bezügen zu verknüpfen. In diesem Grenzbereich zwischen Tradition und Avantgarde arbeiteten viele der aus Tirol stammenden oder hier ansässigen Künstler. Neben dem Einfluß, den Wien und München mit den Akademien auf die künstlerische Entwicklung in Tirol ausübten, wurde für viele junge Künstler die unmittelbare Auseinandersetzung mit der französischen Moderne werkbestimmend. Ermöglicht wurde sie durch das 1946 in Innsbruck eröffnete Französische Kulturinstitut, das unter Maurice Besset bedeutende französische Kunstwerke zeigte und somit die Tiroler Kunstszene nachhaltig beeinflußte. Das Ausstellungsprogramm mit den Schwerpunkten Kubismus, Fauvismus und Informel hat wesentlich zur Neuformulierung der künstlerischen Identität in den Nachkriegsjahren beigetragen. Durch die Sonderstellung, die dem französischen Kulturinstitut innerhalb Österreichs zukam, erlangte Innsbruck eine besondere Bedeutung für die unmittelbar nach dem Krieg stattfindende Kunstentwicklung in Österreich[6]. Gerade nach dem Krieg erhielten die einheimischen Künstler durch die vom französischen Kulturinstitut organisierten Ausstellungen die damals so wichtigen Impulse und die Möglichkeit, die Entwicklung der internationalen

[6] Oswald Oberhuber, Und in Tirol..., in: Otto Breicha/Gerhard Fritsch (Hrsg.), Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945, Salzburg 1967, S. 256 ff.

Kunst seit den 30er Jahren nachzuvollziehen. Am Institut Francais wurden aber nicht nur französische Künstler präsentiert sondern auch jungen Tiroler Künstlern die Möglichkeit geboten, ihre Werke zu präsentieren. So war zum Beispiel 1948 eine große Ausstellung den »jeunes peintres tyroliens d'avantgarde« gewidmet. Gezeigt wurden u.a. Werke von Max Weiler, Helmut Rehm, Gerhild Diesner, Ilse Glaninger, Walter Honeder, Paul Flora, Franz Santifaller, Fritz Berger und Werner Scholz. Die reinen, ausdrucksstarken Farben der damals gezeigten Werke des Fauvismus hinterließen deutliche Spuren bei einigen jungen Künstlerinnen und Künstlern, ganz besonders deutlich treten sie im Werk von Gerhild Diesner hervor. Die reinen, leuchtenden und ausdrucksstarken Farben beherrschen den Bildeindruck und stellen den eigentlichen Bildinhalt in den Hintergrund. Der Eigenwert der Farbe und ihre Bedeutung waren der eigentliche Auslöser für die Entstehung der Bilder. Das bevorzugte Bildthema Diesners war zweifellos das Stilleben, das neben der inhaltlichen und symbolischen Komponente von jeher die Freude am rein Malerischen zum Ausdruck gebracht hat. Die Auseinandersetzung mit van Gogh, Gauguin und Matisse aber auch mit dem spätkubistischen Meister André Lhote während ihrer Studienzeit in England und Paris prägte ihr gesamtes Werk. Ein ähnlich signifikantes wenn auch nicht so bekanntes Werk, das deutliche Bezüge zur französischen Moderne aufweist, stammt von Hilde Nöbl. Neben der Akademiezeit in Wien waren der Zeichenunterricht bei Max von Esterle und Toni Kirchmayr, in dessen Malschule viele junge Künstler ihre ersten Erfahrungen machten, sowie ein Parisaufenthalt 1956 wichtige Stationen ihrer Entwicklung. Noch während des Krieges begann sie gemeinsam mit der Bildhauerin Ilse Glaninger ihr Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo Herbert Boeckl dafür sorgte, daß diese während der Kriegsjahre nicht zu einer Stätte der NS-Kunst verkam[7]. Ihr anfänglicher Impressionismus wich während der Akademiezeit immer mehr einem ruhigen Expressionismus, der vom Vorherrschen der Farbe, der klaren Komposition sowie ihrem charakteristischen, die Fläche strukturierenden Pinselduktus bestimmt wurde. Obwohl bei beiden Künstlerinnen die Farbe und die klare Bildgestaltung im Vordergrund standen ist das Werk von Hilde Nöbl im Gegensatz zu dem von Gerhild Diesner aufgrund der etwas gedämpfteren und weniger leuchtenden Faben vordergründig ruhiger und eher von Melancholie als von Lebensfreude gekennzeichnet. Durch die 1949 in Innsbruck gezeigte Ausstellung der »Meister der französischen Graphik der Gegenwart«, in der Arbeiten von Picasso,

[7] Volkmar Hauser, Die Dame im roten Kleid, in: Wilfried Kirschl (Hrsg.), Hilde Nöbl, Innsbruck 1992, S. 11.

Braque und Léger vorgestellt wurden, kamen Norbert Drexel und Anton Tiefenthaler mit der strengen kubistischen Bildgestaltung in Berührung, die für Drexel[8] vorübergehende, für Tiefenthaler werkbestimmende Bedeutung erlangen sollte. Auch Peter Prandstetter wurde für kurze Zeit davon beeinflußt. Im Werk des Osttiroler Malers Franz Walchegger spielte in den Jahren zwischen 1955 und 1960 die kubistische Formzergliederung eine bedeutende Rolle. Dabei dominierte allerdings weniger die Analyse der Formen als das Bedürfnis, die Ausdruckskraft der Farben durch Setzung elementarer Formen zu steigern[9]. Völlig andere Auswirkungen hatte die Auseinandersetzung mit modernen französischen Tendenzen bei Wilfried Kirschl[10], der während seines Studiums in Paris an der Académie André Lhote, einem Mitbegründer des synthetischen Kubismus, mit dessen strengem, spätkubistischen Formenkanon in Berührung kam. Das Resultat seiner Auseinandersetzung mit der französischen Moderne war ein Bedürfnis nach Klarheit, Harmonie und Ordnung, das er mit seiner an den Kubismus angelehnten Formensprache anstrebte. Maurice Besset zeigte in Innsbruck auch Werke jener französischen Künstler, die darüber hinaus zu einer gegenstandslosen, freien und gestischen Malerei gefunden hatten. Mit dieser gezielten Ausstellungspolitik ermöglichte er den Tiroler Künstlern die Auseinandersetzung mit dem abstrakten Expressionismus, dem Informel oder der Lyrischen Abstraktion. Innerhalb der gegenstandslosen Malerei nahm Max Weiler in Tirol eine Sonderstellung ein. Obwohl formale Ähnlichkeiten zum Informel und zum abstrakten Expressionismus bestehen, unterscheidet sich seine Arbeit in programmatischer Hinsicht doch in wesentlichen Punkten von den Intentionen dieser Strömungen[11]. Die Hinwendung zur Abstraktion wurde durch die beiden, vom Französischen Kulturinstitut organisierten Ausstellungen »Musik und Bildende Kunst« und »Französisches Kunstschaffen aus zehn Jahren« unterstützt. Die in Innsbruck gezeigten Vertreter der »radikalen Moderne«[12] wurden allerdings nur

---

[8] siehe Anm. 6, Oberhuber schreibt über Drexel, daß er von Picasso und Braque fasziniert war.

[9] Günther Dankl, siehe Anm. 3, S. 55.

[10] Kat. Ausst. Wilfried Kirschl, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1997, Heinz v. Mackowitz, Wilfried Kirschl, Innsbruck 1966

[11] Peter Weiermair, in: Peter Weiermair (Hrsg.), Über Max Weiler, Innsbruck 1980, S. 5.

[12] siehe Anm. 3, Robert Fleck unterscheidet zwischen zwei zueinander widersprüchlichen Auffassungen der Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg, nämlich zwischen der »gemäßigten« und der »radikalen« Moderne. Die »radikale Moderne« der Nachkriegszeit ging von radikalen Gestus und der radikale Haltung aus, die Dadaismus und Surrealismus vor dem Zweiten Weltkrieg entwickelt hatten und die von den Vertretern der »gemäßigten Moderne«, die zahlenmäßig überlegen waren, strickt abgelehnt wurden. Die wichtigsten Vertreter der »radikalen Moderne« waren in Frankreich Hartung, Soulages, Hains, Klein, Villeglé, in Deutschland (mit kriegsbedingter Verspätung) Beuys, Baselitz, Richter und Polke. Beide Auffassunge gab es auch in der österreichische Nachkriegskunst.

für eine kleine Gruppe Tiroler Künstler, die sich auf die Abstraktion einließen, wegweisend, ermöglichten ihnen aber den Anschluß an die unmittelbar stattfindende internationale Kunstentwicklung. Auch Franz Lettner, der mit mehreren Arbeiten aus verschiedenen Perioden in der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte vertreten ist, hat sich in der Schaffensperiode der »Orphischen Welt« an die zeitnahe Entwicklung des abstrakten Expressionismus herangewagt. Oswald Oberhuber schreibt selbst, daß er von von den Ausstellungen im »Institut«[13] Anregungen für seine informelle Malerei und Plastik gewonnen hat. Aber auch andere Künstler wurden dadurch motiviert, die gegenständliche Malerei hinter sich zu lassen. So gab es bei Peter Prandstetter bereits frühe Berührungspunkte mit dem Informel, dem sich gegen Ende der 50er auch Heinz Klima für kurze Zeit verschrieben hat[14]. Nach 1945 waren es vor allem Oswald Oberhuber und Markus Prachensky, die aus Tirol stammend, gegen Ende der 40er bzw. Anfang der 50er Jahre die Kunstentwicklung innerhalb Österreichs entscheidend mitbestimmten bzw. einen internationalen Stellenwert erlangen konnten. Dieter Ronte[15] schreibt über Oberhuber, daß dieser der erste und jüngste Künstler gewesen sein dürfte, der sich von den faschistischen Bindungen zu befreien versuchte. Indem er die neuen Gedanken des Informel aufgenommen und eigenständig verarbeitet hatte, hat er sich von allen bestehenden Zwängen losgelöst. In seinen frühen Arbeiten finden sich neue Formfindungen, die Tabus durchbrachen und Manifeste der Freiheit des Menschen darstellten. Daß er bereits um 1947, also noch während seiner Ausbildung in Innsbruck, mit ungegenständlichen Zeichnungen und der informellen Malerei beginnen bzw. die informelle Plastik begründen konnte, hängt eng mit dem Institut Francais zusammen. Lange vor Wien oder vielen deutschen Städten wurden hier die Werke des Informel gezeigt[16]. Oberhuber war auch der Begründer des Konzepts der »Permanenten Veränderung in der Kunst«, eines Konzepts, das er seit 1958 konsequent verfolgt und in dessen Mittelpunkt die Theorie steht, die sich schließlich Mitte der 70er Jahre auch international durchsetzten konnte, daß spezifische Stilbildungen in der heutigen Zeit gar nicht mehr möglich sind[17]. Markus Prachensky, der gemeinsam mit Mikl, Hollegha und Rainer Gründungsmitglied der Galerie

---

[13] Oswald Oberhuber, siehe Anm. 6, S. 258.

[14] Hanno Vogl-Fernheim, Heinz Klima und seine Zeit, Innsbruck 1992, S. 49 f.

[15] Dieter Ronte, Herz wie Stein, in: Kat. Ausst. Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1947 – 1986, Museum für Moderne Kunst, Bozen 1988, S. 55.

[16] Das hängt damit zusammen, daß Innsbruck französische Besatzungszone war während Wien als Hauptstadt zwischen allen Besatzungsmächten aufgeteilt war und die Franzosen die Kulturpolitik daher nicht in dem Ausmaß bestimmen konnten wie sie das in Innsbruck taten.

[17] Kat. Ausst. Oswald Oberhuber, siehe Anm. 6, S. 317.

nächst St. Stephan war, hielt es nicht lange in Tirol. Seine Studien absolvierte er an der Akademie der bildenden Künste in Wien, von wo es ihn immer wieder für Jahre ins Ausland zog. Von einer durch Mondrian[18] beeinflußten, streng geometrisch – konstruktivistischen Malweise kam er zu seinen Maschinenbildern und Figurationen, deren zunehmende Auflösung in letzter Konsequenz zu den rhythmischen, gestischen Bildern führte, die sofort als Werke von Prachensky erkennbar sind und in denen vitale Schriftzeichen in Rot dominieren. Seine »Malerei der Geste« weist Berührungspunkte mit der Kunst des »Tachismus« und des »Abstrakten Expressionismus« in Europa auf. Als er 1959 zusammen mit Georges Mathieu seine erste »peinture liquide« im Theater am Fleischmarkt veranstaltete, war damit gleichzeitig das erste Happening in Wien inszeniert worden[19]. Oberhuber und Prachensky setzten sich abgesehen von der französischen Kunst auch sehr bald mit der gesamt-europäischen und anglo-amerikanischen Kunst, mit Künstlern wie Mark Rothko, Ad Reinhard oder Sam Francis auseinander.

Berücksichtigt man alle diese unterschiedlichen künstlerischen Positionen und Einflüsse, die in die Tiroler Nachkriegskunst einwirkten, resultiert daraus, daß man die Kunst dieser Zeit nicht verallgemeinernd unter einem einzigen Gestaltungswillen zusammenfassen kann. Die große Problematik der Nachkriegskunst in Österreich liegt darin, daß sie trotz einiger weniger Veröffentlichungen der letzten Zeit noch relativ schlecht aufgearbeitet ist[20] und nach wie vor meist geographisch und historisch isoliert betrachtet wird. Die Einbindung in das historische Umfeld der Zwischenkriegszeit und des Nationalsozialismus wäre ebenso wichtig wie die Konfrontation mit der parallelen Kunstentwicklung in den anderen, unmittelbar vom Zweiten Weltkrieg betroffenen Ländern[21]. Eine ausführlichere wissenschaftliche Aufarbeitung dieser Periode könnte mit Sicherheit noch einige interessante Aspekte der Tiroler Kunst dieser Zeit zutage bringen.

---

[18] Wolfgang Fleischer, Die Reise des Markus P., in: Markus Prachensky. Retrospektive 1953-1978, Akademie der bildenden Künste, Wien 1979, S. 11.
[19] siehe Anm.6, S. 26.
[20] Kat. Ausst. aufBrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre, Wien 1995
[21] Robert Fleck, siehe Anm. 3, S. 109 ff.

Heidrun Sandbichler

# Kunst in Tirol: 1960 – 1980

Er sah also, wie er sagt, etwas
›das er als Zurückkehrender nicht
wiederzugeben weiß noch vermag‹[1]

»Darf ich Sie nach ihrem Lieblingsmaler fragen?

Ich bin ein großer Anhänger der Nötscher-Schule, das ist die Gruppe Wiegele, die sind so ein bißchen expressionistisch orientiert, sie haben, wie soll man sagen, Anfang des 20. Jahrhunderts so eine recht bedeutende Rolle gespielt.«[2]

Die unbestimmte Mengenangabe »ein bißchen« ist in Österreich eine häufig gebrauchte und gelebte, auch jene Kunst, die »ein bißchen« von etwas ist, ist eine beliebte. Künstliche Traditionen und traditionelle Kunst prägen den Geschmack des breiten Publikums. Es scheint, daß bisher höchstens die klassische Moderne aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts rezipiert wurde. Zeitgenössische Kunst stößt meist auf heftigen Widerstand. Zunehmend bedient man sich einer Zensur durch Ignoranz. Die Argumentation vieler Einzelner führt zu einer anderen Historie österreichischer »Kultur«. Die Sprache der Reaktionäre trägt Haß, blinden Eifer und erstarrtes Unvermögen in sich und Dämpfe des militanten Katholizismus und Nationalsozialismus steigen auf. Gegen diese Substanzen des Antiquierten und Durchschnittlichen wendet sich der Wiener Aktionismus[3] der sechziger Jahre. Hiezu schreibt Robert Fleck: »Ohne diesen Gedanken der Aktion als Exorzismus einer kollektiven Mentalität ist der ›Wiener Aktionismus‹ kaum verständlich.«[4] Der um

---

[1] Dante Alighieri, Epistola XIII – Das Schreiben an Cangrande della Scala, zitiert nach: Thomas Ricklin, Das Schreiben an Cangrande della Scala, Hamburg 1993, S. 31

[2] aus einem Interview, das Danièle Roussel im September 1993 mit Jörg Haider führte, zitiert nach: Danièle Roussel. Der Wiener Aktionismus und die Österreicher. Gespräche. Klagenfurt 1995, S. 107

[3] Vgl. zum Wiener Aktionismus: Peter Gorson. Das Prinzip Obszön, Kunst, Pornographie und Gesellschaft, Reinbek 1969; Peter Weibel und Valie Export (Hg.), Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt am Main 1970; Heinz Cibulka, Mein Körper bei Aktionen von Nitsch und Schwarzkogler/il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler 1965 – 1975, Napoli 1977; Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus/Viennese Aktionismus. Wien/Vienna 1960 – 1971, Der zertrümmerte Spiegel/The Shattered Mirror, Klagenfurt 1989

[4] Robert Fleck, Der Wiener Aktionismus, in: Noemi Smolik, Robert Fleck (Hg.), Kunst in Österreich, Köln 1995, S. 55

seine Sinnesfreude betrogene Mensch steht im Zentrum der Arbeiten. In einer Gesellschaft, die den inneren Tod sucht, wird das Aufwallen der Vitalität und das Fühlen des Körpers zur Kunst erhoben. Und »der Tag wird kommen, an dem das Bild nicht mehr genügt... Wir werden Leinwände und Pinsel beiseite legen.«[5]
Die Leinwand wird als statisch und dem Körper fremd wahrgenommen. Um das Unbewußte ausleben zu können bedarf es anderer Mittel. 1962/63 verlassen Brus, Mühl und Nitsch das aufgespannte Textilgewebe und transportieren die Kraft des Informel in eine neue Kunstform. Den Entstehungsprozeß der Aktion aus dem informellen Malakt muß der etwas jüngere Künstler Rudolf Schwarzkogler nicht mehr durchlaufen. Er kann in diesem Sinne direkt auf die Erkenntnisse seiner Freunde und eine internationale Entwicklung zurückgreifen. 1965 beginnen seine Aktionen. Im Laufe der Zeit mutiert sein Aktionismus zur Konzeptkunst. Eine inhomogene Gruppe wächst, in der unterschiedliche Positionen vertreten werden; und gemeinsames kann nur durch eine starke Reduktion der Sichtweise definiert werden. Immer wieder wird die Aktivierung der Triebe ritualisiert, um eine Rückführung zum Ich zu ermöglichen: »Eine Wohnung – ein nackter männlicher Körper liegt auf einem mit frischer Wäsche bezogenen Bett – die Beine sind gespreitzt und hängen über die Bettkante – auf Penis und Schamhaare liegt das Gehirn eines frisch geschlachteten Rindes – unter den Händen liegt eine Damenbinde – Gehirn und Penis werden von oben mit einer schleimigen durchsichtigen Flüssigkeit beschüttet – das frische weiße Bettlaken wird besudelt – schwarz-weiß (Hermann Nitsch, Penisbespülung – Aktionsphoto 1964).[6] Qual und Lust, Schmerz und Befriedigung führen in unbekannte, innere Bereiche. Permanent erscheinen Übungen der Beschmutzung, Reinigung und der Ekstase – das Erleben der Sinne führt aus der Selbstentfremdung und fließt in eine Erdung. Das dionysische Paradies wird im Diesseits erkannt und »der Wille frei zu sein«[7] ist geweckt – die ›Reliquien‹ der Aktionen mahnen, ihn zu leben. Als lebendige Metaphern einer möglichen Veränderung und neuen »ästhetischen Gesellschaft« erregen die Arbeiten der Wiener Aktionisten Angst und Ärgernis. Die Reaktion der Republik Österreich verwundert kaum: Untersuchungshaft, Gefängnis und Exil sind Urteile des Staates. Heute zählen Günther Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler und der

---

[5] Umberto Boccioni, Theorie der Malerei der Gemütszustände, 1911, in: Christian Baumgarth, Geschichte des Futurismus, Hamburg 1966, S. 71
[6] Hubert Klocker, Der zertrümmerte Spiegel/The shattered Mirror, in: Hubert Klocker (Hg.), (Anm. 3), S. 89
[7] Aus dem Text »Die nötige Begabung«, den Schwarzkogler kurz vor seinem Selbstmord verfaßte; zitiert nach Konrad Oberhuber, Gedanken zum Wiener Aktionismus/Thoughts on Viennese Actionism, in Hubert Klocker (Hg.), (Anm. 3). S. 18

Theoretiker Oswald Wiener zur internationalen Avandgarde der sechziger und siebziger Jahre.

Die österreichische Szene zeigt sich facettenreich und komplex. Zusätzlich scheint vieles unerforscht oder durch die Sekundärliteratur verunklärt. Im Laufe der fünfziger und sechziger Jahre entstehen Werke der Wiener Surrealisten (Rudolf Hausner, Arik Brauer, Ernst Fuchs, Anton Lehmden), parallel werden individuelle Wege einer Neuen Abstraktion gefunden (Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Kurt Kappa Kocherscheidt, Markus Prachensky, Oswald Oberhuber). Bereits Mitte der fünfziger Jahre entstehen Werke der Realisten (Georg Eisler, Alfred Hrdlicka). Seele und Raum färben die Atmosphäre der sechziger und siebziger Jahre. In einer Gesellschaft die den Tod zum Ziel erklärt, strebt auch der Wiener Aktionismus, ebenso die Künstlerin Valie Export, die Intensität der Sinne an. Und immer wieder werden Modelle zur Psyche des Menschen und seiner Architektur erstellt (Bruno Gironcoli, Roland Goeschl, Hans Hollein, Haus Rucker, Max Peintner, Walter Pichler). Eine Zuordnung von Namen zu Strömungen erweist sich als kritisch und muß sich selbst ad absurdum führen; denn ein Charakteristikum dieser Zeit ist, daß Sprachmittel und Motiv sich in ständiger Bewegung befinden und einzelne Künstler sich jeglicher Einordnung widersetzen (Oswald Oberhuber, Christian Ludwig Attersee).[8]

Der Blick in die regionale Kunst[9] führt in ein buntes, dreidimensionales Mosaikfeld der Generationen und Stile. Vieles paßt sich ein, anderes bricht auf oder stülpt um, manches bleibt bis heute unbenannt.

Vorausgeschickt sei, daß im allgemeinen Tendenzen des expressiven Realismus die Kunst der Nachkriegszeit beherrschen und bis in die sechziger und siebziger Jahre wirken. Es wird die klassische Moderne ertastet und persönlich gedeutet. Aus dem neu entdeckten Fundus greift man Form- und Farbgestaltung. Vorwiegend werden französische und österreichische Tendenzen des Expressionismus rezipiert. Erinnerungen an Oskar Kokoschka und Herbert Boeckl werden malerisch niedergeschrieben. Doch nur wenigen gelingt es, die freie Kraft der Expression wirken zu lassen und viele Arbeiten münden in eine Verkrampfung. Lösungsvorschläge zur Verschmelzung des »Neuen Sehens« mit dem Ethos des Tiroler Handwerks, erzielen nur bei wenigen eine überzeugende Wirkung. Viele Künstler verbleiben auf der Ebene der sichtbaren Wirklichkeit. Die Gefahr jedoch, von der Rea-

---

[8] Vgl.: Patrick Werkner (Hg), Kunst in Österreich 1945 – 1995. Ein Symposion der Hochschule für angewandte Kunst in Wien; Wien 1995; Ausst.-Kat. Malerei in Österreich 1945 – 1995. Die Sammlung Essl, Künstlerhaus Wien 1996, München-New York 1996; Noemi Smolik/Robert Fleck (Hg.), (Anm. 4)

[9] zur Kunst in Tirol nach 1945 vgl. das grundlegende Werk: Eva Kreuzer-Eccel, Aufbruch, Malerei und Graphik in Nord-Ost-Südtirol nach 1945, Bozen 1982

lität absorbiert zu werden, ist groß. Um dies zu verstehen, muß man zuerst sehen, unter welchen Voraussetzungen sich die Kunst der damaligen Zeit entwickeln konnte.

Zu oft forderten Politik und Bevölkerung gängige Identitätsmuster ein, deklarierten Künstler als Erfüllungsgehilfen ihrer Vorstellungen. Unmittelbar nach 1945 werden erste Nicht-Entsprechungen sichtbar. Die Bevölkerung erlebt einen Schock und fordert ihre traditionellen Bildansichten ein. In Südtirol bezeichnet man eine hölzerne Christusfigur des Künstlers Peter Fellin als »barbarisch«. Karl Plattners Wandbild für die Friedhofskapelle Naturns (Vinschgau) wird stark beschädigt. In der Bachkapelle Matrei i. Osttirol zerkratzt man eine Schutzmantelmadonna von Franz Walchegger, um sie anschließend zu verhängen. Als Max Weiler einen Freskenzyklus für die Theresienkirche (Hungerburg, Innsbruck) schafft und »Der Lanzenstich« vollendet wird, konstatiert die lokale Presse eine »Beleidigung des gesunden Volksempfindens«. Die Debatte findet ihren »Höhepunkt« in einer öffentlichen Gerichtsverhandlung. Die Vollendung des Freskenzyklus wird verhindert, das bereits sichtbare, wird für Jahre verdeckt. Durch neue Gestaltungsmittel strebten die genannten Künstler eine Reform des religiösen Bildbereiches an. Sie waren bestrebt, einen veränderten Zeitgeist in die sakrale Kunst einzuführen. Mit ihren Erneuerungen stießen sie auf vehementen Widerstand, der Zerstörung inkludierte. Erste Namen sind gefallen, Max Weiler, Karl Plattner, Peter Fellin und Franz Walchegger – sie werden zur Entwicklung der Kunst in Tirol wesentliche Beiträge leisten. Das Verhältnis der Bevölkerung zur modernen Kunst erweist sich Anfang der sechziger Jahre als kaum verändert. Es mangelt an einer Infrastruktur, die notwendige Informations- und Vermittlungstätigkeit übernehmen könnte. Ebenfalls scheint der öffentliche Auftragsbereich noch von veralteten Strukturen durchzogen zu sein. Zusätzlich verbrennt 1959 der neue Leiter des »Institut Francais«[10] das Archiv seines Vorgängers Maurice Besset aus Platzgründen. Eine wesentliche Dokumentation zum Wiederbeginn der Moderne in Österreich ist dadurch verlorengegangen. Zugleich kündigt sich an, daß das Werk Bessets nicht fortgesetzt wird. Das Französische Kulturinstiut war über ein Jahrzehnt »Diskussionsforum« und »Netzwerk« zugleich. Nach der Eröffnung im Jahr 1946 avanciert Innsbruck durch das Engage-

[10] zur Bedeutung des »Institut Francais« vgl.: Günther Dankl, »...über das Chaos des Augenblicks hinausführende Denkanstöße...« (Maurice Besset). Zur Rezeption der französischen Kunst in Österreich von 1945 – 1960, in: Patrick Werkner (Hg),(Anm. 8); Ausst. Kat.: Tirol – Frankreich 1946 – 1960. Spurensicherung einer Begegnung, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1991, Innsbruck 1991; Magdalena Hörmann (Hrsg.), Kunst der Fünfzigerjahre in Tirol. Erinnerung an Gottfried Hohenauer, Innsbruck 1994; Robert Fleck, Kunst in Tirol, Vom Kunstwunder zur Ebbe, in: Noemi Smolik, Robert Fleck (Hg), (Anm 4)

ment von Maurice Besset zu einem Zentrum für Moderne Kunst in Österreich. Den Tiroler Künstlern wird die Möglichkeit eröffnet, sich über die klassiche Moderne ebenso zu informieren, wie über Strömungen der Nachkriegsabstraktion. Erst Jahre später kann Wien ein ähnliches Programm vorweisen. In den Räumlichkeiten des Institutes erhielten viele Tiroler Künstler auch erstmals die Möglichkeit auszustellen. Zu sehen sind u. a. Gerhild Diesner, Fritz Berger, Max Weiler, Paul Flora, Wilfried Kirschl, Fritz Krautgasser und Anton Tiefenthaler. Durch den Wechsel der Direktoren entsteht nun eine Lücke, die sich bis Anfang der siebziger nicht mehr schließen wird. Zugleich hinterläßt die Arbeit von Maurice Besset Spuren, die sichtbar werden bzw. bereits Vorhandenes verstärken. Immer wieder klingt die intensive Farbigkeit der französischen Malerei an. Die Innsbruckerin Gerhild Diesner[11] adaptiert am reinsten den Geist der Fauvisten. »Das Stilleben« aus dem Jahr 1959 verrät, daß für die Künstlerin Sehen, Leben und Malen eins sind. Naive Ursprünglichkeit, Leuchtkraft der Farben und eine bis in die Dekoration mündende Stilisierung sind ihre Charakteristika. Französische Tendenzen sind auch im Werk von Hilde Nöbl[12] feststellbar. Durch die konsequente Anwendung reiner Farb- und Flächenwerte löst sich die Malerin schrittweise vom Naturvorbild. 1954 entstehen »Klagender Clown« und »Selbstporträt«, innere Wahrnehmungen beginnen äußere Realitäten zu übertönen. Während der sechziger Jahre führt dieser Prozeß die Künstlerin an die Schwelle der Abstraktion. Ebenfalls von der französischen Avandgarde beeindruckt zeigt sich Wilfried Kirschl; eine impressionistische Bewegtheit kennzeichnet sein frühes Werk. Auf der Suche nach klaren Ordnungen und Harmonien gelingt es dem Künstler, Konstruktion und Impression zu verknüpfen. Atmosphärische Eindrücke zeigt Anton Tiefenthaler in seinen Arbeiten der sechziger Jahre und erweist sich als von Cézanne beeinflußt.

Die Wiener Akademie mit Herbert Boeckls »Abendakt« bildet für zahlreiche Künstler eine breite Ausgangsbasis. Die Traditionen des österreichischen Expressionismus werden angereichert, synthetische Mischformen zwischen Expression und Konstruktion erscheinen. Die Suche nach Antworten auf Natur, Mensch und Vergänglichkeit ist immer wieder ein Grund-Motiv in der Tiroler Kunst. Eine konstruktiv-expressive Umsetzung dieses Themas findet sich bei Rainer Schiestl. Zyklen des Werdens und Vergehens »ertastet« Peter Prandstetter in naturalistischen Stu-

[11] Vgl.: Heinz Mackowitz, Die Frauen in der Tiroler Kunst der Gegenwart, in: Tirol 1969/70; Christoph Bertsch, Kunst im 20. Jahrhundert. Anmerkungen zur Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, in: Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert, Innsbruck 1992 (= Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Ausstellungskatalog Nr. 3)

[12] Vgl.: Heinz Mackowitz. Die Frauen in der Tiroler Kunst der Gegenwart, (Anm. 11)

dien. Ab den siebziger Jahren fließen seine Serien in eine konzeptuelle Richtung. Krebse, Krabben und vertrocknete Knochenskelette arrangiert Norbert Drexel zu Stilleben und bettet diese in pastellfarbene Bildhintergründe. Aus unheimlichen Szenarien tauchen vom Tod verwischte Physiognomien auf und berichten über die Absurdität des Lebens. In den sechziger Jahren arbeitet August Stimpfl in einer abstrakt gestischen Sprache, verläßt diese jedoch, um zur gegenständlichen Verletzbarkeit des Menschen zurückzukehren.

Leid, Fragilität und Tod sind zentrale Themen in der internationalen Kunst der Nachkriegszeit. Die leidenden Kreaturen von Francis Bacon und die Zerbrechlichkeit des Menschen bei Alberto Giacometti sprechen in Tirol offensichtlich zahlreiche Künstler an. Die Pop-art hingegen wird kaum vertreten werden. Eine bestimmte Grundstimmung läßt sich in der Tiroler Kunst der damaligen Zeit kaum ableugnen, die Tendenz, sich »eigenwillig« auf das zeitlose Thema des Natur- und Lebensablaufes zu konzentrieren.[13] Die Vorgänge der Bergwelt werden als Metapher seelischer Prozesse eingesetzt.

»Wille, Zeit des Willens. Der Wille baut eine Burg aus dicken, schweren Steinblöcken. Die Lawinen zerstören sie, brechen herein und zerstören die Einzigartigkeit. Ich muß sie immer wieder aufbauen.«[14] In der ersten Hälfte der sechziger Jahre gelingt Max Weiler[15] der Schritt zur rein abstrakten Malerei. In den Werkkomplexen »Als alle Dinge« (1960 – 1961) und »Wie eine Landschaft« (1961 – 1967) werden formale und geistige Voraussetzung frei, die dem Künstler es ermöglichen werden, losgelöst von einer gegenständlichen Assoziation, Naturzustände direkt in die Leinwand gleiten zu lassen.[16] In der Sammlung finden sich zwei Arbeiten aus jener Zeit der Neuerung. Es handelt sich hiebei um Entwürfe für ein Wandbild im Stiegenhaus der Neuen Universität. Der stilistische Vergleich verdeutlicht, daß der Künstler sich auf dem Weg zu einer bisher unbekannten Form der Abstraktion befindet. Im ersten Entwurf aus dem Jahr 1961 wird bereits eine abstrakt expressive Sprache verwendet. Die Farbflächen wirken kompakt und eine Spannung entsteht aus ihrer Gegenüberstellung. Vier Jahre Jahre später hat sich Weilers Sprache stark verändert. Nun erfolgt ein dynamisches Übersetzen der sich ändernden Stimmun-

---

[13] Vgl.: Eva-Kreuzer-Eccel, (Anm. 9)

[14] Max Weiler (1961), zitiert nach Silvie Steiner, Max Weiler Bilder von 1927 – 1997, in: Max Weiler. Aus der Natur gemacht, Innsbruck-Wien 1997

[15] Vgl. Verein der Freunde des Werkes Max Weiler, Wien (Hg.), Max Weiler, Aus der Natur gemacht, Innsbruck-Wien 1997; Matthias Boeckl, Kontinuität und Verwandlung – zu den frühen Wurzeln der Kunst Max Weilers, in: Ausst. Kat. »Innenschau«, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1992; Peter Weiermair (Hrsg.), Über Max Weiler, Innsbruck 1980; Otto Breicha (Hrsg.), Max – Weiler – Die innere Figur, Salzburg 1989

[16] Vgl.: Silvie Steiner, Max Weiler Bilder von 1927 – 1997, (Anm. 14)

gen der Natur. Seismographisch nimmt der Künstler eine ganzheitliche Landschaft in sich auf – in ihr spiegeln sich Staunen, Ergriffenheit, Freude und Tod des Menschen. Neben den Entwürfen Weilers reicht der Südtiroler Karl Plattner eine kleinformatige Arbeit ein. Ebenso existieren mehrere Entwürfe von Richard Kurt Fischer. Dieser wird im Jahr 1970, anläßlich der 300 Jahrfeier der Universität, seine Arbeit »Welträtsel und Forschung« ausführen.[17]

In den späten vierziger und den fünfziger Jahren wird an den expressiven Realismus angeküpft – der Gegenstand oder das Erahnen seiner realen Form ist noch möglich. Ab den sechziger Jahren erfolgt ein Verzicht, Konkretes andeuten zu müssen. Diese Stichworte beschreiben einen Prozeß, den mehrere Tiroler Künstler im Bruch der Tradition durchleben. Der Lauf der Arbeit und Zeit zerspltittert die äußere Realität, konzentriert ein anderes Sein und mündet in einen Akt der wachsenden Befreiung. Eigenwillige und selbständige Formen des abstrakten Expressionismus erscheinen. In diesem Falle beschreibt diese skizzenhafte Darstellung den stilistischen Wandel im Werk von Franz Lettner. Parallel zu Weilers Werkkomplex »Wie eine Landschaft« entsteht seine »Orphische Welt« und aus ihr entspringt »Die Nacht«. Gefühl und Traum werden künstlerisch ausgearbeitet, stofflose Welten werden hervorgebracht. Durch Spachtel und dichten Farbauftrag wächst ein Relief einer nicht greifbaren Realität. Der Malakt hat sich von außen nach innen gestülpt und spannt Seelenzustände auf.

Ein »Selbstbildnis mit Zigarette« wird von Franz Walchegger in den frühen sechziger Jahren geschaffen. Der Maler geht konsequent in die Abstraktion, die äußeren Erscheinungsbilder werden Schritt für Schritt in elementare Formen gegossen. Zurückgezogen im Atelier seines Bergbauernhofes in Matrei (Osttirol) entwirft er seine Theorien zur Koppelung von Form und Farbe. Die vorliegende Arbeit experimentiert mit monochromen Farbskulpturen und dem Korsett der Umrißlinie. Diese klaren, festen Akzente intensivieren und entladen die Spannungen der Seele. Walchegger zählt zu den ersten, abstrakt arbeitenden Künstlern in Tirol, und trotzdem führt er ein Schattendasein in der österreichischen Kunstgeschichts- und Ausstellungskonzeption. Dem Kunstbetrieb und seinen Marktgesetzen entzieht sich auch Josef Schwarz. In der Zeichnung drängt er aus Realität und Normierung. Freie Spuren der Seele beginnen sich abzuzeichnen, aus einer konstruktiv- expressionistischen Welt werden Gleichnisse des Naturerlebens übertragen.

Gründe eines Klischees zeigen sich: es wird häufig in Isolation gearbeitet und oft

[17] Vgl.: Christoph Bertsch, Tirol im 20. Jahrhundert, Anmerkungen zur Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, (Anm. 11)

die Entscheidung getroffen, außer Landes zu gehen. Fest steht, daß eine ältere Generation, die bereits wesentliche Beiträge zur Moderne in Tirol geleistet hat, sich im Ausland befindet oder anerkannt zurückkehrt. Max Weiler vertritt Österreich im Jahr 1960 auf der Biennale; 1964 wird er, als Nachfolger von Josef Dobrowsky, die Leitung der Meisterschule für Malerei an der Akademie der bildenden Künste übernehmen. Der Südtiroler Karl Plattner wanderte 1952 nach Brasilien aus; 1954 vertrat er Brasilien auf der Biennale; Ende der fünfziger Jahre erfolgte die Rückkehr nach Europa, anschließend entstehen Freskenzyklen im Salzburger Festpielhaus und an den Wänden der Europakapelle (Brennerautobahn). Für eine jüngere Gereration wird Wien zum Zentrum ihrer Arbeit. Wesentliche Beiträge zu jener Kunst, die auch international bestehen kann, leisten ab den fünfziger Jahren Markus Prachensky und Oswald Oberhuber, seit den sechziger und siebziger Jahren Walter Pichler und Ernst Caramelle.

Eine Geormetrie ist in Auflösung begriffen, Mitte der fünfziger Jahre läßt Markus Prachensky[18] seine »Balkenkonstruktionen« in sich zusammenfallen. Unter dem Einfluß Josef Mikls und der internationalen Bewegung einer Neuen Abstraktion, verschreibt er sich immer mehr der freien gestischen Malerei. 1959 wird er die »Peinture liquide« gemeinsam mit dem Franzosen Georges Mathieu im Theater am Fleischmarkt inszenieren. Es handelt sich hierbei um eines der ersten »Happenings« im europäischen Kunstraum. Über eine riesige Leinwand wird kübelweise intensives Rot geschüttet – die inneren Zeichen der Farbe werden durch den Ablauf sichtbar. Mit diesem Eingriff artikuliert und reflektiert sich der Künstler zugleich selbst. Entschiedener als andere neigt Prachensky in seiner Arbeit zur Monochromie, zur Reise in eine einzige Farbe: »Rot ist für Prachensky immer zugleich Farbe, Nicht-Farbe und Mehr-als-Farbe«[19]. Durch diese Farbe bringt er Vitalität und Zerbrechlichkeit zum schwingen. Zugleich tragen die roten »Rinnsale« Chiffren seines Lebens. Wohnadressen werden als Titel zur Spurensicherung der »Zustände« seiner Seele eingesetzt. Unter dem Einfluß mehrer Auslandsaufenthalte verändert sich seine Sprache während der sechziger und siebziger Jahre. So entstehen Serien wie »Maremma« und »Etruria orizontale«. Die Landschaft als auslösendes Moment fließt in das Bild und erweiter die Farbpalette. Der monumentale Wandteppich für das Innsbrucker Kongreßhaus wird 1973 nach seinen Entwürfen in Mexiko gewebt.

[18] Vgl.: Ausst. Kat., Malerei in Österreich 1945 – 1995. Die Sammlung Essl, Künstlerhaus Wien 1996, München-New York 1996; Ausst. Kat., Markus Prachensky. Retrospektive 1953 – 1978, Akademie der bildenden Künste, Wien 1979

[19] Wieland Schmied, Ein Land mit Eigenschaften. Notizen zur Malerei in Österreich 1945 – 1995, in: Ausst. Kat.: Malerei in Österreich 1945 – 1995. Die Sammlung Essl, (Anm. 18)

Von der informellen Malerei kommend, verschreibt sich der Südtiroler Oswald Oberhuber[20] der ständigen Metamorphose. Zu Beginn der sechziger Jahre prägt der Künstler den Begriff der »permanenten Veränderung«. Der Glaube an spezifische Stilbildungen ist nicht mehr möglich. Drei Jahrzehnte später meint Oberhuber hiezu: »In der Rückschau hatte ich durchaus recht, und zwar in zwei Richtungen: erstens war es der eigentliche Einstieg in die Postmoderne – selbstverständlich zu früh und deshalb wirkungslos; es bringt eben nichts, wenn man zu früh ist – und zweitens gibt es tatsächlich keine stilbildenden Vorgänge mehr. Die Moderne führte dazu, daß nichts mehr festgemacht werden kann. Der Glaube der Väter war ein Irrglaube. Sie glaubten, sie könnten einen Stil konstituieren, und haben nur Richtungen aufgezeigt.«[21] Das Werk des Künstlers ist ein permantes Experiment und ein Ausdruck der Selbstreflexion. Den Werkabschnitt der Jahre 1954 – 1957 bezeichnet er als Ende seiner informellen Phase und als Beginn einer konsequenten gegenständlichen Malerei. Sein »Selbstbildnis« scheint dies zu dokumentieren. Das Porträt ist Teil einer Serie, die einheitlich in grau-weiß Tönen gehalten ist. Farbliche Akzente werden nur sehr sparsam eingesetzt, zusätzlich wird eine radikale Reduzierung vorgenommen, für die markanten Züge des Künstlers entsteht Raum. Die siebziger Jahre werden eine reiche zeichnerische Produktion mit sich bringen. Oberhuber erkennt die Zeichnung als optimales Medium zur unmittelbaren Reaktion auf geistige Bewegungen. Hiezu stellt Peter Weiermair fest: »Sein Spiel heißt in der Zeichnung und durch die Zeichnung die Welt neu zu erschaffen.«[22]

Allgemein erfolgt während der sechziger und siebziger Jahre eine Aufwertung der Zeichnung. Das Arbeiten auf Papier eröffnet zahlreiche Möglichkeiten, so das schnelle Niederschreiben von Konzepten oder die spontane Dokumentation privater Seelen-Zustände. Die Facette ihrer Erscheinungsform inkludiert die Verweigerung der Perfektion ebenso wie die detaillierte Ausführung. Die Betonung der persönlichen Handschrift trägt sie jedoch immer in sich.[23] Für Peter Blaas stellt die Zeichnung das wichtigste künstlerische Medium dar. Mystische Körper werden durch Intuition und Phantasie herbeigerufen; sie erschließen dem Betrachter mehrere Dimensionen und befinden sich in permanenter Wandlung. Häufig in großen

---

[20] Vgl.: Ausst. Kat. Oswald Oberhuber, 300 Zeichnungen, Graz 1973; Kat. Ausst. Oberhuber, Zeichnungen – Aquarelle – Tücher, Innsbruck 1981; Kunstforum International, 89/1987

[21] zitiert nach Wolfgang Drechsler, Ansichten. 40 Künstler aus Österreich im Gespräch mit Wolfgang Drechsler, Salzburg 1992, S. 52

[22] Peter Weiermair, When attitudes become form, in.: Kat. Ausst. Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1947 – 1986. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt o.J. (1987)

[23] Ausst.-Kat., Medium Zeichnung, Galerie Annasäule/Galerie Bloch, Innsbruck 1979

Werkkomplexen arbeitend, begibt sich der Künstler auf eine philosophische Spurensuche, gefühlsmäßig Wahrgenommenes wird ebenso wie aktuelles Tagesgeschehen umgesetzt. Eine beklemmende Atmosphäre entsteht, Verfall und Schmerz hinterlassen signifikante Zeichen zur Zeit. Die Sammlung besitzt eine Arbeit zum jugoslawischen Bürgerkrieg.

»Flora schreitet rückwärts in die Zukunft«[24], schreibt Friedrich Dürrenmatt zum Werk des Künstlers und Poeten. Über Bilder aus der Vergangenheit trifft der Künstler die Gegenwart, wirft einen Blick in die Zukunft und erkennt im Spiegel der Zeit die Absurdität. Mit schwarzem Humor wird das Treiben des Menschen beobachtet und aufgezeichnet. In Paul Floras »Stücken« schlägt die Tragödie um in eine Komödie und die Komödie erweist sich als Tragödie. Schlußendlich löst Paul Flora die Zeit selbst auf und führt sie als Kuriosum auf die Bühne. Als Zuschauer und Darsteller nimmt man Teil an einer Commedia dell'arte und bewegt sich durch die Skurrilität des Lebens.

Ein Zurückgehen zu Zeitströmungen und ihrer Atmosphäre zeigt, daß Paul Flora thematische Gemeinsamkeiten zu anderen Künstlern aufweist. Kulturpessimismus und Einsamkeit des Menschen sind zentrale Motive in der Kunst der sechziger und siebziger Jahre. Wie bereits eingangs erwähnt, fließen Lösungsvorschläge zur Armut einer Gesellschaft in »utopische Modelle« und Zeichnungen der Zukunft.

Max Peintner: »Im Traum sieht man, abgesehen von den Fällen, wo man sich überhaupt von außen zuschaut, kaum je Teile des eigenen Körpers. Noch eher kommen die Füße ins Bild, mit denen man in der Welt steht, als die Hände, die vielleicht aus ihr Stücke herausreißen könnten«[25]. Tagträume zeigen Künftiges und zugleich erscheint die Hilflosigkeit vor dem Unvermeidlichen. Vision reibt sich am jetzigen Sein und nicht am morgigen. Endzeitdramen aus Steinwüsten, Treibhäusern, Wiederaufbereitungsanlagen werden, bis in die architektonischen Details gehend, aufgezeichnet. Auf dem Papier inszeniert, harrt die Apokalypse ihrer Realisation. Die Macht des logischen Denkaktes führt in den Zeichnungen Max Peintners zum Bruch der sieben Siegel. Der Künstler teilte mit Walter Pichler ein gemeinsames Atelier und auf andere Art und Weise, begegnet dem Betrachter erneut Einsamkeit und Architektur, Kulturpessimismus und Vision. »Jetzt sehen wir, uns erschreckend, die Rücksichtslosigkeit und die Gemeinheit und die Stumpfsinnigkeit

---

[24] Friedrich Dürrenmatt, zitiert aus: Paul Flora betreffend, in.: Ausst.-Kat. Paul Flora, Zeichnungen 1939 bis 1992, (Hrsg. Thomas Flora), Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1992

[25] Max Peintner, Über Landschaftsbilder, zitiert aus: Ausst.-Kat. Max Peintner, Galerie Bloch 1977, Innsbruck o. J. (1977)

unserer Eltern, von welchen wir, weil sie unsere Eltern sind, über die Tatsache, daß unser Lebensprozeß in Wahrheit ein Krankheitsprozeß ist, überhaupt nicht aufgeklärt worden sind, da unsere Eltern gegen ihren Verstand uns verheimlicht haben, was wir jetzt viel zu spät wissen. Dann wären wir, denken wir, schon vor Jahrzehnten aus uns heraus- und hinuntergegangen und hätten alles verlassen und alles zurückgelassen, da, was wir jetzt tun, von uns schon vor Jahrzehnten hätte getan werden müssen; weggehen, verlassen, zurücklassen, auslöschen, daß, worin wir jetzt auf das äußerste und auf die erniedrigendste Weise angestrengt und überfordert sind, wir vor Jahrzehnten mühelos ertragen und hinter uns bringen hätten können; was uns jetzt eine Ungeheuerlichkeit und nicht nur eine Ungeheuerlichkeit gegen alles, sondern ganz einfach gegen die ganze Natur ist, nichts anderes als Entwicklung gewesen wäre, Erziehung, was uns jetzt Lüge, Denken, was uns jetzt nichts als tödlich ist.«[26]

Max Peintner erklärt, daß Walter Pichler vom Leben in der Stadt angeödet ist. Während der Jahre 1961 – 1964 hätte er eine Stadt nach der anderen skizziert oder im Modell gebaut. Kompakte unterirdische Städte, wachsende Städte, Städte mit Klimahüllen, Städte in einem Krater oder in einer Schlucht, durchwegs Riesenskulpturen mit Hohlräumen, in denen die Menschen laut dem Manifest zur Ausstellung »Architektur« nur mehr geduldet würden.[27] Und Walter Pichler durchlebt die Vorausahnung und zieht sich nach St. Martin, im äußersten Burgenland zurück. Der Mensch erscheint nun nackt, einsam und verletzbar. Er ist einem von Geburt an in Gang gesetzen »Krankheitsprozeß«[28] ausgeliefert. Nerven und Blutgefäßen werden nur mehr durch Korsette zusammengehalten. Aufgezwungen und erwählt sind diese Stützapparate, die zur Verlängerung des Aufenhaltes im gefrorenen Licht dienen. Nach dem Zustand der Auferstehung wartet die Seele in die Kammern der Aufbahrung zurückkehren zu dürfen. Und die Differenz zwischen Visionen und Realitäten schreitet unter ein Minimum.

In Tirol erklärt Heinz Klima: »Die Natur, die kann ich nicht malen. Zeichen, Strukturen kann ich setzen, Farben, Kompliziertes bauen – fern jeder bekannten Gestalt oder Einfaches. – Mein Reich erfinden! – Und siehe da, das Bild wird ein Gleichnis. Seine geheime Fröhlichkeit steckt mich an oder die Trauer.«[29] Ariadne und Theseus treten auf. In der Arbeit: »Ohne Titel« aus dem Jahr 1958 reizen sich Flächen in

---

[26] Thomas Bernhard, in: Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard, Salzburg 1975, S. 246

[27] Vgl.: Max Peintner, in: Walter Pichler, 111 Zeichnungen (Anm. 26)

[28] Vgl.: Thomas Bernhard, in: Walter Pichler, (Anm. 26)

[29] zitiert nach Hanno Vogl-Fernheim, Heinz Klima und seine Zeit, Innsbruck 1992, Umschlagtext

dichter und kompakter Ausführung. In einem Prozeß der Annäherung sind Mann und Frau begriffen. Eine unüberwindbare Distanz der Körper ist spürbar und zugleich fließen beide ineinander – durch eine Auflösung und Verwesung der gegenständlichen Form. Anregungen des abstrakten Expressionismus nimmt Heinz Klima in sich auf und während der sechziger Jahre wird der Künstler die sichtbare Welt verlassen. Neue wissenschaftliche Erkenntnisse über Kosmos und Mikrokosmos führen zu »Astronautenbilder« und »Mondlandefähre«. Aus der Innenschau fächern sich kosmische Farb- und Formexplossionen auf und Zeugnisse einer unbekannten Welt hinterlassen Spuren. Heinz Klima stirbt früh und sein Werk bleibt lange Zeit unbeachtet – trotz seiner Akzente, die er in der Tiroler Kunstszene ausgesetzt hat.
Erstaunlich wenige Tiroler werden sich dem Surrealismus und seiner Wiener Ausformung anschließen. Die Realität einer reichen Mythen- und Sagenwelt scheint unerwarteter Weise einen Automatismus zu überblenden. Die phantastisch-realistischen Bilder aus Tirol setzen intensiv das vegetative Moment ein. Es enstehen wuchernde Pflanzen, unwirkliche Landschaftsräume und kahle Gebirgszüge, die sich zu Brotlaiben rollen. Vertreter dieser Richtung sind in Nordtirol z.B. die Künstler Eduard Klell, Karl Käfer, Doris Czell-Wagner, Manfred Ebster und Toni Bucher.
Eine eigenständige Behandlung der Zeit und ihrer Drehungen findet sich bei Dieter Mannhartsberger, dessen Werke während der siebziger Jahre ein kreischendes Aufbauen des Neuen auf das Alte versinnbildlichen. »Sonnentor« aus dem Jahre 1986 verweist auf den Fortschritt versunkener Kulturen. Ineinander gefügt werden Elemente der frühen Andenkultur und moderne Installation. Die Verschmelzung beider Zeiten trägt das Zeichen des Fortschritts und die Farben einer sofortigen Rost-Befallung in sich.
»Der Schatten eines Mannes, der auf einem Hakenkreuz steht, fällt auf eine Wachsplatte. Das Wachs mit seiner Ausstrahlung der Formbarkeit, Weichheit stellt den Wunsch des Mannes dar, die Frau nach seinem Bild formen zu können. Adipoceri: bei Leichen die Luftabgeschlossen liegen entsteht wachsähnliches Fett sog. Leichenwachs. Die Umrisse des Schattens werden mit Feuer in das Wachs gebrannt, die Frau legt sich in diese Umrisse des eingebrannten Schattens. Dann umzäunt der Mann die nach seinem Bild geformte Frau mit elektrischem Draht, der an Nägeln aufgehängt ist, und von einer Batterie gespeist wird – Einfriedung. Der Draht beginnt zu rauchen und leicht zu glühen und signalisiert die Kausalgie: meine Körperwärme, meine eigene Wärme verändert das Wachs langsam, in das kalte Wachs fließt langsam mein Abbild. Die Frau löst sich langsam aus ihrer Starre und bewegt sich auf die Grenzen des Schattens zum Leben außerhalb der Be-

grifflichkeit des Mannes hin. Der elektrisch geladene Glühdraht stößt sie ab und zurück, sie wälzt sich über den Glühdraht. Dann werden die hinterlassenen Spuren auf der Wachsplatte mit Blei ausgegossen, der Abdruck wird zugeschüttet, begraben.« (Valie Export – Kausalgie, Körperaktion, 1973)

Die Linzerin Valie Export[30] zählt zu jenen Persönlichkeiten der Zweiten Republik, die wohl am meisten Ablehnung erfahren mußten. Erst nach einer Primär-Rezeption im Ausland erfolgt durch die historische Distanz, eine gefahrlosere Sekundär-Rezeption im Inland. Tabubereiche, soziale Restriktion des menschlichen Körpers, das Einfrieren der Frau in von Männern aufgebauten Systemen und kommunikative Möglichkeiten sind zentrale Themen ihrer fotografischen Arbeiten, Aktionen, Installationen und Filme. Valie Export und ihr »Nicht-Konsum« zeigen das Konsum-Verhalten, der bereits erwähnten Tendenzen einer österreichischen Gesellschaft wieder. Bereits in den siebziger Jahren zeigt die Galerie Krinzinger Arbeiten von Export in Innsbruck und im Rahmen der Veranstaltung »Zur Situation und Kreativität der Frau, 1975, ist sie mit einer Aktion und Vorträgen vertreten.

Bereits während der sechziger Jahre findet eine langsame Konsolidierung des Galeriewesens statt. Anfang der siebziger Jahre erfolgt unter dem Zeichen des Wirtschaftsaufschwunges eine »wundersame Vermehrung«. Der Großteil jener neu gewachsenen Vertretungen, sucht jedoch dem Geschmack des traditionelle Kunden zu entsprechen. In Tirol wird vorwiegend eine Galerie vorhandene Lücken ausfüllen. Die künftige Avandgarde verkehrt in erster Linie bei Krinzinger, die ein lang entbehrtes Netzwerk anbietet. Begleitet vom Engagement Peter Weiermairs, des Forums für aktuelle Kunst und der Taxis Galerie, wird eine theoretische und praktische Ebene aufgebaut. Ab 1986 verlagerte die Galerie Krinzinger ihre Interessen nach Wien, die erbrachten Leistungen sind bis zum heutigen Tag wirksam. Eine jüngere Generation von Künstlern wartet jedoch zu lange auf ein Wunder der Kunst-Vermittlung.

In Tirol wird manches anerkannt, anderes wird bis zum heutigen Tag Widerstand erregen. Fest steht, daß jene Generation, die erstmals einen Bruch mit der Traditi-

---

[30] Vgl. Publikationen zu eigenen Arbeiten (Auswahl): KÖRPERSPLITTER Band 1: Konfigurationen, Photographie 1968 – 77, ed. neue texte, H. Bäkker (Hg.), Linz 1980; Kat. VALIE EXPORT. Biennale di Venezia 1980; Hg. H. Hollein, W. Hoffmann, Wien 1980; Texte von Valie Export über eigene Arbeiten (Auswahl): »I (beat (it))« in: Communications (48) Video.Hg. A. M. Duguet, R. Bellour, Paris; »Texte« in: Scratch (8), Hrg. J. L. Burford, Paris 1985; »Syntagma« in: Alles und noch viel Mehr. Das poetische ABC. Hg. G. J. Lischka, Bern 1985; Gedichte, in: edition neue texte (12), Hg. H. Bäcker, Linz 1974; vgl. weiters: Die Frau und das Reale: Das Verdrängte Soziale, in Verdrängte Kultur. Österreich 1919 – 1938 – 1968 – 1988. Hg. O. Rathekolb/Friedrich Stadler, Wien 1990; Ausst.-Kat. Valie Export, OÖ. Landesgalerie 1992, Linz o.J. (1992);

on vornahm, nun kaum offizielle Skandale hervorruft und zum Großteil anerkannt ist. Die jüngeren Künstler der siebziger Jahre erweisen sich als gut informiert, insbesondere die amerikanischen Kunstzentren üben einen sichtbaren Einfluß aus. Mystik und Reflexion entspringen internationalen Tendenzen (documenta 5). Und nach Beuys, in den siebziger und frühen achtziger Jahren mit Ausstellungen und Vorträgen auch in Tirol präsent, durchläuft die Begrifflichkeit der Kunst Metamorphosen, deren Auswirkungen kaum abzuschätzen sind.

Anton Christian[31] bricht während der sechziger Jahre aus einer »konsumierbaren« Malerei aus. »Verottungsvorgänge« versinnbildlichen nun eine sichtbare und zugleich metaphysische Welt. In den siebziger Jahren steigt der Künstler in den Raum der »Symboldeuter« ein. Archaische Kultgeräte und mythologische Kunstpraktiken legen den Grund für seine späteren Akte aus Wasser, Erde, Luft und Feuer. Der Zyklus des Werdens und Vergehens zeichnet seine Bilder und führt in ein anderes Verständnis des Seins – der Einheit des Menschen mit dem Kosmos. In der Sehnsucht nach Spontanität entdeckt ebenfalls Chryseldis Mitterer-Hofer den Ursprung in der Einfachheit der Dinge.

Daß diese Sichtweise in Tirol nicht immer auf Verständnis stößt, macht ein Werk von Rudi Wach offensichtlich. Die Sammlung besitzt jenen Entwurf des Christus aus Bronze, der für die Innsbrucker Innbrücke konzipiert wurde. Auf Grund seiner »Nacktheit« rief er einen Skandal hervor. Dieses Beispiel des Versuchs einer Erneuerung lokal-religiöser Bildvorstellungen, ist heute im Innenhof des Tiroler Volkskundemuseums zu besichtigen. Als weitere Beispiele einer mythologisch orientierten Strömung sind Armin Holzner und Lois Weinberger zu nennen.

Der Performer schreitet langsam die Stufen herab und zertritt dabei die Leuchtröhren, bis Galerie und Besucher von der Dunkelheit umgeben sind. (Lichttreppe, München 1979). Während der siebziger Jahre vertritt Helmut Schober[32] im Bereich der Performance eine analytische-meditative Ausrichtung. Mit stringenten und minimalen Handlungen widmet er sich der Veränderung des Zustandes und dem Wechsel der Dimension. Installation, Skulptur, Environment und Malerei setzt der Künstler im Laufe seines Werkes ein. Raum, Bewegung, Licht und Zeit sind Charakteristika von Schober und finden sich in den unterschiedlichen Werkabschnitten. Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht ein von Energieströmen durchpulster Bildraum, dessen Wirkung Meditation und Konzentration auslöst.

---

[31] Vgl. Evelin Renetzeder, Anton Christian. Das Malen-Das Schreiben, Innsbruck 1996

[32] Vgl.: Kat. Ausst. Helmut Schober. Performance – Zeichnung – Malerei – Plastische Projekte, Dieter Ronte (Hg.), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1993, München 1993

Über Jahrzehnte hinweg, entsteht in Stille und Kontinuität ein einmaliges Werk in Tirol. Heinz Gappmayr[33] zählt zur internationalen Avandgarde der konzeptionellen Kunst und visuellen Poesie. Aus der Spannung zwischen Fläche und Wort entsteht eine Einheit. »In der visuellen Dichtung wird das Erscheinen von etwas Gedachtem (Idealität des Begriffs) im Physischen (Semiotik), der Übergang vom Zeichen zum Begriff sichtbar, aber nicht auf abstrakte Weise, sondern mit allen Schattierungen im konkreten Einzelnen«, schreibt Heinz Gappmayr 1967 in seiner theoretischen Schrift »Traditionelle Dichtung-Visuelle Dichtung«. Es handelt sich somit um reine Erscheinungsformen ohne Vermittlungsfunktion, jedoch in konkreter Wirkung. Mehrere Arbeiten des Künstlers befinden sich in der Sammlung.

»Die Geschichte nun organisiert das Dokument, unterteilt es, verteilt es, ordnet es, arrangiert es in verschiedene Ebenen, richtet Serien ein, unterscheidet zwischen dem, was wichtig und dem, was unwichtig ist, entdeckt Elemente, definiert Einheiten, beschreibt Relationen.«[34]

»Die Nachzeichnung«: Linien eines Bildes werden nachgefahren und die Signatur überschrieben. Bei einer Reihe anderer Zeichnungen ist Ernst Caramelle Fälscher seiner eigenen Arbeit[35]. Durch Suchbilder soll der Betrachter Zusammenhängendes und Trennendes differenzieren. Ernst Caramelle zeichnet sich durch eine subversive Methodik aus. Konzepte werden angeboten, deren Träger die Zeichnung, das kommentierte Foto oder eine Wandbemalung sein kann. Der erste Eindruck wird von einer ästhetischen Ausgewogenheit gelenkt. Hinter dieser steckt jedoch eine Verunsicherung des Betrachters; eine verpackte konzeptuelle Fragestellung, die vom Künstler unbeantwortet bleibt und an den Rezipienten weiterfließt.

»Nun kann deutlich werden, wie der Gegenstand des dargebrachten Teils zu bestimmen ist. Denn wenn der Gegenstand des ganzen, buchstäblich aufgefaßten Werkes der Zustand der Seelen nach dem Tod ist – nicht eingeschränkt, sondern schlechthin verstanden – so ist offenkundig, daß in diesem Teil derselbe Zustand Gegenstand ist, aber eingeschränkt, nämlich der Zustand der glücklichen Seelen nach dem Tod.«[36]

---

[33] Heinz Gappmayer, Traditionelle Dichtung-Visuelle Dichtung, 1967, in: Dorothea van der Koelen, Opus – Heinz Gappmayr. Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Schriften 1961 – 1990, Mainz 1993, S. 58

[34] Michel Foucault, The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences, Vintage-New York 1970, zitiert nach Michael Tarantino, Einheiten, Elemente & Relationen, Brüssel 1994, in: Ausst. Kat.: Michael Tarantino, Ulrich Wilmes (Hg.), Rosebud. Jenny Holzer, Matt Mullican, Lawrence Weiner, Kunstbau Lenbachhaus, München 1995, München o.J. (1994)

[35] Vgl.: Peter Weiermair, in: Ausst. Kat. Ernst Caramelle, Bern 1986

[36] Dante Alighieri, Epistola XIII – Das Schreiben an Cangrande della Scala, (Anm. 1), S. 15

Andrei Siclodi

## Anmerkungen zur Kunstsituation in Tirol der achtziger und neunziger Jahre

Angesichts der gegenwärtigen Forschungslage erweist sich ein objektiver und gewissermaßen vollständiger Überblick über das künstlerische Schaffen der letzten 17 Jahre in und aus Tirol als sehr schwierig[1]. Außerdem würde ein solches Vorhaben den Rahmen dieser Publikation sprengen. Daher wird im folgenden der Versuch einer skizzenhaften Erörterung der Kunstsituation in Tirol der 80er und 90er Jahre in österreichischem und internationalem Kontext unternommen. Die Künstler, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden, stehen nach Meinung des Verfassers stellvertretend für die Vielfalt der Produktion in dieser Zeit[2].

Die Wiederauferstehung der Malerei am Ende der 70er Jahre scheint für die österreichische Kunstlandschaft eine gewichtige Bedeutung gehabt zu haben. Die zwei Gruppen der »Neuen Malerei«[3] und ihr internationales Auftreten neben den »Neuen Wilden« aus Deutschland oder den italienischen Transavantgardisten, sowie die von Brüderlin proklamierte »Neo-Geo«[4] ab Mitte der 80er Jahre rief im Ausland ein gesteigertes Interesse an die heimische Kunstszene hervor. Parallel zu dieser »Wiederentdeckung« von außerhalb wird im inneren eine intensivierte Auseinandersetzung mit der Problematik der eigenen kulturellen »Moderne« und postbellischen Avantgarde feststellbar, die im Rahmen der Diskussion über die Identitätssuche der Zweiten Republik bis heute anhält. Gleichzeitig kommt es in Österreich zu einer geographischen Verschiebung: Graz und Innsbruck, die sich in der Nachkriegszeit als die wichtigeren Kunstzentren gegenüber Wien behaupten konnten,

---

[1] Vgl. die Beobachtungen zur gegenwärtigen Kunstschreibung in Robert Fleck: Zur »Überwindung der Malerei« in der Malerei und medialen Kunst in Österreich seit 1945 und Wolfgang Drechsler: Das Bild vom Es, in Patrick Werkner (Hg.): Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996, S. 107 bzw. 85f.

[2] Eine kategorisierende Einteilung der Kunstproduktion seit 1980 in Malerei, Bildhauerei, Medienkunst, Performance etc. erweist sich angesichts des individuell liberalen Umgangs der Künstler dieser Generation mit den unterschiedlichsten Ausdrucksmedien als wenig zweckdienlich. Sie würde das Gesamtbild durch Vereinfachung verstellen. Daher wird darauf hingewiesen, daß die in unserem Rahmen angeführten Aspekte der Kunst in und aus Tirol in den 80ern und 90ern allenfals als Teilaspekte zu betrachten sind und keine vollständige Auskunft über das Schaffen des Einzelnen geben.

[3] Vgl. Peter Mahr: Der Falco-Effekt. Zur Theorie österreichischer Kunst von 1977 bis 1988, in Patrick Werkner (Anm. 1), S. 166-69.

[4] Vgl. Markus Brüderlin: Wien: Jugend – Geometrie, in Kunstforum International, Bd. 86, 1986, S. 126-43 und Markus Brüderlin: Neue Abstraktion, eine österreichische Chance?, in Kunstforum International, Bd. 89 (Insel Austria), 1987, S. 91 und 100-05.

werden in dieser Rolle von der Bundeshauptstadt abgelöst[5]. Im Laufe der 80er Jahre etabliert sich Wien als international »konkurrenzfähige deutschsprachige Stadt mit Umfeld – genannt Österreich mit seinen Regionen«[6]. Nicht zuletzt auf Grund des vergleichsweise günstigeren Kunstklimas[7] bleiben viele junge Künstler aus den Bundesländern nach Abschluß des Studiums hier ansässig und werden in die lokale Szene integriert[8]. Ein weiterer Anziehungspunkt bildet Köln, das in den 80ern den Status einer der wichtigsten Metropolen zeitgenössischer Kunst erreicht und auch vielen heimischen Künstlern als idealer Umschlagplatz für Informationen und Galeriekontakte erscheint. Für eine Reihe Tiroler Künstler ist auch Salzburg mit ihrer künstlerischen Ausbildungsstätte am Mozarteum relevant; die meisten von ihnen werden nach Abschluß des Studiums in ihr Heimatbundesland zurückkommen[9].

Die Rückkehr zu tradierten Kunstformen, angesichts des vom Geist des Postmodernismus proklamierten Endes aller Avantgarden als sinnfälliger Schritt betrachtet, wird von einem international feststellbaren ökonomischen Erfolg begleitet und erweist sich in der ersten Hälfte der 80er Jahre als die dominierende Entwicklungstendenz. In Absetzung der künstlerischen Manifestationen der vorigen zwei Jahrzehnte mit ihren konzeptuellen und aktionistischen Formen wird zunächst auf eine spontan und subjektiv bestimmte, materielle Sinnlichkeit beschwört[10]. Malerei und Skulptur in ihren traditionalistischen Erscheinungsformen werden wieder zelebriert, ein Phänomen, das allerdings in Österreich der Nachkriegszeit, wo avantgardistisches Gedankengut aus dem Allgemeinbewußtsein verdrängt und oft Gegenstand gerichtlicher Verfolgung war, eher als fortlaufende Praxis denn als No-

---

[5] Helmut Draxler: Ein junges Wien? Ab- und Aufklärung zur Zeit in Österreich, in Insel Austria (Anm. 4), S. 88. Zur österreichischen Kunstszene nach 1945 vgl. Paul Kruntorad: Im Narrenturm. Österreichische Kunst nach 1945 – Eine Ideenskizze, ebenda, S. 74-78. Siehe auch Robert Fleck: Kunst in Tirol – Vom Kunstwunder zur Ebbe, in Noemi Smolik/Robert Fleck (Hg.), Kunst in Österreich, Köln 1995, S. 228ff. Der Stellenwert Tirols innerhalb der österreichischen Kunstlandschaft nach dem zweiten Weltkrieg wird von Fleck primär mit Leistungen auf der Ausstellungs- und Vermittlungsebene und nicht mit der hier produzierten Kunst argumentiert.

[6] Peter Mahr: Der Falco-Effekt..., in Patrick Werkner, Anm. 1, S. 177. Siehe auch Liesbeth Waechter-Böhm: Wien – eine Metropole?, in Insel Austria (Anm. 4), S. 254-62.

[7] Vgl. Hildegund Amanshauser: Kunstbetrieb Wien, in Patrick Werkner, Anm. 1, S. 26-31.

[8] Siehe z. B. »Lokalzeit – Wiener Material im Spiegel des Unbehagens«, Ausst.-Kat., Raum Strohal Wien, Wien 1994.

[9] In diesem Zusammenhang ist es interessant zu beobachten, daß trotz der unterschiedlichen Wege, die die jungen Künstler aus Tirol einschlagen, verhältnismäßig viele unter ihnen ihre Ausbildung ebenfalls bei einem Tiroler erhalten: in Wien an der Akademie bei Max Weiler, an der Hochschule für angewandte Kunst bei Oswald Oberhuber und später bei Ernst Caramelle, in Salzburg bei Peter Prandstetter.

[10] Vgl. Peter Weiermair: Bemerkungen zur neuen österreichischen Malerei, in alte und moderne Kunst, Nr. 192/193, 1984, S. 48.

vum bezeichnet werden müßte[11]. Obwohl die erste Malereiausstellung für Österreich nach der richtungsweisenden Präsentation im Rahmen der aperto 80 in Innsbruck stattfindet[12], und die Zwischenbilanz durch ein Symposium 1984 ebenfalls hier gezogen wird[13], ist unter den mehrheitlich aus den östlichen Bundesländern stammenden »neuen Malern« der Stunde kein Tiroler vorzufinden (Arthur Salner könnte in diesem Zusammenhang vielleicht als einzige Ausnahme genannt werden[14]). Die Gründe dieses Umstandes sind nicht nur rezeptionstechnischer Natur. Abseits des in Österreich vor allem von Graz und Wien ausgegangener Trend orientiert sich die junge Künstlergeneration aus Tirol weniger an die ländlichen Ideale und Formprobleme eines Herbert Boeckl (Schmalix, Anzinger, Mosbacher, Klinkan u. a.) oder an die »Wien-um-1900-Kultur« (Brandl, Zitko, Damisch)[15] – also an österreichische Traditionen – und brechen nicht radikal mit den künstlerischen Ansätzen der 60er und 70er Jahren ab. Die Heterogenität in der Kunstproduktion zeugt vom ausgeprägten Individualismus der Künstler in ihrer Suche nach eigenem Formen- und Ausdrucksvokabular. Eine gewisse Vorliebe für einfache Mittel – die Zeichnung etwa (Ernst Caramelle, Dieter Fuchs[16], Martin Walde u. a.) – und die Ablehnung jeglicher Akademismen charakterisieren das Schaffen dieser Generation[17], die sich nicht nur innerhalb der österreichischen Kunstlandschaft sondern auch international erfolgreich behaupten kann. Die Vielfalt der Positionen offenbart auch eine Vielfalt an Bezugspunkte: neben Einflüssen der amerikanischen Kunst (Concept Art bei Ernst Caramelle, Photorealismus bei Walter Obholzer[18], Graffiti bei Egon Scoz, Ernst Trawöger oder Martin Walde, Pop Art bei Peter Kogler[19]) zeigen konzeptionelle Fragestellungen in Verbindung mit der

---

[11] Vgl. Peter Weibel: Probleme der Neo-Moderne und Peter Melichar: Österreich. Die Geschichte eines Verlusts, in Peter Weibel/Christa Steinle (Hg.): Identität und Differenz. Eine Topologie der Moderne 1940-1990, Wien 1992, S. 16ff. bzw. 500-18. Siehe auch An der Grenze des Erlaubten – Kunst und Zensur in Österreich, Ausst.-Kat., UNIKUM Klagenfurt, Klagenfurt 1996.

[12] Vgl. Peter Mahr: Der Falco-Effekt..., in Patrick Werkner, Anm. 1, S. 166.

[13] Vgl. Markus Brüderlin im Vorwort zu Insel Austria (Anm. 4), S. 73.

[14] Vgl. Günther Dankl: Anmerkungen zu den Arbeiten von Arthur Salner, in Arthur Salner, Ausst.-Kat., Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck 1996, n. p.. Ausführliche bibliographische Angaben zu den jeweiligen hier angeführten Künstlern können – falls nicht anders angemerkt – dem Katalogteil dieser Publikation entnommen werden.

[15] Vgl. Helmut Draxler: Ein junges Wien?, in Insel Austria (Anm. 4), S. 84.

[16] Dieter Fuchs, Mutter Irland und ihre Kinder, Ausst.-Kat., Innsbruck o. J..

[17] Vgl. Helmut Draxler: Aug um Aug. Der Blickbrecher, in Aug um Aug, Ausst.-Kat., Galerie Krinzinger Wien, Wien 1986, S. 113-16.

[18] Walter Obholzer 1978-1982, Ausst.-Kat., Galerie Annasäule Innsbruck, Innsbruck o. J.; Insel Austria (Anm. 4), S. 251f.

[19] Vgl. Peter Mahr, Der Falco-Effekt..., in Patrick Werkner, Anm. 1, S. 181 (Anm. 19). Zu Egon Scoz siehe Egon Scoz, Happy Trails '85, Edition Galerie Paul Flora, Innsbruck 1995. Zu Ernst Trawöger, Martin Walde und Peter Kogler siehe Insel Austria (Anm. 4), S. 244-47.

Kunstauffassung Heinz Gappmayrs eine gewisse Wirkung[20] – man denke an die Instrumentalisierung der Malerei innerhalb des naturwissenschaftlich geprägten Weltsystems im Werk von Norbert Pümpel[21] oder die Auseinandersetzung mit dem tradierten Bildbegriff in den späteren Arbeiten von Ernst Trawöger[22]. Diesen gegenüber stehen archaisch-ländliche Formfindungen (wie etwa im skulpturalen Werk von Lois Weinberger[23]), oder genuin österreichische – beispielsweise das Manieristisch-Barocke in der Kunst Elmar Trenkwalders[24]. Die für die postmodernistische Kunstauffassung charakteristische Praktik des Eklektizismus im Umgang mit unterschiedlichsten Ausdrucksmedien und Stilen bestimmen auch das Oeuvre mehrerer aus Tirol stammenden Künstler – z. B. Ernst Caramelle[25] (Zeichnung, Video, Malerei, Installationen), Hans Weigand[26] (Film, Video, Musik, Skulptur, Malerei, Installationen), Martin Gostner[27] (Skulptur, Installationen, literarische Produktion) oder Herbert Fuchs[28] (Malerei, intermediale Kunstprojekte, literarische Produktion). Als ihr geistiger »Pate« kann wohl Oswald Oberhuber betrachtet werden, der schon in den 50ern die Stilverweigerung zur eigenen Kunstmaxime machte und durch seine Lehrtätigkeit an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien seit Mitte der 70er Jahre das österreichische Kunstgeschehen maßgeblich beeinflußte[29]. Der Trendwechsel zur analytisch-abstrahierenden »Neuen Geometrie« und zur Objektkunst als Träger des Neo-Konzeptuellen seit der 2. Hälfte der 80er Jahre[30] wird auch von mehreren Tiroler Künstler mitgetragen, die vorwiegend außerhalb des

---

[20] Vgl. Christoph Bertsch: Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert. Anmerkung zur Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, in Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat., Institut für Kunstgeschichte Innsbruck, Innsbruck 1992, S. 22f. und Robert Fleck: Kunst in Tirol – Vom Kunstwunder zur Ebbe, in Noemi Smolik/Robert Fleck (Anm. 5), S. 228.

[21] Vgl. Norbert Pümpel, Stars and Stripes 1979/80, Ausst.-Kat., Galerie Krinzinger Innsbruck, Landeck o. J. und N. Pümpel – 238,0289 (Arbeiten über die universellen Naturkonstanten und die Atombombe aus den Jahren 1989 und 1990), Landeck o. J..

[22] Vgl. Ernst Trawöger, 8 Arbeiten 1992-94, Wien 1995.

[23] Vgl. Wilfried Skreiner: Lois Weinberger, in Vernissage, Nr. 1/1986, S. 16f.

[24] Vgl. Elmar Trenkwalder, Ausst.-Kat., Galerie Krinzinger Innsbruck, Innsbruck o. J. (1985); Elmar Trenkwalder, Ausst-Kat., Galerie Krinzinger Wien u. a., Wien 1996.

[25] Ernst Caramelle, Ausst.-Kat., Secession, Wien 1993; Insel Austria (Anm. 4), S. 114f.

[26] Hans Weigand, Ausst.-Kat., Galerie Klocker Wien und Galerie Kubinski Köln, Wien 1992; Hans Weigand, Ausst.-Kat., Galerie Kubinski New York, Wien 1993.

[27] Martin Gostner, Ausst.-Kat., Galerie Christian Gögger München, München 1992.

[28] Herbert Fuchs: Einstellungsgespräch. Roman, o. O. 1994; Herbert Fuchs: Pointen, Innsbruck 1995; Herbert Fuchs: Pralinen, Innsbruck 1996.

[29] Vgl. Ingrid Mössinger: Oswald Oberhuber – Die permanente Veränderung in der Kunst und Klimaverbesserung, Ein Gespräch mit Oswald Oberhuber (von Markus Brüderlin), in Insel Austria (Anm. 4), S. 297-301.

[30] Vgl. Markus Brüderlin: Das Konzeptuelle in der österreichischen Gegenwartskunst, in Noemi Smolik/Robert Fleck (Anm. 5), S. 96.

Heimatbundeslandes hauptsächlich in Wien agieren[31]. Ihre Strategien in der Auseinandersetzung mit aktuellen Problemstellungen sind weiterhin äußerst unterschiedlich und vielfältig. Mediatisierung des Bildes (Andreas Holzknecht[32], Peter Kogler[33], Thomas Feuerstein[34], Ad Kaligofsky[35]) oder dessen Objekt- und Körperhaftigkeit (Eva Schlegel[36], Gabi Senn[37]), Beziehungen Plastik – Architektur[38] (Christine Prantauer[39], Peter Sandbichler[40]), Funktionalisierungsmöglichkeiten der Kunst im gesellschaftlichen Gefüge (Richard Hoeck[41]), Digitalisierung der Kommunikationsprozesse und ihre soziokulturellen Implikationen (Helmut Mark[42], Peter Sandbichler, Marco Szedenik[43], Rens Veltman) sind Themenfelder bzw. Auslösefaktoren ihrer künstlerischen Tätigkeit. Damit stehen diese Künstler inmitten des aktuellen Kunstgeschehens, eine Tatsache, die durch die verhältnismäßig zahlreichen Teilnahmen an wichtigen internationalen Festivals wie documenta oder die Biennale von Venedig unterstrichen wird. Die junge Kunst, die zur gleichen Zeit in Tirol selbst produziert wird, zeigt hingegen tendenziell eine Vorliebe für die Auseinandersetzung mit regional relevanten Themen, allen voran mit der Natur –

---

[31] Als wichtige Exponenten dieser Tendenz werden von Markus Brüderlin neben Heinrich Dunst, Brigitte Kowanz/Franz Graf u. a. auch die aus Tirol stammenden Ernst Caramelle und ferner Peter Kogler und Dieter Fuchs genannt. Vgl. Markus Brüderlin: Neue Abstraktion, eine österreichische Chance?, in Insel Austria (Anm. 4), S. 102f.; Markus Brüderlin: Genialität und Elend der Ambivalenz – Kunst der achtziger Jahre aus Österreich, in Peter Noever (Hg.): austria im rosennetz, Ausst.-Kat., Museum für angewandte Kunst in Wien und Kunsthaus Zürich, Wien 1996, S. 192.

[32] Vgl. Rainer Fuchs: Information, in coming up. Junge Kunst in Österreich, Ausst.-Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1996, S. 48ff.

[33] Peter Kogler, Ausst.-Kat., Bonner Kunstverein und Gesellschaft für aktuelle Kunst Bremen, Münsterschwarzach Abtei 1996.

[34] Thomas Feuerstein (Hg.): System – Daten – Welt – Architektur (Projekte 1991-1994), Wien 1995.

[35] Ad Kaligofsky, Ausst.-Kat., Galerie Grita Insam, Wien 1991.

[36] Eva Schlegel, Ausst.-Kat., Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1991.

[37] Gabi Senn, Ausst.-Kat., Kunst Buero Wien, Wien 1990; Gabi Senn, Ausst.-Kat., Kubinski New York/Köln, Wien 1993.

[38] Zum in den letzten Jahren aktuell gewordene Thema der Wechselbeziehungen zwischen der künstlerischen Produktion und ihrer architektonisch-urbanen Entstehungsumfeld siehe Markus Brüderlin: Die Kolonisation einer Metropole, in Insel Austria (Anm. 4), S. 224-33.

[39] Christine Susanna Prantauer, Ausst.-Kat., Galerie Grita Insam Wien u. a., Wien o. J.; Christine Prantauer, Arbeiten 1989-91, Innsbruck o. J..

[40] Peter Weibel (Hg.): The Media Pavillon, Biennale die Venezia, Wien 1995; Peter Sandbichler, The Uniform of the Private, Ausst.-Kat., artForum Gallery Meran, Meran 1996.

[41] Vgl. Stella Rollig: Die 90er Jahre – Von Ilia Gallée zu Elke Krystufek, in Noemi Smolik/Robert Fleck (Anm. 5), S. 134.

[42] Vgl. Heidi Grundmann: Kowanz, Rainer, Mark – Dissipative Inszenationen, in Karl Kowanz. Helmut Mark. Helmut Rainer. dissipative Inszenationen, Ausst.-Kat., Museum moderner Kunst Palais Liechtenstein Wien, Wien o. J..

[43] Marco Szedenik, Plastisch Skulpturale Arbeiten – 1993, Ausst.-Kat., Galerie im Andechshof Innsbruck, Innsbruck 1993.

hauptsächlich auf dem Betätigungsfeld der Malerei (Klaus Bartl, Irene Dapunt[44], Andrea Holzinger, Jeannot Schwartz, Michael Wolf, Michael Ziegler[45]) oder Graphik (Nikolaus Schletterer[46]), aber auch im Bereich der dreidimensionalen Gestaltung (Lies Bielowski[47], Alois Schild[48], Nikolaus Schletterer[49], Heidrun Widmoser[50], u.a.). Die Besinnung auf tradierte Kunstformen, die hier in einem gewissen zeitlichen Abstand zu dem internationalen Boom am Beginn der 80er Jahre eintrat, scheint bis heute die dominierende Tendenz geblieben zu sein, obwohl auch kontextuell – aktionistische Ansätze auszumachen sind (Günther Gstrein[51], Franz Wassermann[52]). Die fehlende Dynamik der lokalen Szene unterlegt symptomatisch die allmähliche (?) Abkoppelung Tirols vom internationalen Kunstgeschehen.

»Tirol ist eine Kunstlandschaft, in der vieles von gestern noch lebendig ist, ein starkes Traditionsgefüge auch in der Gegenwart die kulturelle Basis gibt. Tirol ist eine Kunstprovinz.« – mit dieser Feststellung leitete Eva Kreuzer-Eccel Anfang der 80er Jahre ihre Abhandlung über die hiesige Malerei und Graphik der Nachkriegszeit an[53]. Unter Berücksichtigung lokaler Gesellschaftsstrukturen und der damit verbundenen allgemeinen Geisteshaltung lieferte das Werk den erstmaligen Versuch eines Abrisses über das postbellische Kunstschaffen in der Region. Die aus erklärt subjektiver Sicht vermittelte Bestandsaufnahme offenbarte das Bild einer von dem Spannungsverhältnis zwischen »Provinz- und Weltkunst« bestimmte Entwicklung, die, der Moderne ständig nachlaufend, eine Vielzahl an »verspäteten Synthesen« und »eigenen Mischformen« hervorgebracht hatte. Der künstlerische Aufbruch in der ersten Hälfte der 80er Jahre in Tirol und dessen überregionale Relevanz schien zunächst diese Vergangenheit erfolgreich überwunden zu haben. Daß die Erhaltung eines Kunststandortes allein durch das Vorhandensein eines kreativen Potentials keineswegs gewährleistet ist, sondern auch einer international ausgerichteten kunstbetrieblichen Infrastruktur bedarf, sollte die Zeit danach

---

44 Fritz Astl (Hg.): arttirol, Innsbruck 1994; Irene Da Punt, Wien o. J. (1996).
45 Zu Klaus Bartl, Andrea Holzinger, Michael Wolf und Michael Ziegler siehe Fritz Astl (Hg.): Edition art tirol (30% – Aktion), Innsbruck 1996; zu Jeannot Schwartz siehe Fritz Astl (Anm. 44).
46 Nikolaus Schletterer, Nachbild, Ausst.-Kat., Galerie Cult Wien und Galerie 5020 Salzburg, Innsbruck 1996.
47 Galerie im Andechshof '93, Ausst.-Doku., Innsbruck 1993.
48 Junge Szene Wien '89, Ausst.-Kat., Secession, Wien 1989.
49 Fritz Astl (Anm. 44).
50 Fritz Astl (Anm. 44).
51 Galerie »Automat«, Vgl. Tiroler Tageszeitung, Nr. 123/1993, S. 6.
52 Wassermann Bild.Hauer, Dokumentation der Arbeiten 1990-1997 mit Kommentaren von Heidrun Sandbichler, Innsbruck 1997.
53 Eva Kreuzer-Eccel: Aufbruch. Malerei und Graphik in Nord-, Ost- und Südtirol nach 1945, Bozen 1982.

eindrucksvoll beweisen. Peter Weiermair, der Tirol schon 1979 in Richtung Frankfurt verlassen hatte, folgte auch Ursula Krinzinger, die 1986 ihre Galeriegeschäfte nach Wien verlagerte. Damit verlor Tirol zwei wichtige Stützen des heimischen Kunstbetriebs, die seit Ende der 60er bzw. Anfang der 70er Jahre durch ihre Vermittlungs- und Ausstellungstätigkeit wesentlich zur kulturellen Öffnung des Landes nach Außen beigetragen hatten[54]. Seitdem ist es die Privatinitiative von Herbert Fuchs, der durch seine engen Kontakte zu Wien und Köln für eine gewisse Kontinuität und Dynamik sorgt, wie die von ihm organisierten Ausstellungen in Innsbruck (»Graphica 1«, 1993) oder Festivals (Umhausen 1990 und 1995) beweisen können. In den 90er Jahren wird der Blick auf aktuelle Aspekte des nationalen und internationalen Kunstgeschehens primär durch die Aktivitäten der Kunstvereine »Transit« (»Zeitgleich«[55] in der Kunsthalle Tirol/Hall, 1994) und »Medien.Kunst. Tirol« (»Diskurs der Systeme«[56], Universität Innsbruck, 1995-97), sowie der Galerie der Stadt Schwaz (seit 1994) ermöglicht. Die Präsenz dieser alternativen Informationsquellen im Lande können allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß die vor 15 Jahren von Kreuzer-Eccel gefällte Diagnose des Tiroler Kunstklimas heute von ihrer Aktualität nichts eingebüßt hat.

---

[54] Vgl. Robert Fleck: Kunst in Tirol – Vom Kunstwunder zur Ebbe, in Noemi Smolik/Robert Fleck (Anm. 5)., S. 228-30 und Eva Kreuzer-Eccel: Aufbruch..., Anm. 52, S. 221. Zur Galerie Krinzinger siehe auch Peter Weiermair: Die Galerie Krinzinger – Aktionismus und junge österreichische Kunst, in Noemi Smolik/Robert Fleck (Anm. 5), S. 169f.

[55] Zeitgleich, Ausst.-Kat., Kunsthalle Tirol/Hall, Wien 1994.

[56] Christoph Bertsch/Stefan Bidner/Thomas Feuerstein/Ernst Trawöger (Hg.): Diskurs der Systeme (z.B.), Wien 1997 (=Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Ausstellungskatalog Nr. 9).

Marion Boday

# Kunst in Südtirol von 1945 – 1980

Dieser vorliegende Text ist all jenen Künstlern gewidmet, die »von der Herrschaft der Rückwendungen, der Grenzen und Umfriedungen zu der des Einzigartigen, der Schwellen, Wechsel und Übersetzungen zu gelangen, kurz das Eigene des Fremden kennenzulernen, das heißt den freien Gebrauch des Eigenen auszubilden (...)«[1] trachten.

**Zwischen Tradition und Innovation.** Die Gründung des »Südtiroler Künstlerbundes«[2] unter dem Präsidenten Albert Stolz 1946 ist der Auftakt für eine erste Infrastruktur, Ausstellungsorganisation und Zeitschrift um die Öffentlichkeit anzusprechen.

Der Künstlerbund umfaßt Maler, Bildhauer, Literaten, Architekten, Musiker, Schauspieler und Publizisten. Sein Gründungspräsident verstirbt bereits 1947, Nachfolger wird Architekt Erich Pattis. Diese private Vereinigung unterscheidet zunächst nicht zwischen Künstlern der drei Sprachgruppen. Erst 1971, infolge der Minderheitenschutzpolitik, werden die Statuten verändert und die Vereinigung versteht sich nur mehr als Künstlerbund der deutschen und ladinischen Sprachgruppe.[3]

Der enthusiastische Neubeginn in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg ist in ganz Mitteleuropa, und in Südtirol mit größerer Vehemenz, anachronistisch. Einerseits hinterlassen die nationalen Veränderungen nach dem Ersten Weltkrieg, natio-

---

[1] Jean-Christophe Bailly, Der freie Gebrauch des Eigenen (Übersetzung aus dem Französischen von Robert Buch und Oliver Lubrich), in: documenta documents 1, Ostfildern bei Stuttgart 1996, S. 45

[2] vgl. Tageszeitung Dolomiten, Nachrichten aus Südtirol, 22. August 1946, Bozen; der »Südtiroler Künstlerbund« versteht sich als Fortsetzung des »Bozner Künstlerbundes«, der 1923 gegründet wird. Tragende Persönlichkeiten sind der feinsinnige Kunstförderer Architekt Marius Amonn und der berühmte Maler Albin Egger-Lienz. Nach 1930 wird diese Vereinigung durch die faschistischen Machthaber aufgehoben, Diplome von Universitäten und Akademien Österreichs und Deutschlands für ungültig erklärt; vgl. weiters Sieglinde Hirn, Vereinigungen und Gruppierungen der Tiroler Künstler im 20. Jhr., Phil. Diss., Innsbruck 1980; Maurizio Bonato, Situation der Kunst in Südtirol nach 1945 und Beziehungen zur italienischen Kultur, Phil. Diss., Innsbruck 1980

[3] 1952 kommt es auch zur Gründung einer Künstlergewerkschaft: SIABA (Sindacato Italiano Artisti Belle Arti), eine Fachgewerkschaft der CISL (Confederazione Italiana Sindacati Lavoratori). Wie der Künstlerbund organisiert dieser Verein Kunstkurse. Zu den Gründungsmitgliedern gehören Mario Dall'Aglio, Gina Yaworsky de Carli, Rina Riva und Stefano Latela. In den 50er Jahren werden in Zusammenarbeit mit dem Südtiroler Künstlerbund sechs regionale Ausstellungen in Bozen und Trient veranstaltet. In den 60er Jahren entstehen bis 1973 die Veranstaltungen »Biennale Bolzano-Bozen« mit Querschnitten aktueller Kunstrichtungen bis hin zur Minimal art.

nalsozialistische und faschistische Machtkonstrukte, Option und Kriegserlebnisse einen radikalen Bruch in der kulturellen Identität und öffnen eine kritische Sensibilität für die Gegenwart. Andererseits wird nach 1945 die ideologisch besetzte Heimat- und Landschaftsmalerei teilweise fortgesetzt. Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen spiegelt sich in diesem regionalen Fallbeispiel als Symptom für die gesamte internationale Kunstentwicklung wider.

Eva Kreuzer-Eccel vermerkt zu den ersten Sammelausstellungen des »Südtiroler Künstlerbundes«: »Wenn man die Kataloge der ersten großen Querschnittausstellungen nach 1945 durchblättert, überwiegen die Namen der Künstler, die in ihren Bildern heimatliche Landschaftsmotive verarbeiten. (...) Expressives war noch ausgeklammert, war nur sparsam in den Graphiken von Liselotte Plangger-Popp und Lore Maurer-Arnold vertreten. Die Werke der Altmeister Hans Weber-Tyrol, Emanuel Fohn oder eines Ignaz Stolz schienen aufregender als der Auftakt der Jungen.«[4] Zunächst wird versucht im zaghaften Rückgriff auf den deutschen Expressionismus traditionellen Sujets eine neue Form zu geben. Den geistigen Grundaussagen und den zeitkritischen, sozialpolitischen Inhalten dieser Bewegung bleiben die meisten Künstler fern. Maria Dalago, Siegfried Pörnbacher, Edy von Ferrari, Hans Prünster, Heiner Gschwendt und der Bildhauer Hans Plangger arbeiten in einem »expressiven Realismus«.[5] Weniger vorsichtig bildet sich in Meran ein Kreis von selbstbewußten Künstlern, die bestrebt sind die kleinräumige Provinz zu überwinden, um den Anschluß an die internationale Avantgarde zu finden.

**Von Künstlergruppen, Ausstellungen, Manifesten und Protestaktionen.** Die ehemals weltoffene Kurstadt Meran, während des Zweiten Weltkrieges von Bombenschäden verschont gebliebene Lazarettstadt, bietet günstige Voraussetzungen für geistige Kräfte unterschiedlichster Herkunft. Seit Ende der 40er Jahre organisiert der engagierte Maler Emiglio Dall'Oglio Ausstellungen im Nebenraum einer Bar, später zusammen mit dem kunstinteressierten Kurdirektor Giuseppe Maviglia in den kleinen Sälen des Kurhauses. Zudem gründet er die »Corso-Galerie« mit regelmäßigen Ausstellungen regionaler Künstler. Durch Beziehungen zur amerikanischen Sammlerin Peggy Guggenheim, die zur Sommerfrische in Südtirol verweilt, stellt Dall'Oglio in schneller Folge berühmte zeitgenössische Künstler aus. Der Mailänder Verleger Vanni Scheiwiller bringt zu einigen Meraner Kunstausstellungen

[4] Eva Kreuzer-Eccel, Aufbruch. Malerei und Graphik in Nord-, Ost- und Südtirol nach 1945, Bozen 1982, S.37f.

[5] Eva Kreuzer-Eccel, Bildende Kunst der Gegenwart in Tirol, in: Handbuch zur neueren Geschichte Tirols, Band 2, Innsbruck 1993, S. 356

in begrenzter Auflage Kataloge in italienischer und deutscher Sprache heraus, der Kunstkritiker Luigi Seravalli schreibt die Begleittexte und informiert durch Zeitungsartikel die Öffentlichkeit. Eine rege und spontan improvisierte Auseinandersetzung mit der Moderne findet statt und bildet in diesen Jahren sicherlich eine Ausnahmeerscheinung im Kulturleben Südtirols.

Um die Galerie entsteht eine lose Gruppe von Malern, Graphikern, Bildhauern, Fotografen, Architekten und Schriftstellern. Der Vergleich der jungen Lokalkünstler, mit den internationalen Zeiterscheinungen ist fließend und findet ohne Verzögerung statt.[6] Daneben stellen die befreundeten Künstler Josef Kien, Emanuel und Sophie Fohn, Peter Fellin, Oswald Kofler, Oskar Müller, Willy Valier, Anton Frühauf, Tullia Socin, Karl Plattner, Hansgeorg Hölzl, Emilio Dall'Oglio, Antonio Manfredi und Hans Ebensberger gemeinsam in Wien, München, Innsbruck und Venedig aus.[7]

1954 tritt die selbstbewußte Gruppe schließlich mit einem Manifest an die Bevölkerung. Nicht mit einem einheitlichen avantgardistischen Programm, als vielmehr mit dem formulierten Wunsch nach größerem Respekt gegenüber ihren bisherigen Initiativen: »(...) die meraner künstler oder ihre freunde waren so etwas wie die botschafter und vermittler berühmter künstler, die in den letzten fünfzehn jahren in galerien verschiedenen namens, aber gleicher gesinnung, dem publikum in ihrem werke gezeigt wurden: bartolini, brancusi, campigli, cantatore, carrà, clerici, chagall, cocteau, de pisis, dufy, ernst, feininger, leonor fini, gaudier brzeska, giovandola, guttoso, leoncillo leonardi, klee, marcucci, mirò, morlotti, picasso, pollok, pound, tamburi, tomea, tosi, viviani, wotruba und andere. es ist das verdienst dieser vielleicht bescheidenen, aber auch mit sympathie begrüßten tätigkeit, daß merans kulturelles antlitz weniger grob und intelligenter geworden ist, wie die anerkennung durch berufene zeitschriften und große kritiker bekundet. (...)«[8]

---

[6] vgl. Kat. Ausst., E. Dall'Oglio, H. Ebensberger, P. Fellin, A. Frühauf, O. Kofler, A. Manfredi, O. Müller, Kurverwaltung Meran (Hrsg.), Vorwort von Luigi Seravalli (Übersetzung von Horst Rüdiger), Meran 1958

[7] zu den Ausstellungen berichten: Jörg Mauthe, Überraschungen aus Südtirol, in: Die Furche, 21. März 1953, Wien; Arnulf Neuwirth, Südtiroler Künstler in Wien, in: Der Standpunkt, Nr. 13, 27. März 1953, Meran; Eva Kreuzer-Eccel, Erfolg der Südtiroler Künstlergruppe in Wien, in: Alpenpost, Nr. 20, 16. Mai 1953, Bozen; Franz Hieronymus Riedl, Zur Gegenwartskunst in Südtirol, in: Dolomiten, 8. Juli 1953, Bozen; Otto Lutterotti, Ausstellung der Südtiroler Künstlergruppe im Hofgarten, in: Tiroler Tageszeitung, 13. Oktober 1954, Innsbruck

[8] Das Meraner-Künstler-Manifest ist abgebildet in: Arunda, 10 (Sondernummer), Anton Frühauf. Über 100 Jahre in Meran, Jubiläumsausgabe von Matthias Schönweger, Hans Wielander (Hrsg.), Schlanders 1979/80, S. 48; Eva Kreuzer-Eccel, (Anm. 4), S. 44

In den 50er Jahren bildet sich eine weitere Künstlergruppe in Gröden: Ruscel (Tau). Sie entsteht um die beiden damals einzigen Kunstschulen des Landes in St. Ulrich und in Wolkenstein und wird u.a. von Luis Piazza, Gottfried Moroder, Mili Schmalzl und dem Schüler Markus Vallazza getragen. Ziel ist »die Selbstbefreiung aus den Ketten eines völlig stagnierenden Kunstbetriebes«[9]. Hervorgegangen ist die Vereinigung 1956 aus der »Gruppe 13« mit Guido Daurù, Josef Kostner, David Moroder, Edmund Moroder, Fini Moroder-Martiner, Gottfried Moroder, Raimund Moroder, Rudolf Moroder, Adolf Vallazza, Bruno Vallazza, Karl Vallazza und Markus Vallazza. Als Versuch einer »etappenweise(n) Befreiung von der falsch verstandenen künstlerischen Tradition des Tales, aber auch von der festgefahrenen Handwerks- und Geschäftstradition Grödens«.[10]

Erst in den 70er Jahren[11] entstehen infolge der Studenten- und Arbeiterproteste von 1967/68 neue kritische Stimmen. Jakob De Chirico und Franz Pichler[12] solidarisieren sich 1972 mit dem Arbeiterstreik gegen die Auflassung der Montecatiniwerke in Sinich bei Meran. Durch Flugblätter, Plakate und Wandzeitungen im Siebdruckverfahren entwickeln sie in Südtirol eine neue, sozialpolitisch engagierte Rolle des Künstlers. 1974 entsteht als Alternative zum »Südtiroler Künstlerbund« im besetzten Monopolgebäude in Bozen »das Kulturzentrum«. 1976/77 wird die Fachgewerkschaft FNLAV (Federazione Nazionale Lavoratori Arti Visive) des Allgemeinen Italienischen Gewerkschaftsbundes (CGIL/Confederazione Generale Italiana del Lavoro) gegründet. Mitglieder sind u.a. Egon Rossina-Moroder, Franz Pichler, Jakob De Chirico, Leander Piazza, Mara Ranzi, Rosanna Cavallino, Annemarie Dietl, Maurizio Dondio und Aglaja Maurer. Mit Aktionen und Demonstrationen und der eigenen Zeitung »artelavoro-kunst+arbeit« entsteht erstmals eine politische und kulturelle linksgerichtete Opposition aller drei Sprachgruppen.[13]

---

9 Eva Kreuzer-Eccel, (Anm. 4), S. 51

10 Sieglinde Hirn, (Anm. 2), S. 447

11 vgl. Eva Kreuzer-Eccel, Ein Wandel der Kunstsprache. Gedanken zur Kunst nach 1970 aus dem Raum Südtirol, in: Sybille-Karin Moser, Christoph Bertsch (Hrsg.), Festschrift Heinz Mackowitz, Lustenau 1985

12 vgl. Kat. Ausst., Franz Pichler, Handzeichnungen 1964-1974, Bozen 1974; Jakob De Chirico (geb. 1943) arbeitet seit den 80er Jahren als Performancekünstler, vgl. Elisabeth Jappe, Performance Ritual Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa, München/New York 1993; Giuseppe Lia, Rituali nella performance contemporanea. »Il corpo nei riti di Jakob De Chirico e Angelika Thomas«, Accademia di belle arti di Brera, Mailand 1995

13 1976 Ausstellung im Haus der Kultur Bozen: 10 Jahre engagierte Kunst in Südtirol und 1995 Dokumentation über das Kulturzentrum in der Kunstrampe in Meran; vgl. weiters Günther Vanzo, Aufbruch in die Erstarrung, in: Sturzflüge. Eine Kulturzeitschrift, Südtiroler Autorenvereinigung und vom Südtiroler Kulturzentrum, Nr. 3 März/April und Nr. 4 Juni/Juli, Bozen 1983; Maurizio Bonato, (Anm. 2), S. 99f.f., S. 106f.f.

Marcello Bizarri[14] kommt in den 60er Jahren während seines Studiums in Mailand mit Minimal art und Arte povera in Berührung. Zusammen mit Berty Skuber und Enzo Braito gründet er 1970 die Galerie »Studio 3Bi« (später Umbenennung in »Il Sole«). Lucio Fontana, Dorazio Piero, Fausto Merlotti, Emilio Vedova, Giulio Paolini und Osvaldo Berna werden ausgestellt. Daneben veranstalten die Galeristen Lesungen, Vorträge und Kunstgespräche zum Bereich der Minimal art und der italienischen Avantgarde, u.a. der Arte programmata.[15] In Bozen werden so in einer Galerie auch kunsttheoretische und kritische Diskussionen über zeitgenössische Kunst gefördert.

**Einzelpositionen.** Obwohl sich die Künstler nach 1945 in Gruppen zusammenschließen, weist Südtirol nicht die Entwicklung einer spezifischen Richtung oder Schule auf. Auch die Zwischenkriegszeit bleibt unreflektiert und interessante künstlerische Entwicklungen, die teilweise bis in die Nachkriegszeit wirken, bleiben Einzelfälle: Carl Moser (1873 – 1939)[16], der die Technik japanischer Holzschneider und Drucker erlernt, kehrt nach seinem Parisaufenthalt von 1901 – 1907 nach Bozen zurück, wo er verarmt stirbt. Erst 1973 wird ihm wieder eine Ausstellung gewidmet. Anton Hofer (1888 – 1979) und May Hofer Ottawa-Hofmann (geb. 1896)[17] besuchen die Kunstgewerbeschule am Stubenring in Wien. Anton Hofer wird Schüler von Kolo Moser, Mitglied des deutschen und Gründungsmitglied des österreichischen Werkbundes. 1919 übersiedelt das Ehepaar nach Bozen und Anton Hofer tritt der Innsbrucker Sezessionsgruppe die »Waage« bei. Die Stoffentwürfe aus den 30er Jahren und der architektonische Gesamtentwurf ihrer Ferienpension an der Adriaküste sind bedeutsame künstlerische Dokumente dieser Zeit. Eine weitere Verbindung zur Wiener Kunstgewerbeschule stellt Erika Giovanna Klien (1900 – 1957)[18] aus dem Trentino dar. In Rovereto kommt sie mit dem Futuristen Francesco Depero in Kontakt. Abstrahierende Vibrationsstudien im Grundkurs von Franz Cizek führen die Künstlerin zur Durchformulierung des Wiener Kinetismus.
Emanuel Fohn (1888–1966), seine Frau Sophie Fohn (1899–1990) und Josef Kien (1903 – 1985) gehören zu den Mitunterzeichnern des Meraner-Künstler-Manifestes.

---

[14] vgl. Eva Kreuzer-Eccel, (Anm. 4), S. 216, S. 300
[15] vgl. Maurizio Bonato, (Anm. 2), S. 27
[16] vgl. Wilfried Kirschl, Carl Moser 1873-1939, Innsbruck 1989
[17] vgl. Eva Kreuzer-Eccel, Anton Hofer, Südtiroler Künstlermonographien, Südtiroler Künstlerbund (Hrsg.), Band 3, Bozen 1978; Eva Kreuzer-Eccel, May Hofer, Südtiroler Künstlermonographien, Südtiroler Künstlerbund (Hrsg.), Band 15, Bozen 1988
[18] vgl. Kat. Ausst., Wiener Kinetismus – Erika Giovanna Klien, München 1986

Sie hatten die Möglichkeit durch Studienaufenthalte, u.a. in Paris und Rom, Erfahrungen zu sammeln, berufliche und freundschaftliche Verbindungen zu knüpfen. Mit ihrem Spätwerk stellen sie eine Brücke zur Zwischenkriegszeit dar. Josef Kien ist 1953 treibende Kraft für die Ausstellungen der »Südtiroler (Meraner) Künstlergruppe« in Wien, München, Innsbruck und Venedig. Er selbst zieht die Konsequenz der Abstraktion erst in seinen konstruktivistischen Studien der 70er Jahre.[19]
Von den Kriegserlebnissen geprägt nimmt Peter Fellin (geb. 1920) Ende der 40er Jahre seine künstlerische Tätigkeit wieder auf. Frei von Großstadthektik, aber auch provinziell kalkulierter Anerkennung, versucht er in der Haltung eines bewußten Außenseiters, Kritikers des kulturellen Geschehens in Südtirol und in einer beharrlich zurückgezogenen Lebensweise Distanz zum Alltäglichen zu wahren. Ästhetik wird im Geistigen sublimiert und in immer reduzierteren bildnerischen und plastischen Formen konzentriert. Es ist ein Arbeiten parallel zur Natur, welches sich der Künstler als Lebensaufgabe stellt. 1959 hat er den Prozeß der Ablösung von erstarrter Tradition abgeschlossen und hält selbstbewußt diesen Weg seiner Entwicklung in einem bis heute für den Künstler geltenden, programmatischen Manifest fest. Dieses historische Dokument stellt in der Malerei Nord- Ost- und Südtirols eine Ausnahme dar.[20]
Hans Ebensberger (1929 – 1971)[21] stammt aus Prad im Oberen Vinschgau. Nach dem Wiener Akademiestudium bei den Professoren Pauser und Boeckl kehrt er dorthin zurück. Der direkte Natureindruck der Gebirgslandschaft führt Ebensberger in der Malerei zu freien Formen und Farbrhythmen mit innerer Bildgesetzlichkeit. Spontane Improvisation läßt Ölfarbe bis zur Grenze ihrer Materialität verflüssigen. Die Naturlandschaft wird im Bild zur organischen Malmaterie und zum visionären Bewußtseinsraum des Künstlers. In die 60er Jahre fällt der Großauftrag der Gestaltung des Privathauses Nicolussi-Leck in Frangart. Das Gesamtkonzept wird mit dem Hausherrn gemeinsam erarbeitet.[22]

---

[19] vgl.Kat. Ausst., Josef Kien. Dipinti, Galleria Il Segno/Galleria Goethe, Text von Giulio Carlo Argan, Rom 1973; Kien (Josef Kienlechner) Werkauswahl 1920-1977, Südtiroler Künstlermonographien, Südtiroler Künstlerbund (Hrsg.), Band 2, Texte von Giulio Carlo Argan, Gustav Renè Hocke, Paul Nizon, Werner Haftmann, Werner Lambertini, Pericle Fazzini, Carlo Belli, Lorenza Trucchi, Bozen 1978

[20] vgl. II natur. das manifest des malers peter fellin. das schriftzeichen-abbild der natur. erweiterung durch wissen, text und sprache, Meran 1959

[21] vgl. Irmgard Knoll, Hans Ebensberger, Phil. Diss., Innsbruck 1983; Eva Kreuzer-Eccel, Manfred A. Mayr, Hans Ebensberger, Südtiroler Künstlerbund (Hrsg.), Bozen 1994

[22] Hans Ebensberger war mit Peter Fellin engstens befreundet, 1994 schreibt Fellin über ihn: »(...) Als Mensch liebte er die Freiheit – eine bessere Gesellschaft und sein Auto, das wie seine Heimstatt war. Ansonsten war er heimatlos.« Peter Fellin, Jänner 1994, in: Eva Kreuzer-Eccel, Manfred A. Mayr, (Anm. 21), S. 45

Nach abgebrochenem Akademiestudium in München kehrt Willy Valier (1920 – 1968)[23] nach Seis zurück. In der elterlichen Villa versammelt er einen Kreis kunstinteressierter Freunde um sich, darunter Karl Plattner und Gino Scarpa aus Venedig. Sein Zugang zur Kunst wird vom Experiment mit Material und Technik getragen. Das Material ist dabei nicht mehr Medium, sondern Inhalt des Bildes. In organischen Studien mit Gips und Sand erkundet er die geomorphologischen Strukturen der Gebirgslandschaft. Die daraus gewachsene offene, plastische Materialität und die graphische, expressive Linearität seiner Bilder weisen auf die sinnlichen und psychischen Ebenen des Menschen. Willy Valier zeigt die Widersprüche auf, welche in uns durch unsere Urtriebe entstehen und unsere Logik und Vernunft durchkreuzen. Künstlerische Vorstellungskraft versucht sich so dem Ausgeliefertsein an eine mechanisierte Gesellschaft zu erwehren. In den 60er Jahren werden seine Bilder immer mehr von politischen Inhalten geprägt. Kurz vor seinemTod gestaltet Willy Valier das Wandbild »Arbeiter am Hochofen« für den Versammlungssaal der Arbeiterkammer in Bozen und schenkt ein Ölbild mit dem Titel »Vietnam« der Bozner PCI/KPI-Parteizentrale. In dieser Zeit versucht er durch seinen Freund und Bewunderer, dem Mailänder Kunststudenten Paolo Baratella, einen Neubeginn in Mailand, doch dies und der Umzug nach Rom scheitern in schneller Folge aufeinander.

Auch der Lebensweg von Karl Plattner (1919 – 1986)[24] ist von einer großen Ruhelosigkeit und von ständigen Ortswechseln zwischen Mailand, Paris, Brasilien, Burgeis im Vinschgau und Cipières in der Provence bestimmt. Nach dem Besuch der Akademie in Florenz und der Brera in Mailand gibt Paris dem Künstler neue Impulse. Er besucht die Kurse von André Lothe und kommt neben dem Spätkubismus mit dem Existentialismus direkt in Kontakt. Der Mensch wird zum Leitmotiv seiner Malerei: im Aufschrei, im Leiden, in der Verharrung in sich selbst erstarrt. Im kubischen Bildraum des Frühwerks dekonstruiert er die physische Umwelt, die darin verspannten Figuren spiegeln sich in ihrer stark psychologischen Dimension. Grausame, ironische und pathetische Details bilden einen skurrilen Pol zur todesnahen, unbeweglichen Ruhe.

---

[23] vgl. Elisabeth Baumgartner, Willy Valier und seine Zeit, Südtiroler Künstlermonographien, Südtiroler Künstlerbund (Hrsg.), Band 14, Bozen 1987

[24] vgl. Mario De Micheli, Karl Plattner. Opere dal 1966 al 1971, Mailand 1971; Roland Kristanell, Zerstörung eines Freskos, in: Arunda. Aktuelle Südtiroler Kulturzeitschrift, Heft 2, Hans Wielander (Hrsg.), Schlanders 1976, S. 74; Gabriella Belli, Peter Weiermair, Karl Plattner. Meisterwerke, Lana 1996

Markus Vallazzas (geb. 1936)[25] Zeichnungen und Radierungen stellen den Weg zwischen Realismus und innerem Impuls dar. Sein wichtigstes Ausdrucksmittel ist der menschliche Körper, detailliert dargestellt oder auch nur angedeutet. Die Handzeichnung ist spontan, bis hin zur automatischen und unbewußt gesetzten Linie.[26] Dabei hält sie Zwiesprache mit geistigen Größen des Abendlandes und läßt zeitübergreifende Zusammenhänge entstehen. Erzählend sowie expressiv führt Vallazza zu einer sinnlichen und reflektierenden Verdichtung der verarbeiteten literarischen Texte und Künstlerbiographien.

Der Maler und Dichter Luis Stefan Stecher (geb. 1937) wandelt den Realismus der Conditio humana durch altmeisterliche Manier ins Magisch-Phantastische. Auch Alberto Bruschi (geb. 1936) und Karin Welploner (geb. 1941) weisen in ihren gegenständlichen Bildern auf eine metaphysische Aufladung der Wirklichkeit.

»Mehr als beispielsweise im zeitgleichen Bereich der Malerei (sind) für die Bildhauer Tirols der ersten Nachkriegszeit lokal gewachsene Kontinuitäten verbindlich.«, schreibt Eva Kreuzer-Eccel.[27] Die meisten sind im Kunsthandwerk integriert, oft verhindern Kompromisse mit dem Geschmack der Auftraggeber experimentelle, geistige Beweglichkeit.

In Südtirol gibt es in diesen Jahren nur wenig Bildhauer die den konsequenten künstlerischen Weg gehen. Michael Höllrigl (geb. 1936)[28] und Bruno Vallazza (geb. 1935)[29] suchen in Abkehr vom Naturvorbild eine neue Klarheit der Form. Michael Höllrigl stammt aus der Steinmetztradition der Laaser Marmorbrüche; er arbeitet in einer abstrakten, konstruktivistischen Formensprache. Bruno Vallazza untersucht unterschiedliche Bewegungen plastischer Körper im Raum, ineinander verknotet und geschlossen in der Ebene oder in aufstrebender Offenheit in die Unendlichkeit.

In den vergangenen Jahrzehnten greifen Künstler immer mehr auf eine ursprüngliche, mythische Vergangenheit zurück. Karl Grasser (geb. 1923), Friedrich Gurschler (geb. 1923) und Martin Rainer (geb. 1923) entdecken, in der von verfestigter Tradi-

---

[25] vgl. Christine Niedermair, Markus Vallazza: Eine Untersuchung über das Verhältnis von Text und Bild, Phil. Dipl., Innsbruck 1996 (mit vollständiger Bibliographie zum Künstler)

[26] Die Zeichnung als autonomes Ausdrucksmittel erhält in den 70er Jahren einen internationalen Aufschwung, vgl. Kat. Ausst., Zeichnung heute – Drawing Now, Kunsthaus Zürich und Graphische Sammlung Albertina Wien 1977

[27] Eva Kreuzer-Eccel, (Anm. 5), S. 367

[28] vgl. Bericht über Michael Höllrigl, in: Arunda. Aktuelle Südtiroler Kulturzeitschrift, Heft 4, Hans Wielander (Hrsg.), Schlanders 1977

[29] vgl. Franz Noflaner, Bruno Vallazza, in: Arunda. Aktuelle Südtiroler Kulturzeitschrift, Heft 4, Hans Wielander (Hrsg.), Schlanders 1977

tion noch unverbrauchten karolingisch-romanischen Kunst, neue Bezugspunkte.[30] Adolf Vallazza (geb. 1924)[31] reflektiert in seinen Totemskulpturen archaische Vergangenheit. »Die Hölzer von Adolf Vallazza symbolisieren Arten von Totem, massiv und gebieterisch, wahr in der Echtheit der Materie, einfach und einschneidend in der Erwiderung einer Ursprünglichkeit, was nichts mit Folklore zu tun hat.« (Sebastiano Grasso)[32]

Archaische Vergangenheit als Metapher für eine ursprüngliche, sinngebende Einheit birgt aber auch die Gefahr in absoluter, ästhetischer Form mystifiziert zu werden. Gerade in diesem Zusammenhang stellt das Werk der Bildhauerin Gina Thusek (1900 – 1983)[33] konsequente Eigenständigkeit dar. Ihr Studium beginnt sie in Wien, setzt es in Teplitz-Schönau, Florenz und Mailand bei Marino Marini weiter fort. Die Künstlerin erhält zahlreiche internationale Auszeichnungen. Über Bronzeporträts, »informelle Gips- und Drahtplastiken zu den Assemblagen der Kerzengärten in den siebziger Jahren«[34] spiegelt ihre Werkgenese den Bezug zur historischen Entwicklung der Avantgarde wider.

Hansgeorg Hölzl (geb. 1932) stellt das Material in den Mittelpunkt seines künstlerischen Ausgangspunktes. Unbehandelte, vom Fluß geformte Granitsteine und rund geschliffener Laaser Marmor werden zu »biomorphe(n) Rhythmen«[35]. Arme und natürliche Materialien geben dem künstlerischen Ausdruck eine zurückhaltende, konzeptuelle Erscheinung. Zur Skulptur »Natur« aus Marmor und geblasenem Glas schreibt er: »(...) Synthese jener mediterranen mystischen Welt, wie sie auf der venezianischen Lagune überlebt, mit der strengeren europäischen Welt des Steines.«[36]

Seit 1967 lebt Gilbert Prousch (geb. 1943) aus dem Abteital in London. Im selben Jahr lernt er an der St. Martin's School of Art seinen Partner George (geb. 1942)[37] kennen. Das Künstlerpaar arbeitet seit 1968 als »Living Sculptures« in Performances und Fotoserien zusammen. Ihr Konzept vereint in letzter Konsequenz Körper und Leben zum Kunstwerk.

---

[30] vgl. Karl Gruber, Drei Bildhauer aus dem Vinschgau, in: Der Schlern, Bozen 1973, S. 575 f.f.; Werkkataloge: Marjan Cescutti, Franz Gurschler, Bozen 1978; Karl Gruber, Martin Rainer, Bozen 1976; Karl Grasser, Bozen 1979/80; Eva Kreuzer-Eccel, (Anm. 5), S. 369

[31] vgl. Carlo Chrispolti, I Totem di Vallazza, Mailand 1984

[32] Sebastiano Grasso zu Adolf Vallazza in: Kat. Ausst., 3x Vallazza, Adolf Bruno Markus: »Quer durch unsere Arbeiten«, Schloß Katzenzungen Prissian, 1992

[33] vgl. Berichte über Gina Thusek, in: Arunda. Aktuelle Südtiroler Kulturzeitschrift, Hans Wielander (Hrsg.), Heft 2/1976 und Heft 5/1978

[34] Eva Kreuzer-Eccel, (Anm. 5), S. 369

[35] Eva Kreuzer-Eccel, (Anm. 5), S. 371

[36] Hansgeorg Hölzl, Brief an das Meraner Museum, in: Arunda. Aktuelle Südtiroler Kulturzeitschrift, Heft 1, Hans Wielander (Hrsg.), Schlanders 1976

Geprägt von einem starken Aufholbedürfnis entsprechend einer zeitgemäßen künstlerischen Sprache, spiegeln die Werke dieser Künstler das Pendeln zwischen dem Ablösungsprozeß von der traumatischen Kriegserinnerung und einer progressiven Gegenwartsstimmung wider. Der innere Kampf, getragen vom geistigen Hintergrund des offenen, experimentellen Kunstbegriffes, führte zu einer konträren Position gegenüber dem heimatlichen Geschmack des traditionellen Verismus. Die Kunst der ersten Jahrzehnte nach dem Krieg konnte nur aus diesem ambivalenten Gefühl der Zerrissenheit entstehen.

So haben seit Ende der 40er Jahre spontane Privatinitiativen und konsequente künstlerische Einzelpositionen wesentlich dazu beigetragen, Diskussionen über zeitgenössische Kunst in Südtirol zu fördern. Ohne die Hilfe von privaten Sammlern und kunstinteressierten Optimisten gäbe es heute auch kein Museum für Moderne Kunst. Letzteres ist ein historisch gewachsenes Symbol für eine lebendige kulturelle Entwicklung. Im Hinblick auf die gegenwärtige Problematik der Standortverschiebung des Museums an die Peripherie der Stadt Bozen in ein geschlossenes Refugium, wird die Frage laut, wieviel Raum, trotz Subventionen und Institutionalisierung, der Kunst Ende der 90er Jahre noch gegeben wird.

---

[37] vgl. A Guide to the Singing Sculpture, Eigenverlag, London 1970; Kat. Ausst., Gilbert & George. 1968-1980, Van Abbemuseum, Eindhoven 1980; Wolf Jahn, Die Kunst von Gilbert & George, München 1989

Verena Oberparleiter

**Kunst in Südtirol in den achtziger und neunziger Jahren[1]**

Die Kunstlandschaft Südtirol ist ein Land »dazwischen«, zwischen deutschem und italienischem Kulturraum, an der Schnittstelle dreier Sprachen und lokalkultureller Färbungen, ein Spannungsbereich zwischen traditionsgewachsenen Bezügen und Anschlußbemühungen an das aktuelle Kunstgeschehen. Südtirol hat gelernt mit seinen Grenzen, Möglichkeiten und Pluralitäten zu leben – ein gemählicher Lernprozeß, der sich im kulturellen Schaffen des Landes wiederspiegelt.

Der schwerfällig gewordene Kunstbetrieb der Nachkriegszeit mit seinen verhärteten Positionen und divergierenden Zielvorstellungen verhinderte ein natürliches Mitwachsen der lokalen Kunstszene mit überregionalen Kunstentwicklungen. Internationale Strömungen machen sich mit enormer zeitlicher Verschiebung bemerkbar und werden u.a. in einem Streben nach »Synthese von welthaltiger Formgebung und heimatlicher Bildtradition«[2] aufgenommen. Der schrittweise Bruch mit heimatlichen Bildtraditionen zeigte sich am augenscheinlichsten in der Etablierung der Abstraktion in den 60er Jahren. Was damals mit der Aufnahme der verschiedenen Facetten der klassischen Moderne ins Rollen gebracht, wurde in den 70ern von Impulsen der Malerei der Neuen Wilden, neuen Medien und neuen Aktionsfeldern weitergeführt und hat den Boden für einen erweiterten Kunstbegriff geebnet.

Erst in den 80er Jahren ist so manches in Bewegung geraten, was die Weichen für einen offeneren Kulturbetrieb mit neuen Zielen gestellt hat. Wirtschaftliche Prosperität und weitgehend gesicherte ethnische Positionen sind der Motor einer freieren, grenzerweiternden Kulturpolitik.

1982 erscheint eine umfassende Bestandsaufnahme der Kunst in Tirol seit 1945 von Eva Kreuzer-Eccel[3]. Sie gliedert darin Südtiroler Kunstschaffen in einen Gesamttiroler Kontext ein und ermöglicht somit eine erste Übersicht und Differenzierung. Neueröffneten Ausstellungsorte leisten informative Basisarbeit und übernehmen damit eine Aufgabe, die bis dahin auf einigen privaten Galerien wie z.B. den

---

[1] siehe dazu: Forum Ar/Ge Kunst (Hrsg.): Jahrbuch 1985 – 1986 – 1987. Bozen, 1988. Forum Ar/Ge Kunst (Hrsg.): Jahrbuch 1988 – 1989 – 1990 – 1991 – 1992. Bozen, 1993. Kat. Ausstellung: FRONTIERA 1'92. Forum junger Kunst in Europa. Bozen, 1992. Kat. Ausstellung: Panorama. Junge Kunst in Südtirol. Autonome Provinz Bozen-Südtirol (Hrsg.) Bozen, 1995. Kat. Ausstellung: Positionen Peter Weiermair (Hrsg.) Lana, 1992.

[2] M. Klammer: Zerrissen zwischen Schicksalsklima und Welthunger. Kat. Ausstellung: Itinera. Verläufe der Kunst in Südtirol. Autonome Provinz Bozen-Südtirol (Hrsg.) Bozen, 1995.

[3] E. Kreuzer-Eccel: Aufbruch. Malerei und Graphik in Nord-Ost-Südtirol nach 1945, Bozen 1982

Galerien »Albrecht«, »Spatia« und »Il sole« in Bozen gelastet hatte. Allen voran steht die 1984 gegründete Galerie Museum des Forum AR/GE Kunst, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, Aufklärungsarbeit in allen Bereichen der Gegenwartskunst zu leisten und das einheimische Publikum mit zeitgenössischen Formen und Fragen internationaler wie lokaler Kunst zu konfrontieren. Mehr Einblick und Sensibilität für den Variantenreichtum des erweiterten Kunstbegriffs sollen Berührungsängste abbauen und den kritischen Dialog mit den Nachbarregionen fördern.

In dieselbe Richtung arbeitet das 1985 gegründete Museum moderner Kunst in Bozen. In seiner Funktion als sammelnde, forschende und ausstellende Einrichtung versucht es die wesentlichen Positionen der Moderne, sowie Entwicklungen und Zusammenhänge neuer Ausdrucksmöglichkeiten aufzuzeigen. Seiner Offenheit elektronischen Medien gegenüber trägt die seit 1993 existierende Video-Werkstatt-Museion Rechnung. Sie bietet für Künstler und interessierte Fachleute die Möglichkeit, mit neuen Medien und Technologien im Sinne eines »aktiven Museums« zu arbeiten und zu experimentieren.

Seit 1991 bereichert die Galerie Foto-Forum mit Ausstellungen, Foto-Börsen, Workshops und Videos das Informationsangebot über Fotographie.

Ebenfalls in den 80er Jahren nahm eine ganze Reihe von Ausstellungen ihren Ausgang, die dem regionalen Kunstschaffen breiten Raum widmeten: die Presentation »Tendenzen'84«, »Austria ferix« (1985) oder die Übersichtsausstellung »panorama & Panorama« (1987), bei der 90 Südtiroler Künstler der Nachkriegsgeneration ausstellten und die in der Nachfolgeveranstaltung »Panorama – Junge Kunst in Südtirol« 1993 ihre Fortsetzung fand. Vom Bemühen um Anschluß und Dialog mit dem europäischen Kunstgeschehen zeugt die 1992 organisierte Kunstmesse FRONTIERA 1'92 in Bozen. 12 KuratorInnen aus ganz Europa hatten die Freiheit, eine ganz persönliche Auswahl junger Kunst zu treffen und diese in sozusagen »freiem Wettbewerb« um Aufmerksamkeit und Reaktion nebeneinanderzustellen. 1995 veranstaltete das Assesorat für italienische Schule und Kultur (der autonomen Prov. Bozen) die Sammelausstellung »Itinera«, welche einen repräsentativen Querschnitt aus dem Schaffen nach 1900 geborener Künstler gab.

Diese großangelegten Ausstellungen zeigen das Nachholbedürfnis der Südtiroler, sich mit ihrem eigenen Kunstschaffen und internationalen Stilentwicklungen auseinanderzusetzen, um aus der Vielzahl von Identifikationsmöglichkeiten und Bezugspunkten ihren Weg zu finden.

Eine neue, zahlenmäßig starke Künstlergeneration ist herangewachsen, die bemüht ist, erstarrte künstlerische Verhaltensweisen aufzubrechen und ihren individuellen Beitrag zu einem etwas weiter gefaßten Kunstbegriff zu leisten.
International gesehen war die Vorrangstellung der Malerei in den 70er Jahren gebrochen worden; diese versuchte seitdem in Selbstreflexion auf der Suche nach neuen Sinnbezügen und Deutungsmöglichkeiten ihre Grenzen auszuloten. Die Bandbreite und Faszination der neuen Medien sowie neuer thematischer und analytischer Fragestellungen bilden das Hauptbetätigungsfeld innovativen Kunstschaffens. In Südtirol machen sich nach und nach verschiedene Aspekte dieser neuen Ausdrucksvielfalt breit. Das größte Echo und die originellsten Ergebnisse stammen aus dem Bereich der Installationen, ohne jedoch die traditionellen Sprachmittel der bildenden Kunst auf Randpositionen zu verweisen. Bezeichnend für den Tiroler Raum ist die Verarbeitung neuer Erfahrungsbereiche mit landschaftlich-archaischen Elementen zu eigenständigen Positionen, die von der Wechselbeziehung Kunst und Kunstlandschaft zeugen.[4]
Experimentelle Kapriolen wie Extrempositionen avantgardistischer Strömungen fehlen im Südtiroler Kunstschaffen. Neuerungen erfolgen immer noch mit einer gewissen Zurückhaltung, stets bemüht um einen Brückenschlag zu bewährten Anschauungsformen. Die generationsspezifischen Neuerungen, sofern man davon sprechen kann »verstecken sich in einer Komplexität scheinbar konventioneller Formen«.[5]
Eine neue, zahlenmäßig starke Künstlergeneration ist herangewachsen, die bemüht ist durch ihren Beitrag veraltete Denkvorstellungen und festgefahrene künstlerische Verhaltensweisen aufzubrechen. Die Suche nach neuen Sprachmitteln zeigt einen selektiven Querschnitt verschiedener Positionen europäischer Gedankenentwicklung. Die jungen Künstler haben sich an den Akademien außerhalb der Landesgrenzen wie z.B. in Wien, München, Venedig und Mailand ausgebildet und mit internationalen Aspekten in Fragen der Kunst vertraut gemacht. Einige sind im Ausland geblieben, andere pendeln zwischen heimatlicher Region und einem überregionalem kulturellen Bezugspunkt, wohl um einmal geknüpfte Kontakte nicht abbrechen zu lassen, aber auch um der Enge der Provinz und dem darin drohenden Maßstabsverlust zu entgehen.Viele Kunstschaffende sind aber auch wieder bewußt in die heimatliche Region zurückgekehrt, weil sie hier arbeiten wollen, wo einerseits ihre Wurzeln liegen und andererseits der Spannungsbereich

---

[4] Vgl. Anm. 3, S. 289
[5] Gappmayr: Jahrbuch Ar/Ge Kunst 1988-92. S. 11, Bozen 1993

zwischen traditionsgewachsenen Eigenheiten und überregionalen Einflüssen einen ganz eigenen Rahmen bildet um neue Positionen zu erarbeiten.
Es ist die Herausforderung die eigene, jüngste Geschichte unter den Gesichtspunkten von Vergangenheit und Veränderung, Herkunft und Identität kritisch zu überdenken, nicht im Sinne einer Legitimierung festgefahrener Anschauungen, sondern im Sinn einer Rückwärtsgewandheit mit dem Ziel der Erneuerung und Aufarbeitung. Gedankliche Barrieren gibt es nämlich nicht nur zwischen verschiedenen Sprach- und Kulturräumen, sondern auch innerhalb dieser Bereiche. Unterschiede, Widersprüche und Gemeinsamkeiten verbleiben aufgrund fehlender Diskussion in einem beziehungslosen Nebeneinander; die fehlende Reibung auf regionaler Ebene macht den Großteil des regionalen Kunstschaffens in einem überregionalen Kontext nicht wettbewerbsfähig. Das Problem manifestiert sich beispielsweise in den selbstgewählten Grenzen der verschiedenen Künstlergruppen. Die tonangebende Vereinigung, der Südtiroler Künstlerbund, der als Sprachrohr deutsch- und ladinischsprachiger Künstler gegründet wurde, formuliert sein Tätigkeitsfeld auch heute noch »zwischen legitimer Tradition und aktuellem Avantgardismus«[6]. Die als Alternative dazu gegründete Künstlergruppe um die Kulturzeitschrift »ARTELA-VORO-KUNST-ARBEIT« und jene des »Kulturzentrums« sahen ihre Hauptaufgabe im Bereich der Information und Kritik an Kulturpolitik und Mißbrauch kultureller Werte. Politische Aufklärungsarbeit erfolgte v.a. über Plakataktionen und Demonstrationen; künstlerische Antworten aus den eigenen Reihen waren selten, dürftiges Interesse an künstlerischer Qualität und mangelndes Niveau konnten keine Grenzerweiterung erbringen.[7]
Die Kleinheit der Region und ihr »Geprägtsein« durch Minderheiten bewirkt, daß auch die Kunstszene zu einer Art »Schutzgebiet« (einem Biotop) wird, in dem die Künstler im Namen der Vielfalt und unter einem falsch verstandenen Zwang des Handelns zwar, einerseits geschützt, aber auch isoliert werden. Auseinandersetzung und Differenzierung von regionalen und internationalen Entwicklungen könnten die Basis für eine selbstbewußte Kulturszene sein, die nicht nur innerhalb der provinziellen Grenzen ihre Kreise zieht, sondern in einer sich vergrößernden, spiralförmigen Bewegung diese überschreitet.
Die wenigen Südtiroler Künstlerpersönlichkeiten, die über die Landesgrenzen hinaus Bekanntheit erreicht haben, haben ihre Grenzen im Alleingang überschritten,

---

[6] J. Unterer: Kat Ausstellung: Skulptur aus Südtirol. Werstpark, München 1988.
[7] siehe dazu: M. Bonato: Situation der Kunst in Südtirol nach 1945 und Beziehung zur italienischen Kultur., Phil. Diss., Innsbruck, 1980.

sei es in einer Haltung »innerer Emigration« wie beispielsweise Peter Fellin, oder in der Abwanderung in andere Kulturregionen wie Oswald Oberhuber, sei es in »Lehr und Wanderjahren« durch verschiedene Kulturmetropolen wie Markus Valazza.

Der Weg, den diese Künstler gegangen sind, kann zum Vorbild für eine junge Künstlergeneration werden, die sich seit den 80er Jahren zunehmend profiliert.

Zu ihnen gehört der junge Bildhauer Gianpietro Carlesso, der nach seinem Studium an der Accademia di Belle Arti in Urbino heute dort eine Klasse für Bildhauerei leitet. Grundlegende Überlegungen hinsichtlich subjektiver Raumerfahrungen und raumfüllender Aspekte bilden den Rahmen für seine massiven, monumentalen Arbeiten, die im Wechsel von rohen, unbehandelten Teilen und geometrischen Formelementen eine wesenhafte Zweiteiligkeit aufzeigen, welche auf Fragen der Kunst ebenso übertragen werden kann wie auf existenzielle Auseinandersetzungen des Menschseins.

Auch Eduard Habicher hat sich in einem überregionalem Diskurs seinen Platz gesichert. Aus dem Spannungsverhältnis seiner Materialien Stein, Holz und Metall und der an einen bestimmten Raum angepassten Kompositionen entstehen Werke mit raumbildendem Charakter, die ihren Bestimmungsraum durchmessen, ihn gliedern und abwandeln.

Über das Medium der Malerei versucht der Künstler Arnold Dall'O Reflexionen über seine Vision von Welt und Realität mitzuteilen. Nicht die malerisch-ästhetischen Bemühungen stehen für ihn dabei im Vordergrund, sondern die Lesbarkeit seiner inhaltlichen Absichten, aus der sich auch die Kombination von Wort und Bild erklären läßt.

Eine aussagekräftige Materialsprache von nutzlos gewordenen Überbleibseln unserer schnellebigen Konsumgesellschaft wie Abdeckplanen und Verpackungsmaterialien hat sich der zwischen Wiesbaden und St. Vigil pendelnde Künstler Gabriel Rindler zunutze gemacht. Die bewußt ausgewählten Bildobjekte werden lediglich durch zurückhaltende Eingriffe verändert; die eigentümliche ästhetische Wirkung und ihre zeitliche Dimension bilden die Pole seiner künstlerischen Auseinandersetzung.

Der aus Brixen stammende Maler Heinz Mader scheint »mit dem Pinsel in der Hand« auf alltägliche wie künstlerische Herausforderungen in einer ausdrucksstarken, stilistisch vielseitigen Formensprache spontan zu reagieren. Die sinnlich-malerischen Elemente und der ergänzende Bildtitel eröffnen vielschichtige Betrachtunsweisen.

Aus textilen Materialien, handgeschöpften Papieren und Papiermaché fertigt Carmen Müller symbolträchtige Gegenstände von archaischer Aussagekraft. Sie wirken wie fossile Überreste, die sich dem Prozeß des Vergehens widersetzt haben, einerseits bekannt, doch andererseits entwurzelt und rätselhaft.

Der aus dem Vinschgau stammende Maler Jörg Hofer fängt in seinen Bildern etwas von dem spröden Charme seiner heimatlichen Landschaft ein. Durch das Beimischen von Marmorsand entstehen rauhe, reliefartige Oberflächen, die an verwitterte Mauern, schroffe Felswände oder karge Böden erinnern.

Zwischen Hamburg und Bozen pendelnd, kann der Maler Florin Kompatscher bereits auf eine rege Ausstellungstätigkeit im mitteleuropäischen Raum zurückblicken. Dabei konfrontiert er den Betrachter vorzugsweise mit Bildräumen, deren hierarchielose Formensprache so angelegt ist, daß sie nach allen Seiten erweiterbar erscheint.

Der malende und singende Künstler Gotthard Bonell versucht in seiner realistischen, von malerischen und zeichnerischen Elementen geprägten Arbeitsweise, durch die Wahl ungewöhnlicher Perspektiven und Ausschnitte die gewohnte Schau der Dinge kritisch zu überdenken.

Den Rahmen traditioneller künstlerischer Ausdrucksmittel überschreitet Berty Skuber, die ihren vielschichtig angelegten Fragestellungen in einer analytisch anmutenden Vielseitigkeit begegnet. Das Nebeneinander von Bild, Text, symbolhaften Zeichen und neuerdings auch Filmsequenzen ermöglichen eine sensible Aufgliederung poetischer Momentaufnahmen.

Im Bereich der Fotographie hat sich der in Bozen lebende und dort als Architekturfotograf arbeitende Walter Niedermayr einen Namen gemacht. Auf der Suche nach Zusammenhängen und subtilen landschaftlichen Veränderungen geht er über den Rahmen bloßer Dokumentation hinaus. Wertungsfreie, neutrale Einzelbilder werden in einer Sequenz zusammengefaßt; das Stilmittel der Wiederholung betont die gleichbleibende Landschaftskulisse, in der sich die menschlichen Akteure wie naturfremde Elemente nicht zu integrieren vermögen.

Diese punktuell herausgegriffenen Positionen geben einen fragmentarischen Eindruck jüngsten Südtiroler Kunstschaffens, welches sich erst in künftigen Auseinandersetzungen als ausbaufähig bewahrheiten oder revidieren wird.

Roswitha Zwetti

## Künstlervereinigungen, Galerien, Ausstellungsmöglichkeiten und öffentliche Ateliers in Tirol

In Österreich organisierten sich die ersten Künstlervereinigungen in der Zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, um eine Vertretung gemeinsamer wirtschaftlicher, sozialer sowie künstlerischer Interessen zu wahren.[1] Aufgrund dieser Impulse etablierten sich kurz nach der Jahrhundertwende die ersten Künstlergruppierungen in Tirol. Sie versuchten der provinziellen Enge entgegenzuwirken und erhielten dadurch den Charakter von Zweckgemeinschaften.

Bereits 1891 fanden die ersten größeren Ausstellungen im Bereich der bildenden Kunst auf Initiative des Bildhauers Franz Reichart statt, der damit drei ehrgeizige Ziele verfolgte: Die Errichtung eines Ausstellungsgebäudes, die Durchführung von permanenten Ausstellungen und den Zusammenschluß aller Tiroler Künstler in einer Standesvertretung.[2]

Diese ersten Schritte, das Ausstellungswesen im Tiroler Kulturleben zu festigen, scheiterten am Desinteresse des Publikums und an den Querelen innerhalb der Künstlerschaft. Reichart organisierte weiterhin jährlich eine Ausstellung in den Huter-Häusern.[3] Seit 1900 durften die Künstler auch das Gewerbemuseum und das Pädagogium, sowie ab 1912 den kleinen, schlecht belichteten Rundsaal des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (TLMF) benützen. Diese Räumlichkeiten hatten zwar nur einen provisorischen Charakter, boten aber die Möglichkeit, einen Querschnitt des zeitgenössischen Kunstschaffens zu präsentieren.

Im Jahre 1903 kam es zur Gründung der ersten Tiroler Künstlervereinigung, des »Tiroler Künstlerbundes«.[4] Die obersten Ziele waren die Wahrung einer bodenständigen Heimatkunst und die Errichtung eines eigenen Ausstellungshauses.[5] Im Jahre 1909 organisierte der Verein in den Räumen des Pädagogiums gemeinsam mit Künstlern aus Wien die größte und repräsentativste Kunstausstellung vor dem Ersten Weltkrieg. Erstmals wurde das Interesse des Publikums geweckt, ja sogar die

---

[1] Vgl. Arnold Hauser, Soziologie der Kunst, München 1974

[2] Vgl. Tiroler Tageszeitung, Jg.20, Nr.298, 24.12.1964

[3] Die Baufirma stellte dort ein Ausstellungslokal kostenlos zur Verfügung und ist damit ein Beispiel für privates Mäzenatentum in dieser Zeit.

[4] 1906 erfolgte eine Namensänderung in »Künstlerbund für Tirol und Vorarlberg« und ab 1926 nannte sich der (nicht aktenkundige) Verein »Künstlerbund Tyrol«. Vgl. Sieglinde Hirn, Vereinigungen und Gruppierungen der Tiroler Künstler im 20. Jahrhundert, Dissertation, Innsbruck 1980

[5] Vgl. Tiroler Tageszeitung, Jg.20, Nr.298, 24.12.1964

Presse aus dem Ausland zeigte für das Kunstereignis große Begeisterung.[6]
Weitere Projekte scheiterten aufgrund der fehlenden Räumlichkeiten. Nur die damalige Universitätsbuchhandlung stellte einzelnen Künstlern ihre Schaufenster zur Verfügung. Der »Tiroler Künstlerbund« unternahm zahlreiche Versuche, die Politiker von der Dringlichkeit der Errichtung eines Künstlerhauses zu überzeugen, um der Abwanderung bedeutender Künstler entgegenzuwirken. Auch der Einfluß der Presse, der eine Bestärkung für das Kunstleben in Tirol mit sich hätte bringen können, leistete den Künstlervereinigungen keine Hilfestellung. Hervorzuheben ist einzig die Zeitschrift »Der Föhn«, die durch die kritischen Textbeiträge zur Kulturpolitik von Bedeutung war.[7]
1913 führte eine Abspaltung mehrerer Künstler zur Gründung einer eigenständigen Künstlervereinigung, der »Heimat«. Dieser konservativ gesinnte Verein stieß bei der Bevölkerung auf relativ großes Interesse.[8]
Während des Ersten Weltkrieges traten die Tiroler Künstlervereinigungen kaum in Erscheinung. Einzig die Tatsache, daß Dr. Franz Grüner dem TLMF 20 zeitgenössische Werke aus seiner Sammlung spendete, um somit den Grundstein zur Errichtung einer Modernen Galerie zu legen, war ein wichtiges Ereignis.[9]
Wenige Monate nach Kriegsende konstituierte sich in Innsbruck die »Tiroler Künstlerkammer«, die als Dachverband aller Kulturschaffenden agierte. Zur gleichen Zeit traten die Künstler, die sich um Albin Egger-Lienz sammelten, zu der »Ausstellungsgemeinschaft der Besten« zusammen, die völlig unabhängig von jeglichen Vereinsstatuten, das Ausstellungswesen durch Qualität und Niveau forcieren wollten. Durch den Eintritt von Egger-Lienz in die »Tiroler Künstlerkammer« erhoffte man sich die Rückkehr der im Ausland lebenden Künstler und die Etablierung einer aktiven Kunstszene im Land Tirol. Egger-Lienz war sogar bereit, auswärtige Ausstellungen zu organisieren, um das Ansehen der einheimischen Künstler zu heben und zu stärken. Bereits ein Jahr (!) nach ihrer Gründung kam es innerhalb der »Tiroler Künstlerkammer« zu Streitigkeiten, die zum Zusammenbruch der Organisation führten.[10]

---

[6] Es handelte sich um die Jubiläumsausstellung zur 100. Wiederkehr der Tiroler Erhebung von 1809.
[7] Die Zeitschrift »Der Föhn« wurde vom Brenner-Kreis von 1909 bis 1910 unter der Leitung von Ludwig von Ficker, Max von Esterle und Carlo Dallago herausgegeben.
[8] 1924 erfolgte eine Namensänderung in »Tiroler Künstlerbund Heimat«.
[9] Im Jahre 1919 bestand die Moderne Abteilung des Museums aus drei Bildern! Dr. Franz Grüner war damals im Besitz der größten Sammlung Tiroler Gegenwartskunst.
[10] Vgl. Tiroler Tageszeitung, Jg.20, Nr.298, 24.12.1964

Der Künstleraustausch zwischen Nord-, Ost- und Südtirol hielt sich in einem sehr bescheidenen Ausmaß. Besonders in Ost- und Südtirol machte sich ein fortschreitender Isolationsprozeß breit, weit ab vom aktuellen Kunstgeschehen. Der einzige Kontakt zwischen Nord- und Südtirol ergab sich in den Jahren 1925/26 anläßlich der Wanderausstellung »Tiroler Kunst«, die in Deutschland einen großen Erfolg erzielte.[11] Da sich die Künstler gegen alles von außen Kommende abgeschottet hatten, wurden die aufgebauten Kontakte ins Ausland nie genützt.

Die Ausstellungssituation in der Zwischenkriegszeit war immer noch sehr dürftig. Entsprechende Möglichkeiten boten das Palais Thurn und Taxis[12] und der Rundsaal des TLMF. Aber diese Lokalitäten konnten nur kleine Kunstausstellungen beherbergen. 1937 kam es zwar zur Grundsteinlegung für ein eigenes Künstlerhaus im Innsbrucker Hofgarten, aber die politische Situation verhinderte den ersehnten Bau.

Im Jahre 1925 wurde die Künstlervereinigung »Waage«[13] gegründet, die sich von den vorherrschenden lokalen Stilrichtungen löste und damit die erste moderne Vereinigung in Tirol repräsentierte. Zu dieser Künstlergruppe zählte auch der »Mühlauer Kreis«. Beide gemeinsam vertraten eine wichtige Position innerhalb der Tiroler Kunstszene.

Ein Jahr später folgte eine zweite kongeniale Künstlervereinigung, die »Secession Innsbruck«. Nach ihrer ersten Ausstellung legte sie ihre Aktivitäten nieder und wurde erst 1932 von Franz Santifaller reaktiviert. Wegen den heftigen Kontroversen innerhalb dieser Künstlervereinigung, kam es zur Abspaltung einer Gruppe um Hans Weber-Tyrol, die sich 1933 zum »Neuen Bund« zusammenschloß.[14] Diese Vereinigung präsentierte einmal im Jahr eine Gemeinschaftsausstellung in Innsbruck und erzielte in Wien große Erfolge. Im gleichen Jahr gründeten einige Künstler den Verein »Erde«, der nur Akademiker aufnahm und eine »bodenständige bildende Kunst durch bestgeschulte Künstler und ethisch vollwertige Menschen«[15] proklamierte.

Im allgemeinen waren diese Spaltungstendenzen innerhalb der Vereine Zeichen permanenter Machtkämpfe und Intrigen, die nach 1945 nicht mehr in diesem Ausmaß zum Tragen kamen.

---

[11] Es handelte sich um ein Gemeinschaftsprojekt der Künstlervereinigungen »Heimat«, »Waage« und »Künstlerbund Tyrol«.

[12] Im Frühjahr 1920 trat der Gewerbebund einen Teil der Räumlichkeiten des Palais Thurn und Taxis an die Künstler kostenlos ab! Seit 1964 befindet sich dort die »Galerie im Taxispalais«.

[13] Vgl. Sieglinde Hirn, (Anm. 4), S.168 ff

[14] ebenda, S.178 ff

[15] ebenda, S.207

Um wenigstens eine solide Basis für Wirtschafts- und Standesfragen zu schaffen, wurde 1926 der »Tiroler Künstlerbund (Wirtschaftsverband berufsmäßiger bildender Künstler Tirols)« auf Initiative von Max von Esterle konstituiert. Diese Dachorganisation, in der alle Künstlervereinigungen eingegliedert wurden, war eine Art Künstlerkammer ohne Zwangsmitgliedschaft. Seine Möglichkeit, das Kulturleben zu aktivieren, waren nur begrenzt: Im Gründungsjahr veranstaltete er Ausstellungen im 1922 eröffneten Kunstsalon Unterberger, um die Reputation und den Bilderverkauf zu fördern. Ein Jahr darauf stellte er als geschlossene Gruppe im Wiener Künstlerhaus aus und organisierte 1933 die für das Innsbrucker Ausstellungswesen bedeutende Kunstausstellung »20 Jahre Tiroler Kunst« im Palais Thurn und Taxis.[16]

Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten hatte zur Folge, daß alle Künstlervereinigungen offiziell aufgelöst und der Reichskulturkammer unterstellt wurden. Während des Zweiten Weltkrieges wurde Tirol geteilt, und über viele Künstler wurde ein Ausstellungs- oder Malverbot verhängt. Die Kunstszene wurde dem bodenständigen Geschmack untergeordnet und in alljährlichen Gaukunstausstellungen im Gebäude der Alten Universität und im TLMF lehrend in den Dienst der Volkserziehung gestellt.[17]

Die Jahre unter dem NS-Regime zeigten auf, daß es nach Kriegsende keine einfache Wiederaufnahme der Kunst vor 1938 gab. Die Stagnation und der Provinzialismus führten zu großen Rückschritten und der Nachholbedarf war gewaltig. Am Wichtigsten aber war der Wiederaufbau und die Sicherung einer Lebensexistenz. Um den Bezug von Lebensmittelkarten sicherzustellen, schlossen sich die Künstler wieder in Vereinigungen zusammen.

Tirol wurde damals von der französischen Besatzungsmacht okkupiert, die im Jahre 1946 unter der Leitung des kunstsinnigen Maurice Besset das »Institut Francais« eröffnete, das zu einem lebendigen Kulturzentrum avancierte. Tirol rangierte durch diese Kulturinformationen an der Spitze der österreichischen Bundesgebiete. Ab 1948 ermöglichte das Institut den in Tirol lebenden Künstlern auch eigene Werke zu zeigen. Eine gewaltige Aufbruchsstimmung entwickelte sich bei vielen Künstlern, die einen erstmaligen Zugang zur modernen Kunst erfuhren, zumal es in den fünfziger Jahren noch keine Galerie in Tirol gab, die Gegenwartskunst aus europäischen Kunstmetropolen präsentierte. Besonders die Konfrontation mit der Abstrakten Kunst erzeugte zahlreiche Kontroversen in der Bevölkerung, aber auch

[16] ebenda, S. 105 ff.
[17] ebenda, S. 218

gleichzeitig einen guten Nährboden für künstlerische Auseinandersetzungen.[18]
Neben dem »Institut Francais« gab es auch die Möglichkeit, in den Kunsthandlungen Unterberger und Czichna, sowie im Rundsaal des TLMF auszustellen. Der erste Schritt zur Eigenständigkeit der Künstler war aber der Bau des Tiroler Kunstpavillons in den Jahren 1950/51, der von nun an Sitz der heutigen »Tiroler Künstlerschaft«[19] war. Diese Vereinigung, die praktisch alle Künstler subsumierte, hatte aufgrund des Lebensmittelkartenbezuges in den Nachkriegsjahren einen ausgeprägten Notgemeinschafts-Charakter.
Hingegen wurden zur gleichen Zeit zwei Vereine gegründet, die versuchten, durch die Einhaltung eines streng künstlerischen Programmes, das Niveau zu heben: Der Verein »Bund«, der sich aber bereits 1948 wieder auflöste und der »Künstlerbund Tyrol«, der heute noch existiert. Allerdings war der Stellenwert dieser beiden Vereinigungen für viele junge Künstler, die mit Ausstellungsmöglichkeiten im Ausland liebäugelten, zu unbedeutend, so daß sie den Vereinigungen in München, Berlin oder Wien folgten.
So blieb die »Tiroler Künstlerschaft« die wichtigste und größte Künstlervereinigung in Tirol. Durch die Errichtung des Tiroler Kunstpavillons konnte sich die Tiroler Kulturszene langsam öffnen. In den fünfziger Jahren galten vor allem der »Österreichische Graphikwettbewerb«[20], der auf Initiative von Paul Flora zurückgeht, und die »Österreichische Jugendkulturwoche«[21] als die wichtigsten Kunstereignisse im Lande, die Künstler aus ganz Österreich anlockten und im Tiroler Pavillon zu sehen waren. Neben der Organisation von Ausstellungen mußte sich die Künstlervereinigung vor allem mit kulturpolitischen Problemen auseinandersetzen.
Im Jahre 1960 wurde im Tiroler Kunstpavillon die Ausstellungsfläche verdoppelt und 1971 eine Zweigstelle in den Räumlichkeiten der ehemaligen Mal- und Zeichenschule von Toni Kirchmayr eingerichtet, die 1978 in die heutige »Stadtturmgalerie« wanderte. Da in erster Linie den eigenen Mitgliedern eine Ausstellungsmöglichkeit eingeräumt wird, konnte sich bis heute weder im Tiroler Kunstpavillon noch in der »Stadtturmgalerie« ein klares Ausstellungskonzept herauskristallisieren.

---

[18] Kat.Ausst., Tirol-Frankreich 1946-1960. Spurensicherung einer Begegnung, Innsbruck 1991
[19] Die Tiroler Künstlerschaft nannte sich von 1946 bis 1960 »Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs – Landesverband Tirol«. Nach der Loslösung vom Wiener Zentralverband agierte sie bis 1969 eigenständig unter dem Namen »Landesverband der Bildenden Künstler Tirols«.
[20] Dieser Wettbewerb findet seit 1951 alle zwei Jahre statt.
[21] Sie wurde 1968 aufgelassen. Vgl. Kat.Ausst., Kultur der Fünfziger Jahre in Tirol. Erinnerungen an Gottfried Hohenauer, Innsbruck 1994

Neben Künstlervereinigungen, Ausstellungsgemeinschaften und freien Gruppierungen[22] traten in Tirol die ersten Galerien hervor, die in den sechziger Jahren ein weit verzweigtes Galeriewesen entwickelten:

Als Informationsgalerie geführt, wurde 1951 die Universitätsgalerie Innsbruck eingeführt[23], die anfangs für Studienzwecke konzipiert war, aber auch für die Öffentlichkeit frei zugänglich wurde. Das Institut für Kunstgeschichte, das seinen Schwerpunkt u.a. auf die Kunst in Tirol des 20. Jahrhunderts legt, präsentiert dort drei bis vier Ausstellungen pro Jahr.

Im Jahre 1964 wurde im Erdgeschoß des Palais Thurn und Taxis eine Galerie eingerichtet, die von der Kulturabteilung des Landes Tirol geführt wird. In den Anfangsjahren stellte ein Kuratorenteam das Programm zusammen, das die klassische Moderne in Österreich vorstellte und durch Publikationen über die aktuellen Tendenzen in der bildenden Kunst informierte. 1972 etablierte sich die aus Vorarlberg stammende Galerie »Krinzinger« in Innsbruck, die 1986 in Wien eine Zweigstelle eröffnete. Ihr Ausstellungsprogramm war ausschließlich der Avantgarde gewidmet. Durch ihre zahlreichen Aktivitäten und Teilnahmen an internationalen Kunstmessen, avancierte die Galerie zum Mekka in der Kunstszene Westösterreichs und bot vor allem jungen Künstlern die Chance, am internationalen Kunstmarkt erfolgreich zu werden.

Das vom Land Tirol finanzierte »Forum für aktuelle Kunst« wurde 1968 gegründet und garantierte für eine weitere Belebung in der Innsbrucker Kunstszene. Ende der siebziger Jahre wurde diese Kulturinstitution mit den Räumlichkeiten der Galerie »Krinzinger« zusammengelegt, denen durch ein intermediäres Galerieprogramm der Anschluß an die internationale Avantgardeszene gelang.[24]

Die größte Kulturinstitution blieb nach wie vor das TLMF[25], das die Dokumentation der Kultur des Landes Tirol zur Aufgabe hat. Neben Gastausstellungen zur klassischen Moderne wurden ab 1945 die einheimischen Künstler in das Programm verstärkt involviert. Anläßlich der Winterolympiade von 1964 kam es zur

---

[22] Zum Beispiel die Gruppen »Horizont«, »Tiroler Maler«, »Der Kreis (Tirol)« und »Phantastische Realisten«.

[23] Vgl. Heinz Mackowitz, Die Sammlung des Kunsthistorischen Institutes der Universität Innsbruck, in: Universität Innsbruck (Hrsg.), Festschrift Otto R. v. Lutterotti zum 14. Januar 1974, Innsbruck 1973; Sieglinde Hirn, (Anm. 4), S.72

[24] Vgl. Peter Weiermair, 1962-1980. Ein Kurzstenogramm, in: Land Tirol – Kulturabteilung (Hrsg.), Tiroler Kulturbilanz 1970-1980, Innsbruck o.J.

[25] Die Entstehung des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (kurz: TLMF) geht auf den 1823 gegründeten »Verein des Tirolischen Nationalmuseum« zurück. Auch heute noch ist das Museum im Eigentum des Vereins, der es verwaltet und führt. Aufgrund dieser vorliegenden Rechtsverhältnisse ist das TLMF kein Landesmuseum im eigentlichen Sinne, was zur Folge hat, daß ca. 60% der Bestandssammlung Dauerleihgaben des Landes Tirol sind.

gewaltigen Aufstockung der eigenen Bestände im Bereich der Österreichischen Gegenwartskunst. Seither wird diese Sammlung für den Aufbau der Modernen Galerie jährlich vom Land subventioniert und die Ankäufe als Dauerleihgabe dem TLMF zur Verfügung gestellt. Hervorzuheben sind die Ausstellungsreihen »Österreichischer Graphikwettbewerb« und »Video«. Letztere greift den multimedialen Kunstbereich auf, der in vielen Kommerzgalerien nicht gezeigt wird. Aufgrund der allgemein schlechten Finanzlage muß das Museum im Ausstellungsprogramm verstärkt auf die eigenen Bestände zurückgreifen. Der zusätzlich akute Platzmangel läßt nur eine bedingt lebendige Museumsatmosphäre zu, die zum Beispiel durch die Vergabe von Ateliers oder durch die Veranstaltung von Symposien gefördert werden könnte. Dadurch kann das TLMF aus der Vielzahl seiner Ressourcen nicht schöpfen und die Erhaltung seines Stellenwertes im Tiroler Ausstellungswesen wird erschwert.

Außerhalb der Innsbrucker Kulturszene wurde zur Zeit des Galerienbooms die »Eremitage« von Gert Chesi in Schwaz gegründet, weiters die Galerie »St. Barbara« und die Galerie in der »Burg Hasegg« in Hall. In Kitzbühel sind die Galerie »Zeitkunst« (ehem. Galerie »Maier«) aufzuzählen, die Galerie »Angerer« in der Schule in Vomperbach, um nur einige Namen zu nennen, die mit ihrem Ausstellungsprogrammen zur Information über lokale und österreichische Gegenwartskunst einen wichtigen Beitrag in Tirol leisteten.

Im Tiroler Oberland war das Kulturnetz lange Zeit sehr schwach ausgebildet. Es fehlte der Kontakt zum Publikum und auch die Ausstellungslokalitäten. Erst als 1972 die Galerie »Elefant« von Monika Lami gegründet wurde, konnte sich die Situation verbessern. Die Galerie konzentriert sich seit ihrem Bestehen auf das Kunstschaffen im Oberland, und die regional ansässigen Künstler nützten die Chance, ein Kulturzentrum aufzubauen und Kontakte ins Vinschgau zu knüpfen.

In Osttirol gab es bis in die siebziger Jahre keine aktive Kunstszene. Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden sich einige Künstler zusammen und gründeten 1951 den »Künstlerring Osttirol (Aureolin)«, wodurch die Kontakte zu Nordtiroler Künstlervereinigungen langsam aufgebaut wurden. Der Verein konnte das Schloß Bruck in Lienz für Ausstellungszwecke nutzen, aber die unterschiedlichen Sicht- und Denkweisen führten bald zur Spaltung der Künstlervereinigung: Die einen fühlten sich einer bodenständigen, traditionsreichen Kunst verpflichtet, die anderen der Moderne. Letztere machte sich 1956 auf Initiative Franz Walcheggers selbständig und gründete den »Akademischen Künstlerbund Osttirol«. 1961 schloß sich ein Teil dieses Vereins zur Gruppe »Synthese« zusammen und eröffnete in Wien eine Galerie.

Nach Walcheggers Tod kamen die Aktivitäten des »Akademischen Künstlerbundes Osttirol« zum Stillstand und der Verein löste sich auf. Heute existiert in Osttirol keine eigenständige Künstlervereinigung mehr, weil sich die Künstler der »Tiroler Künstlerschaft« angeschlossen haben.

Neben der Galerie auf Schloß Bruck informierte seit 1964 in erster Linie die »Städtische Galerie Lienz« über die Gegenwartskunst. In den siebziger und achtziger Jahren folgten Privatgalerien, wie zum Beispiel das »Kunsthaus Rondula« und die Galerie »Gaudens Pedit«, die sich um eine Verbreitung der lokalen Moderne bemühen, ohne dabei gegen den regionalen Kunstbetrieb zu agieren.

Im Allgemeinen ist festzuhalten, daß sich die Anzahl der Galerien in Tirol vervielfachte, Anfang der achtziger Jahre auf über 50 anstieg und eine große Typenvielfalt aufweist: Informationsgalerien, Galerien von Künstler- und Kunstvereinigungen, privat geführte Galerien und Galerien in engen Zusammenhang mit einer anderen Geschäftstätigkeit (wie zum Beispiel Banken, Kaffeehäuser und Buchhandlungen). Private Institutionen, wie die »Kunsthalle II« von Johannes Atzinger und die Galerie »Klaus und Elisabeth Thoman« nahmen ab Mitte der achtziger Jahre aufgrund ihres internationalen Ausstellungsprogrammes die wichtigsten Schlüsselpositionen im Ausstellungswesen ein. Auch der Privatgalerist Herbert Fuchs, die Galerie »Orms«, die »Galerie der Stadt Schwaz«, das »Architekturforum Tirol« sowie der Medienkunst-Verein »Transit« informieren über ein breit gefächertes Spektrum und beleben das Kulturklima. Somit schlüpfen sie in die kunstbelebende Rolle einer bisher nicht erbauten »Kunsthalle« (oder »Museum für Moderne Kunst«).[26]

Von Mitte der achtziger Jahre bis Anfang der neunziger Jahre war eine Kultursponsoringhausse zu verzeichnen, die im Ausstellungswesen nicht mehr wegzudenken ist. Seither werden zahlreiche Kunstereignisse vor allem von Banken und Versicherungen finanziert, gleichzeitig stellen sie eine wichtige Klientel auf dem Kunstmarkt dar.

Ende der achtziger Jahre, als der Galerienboom einen Einbruch erlitt und viele Künstler marktunabhängig agieren wollten, konnte die »Tiroler Künstlerschaft« wieder an Attraktivität gewinnen.

Grundsätzlich ist es für die meisten Künstler aber wichtiger, einen Arbeitsplatz zu haben, als eine Ausstellungsmöglichkeit. Vor allem junge Künstler sehen sich aufgrund ihrer geringen finanziellen Mittel nicht in der Lage, ein Atelier zu mieten. Daher haben sich die Stadt Innsbruck und das Land Tirol dazu bereit erklärt, ne-

[26] Vgl. Das Fenster, Jg.24, Nr.48, 1990

ben Atelierförderungen auch öffentliche Ateliers zu vermieten. Seit 1989 besitzt die Stadt Innsbruck zwei Ateliers in der Angerzellgasse, und das Land Tirol vergibt seit 1993 sechs Ateliers für Mitglieder der »Tiroler Künstlerschaft«[27], sowie ein Gastatelier auf Schloß Büchsenhausen. Viele Künstler bedauern, daß der vorgegebene Zeitraum von zwei Jahren für eine Atelierbenützung zu kurz sei und außerdem kein Depot zur Unterbringung der bereits angefertigten Werke zur Verfügung steht.

Um dieser Problematik auszuweichen, hat sich eine kleine Gruppe von Künstlern im Jahre 1993 zusammengeschlossen und die Ateliereinrichtung »KG Pembaurstraße«[28] gegründet, die vom Land Tirol subventioniert wird, um ein professionelles Arbeiten zu gewährleisten. Dadurch erweiterten sich die Aktivitäten der Künstler, die die Atelierhalle seit letztem Jahr zu einem Ort der Kommunikation und der Begegnung dem Publikum durch Ausstellungsprojekte öffneten.[29]

Einen mutigen Weg ging die Galeristin Elisabeth Thoman, die im Jahre 1996 den »Kunstraum Innsbruck« initiierte und durch die Präsentation von internationaler Gegenwartskunst einen klaren Gegenpol zur bevorzugten konservativen Tendenz im Kunstmarkt setzte.

Aus finanziellen Gründen mußte die »Kunsthalle II« im vergangenen Jahr ihre Aktivitäten stark einschränken und die Galerie »Thoman« die Reputation des Innsbruckers Galeriewesens aufrechterhalten – war sie doch die einzige Galerie aus Tirol, die auf der Art Basel '96 vertreten war![30] Dieses Armutszeugnis läßt sich in der Tiroler Kunstszene nicht verleugnen.

So muß abschließend konstatiert werden, daß das Ausstellungswesen Tirols im 20. Jahrhundert nach einer anfänglichen Durststrecke in den siebziger Jahren ihren Höhepunkt erreichte und sich anschließend »Vom Kunstwunder zur Ebbe« (R. Fleck)[31] entwickelte, deren heutige Kunstmarktbaisse auf ein mangelndes Interesse an bildender Kunst überhaupt zurückzuführen ist.

---

[27] § 3g der Statuten des Vereins »Tiroler Künstlerschaft« vom 24.2.1994
[28] Kulturberichte aus Tirol, Jg.47, Nr.371/372, Februar 1993
[29] Vgl. Tiroler Tageszeitung, Jg.52, Nr.101, 30.4./1.5.1996
[30] Vgl. Tiroler Tageszeitung, Jg.52, Nr.136, 14.6.1996
[31] Zitiert nach: Robert Fleck, Kunst in Tirol. Vom Kunstwunder zur Ebbe, in: Noemi Smolik u.a. (Hrsg.), Kunst in Österreich, Köln 1995

Marion Boday (M. B.)
Renate Breuß (R. B.)
Kerstin Forster (K. F.)
Eva Gadner (E. G.)
Claudia Greuter (C. G.)
Marianne Hörmann (M. H.)
Irene Isser (I. I.)
Martin Kandler (M. B. K.)
Günter Moschig (G. M.)
Cornelia Müller-Thies (C. M-T.)
Verena Oberparleiter (V. O.)
Alexandra Ohlenschläger (A. O.)
Martina Perschl (M. P.)
Thomas Peintner (T. P.)
Heidrun Sandbichler (H. S.)
Andrei Siclodi (A. S.)
Elisabeth Bettina Spörr (E. B. S.)
Bärbel Vischer (B. V.)
Claudia Wedekind (C. W.)
Theresa Witting (T. W.)
Karin Zangerl (K. Z.)
Martine Zieger (M. Z.)
Roswitha Zwetti (R. Z.)

# Hans Andre

Entwurf für ein Epitaph, 1944

1902 in Innsbruck geboren; 1991 in Innsbruck gestorben; 1919 Kunstgewerbeschule in Innsbruck bei Prof. Stabinger; 1924-1929 Wiener Kunstgewerbeschule bei Prof. Steinhof; wiederholte Zusammenarbeit mit Clemens Holzmeister.

Ausstellungen: 1935 Weltausstellung in Brüssel; 1936 Internationale Presseausstellung Rom; 1937 Internationale Ausstellung in Paris. Nach dem Zweiten Weltkrieg hauptsächlich an der Wiederinstandsetzung kriegsbeschädigter Kirchen in Tirol beteiligt: Fresken für die Servitenkirche und den Dom St. Jakob in Innsbruck, die Dominikanerinnenkirche in Lienz, die Gnadenkapelle Neustift bei Brixen und die Pfarrkirche St. Anton a. A.; Figuren für die Fassade des Domes St. Jakob in Innsbruck und die Stiftskirche Fiecht. 1953 Verleihung des Professorentitels; 1954 Berufung an die Akademie der Bildenden Künste Wien; 1960 Verleihung des Ehrenzeichens des Landes Tirol; 1986 Verleihung des Päpstlichen Silvesterordens.

Literaturauswahl: J. Ringler, Von Künstlern und Ausstellungen, in: Tiroler Tageszeitung 1945/117; O. Lutterotti, Der Bildhauer und Maler Hans Andre, in: Die Feierstunde 1946/3; J. Ringler, Hans Andre, in: Der Schlern 1973; I. Glaninger u.a. (Hrsg.) Tiroler Bildhauer, Innsbruck 1979

Entwurf für ein Epitaph, 1944, Tuschpinsel auf Papier, 41 x 19,5 cm, signiert rechts unten: Hans Andre; auf dem Passepartout rechts unten mit Bleistift vom Künstler: »Herrn Doz. Dr. Otto v. Lutterotti in Freundschaft und Dankbarkeit Hans Andre«.

Andre zeigt in diesem Entwurf einen Engel auf einer Wandkonsole, der wohl eine Persönlichkeit von öffentlicher Wichtigkeit betrauert, sonst hätte der Künstler kaum das Innsbrucker Stadtwappen so zentral plaziert. Halb wird es von dem Engel mit seiner linken Hand gehalten, halb lehnt er mit seinem rechten Arm auf demselben. Mit seiner rechten Hand verdeckt er seine Augen zum Zeichen seiner tiefen Trauer. Der Engel sitzt bzw. lagert auf der Wandkonsole, bekleidet mit einem sehr weit fließenden, langen Kleid. Seine ausladenden, frontal gezeigten Flügel bilden die Basis für den oberen Teil dieses Epitaphes. Er besteht aus einer Inschriftentafel und einem bekrönenden Baldachin, dessen Vorhang links zusammengerafft ist und auf der rechten Seite von einem schwebenden Putto aufgehalten wird. Andre, der wiederholt als Grabmalplastiker auftrat, bedient sich auch bei diesem Entwurf für ein Epitaph einer gänzlich traditionellen Sprache.

I.I.

MLVM
MLVIM
MLVIIM

# Hans Andre

Justitia und Fortitudo, 1952

Justitia und Fortitudo, 1952, 56,5 x 40,5 cm, signiert und datiert rechts unten H.A. 1952

Die Skizzen gehören zu dem 1951 gefaßten Plan, die Nischen der Landhauskapelle mit Figuren der vier Tugenden auszustatten. Es kam allerdings nur zu diesen Entwürfen, zu denen auch noch 38 cm kleine Bronzemodelle angefertigt wurden. Die Justitia, die auf beiden Blättern vorkommt, ist eine weiche, weibliche Frauenfigur. Sie trägt ein fließendes Gewand, und steht in elegant geschwungener Haltung auf einem kleinen Sockel, der sie in Blockbuchstaben bezeichnet. Sie hält in ihrer rechten Hand das zu Boden gesenkte Richtschwert und in ihrer linken die Waage. Mit ihrem Arm verdeckt sie sich selbst die Augen, was eine kleine Abweichung von der traditionellen Justitia mit einer Augenbinde darstellt. Schwungvoll barocke Lebendigkeit in Haltung, Kleidung und Zeichenduktus charakterisiert diese Skizze. Dagegen wirkt Fortitudo fast steif. Natürlich ist diese Steifheit eine themenbedingte »Standhaftigkeit«. So kann man zum Beispiel, wenigstens in dieser Skizze, im Gegensatz zur Justitia, keinen Kontrapost mehr erkennen. Fortitudo erscheint als athletische Frauengestalt, die karyatydenartig einen Sturz oder ein Gesims mit ihrem Kopf trägt. Mit ihrer Rechten umfängt sie einen Pfeiler, der im rechten Winkel unter diesem Sturz steht. Auch sie trägt ein antikisierendes Gewand, und steht auf einem kleinen Sockel, der ihren Namenszug in Blockbuchstaben trägt. Wie in seinem gesamten Œuvre, egal ob im malerischen oder bildhauerischen Bereich, bedient sich Andre auch hier eines barockisierenden, also höchst konservativen Charakters.

I.I.

# Hans Andre

Justitia, 1952

Justitia, 1952, Kohle und graue Tinte; 56,5 x 40 cm, signiert und datiert rechts unten: 1952 H. Andre

Entwürfe für Figuren in den Fassadennischen der Landhauskapelle.

JUSTITIA

# Reinhard Arzberger

Großer Geist, 1986

1955 in Brandenberg/Tirol geboren; 1977-1981 Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien; 1979 Meisterschulpreis; 1984 Ankaufspreis beim 19. Österreichischen Graphikwettbewerb; Gründung der Objektbaugruppe »Re-flex«; 1986 Preis der BTV beim 20. Österreichischen Graphikwettbewerb; nennt sich ab 1991 R. Artberg; lebt und arbeitet in Kramsach und Frankreich;

Ausstellungen und Aktionen: 1980 »Mit dem Müllfloß von Tirol nach Wien«; 1981 »Arbeiten mit Malmaschine, Visuelles Konzert«, Wiener. Secession; 1982 »Arche Noah«, Wiener. Festwochen; 1983 »Fantastisches Abenteuer«; 1984 »Mit Engel und Teufel und ich«; »Wohnwolke«, Inntal – Zillertal; 1985 »Trojanisches Pferd oder Manipulationsmaschine 85«, Fügen; »Reise nach Planetoplan«, Galerie im Traklhaus, Salzburg; 1990 »Kontraste«, im Rahmen des Steirischen Herbst, Kulturhaus Graz; 1993 Gestaltung der Lärmschutzwand bei Radfeld;

Literaturauswahl: Tiroler Tageszeitung, 1987, Nr.59, S.7; Wörgler Rundschau, 1993, Nr. 46, S.5;

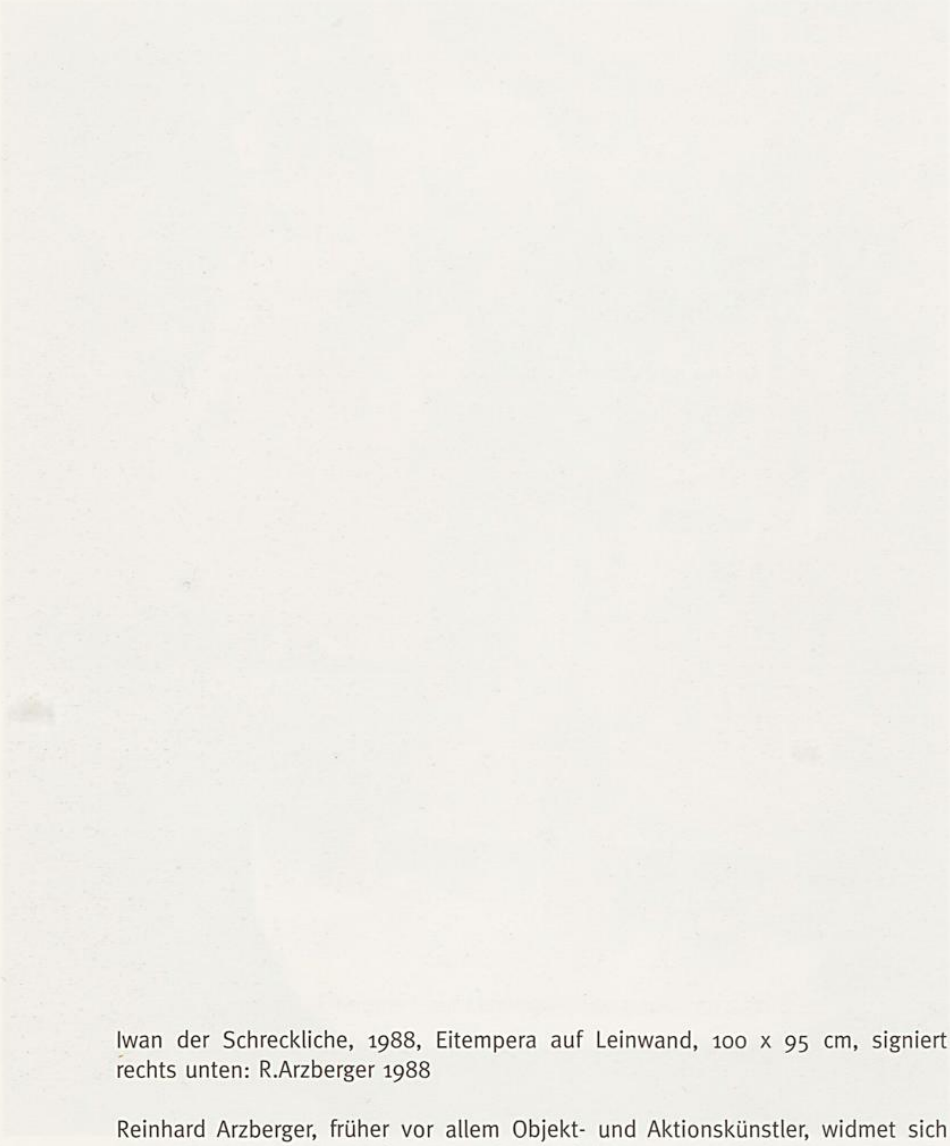
Großer Geist, 1986, Eitempera auf Leinwand, 140 x 120 cm; sign li u.: »R. Arzberger 86«

In der großformatigen, in Eitempera-Mischtechnik ausgeführten Arbeit – es ist eine feine Schichtenmalerei, die viel Zeit benötigt – wird die Ideenwelt Arzbergers zur konkreten, fest umrissenen zweiten Realität. Es gilt in die »Phantasiewelt« einzusteigen, die vom Künstler in groben Zügen vorgegeben wird und leicht aufnehmbar ist. Ein surrealer Geist steigt auf in den Himmel, in dem phantastische Gebilde auszumachen sind. Zahnräder, Scheiben, Bürsten, Röhren, Kegel, Pyramiden oder Maschinen stehen sich gegenüber. Ihre körperhafte Wirkung kann plötzlich wieder in die Fläche umkippen und umgekehrt. Instabilität kennzeichnet sowohl die Form als auch den Raum. Dieses Bild ist zum Teil ironisch gestaltet, wirkt jedoch kaum bedrohlich auf uns.

C.M.T.

# Reinhard Arzberger

Iwan der Schreckliche, 1988



Iwan der Schreckliche, 1988, Eitempera auf Leinwand, 100 x 95 cm, signiert rechts unten: R.Arzberger 1988

Reinhard Arzberger, früher vor allem Objekt- und Aktionskünstler, widmet sich seit 1985 intensiv der Malerei. Er ordnet sich keinen speziellen Konzepten mehr unter und läßt seiner Phantasie freien Lauf. Schnell hat er zu einem unverwechselbaren Stil gefunden, eigene Gedanken und Gefühle haben ebenso Platz in seinen Arbeiten, wie Themen aus Realität und Traum. Kegel, Rhomben, runde und spitze phantastische Gebilde, utopische und geometrische Formen, die Arzberger immer wieder verwendet, führen den Betrachter zunächst in die Irre, da sein Blick ständig zwischen Fläche und Dreidimensionalität umherschweift. Arzberger versteht es sein phantasievolles Inventar effektvoll in Szene zu setzen.

K.F.

# Friedel Auer-Miehle

Selbstbildnis, 1974

1914 in Lechauschau (Tirol) geboren; Besuch des Realgymnasiums in Innsbruck; anschließend Kunstgewerbeschule in Innsbruck; 1941-1945 Akademie für Angewandte Kunst in München unter den Professoren Dallinger und Klein; Studienreisen u.a. nach Italien, Griechenland, Frankreich, Türkei, Ägypten und in den Mittleren und Fernen Osten; Wand- und Mosaikbilder u.a. in Innsbruck und Jenbach

Ausstellungen (Auswahl): Kunsthandlung Unterberger, Innsbruck, 1959; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck, 1964; Städtische Galerie Lienz, 1977; Mobile Art Gallery Tulska, Oklahoma, 1979; Kunsthistorisches Institut der Universität Innsbruck, 1980;

Literaturauswahl: H. Vollmer, Allgemeines Künstlerlexikon, Leipzig, 1965; H. Mackowitz, Die Frau in der Tiroler Malerei der Gegenwart, Tyrol, Winter, 1969/70; Kat. Ausst. Friedel Auer-Miehle, Reutte, 1976; E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch – Malerei und Graphik in Nord- Ost- Südtirol nach 1945, Bozen, 1982

Selbstbildnis, 1974, Öl/Hartfaserplatte, 65 x 89 cm, sign. rechts unten »F. Auer-Miehle«

Das Selbstporträt zeigt Friedel Auer-Miehle bei der Arbeit: mit der einen Hand hält sie die Malerpalette, mit der anderen den Pinsel. Die Umrisse des Körpers sind nur angedeutet und durch den feinen, spontanen, beinahe explosiv wirkenden Farbauftrag nur schwer auszumachen. Die kräftigen, leuchtenden Farben sind das wesentliche Ausdrucksmittel, die Komposition lebt ausschließlich von ihnen. Nur das Gesicht, das als einziges naturalistische Züge trägt und im Gegensatz zu dem sonst aggressiven, flächigen Erscheinungsbild plastisch modelliert ist, ist exakt umrissen und wird dadurch stark betont. Es ist der einzige ruhige Pol und zieht den Blick des Betrachters unweigerlich auf sich.

C.G.

F. Auer - Miehle

# Hans Augustin

»Ausbruch, Einbruch, Aufbruch«, 1982

1949 in Salzburg-Stadt geboren, lebt in Innsbruck; seit 1991 freier Schriftsteller

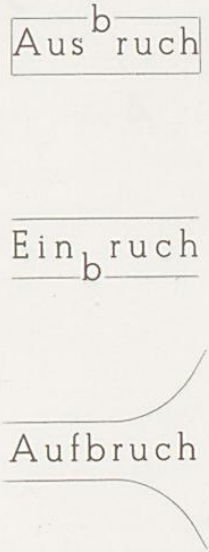
Ausstellungen (Auswahl): 1982, Galerie Dieter Tausch, Innsbruck, Einzelausstellung Konkrete Poesie; 1988, Kunstpavillon Innsbruck, Gemeinschaftsausstellung (Beitrag: Konkrete Poesie); 1990, GYM-Galerie, Landeck, Einzelausstellung Konkrete Poesie; 1991, Galerie ORMS, Innsbruck, Einzelausstellung Konkrete Poesie

Literaturauswahl: »Cansiones para una paloma«, Gedichte, span./dt. Edition Kyselstein, Salzburg 1979; »Der Hebräer«, Gedichte, Edition Kyselstein, Salzburg 1981; »Die Anhänglichkeit des Reisenden an den Weg«, Gedichte, Hand-Presse, Innsbruck 1990

»Ausbruch, Einbruch, Aufbruch«, 1982, 64 x 74 cm, sign. re. u. 2/3 Augustin

Hans Augustin ist ein Literat, dessen Weg zahlreiche Veröffentlichungen in verschiedenen Literaturzeitungen zeichnet. Mit subtilen, der konkreten Poesie verwandten Aussageweisen setzt er sich auseinander, eine Tradition fortsetzend, deren inhaltliche Subtilität und technische Raffinesse der Sensible und Eingeschaute schätzen wird.

C.M.-T.




1982

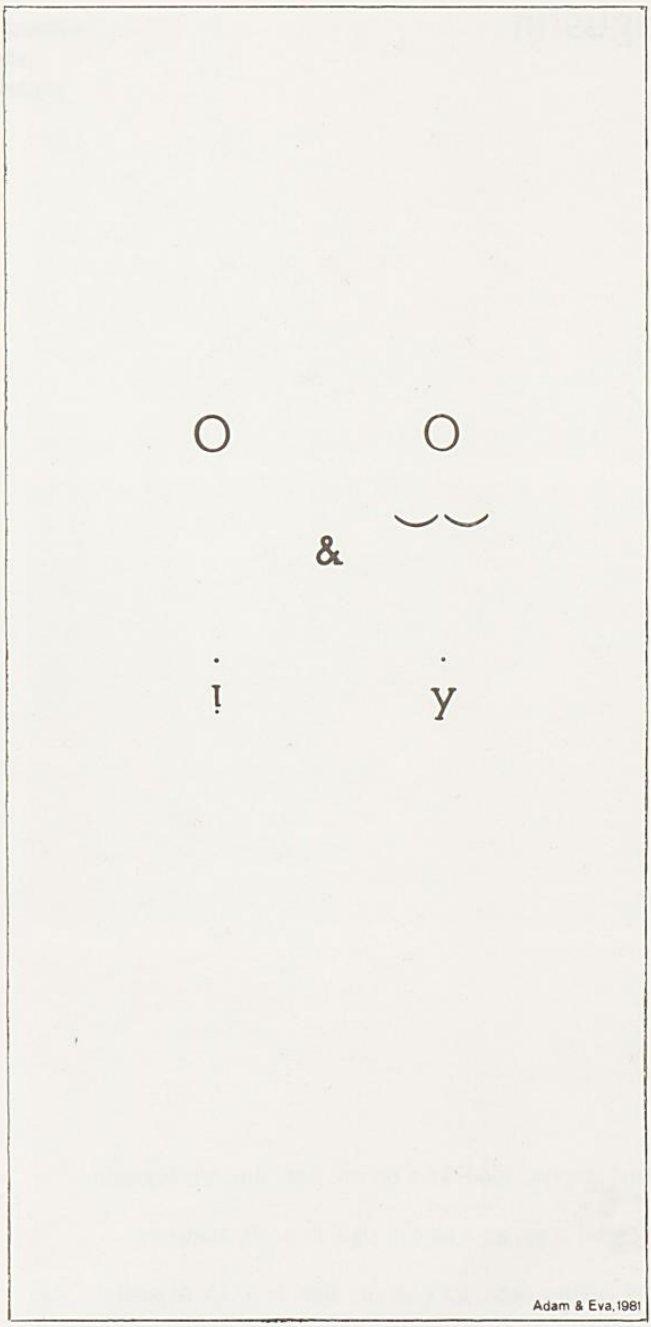
# Hans Augustin

»Adam und Eva«, 1981

»Adam und Eva«, 1981, 64 x 47 cm, sign. li. u. 1/4 Augustin

Ein wesentliches Element der Arbeit ist die Typographie; das heißt die Inszenierung der Lettern oder anderer Druckelemente auf der unbedruckten Fläche des Papiers zu einer Aussage, die zu allererst das ästhetische Empfinden des Betrachters ansprechen soll. Dem Betrachter und zugleich Leser wird die größtmögliche Freiheit des Erfassens in seiner Denk-Sprache eingeräumt, durch die Darstellung von poetischen Texten, welche auf ein Mindestmaß von Wörtern und Buchstaben reduziert sind.

C.M.-T.


Adam & Eva, 1981

# Hans Augustin

»almost empty«, 1990
»fast leer«, 1990
»quasi vuoto«, 1990

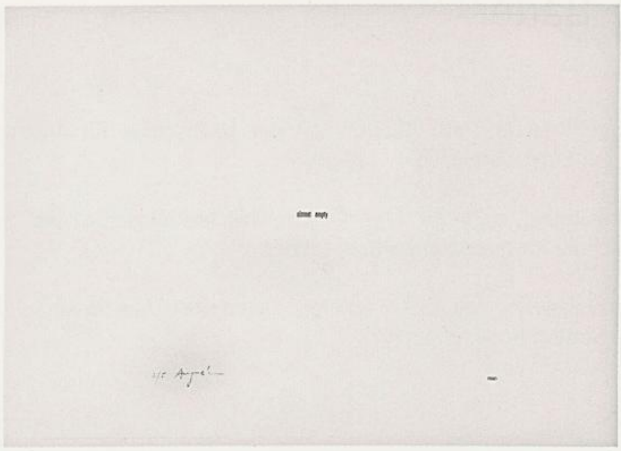
»almost empty«, 1990, 47 x 60 cm, sign. li u. 2/5 Augustin

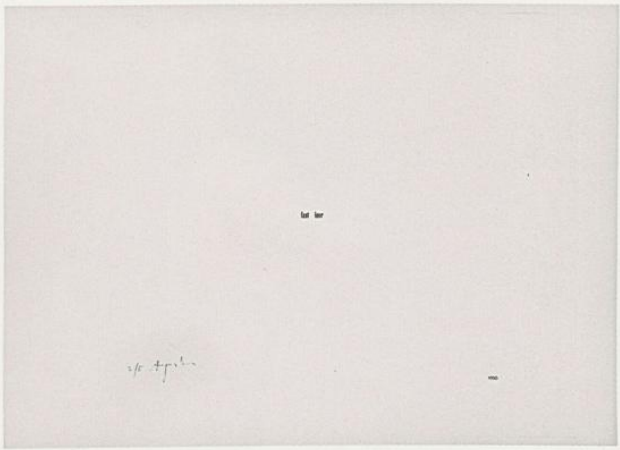
»fast leer«, 1990, 47 x 60 cm, sign. li. u. 2/5 Augustin

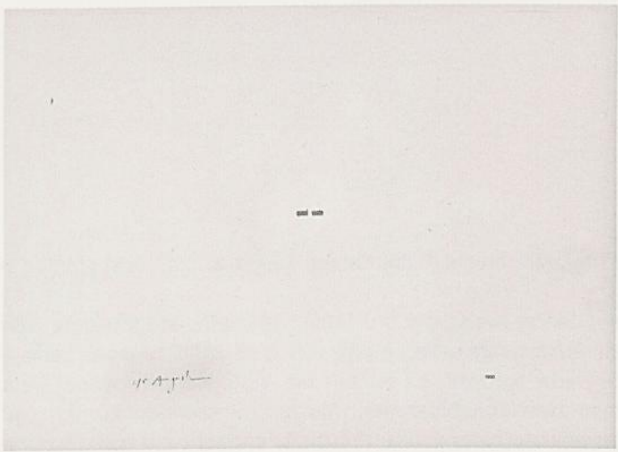
»quasi vuoto«, 1990, 47 x 60 cm, sign. li. u. 2/5 Augustin

Erst die Realisierung des Gedankens bzw. der Idee des Künstlers bringt – ohne theoretisch-philosophische Interpretation – zum Ausdruck, was tatsächlich gemeint ist und weitet sich während des Arbeitens bisweilen zum Zyklus aus, da sich eine Aussage auf ein Einzelblatt oft nicht beschränken läßt. Die Verwendung von Zyklen soll die Bewegung, die Veränderung des Denk-Gefühls-Raumes des Inhaltes zeigen.

C.M.-T.







# Christine Bader

Ohne Titel, 1988

1964 geboren in Tirol; Studium an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien bei Ernst Caramelle

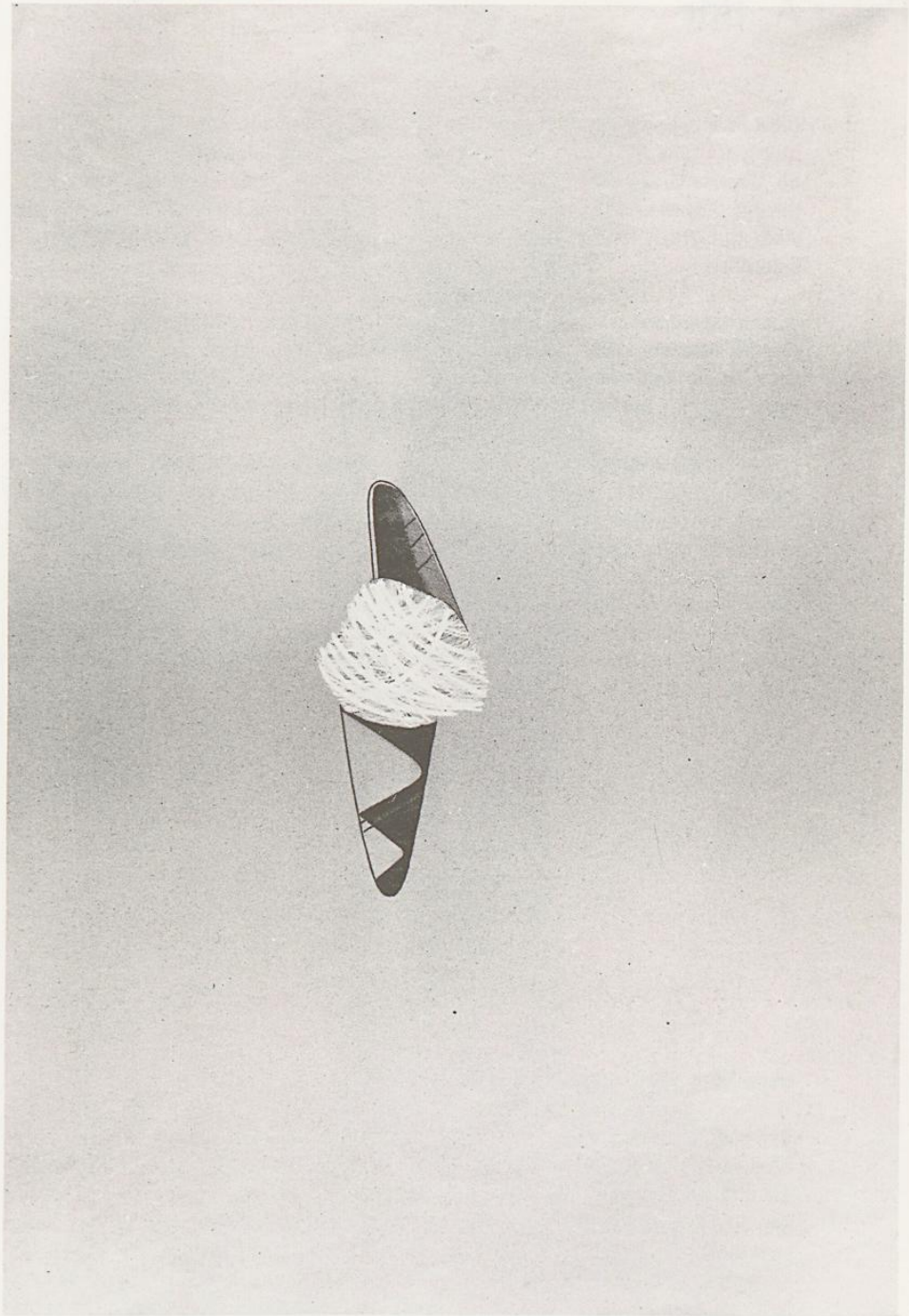
Ausstellungen: 1989 60 Tage Österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts, Hochschule für angewandte Kunst, Wien

Literaturauswahl: Kat.Ausst. 60 Tage Österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts, Station Rose, Wien 1989

Ohne Titel, Mischtechnik auf Papier, 44.5 x 31 cm, nicht signiert und nicht datiert

In einer Skizze weist die bei Ernst Caramelle ausgebildete Künstlerin auf eine formale Auseinandersetzung hin, das Blatt zählt zu einer Serie von Arbeiten aus der Zeit von 1987/88. Es ist ein die Vertikale betonender Versuch, den Raum zwischen zwei konenförmigen, Muster zulassenden Körpern zu verdichten. Auf nahezu miniaturhafte Größe reduziert, entsteht ein aus einzelnen Teilen zusammengesetztes neues Gebilde, das in Zusammenhang mit den gleichzeitig entstandenen Installationen aus Glas gebracht werden kann. Die Beschäftigung mit Raum und Material, den sich daraus ergebenden Spannungen, steht im Vordergrund.

R.B.



# Peter A. Bär

Ohne Titel, 1985

1960 in Innsbruck geboren; 1976-80 Kunstgewerbeschule Abt. Bildhauerei, Innsbruck; 1980-84 Akademie der Bildenden Künste, Bildhauerei, Wien bei Prof. Bruno Gironcoli; seit 1977 mehrmalige Teilnahme am internationalen Symposion Krastal, Kärnten, seit 1983 auch Mitorganisation; 1994 Preis der Landeshauptstadt Innsbruck für Bildende Kunst; lebt und arbeitet in St. Leonhard, Niederösterreich

Einzelausstellungen: 1985 Galerie West, Imst; 1988 Galerie Krinzinger, Innsbruck; Piccolo Palazzo d'Arte, Meran; 1990 Galerie A4, Wels (gem. mit Hans Grosch); 1992 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1994 Kunstverein Troadkastn, Kramsach; 1995 Galerie Robol, Wien; Galerie Thomas Flora, Innsbruck; 1996 Schloß Rosenau
Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1984 Sezession, Wien; 1986 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1988 Sezession, Wien; Teilnahme am Internationalen Symposion auf Kuoshima, Japan; 1990 Künstlerforum, Bonn; 1991 Fennerkaserne, Innsbruck; 1994 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; »Projekt Zeitgleich«, Hall

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Steinzeit, Innsbruck 1986; Kat. Ausst., Peter A. Bär. »Steine«, Innsbruck 1988; Kat. Ausst., Räume, Innsbruck 1991; S. Ransmayr-Tepser, Einige Gedanken zu den Steinskulpturen von Peter A. Bär, in: Das Fenster, Heft 59, 1995

Ohne Titel, 1985, Höttinger Breccie, 3-teilig, 140 x 44 x 25 cm

Der Stein in seiner ihm eigenen materiellen Realität ist Ausgangspunkt für Peter Bärs voluminöse Raumkörper. Das Alter der Steine sowie die reale Zeit der Bearbeitung lassen die Skulpturen zu Sinnbildern der Dauer in einer Welt der ständigen Veränderung werden. Exemplarisch für alle Lebensvorgänge als sich langsam und stetig vollziehende Veränderungen steht der schöpferische Akt des Künstlers, der mit dem Meisel allmählich Formen aus dem Steinblock herausholt, ohne dabei die Geschlossenheit des Steines zu zerstören. Bärs nicht-figurative Skulptur erinnert durch die Verwendung elementarer Formen an vorzeitliche, in kultischem Zusammenhang stehende, übereinandergeschichtete Steinblöcke. Ausdehnung, Rundung und Größe der labil miteinander verbundenen Blöcke lassen die Skulptur zu einem abstrakten Kürzel des menschlichen Körpers werden.

C.W.

# Peter A. Bär

Ohne Titel, 1987

Ohne Titel, 1987, Höttinger Breccie, 2-teilig, 93 x 37 x 15 cm

Bärs Steinskulpturen zeichnen sich durch einfache Formen und eine gekörnte Oberflächenstruktur aus. Die kargen, zeichenhaften Objekte weisen deutliche Spuren der Bearbeitung auf. Eine wesentliche formale Dimension bildet die natürliche Struktur des Steines, das malerische Eigenleben des von P. Bär bevorzugten Konglomeratgesteins der Höttinger Breccie bleibt als formale Dimension erhalten. Immer wieder schichtet der Künstler Steinblöcke so übereinander, daß trotz der Schwere des Materials Labilität suggeriert wird. So steht bei diesem Werk aus dem Jahr 1987 der obere Steinblock zwar in einer Art Mulde, verläßt jedoch nach oben hin die ursprünglich senkrechte Bewegung, indem er nach vorne überzuhängen scheint. Bärs sinnlich erfahrbare Skulptur verweist als archaischer Monolith auf den Stein als altes künstlerisches Werkmaterial sowie auf dessen prähistorische Verehrung.

C.W.

# Klaus Bartl

Ohne Titel, 1995

1961 in Innsbruck geboren; 1976/80 Besuch der HTL Innsbruck, Abteilung für angewandte Malerei; 1981/89 Studium an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Professoren Goldschmid, Oberhuber und Caramelle); 1989 Diplom (MK für Graphik Prof. Ernst Caramelle); 1988/90 Architekturstudium an der TU Wien; 1996 Aufenthalt in Canada; lebt in Innsbruck.

Ausstellungen (Auswahl): 1987 Forum West, Salzburg; 1988 Galerie Veldidena, Innsbruck; 1990 Rietz/Tirol; 1991 Galerie Raum 1/9, Wien; »Junge Kunst aus Tirol«, Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Polarkreisgalerie, Rovaniemi/Finnland; »Räume«, Fennerkaserne, Innsbruck; Galerie im Andechshof, Innsbruck; 1992 Schloßmuseum Landeck, Tirol; 1993 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; »23. Österreichischer Graphikwettbewerb«, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; 1994 Galerie Theodor von Hörmann, Imst; »x $m^2$ Clon«, Künstlerhaus Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; 1995 »Tirol '95«, Universitätsgalerie, Innsbruck; Galerie Nothburga, Innsbruck; 1996 »Herz Jesu«, Stift Wilten, Stift Stams; »x $m^2$ Clon«, Krakau und Zgorzelec/Polen; »Champ 7 Alsace – Tirol«, Centre Rhenan d`Art Contemporain Alsace, Frankreich; 1997 »Eine Zeichnung«, Künstlerhaus Schloß Büchsenhausen, Innsbruck.

Literaturauswahl: Tiroler Künstler in der Polarkreisgalerie Rovaniemi, Ausst.-Kat., Innsbruck 1991; Räume, Ausst.-Kat., Fennerkaserne, Innsbruck 1991; Contemporary Tyrolean Art, Ausst.-Kat., Innsbruck, o.J. (1993); Magdalena Hörmann in: Fritz Astl (Hg.), arttirol , Innsbruck 1994; Fritz Astl (Hg.): Edition art tirol (30% – Aktion), Innsbruck 1996; Champ 7 Alsace – Tirol, Ausst.-Kat., Innsbruck 1996.

Ohne Titel, 1995, Acryl/Molino, 96x100 cm., signiert.

Die Architekturbilder Bartls stellen in einem isolierten und idealisierten Kontext eine vom Menschen erbaute Natur dar. Aus ihrem vorgegebenen Zusammenhang gerissen, werden Gebäude ausschnitthaft oder auch topographisch untersucht und malerisch festgehalten. Dabei kommt oft das Interesse des Künstlers für schwer oder nicht begehbare Details der Bauten zum Tragen. Das Gemälde aus dem Jahr 1995 offenbart eine für die Kunst Bartls kennzeichnende, zwischen Nachahmung und idealer Raumvorstellung angesiedelte Ästhetik mit Drang zum Meditativen. Der architektonische Ausschnitt bildet durch die ausgewählte Perspektive und die mit diaphanen Vorhängen bestückten Eckfenster die räumliche Referenz auf dem Hintergrund des Himmels. Die zwei Hauptmotive – Himmel und Architektur – werden durch die kühle, zurückgehaltene Chromatik aufeinander abgestimmt und trotz der klaren Umrißlinie harmonisch integriert. Von Botschaften befreit, schafft das Bild ein Fenster zu einer vom Boden abgewandten Landschaft.

A.S.

# Elisabeth Bauer

Selbstbildnis, 1962

Geboren in Innsbruck; Studium an der Akademie für Angewandte Kunst in Wien bei den Professoren Herberth und Kopriva und an der Akademie der Bildenden Künste bei Professor Gütersloh; Studienreisen u.a. nach Italien, Spanien und Marokko; 1959 Verleihung des Theodor-Körner-Preises; 1963 Leitgebschule Innsbruck-Pradl; 1965 Kindergarten Pradl-Ost; 1966 Verleihung des Preises der Stadt Innsbruck.

Ausstellungen: 1958 Kleine Galerie Wien; 1960 Kunsthalle Wien; 1962 Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck; 1966 Bergdon Galleries Toronto; 1971 Dominikanergalerie Bozen; 1973 Galerie in der Goldgasse Salzburg; 1975 Studio Kulenkampf München; 1979 Kongreßzentrum Igls-Innsbruck; 1981 Ynsprugger Werkstatt Innsbruck; 1983 Grillhof Vill-Innsbruck; 1987 Galerie Claudiana Innsbruck. An Ausstellungen beteiligt in Istanbul, Kairo, Antwerpen, Washington und New York u.v.a.m.

Literaturauswahl: H. Mackowitz, Elisabeth Bauer, in: Alte und moderne Kunst Nr. 60/61, 1962; ders., Die Frauen in der Tiroler Malerei der Gegenwart, in Tirol 1969/70; W. Mrazek, Elisabeth Bauer-Stein, in: Alte und moderne Kunst 1964/76; E. Kreuzer Eccel, Aufbruch – Malerei und Graphik in Nord-, Ost- und Südtirol nach 1945, Bozen 1982

Selbstbildnis, 1962, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, signiert rechts unten »EB«

Bauer zeigt sich in diesem Selbstportrait bis zu den Schultern im Dreiviertelprofil, wobei sie von links nach rechts am Betrachter vorbei aus dem Bild heraus blickt. Sie bedient sich einer sehr engen Farbpalette, die ausschließlich gedeckte Farben enthält. Die stärksten Töne sind das Orange-Rot ihrer Bekleidung, das noch einmal – allerdings stark verdunkelt – in ihren Lippen wiederkehrt. Hauptsächlich verwendet die Künstlerin sehr viele Abstufungen in den Farbbereichen Schlammbraun, Olivgrün und Gelbgrün, kommt aber vor allem in der Gestaltung der Frisur bis ins Graublau. Dominierend setzt sie in dunkelgrau und schwarz die Zeichnung, über die an sich schon ansprechende Farbkomposition. Abgesehen von dem leicht überlängten Hals ist die Darstellung sehr realistisch. Der Gesichtsausdruck ist völlig ruhig, was zusammen mit der gedeckten Farbigkeit einen kühlen Eindruck vermittelt. Dagegen wirken die locker hochgesteckten Haare und die ebenso locker fallende Bluse eher lebendig. Auch umspielt der legere Umgang mit den Farben die teilweise hart oder scharf gezogenen Umrißlinien.

I.I.

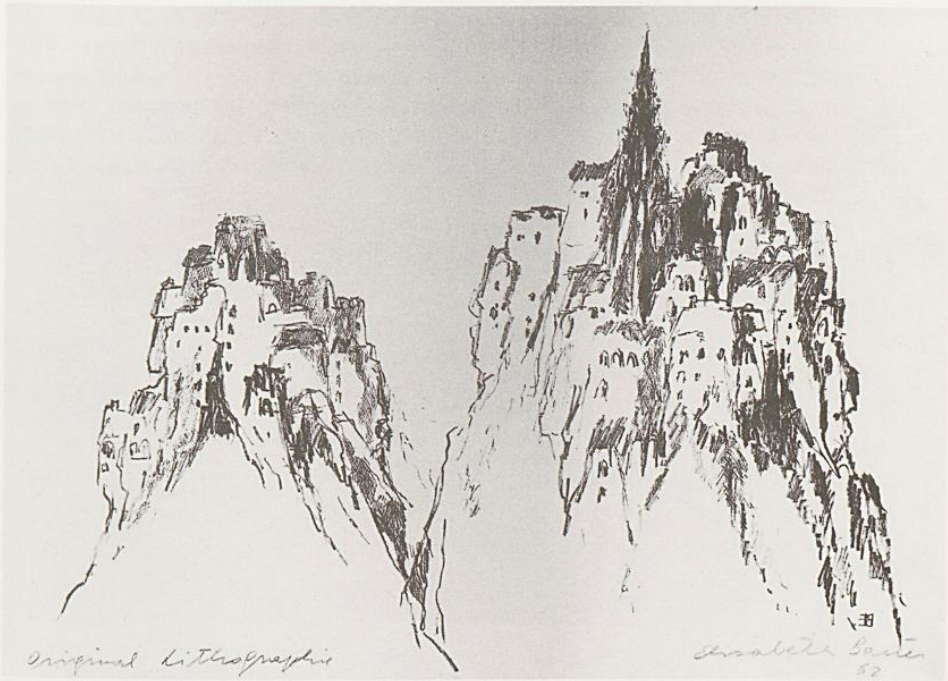
# Elisabeth Bauer

Felsstadt, 1962

Felsstadt, 1962, Lithographie, 21 x 30 cm, signiert rechts unten »EB«, dazu in Handschrift der Künstlerin mit Bleistift »Elisabeth Bauer 62«, und links unten »Original Lithographie«

Die Lithographie »Felsstadt« skizziert in mittelbrauner Zeichnung auf naturweißem Blatt eine dichte Besiedelung auf zwei durch eine Schlucht getrennte schroffe Felsen. Es gibt keine Anzeichen von Vegetation oder Lebewesen. Das rechte Felsplateau übertrifft das linke an Breite und Höhe. Die Stadt erscheint als einheitliches Gebilde in dem kaum einzelne Häuser ausnehmbar sind. Einzige Ausnahme ist die Kirche im rechten Teil, die die höchste Erhebung und der stärkste Akzent ist, und somit einen Blickfang darstellt. Auch sie vermittelt nur einen schemenhaften Eindruck, der sich aber zweifellos aus gotischen Formen zusammensetzt. Andeutungsweise sind am durchbrochenen Turmhelm Krabben auszumachen und im unteren Bereich teilweise als spitzbogig erkennbare Fenster. Auch an manchen anderen Häusern sind Kleinformen, wie Fensteröffnungen, Giebeldächer oder Kamine zu sehen. Die Eindrücke zu diesem Blatt hat die Künstlerin von einer Spanienreise mitgebracht und auch noch anderweitig verwendet, zum Beispiel als »Spanische Bergstadt« von 1961. Diese zeigt das Thema zwar seitenverkehrt, allerdings muß man sich die Druckvorlage zur »Felsstadt« ja auch seitenverkehrt vorstellen. Bauers Zeichenstil ist fahrig mit kaum geschlossenen Formen. Man hat den Eindruck als wolle sie nur eine Erscheinung darstellen, womit sie in der Nachfolge der Romantiker gesehen werden kann.

I.I.


Original Lithographie

# Gernot Baur

Sehnsucht, 1984

1947 in Innsbruck geboren; 1970-1975 Akademie der Bildenden Künste in Wien (Prof. Max Weiler); 1971 Goldene Fügermedaille; 1980 Preis beim 17. Österreichischen Graphikwettbewerb; 1981 Griechenlandaufenthalt; 1982 Kunstförderungspreis der Stadt Innsbruck; 1984 Graphikpreis der Tiroler Künstlerschaft; lebt und arbeitet in der Südsteiermark und in Graz.

Ausstellungen:1973 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1975 Galerie Bloch, Innsbruck; Österreichisches Kunstzentrum, Wien; 1978 Theseustempel, Wien; 1979 Galerie Bloch, Innsbruck; 1981 Galerie Thomas Flora, Innsbruck; 1983 Neue Galerie am Joanneum, Graz; 1984 Galerie Elefant, Wien; 1986 Akademie der Bildenden Künste, Wien; 1987 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1990 Landessammlung Rupertinum, Salzburg; 1992 Galerie Judith Walker, Klagenfurt; Galerie Welz, Salzburg; 1993 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; Künstlerhaus Klagenfurt, Kleine Galerie; 1994 Kunstverein Ulm, BRD; Galerie Schafschetzy, Graz; Galerie Thomas Flora, Innsbruck;

Literaturauswahl: „Gernot Baur – Zeichnungen", Kunstverein Ulm, 1994;

Sehnsucht, 1984, Kohle auf Papier, 57 x 42 cm, signiert und datiert auf der Rückseite »B.84«

Gernot Baurs Welt ist die Zeichnung. Sie bietet ihm alle Möglichkeiten, sie ist sein Medium und seine Sprache und das Vokabular dieser Sprache ist fast ausschließlich die Natur. Immer wieder trifft man in seinen Blättern auf Formen, die der Pflanzen- oder Tierwelt entliehen sind, aber nie als bloßes Abbild. Er geht in diesem Fall von der Struktur eines Baumes aus, um Sehnsucht auszudrücken. Am naheliegendsten wäre es, darin die Sehnsucht nach der Natur zu sehen, aber der Gehalt dieses Bildes geht darüber noch weit hinaus. Es gleicht einem Fenster in eine andere Welt voll Harmonie und Ruhe. Baur will also mit dieser außerordentlich feinen Zeichnung mit unzähligen liebevoll gestalteten Einzelformen kaum etwas wie Sehnsucht als Gefühl an sich darstellen. Das würde eher einen dynamischeren Ausdruck verlangen. Er will uns vielmehr einen Ausblick auf etwas geben, nach dem es sich noch zu sehnen lohnt.

I.I.

# Gernot Baur

Im Zeitstrom, 1991
Stilleben, 1993

Im Zeitstrom, 1991, Graphitstift auf Papier, 40 x 33 cm;

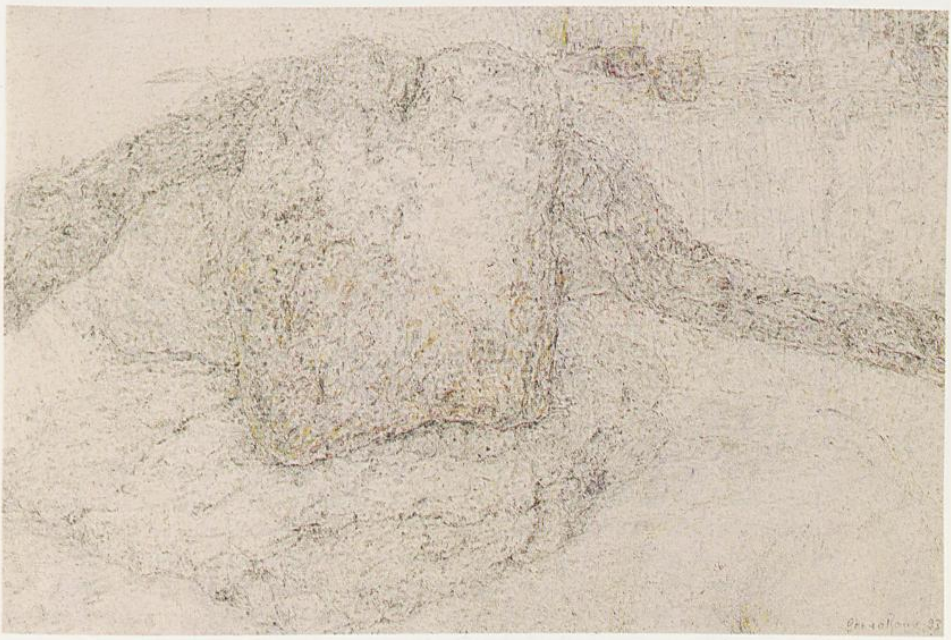
Gernot Baur ist ausschließlich Zeichner. Die Mittel, die Baur für seine Arbeit verwendet, sind zutiefst traditionell, was nicht heißt, daß es auch seine Themen sind. Er nimmt zwar oft die Formen der Natur als Vorbild, die Aussagen, die er damit zu erreichen im Stande ist, sind aber hochaktuell. »Im Zeitstrom« soll auf die ständige Weiterentwicklung hinweisen, zugleich ist es sinngebend für die Art seines Arbeitens. Diese Arbeitsweise aus unendlich vielen, kleinsten Teilen, ein Ganzes entstehen zu lassen, ist so zeitintesiv, daß sich auch für Gernot Baur ständig neue Sichtweisen ergeben, die er in seine Zeichnungen laufend einarbeitet.

K.F.

Stilleben, 1993, Graphit- und Farbstift auf Papier, 34 x 51,5 cm, signiert rechts unten: Gernot Baur

»Stilleben« zeichnet sich wie alle Graphiken Baurs durch seine beinahe mikroskopische Kleinteiligkeit aus. Er versteht es, in kaum erkennbaren Schritten, die Tonwertigkeit so zu verändern, daß sich an bestimmten Stellen »sichtbare« Motive ergeben. Hier verdichtet sich das »Gewirr« aus kleinen Kürzeln im Zentrum, um einem Körper seine Form zu geben. Verstärkt wird dieser Effekt durch die zwar bemerkbare, aber nie übertriebene oder aufdringliche Farbgebung, die dem Körper Charakter verleiht. Genauso charaktervoll ist Baurs Darstellungsweise, obwohl die Zeichnung aus der Nähe kaum erkennbar ist, verliert er sein Ziel nie aus den Augen und macht seine Bilder somit zu einem Wahrnehmungserlebnis.

K.F.



# Luis Baur

Selbstbildnis, 1966

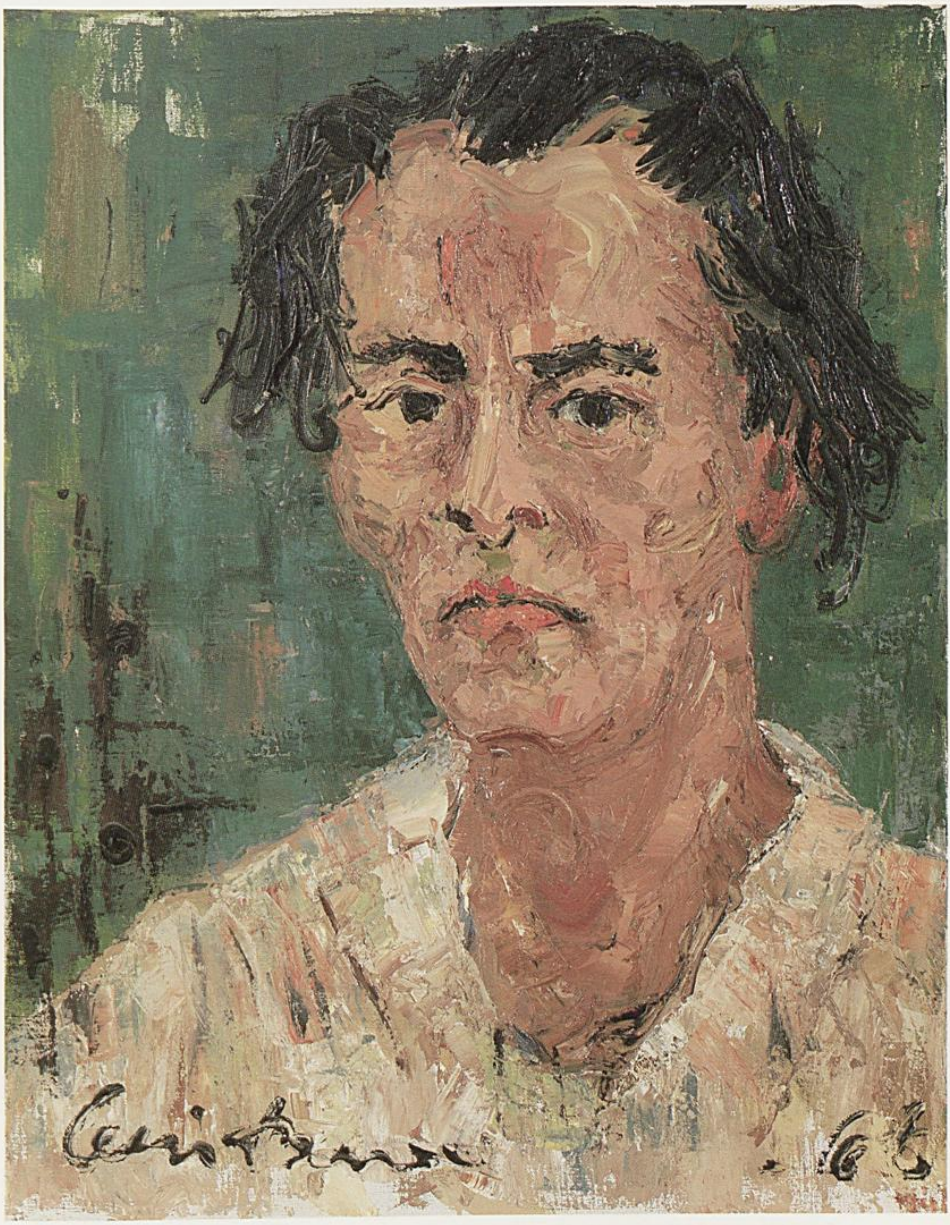
1919 in Innsbruck geboren, 1975 in Gotland (Schweden) gestorben; Malschule Toni Kirchmayr in Innsbruck, Studium in Karlsruhe bei Prof. Joseph Sturm, zahlreiche Ausstellungen in Deutschland, Frankreich, Sizilien, Österreich und skandinavischen Längern, u. a. Galerie Foyer des Artistes, Paris, 1963; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 1965; Kunstpavillon, Innsbruck, 1970; 1962 Preis der Stadt Innsbruck

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Six peinters tyroliens, Paris, 1963. – Kat. Ausst. Luis Baur – Alkohol, Innsbruck, 1965. – H. Mackowitz, Nordische Landschaftsformation von Luis Baur, in: Tiroler Tageszeitung, 1973, Nr. 270, – M. Hörmann, Maler Luis Baur gestorben, in: Kulturberichte aus Tirol, Nr. 239/240, 1975

Selbstbildnis, 1966, Öl/LW, 65 x 52 cm, sig. links unten »Baur Luis«, dat. rechts unten »66«

Baurs Handschrift ist von einer temperamentvollen, intensiven Arbeitsweise geprägt. Das rasche Festhalten seiner Eindrücke und die eilige Niederschrift drücken sich in der Heftigkeit und Spontanität der Gestaltung aus. Der pastose Einsatz der Farbe bestimmt Rhythmus und Struktur des Gesichts sowie der Haarpartie und ist genauso wie die Physiognomie am naturalistischen Vorbild orientiert. Der leicht nach unten gerichtete und in die Ferne schweifende Blick der dunklen Augen läßt auf eine traurige, melancholische Stimmung schließen und wird durch die warme, satte Farbe des Hintergrundes, die die Liebe und Faszination des Künstlers für die skandinavische Landschaft mit ihren weiten, grünen Wäldern und Seen übermittelt, bekräftigt.

C.G.



# Ursula Beiler

Stierfrau, ca. 1991

1959 in Inzing geboren; 1974-1975 Bildhauerei an der HTL Innsbruck (Prof. Hafner); Töpferlehre in Schwaz; Operngesang am Konversatorium Innsbruck; ein Jahr Bildhauerschule Elbigenalp bei Prof. Rothe (München); ab 1987 Studium der Philosophie und Pädagogik in Innsbruck, freies Arbeiten. Wohnhaft in Silz.

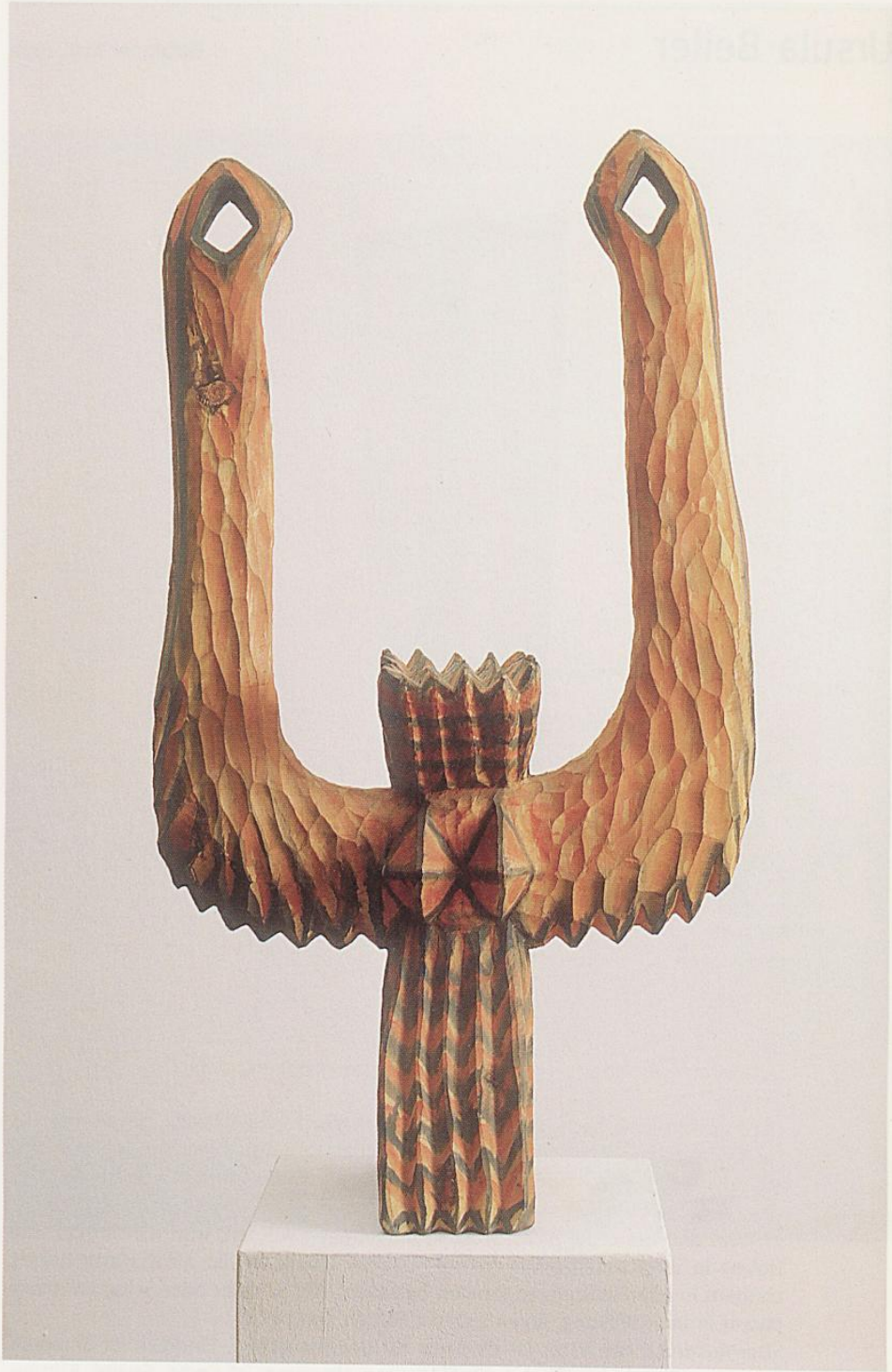
Ausstellungen: 1989 Galerie Renu, Silz; 1990 Kunststraße Innsbruck (Skulpturenreihe in der Maria-Theresien-Straße; 1991 Skulpturen im Schnee, Imst); Stadtturmgalerie, Innsbruck (nach Aufnahme in die Tiroler Künstlerschaft); 1992 Filmfestival, Schwerin; Galerie im Andechshof, Innsbruck; 1993 Universität Innsbruck; Kunstraum Kirche, Domplatz Innsbruck; Galerie im Andechshof, Innsbruck; 1994 Skulpturen im Heimatdorf, Inzing; S. O. F. A. Nyborg Kunstfestival, Dänemark; Motorsäge-Peformance im Utopia, Innsbruck; 1995 Beitrag zur Tiroler Landesausstellung in Stams mit der Gruppe »Alpenweiber«; Galerie Elefant, Hall; 1996 Bildhauersymposion Salvesen, Tarrenz; Galerie Renu, Silz; Motorsäge- und Skulpturen-Performance im Gasteig, München; 1997 Hofgarten, Innsbruck.

Literaturauswahl: Rosemarie Sternagl, Frauen in der Kunst Tirols nach 1945, Diplomarbeit, Innsbruck 1993; Kat. Ausst. Kunstraum Kirche, Innsbruck 1993.

Stierfrau, ca. 1991, Zirbenholz, Eitempera, 104,5 x 59 x 33 cm

Werden Horizontale und Vertikale gekreuzt, entsteht ein Zentrum der Kraft. Das Zeichen des Kreuzes trägt in sich Geburt und Sexualität. Denn in Zeiten des Matriachats symbolisiert es die schöpferische Kraft des Lebens, das hervorbringende weibliche Element. Heute wird das Kreuz auf einen christlichen Sinngehalt reduziert, unser Erkennen wird von einer patriarchalen Deutung bestimmt. Die Skulpturen von Ursula Beiler führen in ein Weistum, das von Männern vergewaltigt wurde und wird. Immer wieder nehmen ihre Göttinnen die Gebärstellung des Kreuzes ein – vollzogen und gefeiert wird die Wiederkehr der Mutter des Lebens, Zungengöttin und Greisin des Todes. Göttinnen und ihre Mythen begleiten seit Jahrtausenden den Menschen durch Leben, Sterben und Geburt.
Zwei Brüste in Pyramiden-Form wachsen aus dem Zentrum des Kreuzes. Der Querbalken wandelt sich zu zwei Hörnern. Diesmal erscheint die Göttin in der Gestalt des Stieres, im Zeichen der Kraft und der Erde. Bedeckt wird sie von einem farbigen Inkarnat, das auf Kosmos und weibliche Energie verweist. Rot spiegelt den Vollmond und die fruchtbare Frau wieder; Weiß steht für den zunehmenden Mond und die junge Frau; Schwarz reflektiert den Neumond und die weise Alte. Die Zyklen des Mondes, Lebens und Monats erweisen sich als weibliche Trinität. Vom Fließen der Energie kündet ebenfalls das Rauten-Ornament, das die Künstlerin über die Skulptur stülpt. Mit der starken Faltung ihres Werkes erreicht Ursula Beiler zusätzlich eine Vergrößerung der Oberfläche und Aufnahmefähigkeit – Schutz und Öffnung werden thematisiert.
Eine Spurensuche nach den Ursprüngen der Frau ist notwendig geworden. Das Zerstörte wird jedoch erst durch das Leben der inneren Kraft wiedergeboren. Archaische Göttinnen läßt Ursula Beiler entstehen und setzt sie als Anachronismen in ein von Männern geschaffenes Betriebssystem der Kunst – konfrontiert es mit seinen Wurzeln der Gewalt.

H.S.



# Ursula Beiler

Gefalteter Keil, 1992

Gefalteter Keil, 1992, bemaltes Holz und Plastik, Höhe 175 cm

Die Keilform läuft nach unten zu, öffnet sich durch eine schwarz abgesetzte Faltung in der Mitte wie Türflügel, wie ein Fächersegment. Indem sie sich teilt, gibt sie ihr Inneres preis. Sie wirkt als einheitlicher, geschlossener Körper, dennoch gespalten in ihrer Einheit, die zur Zweiheit wird. Durch flüchtige Farbschraffuren in Weiß und Grau, die nicht deckend aufgetragen wurden, wird die Struktur des Holzes in ihrer Natürlichkeit betont – seine Oberfläche ist nicht glattgehobelt, sondern in ihrer splitterigen Rauheit belassen. Wie Schleier oder Schatten, transparent in ihrer Wirkung, legen sich die Farben darüber.
»Der Ausdruck der Natur ist Eindruck für den Menschen. Eindruck ist Einbruch, Einschlag, Einschnitt, (E)Inschrift, Einsprung, Ursprung, ist Kerbe, Spalte, Faltung. Arché, der Ursprung, ist der erste, tiefste Sprung, der Verlust der Einheit.« Ursula Beiler (in: Kat. Ausst. Kunstraum Kirche, Innsbruck 1993, 22).

A. O.

# Fritz Berger

Selbstporträt, 1967

1916 in Innsbruck geboren; Gewerbeschule in Innsbruck; 1937-44 Akademie der bildenden Künste in Wien bei Prof. Karl Sterrer. Verlor im Zweiten Weltkrieg den rechten Arm und das rechte Auge. Nach dem Krieg tätig als Bühnenbildner, Illustrator, Wandgestalter (z.B. Sgraffiti an der Berufsschule Innsbruck-West und der Volksschule in Oberleutasch). Langjähriger Betreuer der Galerie am Grillhof/Vill, Leiter zahlreicher Volkshochschulkurse.

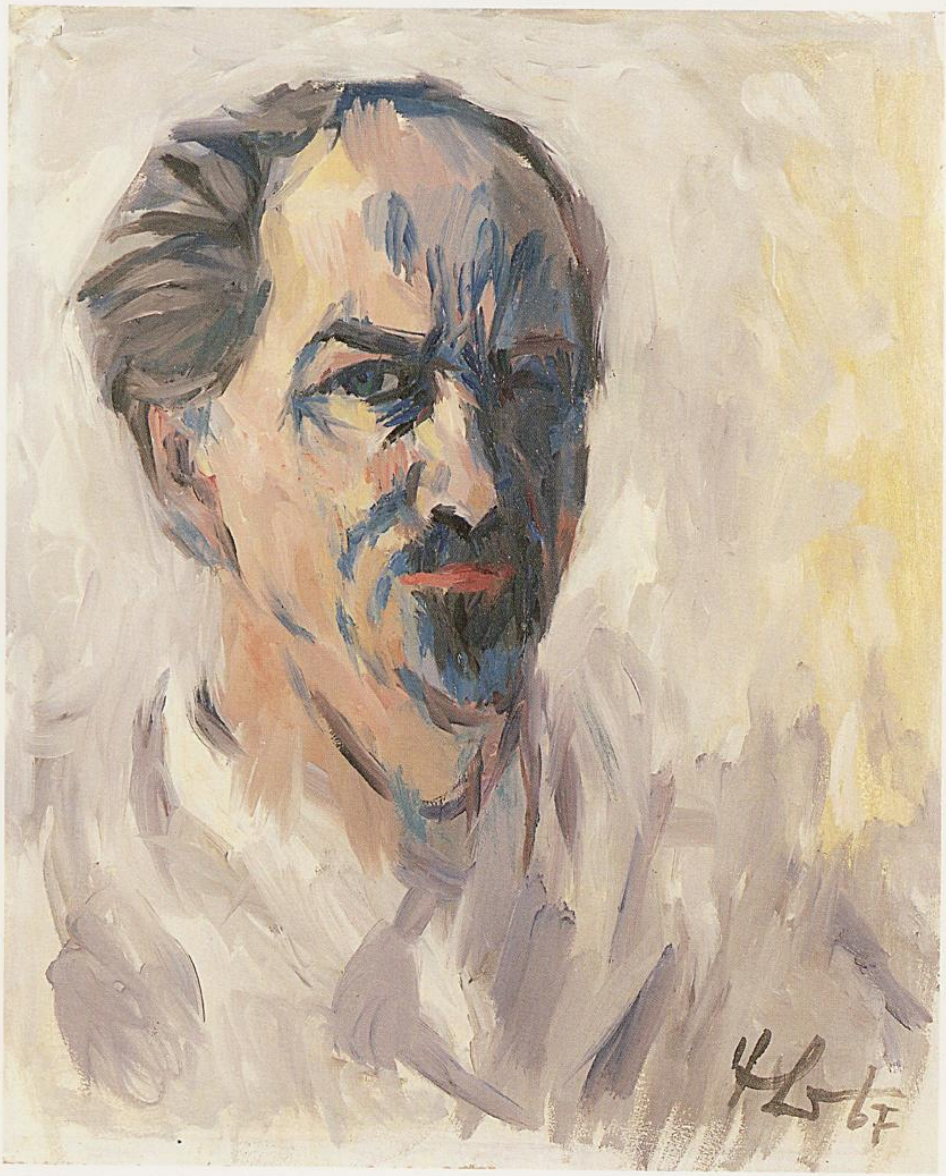
Ausstellungen: 1962 Tiroler Kunstpavillon; 1973 Stadtturmgalerie Innsbruck; 1974 Städtische Galerie Lienz; 1977 Turmbundgalerie Innsbruck; 1986 Tiroler Kunstpavillon (gemeinsam mit Sohn Michael); 1996 Galerie Notburga, Innsbruck

Literaturauswahl: Tiroler Nachrichten 1968 Nr. 160 (h.m.); Ekkart Sauser, Zu einer Passionsfolge von Fritz Berger, in: Tiroler Heimatblätter, Heft 2 1973, S 62-64, Tiroler Tageszeitung 1986 Nr. 273.

Selbstporträt, 1967, Öl/Holzfaserplatte, 63 x 53 cm, signiert und datiert rechts unten »FB 67«

Dieses Selbstporträt Bergers ist geprägt vom breiten, sehr ausdrucksstark wirkenden Pinselstrich. Durch die unregelmäßigen Pinselstriche entsteht eine sehr belebte Bildwirkung. Der Betrachter bekommt den Eindruck einer großen Spontanität beim Malen. Oberkörper und Bildhintergrund gehen in verschiedenen Abstufungen von Grautönen ineinander über, der Kopf tritt hervor. Die rechte Gesichtshälfte des Künstlers ist dunkel gehalten und durch die Dreiviertelansicht in den Hintergrund gedrängt, erkennbar ist das Fehlen des rechten Auges, das er im Krieg verloren hat. Dagegen ist die linke, vordere Gesichtshälfte hell gehalten mit einem großen wachsamen Auge. Die physiognomische Form ist fixiert, aber Berger verzichtet auf detailhafte Ausschmückungen. Er zielt die Wirkung des Bildes auf eine sehr expressive Gesamterscheinung ab.

M.P.



# Fritz Berger

Tanzendes Paar, 1979

Tanzendes Paar, 1979, 42.3 x 30 cm, bez. auf der Rückseite rechts unten »Fritz Berger 1979«

Die Darstellung des tanzenden Paares beruht auf fleckenhaft mehr oder minder stark aufgetragener schwarzer Tusche. Es sind keine konkreten Umrißlinien vorgegeben. Die Tanzenden befinden sich in Bewegung, ihre momentane Haltung ist vom Kopf bis zu Zehenspitzen gestreckt, wodurch eine ungeheuere Eleganz und Leichtigkeit zum Ausdruck gebracht wird. Berger zielt auch diese Arbeit, wie es für ihn charakteristisch ist, auf unmittelbare Wirkung ab.

M.P.

# Reinhold Bergmann

Ohne Titel, 1985

1956 in Außervillgratten/Osttirol geboren, lebt in Wien

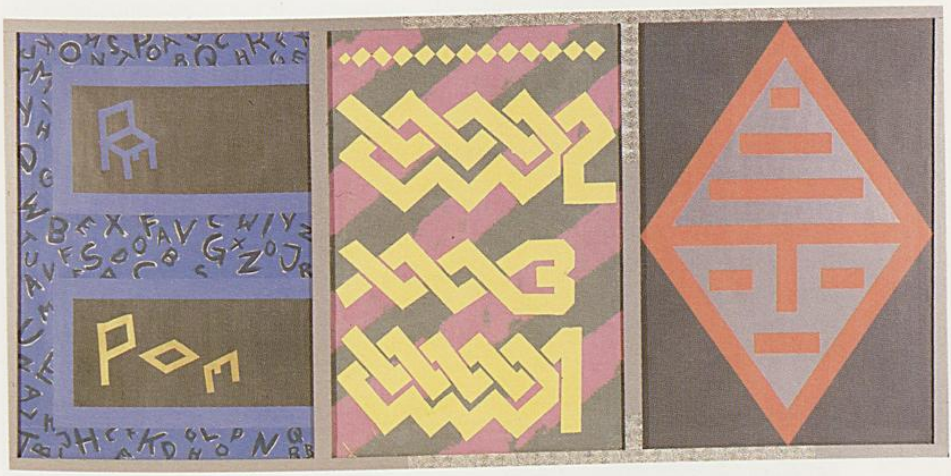
Ausstellungen: 1982 »Forspiele«, Bregenz; 1983 »Geist und Form«, Wien; »Filmfestival tropisch« (Film), Innsbruck; 1986 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck

Literaturauswahl. Bergmann R., Den Kindern von Lascaux, Innsbruck, 1984; Hirn S., Pressetexte 1985-1990, Innsbruck 1990, S.6

Ohne Titel, 1985, Dispersion-Papier-Leinwand 110 x 230 cm, 1985, sign. »R. Bergmann 1985« Rückseite

Eine dreiteilige Bildgeschichte hat sich selbst zum Thema. Vom Abgebildeten im beschreibenden Alphabet zur Sprache gebracht, wird diese zum unentzifferbaren kalligraphischen Kürzel und letztlich zum reinen mythologischen Zeichen. Diese kommunikative Erweiterung bringt die Mythologie wieder auf einen größeren gemeinsamen Nenner. Der einfache Code überholt die in ihrem Wirrwarr der beschreibende Funktion gefangene Sprache...

G.M.



# Lies Bielowski

Trotz aller Therapie, 1989

1958 in Hall/Tirol geboren; 1976-1982 Pädagogik- und Psychologiestudium, Universität Innsbruck; seither freischaffend im Bereich Textilgestaltung und Mode tätig; 1985 Gründung einer Textilwerkstatt im Rahmen des Vereins »Traumwerkstatt«; 1987 Erlernen des Filzens und Teilnahme am Internationalen Filzsymposion, Kesckemet/Ungarn; seit 1988 Mitglied der Tiroler Künstlerschaft; 1988-1990 Kostümbildnerin am Innsbrucker Kellertheater und Kostüme für freie Theatergruppen in Vorarlberg und Wien; 1990 Teilnahme am Workshop »Textile Art Festival«, Bradford/England; Teilnahme am Internationalen Filzsymposion, Aarhus/Dänemark; 1991 Teilnahme am Künstlersymposion »Erdung«, Vill/Innsbruck; 1992 Gründung der Ateliergemeinschaft »Pembaurstraße KG«; 1993/94 Teilnahme an der Internationalen Textilbiennale »Flexible«, Warschau/Polen; 1994 Datecom externa Kunstpreis »Netzwerke« (1.Preis); Teilnahme am Künstlersymposion »Textile Kunst?«, Sigharting/Oberösterreich; seit 1994 Vortragende an der Hochschule für Gestaltung, Linz; 1996 Diplom, Universität Innsbruck; seither Arbeiten mit Papier; lebt und arbeitet in Innsbruck

Ausstellungen: 1988 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1990 Badener Secessionstage, Baden bei Wien; Kunststraße, Innsbruck; 1991 Stadtturmgalerie, Innsbruck; MAK, Wien; 1992 Künstlerforum, Bonn; Galerie im Ursulinenhof, Linz; 1992-1994 V&V Schmuckgalerie, Wien; Galerie EL, Linz; Galerie im Traklhaus, Salzburg; 1993/94 Textilmuseum, Tillburg/Niederlande; Quarry Bank Mill, Manchester/England; 1994 Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; 1995 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Städtische Galerie, Lienz; 1997 Galerie Maerz, Linz (gem. mit D. Karácsonyi)

Literaturauswahl: Kat.Ausst., Badener Secessionstage, Baden 1990; Kat.Ausst., 13 Künstler aus Tirol, Innsbruck 1992; Kat.Ausst., BergWerk, Innsbruck 1992; Kat.Ausst., Textile Kunst 95 in Österreich, Innsbruck 1996; Magdalena Hörmann (Hrsg.), Arttirol II. Kunstankäufe des Landes Tirol 1994-1996, Innsbruck 1996; Lies Bielowski, Filz – Bewegter Halt. Haltende Bewegung, Diplomarbeit, Innsbruck 1996

Trotz aller Therapie, 1989, Filz, Futterstoff, Messingständer; 92 x 40 x 40 cm

Das Objekt von Bielowski ist eines der Kostüme, welche die Künstlerin für das Theaterstück "Trotz aller Therapie" (Kellertheater, Innsbruck) angefertigt hat. Ein Messinggestell ist mit mehrfärbigem, als Kleidungsstück geschneiderten Filz umhüllt. Der selbst händisch hergestellte Filz ist das bevorzugte Material von Bielowski; er wurde im Theaterstück jedoch nicht ohne inhaltlichen Bezug verwendet. In einer Liebesszene getragen, soll das Umhüllen der Partner in Filz Isolierung und Abgeschlossenheit verdeutlichen, einen Zustand der durch Geschmeidigkeit, Nachgiebigkeit und Wärme des Stoffes wiederum relativiert wird.

C.W.

# Lies Bielowski

Hüte Dich:
Auf der Hut, Unbehütet, Verhütet, Hüte Dich, 1991

Hüte Dich: Auf der Hut, Unbehütet, Verhütet, Hüte Dich, 1991, 4-teiliges Objekt, Filz, Stahl, 29 x 40 x 138, 29 x 40 x 136, 29 x 40 x 142, 29 x 40 x 152 cm, unsigniert

Im Jahre 1987 hatte Lies Bielowski die Möglichkeit, am Internationalen Filzsymposion in Kesckemet/Ungarn teilzunehmen und dabei die Technik des ältesten Textils der Menschheit zu erlernen. Seither bildet der Filz den Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Arbeiten. Dabei erzählt jedes Werk seine kleine Geschichte, die mittels einer eigenständigen Materialsprache visualisiert wird: »Hüte Dich: Auf der Hut, Unbehütet, Verhütet, Hüte Dich« zeigt die bewegte Suche nach einer Welt voller Symbole, Sinne und ironischen Wortspielen. Ein grauer Filzhut und eine weiße Filzkugel sind die Akteure in dieser Werkreihe. Der Hut, teils als Krone erkennbar, bedeckt den Kopf und umschließt den Gedanken. Die Kugel, unsere Urform, ist Ausdruck der Vollkommenheit. Beide gehen auf ein Wort- und Suchspiel ein, verdeutlichen die Gefühle menschlicher Bereiche: das Verletztsein, das Intime, das Sinnliche und das Geborgene.

R.Z.

# Andrea Bischof

Blätter, 1994

1963 in Schwaz/Tirol geboren; 1982-1988 Studium an der Hochschule Mozarteum Salzburg, Klasse für Malerei und Graphik bei Prof. Prandstetter, Klasse für Textiles Gestalten bei Prof. Franz; 1995 2. Preis beim Römerquell Kunstwettbewerb; lebt und arbeitet in Wien;

Ausstellungen: 1989 Jahresausstellung, Künstlerhaus Salzburg; 1990 Telfs/Tirol; Jahresausstellung, Künstlerhaus Salzburg; 1991 Fennerkaserne, Innsbruck; Künstlerhaus Salzburg; Jahresausstellung, Künstlerhaus Salzburg; 1992 Galerie Lindner, Wien; 1993 Kunstverein Klausenburg/Rumänien; Wörgl; Kunstpavillon Innsbruck; Galerie Station 3, Wien; 1994 Kunstverein Bukarest; Andechsgalerie Innsbruck; Galerie Station 3, Wien; 1995 Galerie Station 3, Wien; Kufstein-Seoul (Schweiz)-Passau; Innsbruck-Kufstein; 1996 Rabalderhaus, Schwaz; Galerie Lindner, Wien; 1997 Schloß Büchsenhausen, Innsbruck;

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Vorwerk, Telfs 1990; Kat. Ausst. Räume, Innsbruck 1991; Kat. Ausst. Fest am Boden, Wörgl 1993; Kat. Ausst. Andrea Bischof, Wien 1996;

Blätter, 1994, Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm

Die auf den ersten Blick ins Auge stechende Monochromie des großformatigen, ganz in zartem grün gehaltenen Bildes von Andrea Bischof löst sich bei genauerer Betrachtung in eine Fülle von Farbnuancen auf. Diese Vielfalt von Schattierungen erreicht die Künstlerin durch den Einsatz einer speziellen Technik. Dabei wird Ölfarbe in vielen lasierenden Schichten aufgetragen, wodurch ein abwechslungsreiches Spiel von hellen und dunkleren Zonen entsteht das zudem eine feine Strukturierung der Oberfläche bewirkt. So erscheint sie matt, glänzend, transparent oder undurchlässig und kompakt. Die Ruhe und Harmonie, die in dem Bild zum Ausdruck kommt, wird durch das quadratische Bildformat noch verstärkt. Obwohl Ausgewogenheit und Stille vorherrschen, entsteht im Bild durch diese Auflösung der monochromen Farbfläche neben der vom Eigenwert der Farbe ausgelösten auch eine leichte formale Spannung. Die dunkleren, grünen Umrisse stilisierter Blätter sind die letzten gegenständlichen Hinweise. Zusammen mit ornamentalen Linien oder Mustern sind diese Reminiszenzen an Natureindrücke häufige Gestaltungselemente im Werk der Künstlerin.

E.B.S.

# Peter Blaas

Auf schwarzem Grund, 1968

1942 in München geboren; 1959 Eintritt in die Zeichenschule Toni Kirchmayr, Hauptfach Kirchenrestauration; 1960-64 Studium an der Akademie der Bildenden Künste Wien bei Sergius Pauser und Herbert Böckl; 1964-66 Aufenthalt in Buenos Aires/Argentinien; 1969-70 Aufenthalt in Korsika; Drei Meisterschulpreise, zwei goldene Fügermedaillen; Kunstpreis des Landes Tirol; Lebt und arbeitet in Innsbruck;

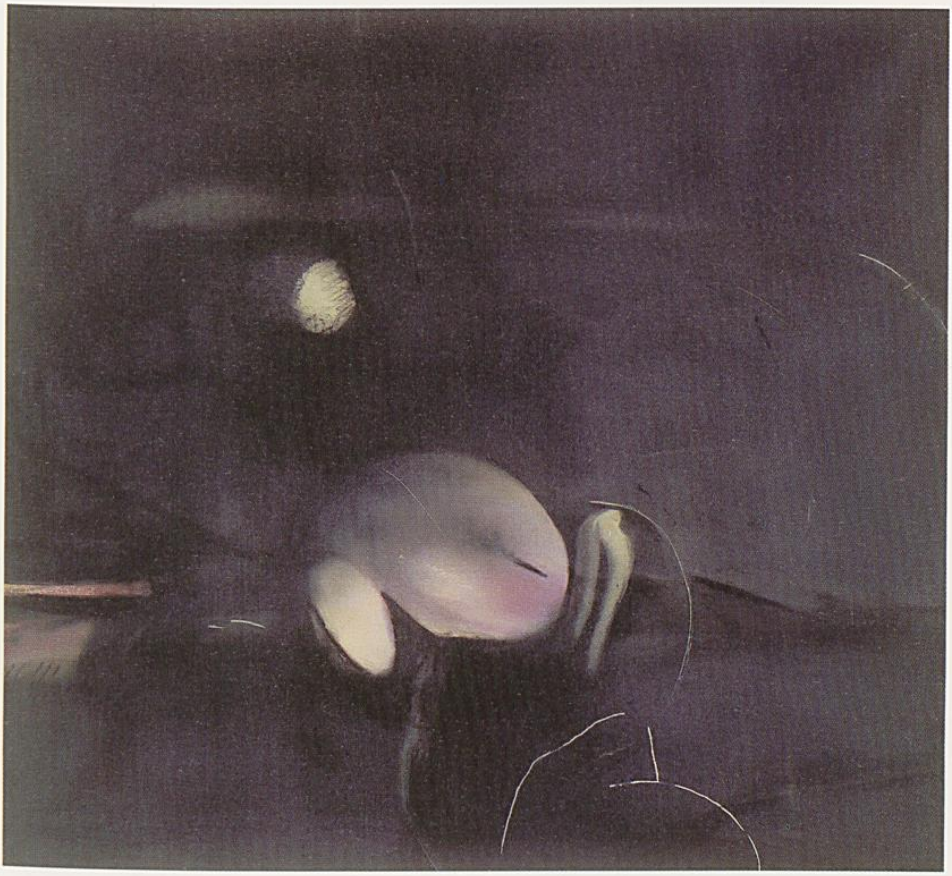
Ausstellungen: (Auswahl) 1992 13 Künstler aus Tirol, Bonn; Waltherhaus, Bozen; 1993 »Walk in« Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; 1994 Stadtturmgalerie, Innsbruck; Kunstpavillion, Innsbruck; 1995 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1996 Kunstpavillion, Innsbruck;

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Peter Blaas – Zeichnungen, Innsbruck 1975; P. Weiermair, Peter Blaas – Innsteine, Innsbruck 1979; P. Blaas, Steine, (Einf. P Weiermair), Innsbruck 1981; Kat. Ausst., Felder – Feldstörungen – Störfelder, Innsbruck 1982; E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch – Malerei und Grafik in Nord-, Ost- und Südtirol nach 1945, Bozen 1982; Kat. Ausst., Peter Blaas – Arbeiten auf Papier, Bozen 1992; M. Hörmann, Arttirol – Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-94, Innsbruck 1994;

Auf schwarzem Grund, 1968, Acryl auf Molino, 90 x 99,5 cm

Die Eroberung des Weltraumes durch den Menschen, die erste Mondlandung und die positive Erwartungshaltung der Technik gegenüber bewegen die Gemüter in den 60ern. Blaas inspiriert sich am Zeitgeist, an Alltäglichem und Zufälligen, dessen Begrenztheit durch die revolutionären Entwicklungen in Forschung und Technik gesprengt erscheint. Analog zum menschlichen Vorstoß in den Sphärenraum konfrontiert der Künstler den Betrachter mit einem »Schwarzen Grund«, welcher sich durch weiße Nebel, mattierte Stellen, Abdunkelungen und Weißhöhungen zu einem Raumbehälter öffnet. Bewegungslos, wie ein Stilleben konzipiert, sind die einzelnen Bildelemente über den Malgrund verteilt, die sich in der rechten Bildhälfte zu einem zarten Formengefüge verdichten. Weiche, organische Formen, die durchscheinend und verletzlich wirken stehen hart gesetzten, graphischen Linien gegenüber. Es entsteht eine Wechselwirkung zwischen strukturiertem Bildraum und locker eingefügten Bildelementen, sinnlicher Materialsprache und erotischem Moment.

V. O.



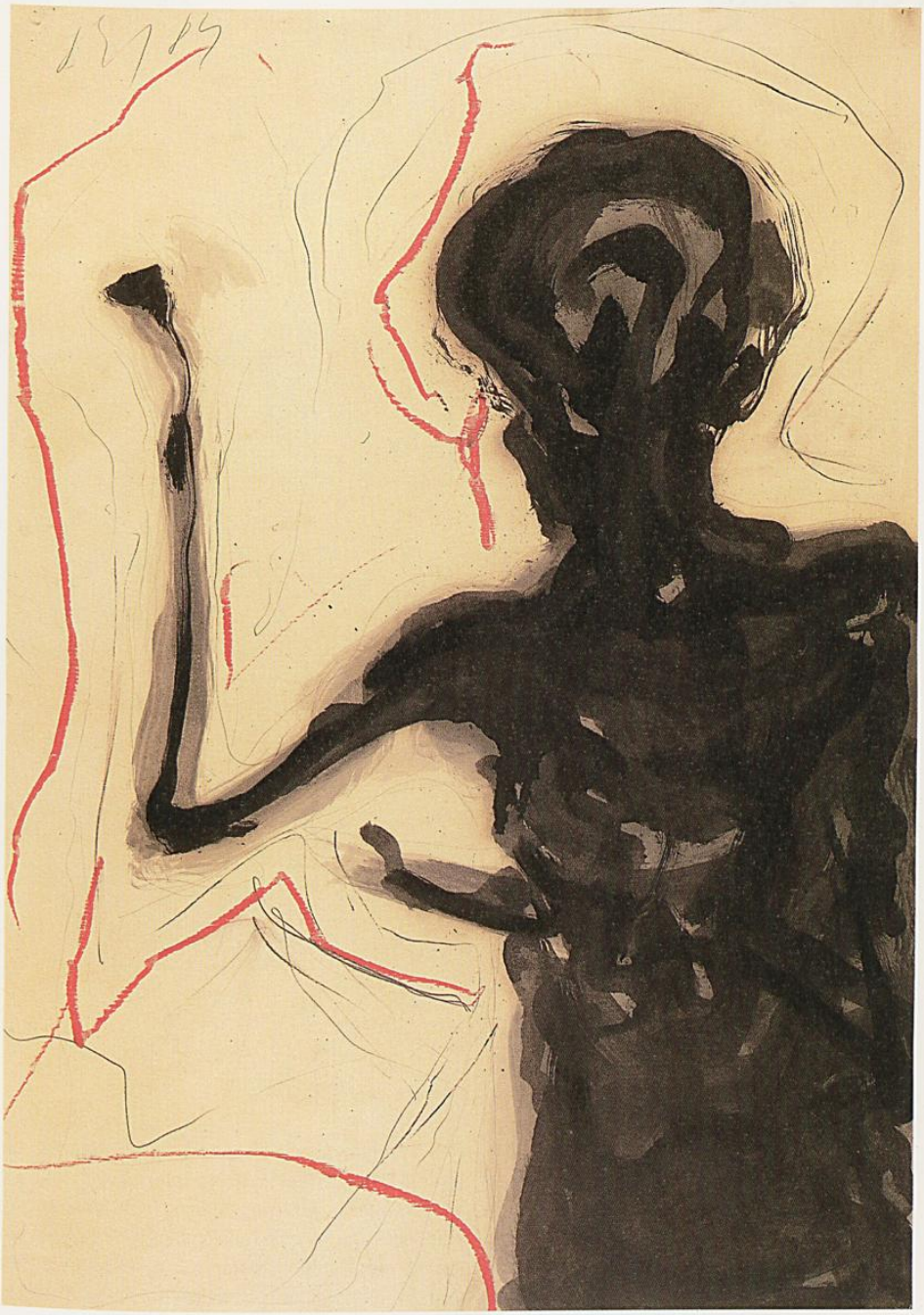
# Peter Blaas

Ohne Titel, 1984

Ohne Titel, 1984, Mischtechnik auf Papier, 90 x 65 cm, signiert und datiert links oben »Blaas 84«

Die 1984 entstandene Arbeit auf Papier belegt den in dieser Schaffensphase figurativen Ansatz von Blaas, angedeutet ist eine menschliche Figur. Ein die Arme hochhaltender, in dunklen Farben (Altöl) gemalter Oberkörper wird von energischen, unbeirrbaren Strichen in Bleistift und roter Ölkreide nochmalig umrissen. Die eingesetzten Bildmittel, eine Reduktion auf die Farben Schwarz und Rot, die Verhaftung mit der Fläche sowie die Betonung der Umrisse dienen einer Steigerung der Ausdruckskraft, die ohne Pathos aufs Papier gebracht wird. Die skizzenhafte, spontane Wiedergabe läßt die persönliche Handschrift des Künstlers hervortreten, die sinnlichen Qualitäten des Materials miteinbeziehend.

R.B.



# Peter Blaas

Kriegsgreuel, 1992

Kriegsgreuel, 1992, Mischtechnik, 90 x 63 cm, Sig. Dat.

In diesem Werk reflektiert Blaas jene Schrecken, die in der Entstehungszeit direkt an den Grenzen Österreichs in den Wirren des Balkankriegs täglich via TV frei Haus geliefert wurden. Schauerlich erhebt sich der bereits von Verwesung gezeichnete Schädel vor dem grauen Hintergrund, scheinbar durch den Raum geschleudert. Das Bewegungsmoment erzeugt der Künstler mittels einer weißen Aussparung, die das Bildfeld wie ein Sensenblatt durchschneidet. Die düstere, hauptsächlich in Grautönen gehaltene Farbigkeit unterstreicht den morbiden Charakter, sparsames Ocker, signalartig verwendet rundet den Gesamteindruck ab. Sie erhöht die morbide Stimmung und generiert gleichzeitig ein Bewegungsmoment des Schädels, der somit in einem weiten Bogen durch den Raum geschleudert scheint.

MBK

1992

# Maurizio Bonato

Ohne Titel, 1985

1953 in Ala/Trentino (Italien) geboren, 1973 Übersiedlung nach Österreich, 1981 Abschluß des Studiums der Kunstgeschichte in Innsbruck. Lebt in Innsbruck.

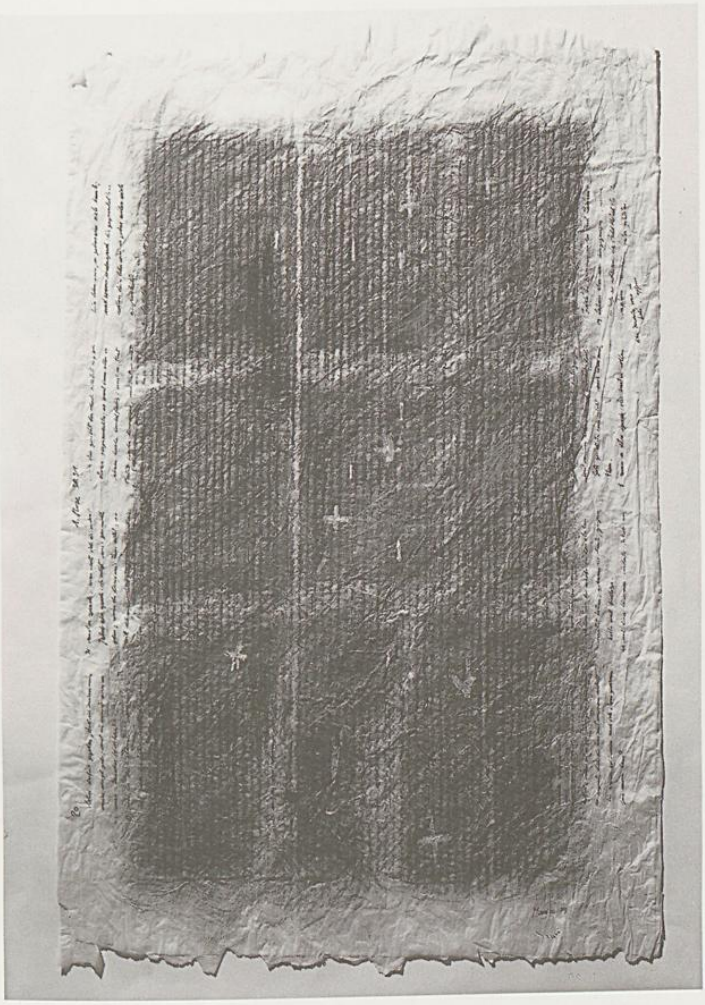
Ausstellungen: 1985 Kulturzentrum Minoriten, Graz; 1986 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1987 Galerie Arrigo, Zürich; 1989 Museumsgalerie, Bozen; 1990 Stadtturmgalerie, Innsbruck; Galerie Lindner, Wien; Galerie Cramer, Bonn; 1992 Kunstraum Kirche, Absam; 1993 Galerie Robol, Wien; Galerie Cramer, Bonn; Galerie Sumithra, Ravenna; 1994 Galerie St. Barbara, Hall i. T.; 1995 Milan Art Center, Mailand; Pavillon Werd, Zürich; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1996 Galerie Cheiros, Vicenza; Fotoforum West, Innsbruck (gem. m. M. Bahn und B. Fritz), 1997 Videoinstallation, Stiftskirche Wilten, Innsbruck; Teatro Deon, Bologna.

Literaturauswahl: 88/92 (Jahrbuch der Galerie Museum), Bozen 1992; Werkkatalog Maurizio Bonato (Galerien Cramer, Robol, Sumithra), Innsbruck 1993; Werkkatalog Maurizio Bonato – Hüllenszenerien (Galerie Wird), Zürich 1995.

Ohne Titel, 1985, Mischtechnik auf Aquafix, 89 x 57.5 cm, signiert rechts unten »Maurizio 85«

Der Flair des Meditativen geht von diesen Bildern des in Mils bei Innsbruck lebenden Künstlers aus, der seine Leinwände mit Gespür für Ästhetik mit geheimnisvollen Zeichen und subtilen Farbäquivalenzen füllt. Um die Jahre 1985 bilden handgeschriebene Bibeltexte den Mittelpunkt der meditativ konzipierten Kunst Maurizio Bonatos, wobei die Kargheit der Inhalte immer effektvoll zur handwerklichen Umsetzung konkurriert. Maurizio Bonato sagt selbst, daß er Provokationen, Aktualität, bedingungslose Innovationen und Modetrends meidet. Er legt Wert auf Reduzierung der eingesetzten Mittel, auf die Sparsamkeit der Bildgestaltung und auf die Wiederholung beinahe gleichbleibender Malvorgänge.

C.M.-T.



# Maurizio Bonato

»Weißt Du von jenen Heiligen mein Herr«, 1986

»Weißt Du von jenen Heiligen mein Herr«, 1986, Mischtechnik auf Metallpack mit Applikationen, 106 x 79 cm, signiert rechts unten »Maurizio 86«

Die intensive Beschäftigung mit archaischen Kulturen und Religionen prägt inhaltlich die Arbeiten Bonatos. Er setzt sich mit elementaren Situationen menschlicher Existenz wie Geburt und Tod, Werden und Vergehen, Liebe und Haß auseinander. In dem 1986 entstandenen Bild bringt er Text und Figuren auf den Bildträger und verarbeitet auch Gegenstände wie Holzstücke, Gras, Papier und so werden neben Farben, Figuren, Ornamente und Zeichen Träger geistiger Inhalte.

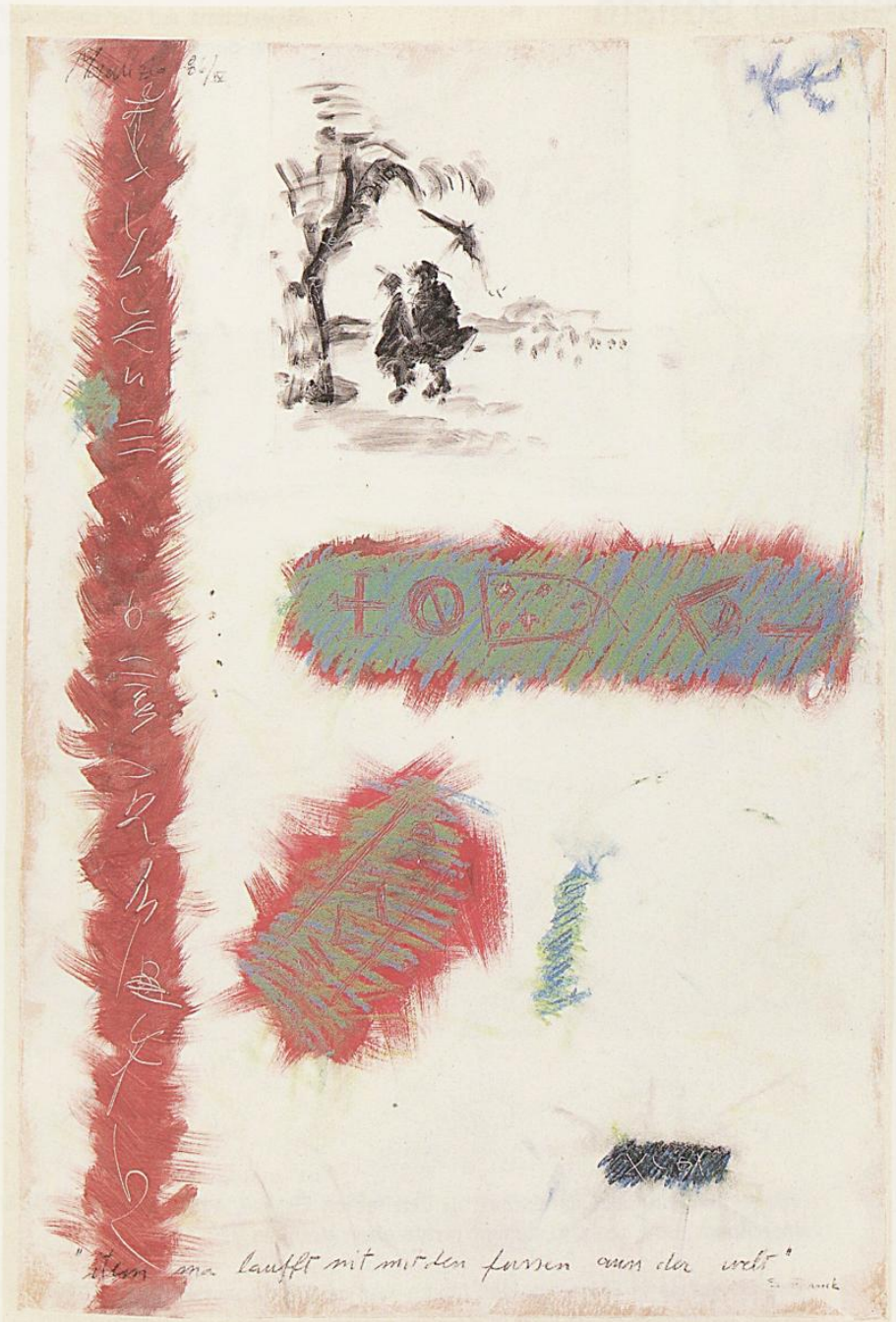
C.M-T.

# Maurizio Bonato »item ma laufft nit mit den fussen aus der welt«, 1986

»item, am laufft nit mit den fussen aus der welt«, 1986, Mischtechnik auf Metallpack mit Applikationen, 116 x 80 cm, signiert links oben »Maurizio 86/IX«

Als Bildträger bevorzugt Maurizio Bonato wegen einer glatten, unstrukturierten Oberfläche einfaches Packpapier, um es erstmals mit mehreren Schichten von Farbe zu bedecken. Darüber legt Bonato mehrere Lagen von Weiß, von Schicht zu Schicht bewußter, kulminierend in der obersten, die total kontrolliert ist. Maurizio Bonatos Werk, das zu den sogenannten »Bild im Bild« Bildern gehört, entzieht sich einer eindeutigen Entschlüsselung mit einem Hauch des Rätselhaften und Unergründlichen und lädt den Betrachter zu einem gedanklichen Spiel ein.

C.M.-T.


"Item ma laufft nit mit den fussen aus der welt"

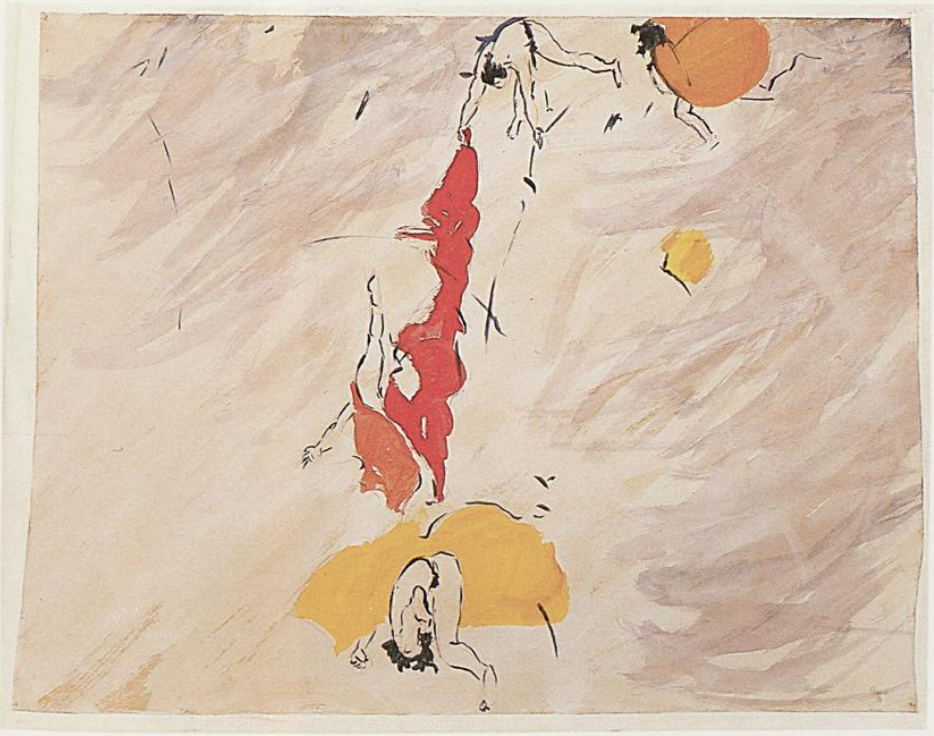
# Maurizio Bonato

»Begegnung auf der Landschaft in den fernen Osten«, 1987

»Begegnung auf der Landschaft in den fernen Osten«, 1987, Mischtechnik auf Metallpack, 80 x 103 cm, signiert rechts oben Maurizio 87

Die Ereignisse in China vor drei Jahren inspirierten Bonato zu einer Serie poetischer Bilder, die eindeutig chinesische Elemente aufweisen. Formal herrscht in dieser Ebene das figurale Element in der Form kleiner, immer wieder variierter Figürchen vor, die frei durch den Raum purzeln, an orientalische Ringer erinnern, während andere wieder weibliche Attribute tragen. Die Farbigkeit des Bildes wird durch einen starken Rot- und Gelbkontrast bei den Kleidern der Personen dominiert.

C.M.-T.



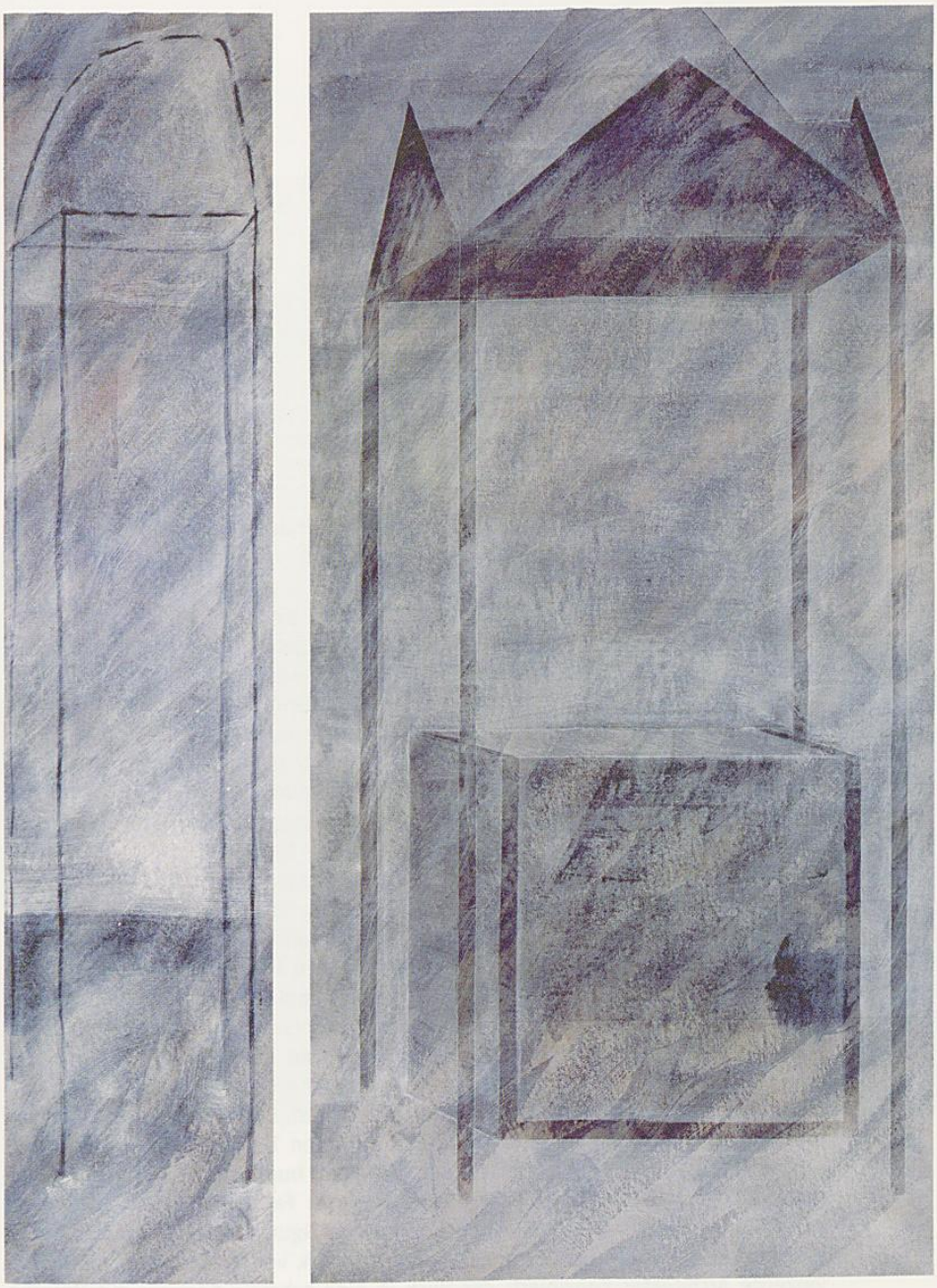
# Maurizio Bonato

Ohne Titel, 1992

Ohne Titel, 1992, Pigmentfarben, Kreide auf Metall, Holzrahmen, 2-teilig, 181 x 91 cm und 181 x 39 cm;

Maurizio Bonatos Malerei ist eng mit Religiosität und Meditation verbunden. Das drückt sich nicht nur in seinen Motiven, sondern auch in seiner Maltechnik aus. Seine Malweise erfordert ein ruhiges, überlegtes Vor – Sich – Hin – Arbeiten, da er seine Werke Schicht für Schicht erarbeitet. In seinem zwei – teiligen Werk kommt nur eine sehr eingeschränkte Farbpalette zum Einsatz, die die meditative Stimmung, in der sich der Künstler befindet, dieses innere Betrachten nach außen sichtbar macht. Das Motiv scheint, wie schon in früheren Werken, eng mit Religiosität oder alten Kulturen verbunden zu sein; es erinnert an einen Altar in einem speziell für ihn gestalteten „Raum", der nach allen Seiten offen ist.

K.F.



# Maurizio Bonato

MB 95/V/Tr 1-4, 1995

MB 95/V/Tr 1-4, 1995, Pigmente und Dispersionsbinder auf Metallpack bzw. Ölkreide auf Transparentpapier, vierteilig, je 130x45cm

Vier mit Transparentpapier bespannte Holzrahmen sind im Abstand ihrer Breitseiten (45cm) mit den Schmalleisten an die Wand gehängt. So löst sich die traditionelle Form des Tafelbildes auf; die Bilderfolge wird raumgreifend und erfordert somit ein Abschreiten des Raumes um sie, damit sie in ihrer aufeinander bezogenen Sequenz erfaßt werden kann. Die Idee des Bildes an sich wird seziert, zerlegt, indem von einem Bild zum anderen ein (teilweise auch technischer) Sprung stattfindet; das Dargestellte wird durch die Bildzwischenräume unterbrochen und wieder aufgegriffen. Auf der Außenseite des ersten Teiles von links sehen wir eine unregelmäßige geometrische Figur, achteckig, die beiden oberen Seiten abgerundet. Mehrere Linien sind eingeschrieben, die weitere geometrische Figuren bilden, u. a. Trapeze. Zwei dieser flächigen Formen sind farbig grundiert, eine ockergelb, die andere, ein schmales Längsrechteck, schwarz. Über die Farbflächen und die Konturen der äußeren Figur zieht sich eine weiße Schraffur mit grünen und gelben Akzenten in schrägem Duktus, deren duchscheinender Effekt dadurch entstand, daß überschüssige Farbe mit dem Schwamm wieder entfernt wurde. Das beschriebene geometrische Schablonenmotiv wird auf der Innenseite des ersten Teiles der Arbeit sowie auf beiden Seiten der anderen drei Teile aufgenommen und variiert, wobei jeweils unterschiedliche Flächen farbig ausgestaltet sind. Beim zweiten Teil der Arbeit ist Transparentpapier über einen mit verschiedenen Ölkreiden bunt grundierten Hintergrund gespannt, so daß auch hier ein durchscheinender Farbeffekt erzielt wird, aber mit anderen Mitteln. Die abstrakte geometrische Figur, als die das Schablonenmotiv wirkt, ist vom Künstler ursprünglich als stark verfremdete, perspektivisch verzerrte Architektur konzipiert: der Blick in eine schmale Kammer mit Pritsche und einem abgerundeten Fenster. Doch dies ist nur der Ausgangspunkt, der vom Betrachter kaum erkannt werden kann und auch nicht erkannt werden muß: wichtig ist allein die dem Kunstwerk immanente, die innere Präsenz. Diese Präsenz auf einer indirekten Ebene symbolisiert auch das Transparentpapier in seinem immateriellen Charakter als Werkgrund.

A. O.

# Hellmut Bruch

Vertikale Progression, 1990

1936 in Hall/Tirol geboren; 1980 Stipendium in Florenz, Villa Romana; Beteiligung an zahlreichen Workshops, Symposien und Seminaren; lebt und arbeitet in Hall

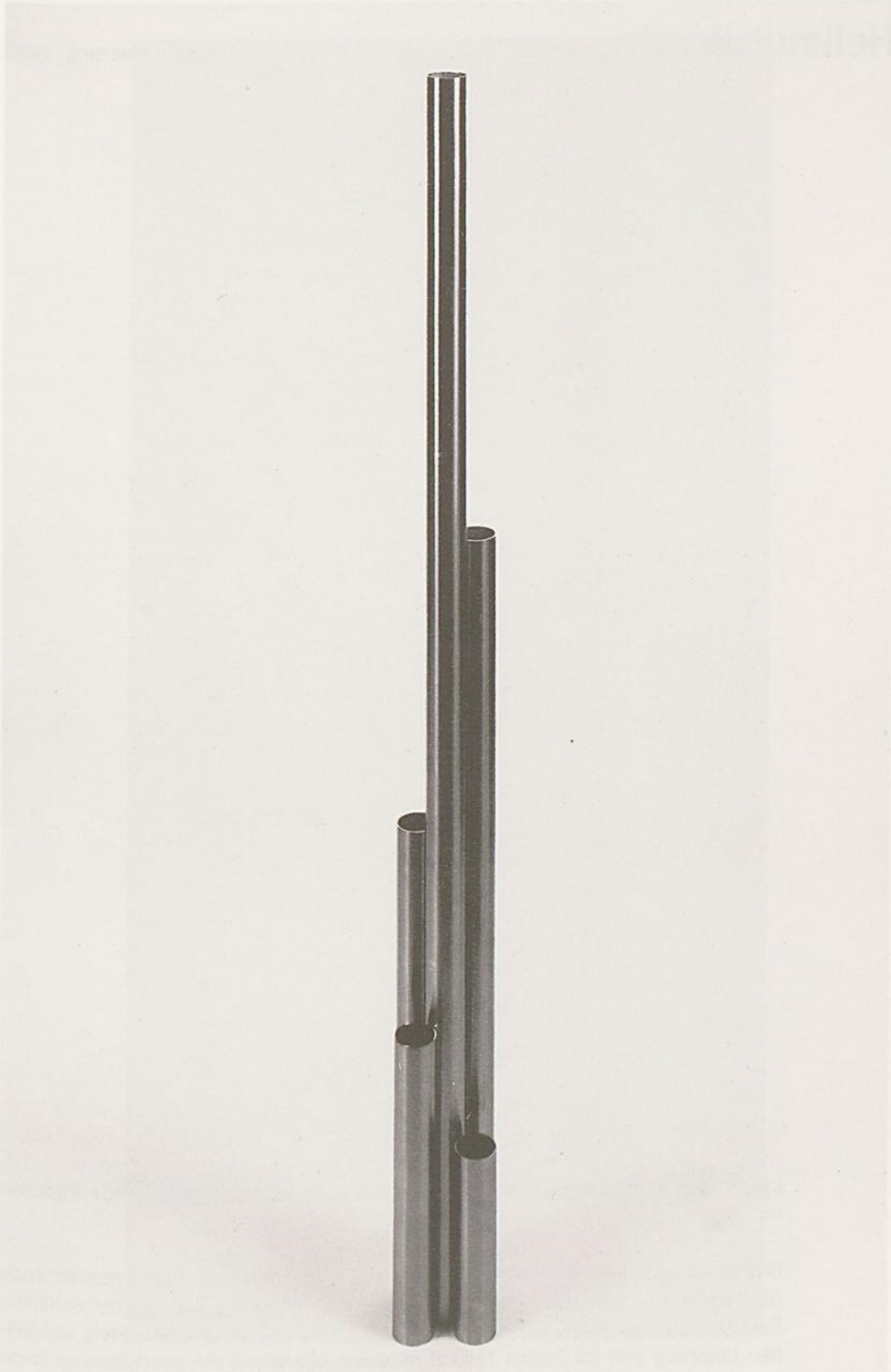
Einzelausstellungen (Auswahl): 1985 Galerie Annasäule, Innsbruck; 1987 Galerie Thoman, Innsbruck; Galerie Maerz, Linz (gem. mit I. Dick); 1988 Gerätewerk Matrei, Matrei a. Br.; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck (gem. mit I. Dick); 1990 Galerie Prisma, Bozen; 1991 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; 1992 Galerie Orms, Innsbruck; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (gem. mit H. Gappmayr), 1994 Schloß Goldegg; Galerie Peter Lindner, Wien; 1995 Muzeum Okregowe, Galeria 72, Chelm; 1996 Galerie Zeitkunst, Kitzbühel (gem. mit Hans Grosch)
zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen in Österreich und im europäischen Ausland

Literaturauswahl: H. Gappmayr, H. Bruch, in: Alte und moderne Kunst, Nr. 200, 1985; H. Bruch, Offenes System 1985/86, Aachen 1986; H. Bruch, Neue Plastiken, Aachen 1987; H. Bruch, Homage à Fibonacci, Aachen 1989; Kat. Ausst., Progressionen, Bozen 1990; H. Bruch, Vertikale Progressionen, Stuttgart 1991; Kat. Ausstell., Helmut Bruch. Offene Form, Innsbruck 1992; H. Bruch, Mein Weg zur konstruktiven Plastik, in: Das Fenster, Heft 54, Innsbruck 1993; Kat. Austell., Hellmut Bruch, Wien 1994; Kat. Ausstell., Hellmut Bruch. Otwarta Forma, Chelm 1995

Vertikale Progression, 1990, Edelstahl, 5-teilig, 144 x 15 x 15

Seit 1987 beschäftigt sich Hellmut Bruch mit Edelstahlplastiken, die sich in ihren Maßverhältnissen auf jene Zahlenwerte beziehen, welche der im Mittelalter lebende italienische Mathematiker Fibonacci errechnete. Fünf vorgefertigte Edelstahrohre bilden in ihrer Höhenstaffelung (21-34-55-89-144 cm) eine »Vertikale Progression«, aus der Addition zweier aufeinanderfolgender Höhenmaße ergibt sich jeweils das nächst folgende Glied, wobei sich die Verhältnisse des größeren zum kleineren Rohr jeweils entsprechen. Die umfassende Beziehungshaftigkeit setzt sich im Durchmesser der Rohre fort. Dem abstrakten, mathematischen Konzept entspricht die rigorose Klarheit des Materials, der Stahl wird durch polierte Oberflächen in eine transzendente Dimension enthoben. Die für eine Fibonacci-Folge charakteristische, rasche Zunahme der Dimensionen läßt ein expansives, ins Unabgrenzbare geöffnetes Kunstwerk entstehen.

C.W.



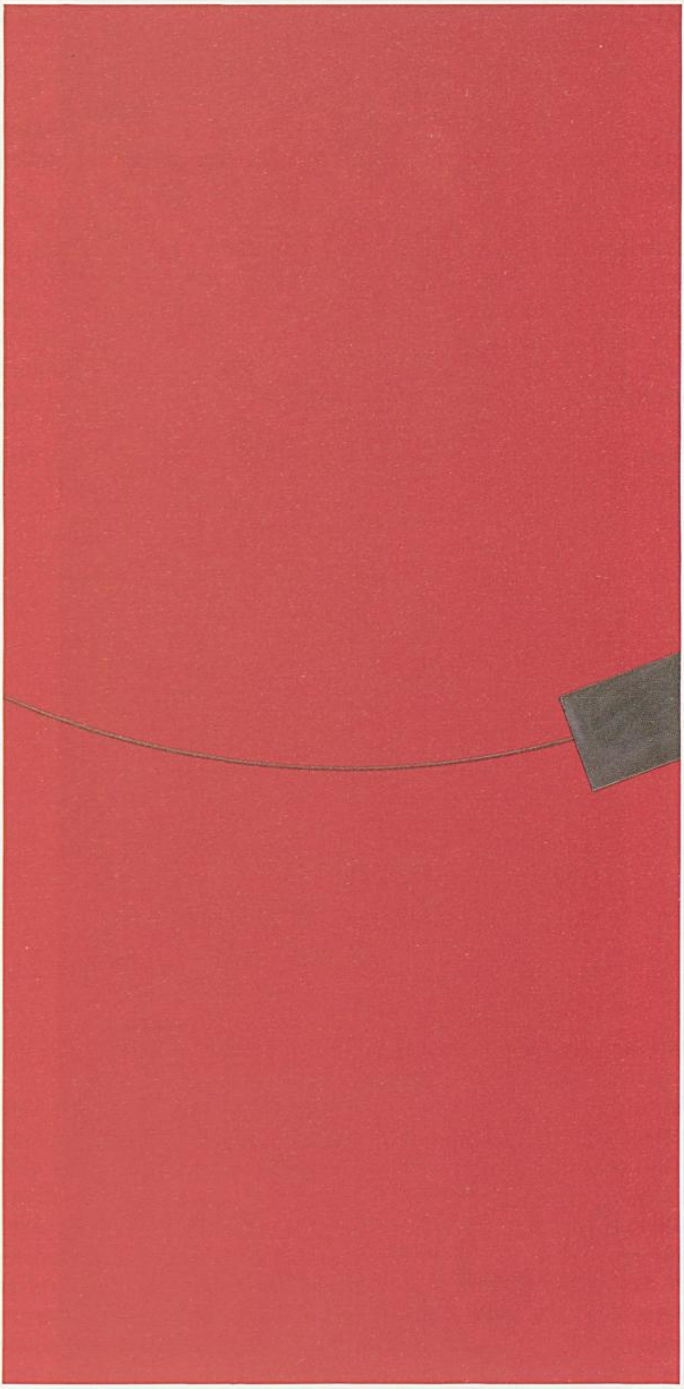
# Hellmut Bruch

Kreisüberlagerung, 1986

Kreisüberlagerung, 1986, Edelstahl-Lack, 170 x 86 x3 cm, signiert »HB« Rückseite

Bruchs konzeptuelle Wandplastik stellt neben den beiden Kreissegmenten auch die warme psychophysische Wahrnehmung des lebhaften Rot mit der scharfen Exaktheit des geschliffenen Edelstahls in Widerstreit. Der breitere Kreis auf seinen Ursprung und im Radius radikal reduziert überlagert die geschlossene Form des scharfen Schliffs – eröffnet den umgebenden Umraum, der zum erweiterten Denkraum wird. Ein Denkraum der ins Unendliche weist. Offenheit von Form und Farbe erschließt ein Ahnen von Spirituellem und eine Präsenz von Freiheit...

G.M.



# Franz Brunner

Ohne Titel, 1996/97

1960 in Thaur geboren; 1980-1984 Studium an der staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart; seit 1975 Senner und Kunstschaffender auf der Krimpenbachalm

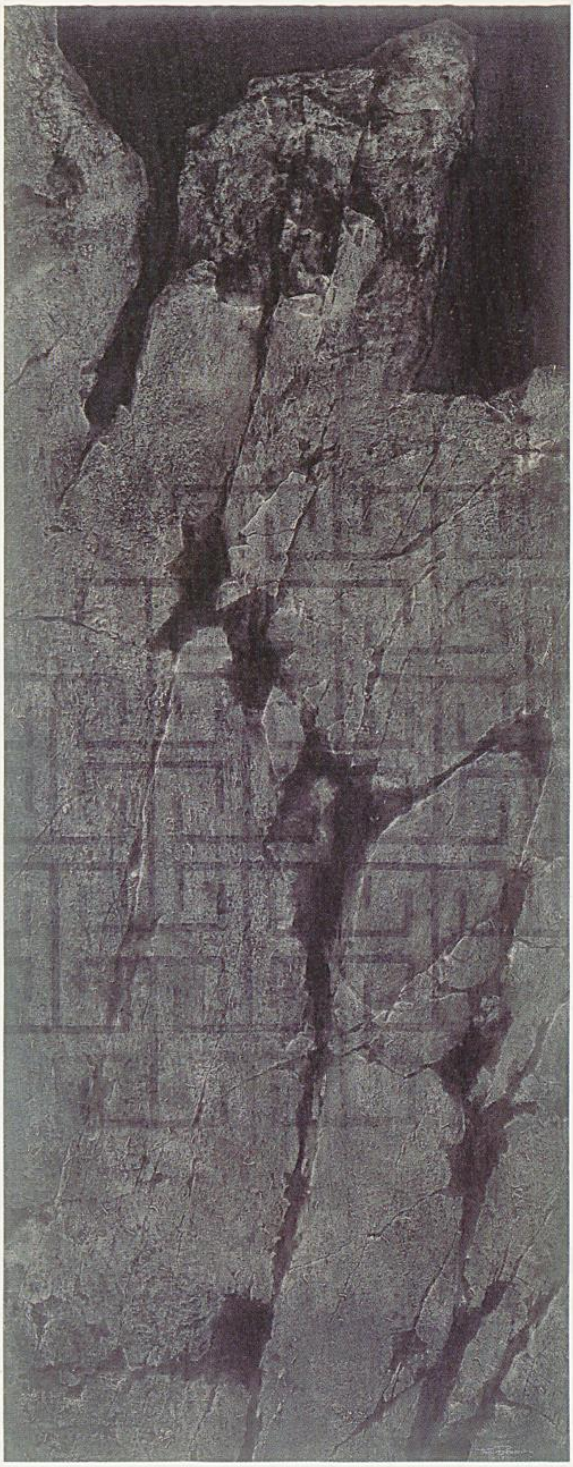
Ausstellungsbeteiligungen: 1983 Städtische Galerie Ravensburg »Klasse Brodwolf«, Ravensburg; 1984 Musèe Historique Strasbourg, »Des Ècoles d'art en Europe«, Strasbourg; 1990/92 Galerie Zeitkunst, Kitzbühel; »Unter Null – Kunsteis, Kälte und Kultur«, Nürnberg/München; 1994 »Steinbilder« HTL Galerie, Innsbruck; 1995 »Bergsicht« Inn Galerie, Innsbruck; 1996 »Neue Mitglieder 1996« Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1997 »Über die Berge« Rabalderhaus, Schwaz

Literaturauswahl: Das Fenster, Heft 57, Innsbruck 1994; S. Hirn, Neue Mitglieder 1996, Innsbruck 1996

Ohne Titel, 1996/97, Dispersion auf Leinen, 100 x 250 cm

Die naturnahen Umrisse des Felsbrockens kommen durch die Verwendung der Frottage-Technik zustande. Dabei wird ein Leinengewebe mit Kleister auf den Felsen geklebt und eine teilweise wasserfeste Dispersionsfarbe nachträglich aufgetragen. Die eigenwillige Struktur des Felsuntergrundes entsteht durch mehrmaliges Auftragen und Abreiben der Farbe, die bei diesem Bild dem dunklen Ton einer Humusschicht ähnelt. Der plastisch anmutende Charakter des Werkes ist auf die Wiedergabe der Vertiefungen bzw. Erhöhungen des Felsens zurückzuführen. Über diese so entstandene natürliche Form malt der Künstler ein streng geometrisches Ornament, das sich wie der Schatten eines Labyrinths auf das Bild legt. Bewußt provoziert Brunner damit einen Zwiespalt der Formen. Scheinbar gesetzlos präsentiert sich in unseren Augen die Struktur der Natur, ohne exakt rechte Winkel, ohne gerade Linien... Dem gegenüber steht das menschliche Ordnungsprinzip, als klar definierte und vor allem reproduzierbare Gesetzmäßigkeit.

T.P.



# Hanns Burger

Selbstbildnis, 1973

1912 in Kematen geboren; Gymnasialmatura in Innsbruck; Offizierslaufbahn; vier Jahre Krieg; anschließend im Gastgewerbe tätig; seit 1964 Maler und Graphiker – Autodidakt; Beteiligung am Famous-Artists-Fernkurs Amsterdam; lebt seit 1964 in St. Johann/T. Bezieht viele Themen aus seinen Reisen, vor allem nach Italien. Arbeitet mit allen graphischen und malerischen Techniken.

Ausstellungen: 1970 Galerie Innfeld Kitzbühel; 1973 Dekanatssaal St. Johann/T.; 1975 Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck; 1976 Dekanatssaal St. Johann/T.; 1977 Handelskammer Innsbruck; Kongreßhaus Innsbruck; 1979 Dekanat St. Johann/T.; 1980 Kleine Postgalerie Fieberbrunn; 1981 Galerie Böck; Turmbundgalerie Innsbruck; 1984 Dekanatssaal St. Johann/T.; 1986 Galerie Fischer, St. Johann/T. Arbeitete wiederholt mit seiner Frau, der Lyrikerin Gabriele Burger, zusammen.

Literaturauswahl: G. Ammann, Hanns Burger, in: Kitzbüheler Anzeiger 1975/20; Malerei und Graphik von Hans Burger, in: Tiroler Tageszeitung 1981/116; G. Burger, Bilder sprechen aus der Tiefe – Katalog, St. Johann/T. o.J.

Selbstbildnis, 1973, Tuschfeder auf Papier, 44 x 30.5 cm, signiert und datiert rechts unten »Burger 1973«

Zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit bediente sich Hans Burger fast ausschließlich der Graphik. Die Tuschfeder ist sein erstes Medium und scheint seinen Intentionen am weitesten entgegenzukommen. Natürlich verwendete er deshalb auch für sein frühes Selbstbildnis diese Technik. Er zeigt dem Betrachter ausschließlich das Haupt, und zwar fast in Frontansicht. Einzig daran, daß auf der rechten Gesichtshälfte unterhalb der Stirn keine Umrißlinien mehr gezogen sind, erkennt man, daß der Kopf ein klein wenig in diese Richtung weist. Burger verwendet minimale Mittel. Auch wenn trotzdem kaum etwas von seiner Physiognomie ungeklärt bleibt, gibt er nur wenig von seinem Wesen preis. Dieser Eindruck wird noch durch die Brille verstärkt, die wie eine Maske die Augen verdeckt und keinen Blickkontakt, und somit auch keinen direkten Bezug, zwischen Abgebildetem und Betrachter zuläßt. Ein kühler Schein, der nur einen Emotionsausbruch der Feder an der rechten Schläfe gestattet.

I.I.

# Ernst Caramelle

Nachzeichnung, 1979

1952 in Hall/Tirol geboren; 1970-76 Graphik- Studium an der Hochschule für angewandte Kunst Wien; 1974-75 Center for Advanced Visual Studies, Cambridge, Massachusetts; 1981-83 Gastdozent an der Städelschule Frankfurt/Main; 1986-91 Gastprofessur an der Hochschule für angewandte Kunst Wien; 1991-92 Tutor an der Jan van Eyck Academie Maastricht; 1992-93 Gastprofessur an der Gesamthochschule Kassel; seit 1994 Professor an der Kunstakademie Karlsruhe; lebt und arbeitet in Frankfurt/Main und New York;

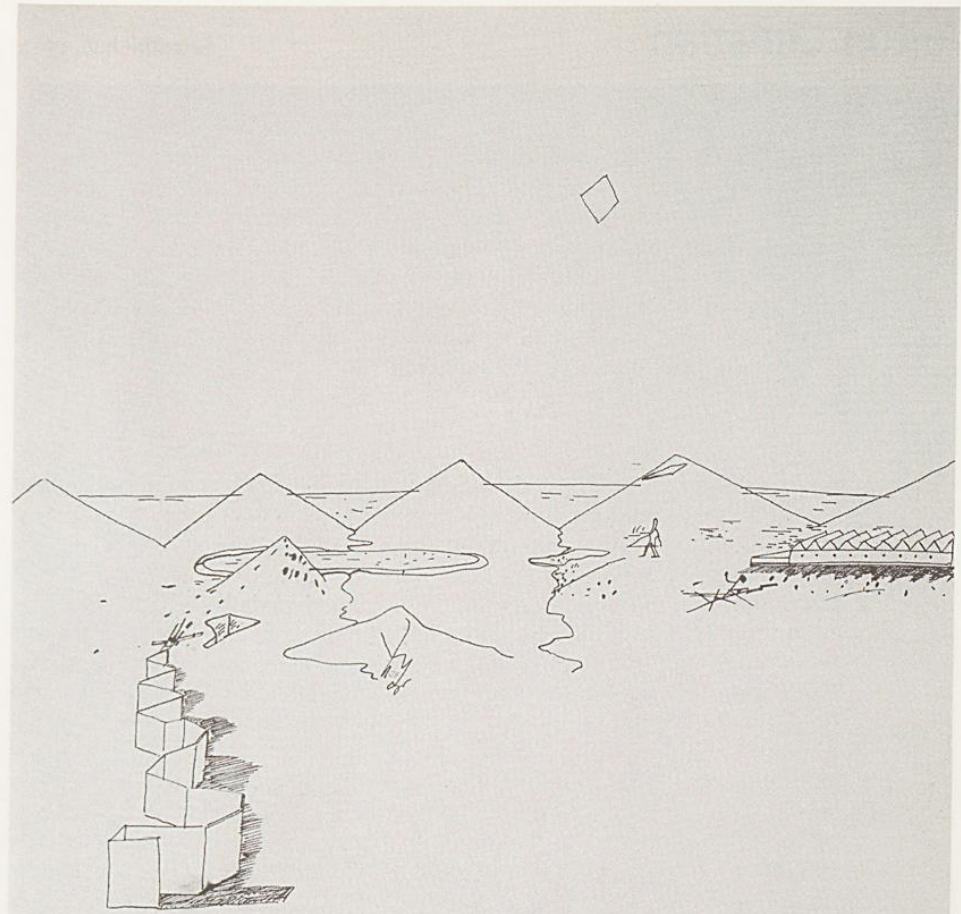
Ausstellungen: (Auswahl) 1975 Project Inc., Cambridge, Massachusetts; 1978 Galerie Krinzinger, Innsbruck; Galerie Marika Malacorda, Genf; 1979 Galeria Buades, Madrid; Galerie nächst St. Stephan, Wien; 1981 Kunstverein Frankfurt; 1982 Kunsthalle Basel; Galleria Luigi Deambrogi, Mailand; 1984 Galerie Winter, Düsseldorf, Wien; 1986 Jack Tilton Gallery, New York; Kunsthalle Bern; 1987 Galerie Bama, Paris; Zeitkunst Innsbruck; Museum van Hedendaagse Kunst, Gent; 1988 Biennale Sidney; 1989 Musée départemental de Rochechouart; 1990 Galerie Crousel-Robelin, Paris; 1991 University Art Museum Berkely, USA; Museum des 20. Jhds, Wien; 1992 Lawrence Markey Gallery, New York; Documenta IX, Kassel; 1994 City Arts Gallery, Leeds; Galerie Zeitkunst, Kitzbühel; 1995 Museo de Bellas Artes, Caracas; 1996 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck;

Literaturauswahl: W. Pfaundler, P. Weiermair, in Das Fenster/36, Tiroler Kulturzeitschrift, Innsbruck 1984; Ausst. Kat. Wiener Künstlerhaus, Malerei in Österreich, 1945-1995, Die Sammlung Essl, München, New York 1996; M. Hörmann, arttirol II, Kunstankäufe des Landes Tirol 1994-96, Innsbruck 1996;

Nachzeichnung, 1979, Graphik, Hochformat 30 x 45 cm, Schwarze Tusche auf weißem Papier in weißem Passepartout, signiert und datiert rechts unten: »Nachzeichnung Caramelle 1979«.

Ernst Caramelle beschäftigt sich mit verschiedenen Mitteln der Kunst, er ist Graphiker, Performer, Maler, Literat und Filmemacher. Bei allen seinen Werken arbeitet der Künstler sehr überlegt, und läßt sich fast nie von seiner Intuition leiten. 1984 sagt er selbst: »Meine Arbeiten kommen immer vom Kopf, also mache ich fast nie etwas aus dem Bauch, wie man sagt, auch wenn es manchmal so aussehen mag. Wenn ich eine Skizze ausstelle, die so wirkt, als wäre sie ganz locker zufällig gemacht worden, so gibt es von ihr sicher zehn Vorzeichnungen und Entwürfe.« So verbirgt sich wohl auch hinter der utopisch, futuristisch oder einfach irreal anmutenden Graphik 'Nachzeichnung' ein Denkprozeß, der auf Mehrdeutigkeit und Paradoxien angelegt ist. Wissen und Erfahrung des Betrachters sind auch hier wichtige Grundlagen der Arbeit: Durch falsches Ein- und Zuordnen der an und für sich bekannten Elemente, wird der Betrachter bewußt verwirrt und zum Weiterführen des dem Kunstwerk vorausgegangenen Denkprozesses angeregt.

E.G.


Nachzeichnung

# Anton Christian

Selbstbildnis, 1963

1940 in Innsbruck als Sohn von Anna und Toni Kirchmayr geboren; 1954 bis 1958 Gewerbeschule in Innsbruck; 1959 bis 1963 Akademie der bildenden Künste Wien; 1964 bis 1966 Aufenthalt in Paris, zeitweiliges Studium an der Acadèmie des Beaux Arts; Heirat mit Marlis Hornbacher; 1969 bis 1971 Aufenthalt in London; 1972 Geburt des Sohnes Marc; 1975 Geburt des Sohnes Jacob; 1977 bis 1978 Umzug nach Natters nahe Innsbruck; 1979 Geburt des Sohnes Clemens; 1980 Gastprofessur an der Universität von Houston, Texas; 1989 Studio in New York; 1995 Arbeit am Zyklus Rußblumen in Vasilici im Süden des Peloponnes; 1997 Ehrenzeichen des Landes Tirol

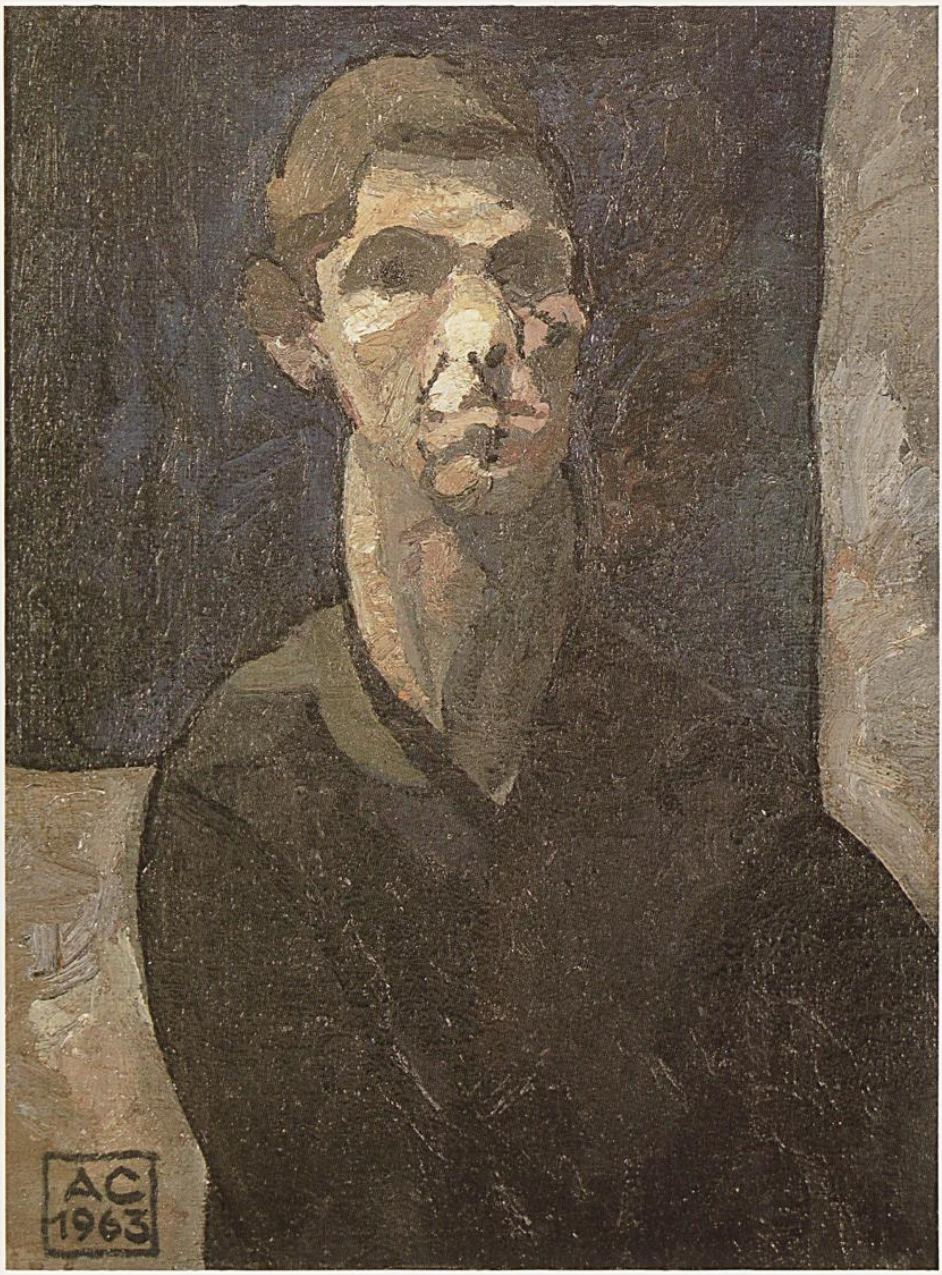
Ausstellungen: 1971 Siggi-Kraus-Gallery London; 1973 Edinburgh Festival, Institute of Contemporary Art London; 1976 Artnet London, Galerie Academia Leuven Belgien; 1978 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; 1979 University of Massachusetts Amherst; 1984 Museo d'Arte Moderna Bologna, Tendenzen 84 Innsbruck/Bozen; 1985 Mead Art Museum Amherst Massachusetts; 1990 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; 1991/92 University Museum San Diego/Los Angeles/Kloster Wilten Innsbruck/Wiener Messepalast; 1993 Waltherhaus Bozen; 1995 Galerie Thoman Innsbruck/479 Gallery Inc. New York/Martin Rathburn-Gallery San Antonio Texas; 1996 Museo de Salamanca und viele weitere Ausstellungen

Literaturauswahl: Wolfgang Pfaundler, Tiroler Porträt: Anton Christian, in: das Fenster, Nr. 21, Innsbruck 1977; Kat. Ausst., Die Sprüche des Barba Costa, Innsbruck 1982; Faksimile-Nachdruck eines Skizzenbuches, Texte im Beilageheft von Gert Amann u.a, Innsbruck 1990; Ursula Philadelphy, Anton Christian, Wiener Journal 1990; Kat. Ausst., Achtundzwanzig Fragen, Bilder für Erich Fried, Texte von Krista Hauser und Peter Frank, Wien 1991; Jürg Amann und Anton Christian, Der Lauf der Zeit – 22 Minidramen und 22 Bilder, Graz 1992; Kat. Ausst., Gesichter des Alterns – Face of Aging, Kunsthaus Steyr 1993; Kat. Ausst., Rußblumen – Sootflowers, Innsbruck/New York/San Antonio Texas 1995; Evelyn Renetzeder, Anton Christian. Das Malen – Das Schreiben, Innsbruck 1996

Selbstbildnis, 1963, Öl/LW, 74 x 49 cm, signiert und datiert links unten »AC 1963«

Für Anton Christian spielt die Wiedergabe der Physiognomie nur eine sekundäre Rolle, wichtig ist es, das Wesen des Dargestellten zu erfassen. Durch die gleichmäßige Struktur der Oberfläche wird der Mensch dem Hintergrund gleichgesetzt, scheint mit ihm in einer Ebene zu liegen, beinahe mit ihm zu verschmelzen. Dieser Eindruck wird verstärkt, da der Hintergrund vom Körper farblich nur eine kleine Nuance abgehoben ist. Der Kopf, der auf einem monumental, plastisch voluminös gewölbten Hals aufgesetzt ist, wird ebenfalls durch aneinandergesetzte Farbflächen aufgebaut. Vor allem durch die im Dunklen liegenden Augen, die trotz dem Eindruck, daß der Dargestellte den Betrachter direkt ansieht, es einem unmöglich macht, den Blickkontakt herzustellen, lassen den Künstler abwesend, passiv, aus dem Hintergrund beobachtend erscheinen.

C.G.


AC
1963

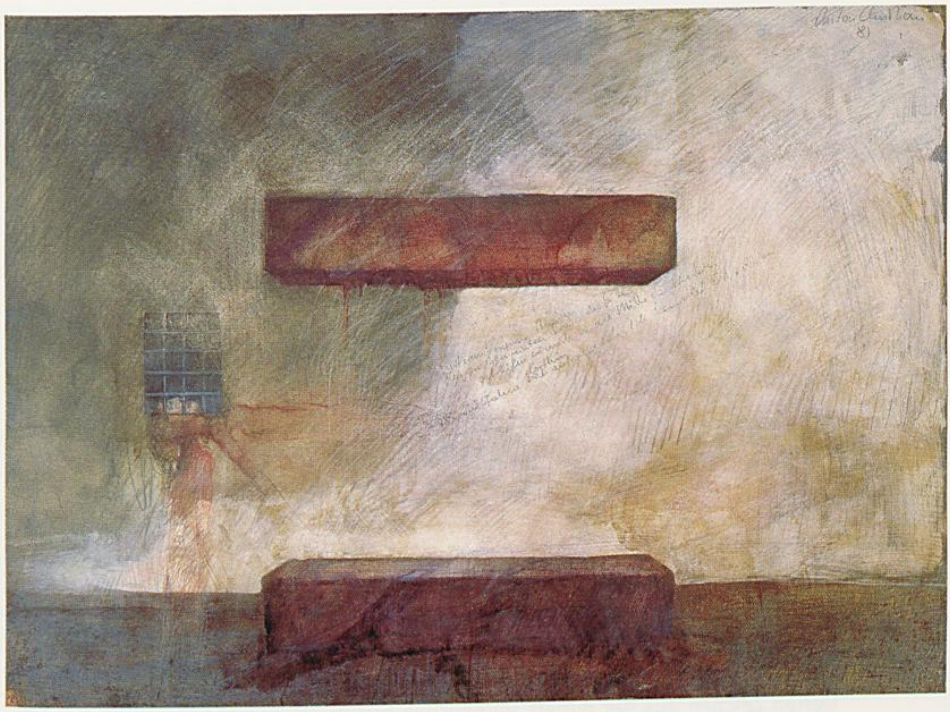
# Anton Christian

Für Paul Celan I, 1981

Für Paul Celan I, 1981, Mischtechnik auf Papier, 78 x 106,5 cm, signiert rechts oben Anton Christian 81

Der Künstler hat den 1970 in Paris verstorbenen rumänischen Dichter Paul Celan persönlich kennengelernt. In den beiden ästhetischen Hommages hält er gleichsam Fragmente der physischen Präsenz und Kunst des Dichters für die Nachwelt fest. Malerei fungiert als fiktive Landschaftsdarstellung, in der poetisch evozierte Bilder von Nazizeit und Emigration weitergezeichnet, gemalen werden. Äußere und innere Welt als Aspekte von Leben und Tod sind auf diesem Blatt von gleicher Wesensart. Sie gehen ineinander über und vermischen sich zu einer Bildebene. Die leibliche Gewalt am Gefangenen wird durch imposante, in das Bildzentrum gesetzte Grabsteine spürbar. Gleichzeitig löst sich momentane, materielle Wirklichkeit auf, transzendierendes Weiß dringt durch das Gitterfenster und der immer filigranere Körperstrich vermischt sich mit roten Buchstaben. Es entstehen graphische Spuren am freien Horizont einer Landschaftsebene, eigentlich skripturale Spuren imaginärer Notizen. Die Linienhaftigkeit zart, sodann wieder kräftig schraffiert, übereinandergelegte Malschichten und der Hell-Dunkelkontrast bilden so eine Struktur von Landschaft, die den verschiedenen Ebenen entspricht, die jedem Aspekt von Leben innewohnen.

M.B.



# Anton Christian

Für Paul Celan II, 1981

Für Paul Celan II, 1981, Mischtechnik auf Papier, 76 x 104 cm, signiert mitte oben Anton Christian 81

Der Prozeß des Vergänglichen in der physischen Auflösung und Transformation der Natur werden auch auf diesem zweiten Blatt erfahrbar. Im Mittelpunkt der zitierten Zeichen aus der fernen, alltäglichen Wahrnehmung des Künstlers steht eine Feder. Sie ist ein wiederkehrendes Motiv dieser Schaffensperiode für »traurige Briefe« mit Todesbezug. Für Anton Christian stellt sie die Erinnerung an »die Feder auf Partezetteln« dar. Der weite Horizont einer Ebene wird so wiederum Ort intimer und verschlüsselter Melancholie. Die Poesie Celans, metaphernreich, paradox und über die Grenzen der Künste weisend, übernimmt Anton Christian in die Malerei und entwickelt sie weiter. Zwischen den beiden Künstlern entsteht auf dem Blatt Papier ein Zwiegespräch. Die Bewegung der herbstlich gefärbten Blätter vermischt steinerne Natur mit den Materialien des Zeichners und Schreibers. Die Andeutung des sich Auflösens der einzelnen Elemente ist ein Hinweis auf die Bedeutung des Prozeßes in der Entwicklung von Welt. Bildobjekte und -ebenen werden überzeichnet, zerstört, übermalt und in andere Werke integriert. Die Schrift durchzieht das gesamte Werk, ist aber nur mehr Relikt für einmal Bedeutsames. Die archäologisch anmutende Bestandsaufnahme des Materials einer sehr persönlichen Bewußtseinsgrabung ist dabei ohne Endresultat und ständig in Bewegung, wie die gleichnishafte Natur – Hommage an Paul Celan.

M.B.

# Herbert Danler

Rätische Landschaft

1928 in Fulpmes in Tirol geboren, erlernte von 1942 bis 1952 das Malerhandwerk, 1952-1957 Akademie der Bildenden Künste in Wien unter F. Elsner und H. Boeckl, Meisterschulpreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst;

Ausstellungen: Palais Lichtenstein, Feldkirch, 1974; Galerie Elefant, Landeck, 1975 und 1976; Ynnsprugger Werkstatt, Innsbruck, 1980; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1982

Literaturauswahl: Kat.-Ausst. Reisebilder vom hl. Berg Athos, Künstler aus Tirol; Danler, Nitsche, Reheis, Feldkirch, 1974; – Herbert Danler, (Texte von K. Chryseltis, K. Rabensteiner, H. Haid, G. Nitsche, V. Hauser, G. Ammann, L. Paulmichl), Landeck, 1981. – Ausst.-Kat. der Künstlergruppe Galerie Elefant, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 1982. – E. Kreuzer Eccel, Aufbruch – Malerei und Graphik in Nord-Ost-Stüdtirol nach 1945, Bozen, 1982. – E. Schloker, Herbert Danler, in: Tirol ... immer einen Urlaub wert, Sommer 1986, Nr. 28

Rätische Landschaft, Öl/LW, 75 x 110 cm

»Es ist der rätische Raum. Der Vintschgau ist das Tal des Lichtes, der Dunkelheit, klar und irrational, heiß und kalt, antik und dramatisch« – eine Aussage von Herbert Danler die ein zentrales Thema, nämlich die rätische Landschaft, und seine Faszination auf den Künstler beschreibt. Ihn beschäftigt hauptsächlich die Verschmelzung der Architektur mit der Landschaft und er beschränkt sich auf das primär Wesentliche. Auch der Einsatz der Farbe ist auf ein Minimum reduziert, wodurch eine Spannung zwischen Licht und Schatten entsteht. Diese wird durch den äußerst pastosen Farbauftrag, wodurch beinahe eine reliefartige Wirkung erzielt wird, die zusätzliche feine Abstufungen der Lichtwerte bewirkt, bekräftigt.

C.G.

# Irene Dapunt

Ohne Titel, 1988

1963 in Innsbruck geboren; Studium an der Hochschule Mozarteum in Salzburg und an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien; 1991 Diplom – Malerei, Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Prof. Oswald Oberhuber und Prof. Ernst Caramelle); 1992/93 Aufenthalt in Amsterdam; 1994 Teilnahme an dem Symposium »The recognition of the intelligent line« unter Leitung von Jiri Georg Dokupil, Galerie Aschenbach, Sommeruniversität Amsterdam; lebt in Wien.

Ausstellungen (Auswahl): 1988 Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1989 »60 Tage österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts«, Wien; »Junge Szene Wien«, Secession, Wien; 1991 »Räume«, Fennerkaserne, Innsbruck; 1992 »12 Tiroler Künstler«, Palais Thurn und Taxis, Bregenz; 1993 »Zeitgenössische Kunst aus Tirol«, Kunstverein Klausenburg, Rumänien; 1994 Galerie Prisma, Bozen ; 1995 Raum I/9, Wien; »Arttirol 95«, L`Embarcadère, Lyon; »writing pictures«, Galerie 5020, Salzburg; 1996 »Paint«, Galerie Tanya Rumpff, Haarlem/NL; »Künstler aus Wien«, Galerie Tanya Rumpff, Haarlem/NL; 1997 »Eine Zeichnung«, Künstlerhaus Schloß Büchsenhausen, Innsbruck.

Literaturauswahl: Irene Dapunt, Ausst.-Kat., Galerie Krinzinger, Innsbruck 1988; Junge Szene Wien, Ausst.-Kat., Secession, Wien 1989; 60 Tage Österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1989; Räume, Ausst.-Kat., Innsbruck 1991; Magdalena Hörmann in: Fritz Astl (Hg.), arttirol , Innsbruck 1994; Zeitgenössische Kunst aus Tirol, Ausst.-Kat., Innsbruck 1994; Heinz Gappmayr und Bettina M. Busse in: Irene Da Punt, Ausst.-Kat., Raum I/9 Wien, Wien 1995; Arttirol 95, Ausst.-Kat., Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1995; Bettina M. Busse in: Irene Da Punt, Wien 1996.

Ohne Titel, 1988, Gouache 15 x 15 cm

Im Zentrum von Dapunts Miniatur steht die rote Rose. Ihre sinnliche Qualität wird im kleinen Format der Zeichnung zur Hauptsache zwischen Abbild und Ornament, zwischen Anschauung und Zweckerfüllung.

G.M.

# Irene Dapunt

Ohne Titel, 1988

Ohne Titel, 1988, Gouache 14 x 14 cm

# Irene Dapunt

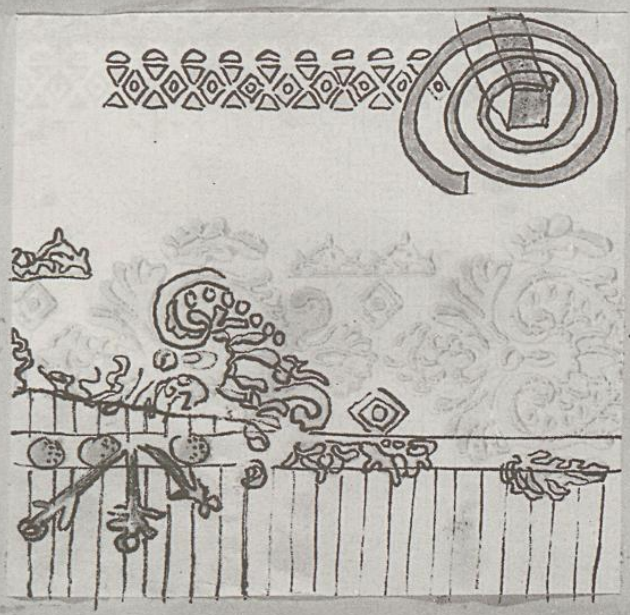
Ohne Titel, 1988



Ohne Titel, 1988, Buntstift-Tusche-Tapete 12.5 x 13.5 cm 1988

Dapunts immer illustrative Arbeiten sind Fragen um das Ornament. Von Alois Riegl als »Muster auf Grund« definiert wird dieses Verhältnis ins Wanken gebracht. Nie reines Ornament finden sich diese Zeichnungen – noch als erzählende Versuche – auf dem gerade für Blumenornamente so tauglichen wohn- und schlafzimmerpräsenten Bildgrund der Tapete.

G.M.



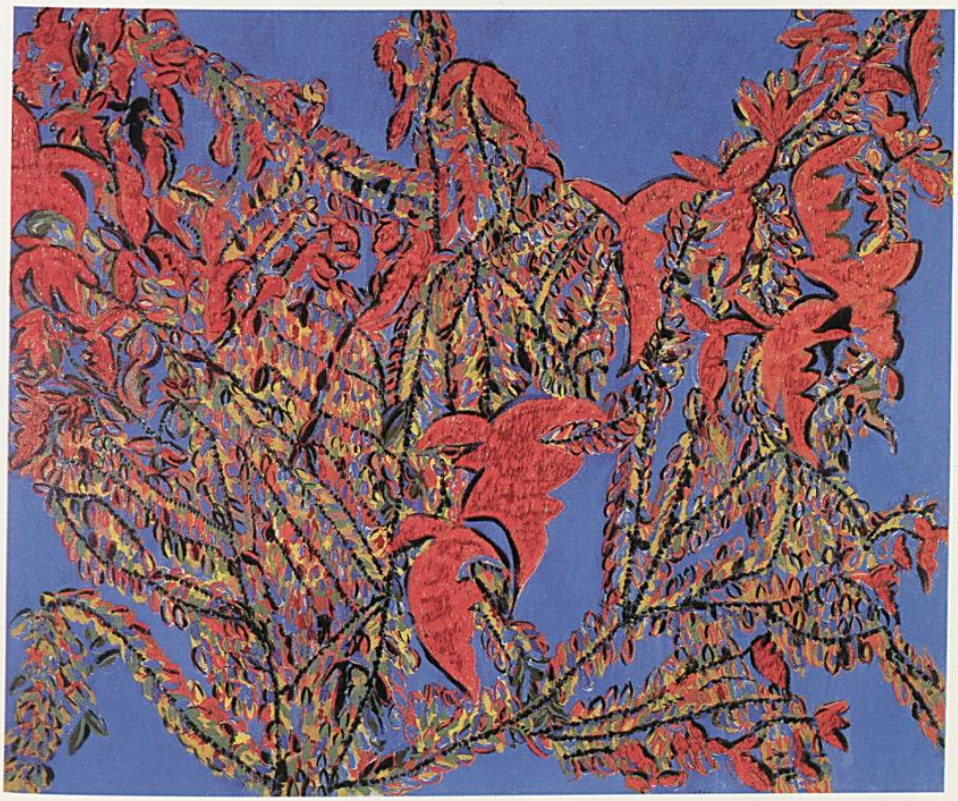
# Irene Dapunt

Ohne Titel, 1990

Ohne Titel, 1990, Eitempera/Leinwand, 180 x 150 cm, signiert.

Ein pflanzliches Gebilde phantastischer Prägung entfacht sich auf dem monochromen Grund des Bildes von Irene Dapunt. Die intuitive Vorgehensweise in der Gestaltung scheinbar willkürlich wachsender Äste mit herbstfarbigen Blättern sucht und findet ihre assoziative Entsprechung in dem Bereich natürlicher Wachstumsprozesse. Die Darstellung offenbart eine expressive wie poesiegeladene Malerei mit Hang zum Ornamentalen.

A.S.



# Eva Degenhardt

»Dualität«
»Kompression«

1953 in Alt-Aussee geboren; lebt in Innsbruck; seit 1971 künstlerisch tätig; freischaffende Tätigkeit nach drei Jahren Akademie

Ausstellungen: seit 1980 Innsbrucker Werkstatt; Cafe 44; Tiroler Künstlerschaft; weitere Einzelausstellungen in privatem Rahmen;

Literaturauswahl: Neue Tiroler Zeitung, Künstlerschaft stellt 14 Neue vor, Nr. 219. 1989

»Dualität«, Mischtechnik; 28 x 41 cm, signiert

»Kompression«, Ölkreide; 30 x 21 cm, signiert

»Dualität« wirkt auf uns in seiner Formensprache beschwingt. Es gibt keine genauen Anordnungen von Feldern mehr. Die geordneten Quadrate sind aufgelöst, sie scheinen sich von der Bildebene abzuheben und davonzuschweben. Und mit ihnen zwei Formen, die durch rote Flecken lachenden Gesichtern gleichen. Der Stimmungsgrund in ihren Bildern kommt aus einem starken Gefühl für alles Menschliche, das sie über intensive, auch materiebetonte Farbwerte zum Ausdruck bringt. Degenhardt komponiert sehr reale Eindrücke, abstrakte Begriffe oder persönliche Erfahrungen zu rhythmischen, von kräftigen Farben dominierten Spannungsfeldern. Bei dem Bild »Kompression« bemerkt man die geradlinigen Formen und die saubere Anordnung von Farbfeldern einen großen Druck bzw. eine Spannung. Die hauptsächlich in Blau gehaltenen Rechtecke werden nur durch ein gelbes Feld in ihrer Komplexität und Aggression gemildert.

C.M.-T.

# Eckhart Degn

Ohne Titel 1, um 1982

1941 in Innsbruck geboren; Studium an der Universität Innsbruck Mathematik und Leibeserziehung; Studium an der Akademie der Bildenden Künste Wien (Prof. Melcher); 1972 Preis der Stadt Innsbruck; 1975 Theodor-Körner Preis

Ausstellungen: 1970 Hall in Tirol; Steirischer Herbst; Forum Stadtpark Graz; 1972 Innsbruck; Garmisch (BRd); 1973 Innsbruck; Lienz; 1974 Dornbirn; Innsbrucker in Freiburg (BRd); 1975 Künstlerhaus Wien; Schwaz; Landeck; 1977 Telfs; Gey-Hagen (BRd); Darmstadt (BRd); 1983 Neufeldgalerie Lustenau; 1984 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; Kulturherbst Telfs; 1987 Innsbruck; Gemeinschaftsausstellung in Silz

Literaturauswahl: Ekke Degn über die Beilagscheibe, in: das Fenster 1971; W. Hilger, Über das Verharren im Wesentlichen, in: Das Fenster 1985/31; S. Hirn, Menschenbilder, Kulturbericht aus Tirol 1991, Nr. 361/362; H. Drexel, Bilder zur Meditation im Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck, Tiroler Tageszeitung1984/68;

Ohne Titel 1, um 1982, Mischtechnik und Collage auf Karton, 69,5 x 99 cm

Der philosophisch, mathematisch orientierte Künstler filtert aus seinen kritischen Überlegungen zur alltäglichen Gebrauchswelt Spannungsfelder, die er in seine eigene Bildsprache übersetzt. Es sind dies Gebilde, die sich jeder gängigen Definition entziehen, jedoch von magischer, fast totemartiger Kraft zeugen. Auf diesem Blatt stehen sich zwei monumentale, blockhafte Gebilde gegenüber, dessen Innenseiten sich wie bei einem Schraubstock fugenloß schließen können. Zwischen diesen befindet sich ein leuchtendes, schwebendes Gebilde, welches von den flankierenden Formen nicht nur abgegrenzt, sondern zunehmend eingeengt erscheint. Auch die Leuchtkraft des Körpers wird auf dieses Zwischenfeld beschränkt, an die außerhalb lediglich dunklere Farbvaleurs erinnern. Gedankenspielereien, Stimmungen und Gefühlszustände werden in eine phantastische Gefühlswelt gewandelt, subtil die Balance wahrend zwischen suggestiver Formensprache und Freiraum für den Betrachter.

V.O.

# Maria Delago

Flucht nach Ägypten, 1943 (?)

1902 in St. Leonhard/Passeier (Südtirol) geboren, 1979 in Brixen tödlich verunglückt; 1922-27 Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Powolny und Hanak (Bildhauerei und Keramik), 1931 Auftrag für die Ausstattung der Klosterkirche Schiedam bei Rotterdam, 1936 Studium an der Münchner Akademie bei Gulbransson (Zeichnen) und Wackerle, 1947 Beteiligung an der Neugründung des Südtiroler Künstlerbundes

Ausstellungen: 1961 Personalausstellung in der Dominikergalerie Bozen, 1963 Walther von der Vogelweide-Preis, 1978 Beteiligung an der Ausstellung »Die Plastik des XX. Jhdt« im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 1980 Gedächtnisausstellungen in Bozen und Eppan. Vor allem als Bildhauerin und Keramikerin bekannt.

Literaturauswahl: Erich Kofler »Maria Delago«, Der Schlern Nr. 3, 1953; Katalog der Ausstellung »Graphik 1900-1950 Südtirol, Tirol«, Bozen, 1981; Monographie in der Reihe Südtiroler Künstler, Band 10. Bozen, 1983; D. Edith Moroder, Kulturbericht aus Tirol Nr. 305/306, 1984

Flucht nach Ägypten, 1943 (?), Radierung 12,9 x 16,6 cm, signiert auf dem Plattenrand rechts »M. Delago«, links »Orig. Rad.«. Das Werk ist vermutlich im Jahre 1943 entstanden.

Während der Kriegsjahre beschäftigte sich die Künstlerin aus materiellen Gründen mit Graphik. Das Thema »Flucht aus Ägypten« gehört zu den traditionellen religiösen Motiven, die immer wieder im Mittelpunkt der Arbeit von M. Delago gestanden sind. Die heilige Familie ähnelt hier bescheidenen Bauernkrippenfiguren: Maria sitzt auf dem Esel, den der klobig dargestellte Josef an der Leine führt. Die junge Mutter ist in ein schalartiges Gewand gehüllt und verbirgt das Jesukind. Der hängende Kopf des Esels deutet das mühsame Vorwärtsgehen der kleinen Silhouetten in einer Landschaft an, in der sie fast als Staffage erscheinen. Die Weite des Horizonts, die im Vordergrund in eine hügelige Landschaft übergeht, vermittelt den Eindruck einer langen Reise. Aber weder das begrenzte Feld links noch die kahlen knorrigen Bäume rechts bieten eine Ruhemöglichkeit. Die Diagonalen werden links durch wenige Lichtstreifen betont. Die Zeichnung ist mit viel Liebe zum Detail ausgeführt und läßt den Einfluß erkennen, den die holländischen Meister auf die Künstlerin ausgeübt haben.

M.Z.

# Maria Delago

Mädchen in Tracht, 1940

Mädchen in Tracht, 1940, kolorierte Radierung, 12 x 7.2 cm, signiert auf dem Plattenrand rechts »M. Delago«, links »Orig. Rad.«. Auf der Rückseite erscheinen das Datum 1940 und die Bezeichnung »Boznerin«.

Trachtenfiguren sind beliebte Motive der Künstlerin; sie weisen auf ihr Traditionsbewußtsein und ihr Interesse für Volkstum hin. Hier handelt es sich um eine junge Tirolerin in Wintertracht, die in einer ziemlich zurückhaltenden Haltung steht. Der Kopf mit feinen Gesichtszügen und niedergeschlagenen Augen trägt eine hohe Pelzhaube. Auch das geschlossene grüne Ärmelmieder, der grüne Rock mit leicht erhöhter Taille, die Schürze mit grau-bläulichen Schattierungen, der schwarze Flor bilden ein Ensemble, das selbst für Spezialisten nicht sehr einfach einzuordnen ist: Ob hier die Malerin ihrer Phantasie etwas freien Lauf gegeben hat? Die subtile Farbgebung mit fein abgestimmten Nuancen, der lange Arm mit zarten Handgelenk und feinen Fingern, die Spitzen auf den breiten Hüften bezeichnen die Zartheit des Modells. Die Darstellung einer Tracht des 19. Jhdts. ist Gelegenheit, das Bild des Alltags mit dokumentarischen Wert zu verbinden.

M.Z.

# Franz Demetz La-Rives

Selbstbildnis, 1970

1927 in St. Ulrich im Grödental in Südtirol geboren, Jugendjahre in Afrika, Pflichtschule in Elsaß-Lothringen, als Schildermaler im Schwarzwald (Heidersheim) ausgebildet, Kunstgewerbeschule in Innsbruck (Prof. H. Pontiller und T. Kirchmayr), hat als Schildermaler gearbeitet, seit 1965 als freischaffender Maler tätig, Mitglied der Tiroler Künstlerschaft

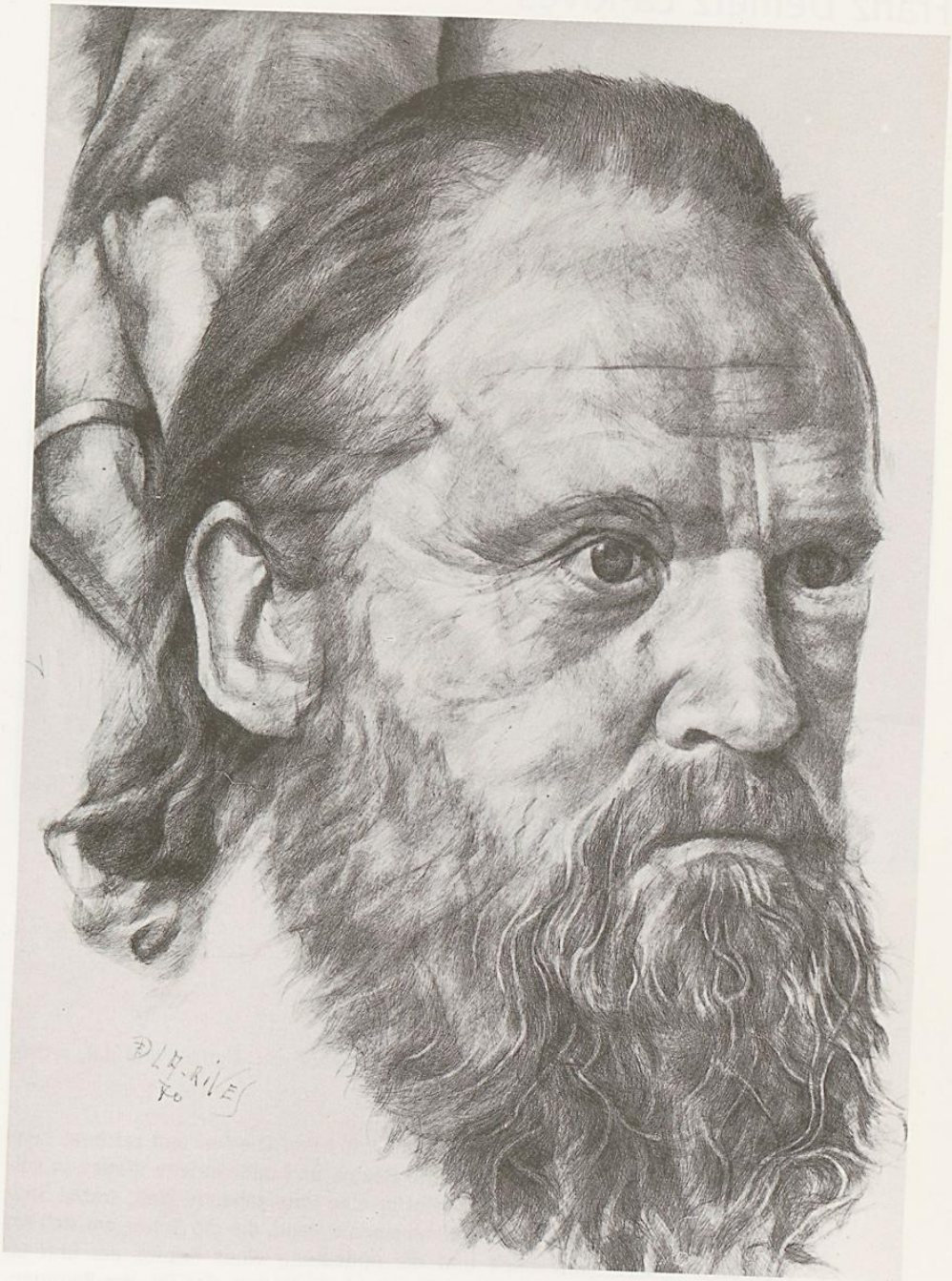
Ausstellungen: zahlreiche Aussstellungen u.a. Haus der Kultur, Bozen, 1969; Circolo Ortisei, St. Ulrich (Grödental), 1969; Kunsthistorisches Institut der Universität Innsbruck, 1971; Secession, Wien, 1972; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck, 1974

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Das Porträt nach 1945 in Tirol, Innsbruck, 1977. – E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch – Malerei und Graphik in Nord- Ost Südtirol nach 1945, Bozen, 1982. – E. Egg, Franz Demetz-La Rives, in: Arte factum, Nr. 17, 1983. – Anonym, Franz Demetz-La Rives, in: Das Kunstheft, Oktober, 1985

Selbstbildnis, 1970, Bleistift/Papier, 39 x 29 cm, signiert und datiert links unten »DF LA-RIVES 70«

Wegen der feinen, exakten Linienführung wird Franz Demetz-La Rives in den Kritiken oft mit Albrecht Dürer verglichen. Er bedient sich bei seinem Selbstporträt ausschließlich der Linie und erzielt Hell- und Dunkelwerte durch mehr oder weniger dichte Strichlagen. Im Zusammenhang mit dem wirklich jede Einzelheit erfassenden Naturalismus ein für das 20. Jahrhundert ungewöhnliches künstlerisches Ausdrucksmittel. Auch die Komposition trägt eigenwillige Züge: aus dem oberen linken Rand greift eine Hand ins Bild, auf die Wiedergabe des Halses wurde verzichtet. Der eindringliche, in die Ferne gerichtete Blick charakterisiert die Suche des Künstlers.

C.G.



# Franz Demetz La-Rives

Vision, 1971-73

Vision, 1971-73, kolorierte Federzeichnung, 12.8 x28 cm, signiert und dat. rechts unten »D La-Rives 73

Demetz-La Rives widmet sich häufig sozialkritischen Themen und zeichnet hungernde Menschen der dritten Welt, tote Bäume und mißhandelte Kinder. In seiner Federzeichnung »Vision« beschreibt er eine untergehende Welt, wobei Spuren von Lebendigem, wie die überdimensionale Hand, die die Sonne am sich rot verfärbten Himmerl verdunkelt und die Andeutung eines Kopfes am unteren Bildrand, immer anwesend bleiben. Die Hand als Zeichen der Tat, der Warnung, des Geschehens oder des Hinweises ist ein wichtiges, beinahe unverzichtbares, charakteristisches Element. Er ist ein hervorragender Zeichner, leider fehlt ihm zeitweise die Kraft in der Aussage um mit seinen Anliegen im Betrachter einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen.

C.G.

# Gerhild Diesner

Stilleben, 1959

1915 in Innsbruck (Mühlau) geboren; 1995 in Innsbruck gestorben; 1935-37 Chelsea Art School in London; dann School of Art in Brighton (Prof Charles Knight); 1937-39 Akademie für Angewandte Kunst in München (Gebrauchsgraphik) mit Prof. Dombrowski, Ehmke und Pretorius; 1941-43 Aktkurs bei Max von Esterle in Innsbruck; 1943-44 Studium bei André Lothe an der Ecole de la Grande Chaumière in Paris; 1953 Preis beim Österreichischen Graphikwettbewerb in Innsbruck; 1959 Kunstpreis der Stadt Innsbruck: 1975 Verleihung des Professorentitels; 1994 Verleihung des Tiroler Landespreises für Kunst;

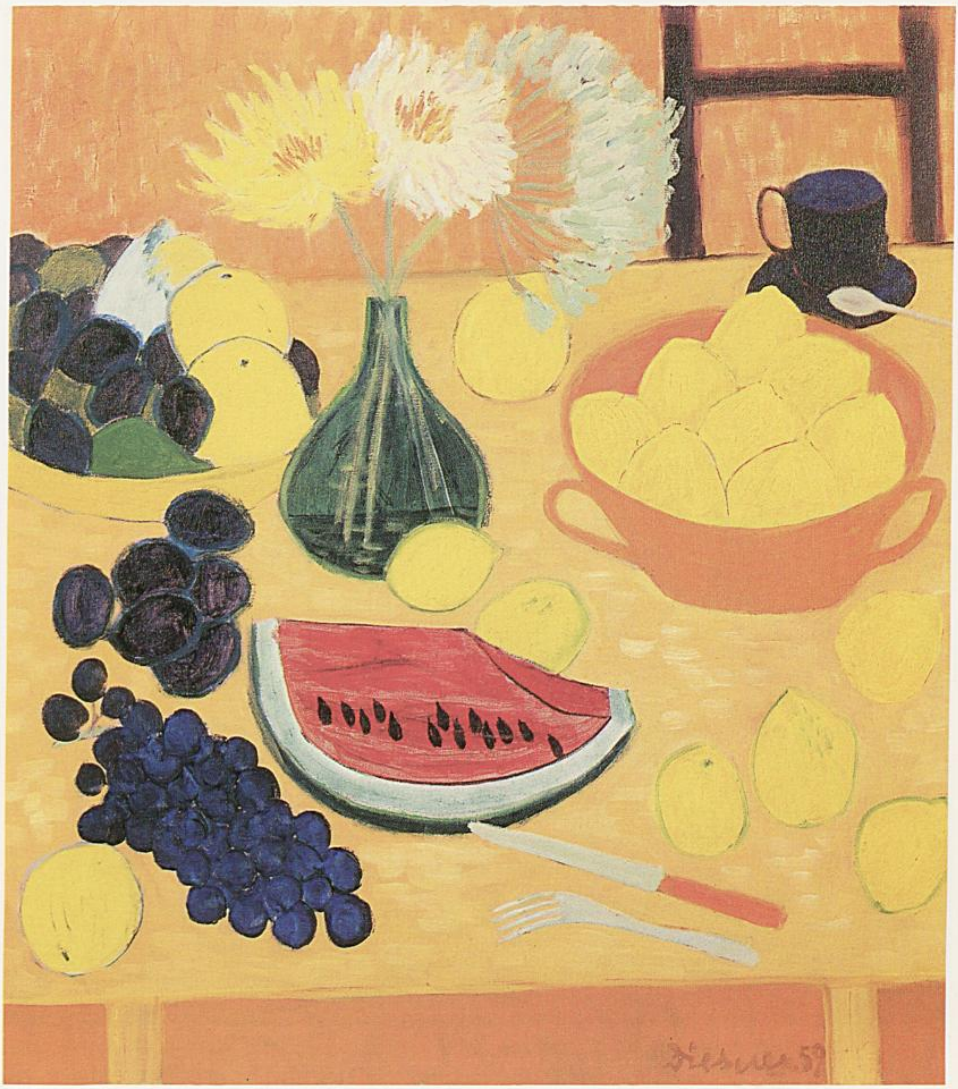
Ausstellungen: 1946 Neue Galerie, Wien; 1952 Kunsthalle Bremen; 1959 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; 1968 Städtische Galerie Lienz; Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; 1979 Galerie im Taxispalais Innsbruck; 1983, 1985, 1987 Galerie Bloch Innsbruck; 1988 Walterhaus Bozen; 1991 Galerie Seywald Salzburg; 1993 Galerie Bloch Innsbruck; 1995 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; 1996 Galerie Unterberger Innsbruck;

Literaturauswahl: G. Hohenauer, Junge Kunst in Tirol, Tirol Nr.2, 1952; H. Mackowitz, Die Frauen in der Tiroler Malerei der Gegenwart, Tirol Nr.35, Winter 1969/70; G. Diesner, das Tiroler Portrait, in: Das Fenster Nr. 17, Winter 1975/76, W. Kirschl, Gerhild Diesner, Auswahl aus dem Werk, Innsbruck 1979; Kat. Ausstellung: Tirol-Frankreich 1946-60, Innsbruck 1991; E. Schlocker, Leuchtende Bilder gegen die Angst vor dem Leben, TT 1994, Nr. 294; Kat. Ausstellung: Diesner, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Hrsg), Innsbruck 1995;

Stilleben, 1959, Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm, signiert und datiert rechts unten Diesner 59

Auf einem breiten Tisch, der sichtlich größer als das Format des Bildes ist, liegen in willkürlicher Komposition Zitronen, Trauben, Pflaumen und andere Obstsorten, deren strenge, einfache Formen sich mit den Lieblingsfarben der Malerin kombinieren: gelb und orange. Diese kraftvollen Farben der südlichen Gegenden erleuchten mit voller Intensität den ganzen Raum, in dem der Tisch beinahe Boden und Wand zugleich wird. Die Jahre in Frankreich sind nicht so lange her. Keine Schatten sind auf dem Bild zu sehen, nur die flächigen Farben und ihre Konturen, die den Gegenständen und den Früchten ihre Grundformen verleihen. Es ist einfach ein Stück »Stilleben«, aus dem der Mensch doch nicht ganz abwesend ist: die Tasse vor dem Stuhl, Gabel und Messer, um die Melone zu tranchieren, und vor allem die Blumen, die in einer Vase auf den Tisch gestellt worden sind. Sogar ohne die traditionelle Perspektive kann die Malerin Fläche und Gegenstände harmonisch anordnen. Dekorativ und warm wirkt das ganze Bild.

M.Z.



# Gerhild Diesner

Zitronen, um 1954

Zitronen, um 1954, Öl auf Leinwand, 65 x 65,5 cm, signiert rechts unten »Diesner«

Auf einer nicht weiter definierten Ablage sind Blumen, Früchte und Gefäße und menschliche Spuren zu einem scheinbar zufälligen Arrangement vereint. Der in einem dunklen Blau gehaltene Untergrund, vom türkisblau des Hintergrundes lediglich durch eine schmale Horizontlinie getrennt, bilden einen farblichen Grundakkord, zu dem die aufgereihten Gegenstände in Bezug bzw. Kontrast treten. Die petrolfarbene Glaskaraffe, das Weinglas und die Tasse scheinen mit der blauen Grundstimmung zu verschmelzen, während das Gelb und Weiß der Blumen, der Zitronen und des aus der Schale herauslappenden Tuches dem Betrachter förmlich entgegenleuchten. Der Farbklang wird abgerundet durch die orange Vase und Kanne und zeugt von der Sinnesfreude des Sehens und Erlebens, der die Malerin mit an der französischen Malkultur geschulten Farbenpracht begegnet. Die Gegenstände leben von der Farbintensität, von der Fläche, die zum Äquivalent geschauter Natureindrücke gesteigert wird, ohne auf die Perspektive als ordnendes Moment, noch auf Licht – und Schattenmodellierung zurückzugreifen. Aus dem Spannungsgefüge von Linien, Flächen und Konturen, gepaart mit dekorativer Pracht und Sinnlichkeit entsteht nicht nur das Abbild kleiner alltäglicher Dinge, sondern ein Eindruck ihres Wesens.

V.O.

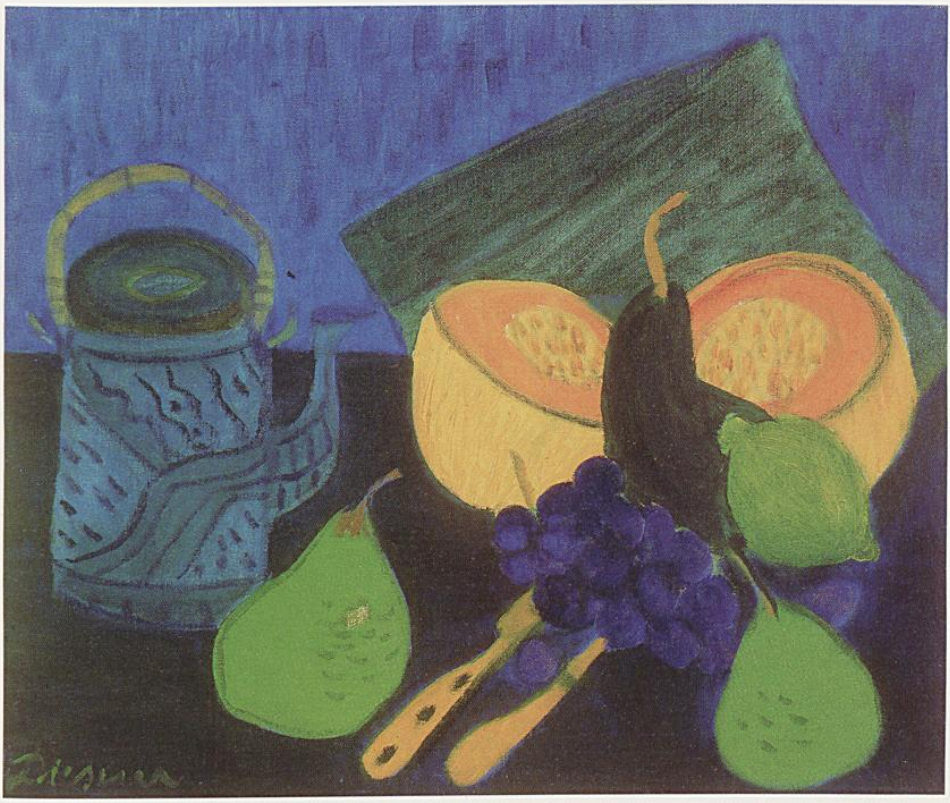
# Gerhild Diesner

Stilleben mit Zuckermelone, 1980

Stilleben mit Zuckermelone, 1980, Öl auf Leinwand, 44 x 54 cm, Signiert links unten und auf der Rückseite« Diesner«

Stilleben, zusammengesetzt aus mehreren Gegenständen und verschiedenen perspektivischen Einzelbildern sind, über die Jahre hinweg, eines der bevorzugten Bildthemen von Gerhild Diesner. So zeigt dieses 1980 entstandene Stilleben, daß das Formenvokabular der Malerin dasselbe geblieben ist – es ändern sich lediglich die Zusammensetzung der Gegenstände und die Farbstimmung. Blau, verschiedene Grüntöne und Schwarz dominieren das Bild , wirken kalt und melancholisch und bilden einen denkbar starken Kontrast zu den zwei leuchtend gelben Melonenhälften. Farblich wird das Gelb nicht nur bei den darunterliegenden Messerstielen weitergeführt, sondern auch dem Grün der Zitrone und der Birnen beigemischt und dessen Leuchtkraft somit gesteigert. Auch der schwarze Untergrund wird farblich subtil an die darüberliegenden Gegenstände angeglichen: um die petrolfarbene Kanne finden wir einen grünen, um die Weintrauben einen blauen Schimmer. Die rhythmische Verflochtenheit von Linie und Farbe, die dekorative Pracht und Sinnlichkeit zeugen von der spontanen Sinnesfreude des Sehens und Malens, welche in den zahlreichen Variationen dieses Bildthemas zum Ausdruck kommt.

V.O.



# Herbert Dobretzberger

Selbstporträt, ca. 1965

15
1920 in Innsbruck geboren. Gestorben 1968 in Innsbruck. Bundeslehranstalt (Abteilung Kunstgewerbe) in Innsbruck. 1933-37 Hochschule für angewandte Kunst bei Prof. Berhold Löffler und Prof. Paul Kirnig. Später im Atelier von Prof. Kirnig tätig, arbeitete bei verschiedenen Firmen als Graphiker, auch bei der Städteplanung in Wien. Nach dem Zweiten Weltkrieg freischaffender Künstler in Innsbruck.

Ausstellungen: 1948 Kunstsalon Czichna, 1951 Beteiligung an der Tiroler Kunstausstellung im Wiener Künstlerhaus, 1974 Stadtturmgalerie Innsbruck, 1984 Galerie Unterberger Innsbruck.

Literaturnachweis: Neue Tiroler Zeitung Nr. 108 1974 (J.H.); Tiroler Tageszeitung Nr. 112 1974; Tiroler Tageszeitung Nr. 216 1984 (G.W.).

Selbstporträt, ca. 1965, Öl/Karton, 34.5 x 34.5 cm, bez. auf der Rückseite »akad. Maler Dobretzberger Geschenk der Witwe Hildegard Dobretzberger, Mai 1974«

Die Gestaltungsweise des Selbstporträts wirkt sehr temperamentvoll. Dobretzberger sieht über das Detail hinweg, wesentlich ist die Gesamterscheinung, die durch den ausdruckstarken Pinselstrich entsteht. Die Farbgebung ist nicht an die Natur gebunden. Seine Ausdrucksweise ist als expressionistisch zu bezeichnen. Die Augen strahlen in Gegensatz zur übrigen Bildgestaltung jedoch Ruhe aus. Dobretzberger sieht seine Vorbilder in den Expressionisten des beginnenden 20. Jahrhunderts, denen er gerecht zu werden versucht.

M.P.

# Lucas Drexel

Stier und Vogel, 1994

1967 in Innsbruck geboren; 1985-93 Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Schüler von Oswald Oberhuber und Ernst Caramelle; 1992 viermonatiger Arbeitsaufenthalt in New York; 1997 Ankauf eines seiner Werke vom Preisgericht des 25. Österreichischen Graphikwettbewerbs; Studienreisen: Paris, Amsterdam, Madrid, Barcelona, Lissabon; lebt und arbeitet in Innsbruck und Berlin

Ausstellungen: Einzelausstellungen: 1995 Galerie Maier, Innsbruck; 1997 Stadtturmgalerie, Innsbruck; Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1995 Möbelhaus Wetscher, Weihnachtsmarkt Tiroler Kunst´95, Fügen; 1995 Schloß Büchsenhausen, Walk in, Innsbruck; 1996 Kunstpavillon, Neuaufnahmen der Tiroler Künstlerschaft, Innsbruck; 1996 Kunsthalle KG-Bembaur, Innsbruck; 1996 Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck; 1997 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 25. Österreichischer Graphikwettbewerb, Innsbruck

Literaturauswahl: Magdalena Hörmann (Hrsg.), arttirol II, Kunstankäufe des Landes Tirol 1994-1996, Innsbruck 1996; Magdalena Hörmann, Edition art Tirol 1, Innsbruck 1996; Günther Dankl, Katalog, 25. Österreichischer Graphikwettbewerb, Innsbruck 1997

Stier und Vogel, 1994, glasierter Ton, 2-teilig, 63 cm, signiert und datiert

Drexel – Maler, Dia-Installateur und Bildhauer – durchbricht mit seinen ungewöhnlichen und interessanten Keramikobjekten die allgemeinen Tendenzen. Stehts sind verschiedene zarte Figuren auf einer Platte montiert, die lose auf einem Sockel liegen. Seine Werke sind am Surrealen orientiert und in monochromen weiß gehalten, nur zarte graue Sprünge in der Glasur überziehen die ganze Oberfläche wie ein dünnes Netz und beleben das Kunstwerk. Der Sockel ist etwas höher als der obere Teil, auf dem »Stier und Vogel« sitzen. Der Stier hat überlange Hörner, einen schmalen Kopf mit deutlich sichtbaren Augen, Nase und Ohren. Der Vogel steht mit beiden Beinen auf dem Kopf des Stieres, hat einen auffällig schrägen Schnabel und keine erkennbaren Gesichtszüge. Er beugt sich nach vorne und bekommt so eine waagrechte Haltung.

K.Z.

# Norbert Drexel

Stift Stams, 1954

1933 in Hohenems/Vorarlberg geboren; lebt in Innsbruck; 1951-54 Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien unter Josef Dobrowski; 1955 und 1958 Preis beim Österreichischen Graphikwettbewerb; 1955 »Geist und Form » Wien; 1957 Staatspreis der Akademie; ab 1958 freischaffend; 1963 Theodor Körner Preis; 1974 Studienaufenthalt in Paris; 1990 Verleihung des Professorentitels;

Ausstellungen: 1957 Kunstpavillon Innsbruck; »Little Studio« New York; 1959 Kunsthistorisches Institut Innsbruck; 1964 »Tiroler Kunst heute« Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; 1969 Galerie Welz Salzburg; 1970 Ludwigshafen/Rhein; Künstlerhaus Wien; 1977 Landesmuseum Innsbruck; 1981 Galerie im Taxispalais Innsbruck; 1984 Künstlerhaus Bregenz; 1987 Galerie Thoman Innsbruck; 1992 Bonn Künstlerforum; 1993 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck (Retrospektive); 13 Künstler aus Tirol (Bonn 2); 1994 Tiroler Künstler in Liechtenstein; 1996 Walterhaus Bozen; Galerie Maier Innsbruck;

Literaturauswahl: W. Methlagl, Norbert Drexel, Zeichnungen und Pastelle, Innsbruck 1981; E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch, Malerei und Graphik in Nord-Ost-Südtirol nach 1945, Bozen 1982; E. Gürtler in: Das Fenster 1991/49; Kat. Ausst. Kultur der 50er Jahre in Tirol, Tiroler Kunstpavillon Innsbruck 1994; Kat. Ausst. Schöpferische Kräfte zwischen alten und neuen Realitäten, Hrsg. Südt. Kulturinstitut und Galerie Maier Innsbruck 1995;

Stift Stams, 1954, Öl/Leinwand, 65 x 100 cm

Norbert Drexels Interesse gilt dem Gegenstand, der reinen Form und ihrem Bezug zur Umgebung. Er zerlegt die Architektur in die zugrundeliegenden geometrischen und statischen Figuren. Natur und Himmel dagegen setzen sich aus einer lebendigen Vielfalt von Kreisen und Vierecken zusammen, die, von Linien genau begrenzt, sich überschneiden und brechen. Besänftigt wird diese Bewegung durch das harmonische Zusammenspiel von blauen und grünen Tönen. Die leuchtende Helligkeit der Fassaden steht dazu wieder in starkem Kontrast. Diese Gegensätze werden aber in eine wohlüberlegte und in sich ruhende Komposition eingeordnet, nicht Chaos sondern Harmonie ist das Ergebnis. Das Bild ist wie ein Stilleben von Formen, ein Stilleben eines Ortes.

M.H.

# Norbert Drexel

Im Musée Rodin, 1988



Im Musée Rodin, 1988, Mischtechnik, 50.5 x70 cm

Mit schwarzer und weißer Kreide erzeugt Norbert Drexel ein geheimnisvolles Bild von den der Wirklichkeit entrückten Erscheinungen. Aus schwarzem Untergrund tauchen zwei stehende Aktfiguren heraus. Nur in der Dunkelheit werden die Konturen sichtbar, die Köpfe, außerhalb dieses Bereiches, lösen sich in Nichts auf. Eine Rückenfigur, gräulich schimmernd, ist erkennbar, die Figur daneben wird aber fast noch vom Dunkel verschluckt. Ein Gesicht leuchtet vorne im Bild heraus, reines Deckweiß setzt gewisse Akzente. Nicht die Schönheit der Skulpturen wird wiedergegeben, aber durch das Skizzenhafte der Zeichnung, die Transparenz der Farbe wird eine geheimnisvolle Stimmung erzeugt. Es entsteht Spannung zwischen aggressiven, schwarzen Strichen und hellem, bedeckenden Farbauftrag. Alles umgibt eine Aura, eine Aura der Künste, in die der Blick einzutauchen scheint.

M.H.

# Norbert Drexel

Stilleben, 1981

Stilleben, 1981, Pastell, 50 x 65 cm, signiert und datiert rechts unten »Drexel 81«

Wie durch einen Nebelschleier gesehen presentiert sich dieses Stilleben zart und zurückhaltend. Dünne Farbschichten überziehen das Blatt – schraffiert, verwischt, verrieben – vom Malgrund beinahe aufgesogen. Drexel arbeitet mit reduzierter Farbpalette: zwei Erdtöne um Ablagefläche und Hintergrund anzudeuten, Gelb und Blau für Früchte und Flasche, auf – und abgedunkelt mit den Nichtfarben Schwarz und Weiß. Die Farbflächen verdichten sich zur Mitte hin und beschreiben schemen haft eine Obstschale mit Früchten, eine Flasche und ein Gefäß. Die Konturen sind aufgelöst, nur vereinzelt sind konkrete Linien auszumachen. Die Gegenstände scheinen mit der samten wirkenden Oberfläche zu verschmelzen und hinterlassen beim Betrachter ein Bild zwischen Abbild und Assoziation, Erfahrung und Ahnung.

V. O.

# Othmar Eder

Ohne Titel, 1990

1955 in Kufstein geboren; 1977-82 Akademie der Bildenden Künste, Wien; 1980, 1985 ausgedehnte Reisen durch Lateinamerika; 1989 Romstipendium des BMUK; 1990 Aufnahme in die Tiroler Künstlerschaft; 1993 Parisstipendium des Kantons Zürich; Kunstpreis des Landes Tirol; lebt und arbeitet in der Schweiz;

Einzelausstellungen: 1993 Keller, Bachmann + Partner, Bubikon, CH; 1994 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Galerie Pedenz, Winterthur, CH; 1995 Galerie Claire Ernst, Wetzikon, CH; 1996 Galerie Paul Käfner, St. Gallen, CH; Galerie Robol, Wien; Galerie Unart, Villach;

Ausstellungsbeteiligungen: 1993-1996 Jahresausstellungen im Kunsthaus Aarau, CH; 1994 Helmhaus Zürich; BildRaum, Zürich; 1995 Galerie am Platz, Eglisau, CH; Helmhaus, Zürich; 1996 BildRaum, Zürich; Altes Zeughaus, Herisau, CH;

Literaturauswahl: Pressetexte 1991-1995 der Tiroler Künstlerschaft;

Ohne Titel, 1990, Eitempera/Asche auf Papier 94 x 44 cm, 1990, signiert rechts unten »O. Eder 90«

Das Entdecken Othmar Eders erkennt die Natur als Instanz. In seiner Arbeit klingt Versunkenes mit, aber auch die tiefe Stille des Schaffensprozesses wie sie eine klösterliche Klause ermöglichen kann. Mit intensiven Materialbezug bringt er Wirklichkeiten verändernder Lichtverhältnisse und der Kargheit des Raumes in die Wirklichkeit des Bildes und weist hin auf Elementares. Form und ihre Veränderbarkeit durch Licht wird auf Magisches hinterfragt...

G.M.

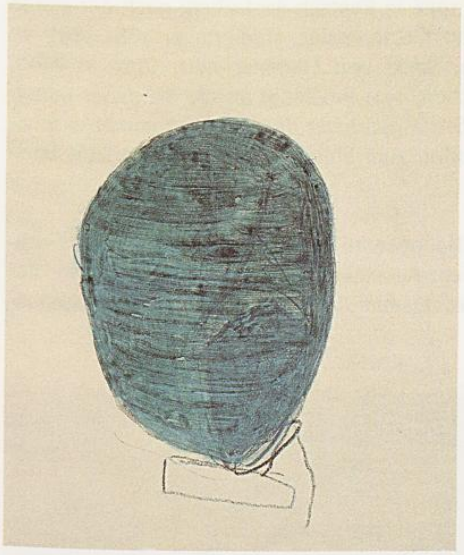
# Othmar Eder

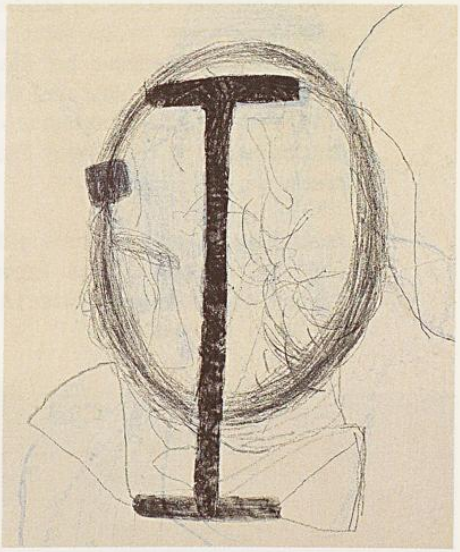
Paris, 1993

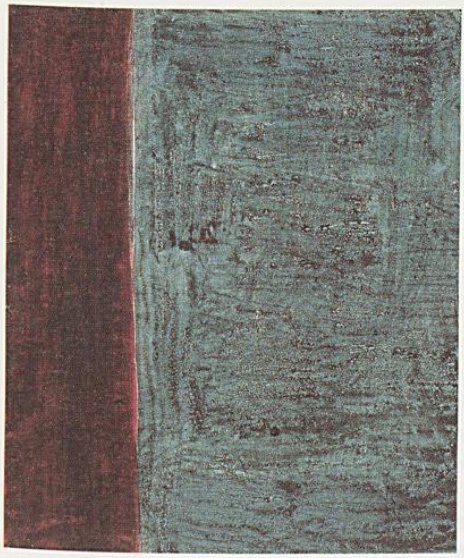
Paris, 1993, Kohle, Tusche, Wasserfarbe, 4 Zeichnungen à 30 x 24 cm;

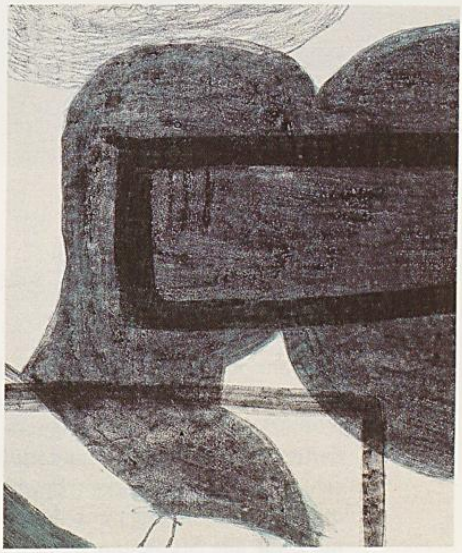
Eders Blätter »Paris« sind das Ergebnis mehrerer Spaziergänge durch die Großstadt, in der er als Spurensucher unterwegs war. Erlebnisse, Erinnerungen und Gedanken verdichten sich zu Formen, die auf den ersten Blick nicht preisgeben, was der Künstler in Paris erlebt und gesehen hat, wecken aber Assoziationen des Betrachters auf Ort und Zeit. Seine monochromen Arbeiten wollen keine Geschichten wiedergeben, sondern Gefühle auslösen; man soll eintauchen in die Stimmung die diese Bilder widerspiegeln, eintauchen in eine neue Wirklichkeit, das geheimnisvolle bleibt aber dennoch gewahrt. Die vier Blätter können als einzelne bestehen, aber auch in der Serie bewahren sie ihr Eigenleben, indem sie sich gegenseitig erhöhen.

K.F.









# Albin Egger-Lienz

Entwurf zu einem Wandbild, 1926

1868 in Striebach (Osttirol) geboren, 1926 in Rentsch gestorben; nach der ersten Ausbildung durch seinen Vater, einen Kirchenmaler, studierte er 1884-1893 an der Münchner Akademie bei Raupp, Hackl und Lindenschmitt, 1899 in Wien, 1910 Ausstellung im Glaspalast München, 1911 Professor an die Weimarer Kunstschule, 1924-1925 Auftragsarbeit im Sitzungszimmer der Handelskammer in Innsbruck, Fresken in Lienz, 1925 Promotion zum Ehrendoktor der Universität Innsbruck,

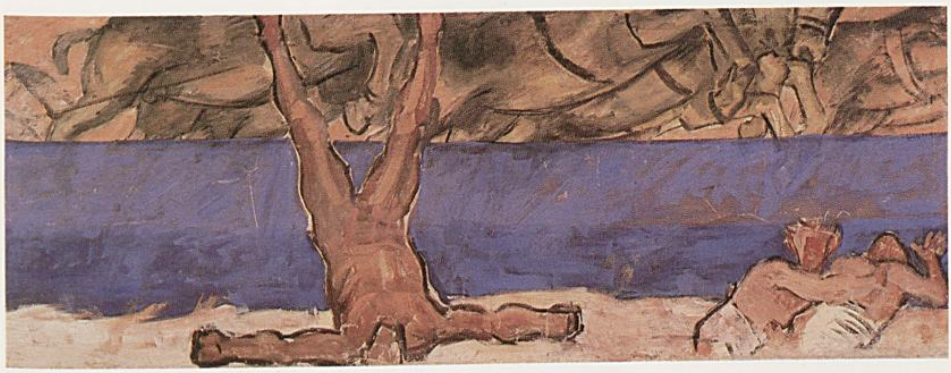
Ausstellungen: 1951 Ausstellung der Hauptwerke im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 1976 Egger-Lienz-Ausstellung zum 50. Todestag in der Wiener Sezession; 1997 Tiroler Landesmuseum, Innsbruck; zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland

Literaturauswahl: H. Hammer, Albin Egger-Lienz, Innsbruck, Wien, München 1930; W. Kirschl, Albin Egger-Lienz, Gesamtwerk, Wien 1977; R. Cork, A bitter truth. Avant-Garde and the Great War, New Haven, London 1994; W. Kirschl, Albin Egger-Lienz. Das Gesamtwerk, 2 Bände, Wien 1996

Entwurf zu einem Wandbild, 1926, Tempera auf Leinwand, 100 x 296 cm, nicht bezeichnet, 1926 entstanden

Als Dank für seine Promotion hatte der Maler die Ausführung eines Freskos geplant. Das Werk hätte die Rückwand der Aula der Universität Innsbruck schmücken sollen. Das geeignete Thema fand der Maler in der von Ovid geschilderten Geschichte von Phaeton. Übermut, Selbstgewissenheit, Fehlen an Beherrschung und Kraftlosigkeit bewirken – als höchste Bestrafung – den Sturz des ungestümen Jünglings aus dem Sonnenwagen auf die Erde. Sollte das eine Warnung für alle Studenten werden? Die Komposition ruht auf drei Schichten (Himmel, Wasser und Erde), die der stürzende Körper verbindet. Der Kopf, die Schultern und die ausgestreckten Arme, die auf der Erde ruhen, lassen an einen Gekreuzigten denken. Auf dem friesartigen Himmel sind die durchgehenden Rosse zu sehen. Der nackte, starke Jüngling spreizt im Kopfüberfallen die Beine, was die Proportionen und den Verkürzungseffekt im Rumpf verbessert. Monumentalität, bühnenhaftiger und flächiger Raum geben dem ganzen Stück etwas Visionäres; der unglückliche Phaeton aber läßt – auf den Kopf gestellt – an den Christus der Pieta desselben Jahres denken.

M.Z.



# Gottfried Feldner

Ohne Titel, 1992/93

1961 in Hopfgarten/Osttirol geboren; 1981-1988 Studium am Mozarteum, Klasse Malerei bei Prof. Prandstetter, Salzburg; lebt und arbeitet in Innsbruck

Ausstellungsbeteiligungen: 1983 Bildungshaus St. Virgil, Salzburg; 1986 Traklhaus, Salzburg; 1990 »Vorwerk«, Telfs; 1991 »Räume« Fennerkaserne, Innsbruck; 1993 »Zeitgenössische Kunst aus Tirol«, Kunstverein Klausenburg, Rumänien; 1994 Ungarisches Kulturinstitut, Bukarest; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Galerie 5020, Salzburg; »1,2,3,...50« Casino Mönchsberg, Salzburg; 1996 »Zeitschnitt« Kunstraum, Innsbruck; »Neue Mitglieder 1996« Tiroler Kunstpavillon

Literaturauswahl: Salzburger Nachrichten, 26. Jänner 1994; Salzburger Volkszeitung, 24. Jänner 1994; S. Hirn, Neue Mitglieder 1996, Innsbruck 1996

Ohne Titel, 1992/93, 42 x 30 cm, Acryl auf Hartfaser

Klar voneinander abgegrenzte Farbfelder, die einem nachvollziehbaren und regelmäßigen Prinzip zugrunde liegen, erzeugen durch das Auftragen mehrerer Lasuren stimmungsvolle Lichteffekte. Durch die sichtbar senkrechte Pinselführung wird das Spiel mit Licht und Schatten noch zusätzlich verstärkt. Der in Weiß gehaltene Bildgrund wirkt wesentlich tiefer als die kräftigen Farbfelder, die dadurch in eine Art Wettstreit zueinander treten. Feldner verwendet für seine Bilder 5 mm dünne Hartfaserplatten, um den Eindruck der Dreidimensionalität zu vermeiden. Der besondere Ausdruck seiner Werke liegt trotz der angesprochenen Tiefenwirkung in der Zweidimensionalität. Die Wirkung der Bilder zeigt sich dem Auge des Betrachters als etwas Irrationales und läßt auf diese Weise viel Spielraum für persönliche Assoziationen und Interpretationen. Bedingt durch die rahmenlose Bildform landet man unausweichlich auf der Fläche und kann, so Feldner, das vor- und zurückschwingen der Farben nahezu spüren.

T.P.

# Peter Fellin

Ohne Titel, 1955

Am 5. September 1920 in Revò (Nonstal) geboren; 1935 bis 1937 Besuch der Gewerbeschule in Innsbruck, Fachbereich Dekorationsmalerei; 1937 bis 1938 Kunstgewerbeschule und Meisterklasse für Freskomalerei Graz; 1938 und 1939 Akademie der bildenden Künste Wien bei Prof. Herbert Boeckl, gemeinsames Atelier mit dem Schwazer Künstler Sepp Orgler; 1942 bis 1946 Kriegseinsatz mit Verwundung und Gefangennahme; ab 1946 in Meran ansässig; 1959 Veröffentlichung der programmatischen Schrift »II. natur das manifest des malers peter fellin«; seit den 80er Jahren Würdigung durch größere Retrospektiven in In- und Ausland

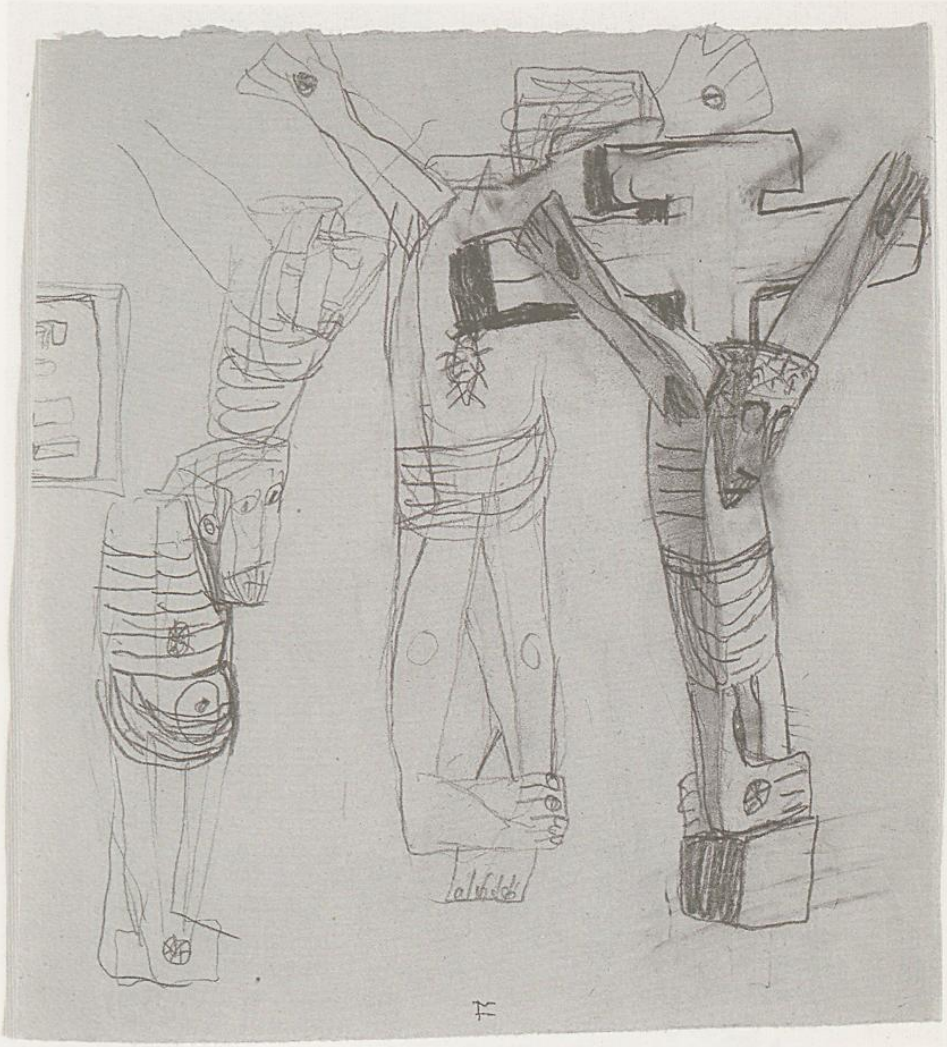
Ausstellungen: 1954 Rohbau des Landhauses Bozen; 1969 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; 1983 AR/GE KUNST Galerie Museum Bozen; 1986 Kurhaus Meran; 1988 Schloß Moos – Schulthaus; 1990 Schloß Prösels Völs am Schlern, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; 1991 AR/GE KUNST Galerie Museum Bozen, Schloß Katzenzungen bei Prissian; 1995 Karthaus Schnals; 1996 Galerie der Volksbank Meran, Galerie Thoman Innsbruck/Rabarberhaus Schwaz

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Peter Fellin 1948-1985, Meran 1986; Sondernummer von Arunda, Kulturzeitschrift aus Südtirol, Peter Fellin, Nr. 20; Karlheinz Gufler, Peter Fellin, Phil. Diss., Innsbruck 1989; Kat. Ausst., Natur Geist, Tiroler Landesmuseum, Innsbruck 1990; Andreas Hapkemeyer (Hrsg.), Peter Fellin Scripta, Mailand 1992; Mathias Frei, Peter Fellin, in der Monatszeitschrift: Der Schlern, Heft 3, Bozen 1993; Kat. Ausst., Schöpfer-Schreiber-Schrift, Innsbruck 1996

Ohne Titel, 1955, Bleistiftskizze, 22 x 22 cm, signiert

Das christliche Symbol des Gekreuzigten war für Peter Fellin Mitte der 50er Jahre Objekt einer intensiven Vorbereitung für die Plastik »Symbol der Kreuzigung« aus dem Jahre 1957. Die sakrale Plastik stellt für Peter Fellin das Resultat eines ästhetischen Weges der höchsten Reduktion dar, »des nicht mehr weiter können in einer Phase oder Epoche«, wie er selbst betont. Dieses Skizzenblatt von 1955 gehört zu den vielen dafür entstandenen Entwürfen. Zeichnungen und Skizzenfolgen sind in der Tradition des Künstlertagebuches eng mit dem Schreibprozess verbunden. Die erste Bildidee ist hier noch spontane und zarte Notiz einer Vorstellung des Vorbewußten. Sie wird sobald detaillierter, der sinnierende Blick des Christus bewegt sich aus dem Bild heraus. Unterschiedliche Körperhaltungen werden erprobt, um schließlich zu einer reduzierten, puritanisch anmutenden Form zurückzukehren. Gesammelt, gelesen, beobachtet, geschrieben – vor dem inneren Auge nächtelang geschaut wird die symbolische Kraft und das damit verbundene abendländische Wissen sowie die Ambivalenz des Menschen der 50er Jahre zur unmittelbaren Vergangenheit autobiographisch verdichtet. Die zwergenhafte Figur ist schlußendlich im Holzblock eingeschlossen. Hände, Füße, Kopf, Rumpf, ... der ganze Körper verformt sich ins Rohe, Unbehandelte. Die Augen sind halbgeschlossen, sie vermitteln innere, mystische Schau. Christus wird auf eine demütige und verwundete Haltung akzentuiert. Die konsequente Lebenshaltung Peter Fellins findet in dieser intuierten Zeichnung ästhetisch–essentielle Kraft. Kultivierte Indifferenz ist ihm ein Greuel, er stellt an sich höchste Verantwortlichkeit für den Menschen, ganz allgemein.

M.B.



# Peter Fellin

natur, 1975

natur, 1975, Öl auf Papier, 45 x 38 cm, signiert unten rechts P. Fellin 71 1975

»Nur wenn wir uns psychologisch (vgl. vor allem Jung) in Fellins geistige Welt versetzen, können wir die reichen inneren Werte seiner »Halluzinationen«, seiner »Traumbilder« verstehen, (...).« Luigi Seravalli 1958. In einer Phase höchster Zurückgezogenheit findet der Künstler in der Natur Transzendenz. Um sich seinen grundlegenden Gedankenbildern über den geistigen Urgrund des Universums, der absoluten Ruhe in allem Organischen immer mehr anzunähern, sucht er in reinen »Farbräumen« bildliche Entsprechungen. Bewegte Farbübergänge, der Kontrast von Grün und Violett und feinste Nuancierung der Farbwerte bilden eine »lebende« Textur. Die Farben verdichten sich zu leuchtender Kraft, um sich sodann wieder in durchscheinende Stellen zu verflüssigen. Dunkelste Übermalungen bilden Risse durch den Farbrhythmus, Zeichen für den Energiestrom, der Urkraft im Universum. Der Schöpfungsakt in allem Organischen und die elementaren Strukturen in der Natur sind bedeutsamste Analogien seiner Schaffensweise.

M.B.

# Thomas Feuerstein/Klaus Strickner

Kontingente Welten, 1992

Thomas Feuerstein: 1968 in Innsbruck geboren; Studium der Kunstgeschichte und Philosophie; 1992/1994 gemeinsam mit Klaus Strickner Herausgeber der Zeitschrift Medien. Kunst. Passagen.; arbeitet als Künstler und Autor in Bereichen bildender und medialer Kunst.

Einzelausstellungen (Auswahl): 1989 »Bei Ausstellung untersagt«, Kunsthalle Innsbruck; 1991 »Vom Stil zum Programm«, Universitätsgalerie, Innsbruck (gem. mit K. Strickner); 1993 »Hausmusik – Konzert für realdatengesteuerte Instrumente«, Unit n, Wien; »Der Galerieraum als Rechenraum – Taped Canvases«, Galerie Elefant, Hall (gem. mit K. Strickner); »Kontingente Welten«, Galerie im Andechshof, Innsbruck (gem. mit K. Strickner); 1994 »RealData Stampede – Realdatenkonzert für Massenmedien und Computer«, Transit Innsbruck. Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1988 Freiplastikausstellung, Kleiner Hofgarten, Innsbruck; 1991 Bildhauersymposion Feldsberg; 1992 »News of the Future«, Haus der Architektur, Graz; 1993 »Künstliches Leben«, Ars Electronica Linz; 1995 »Falsch verbunden«, Kunsthaus Hamburg; »Diskurs der Systeme«, Universität Innsbruck; 1996 »Mischungen-Differenzen-Hybriden«, Forum Stadtpark, Graz; 1997 »Die Welt als Tastatur«, artForum, Meran.

Literaturauswahl: T. Feuerstein/K. Strickner (Hg.): Künstlerheft, Medien. Kunst. Passagen., Wien 1992; T. Feuerstein/M. Fuchs/K. Strickner/M. Zabelka: Hausmusik, Wien 1993; Thomas Feuerstein (Hg.): System-Daten-Welt-Architektur, Wien 1995; Magdalena Hörmann in: Fritz Astl (Hg.), arttirol 2, Innsbruck 1996; Rainer Fuchs: Information, in: Coming up, Ausst.-Kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1996; Ch. Bertsch/S. Bidner/T. Feuerstein/E. Trawöger (Hg.): Diskurs der Systeme, Wien 1997.

Klaus Strickner: 1959 in Innsbruck geboren; lebt und arbeitet in Wien.
Einzelausstellungen: 1983 Postgalerie, Fieberbrunn; 1991/93 Ausstellungsprojekte in Zusammenarbeit mit Thomas Feuerstein (siehe oben).
Ausstellungsbeteiligungen: 1984 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; Traklhaus, Salzburg; 1989 Photographias Philimbergo; 1990 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Fotogalerie, Wien;

Literaturauswahl: siehe oben

Kontingente Welten, 1992, Leuchtstoffröhren, Satellitenbilder, Maße variabel.

Das Grundelement der Installation »Kontingente Welten« bildet die mit einer Satellitenaufnahme der Erdoberfläche versehenen Leuchtstoffröhre, die sich über Stecker und Kupplungen mit jeweils zwei weiteren verbinden kann. Als maschinell erzeugte, selbstleuchtende Weltbilder erfaßbar, stellen die verknoteten Module ein kristallines Gebilde dar, das theoretisch unendlich erweitert werden kann. Unabhängig von räumlichem Kontext dient das Kunstwerk als strukturell angelegter Vorrat eines sich wiederholenden Bildes der Welt in der Welt.

A.S.

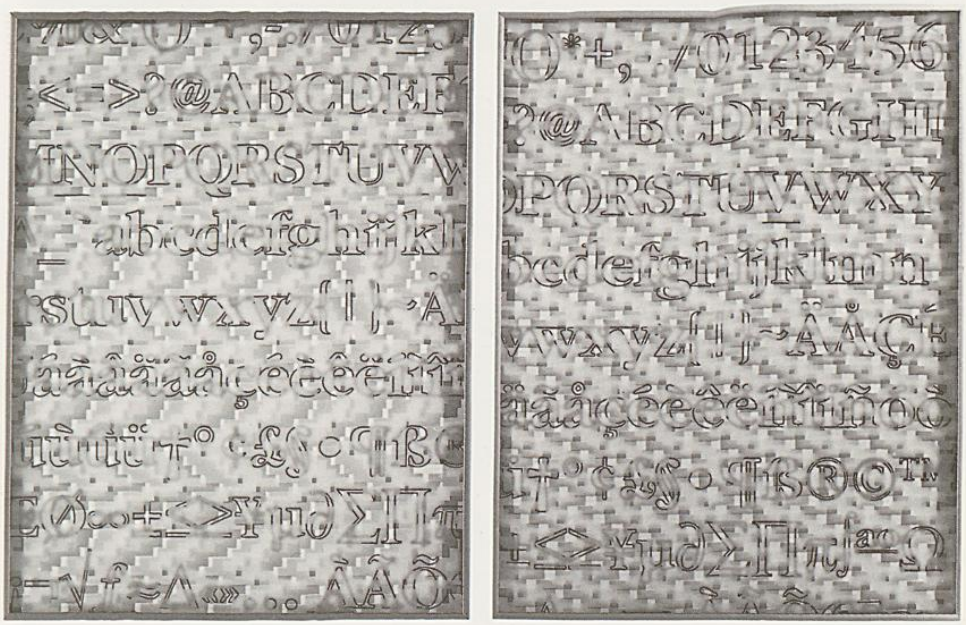
# Thomas Feuerstein/Klaus Strickner

Bildskizze-
Spurenapparat, 1991

Bildskizze-Spurenapparat, 1991, Siebdruck auf Papier, Glas sandgestrahlt, beide 66 x 51 x 2 cm

Aus zwei unterschiedlichen, nach jeweils eigenen Gesetzmäßigkeiten aufgebauten Ebenen setzen sich die Objekte von Th. Feuerstein und K. Strickner zusammen. In Siebdruckverfahren wurden, analog zu einem Drucker-Selbsttest, sämtliche Buchstaben und Zahlen eines Zeichensatzes aneinandergereiht, über diese erste Bildfläche schiebt sich mit den auf Glas sandgestrahlten Mustern eine zweite Ebene der Darstellung. Stehen Schriftzeichen für lineare, horizontale Lesbarkeit, so übermittelt die binäre Aufeinanderfolge von glatten und aufgerauhten Querrechtecken erst in vertikaler Versetzung und im Auge des Betrachters Information. Priorität gegenüber den "Bildskizzen" besitzt der Entwicklungsprozeß, die Objekte sind lediglich zwei Kombinationen einer unendlichen Variationsmöglichkeit abstrakter, computergenerierter Flächenmuster, die sich durch Überlagerung gegenseitig irritieren.

C.W.

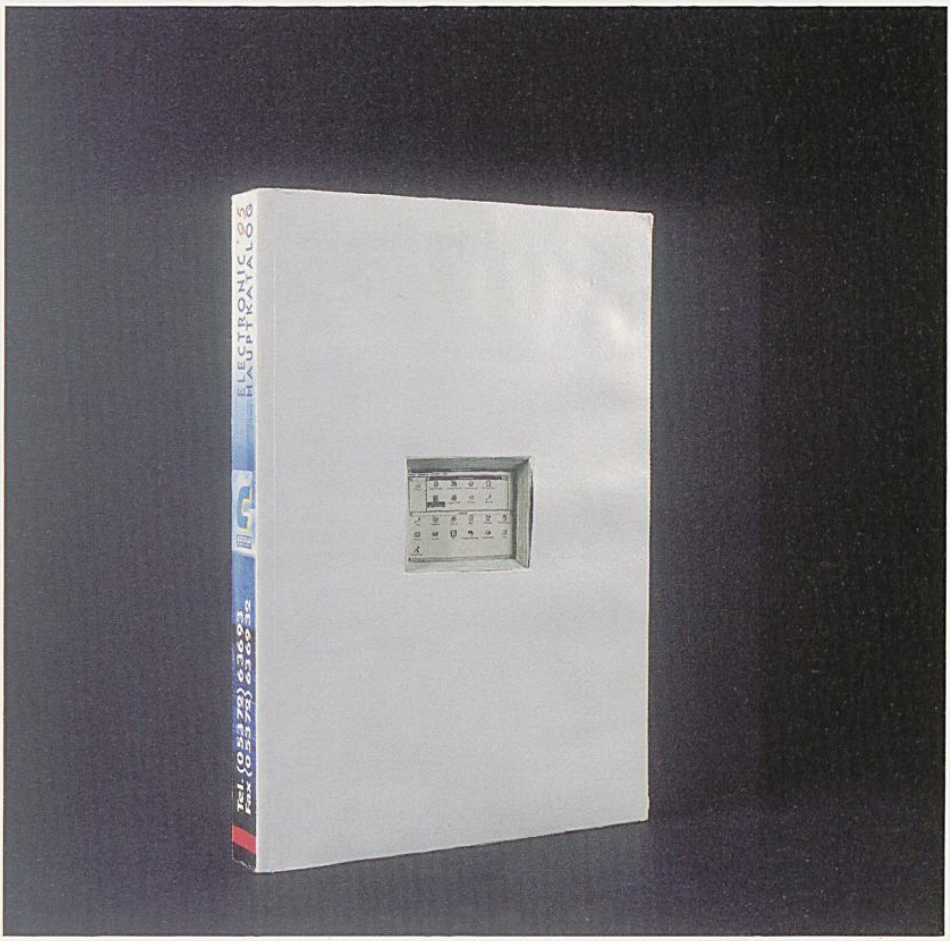


# Thomas Feuerstein/Klaus Strickner KatalogWelten, 1993

KatalogWelten, 1993, Hausversandkatalog, Klebestoff, 20x28x3,3 cm.

»KatalogWelten« ist Teil einer Serie von Arbeiten, die Werte der westlichen Konsumgesellschaft auf pointierte Weise thematisiert. Ein Hausversandkatalog der Firma Conrad Electronics liefert das Ausgangsmaterial für die künstlerische Auseinandersetzung. Nach dem Zukleben der Seiten und der Neutralisierung des Umschlagmotivs mittels weißer Farbe ist die ursprüngliche Funktion des Nachschlagwerks nur noch an der Schrift auf dem Buchrücken und an dem vorne durch Schnitt freigelegten Sujets (die Arbeitsoberfläche des Betriebssystems Windows 3.xx) erkenntlich. Der Warenkatalog wird durch den Eingriff des Künstlers selbst zur Ware.

A.S.


ELECTRONIC '98
HAUPTKATALOG

# Richard Kurt Fischer

Die ewige Frage der Wissenschaft an die Geheimnisse der göttlichen Natur, 1963

1913 in Götzis in Vorarlberg geboren, 1936-1939 Studium an der Staatsgewerbeschule in Innsbruck, 1946/47 Besuch der Kunstgewerbeschule in Wien (Prof. Hofmann, Hertel und Bräumer), 1953 und 1954 internationale Sommerakademie in Salzburg bei O. Kokoschka; zahlreiche Auftragsarbeiten u.a. in Zusammenarbeit mit Architekt C. Holzmeister 1956, Pfarrkirche Erpfendorf in Tirol, Salzburger Festspielhaus, Universität Innsbruck;

Ausstellungen: zahlreiche Ausstellungen u.a. Bilderzyklus zu den Olympischen Spielen, Innsbruck, 1964; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck, 1968; Burg Hasegg, Hall, 1977; Siebenkapellenareal, Innsbruck 1996

Literaturauswahl: Das neue Salzburger Festspielhaus, Salzburg, 1960; G. Hohenauer, in: Ernte und Nachlese, Schlern-Schriften, 1967 S. 312 ff; O. Lutterotti, Festschrift Johanna Gritsch, Schlern-Schriften, Nr. 244, 1973, S. 185 ff; E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch – Malerei und Graphik in Nord-Ost- Südtirol nach 1945, Bozen, 1982; Kat.Ausst. Richard Kurt Fischer, Innsbruck 1996

Die ewige Frage der Wissenschaft an die Geheimnisse der göttlichen Natur, 1963
Entwurf für ein Wandgemälde im Stiegenhaus der Neuen Universität Innsbruck, Innrain 52, Öl/Holzfaserplatte, 55.5 x130 cm, signiert rechts unten »R. K. Fischer«

Im Zentrum dieses Entwurfes, der sich den Sinn und die Aufgabe der Universität zum Thema nimmt, steht ein Sechseck mit einem eingeschriebenen Kreis. Der Kreis als Symbol des Kosmos und des Göttlichen, das Sechseck als Symbol für das Sechstagewerk Gottes stehen für die göttliche Natur und sind weitgehend weiß gehalten. Die Figuren rechts und links davon wenden sich diesem zu. Sie lassen sich als Personen aus dem alten Griechenland und Ägypten identifizieren. Vom Zentrum geht ein geheimnisvolles Licht aus, das die Figuren beleuchtet, auf den Flächen hinter ihnen breitet sich ein großer Schatten aus. Die Farben sind sehr dezent, hauptsächlich in blau und weiß gehalten, nur wenige Akzente entlang einer Diagonale von links oben nach rechts unten wurden gesetzt.

C.G.

# Richard Kurt Fischer

Sphinx, 1969

Sphinx, 1969, Entwurf für ein Wandgemälde im Stiegenhaus der Neuen Universität Innsbruck, Innrain 52, Öl/Holzfaserplatte, 80 x 150 cm, auf der Rückseite in Handschrift des Künstlers »Fischer R. K. Mosaikentwurf für die Universität Innsbruck 1969«

Die Komposition wird von dem überdimensionalen, orangen Auge beherrscht. Es verbindet durch den ebenfalls in kräftigem orange gehaltenen Nervenstrang die obere mit der unteren Bildkante und zieht den Blick des Betrachters vor allem wegen der Dominanz der Farbe, unweigerlich auf sich. Auch die Sphinx, die in der Komplimentärfarbe blau gehalten ist, wodurch eine gegenseitige Steigerung erzielt wird, kann sich diesem Auge nicht entziehen. Durch diesen Blickkontakt werden die beiden Bildhälften optisch miteinander verbunden. Im linken unteren Eck weisen eine Frau und ein Mann, in primitiver Art der Höhlenmalerei gezeichnet, und auf einem schmalen blauen Streifen stehend, der die Erde symbolisiert, auf dieses alles dominierende göttliche Auge im All.

C.G.

# Richard Kurt Fischer

Der Lichtträger, 1964



Der Lichtträger, 1964, Entwurf für ein Wandgemälde im Stiegenhaus der Neuen Universität Innsbruck, Innrain 52, Öl/Holzfaserplatte, 58 x 130.5 cm signiert und datiert rechts unten »Fischer R. K. 1964«

Das Durchscheinen des weißen Hintergrundes und die Bleistiftstriche lassen erkennen, daß dieser Entwurf noch unfertig ist. Auch der unordentliche, fleckige Farbauftrag und die teilweise sehr aggressiven Kontraste vermitteln diesen Eindruck. Ein Mensch mit einer Fackel in beiden Händen über den Kopf haltend, scheint durch das All zu schweben. In der rechten oberen Ecke ist sein Fragment der Sonne zu erkennen. Links bewegt sich ein Planet, dessen der Sonne zugewandte Seite in einem ihr ähnlichen orangen Ton gehalten ist. Von dort ist der Mensch aufgebrochen und schwebt entlang der kosmischen Bahnen Richtung Sonne. Das reiche Spektrum der eingesetzten Farben, die sehr instensiv und leuchtend gehalten sind, geben eine bunte Wirkung. Vor allem der rote Lichtträger in dem türkisen Feld im Zentrum ist in einem sehr harten Kontrast gehalten.

C.G.

# Paul Flora

Irrgarten

Geboren 1922 in Vinschgau/Südtirol; 1927 Übersiedlung nach Innsbruck; 1942 – 44 Aufenthalt in München; 1944 Kriegsdienst in Italien, Ungarn, Slowakei und Niederösterreich; 1945 Rückkehr nach Innsbruck, arbeitet als freischaffender Zeichner; 1948 Mitglied des Art – Club, Wien; seit 1953 Zusammenarbeit mit dem Diogenes Verlag, Zürich; 1957 Beginn der Mitarbeit an der Zeitschrift »Die Zeit«, Hamburg; lebt in Innsbruck;

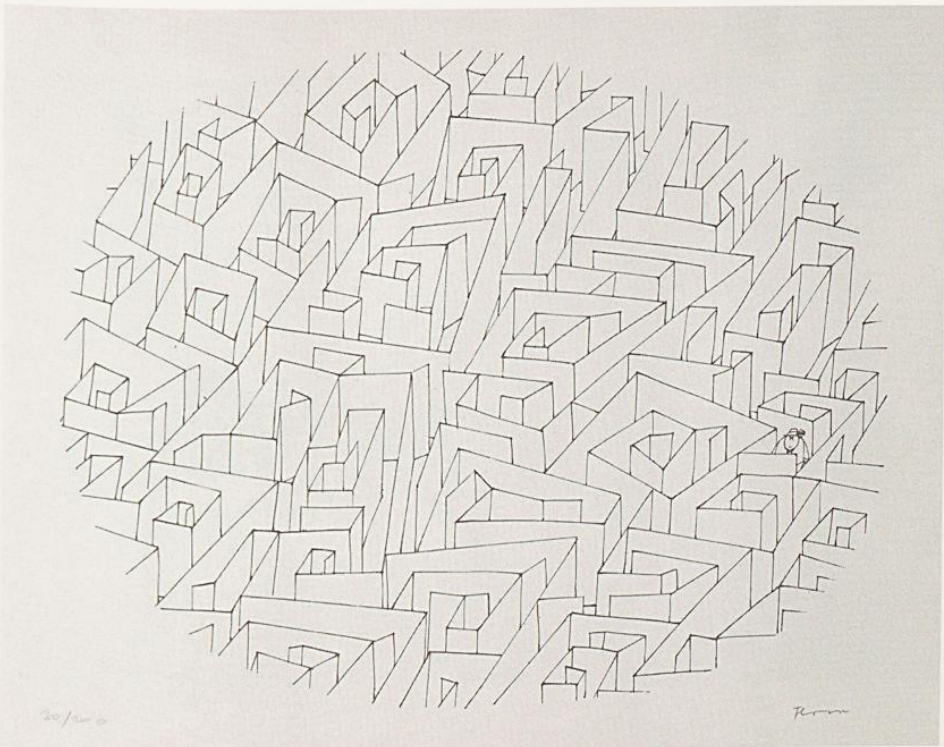
Ausstellungen: (Auswahl) Zahlreiche Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland seit 1945, darunter: 1992 Stadtmuseum Oldenburg; 1992/93 Historisches Museum der Stadt Wien; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; Rupertinum Salzburg; 1994 Galerie Kramer, Hamburg; Galerie Thomas Flora, Innsbruck; Goethe-Galerie, Bozen; 1996 Medien – Zentrum, Augsburg;

Literaturauswahl: P. Flora, Paul Floras Venedig, Winterthur 1986; Gezeichnetes und Geschriebenes, Bozen 1987; Die welke Pracht, Zürich 1989; Vom früheren Leben in den Alpen, Innsbruck 1989; Frühe Zeichnungen, Bozen 1992; Paul Flora, Zürich 1992; Zeichnungen 1939 bis 1992, Innsbruck 1992; Merkwürdiges Balzverhalten eines Älplers, Innsbruck 1994; Huhn in heroischer Landschaft, Innsbruck 1995; Dies und Das, Zürich 1997;

Irrgarten, Sig., 49 x 65 cm

Von schräg oben sieht man in Floras Irrgarten, wie durch eine Lupe, die auch scheinbar das zu erkennen gibt, was sich im Papier verbirgt. Das ovale Bildfeld zeigt nur einen Teil des gesamten Labyrinths, das sich noch weit über die Grenzen des Dargestellten auszudehnen scheint, und sich vielleicht unendlich fortsetzt. Um den Betrachter noch zusätzlich zu verwirren verzichtet der Künstler auf Schraffierungen und somit auf jegliche Licht- Schattenwirkung.
Rechts in der Mitte des Bildes befindet sich eine kleine, im Labyrinth gefangene Figur. Bei genauerer Betrachtung erkennt man einen rundlichen Mann mit Schnurrbart, den Tirolerhut bis über die Augen ins Gesicht gezogen. Der Mann verzieht wegen seiner mißlichen Lage keinerlei Miene, aber ob dies aus Gleichgültigkeit oder aus Unwissenheit der Fall ist, verrät uns Flora nicht.

MBK



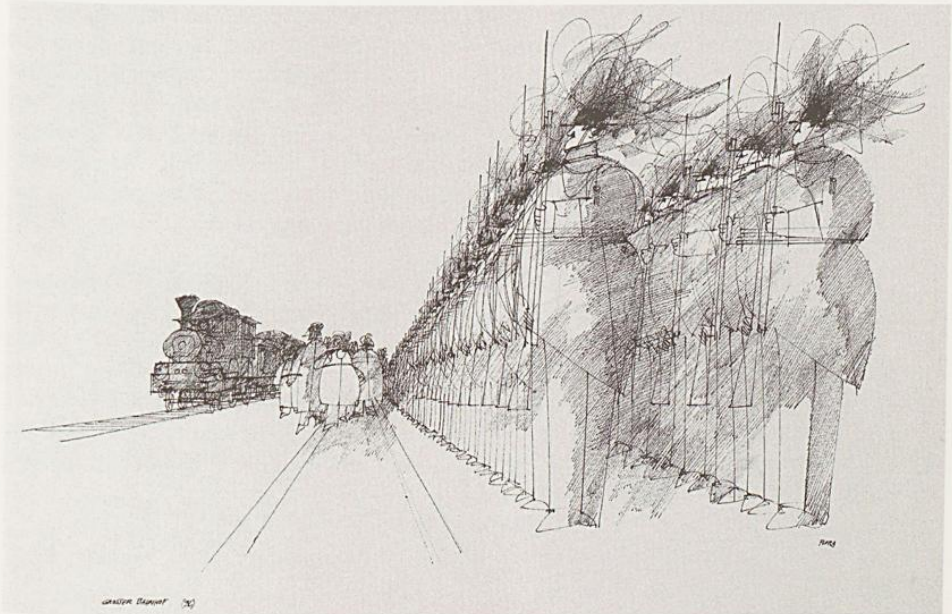
# Paul Flora

Großer Bahnhof

Großer Bahnhof, Sig. 38 x 53 cm

In dieser stark perspektivischen Zeichnung hält Flora wohl einen offiziellen Besuch eines Ehrengastes fest. Auf der rechten Seite des Bildes stehen die Schützen mit aufwendig geschmückten Hüten in Zweierreihe »Hab´acht« und präsentieren das stilisierte Gewehr mit aufgepflanztem Bajonett. In der Mitte der Zeichnung schreitet eine Gruppe von mehreren wohlgenährten Personen der Schützenreihe entlang auf den Betrachter zu. Auf der linken Seite kommt ein Zug mit einer Dampflokomotive ins Bild, aus dem die Personengruppe ausgestiegen zu sein scheint. Die Lokomotive dient hier als Anhaltspunkt dafür, in welcher Zeit die Szenerie zu sehen ist, während man die uniformen Gesichter der Schützen, sowie die dicken Bäuche der Besucher wohl als Seitenhieb gegen derartige Ehrengarden und -besuche verstehen kann.

MBK



# Ernst Friedrich

Ohne Titel, um 1984

geboren am 2. Juni 1951 in Utsjoki-Kevo/Finn. Lappland (Künstlername und Wahlheimat für Ernst Fuchs, geboren 1951 in Hall i. T.); 1967 bis 1973 Tischler; 1973 bis 1978 Akademie der bildenden Künste in Wien bei Professor Weiler; 1976 Fügerpreis, Akademie Wien; 1979 Finnland-Stipendium; 1980 Theodor-Körner-Preis, Rom-Stipendium, Preis des Wiener Kunstfonds; 1982 Preis des Afro-Asiatischen Institutes; 1985 Theodor-Körner-Preis, Preis des Wiener Kunstfonds; 1986 Förderungspreis der Stadt Wien; 1989 Goldene Ehrenmedaille, Künstlerhaus Wien; Ernst Friedrich lebt mit seiner Gattin Eleonor Friedrich in Wien

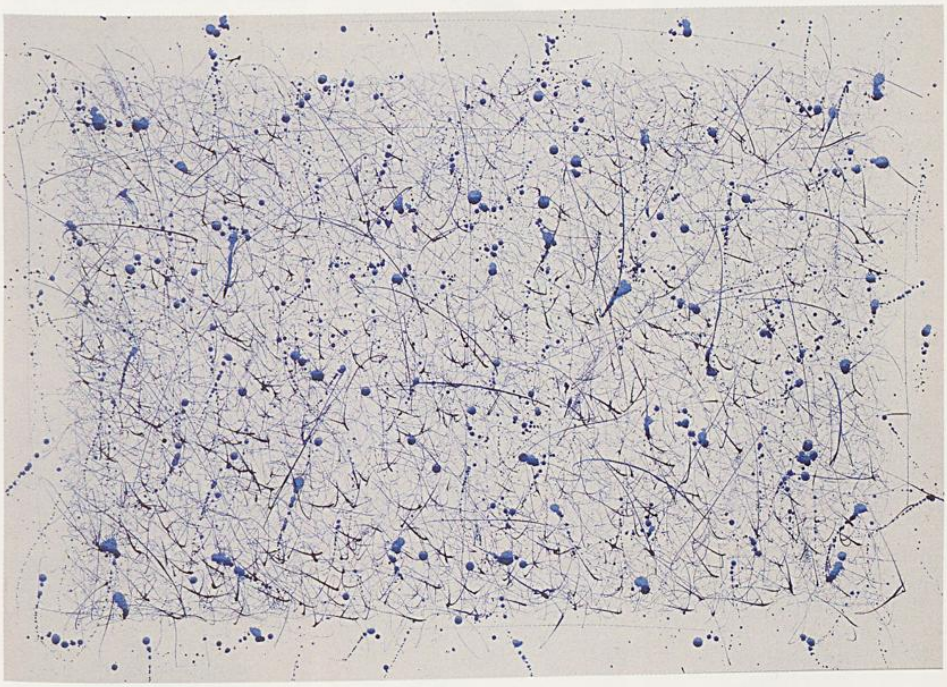
Ausstellungen: 1978 Galerie Nova Zagreb; 1979 Galerie Stadler Paris, Kulturzentrum Novisad; 1981 Künstlerhaus Wien; 1982 Künstlerhaus Bregenz, Modernes Museum Wien, Galerie Bronda Helsinki; 1985 Künstlerhaus Klagenfurt, Halusten Museum Finnland; 1988 Niederösterreichisches Landesmuseum; 1987 Modernes Museum Wien; 1989 Künstlerhaus Wien; 1993 Österreichische Galerie Belvedere Wien, Museum Moderner Kunst Kajaani, Modernes Museum Pori, Museum Moderner Kunst Hyvinkä, Modernes Museum Rovaniemi; 1994 Lapinlahti Kunstmuseum, Modernes Museum Kemi, Didrichsen Kunstmuseum Helsinki

Literaturauswahl: Beitrag über Ernst Friedrich in der Zeitschrift: Vernissage, 2. Jahrgang, Nr. 8, Wien 1982; Kat. Ausst., Ernst Friedrich Zeichnungen. Werner Herbst Gedichte, Galerie Stadler, Paris 1984; Beiträge über Ernst Friedrich von Hans Gercke, Robert Schnitt, Dieter Schrage und Kristian Sotriffer, in: Art pages, Galerie Haydn und Türk, München 1985; Christian Germain, Über den Maler Ernst Friedrich, in: das Fenster, Heft 39, Innsbruck 1986; Kat. Ausst., Ernst Friedrich, Texte von Gerbert Frodl, Olli Vilén und Hans Gercke, Ernst Friedrich (Eigentümer, Verleger, Herausgeber), Wien 1994

Ohne Titel, um 1984, blaue Tusche auf Papier, 70 x 100 cm

Aus dem kalligraphischen Impuls heraus läßt Ernst Friedrich eine sehr emotionale Beziehung zum Bild und zum Material entstehen. Er bemalt Notenblätter, Stadtpläne, Fahrscheine, Schulhefte und braucht das musikalische Erlebnis als Ausgangspunkt. Seine Kunst hat immer mit der jeweiligen, augenblicklichen Empfindung an einem Lebensort zu tun, mit den Naturstrukturen der Wahlheimat Finnland oder auch mit Wien. Im Bildraum findet er zur alltäglichen Realität ein verändertes, empfindsameres Bewußtsein und eine neue Identität. Die dynamisch bewegte Linie, langgezogen, gekringelt, widerhakend und fein gekritzelt, bildet eine verwebte, räumlich offene Struktur für heftig trommelnde und turbulente Tuschspritzer. Spielerischer Kampf oder Konzentrationen eines meditativen Malaktes? Die Verbindung von Gegensätzen und die Suche nach ordnendem Sinn im Labyrinth kleinster expressiver Einheiten sind für den Künstler charakteristisch. Dabei sind die Tropfen Ballungen im Rauschen des energetischen Wirbels verschlüsselter Informationen.

M.B.



# Dieter Fuchs

Kleines Picknick, 1986-95

1952 in Innsbruck geboren; Ausbildung an der Innsbrucker Kunstgewerbeschule; verließ nach einem Jahr die Wiener Akademie; Ausstellungen seit 1970; 1970 Preis beim 12. Österreichischen Graphikwettbewerb; 1976 Preis beim 15. Österreichischen Graphikwettbewerb; 1978 Preis beim 16. Österreichischen Graphikwettbewerb; Aufenthalte in Köln; lebt und arbeitet in Innsbruck

Ausstellungen: Einzelausstellungen (Auswahl): 1975 Jazzkeller, Innsbruck; 1978 Galerie Liedmaier, Hall; 1979 Galerie Bloch und Annasäule, Innsbruck; 1981 Ynnsbrugger Werkstatt, Innsbruck; 1982 Galerie Annasäule, Innsbruck; 1984 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1990 Atelier Herbert Fuchs, Innsbruck; 1994 Sieben – Kapellenareal, Innsbruck; Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1974 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 14. Österreichischer Graphikwettbewerb, Innsbruck; 1974 Galerie Bloch, Innsbruck; 1976 Burg Hasegg, Hall in Tirol; 1978 Galerie Annasäule, Innsbruck; 1989 Kunsthalle, Innsbruck

Literaturauswahl: Gert Ammann, Katalog 16. Österreichischer Graphikwettbewerb, Innsbruck 1978; Kulturberichte aus Tirol, Nr. 263/264, Innsbruck 1978; Aspekte junge Kunst in Tirol, eine Reihe der Galerie Annasäule, Katalog, Innsbruck 1982; Edith Schlocker, Tiroler Tageszeitung, Nr. 253/6, Innsbruck 1994

Kleines Picknick, 1986-95, 9teilig, verschiedene Techniken

Das Werk von Dieter Fuchs besteht aus neun in hellem Holz gerahmten Bildern. Jedes der einzelnen Kunstwerke ist auf der Rückseite datiert und betitelt. Er arbeitet formal reduziert, amöbenartige Tiere, Pflanzen, abstrakte Linien und Flächen durchziehen die neun Teile des »Kleinen Picknicks«. Hauptsächlich arbeitet Fuchs mit graphischen Techniken, lediglich ein Bild ist ganz in Acryl gemalt. Aufdringlich rote, pinke Töne und dumpfe dunkle Töne dominieren bei der Farbgebung; neben Bleistift, Tusche, Acryl und Öl ist der Kugelschreiber sein wesentliches Arbeitsutensil. Als Bilduntergrund dienen verschieden formatierte Blockzettel, Zeichenpapier und ein Briefumschlag. Fuchs verletzt die Ordnung, indem er Teile des Papiers herausreißt. So entsteht ein schlampiger, aber intensiver kraftvoller Ausdruck der Bilder.

K.Z.

# Herbert Fuchs

Burda, 1995

1952 in Innsbruck geboren; Gewerbeschule in Innsbruck; Akademie der Bildenden Künste in Wien; 1979 Diplom für Malerei; lebt und arbeitet in Innsbruck

Ausstellungen: 1977 Galerie Liedmair (mit Jime Dine, Andy Warhol, Arnulf Rainer), Hall; Künstlerhaus Wien; 1978 Preisträger des Österr. Grafikwettbewerbes, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Preisträger des Geist- und Formwettbewerbes, Wien; Zeitgenössische Österr. Malerei (mit Arnulf Rainer, Oswald Oberhuber, Linz; 1986 Die Segel hoch, der Küste fern, Kunsthalle, Innsbruck; 1989 Kunsthalle Trondheim (mit Martin Gostner, Mark Mer, Dieter Fuchs), Trondheim (N); 1990 Museum des Alkoholismus, Forum Stadtpark, Graz; Nervöser Knöbel, Kunstraum Renania, Köln; 1991 Galerie Zumtobel (mit Peter Kogler, Martin Walde u.a.), Wien; 1993 Kunstverein, Hoorn (NL); 1994 Museum of Modern Art, Syros (GR); Finale Ligure, Raum Strohal, Wien; 1995 Pointen, steirischer herbst'95, Forum Stadtpark, Graz; Musée d´Art Moderne et Contemporain, (Martin Kippenberger - Momas´ Projekt), Genf; Kunstverein, Zagreb; 1996 Nice Fine Arts, Nizza

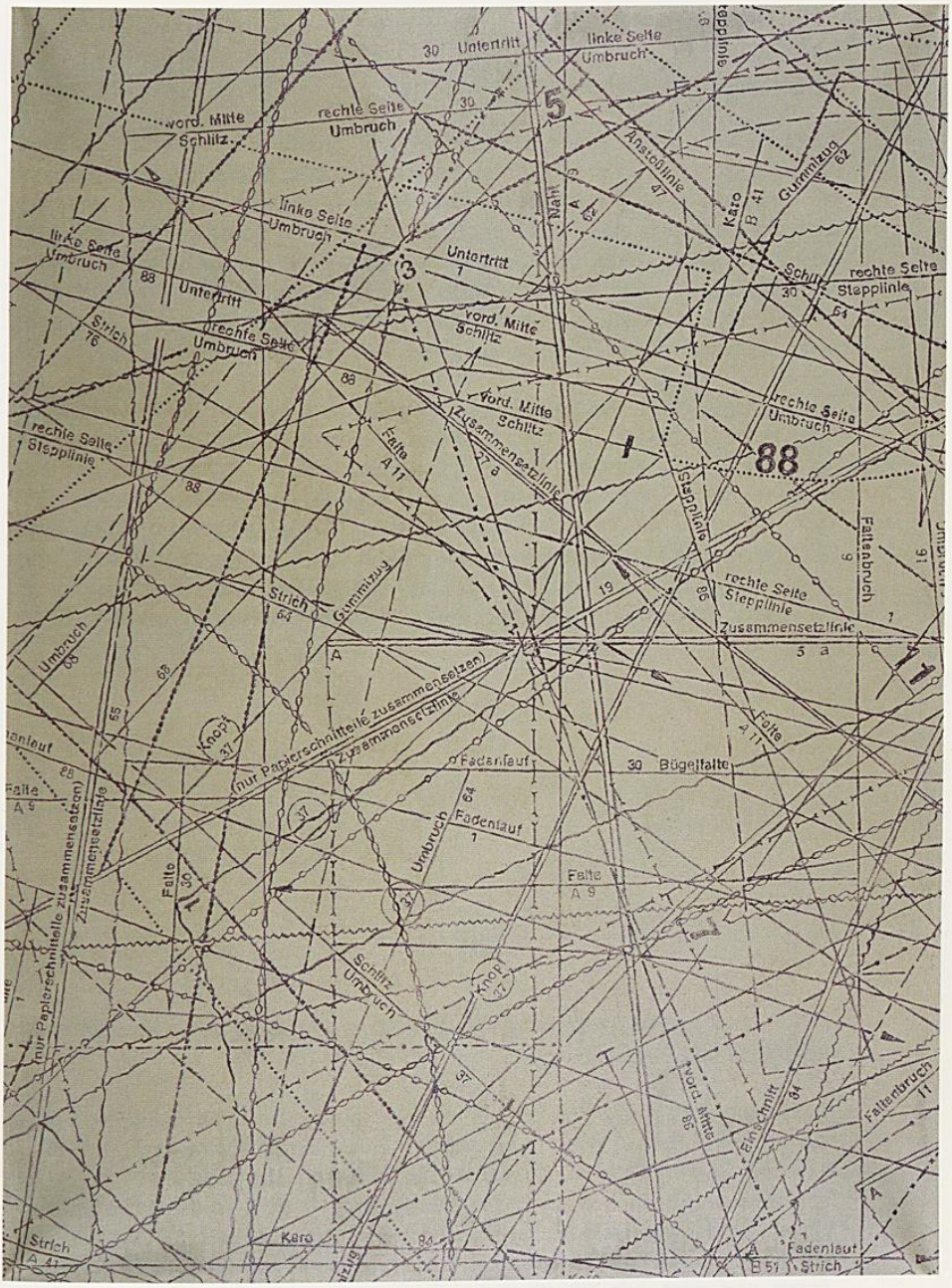
Organisator zahlreicher Ausstellungen, Lesungen und Konzerte; Herbert Fuchs bewegt sich an der Nahtstelle von Kunst und Konzeption, Bild und Gemeinschaftsbild. Mit Wissen der Künstler erfolgen gezielte Eingriffe in ihr Werk. Auswahl: 1990 3 Tage Umhausen; 1993 Grafica, Sieben Kapellen-Areal, Innsbruck; 1995 3 Tage Umhausen; Pointen, steirischer herbst´95, Forum Stadtpark, Graz; 1996 Pralinen, Amraser Straße 28 und Theater an der Sill, Innsbruck; 1986-1997 Amraser Str. 28, Innsbruck

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Fünf Künstler aus Österreich (Cosima von Bonin, Herbert Fuchs, Martin Gostner, Jörg Schlick und Josef Strau), De Garage, Hoorn 1993; Herbert Fuchs, Einstellungsgespräch - Roman, Innsbruck 1994; Herbert Fuchs, Pointen, Innsbruck, 1995 Elisabeth Fiedler, Herbert Fuchs - Pointen, Graz 1995; Herbert Fuchs, Pralinen, Innsbruck 1996

Burda, 1995, Acryl/Leinwand, auf Rückseite signiert, tituliert und datiert mit »Herbert Fuchs Burda 1995«

Bügelfalte - 5 - Knopf - Schlitz - Anstoßlinie - 88 - Gummizug - Fadenlauf - Faltenbruch
Ein Burda-Schnitt wird aus seinem Kontext gehoben und durch einen realistischen Malakt exakt vergrößert und ident gefärbt. Die Wahrnehmung des Un-belebten kippt und durchläuft Veränderungen, das heißt, ein Verlust der gewohnten Relationen wird durchlebt, Wort-Körper, Zahl-Körper und Linien-Gefäße spannen sich als Netzwerk auf, dahinter erscheint ein monochromer Raum in Grün.
Ein »Nirgendwo« wächst im Kopf des Betrachters. Schritte erfolgen in die Leere und zeitgleich zieht die materielle Rauheit aus Zeichen an. Ein Labyrinth aus Stücken setzt sich fest – sie werden vom Betrachter zusammengesetzt – Serien laufen im Inneren ab. Die Geschichte des Betrachters und Lesers organisiert das Muster und entscheidet über visuelle Gewalt oder Poesie.

H.S.



Untertritt
linke Seite
Umbruch
vord. Mitte
Schlitz
rechte Seite
Umbruch
linke Seite
Umbruch
linke Seite
Umbruch
Untertritt
Untertritt
Strich
rechte Seite
Umbruch
vord. Mitte
Schlitz
vord. Mitte
Schlitz
Zusammensetzlinie
Falte
A 11
rechte Seite
Stepplinie
rechte Seite
Umbruch
Stepplinie
Faltenbruch
rechte Seite
Stepplinie
Zusammensetzlinie
Strich
Gummizug
Umbruch
(nur Papierschnittelle zusammensetzen)
Zusammensetzlinie
Knopf
Fadenlauf
Bügelfalte
Fadenlauf
Umbruch
Falte
A 9
Falte
A 9
Schlitz
Umbruch
Knopf
vord. Mitte
Einschnitt
Faltenbruch
Kero
Strich
A 41
Fadenlauf
Strich
B 51

# Heinz Gappmayr

Zeit – Raum, 1968

1925 in Innsbruck geboren, lebt in Innsbruck

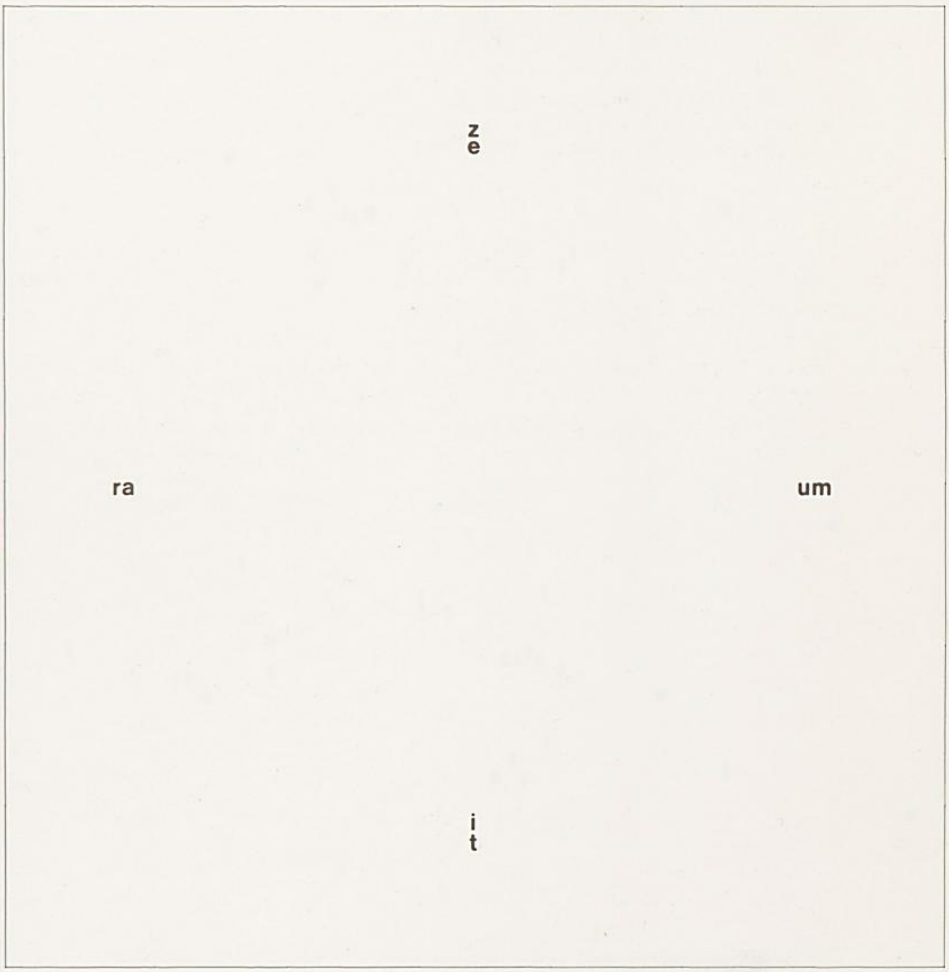
Ausstellungen: 1964 Zeichen II, München; 1967 Studio di informazione estetica, Torino; Galeria alpha, Modena; 1970 Galerie nächst St. Stephan, Wien; 1971 Centro Tool, Milano; 1972 Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven; 1973 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; 1975 Galerie Schöttle, München; 1978 und 1980 Galerie Walter Storms, München; 1979 Studio Carlo Grossetti, Milano; 1981 Modern Art Galerie, Wien; 1982 Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M.; 1995 Tiroler Landesmuseum Innsbruck; 1997 Kunstraum Widmoser, Innsbruck; 1997 Kunstraum Stadt, Bregenz; zahlreiche Gruppenausstellungen

Literaturauswahl: 1. Veröffentlichung 1962 Zeichen, Pinguin Verlag, Innsbruck; 1963 H. Heißenbüttel, Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert; 1976 Alois Vogel, Museum des 20. Jahrhunderts: Kunst aus Sprache, Alte und moderne Kunst, Heft 155, Wien; 1981 B. Schäfer, Die visuellen Gedichte des Heinz Gappmayr, Zum Hauptseminar: Konkrete Poesie, Univ. Saarbrücken, 1971; Gappmayr, Frankfurter Kunstverein; 1985 Gappmayr, von, für, über, Allerheiligenpresse Innsbruck; 1989, Dorothea van der Koelen, Das Werk Heinz Gappmayrs, phil. Diss. Darmstadt 1992; Opus Heinz Gappmayr, Gesamtverzeichnis, Mainz 1993;

Zeit – Raum, 1968, Transferlettern/Karton, 44 x 44 cm, signiert Rückseite rechts und Gappmayr, links unten 1968

Gappmayrs Arbeiten in den frühen sechziger Jahren waren der radikalste Beitrag zur visuellen Poesie, deren Ursprung in der konkreten Kunst liegt, mit der er sich seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit auseinandergesetzt hat. Die Lesefläche, die als Kontrastgrund der Schrift benötigt wird, wird zur Fläche in der Fläche; sie ist als quadratische Figur vom Grund abgehoben und wird als Bildträger zum autonomen Gegenstand. Gappmayr bricht mit der alltagssprachlichen Praxis und zeigt, wie schwer und weitreichend es ist, sich mit dem scheinbar Selbstverständlichen, der Sprache, auseinanderzusetzen. Das meditative Moment kommt vor allem von Gappmayrs Vorstellung einer Verbindung von Kunst und Transzendenz, seine Werke beschäftigen sich mit Bereichen, die jenseits der Wahrnehmung liegen. Seine Kunst erfordert einen konzentrierten Betrachter, der zum Mitdenker, zum intellektuellen Partner des Autors wird.

C.M.-T.


z
e
ra
um
i
t

# Heinz Gappmayr

Stille, 1967

Stille, 1967, Transferlettern/Karton, 42 x 29 cm signiert Rückseite rechts unten Gappmayr, links unten 1967

Das Wort »Stille« wird mit abgeschnittenen, im Blatt gleichsam versinkenden Buchstaben geschrieben, und erreicht damit, daß der Betrachter die gedachte Welt an die Stelle der wahrnehmbaren setzt. Der Rezipient, der »Inhalte« gewohnt ist, muß nun selbst aus dem gegebenen Material den Inhalt entwickeln, und das liegt ganz im Sinne Gappmayrs.

C.M.-T.

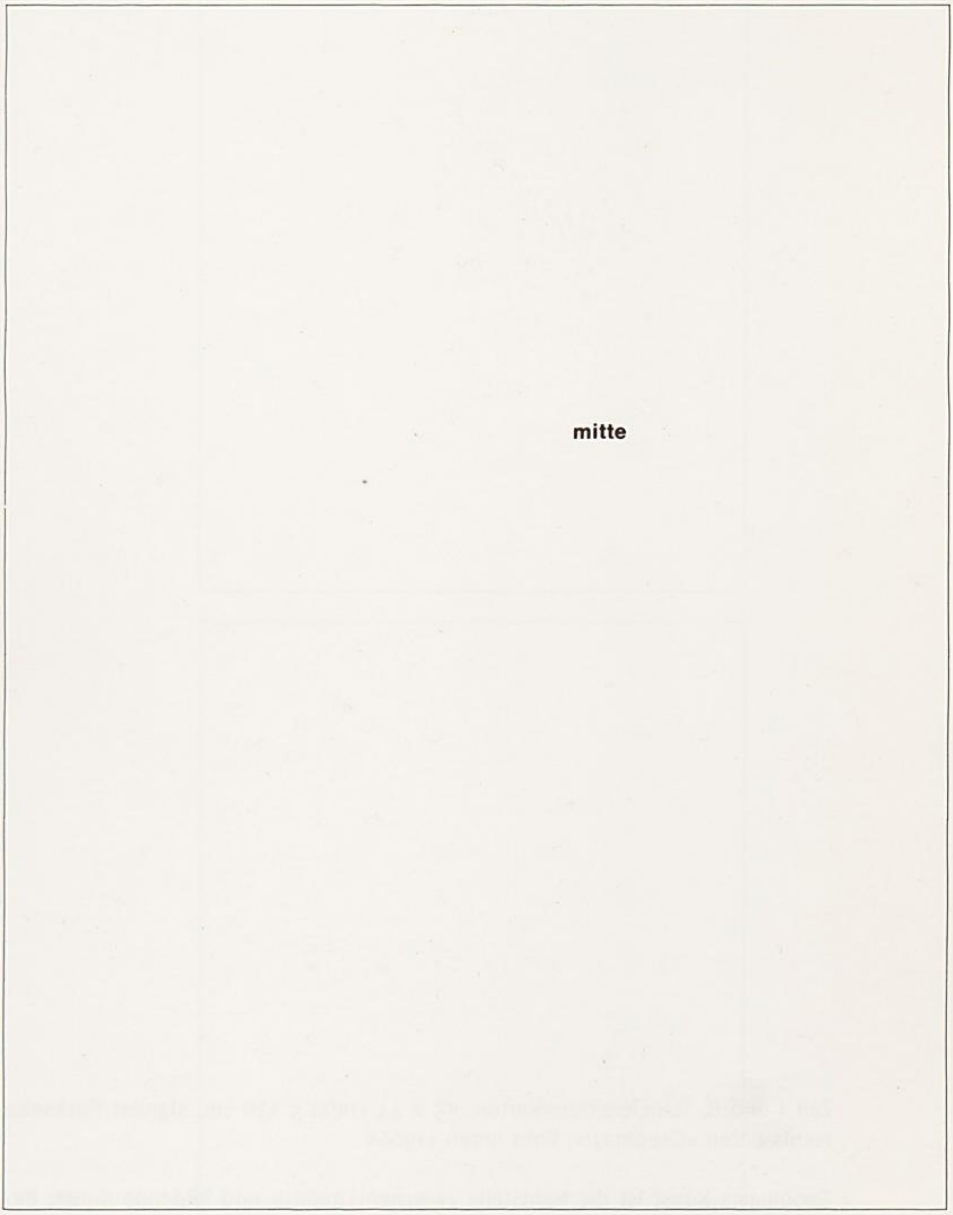
# Heinz Gappmayr

Mitte, 1970

Mitte, 1970, Transferlettern/Karton, 50 x 40 cm signiert Rückseite rechts unten »Gappmayr«, links unten »1970«

Die Reduktion auf einen bestimmten, als konkret bezeichneten Teil der Denk- und Sprachweise führt Gappmayr zu Texten, die aus wenigen oder wie hier nur aus einem einzelnen Wort bestehen. Immer schon ging es Gappmayr wesentlich um den behutsamen, verantwortungsvollen Umgang mit der Sprach, er suchte eine einfache und klare Sprache. Worte und Schriftzeichen sind in die Kunst integriert, um den leichtfertigen Umgang mit Sprache zu verhindern. Diese interessante Äußerung der »Kunst-aus-Sprache-Kunst« werden durch eine Sparsamkeit der Geste und eine isolierte Betrachtung von Einzelelementen ohne ihre Verflechtung in einem Ganzen erreicht.

C.M.-T.


mitte

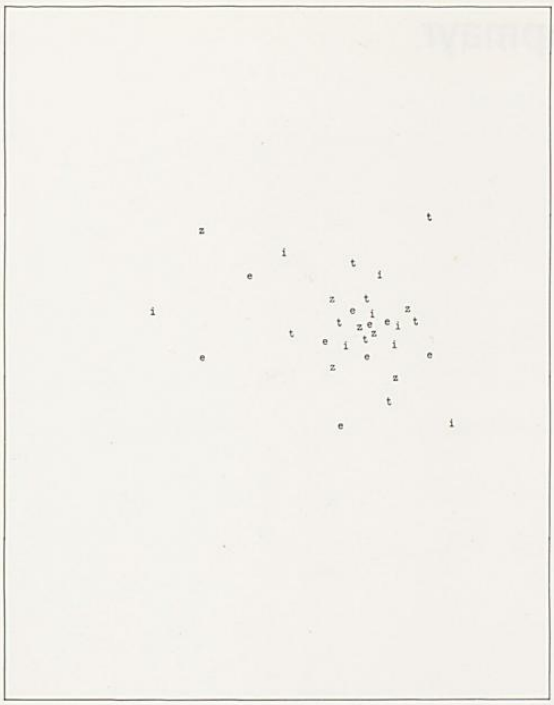
# Heinz Gappmayr

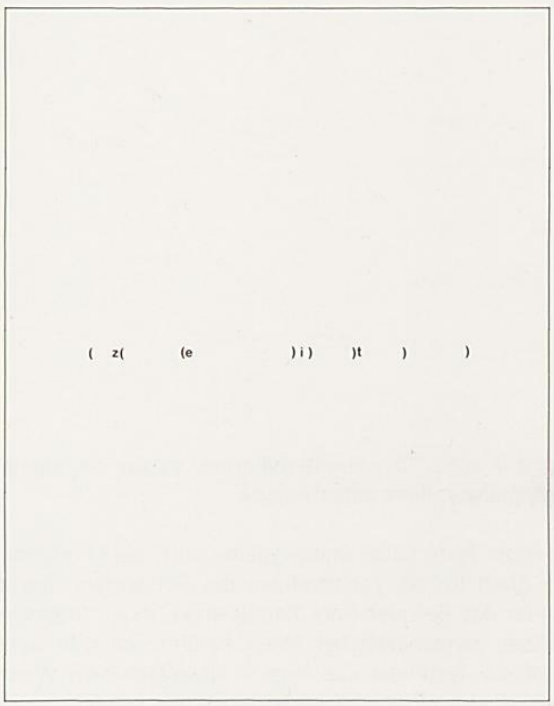
Zeit I und II

Zeit I und II, Transferlettern/Karton, 55 x 44 cm/41.5 x30 cm, signiert Rückseite rechts unten »Gappmayr«, links unten »1966«

Gappmayrs Kunst ist die Nahtstelle zwischen Literatur und bildende Kunst; Begriffe wie Raum, Zeit, Licht oder Weiß werden immer wieder mit einfachsten graphischen Zeichen variirt. In der beispiellosen Radikalität seines Denkansatzes schafft der Künstler so Arbeiten von sowohl höchster Einfachheit als auch Komplexität, zu deren Verständnis weniger landläufiges »Kunstverständnis« als ein hohes Maß an Sensibilität und Offenheit notwendig ist. Heinz Gappmayr schrieb 1965: »Unmittelbar oder konkret nennen wir alles was da ist und nicht nur etwas vermittelt, indem es auf etwas hinweist, ohne selbst zu sein«.

C.M.-T.




( z( (e )i ) )t ) )

# Heinz Gappmayr

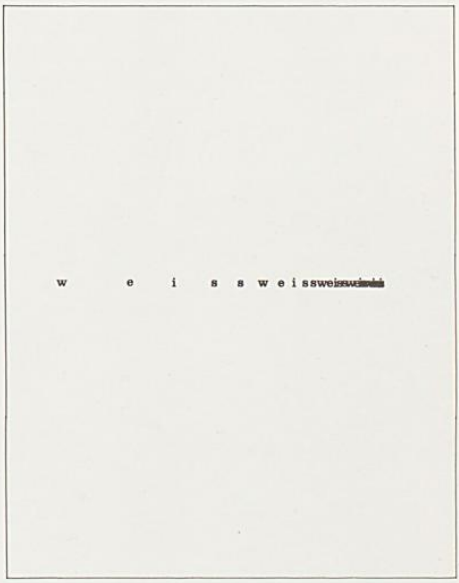
Weiss I und II, 1962

Weiss I und II, 1962, Transferlettern/Karton, 55 x44 cm, signiert Rückseite rechts unten »Gappmayr«, links unten »1962«

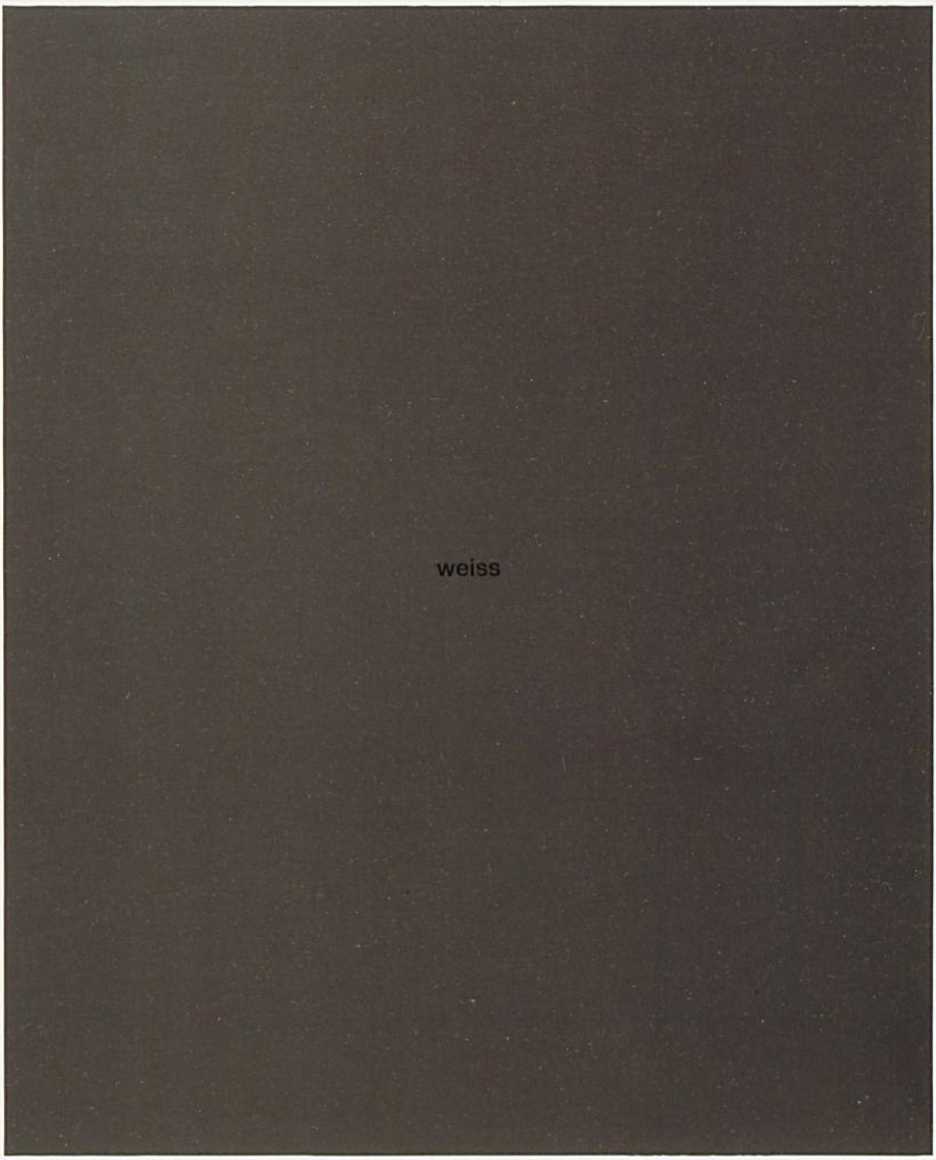
Für Gappmayrs Texte bildet immer wieder auch die Lesefläche selbst das Thema und wird damit für die Vorstellungen des Betrachters zum doppelten Projektionsfeld. Hier das Beispiel einer Komposition, deren Intension sich aufs engste mit Absichten zeitgenössischer Maler berührt. Ist man bereit »mitzuspielen«, führen einfache Textbilder das Auge in überraschender Weise herum. Aber das Werk ereignet sich nicht bloß im Gedanklichen sondern auch materiell, also als semiotische Begebenheit, was eine wirkliche Konfrontation darstellt. Sprache, die konkret und so zum Instrument genommen wird, weist sich somit als legitimes Handlungsfeld der Kunst aus.

C.M.-T.

weiisis


w e i s s weisswe

Weiß
Transferlettern/Karton, 55 x 44 cm


weiss

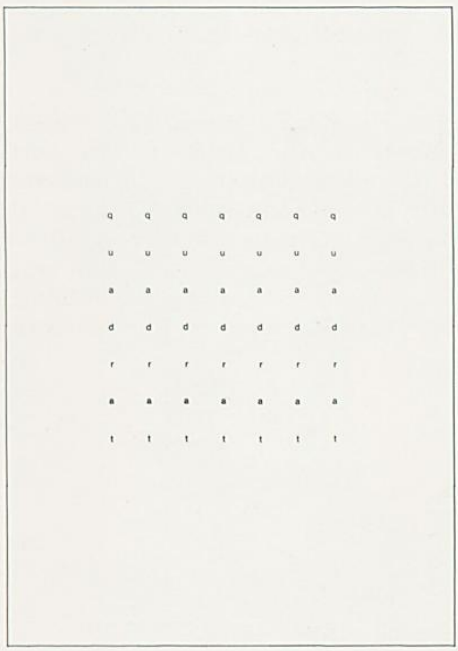
# Heinz Gappmayr

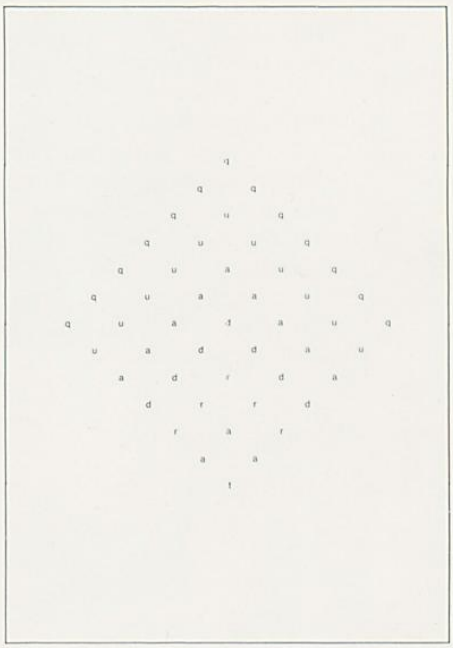
Quadrat I und II, 1984

Quadrat I und II, 1984, Transferlettern/Karton, 41.5 x 30 cm signiert Rückseite rechts unten »Gappmayr, links unten »1984«

Das betont Methodische an Gappmayrs Arbeiten macht diese zu einem Stück Kunsttheorie, auf die wohl das Zitat von Nelson Goodman paßt: »Die Eigenschaften, die auf einem puristischen Gemälde zählen, sind diejenigen, die das Bild manifestieren, die es auswählt, auf die es sich konzentriert, die es zur Schau stellt und in unserem Bewußtsein hervorhebt – die es vorzeigt – kurz: jene Eigenschaften, die es nicht bloß besitzt, sondern exemplifiziert, für die es als Probe steht... Ein Kunstwerk, so frei von Darstellung und Ausdruck es auch sein mag, ist immer noch ein Symbol, selbst wenn das, was es symbolisiert, keine Dinge, Menschen oder Gefühle sind, sondern bestimmte Muster der Gestalt, der Farbe und der Textur, die es vorzeigt«.

C.M.-T.





# Hilde Goldschmidt

Selbstbildnis, 1974

1897 in Leipzig geboren, 1980 in Kitzbühel gestorben; 1914-1917 Akademie der Bildenden Künste, Leipzig, Abt. Buchentwurf bei Prof. H. Steiner, 1918 Privatunterricht bei Prof. Bossert (Akademie Leipzig), 1920 Akademie der Bildenden Künste, Dresden, bei Prof. Hettner, Meisterklasse von O. Kokoschka bis 1923, 1933 erstmals in Kitzbühel (Sanatoriumsaufenthalt), 1939 Emigration nach Großbritannien, 1950 Rückkehr nach Kitzbühel

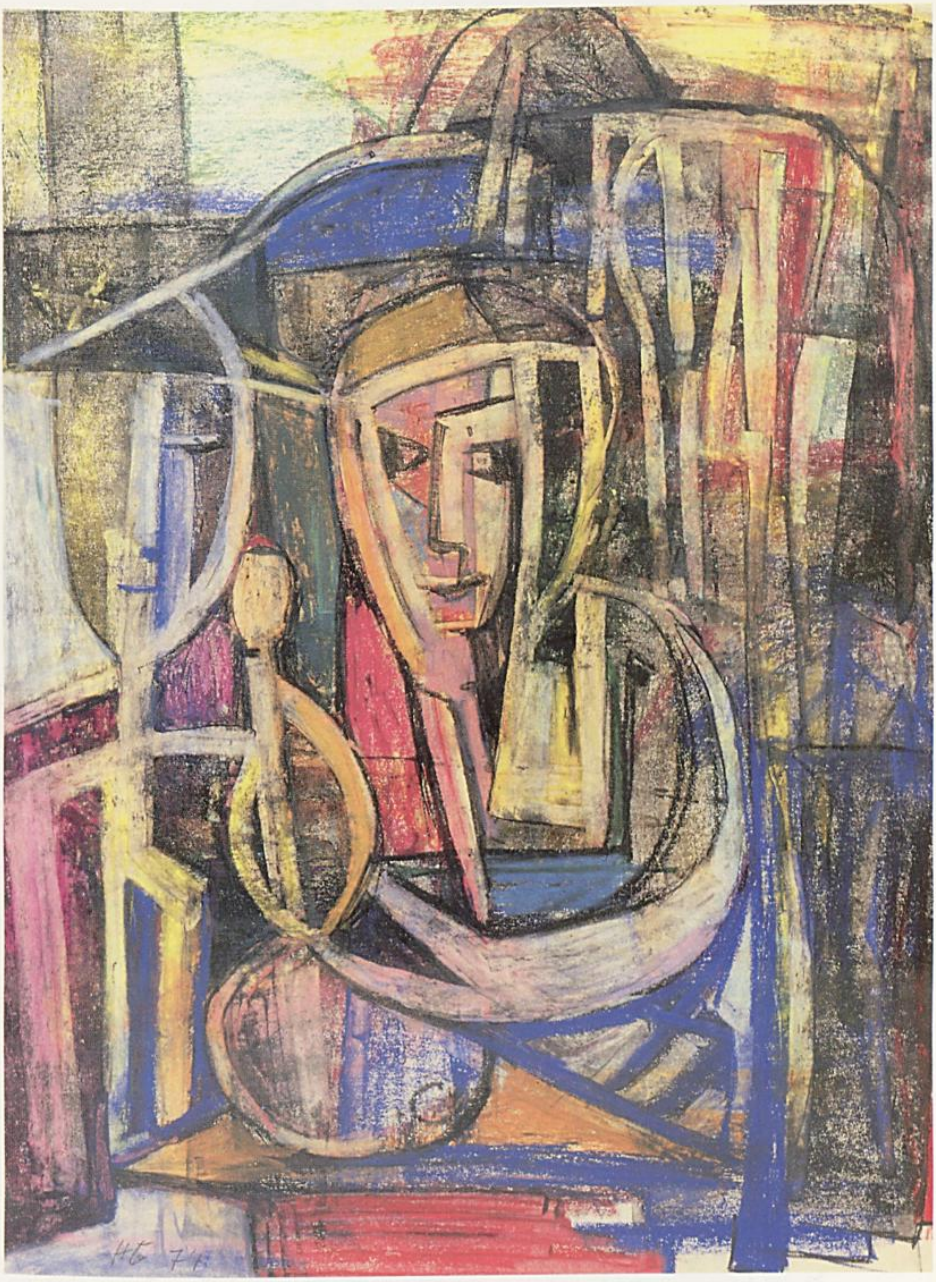
Ausstellungen: Galerie Thommen, Basel, 1958; Lancaster Museum, Lancaster, Harris Museum, Preston, 1973; Galerie Galaxis, Kitzbühel, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 1977; Kokoschka und Dresden, Wien 1997; Arte e Violenza, Palermo und Florenz 1997

Literaturauswahl: H. Mackowitz, Die Frau in der Tiroler Malerei der Gegenwart, in: Tirol, Winter1969/70; J.P. Hodin, Spuren und Wege der Malerin Hilde Goldschmidt, Hamburg, 1974; E. Wagner, Hilde Goldschmidt, Phil. Diss. Innsbruck, 1978; E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch – Malerei und Graphik in Nord-Ost-Südtirol nach 1945, Bozen, 1982; Kat. Ausst. Kunst im Exil in Großbritannien, 1933-1945, Berlin 1986; S. Plakolm Forshuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938, Wien 1993; Christoph Bertsch (Hrsg.), Arte e Violenza. Immagini fra le due guerre in Austria, Florenz 1997; W. Birke, Mitten ins Herz, Werkmonographie der Guernica Gesellschaft, Osnabrück 1997

Selbstbildnis, 1974
Kreide/Papier, 46 x 34 cm, signiert und datiert links unten »H G 1974«

»Rhythmus, Schwingungen und Spannungen in eine Form zu bannen, die von dem Zauber und der Ausstrahlung der Farbe erfüllt ist« gilt nach den Worten von Hilde Goldschmidt ihr Bemühen. Ihr wesentliches Anliegen bei den zahlreichen Selbstporträts und Landschaften gilt der Seele, der verborgenen Wesenheit, die hinter der alltäglichen Maske liegt. So ist auch dieses Selbstporträt nicht ein Abbild der Oberfläche. Bei immer stärker werdender Abstraktion, bis hin zu rein geometrischen Formen ist das Bildnis dreimal zu erkennen. Der Rhythmus wird durch die Linie und der zarten aber bestimmten Farbigkeit bestimmt und ergibt eine ausgewogene und harmonische Komposition.

C.G.



# Hilde Goldschmidt

Ohne Titel, 1975

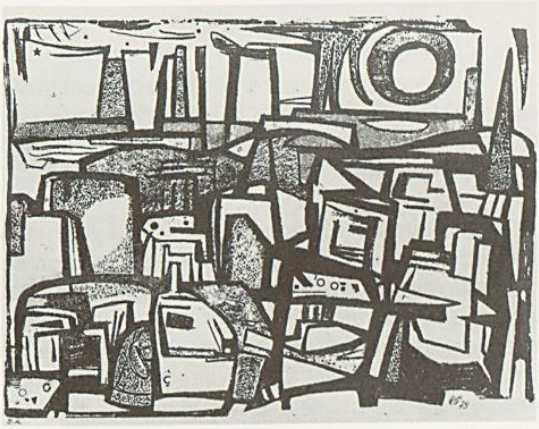
Ohne Titel, 1975, Siebdruck/Papier, handsigniert und datiert rechts unten »HG 75«, links unten in der Handschrift der Künstlerin »E. A.«

Ohne Titel, 1975, Siebdruck/Papier, handsigniert und datiert rechts unten »HG 75«, links unten in der Handschrift der Künstlerin »E. A.«

Ohne Titel, 1975, Siebdruck/Papier, handsigniert und datiert links unten »HG 75«, rechts unten in der Handschrift der Künstlerin »E. A.«

Bei diesen drei Siebdrucken, die zu dem Spätwerk Hilde Goldschmidts zählen, ist sie bis zur vollkommenen Abstraktion vorgedrungen. Sie sind nur noch Ausdruck eines Formerlebnisses, weitab vom realen Vorwurf. Bei dem in einem dumpfen, warmen gelb gehaltenen Druck überwiegen die weitgehend geraden horizontalen und vertikalen Linien, die die Hauptrichtungen und die Struktur bestimmen. Die teilweise breiten, festen Linien, die das Blatt voll ausfüllen, geben einen stabilen, in sich geschlossenen, tektonischen Charakter. In dem in grün ausgeführten Blatt dominieren hingegen die runden, organischen Formen. Immer wieder werden Teile von Tieren, wie Köpfe oder Augen sichtbar. Verfolgt man die Linien aber weiter, lösen sich diese im Ganzen auf. Der ebenfalls von organischer Linienführung bestimmte, in einem dunklen grau gehaltene Druck umreißt in der Gesamtform einen Körper der in sich ein Fragment eines Tieres erahnen läßt, aber auch die in der Zeit für Hilde Goldschmidt so faszinierenden Kakteen der Landschaft von Gozo darstellen können. In allen drei Arbeiten dominiert die Linie, Flächen werden teilweise mit Strukturen, die mit Hilfe der Technik der Frottage übertragen wurden, und oft einen vertrauten Charakter übermitteln, gefüllt, sind aber auch mit geometrischen Formen wie Kreisen und Sternen durchsetzt.

C.G.



# Martin Gostner

Geschichte in 3 Teilen, 1982

1957 in Innsbruck geboren;

Ausstellungen: 1987 Forum Kunst, Rottweil; 1988 Musée Cévenol, Le Vigan; Amraserstraße 28, Innsbruck; 1989 Atelier P.B., Klapperhof, Köln; Kunstverein Trondheim; Hochschule für angewandte unst, Wien; 1990 Salzburger Kunstverein/Städtisches Museum Mülheim a.d. Ruhr; 1991 Galerie Ungers, Köln; Fennerkaserne, Innsbruck; Forum Kunst Rottweil; Galerie Gögger, München; 1992 Galerie Ungers, Köln; Förderkoje Art Cologne; Galerie Mosel & Tschechow, München; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; 1993 Studio Ogetto, Mailand; Institut für Komparatistik, Universität Innsbruck; Kunstverein Ludwigsburg; Teatro Carlo Felice, Genova; 1994 Portikus, Frankfurt/Main; The Agency, London; Forum Stadtpark, Prag; Galerie Gögger, München; 1995 Studio Ogetto, Mailand; Galerie Ungers, Köln; Kölnischer Kunstverein; Fondazione Querini, Venezia; 1996 Galerie Nisple, St. Gallen; Galerie Mosel & Tschechow, München; Galerie Giorgio Persano, Turin; Amraserstraße 28, Innsbruck; 1997 Bezirksgericht Hall/Tirol; Universität Innsbruck;

Literaturauswahl: Kat. Ausst. 60 Tage österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts, Wien 1989; Kat. Ausst. Wider-Schein, Insbruck 1990; Kat. Ausst. Räume, Innsbruck 1991;

Geschichte in 3 Teilen, 1982
Gouache auf Transparentpapier, 107 x 79 cm, rechts unten signiert »M. Gostner«, hinten bez. 1982, Eine Geschichte in 3 Teilen, Teil I, 108 x 159 cm, rechts unten signiert und datiert »Gostner 82«, hinten bez. Teil II, 107 x 84 cm, rechts unten signiert und datiert »Gostner 82«, hinten bez. Teil III

»Das Ding sei ein Globus. Verändern wir ihn, und zwar radikal, in dem wir ihn nach innen stülpen. Damit ändert sich seine Funktion von einer Kugeloberfläche zu einem Raum. War der Betrachter zuerst draußen im »Raum«, so ist er jetzt innerhalb eines Raumes, und was vorher als Körper vor ihm schwebte, ist jetzt seine Umgebung, in der Er schwebt, als ob der Globus Augen bekäme«. (M. Gostner, Der Traum vom Raum, R.E.M. 1984) In der frühen, 3-teiligen Arbeit von Gostner tauchen als malerischem Grund graphisch akzentuierte tier- und menschenähnliche Wesen auf und unter, bevölkern und beflügeln die Welt von innen und außen. Die Geschichte bewegt sich vom erdfarbenen Irdischen über das graue Atmosphärische in ein von hellem Blau grundiertes All.

R.B.

# Martin Gostner

Naturstudie Rubin, 1988
Naturstudie Cuprit, 1988

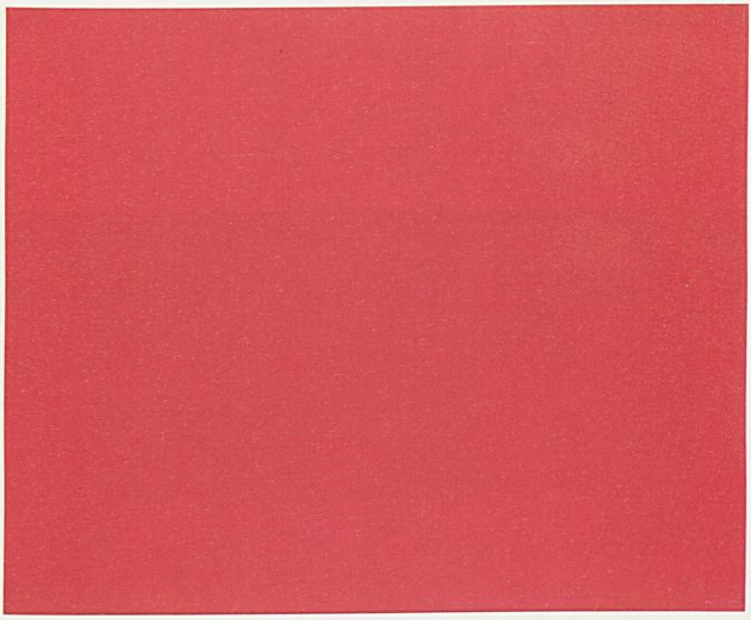


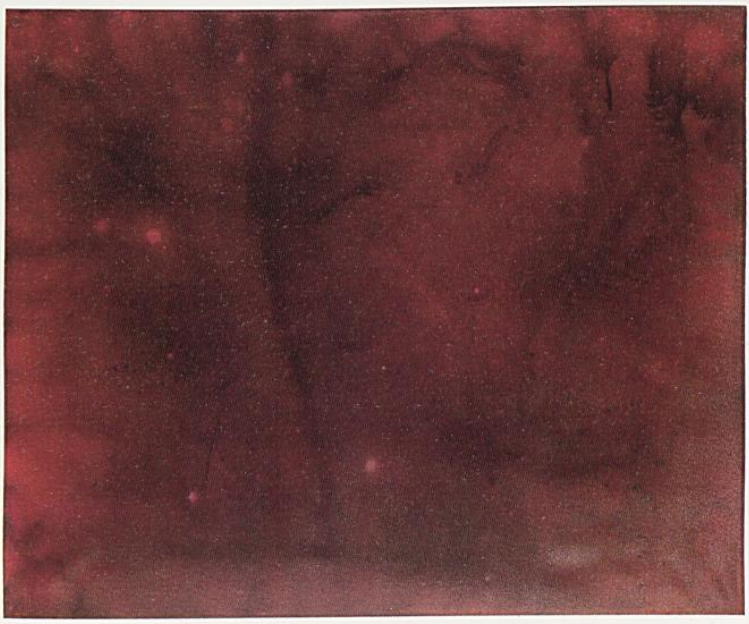
Naturstudie Rubin, 1988
Aluminiumoxyd auf Polyesterseide, 56 x 46 cm, hinten signiert, datiert u.bez. »Martin Gostner 1988, Rubin«

Naturstudie Cuprit, 1988
Kupfer auf Polyesterseide, 56 x 46 cm, hinten signiert u.bez. »Martin Gostner, Cuprit«

In den beiden Naturstudien von 1988 setzt sich Martin Gostner mit den kunsttheoretischen Anschauungen von Paul Cézanne auseinander. So wie Cézanne den Kern der Natur als Schichtung versteht und als Festes, Dauerhaftes in der kristallinen Struktur eines Berges zum Ausdruck bringt, stellt sich Gostner als exakter Beobachter von Erscheinungen, den Mineralstrukturen, vor. Deren Ergebnis stellt ein Dokument methodischer Arbeit dar. Dabei gelangen anorganische Materialien zum Einsatz, Gostner arbeitet mit Aluminiumoxyd oder Kupfer auf Polyesterseide.

R.B.





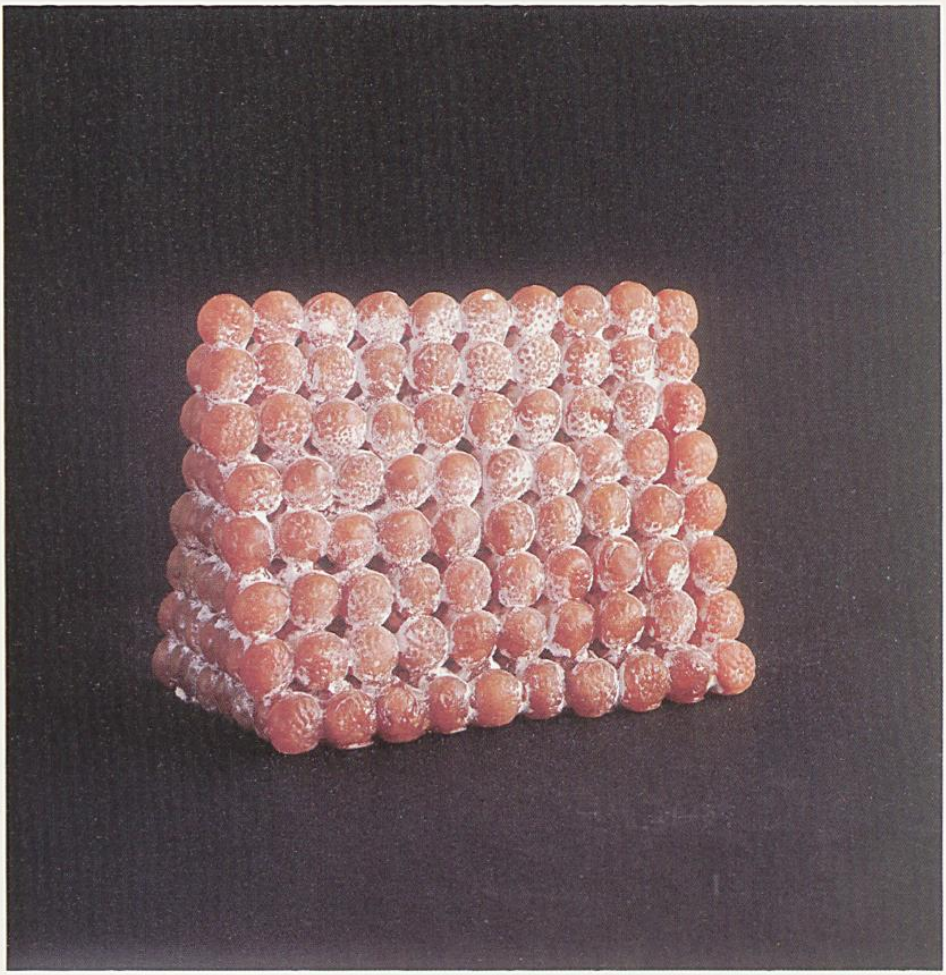
# Martin Gostner

Nation, 1991

Nation, 1991, Zucker, Insektizid, Lack, ca. 9,5 x 20,5 x 18 cm

Martin Gostner setzt sich in seiner Arbeit nicht mit abstrakten künstlerischen Fragestellungen auseinander sondern greift aktuelle Probleme auf, darunter auch soziale und politische Themen. In den Arbeiten der letzten Jahre kommt seine intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte zum Ausdruck. Nationalistisches Denken und in der Folge der Nationalstaat als politisches Gebilde sind Resultate historischer Abläufe, die zudem noch nicht weit zurückliegen. In einer Serie von Objekten mit dem Titel »Nation« manifestiert sich die Kritik an diesem starren, auf Abgrenzung anderen gegenüber ausgerichtete System. Analog zur Nation, die sich aus Menschen gleicher Abstammung und Geschichte zusammensetzt, besteht das Zuckerobjekt, einem Modul vergleichbar, aus vielen gleichen Bausteinen. Seine Form, die einer kristallinen Struktur entspricht, ergab sich dabei aus den begrenzten geometrischen Möglichkeiten des Ausgangselementes. Gostner wählte ganz bewußt »Zuckerbausteine« als Material für sein Objekt, dessen einzelne Teile durch Hitze miteinander verschmolzen wurden. Aufgrund der physikalischen und chemischen Eigenschaften von Zucker kann diese Verbindung aber trotz der scheinbaren Härte und Stabilität wieder leicht aufgelöst bzw. zerstört werden. Neben der Starre und Unflexibilität die damit zum Ausdruck kommt ist noch ein weiterer Aspekt bei der Materialwahl von Bedeutung, nämlich der der Vesuchung und Verlockung. Obwohl man sich der schädlichen Auswirkungen von Zucker bewußt ist, läßt man sich immer wieder davon verführen.

E.B.S.



# Alfons Graber

Selbstporträt

1901 in Steinach geboren, gestorben ebendort 1990. 1922-24 Kunstakademie in München bei Prof. Becker-Gundahl. 1924-29 Akademie der bildenden Künste in Wien (2 Semester bei Prof. Andri, 10 Semester bei Prof. Delug). Gleichzeitig Studium der Kunstgeschichte, 1926 Lehramt für Kunsterziehung an mittleren Schulen.

Ausstellungen: 1936 Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Nach dem Zweiten Weltkrieg freischaffender Künstler in Steinach. 1952, 1964, 1972, 1977 und 1986 Ausstellungen im Tiroler Kunstpavillon.

Literaturauswahl: H. Holzmann, Alfons Graber ein Steinacher Künstler, in: Tiroler Heimatblätter Heft 7/8 1936, S. 218-221; K. Hoppe, Alfons Graber. Ein Maler der Besinnung, Fulpmes 1986

Selbstporträt, Öl/Holzfaserplatte, 48 x 38 cm, signiert rechts unten »A. Graber«

Graber ist ein Künstler, der über großes handwerkliches Können und große malerische Begabung verfügt. Er steht jedoch allen Strömungen in der Kunst seiner Zeit ablehnend gegenüber. Seine Vorbilder sieht er in der Malerei des Barock. Dieses Selbstporträt Grabers ist in seiner Art charakteristisch für die Vielzahl der von ihm geschaffenen Porträts. Bezeichnend für Graber ist die düstere Farbigkeit und das aus dem Dunkeln hervortretende Gesicht. Er sieht die Aufgabe des Porträtierens nicht darin das Wesen eines Charakters aufzuzeigen, sondern ein Modell im Sinne der malerischen Richtlinien des Barock abzubilden.

M.P.

A. GRÖBER

# Hermann Graber

Quadratur der Natur, 1988

1954 in Hall geboren; Autodidakt; Aktionist; Bildhauer; Photograph; Bühnengestalter

Ausstellungen: 1978 Haller Randfest-Aktion gegen die Zeit; 1988 Galerie Zeitkunst Innsbruck; 1989 Schloß Maretsch Bozen; 1990 Videoperformance Ferdinandeum Innsbruck; 1990 Zwei Videos Kunstforum Bonn; 1991 Tiroler Kunstpavillon; 1992 Kulturgarten bei den Minoriten Graz; 1993 Schloß Wilhelmsburg Schmalkalden BRD; 1993 Schloß Büchsenhausen; 1994 Galerie Maerz Linz; 1996 Städtische Galerie Rosenheim

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Transit Tiroler Künstler in Bonn 1990; Kat. Ausst. Galerie Maerz Linz 1994

Quadratur der Natur, 1988, Erde mit Pflanzenteilen, 25 x 25 x 37 cm

Graber funktioniert einen Gegenstand aus dem Alltagsleben um und stellt ihn in einen neuen Kontext. Der ehemalige Blumentopf erfährt bei gleichbleibendem Erscheinungsbild einen Wandel. Im künstlerischen Akt der Abtrennung vom Gebrauchsgegenstand nun zum Kunstwerk gewordenen Objekt ist der kühne Sprung auf eine neue Bedeutungsebene vollzogen worden. So ist ein schon Gewesenes neu geworden und will nun anders verstanden werden. Der Titel "Quadratur der Natur" impliziert eine Veränderung derselben, und das manifestiert sich hier in diesem geometrischen Körper. Der dunkle, festgepreßte mit Wurzeln durchzogene Erdkubus bildet eine interessante Struktur, die mit dem herausragenden, hellen hölzernen Pflanzenteil eine auf Kontraste aufbauende Symbiose eingeht. Diese zwei völlig verschiedenen Formprinzipien beinhalten viele Interpretationsmöglichkeiten, die dieses Gegensatzpaar evozieren. Ein weiteres schwingt noch mit: Natur und Artefakt (in der ursächlichen etymologischen Bedeutung), und gleichzeitig wird diese Polarität im Kunstwerk selbst aufgehoben.

T.W.

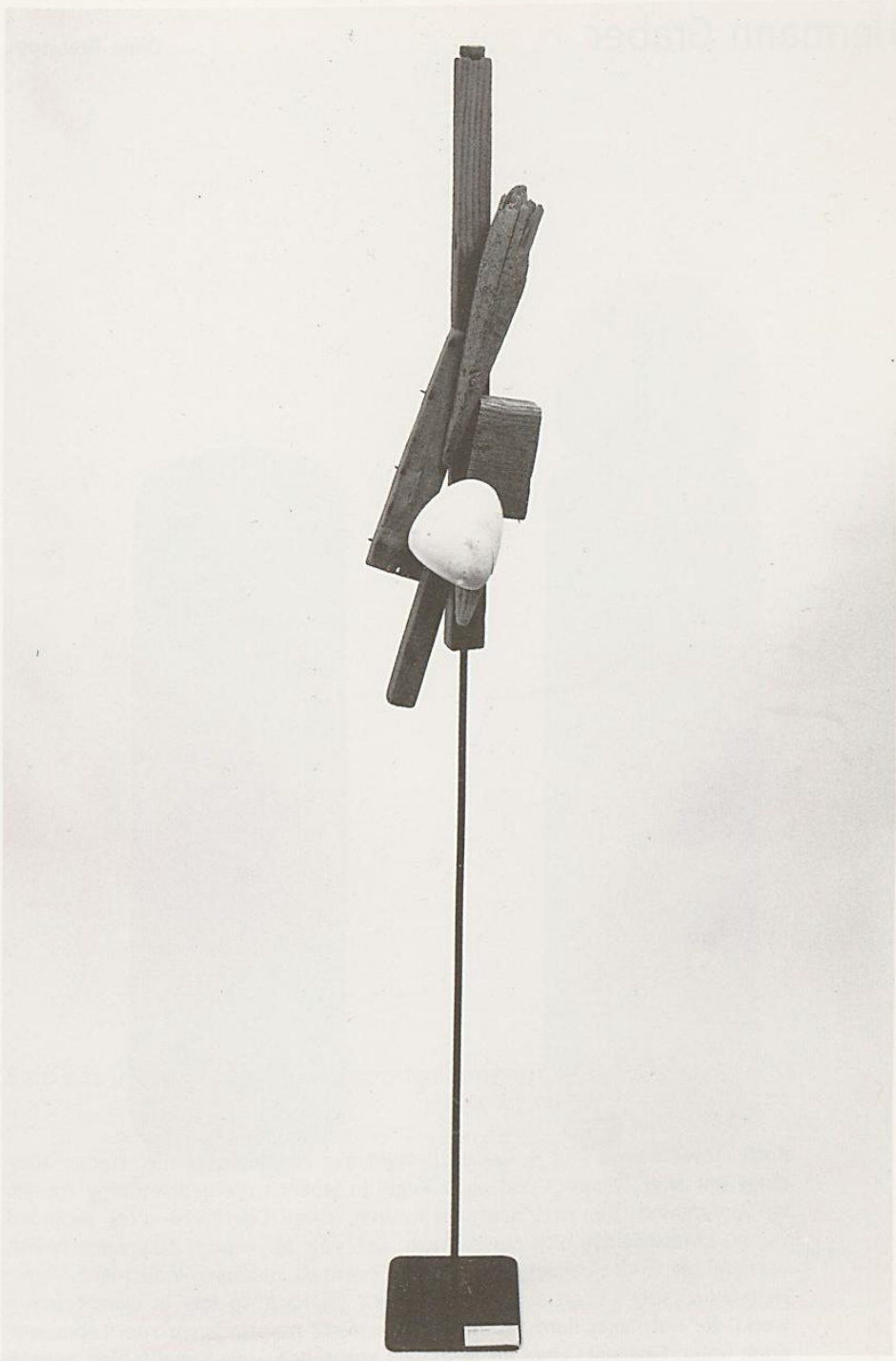
# Hermann Graber

Ohne Titel, 1991

Ohne Titel, 1991, Holz, Plastik (Fundstücke), Eisenständer, Höhe 163 x 26 x 16 cm

Im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens Hermann Grabers steht der Versuch, Leben und Kunst zu verbinden, das Leben selbst soll zum Gesamtkunstwerk werden. Graber sieht sich als kompromißloser Verteidiger und Erweiterer der menschlichen Freiheit, der auch durch provokative Auftritte, Flugblattaktionen und Performances Anstöße zum Überdenken eingefahrener Bahnen geben will. In diesem Objekt montiert er Fundstücke, Holzlatten, die teilweise noch Nägel enthalten, sowie Plastikteile, die aus dem Alltagsleben bekannt sind, auf einen Eisenständer. Banales wird verfremdet, indem es in einen neuen, ungewohnten Zusammenhang gebracht wird. Grabers Kunstauffassung bringt seine Plastiken in die Nähe dadaistischer Objekte und ready mades, seine Performances erinnern an Happenings des Aktionismus der sechziger Jahre, an Kunstrichtungen, die ebenfalls versuchten die Grenzen zwischen Leben und Kunst zu überwinden.

C.W.



# Hermann Graber

Ohne Titel, 1991

Ohne Titel, 1991, 3-teilig, Hartgummiwalzen, Holzkugel mit Stallresten, 22 x 8 x 8 cm; 22 x 8 x 8 cm; 7,5 x 7,5 x 7,5 cm

Auch dieses Objekt von H. Graber besteht aus Fundstücken, hier stehen allerdings mit zwei Zylindern und einer Kugel in labiler Lage geometrische Formen im Vordergrund. Die zwei Hartgummiwalzen, deren Oberfläche nicht verändert wurde, unterscheiden sich nur dadurch, daß eine abgenutzte Noppen aufweist, während die zweite beinahe glatt ist. Im Gegensatz zu diesen Industrieabfällen – Hermann Graber sichert sich seine Existenz als Nachtwächter in einer Fabrik – weckt die Holzkugel durch Stroh- und Haarreste Assoziationen zum Lebensumraum Natur. Einerseits etwa als Mistkugel anzusehen – die Kugel fordert geradezu heraus, daran zu riechen – steht sie zugleich als Kürzel für den Kopf eines menschlichen Körpers. In witzig-ironischer Art wird der Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Objekt ein großer Spielraum eingeräumt.

C.W.

# Hans Grosch

T-Stück, 1988

1953 in Hall/Tirol geboren; abgeschlossene Lehre als Einzelhandelskaufmann; 1993 Östereichischer Graphikwettbewerb – Preis der Stadt Wien; lebt in Hall i. T.

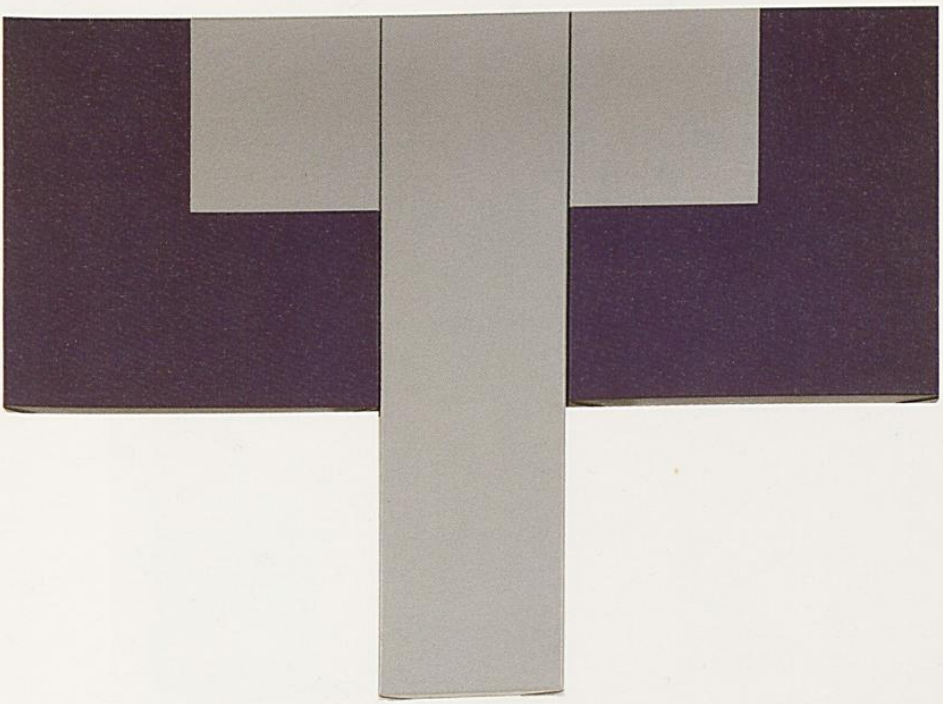
Ausstellungen: 1982 Galerie Thoman, Innsbruck; 1988 Tiroler Kunstpavillion, Innsbruck; 1989 Cultural de la Villa, Madrid; 1990 Galerie A4, Wels; Tiroler Landesmuseum, Innsbruck; Künstlerforum, Bonn; 1992 Concept Space, Shibukawa/Japan; Galerie P. Lindner, Wien; Intern. Art Fair, Paris; 1993 Palazzo Martinengo, Brescia; 1994 Zellermayer Galerie, Berlin; Forum Konkreter Kunst, Erfurt; Art, Köln; 1995 Kunst 95, Zürich; 1996 Concept Space, Shibukawa/Japan; Kunst 96, Zürich; 1997 Cultureel Cenrum Knokke Heist, Belgien;

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Aspekte, Innsbruck 1982; W. Methlagl, in Das Fenster 39,1986; Kat. Ausst., Wider-Schein, Innsbruck 1990; Kat. Ausst., Konstruktiv-Konkret-Konzeptionell, Fulda 1990; S. Hirn, Pressetexte 1985-90, Innsbruck 1990; E. Grominger, H. Grosch, Katalog Galerie Orms, Innsbruck 1991; Kat. Ausst., Galerie Maerz, Linz 1993; M. Hörmann, arttirol, Innsbruck 1994; Kat. Ausst., Galerie P. Lindner, Hall i. T. 1995

T-Stück, 1988, Acryl-Leinwand 100 x 70 x 4.5 cm, signiert »Grosch 88« Rückseite

100 x 70 4.5 Höhe mal Breite mal Tiefe ist die geometrische Qualität des T. Der Buchstabe wird unbedeutend. In der Klarheit von Hans Grosch`s konkreter Kunst gilt der Inhalt der strengen Form und Farbe und die Frage nach dem Zusammenhang. Die behutsame Farbabstimmung ist Unterteilung der Fläche, differenziert und unterstützt die geometrische Figur. Das T-Stück realisiert die geometrische Möglichkeit seiner Form und, durch den thematisierten Bildträger zum Bildkörper erweitert, auch seine Dritte Dimension.....

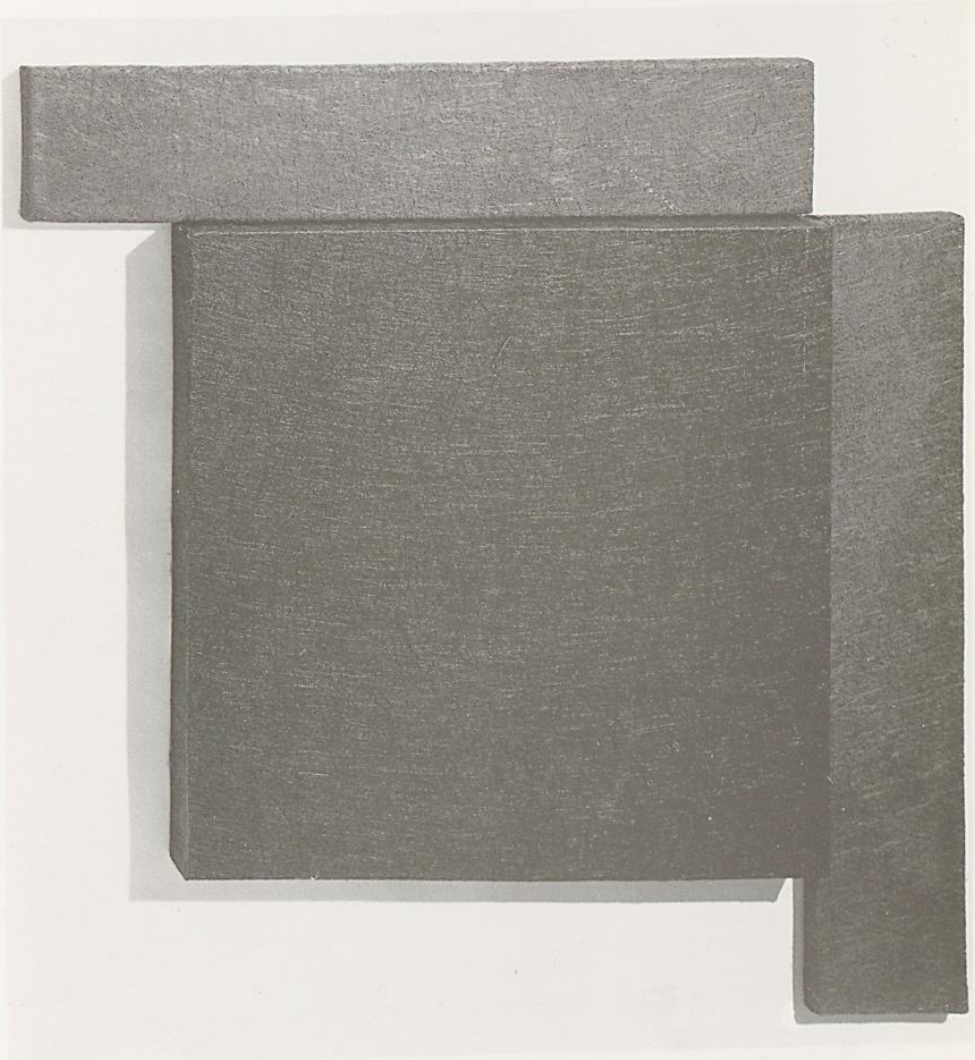
G.M.



# Hans Grosch

3 Quadrate, 1986

3 Quadrate, 1986, Holz-Acryl-Polyester, 1 mal 65 x 65 cm, 2 mal 15 x 85 cm, signiert »Grosch 86« Rückseite



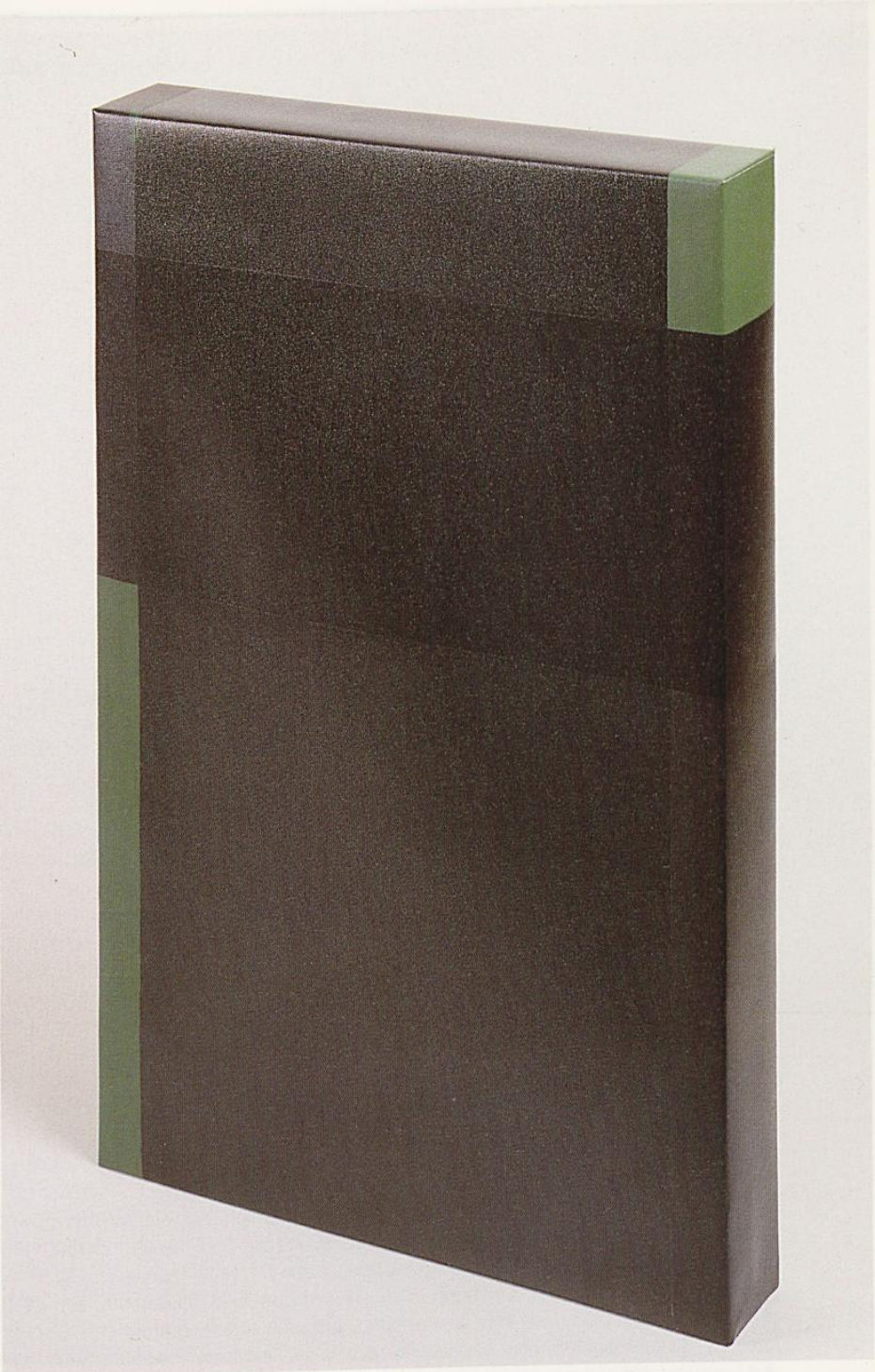
# Hans Grosch

Ohne Titel, 1990

Ohne Titel, 1990, Acryl-Leinwand, 75 x 50 x 8 cm, signiert »Grosch 90« Rückseite

Mit dem Quadrat und seinen Variationen wird der rechte Winkel konstruiert und einem weiteren die Chance gegeben. Der breite Rahmen wird als weitere Malfläche verstanden und setzt nicht nur die Flächen in Beziehung sondern mit ihnen auch die reale Raumtiefe. Die Struktur der verschiedenen angewandten Materialien schafft sich sill verändernde Lichtwirkung und gibt diesen Arbeiten über die damit erreichte spannungsvolle Flächenteilung hinaus einen transzendenten Ansatz...

G.M.



# Hans Grosch

Box for Japan, 1994/95

Box for Japan, 1994/95, Acryl auf MDF, Edelstahl, Foto auf Aluminium kaschiert

Box for Japan, Innenseite, 1994/95, PU sandgestrahlt, 170 x 100 x 1,5 cm, Edelstahl, 64 x 25 x 25

In den achtziger Jahren hat Hans Grosch begonnen, die Kanten des traditionellen Tafelbildes als Malfläche umzugestalten und zur Vorderfläche in Beziehung zu setzen. Somit verschob sich das zweidimensionale Tafelbild in die dritte Dimension, in die Tiefe, den Raum. Rand und Peripherie wurden zum Thema erhoben. Die nächste Stufe war der Schritt hin zum Objekt im Raum. Die Ausgangsform der Gruppe BOXes FOR JAPAN ist ein roter Quader, der durch eine Stahlklammer zusammengehalten wird, die mit ihren Kanten ebenfalls jene geometrische Figur umschreibt. Durch das Ineinander- Verschobensein der beiden wird die dreidimensionale Wirkung der Box verstärkt. Eine Fotodokumentation hält diesen Zustand fest. Spannung entsteht durch das zweidimensionale Abbilden der räumlichen Plastik, einem Objekt, das in der Form nicht weiter greifbar ist, denn es wurde auseinandergenommen, zerlegt, das Innenleben der Box wurde offenbart, nach außen geklappt. Bedeutend ist stets die Realität der Raumwahrnehmung; hier wird das ansonsten Verborgene des Hohlkörpers erfahrbar gemacht. Die räumliche Verdichtung des Gegenstandes breitet sich in die Fläche aus, die Innenseite der Box ist schwarz, was schon im Foto an den Schnittstellen des Objekts angedeutet wird. Gehrungen trennen die einzelnen zusammenklappbaren Teile, sie führen wiederum in die Tiefe, in Zwischenräume. Nun zeigt sich die Metallklammer in ihrer Skelettform, als eine offene, tranparente Variation der Raumbeschreibung. Insgesamt dient die enorme Präzision der Ausführung der Steigerung: alles wird wichtig, nichts scheint zufällig, sogar die Reflexion auf den glatten Flächen – für sich allein und in ihrem Wechselspiel mit Mattigkeit ist wiederum eine Definition von Raum.

B.V.

BOX FOR JAPAN - MAEBASHI
GROSCH 95

# Günther Gstrein

Ohne Titel, 1986
Ohne Titel, 1986

1958 in Innsbruck geboren; 1980-1985 Akademie der bildenden Künste in Wien (bei Wolfgang Hollegha); lebt in Innsbruck und Straaden. Seit 1991 laufend Gemeinschaftsarbeiten mit Andreas Holzknecht.

Ausstellungen: 1985 Galerie des Landes Niederösterreich; 1986 Kunstpavillon Innsbruck, Galerie Zeitkunst Kitzbühel; 1987 Symposion Krastal; 1988 Galerie Zeitkunst, Innsbruck; 1989 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; 1990 Stadtatelier, Innsbruck; Messegelände Wien (gem. m. A. Holzknecht); 1991 Fenner-Kaserne, Innsbruck (gem. m. A. Holzknecht); 1992 Videoanimation »Aus unsrer Küche« (gem. m. A. Graninger); Ankauf zweier Werke durch das BUMUK; Galerie im Andechshof Innsbruck; Postkartenedition »Volkskunst« (gem. m. A. Holzknecht); Gründung der Automatengalerie (gem. m. A. Holzknecht); 1993 Dolmabahce Sarayi, Istanbul; 1994 Stadtturmgalerie, Innsbruck (gem. m. H. Widmoser); Kunstpavillon, Innsbruck (gem. m. M. Wolf); Galerie der Stadt Kufstein (gem. m. A. Holzknecht); 1995 Ausstellungsraum Büchsenhausen, Innsbruck; 1996 Kunsthalle, Hall (gem. m. A. Holzknecht); Kunstraum, Innsbruck; 1997 Ausstellungsraum Büchsenhausen, Innsbruck.

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Räume, Innsbruck 1991; Sieglinde Hirn, Günter Gstrein, in: Kulturberichte aus Tirol (September), Innsbruck 1986; Kat. Ausst. Galerie im Andechshof 92, Innsbruck 1993.

Ohne Titel, 1986, Mischtechnik auf Packpapier, 120 x 100 x 8 cm, nicht signiert und nicht datiert

Ohne Titel, 1986, Acryl auf Pappmaché, 27 x 26 x 6 cm, nicht signiert und nicht datiert

Eine bunte Mischung auf Packpapier, zu einem ovalförmigen Objekt geformt, präsentiert Günther Gstrein. Der ausgefallene, aus Packpapier gebildete Rahmen schließt das Bild von außen ab, schafft einen eigenen inneren Bereich. In plakativen Farben zeigt sich ein Potpourri verschiedener Gegenstände, Früchte, Blumen, Musik sind zum Stilleben vereint. Nicht das Streben nach einer gefestigten Form, eine unbeschwerte, lebendige Geschichte mit sehr sinnlichem Bezug zu den Dingen, steht im Vordergrund. Eine dreidimensionale Ergänzung zur obigen Arbeit stellt ein kringelförmiges Objekt aus Pappmaché dar. Nicht mehr die Bindung an die Zweidimensionalität der Fläche, der Ausdruck am skulpturalen Objekt wird versucht. Der Gegenstand scheint dem Stilleben entnommen, läßt jedoch mehrere Möglichkeiten der Interpretation offen.

R.B.

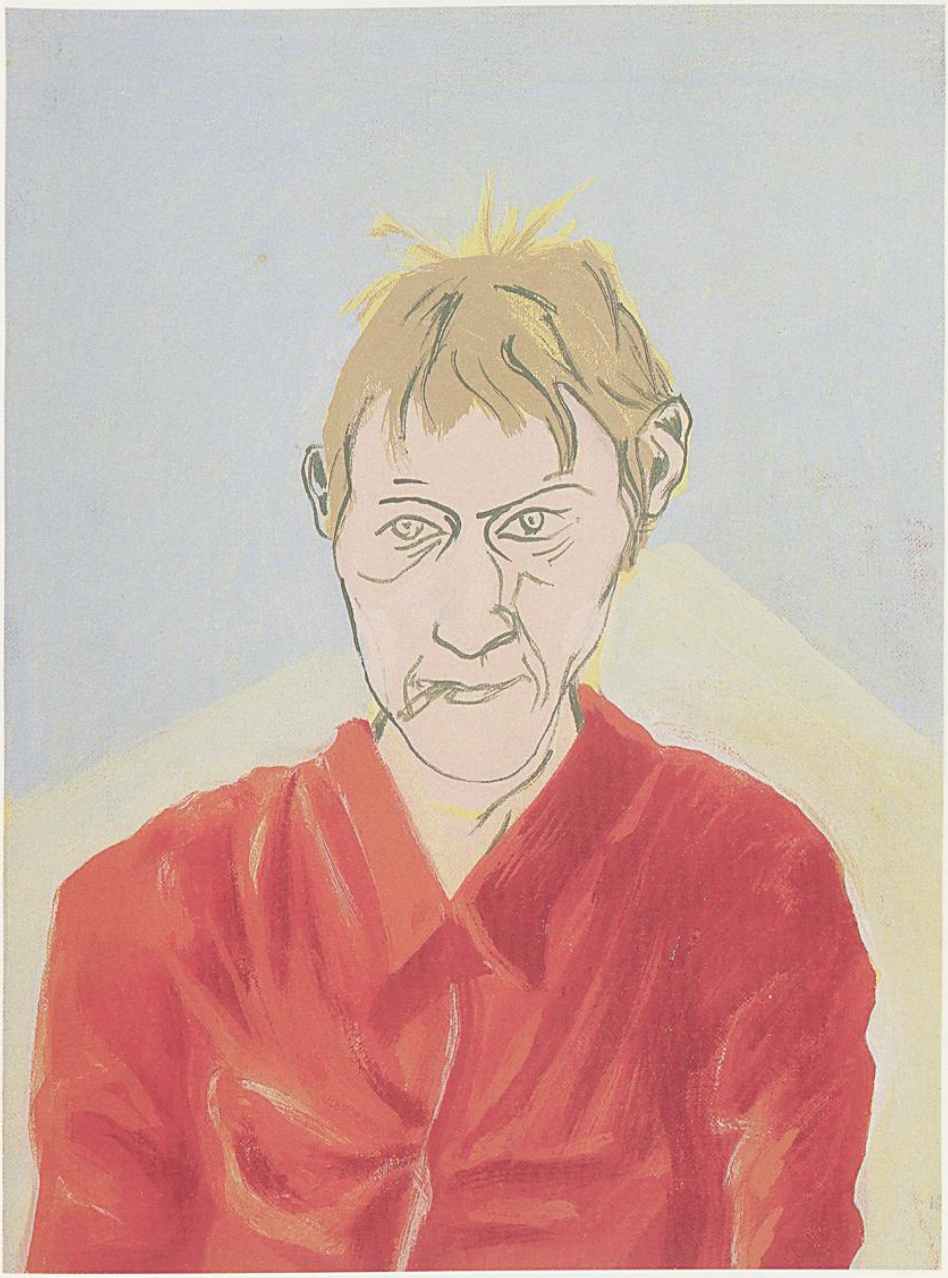
# Günther Gstrein

Selbstporträt, 1994

Selbstporträt, 1994, Eitempera auf Leinwand, 30 x 40cm

Die gerade herabhängenden Arme der frontal gesehenen Halbfigur sind noch über der Höhe der Ellenbogen abgeschnitten; der Oberkörper hat etwas Gestauchtes, Zusammengedrängtes. Mit schwarzen Konturen ist der Kopf umrissen, ebenso, nachträglich auf die grellrosafarbene Inkarnatfläche aufgetragen, die Gesichtszüge. Dabei werden die verschiedenen Gesichtspartien farblich nicht differenziert, nicht nach Licht und Schatten modelliert. Auch die Augen sind nicht in ihrer natürlichen Farbgebung gestaltet, sondern nur als schwarze Konturen markiert. Der Blick wirkt ins Leere gerichtet. Die glatten, etwas zerstrubbelten Haare sind in den Farben Gelb und Ocker gestaltet und durch schwarze Akzente strukturiert. Diese schwarzen, grafisch orientierten Konturen verwendet Gstrein ausschließlich im Kopfbereich. Er erreicht damit, und auch durch den leicht verzerrten Gesichtsausdruck, eine comichafte, sogar karikierende Zeichnung. Sein Bildnis wirkt durch das angedeutete Lächeln ein wenig spöttisch, aber auch nachdenklich – ein Selbstporträt, das in seiner Überzeichnung, Übertreibung nicht frei zu sein scheint von Selbstkritik und Ironie sowohl gegenüber der eigenen Person als auch der Bildgattung. Der Ausdruck des Gesichtes im Gegensatz zu der passiven Körperhaltung erzeugt eine Spannung, die sich wiederfindet in der unruhig zerfurchten, orangerot schattierten Jacke, vielleicht eine Spiegelung des Innenlebens des Künstlers hinter den maskenhaft starren, wie eingefrorenen Gesichtszügen. Das ganze Bild ist von Asymmetrie beherrscht, es erfährt eine Rechtsneigung durch den Kopf, das höher angesetzte Ohr, vor allem aber durch den hellgrünen, direkt darunter spitz zulaufenden Farbblock im Hintergrund. Im ganzen erweckt das Porträt den Eindruck des rasch Geschaffenen, des flüchtig und schwungvoll Hingeworfenen.

A. O.



# Günther Gstrein

Gras, 1994

Gras, 1994, Eitempera auf Leinwand, 30 x 40cm

Wie durch ein Mikroskop blicken wir in ein dschungelartiges Gewirr von Gras, Gras, das durcheinandergebracht scheint nach einem Sturm. Die Halme sind verschlungen, gebogen, aufgefächert, ineinander verflochten. Von den Rändern aus neigen sich die Spitzen zur Mitte hin, wo ein Büschel feinerer Gräser eine Art von Spiralbewegung einleitet. Am unteren Rand rahmen zwei annähernd parallel gesetzte lange Grashalme etwas dunklere Dreiecke ein. Die Gestaltung des Bildes ist nicht grafisch orientiert, sondern malerisch: kaum wurde die Struktur der Halme ausgearbeitet; statt einem fotografisch-naturalistischem Detailrealismus sind es flächige, plakative Farbstreifen, die dominieren. Die matte, gedämpfte Palette reicht von einem nur vereinzelt eingesetzten Schwarzgrün bis zu einem sehr hellen, fast weißen Ton.

A. O.

# Otto Gundolf

Kleiderbügel, 1994

1955 geboren; Architekturstudium an der TU Innsbruck; arbeitet in den Bereichen Architektur, Design und künstlerische Konzeption

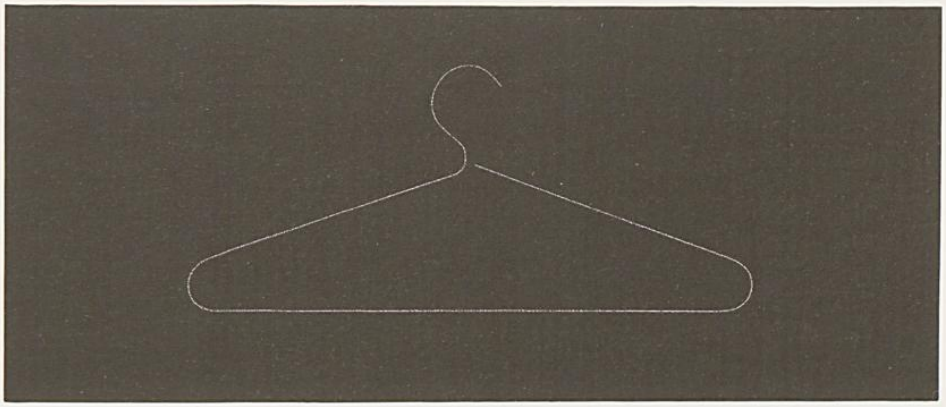
Ausstellungen: 1986 Das Kino Salzburg; 1990 »Vorwerk« Schindlerfabrik Telfs; 1991 Getreidespeicher Fa. Rauch Innsbruck; 1991 »Räume« Fennerkaserne Innsbruck; 1992 Tiroler Kunstpavillon; 1993/94 »Arta contemporana din Tirol« Cluj, Bukarest, Innsbruck; 1995 Schloß Büchsenhausen; 1995 »Schotterwerk Stephansbrücke«; 1995 Architekturforum Tirol

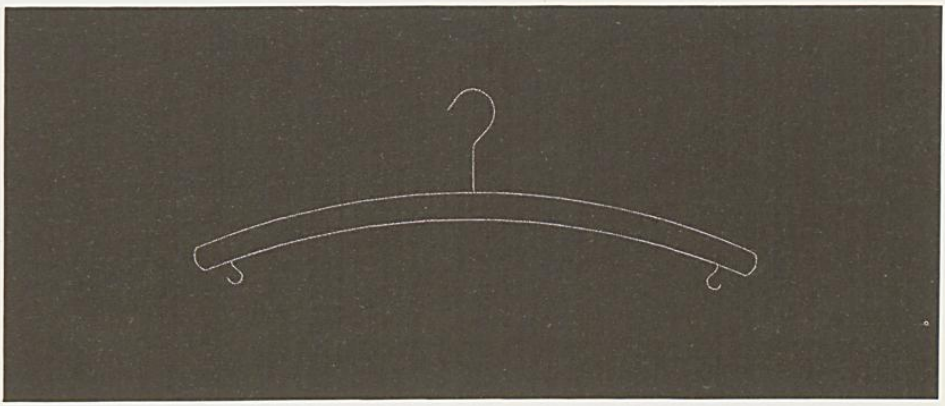
Literaturauswahl: Kat. Ausst. Point Galerie Telfs 1976 (Zeichnungen und Aquarelle); Kat. Ausst. Vor-Ort Veranstaltungszentrum Blaike Völs 1991; Katalog zu »Schotterwerk Stephansbrücke« 1995

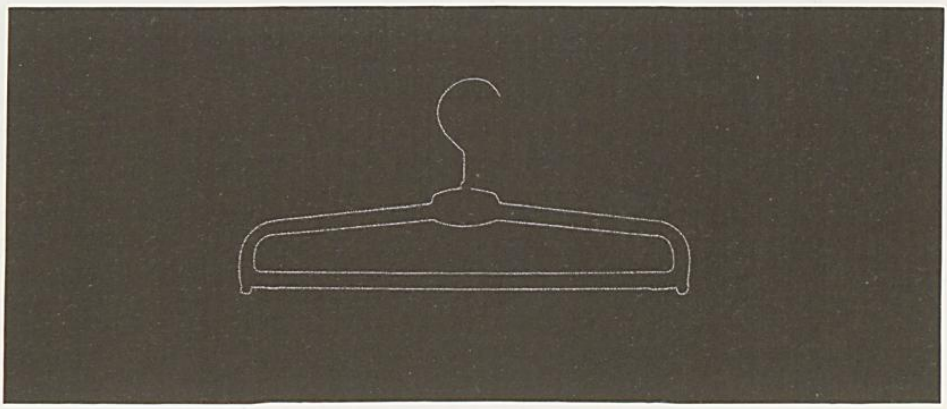
Kleiderbügel, 1994, Acryl, Gravur auf Spanplatte, 3-teilig, 29 x 210 cm

Mittels exakter Gravurtechnik erreicht Gundolf auf den ersten Blick eine leichte Lesbarkeit seines Werkes. Die scheinbar willkürliche Anordnung des Alltagsgegenstandes in dreifacher Ausführung wandelt sich im Auge des genauen Betrachters, und es erschließt sich eine fein abgewogene, keine zufällige Ordnung. Durch die Verkomplizierung und Weiterentwicklung der ursprünglichen Form wird eine Leserichtung vorgegeben, die aber nicht geradlinig verläuft. Das mittlere Objekt paßt sich zwar dieser Tendenz an, hebt sich aber gleichzeitig davon ab, indem sich der Aufhängerhaken der vorgegebenen Richtungsfolge entzieht und somit ein Spannungsmoment einbringt. Auch durch die schmälere Formgebung sticht der mittlere Bügel heraus. Somit entsteht keine bloße Aneinanderreihung, sondern der jeweilig dargestellte Gegenstand erhält seine Eigenständigkeit trotz der Einbindung in ein Ganzes. Gundolf beweist hier nicht zum ersten Mal, daß ein Gebrauchsgegenstand zum künstlerischen Objekt werden kann. Daß es sich gerade um ein solches handelt, beweist die nicht ganz geschlossene Linienführung der äußeren Bügel. Dadurch wird das Abheben des rein mimetisch vom künstlerisch Gestalteten verdeutlicht. Das präzise Arbeiten mit der Gravur und das subtile Spiel der verschiedenen Formen ergeben ein facettenreiches Gesamtbild.

T.W.







# Walter Gundolf

Ohne Titel

1960 in Innsbruck geboren; 1987-1985 Studium am Mozarteum, Salzburg (Prof. Prandstetter); 1991 Preis beim Österreichischen Graphikwettbewerb; lebt in Telfs;

Ausstellungen: 1988 Messegelände, München; 1989 Mobius Gallery, Boston; 1990 St. Nikolaus, Laas; »Vorwerk«, Telfs; 1991 Kunsthalle II, Innsbruck; »Vor-Ort«, Völs; Getreidespeicher der Firma Rauch, Arzl-Innsbruck; 1992 Omachi, Japan; Kunstpavillion, Innsbruck; 1993 Technologiezentrum, Innsbruck; 1994 HTL, Innsbruck; 1995 Schotterwerk Stefansbrücke, Wipptal; 1996 Tiroler Landesmuseum, Innsbruck; Kunstraum, Innsbruck; 1997 Büchsenhausen, Innsbruck;

Literaturauswahl: S. Hirn, Pressetexte 1985-90, Innsbruck 1990; Kat. Ausst., Vorwerk, Telfs 1990; Kat. Ausst., Vor-Ort, Völs 1991; M. Hörmann, arttirol, Innsbruck 1994; Kat. Ausst., Zeitschnitt '96, Innsbruck 1996

Ohne Titel, Öl auf Holz, 95 x 105 cm, nicht signiert nicht datiert

Gundolf legt mit einiger Härte den Pinsel auf gesellschaftliche Probleme unserer Zeit. Er zeigt nur einen sehr stark begrenzten Ausschnitt einer Szene, sodaß nicht alle Handlungszusammenhänge geklärt sind, und man den Eindruck gewinnt, es handle sich um ein Geschehen, das sich gerade eben vor dem Fenster abspiele. In einer Kulisse von grauer Straße und blau-gelbem Hauseck zeigt Gundolf nun im unmittelbaren Vordergrund zwei menschliche Figuren. Die eine sitzt in einem Rollstuhl, den die andere schiebt. Im Bildgrund zurückgesetzt sieht man weiters einen an einer Leine hängenden Hund, der offenbar versucht, seine Lage zu verändern, was ihm allerdings nicht gelingt. Sowohl im Zeichenduktus als auch in der Farbigkeit sieht man sich einer harten, unbarmherzigen Welt ausgeliefert, die lieblos mit menschlichen oder animalen Individuen umgeht, umso mehr, da es sich um behinderte handelt.

I.I.

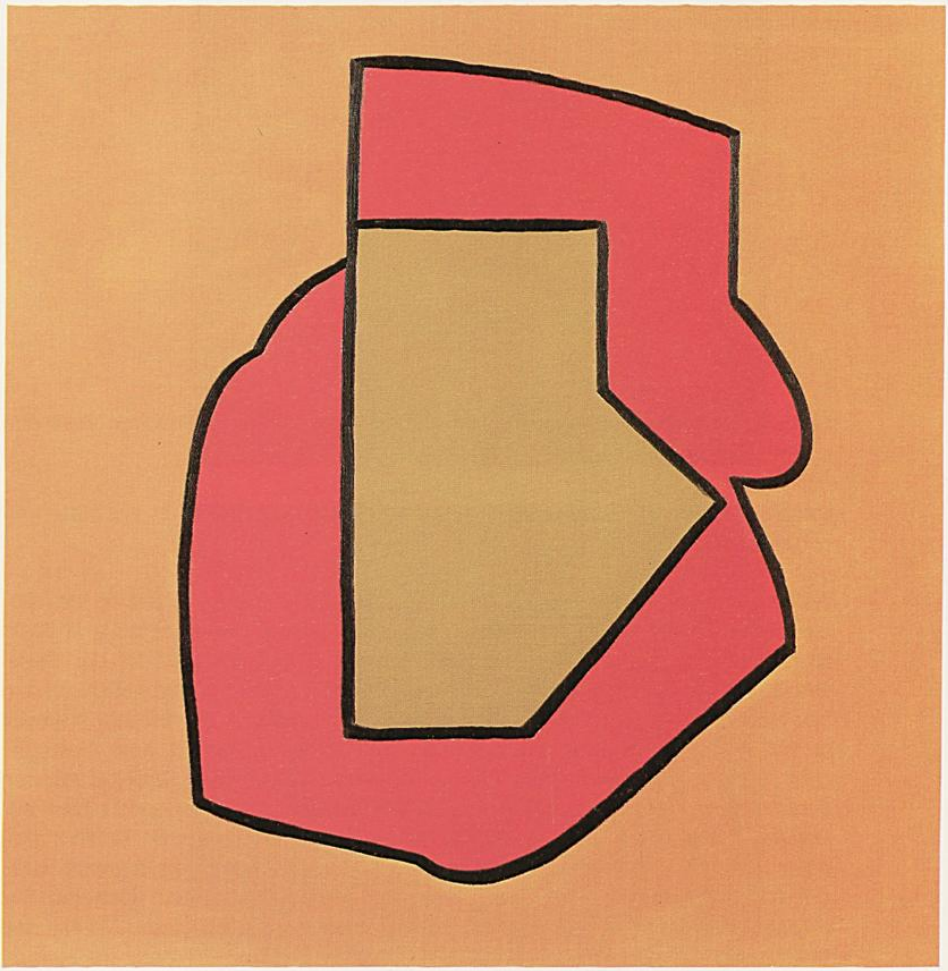
# Walter Gundolf

Ohne Titel, 1987

Ohne Titel, 1987, Öl auf Holz 91 x 91 cm, signiert und datiert auf der Rückseite: Gundolf 1987

Gundolf setzt in diesem Bild drei Farben in Szene – orange, rot und schlammgrün – , die jeweils durch schwarze Konturen voneinander getrennt sind. Das Orange bildet den Hintergrund für das Rot, das seinerseits hinter dem Grün steht, wobei jede Farbe eine geschlossene Fläche darstellt. Der innerste Kern, das Grün also, ist ausnahmslos durch gerade Kanten abgegrenzt, während das Rot fast ausschließlich in geschwungenen Linien liegt. Gundolf verwendet überaus klare, leuchtende Farben, von denen jede für sich eine homogene Fläche bildet ohne nennenswerte Einzelformen, sieht man von der durchwegs waagrechten Strichführung als Gestaltungsmittel ab. Gundolf zeigt dem Betrachter ein rein abstraktes Bild. Da auch kein Titel das Dargestellte näher erklärt, ist man seinen eigenen Assoziationen frei überlassen, auf alle Fälle aber verbunden mit dem Eindruck dreier warmer, positiver Farben.

I.I.



# Walter Gundolf

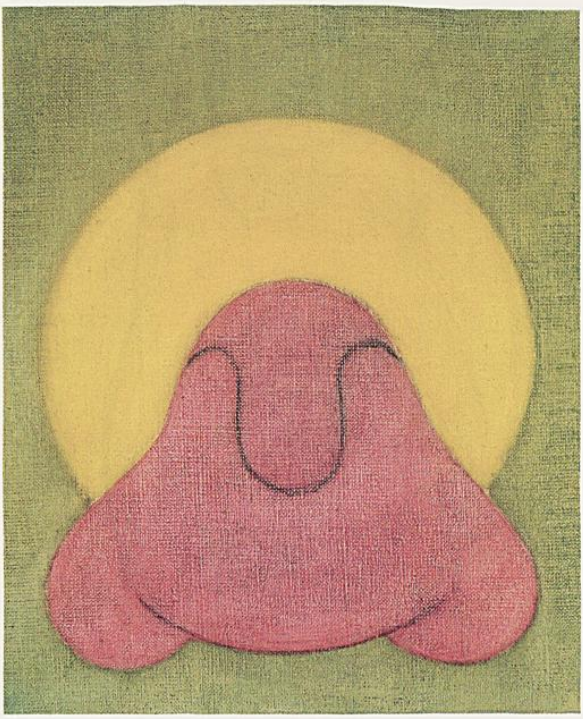
Seehund, 1994
complainer, 1994

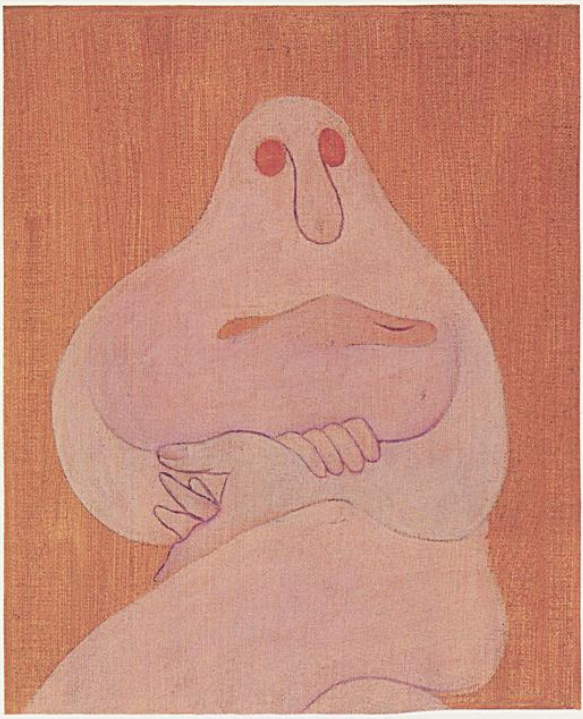
Seehund, 1994, Öl auf Leinwand, 26 x 22 x 5 cm, signiert GF in der Mitte der unteren Kante

complainer, 1994, Öl auf Leinwand, 26 x 22 x 5 cm, signiert GF in der Mitte der unteren Kante

Walter Gundolfs kleinformatige Gemälde sollen daran erinnern, daß in der Bilderflut der immer größer werdenden Medienwelt etwas Immaterielles und doch so Lebendiges steckt. Abbild ist nicht einfach Gegenstand, es ist die Seele selbst, die hier durch das Mittel der Malerei Gestalt annimmt. Verbildlichung der Seele als Substanz ist für Gundolf eine Möglichkeit, offenes Bewußtsein in unsere Wirklichkeit zu bringen und zur Essenz der Dinge zu führen, zum Wesentlichen, was in der modernen Gesellschaft oft verschüttet wird. Er arbeitet mit der Vereinfachung der Form und der Farben. Die Umrisse des Seehundes bilden ein Dreieck, das in einen Kreis hineinverschoben ist; diesem Ensemble ist ein eintöniger Hintergrund hinterlegt, der durch die Bildkanten rechteckig begrenzt wird. Die flächige Aufschlüsselung des Seehundes verläuft weich und fließend, die Physionomie bleibt unklar, dennoch scheint man in sein Anlitz zu blicken, das durch einen Bogen definiert wird. Die Figur ist zu Zeichen reduziert, die einfach zu lesen scheinen, doch bald ihre Vieldeutigkeit offenbaren. Durch die Ausgewogenheit des Zusammenspiels der Formen und nicht zuletzt durch die Wahl der Farben wirkt das Bild harmonisch und heiter.
Quasi als Gegenstück agiert der »Complainer«; vor uns sitzt eine in Körperhaltung und Gesichtsausdruck äußerst mißmutig wirkende Figur: den Kopf resignierend in die verschränkten Arme gestützt, ein deprimierter, weinerlicher Zug um den Mund. Die gedämpfte Farbigkeit entspricht der Thematik. Hier wurde die extreme Vereinfachung des Wesens zurückgenommen, die Hände sind in ihren Umrissen exakt ausgearbeitet, gleichzeitig ergeben teilweise nur Punkt, Bogen und Striche die einzelnen Körperpartien, es entsteht eine Phantasiegestalt, die aber sehr menschlich anmutet.

B.V.





# Franz Helmer

Bach im Frühling

1909 in Lienz geboren; 1990 in Innsbruck gestorben; Druckereilehre; ab 1929 Chemiegraph und Lithograph in der Verlagsanstalt Tyrolia, Innsbruck; Mal- und Zeichenschule bei Prof. Toni Kirchmayr; Beschäftigung mit graphischen Techniken, v.a. dem farbigen Linolschnitt und Radierung: Vorbild japanischer Kunst

Ausstellungen: 1962, 1979, 1980 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1984 Kleine Galerie Pradl, Innsbruck; 1986 Sonderausstellung auf Schloß Bruck, Lienz; 1987 Neue Galerie Innsbruck; 1988 Verleihung des Professorentitels;

Literaturauswahl: Tiroler Nachrichten, 1965/68; Tiroler Tageszeitung 1984/78 und 1990/131; Tiroler Kulturberichte, Nr. 375/376, 1990

Bach im Frühling, Kupferstich, 18 x 8.5 cm, signiert rechts unten »F. Helmer«

Kupferstiche nehmen im Werk von Helmer einen kleineren Teil ein, aber gerade in der reinen Zeichnung kommt die Präzision seiner Linie, die Klarheit seines Aufbaus und die fast nüchterne Sachlichkeit seiner Beschreibung zum Ausdruck. Er war ein scharfer Beobachter seiner Umgebung, wie auch voll Empfindsamkeit für die zarten Stimmungen in der Natur. Mit bewegten, schnellen Strichen, und doch scharfen Umrissen versucht er, die Formen, wie auch das Leben, das in der Natur herrscht, wirklichkeitsgetreu und überzeugend auf das Bild zu bannen. Auf diesem Kupferstich ist es tatsächlich die erwachende Natur, die beginnt ihre Äste zum neuen Licht auszustrecken, während der kleine Bach sich übermütig einen Weg bahnt. Ein liebliches Landschaftsbild voll malerischem Reiz.

M.H.

Ungiftlich „Bach im Frühling" A. Helmer

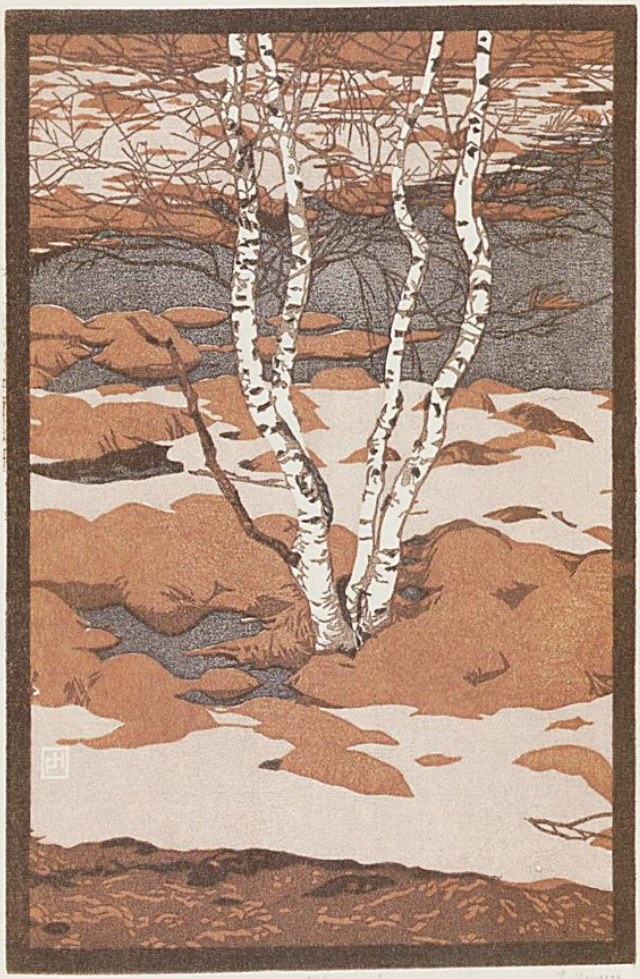
# Franz Helmer

Birken

Birken, Farblinoldruck, 22.5 x 15.5 cm, signiert rechts unten »F. Helmer«

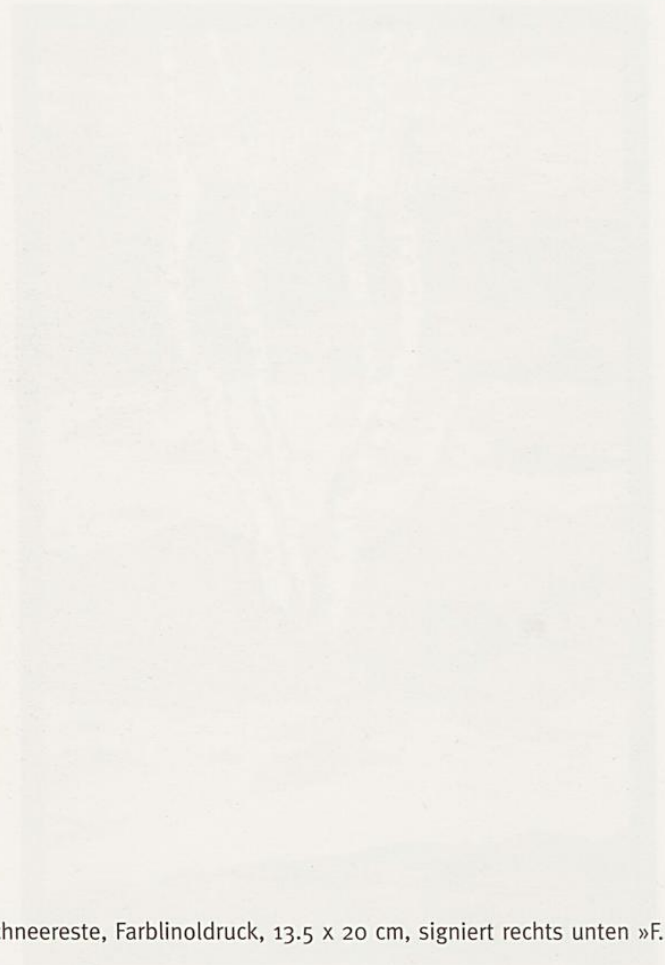
Helmers bevorzugtes Thema ist die Natur mit ihren vielfältigen Motiven. Dabei wählt er keine großartigen Panoramen, sondern begibt sich auf die Suche nach der stillen, sanften Natur. Das Unauffällige, Unbeachtete bevorzugt er, wie weiß leuchtende Birken auf einem teils noch mit Schnee bedeckten Boden. Gerade die Anmut der emporwachsenden Stämme scheint ihn fasziniert zu haben, und liebevoll umrandet er die Stämme, die in feine, filigrane Verästelungen auslaufen. Das klare Weiß der Rinde hebt sich von der dezent gehaltenen Farbskala des Hintergrundes ab. Vier verschiedene Farben, in gedämpften, erdigen Tönen gehalten, fließen, starke Kontraste vermeidend, sanft ineinander über. Die Bedachtsamkeit mit der diese Abstufungen erfolgen trägt bei zur Harmonie und Schönheit der Komposition.

M.H.



# Franz Helmer

Schneereste



Schneereste, Farblinoldruck, 13.5 x 20 cm, signiert rechts unten »F. Helmer«

In seiner Freizeit beschäftigte sich Helmer intensiv mit den verschiedenen Techniken, v.a. mit dem Farblinolschnitt, wobei er es zu großer Perfektion gebracht hatte. Er arbeitete mit oft bis zu drei Farbplatten und variierte die verschiedenen Druckvorgänge so, daß die entstandenen Blätter häufig Unikate sind. Mit Hilfe von Farbabstufungen konnte er die verschiedenen Lichtreflexe in der Natur noch besser einfangen, das Malerische noch mehr betonen. Im Blatt »Schneereste« verlaufen die Übergänge wie mit einem Pinsel gestaltet von der Dunkelheit des Waldes zu den langgezogenen Schatten und schließlich zum hellen Sonnenlicht. Feine, farbige Stimmungen entstehen. Gerade in so einfachen Motiven, wie es Schneereste auf einer Wiese neben einem Weg sind, entdeckt uns der Künstler die reine stille Natur.

M.H.

Handdruck
„Schneefest"
F. Hellmer

# Franz Helmer

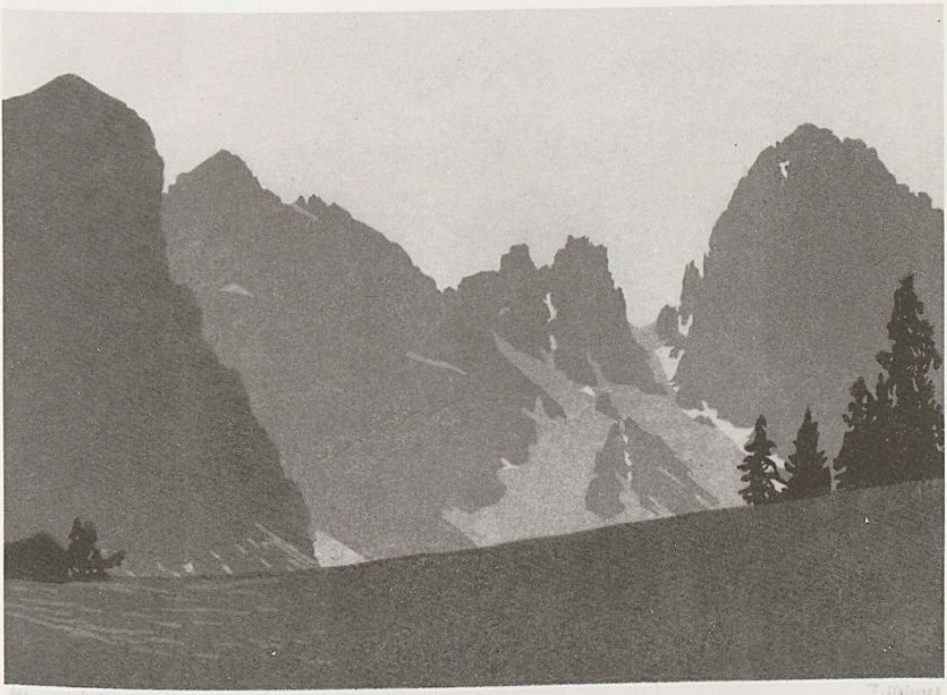
Landschaft



Landschaft, Farblinoldruck, 16 x 23 cm, signiert recht unten »F. Helmer«

Dieses Bild wirkt wie ein Landschaftsausblick aus einem Fenster. Hinter einem dunklen, fast düsteren Vordergrund erhebt sich in graulich, blauen Ton eine machtvolle Gebirgssilhouette. Mittels der verschiedenen Farbabstufungen entstehen drei klar voneinander getrennte Schichten. Der schattenhafte Vordergrund, die abfallende Linie des Hanges, die schwarzen Umrisse der Bäume bilden den Rahmen, fast wie ein aufgezogener Vorhang führen sie den Blick zurück auf das Gebirgsmassiv des Hintergrundes. Durch die aufgerauhte, körnige Oberfläche wird das Bild von einer nebulösen Schicht überzogen, die die Dramatik der Komposition dämpft. Hinter diesem Schleier leuchten die Berge hervor, eingebettet in die tiefe Ruhe der Natur.

M.H.



# Claudia Hirtl

Ohne Titel oder Innerhalb, 1991

1954 geboren, lebt in Wien

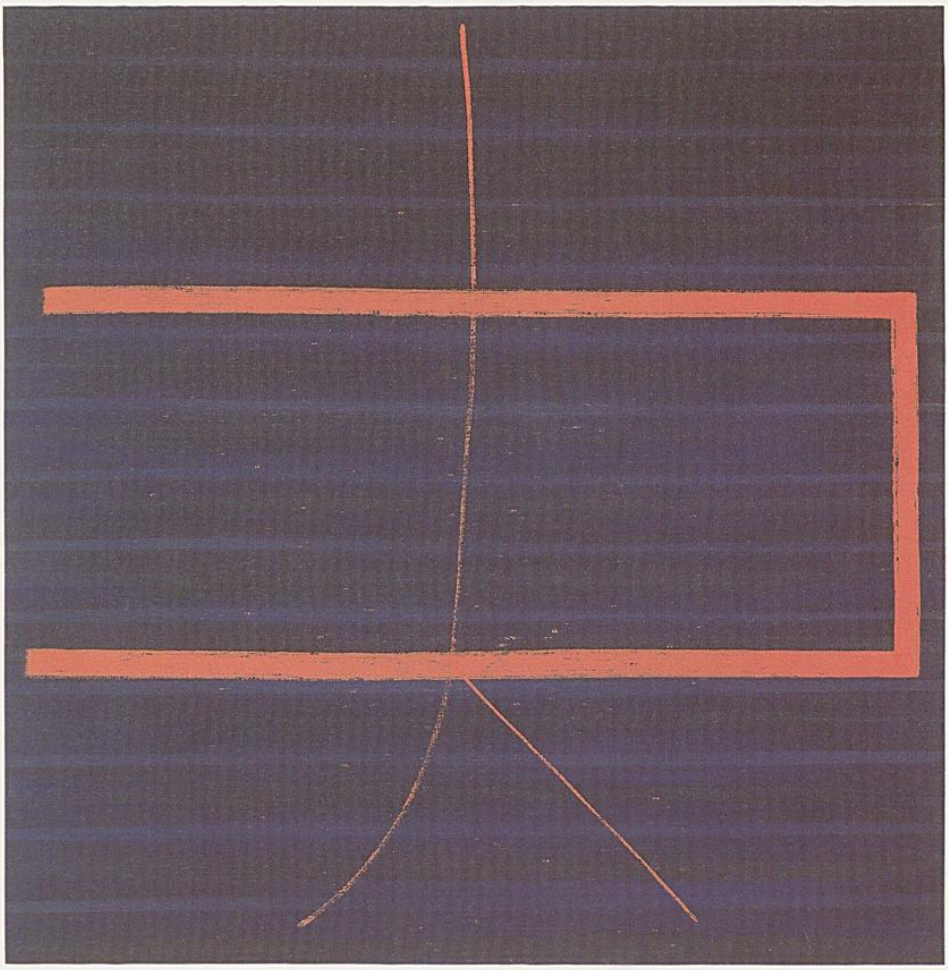
Ausstellungen: Einzelausstellungen: 1982 Galerie Elefant, Wien; 1982 Galerie Elefant, Landeck; 1984 Galerie Elefant, Hall in Tirol; 1988 Galerie Zeitkunst, Innsbruck; 1992 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1996 Akademie der Bildenden Kunst, Wien

Literaturauswahl: Kulturberichte aus Tirol, Nr. 369/370, Innsbruck 1992; Edith Schlocker, Tiroler Tageszeitung, Nr. 110/11, Innsbruck 1992; Magdalena Hörmann (Hrsg.), arttirol, Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-1994, Innsbruck 1994

Ohne Titel oder Innerhalb, 1991, Tempera auf Leinwand, 200 x 200 cm

Die fremde Exotik der großformatigen Tempera Bilder, in deren Zentrum ein Schriftzeichen steht, ist der Grund für die schwere Deutbarkeit der Kunst Hirtls. Ihre Werke sind von japanischer Kunst inspiriert. Der Hintergrund ist in toniger Monochromie durch verschiedene dunkelblaue Töne horizontal gegliedert und somit belebt. Diese Farbfläche symbolisiert das Materielle, das rote Schriftzeichen im Zentrum des Bildes steht für das Geistige. Der waagrechte Teil des roten Schriftzeichen gliedert das Kunstwerk, der dünne Längstrich teilt das Bild der Länge nach in zwei Teile. Dieser Pinselstrich ist sehr schwungvoll gesetzt und endet bei der unteren Horizontalen in zwei verschiedenen Teilen. Der Linke setzt den Schwung der Linie fort, der Rechte ist diagonal konstruiert.

K.Z.



# Fred Hochschwarzer

Unterinntaler Landschaft
mit Ruine Kropfsberg, um 1961

1914 in Schwaz geboren, 1990 ebendort gestorben. 1930-31 Staatsschule für angewandte Kunst in München. 1931-37 Akademie der bildenden Künste in München bei Prof. Franz Klemmer. Ab 1948 freischaffender Künstler in Schwaz. Mitglied der Künstlervereinigung »Die Waage«. 1969 Verleihung des Professorentitels.

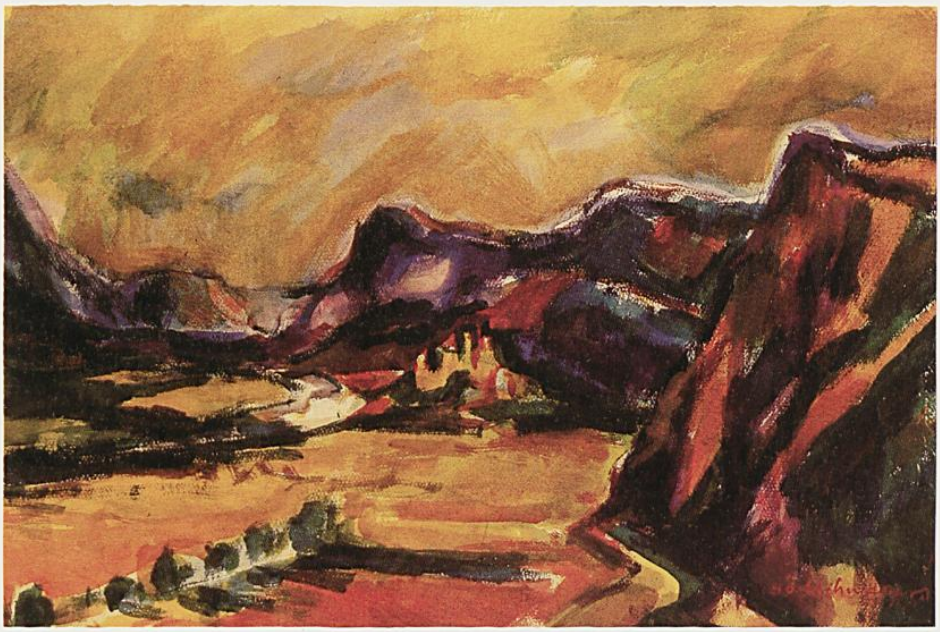
Ausstellungen: Ausstellungen in Innsbruck, Schwaz, Bukarest, Bozen und Wien. Glasfenster für über zwanzig Kirchen in ganz Österreich, u.a. Wappenfenster für den Albertinischen Chor des Wiener Stephansdomes.

Literaturauswahl: Fred Hochschwarzer, hrg. von W. Graf, St. Georgenberg-Fiecht 1985; Tiroler Tageszeitung 1990 Nr. 167; Walter Ager, Fred Hochschwarzer, Dipl. Arbeit, Innsbruck 1997

Unterinntaler Landschaft mit Ruine Kropfsberg, um 1961
Aquarell, 30.5 x 47 cm, signiert rechts unten »Hochschwarzer«

Die »Unterinntaler Landschaft mit Ruine Kropfsberg« stellt, wie es für Hochschwarzers Landschaften charakteristisch ist, einen stillen, unberührten Ausschnitt der Natur dar. Er verzichtet auf die detaillierte Gestaltung des geschauten Wirklichkeitsbildes. Die prägenden Farben sind dunkle, kräftige Töne von violett, braun und grün, die eine herbstliche Stimmung verbreiten. Auch die langen Schatten, die die Bäume im Bildvordergrund werfen, weisen auf den Herbst hin. Die dunkelgrünen Flächen am linken Bildrand sind ebenso als Schatten von Bergen zu interpretieren. Die Ruine ist nur vage angedeutet auf einer Anhöhe stehend erkennbar, dahinter erheben sich die Berge weiter. Durch die Ebene scheint ein Fluß zu führen, der im Hintergrund zwischen den Bergen verschwindet. Die Grenze zwischen Landschaft und Himmel wird durch eine sehr bewegte, abwechslungsreich gestaltete Linie gebildet. Optisch sehr reizvoll wirkt der vom Künstler hervorgehobene Gegensatz zwischen weiter, ebener Fläche und steil ansteigenden Felsen.

M.P.



# Richard Höck

Ohne Titel, 1988

1965 in Hall/Innsbruck geboren, 1983 Hochschule für Angewandte Kunst in Wien bei Prof. O. Oberhuber, ab 1986 bei E. Caramelle; lebt in New York

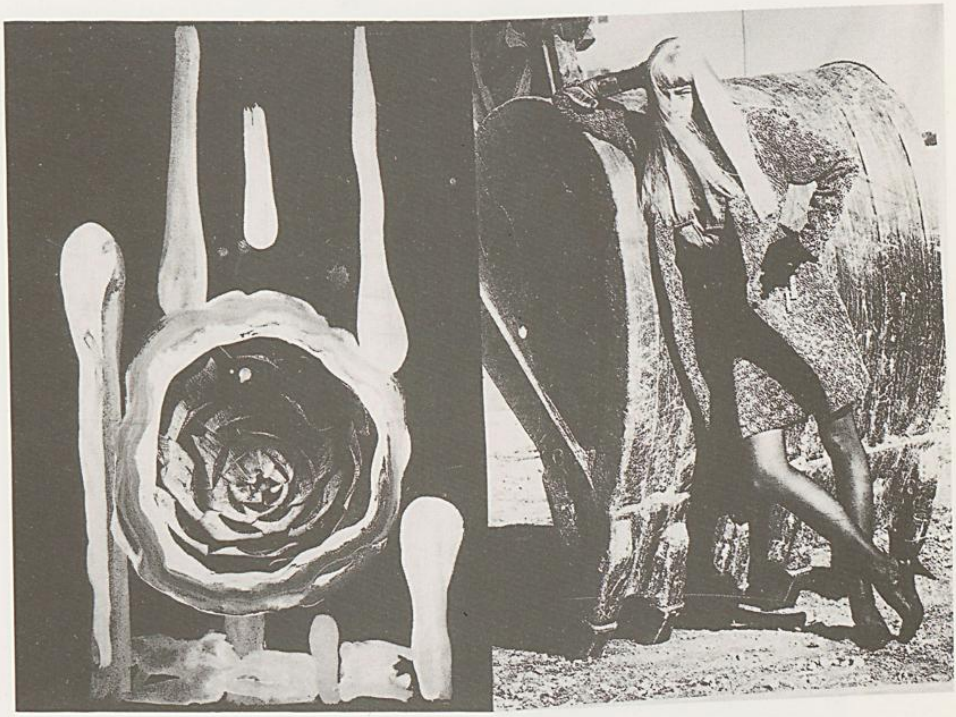
Ausstellungen: Hochschule für Angewandte Kunst, Wien, 1987; Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1988; Neue Galerie, Graz, 1988; Galerie CC, Graz, 1989; Secession, Wien, 1989; 1992 Kunstraum Mannheim, Mannheim; 1994 Galerie Fons Welters, Amsterdam; 1996 MAK Galerie., Wien; zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen

Literaturauswahl: M.H., Chance für ganz junge Künstler, in: Tiroler Tageszeitung, Nr. 65, 1988; E. Schloker, Selbstreflektionen zweier Jungkünstler – Christian Bader und Richard Höck in der Galerie Krinzinger in Innsbruck zu sehen, in: Neue Tiroler Zeitung, Nr. 52, 1988; Kat. Ausst. Environmental Sculptures – The souvenier Sculptures, Innsbruck, 1988; Kat. Ausst. Akte der Beschreibung, Wien, 1988; Kat. Ausst. Junge Szene Wien, Wien, 1989; Kat. Ausst. 60 Tage österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts, Wien, 1989, Kat.Ausst. Richard Höck, Wien 1996; M. Hörmann (Hrsg.), arttirol II, Innsbruck 1996

Ohne Titel, 1988, Siebdruck/Baumwollsatin, 175 x 125 cm

Höck arbeitet mit Gegensätzen, er verwendet Photographie und Malerei und setzt es in einer dritten Technik, dem Siebdruck um. Die Realität der Photographie steht der gemalten Idee gegenüber. Die Teilung der Arbeit in zwei voneinander unabhängige Bildteile, ohne inhaltliche oder formale Verbindung, ist dadurch gekennzeichnet. Der linke Teil, eine photographierte und übermalte Artischocke ist durch die großen Flächen und den harten schwarz-weiß Kontrast charakterisiert. Der rechte Teil, eine Photographie die durchaus auch ein Werbeplakat oder ein Kalenderbild einer Baumaschinenfirma sein könnte, ist wesentlich stärker durch Grauwerte bestimmt und spielt mit der Wirkung von Licht und Schatten.

C.G.



# Andrea Holzinger

Delphine, 1990

1963 in Innsbruck geboren; 1984-90 Hochschule für Angewandte Kunst Wien Meisterklasse für Malerei und Graphik bei Prof. Oberhuber, ab 1987 bei Prof. Caramelle; 1990 Diplom; 1997 Preis des 25. österreichischen Graphikwettbewerbs; 1997 Auslandstipendium des Französischen Kulturinstitutes in Innsbruck

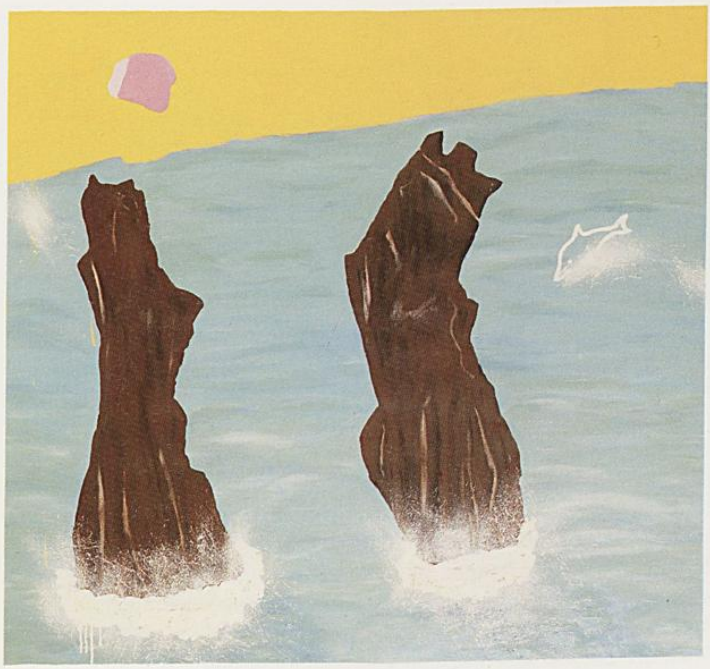
Ausstellungen: 1991 Galerie im Andechshof; 1991 »Süden« Galerie Raum 1/9 Wien; 1991 Stadtturmgalerie Innsbruck; 1991 Polarkreisgalerie Rovaniemi Finnland; 1991 Fennerkaserne Innsbruck; 1992 Galerie Renu Silz; 1992 Galerie Elefant Hall; 1992 Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert Universität Innsbruck; 1993 Gallagher Gallery Dublin; 1993 Istanbul Resim ve Heykel Müzesi Müsi Türkei; 1993 Fest am Boden Wörgl; 1994 Schloß Büchsenhausen; 1995 Reclam Haus Leipzig; 1996 Scheune Ludwigshafen; 1996 Centre Rhenan d. Art Contemporian Crac Alsace; 1997 Galerie Nothburga Innsbruck; 1997 Rabalderhaus Schwaz; 1997 Schloß Büchsenhausen

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Polarkreisgalerie Rovaniemi Finnland 1991; Kat. Ausst. Räume Fennerkaserne 1991; Kat. Ausst. Exhibiton at the Royal Hiberian Academy Gallegher Gallery Dublin 1993; Kat. Ausst. Fest am Boden Wörgl 1993; Magdalena Hörmann (Hg.), art-tirol. Kunsteinkäufe des Landes Tirol 1989-94, Innsbruck 1994; art tirol 2: Kunsteinkäufe des Landes Tirol 1994-96, hrsg. von M. Hörmann, Innsbruck 1996

Delphine, 1990, Öl-Leinwand/2 mal 120 x 130 cm, 1990, signiert »Andrea Holzinger 1990« Rückseite

Die Freundlichkeit der Delphine beim fröhlichen Sprung in der heiteren Atmosphäre des sich wogenden Meeres erspielt sich in Holzingers zweiteiliger Arbeit Beachtung im Weltgeschehen. Bildidee ist der erlebte Augenblick, der ganz um seiner selbst willen in zwei Folgen fixiert wird. Festgehalten ist der Sprung des Delphins mit der Wellenbewegung des freien und offenen Meeres und der Spaß den er dabei hat dort wo ein Leben glücklich ist – und Malerei dasselbe wird....

G.M.



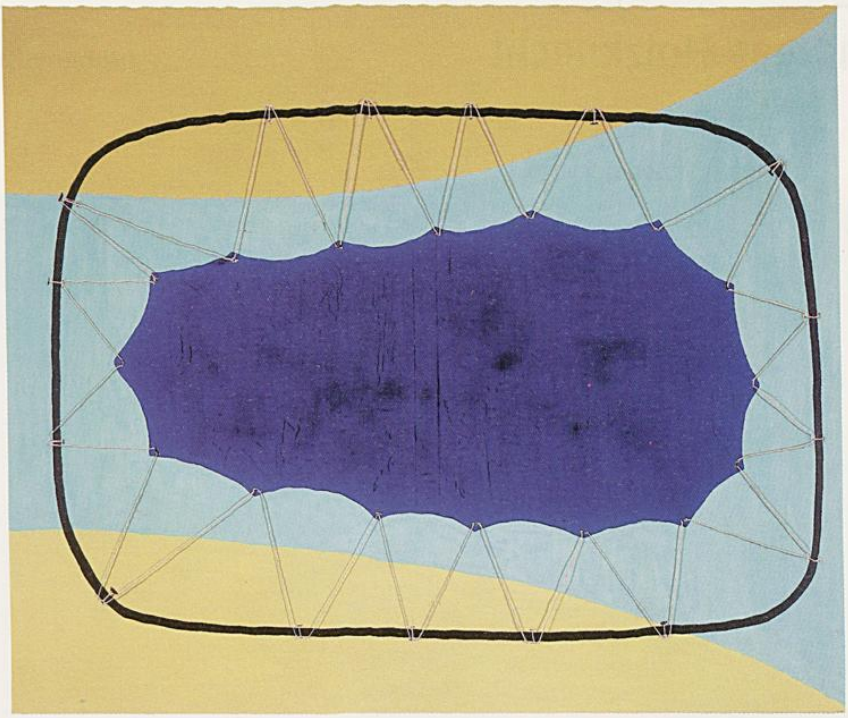
# Andrea Holzinger

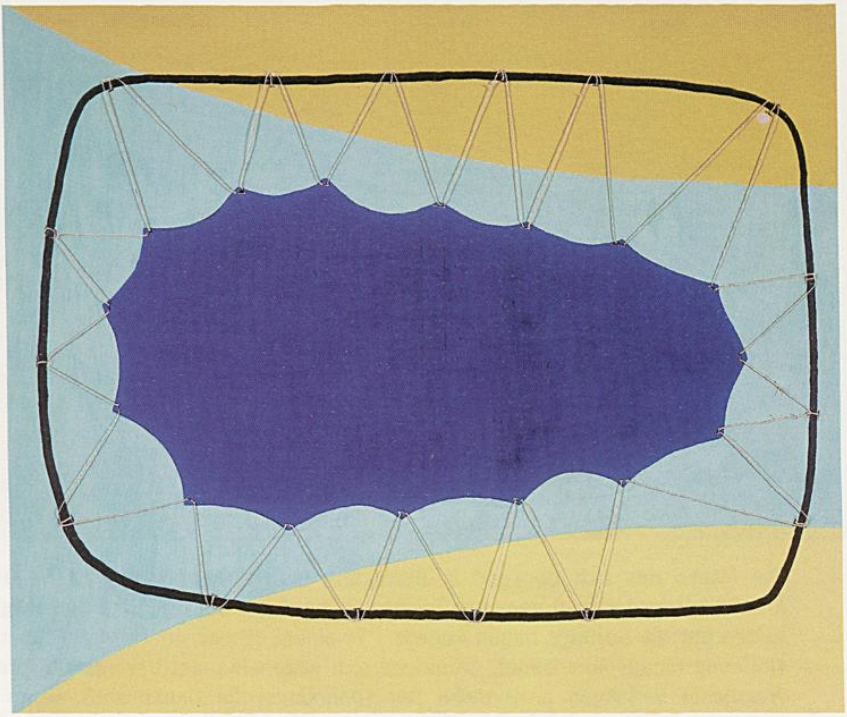
Ohne Titel, 1994

Ohne Titel, 1994, Öl auf Leinwand, 2-teilig, je 120 x 100 cm

Holzingers zweiteilige Arbeit gewinnt durch das Gegenüberstellen von Bild und Spiegelbild und die gleichzeitige Verklammerung des Ganzen durch logisches Weiterführen von Flächen zu einer Einheit, an Dynamik. Die Künstlerin setzt gerne klare Farben ein, die ausgewogen und aufeinander abgestimmt sind. Dies wird auch bei diesem Werk deutlich. Der dunkelblaue längsgestreckte mit konkaven Einbuchtungen versehene Mittelteil erhält seine Leuchtkraft durch das klare Absetzen mit helleren Farbpartien. Der türkise Mittelstreifen als Hintergrund, der das Werk primär verbindet, und die zwei ein Kreissegment bildenden Flächen, eine Entsprechung findend in der Verwendung von gelb – jedoch in unterschiedlichen Tönen, bringen die zwei blauen, geschlossenen Formen in der Unbegrenztheit der Dreischichtung der hellen Flächen besonders gut zur Geltung. Doch erstere hängen nicht verloren im Raum, sondern erhalten ihren festen Platz mittels Schnüre, die zu einem abgerundetem Rechteck führen, das alle drei horizontalen Bereiche einschließt. Jene erhalten dadurch eine interessante Position, die das Wechselspiel von Spannung und Entspannung evoziert. Das Arbeiten mit verschiedenen Materialien, das Erfahrung mit Handwerk und Werkstoff voraussetzt, trägt zusätzlich zu diesem Eindruck bei. Das Einanderergänzen und Abschließen, das gegenseitige Beeinflussen und Abgrenzen ergibt sich aus dem gelungenen Spiel der Formen miteinander.

T.W.





# Andreas Holzknecht

Denken an.., 1987

1964 in Innsbruck geboren

Ausstellungen: 1992 Galerie im Andechshof, Innsbruck; 1996 Zeitschnitt Österreich, Kunstraum Innsbruck; Coming Up, Museum des 20. Jh., Wien

Literaturauswahl: Oberhuber O., First Disaster in: Katalog Galerie Zeitkunst, Innsbruck, 1988; M. Hörmann (Hrsg.), arttirol, Innsbruck, 1994

Denken an.., 1987, Öl-Leinwand, 142 x 121 cm, signiert »Holzknecht 87 Kitz«. Rückseite

Die Fläche des sich denkend in Bewegung befindlichen Kopfes ist bei Holzknecht wieder herzhaft gemalt – Zeichen im Kopf, wo der Gedanke den Möglichkeiten auf die Sprünge helfen könnte – in einem »Break on Through« über die Hoffnung hinaus Tore öffnet. Erfundene sich gegeneinander bewegende formale Fragmente verlangen nach mehr. Der spannungsvolle Denkprozeß, wenn der Geist sich öffnet und das unendliche Universum sich offenbart ermöglicht diese malerische Vision. Das Denken ist im Fluß und gibt dem Bild eine Aktualität des Malprozesses...

G.M.

# Walter Honeder

Selbstbildnis, 1961

1906 in Weidlingau bei Hadersdorf (Niederösterreich) geboren, 1923 an der Wiener Kunstgewerbeschule unter Steinhof und Löffler, 1930 Aschluß mit dem Staatspreis, ab 1931 als freischaffender Künstler in Innsbruck trätig, 1936 Romaufenthalt; Preis des Bundesministeriums für Unterricht, 1963; Förderungspreis der Stadt Innsbruck, 1954

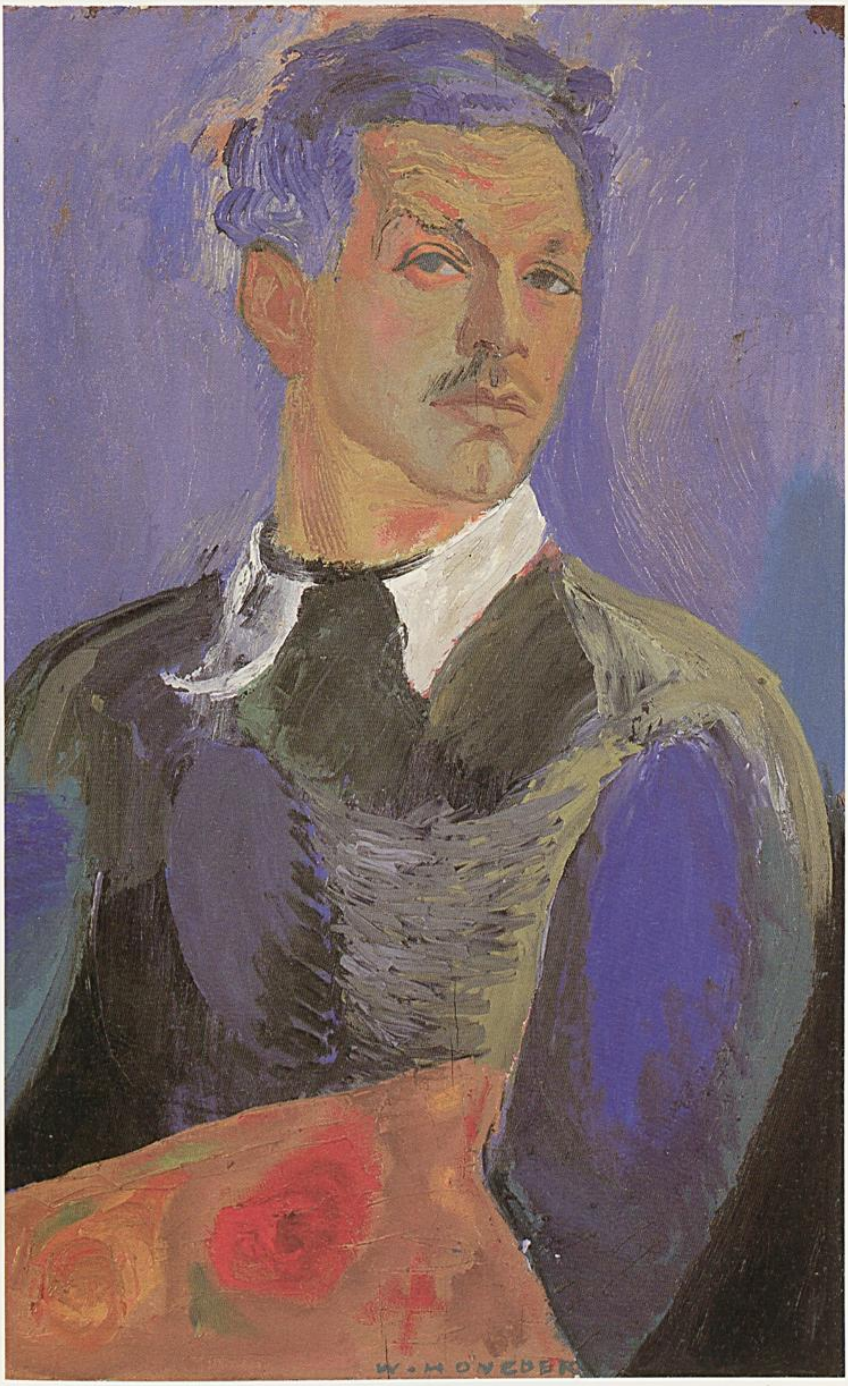
Ausstellungen: Taxishof, Innsbruck, 1935; Intitut Francais, Innsbruck, 1948; Künstlerhaus, Wien, 1947; Telnahme an der II. Biennale christlicher Kunst der Gegenwart, Salzburg, 1960; Südtiroler Bildungszentrum, Bozen 1995

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Malerei und Graphik in Tirol 1900-1950, Innsbruck, 1973; M. Hörmann, Prof. Walter Honeder 70 Jahre, in: Kulturberichte aus Tirol, Nr. 249/250, 1976; Kat. Ausst. Walter Honeder, Innsbruck, 1981; Prof. Walter Honeder, Innsbruck, (Text: Erich Egg); E. Kreuzer-Eccel, Malerei und Graphik in Nord- Ost- Südtirol nach 1945, Bozen 1982; Martin Parth, Der akademische Maler W. Honeder, Dipl. Arbeit, Innsbruck 1993; Kat. Ausst. W. Honeder, Bozen 1995;

Selbstbildnis, 1961, Öl/Holz, 80.5 x 52 cm, signiert unten rechts »W. Honeder«

Walter Honeder, mit der Malerpalette als Künstler charakterisiert, stellt sich bei der Arbeit dar. Mit der linken Hand hält er die Palette, mit der Rechten scheint er gerade den Pinsel zu führen. Der Ausdruck seiner leicht zusammengekniffenen Augen verrät ein kritisches, genaues Beobachten und verleiht ihm ein sehr selbstsicheres und etwas überhebliches Erscheinen. Groß und dominant ins Bild gesetzt wird er von allen Seiten des Randes begrenzt. Die Farben, in denen das Blau dominiert, fügen sich zu wenigen großen Flächen, nur die Form des Hemdkragens läßt die 3. Dimension erkennen. Die Malerpalette, nicht in der Perspektive gearbeitet, paßt sich farblich dem Gesicht an, wodurch eine Ausgewogenheit der Komposition erzielt wird.

C.G.


W. H. O'NEDEN

# Florian Infeld-Unterrainer

Eisenhochzeit, 1982

1944 in Kitzbühel geboren, Autodidakt; 1964 Schmiedemeisterbrief; 1975-76 Lehrbeauftragter der Akademie für angewandte Kunst in Wien bei Prof. Bertoni (Meisterklasse für Bildhauerei); seit 1962 Beschäftigung mit Renovierung und Revitalisierung alter Besitzungen; lebt und arbeitet in Kitzbühel

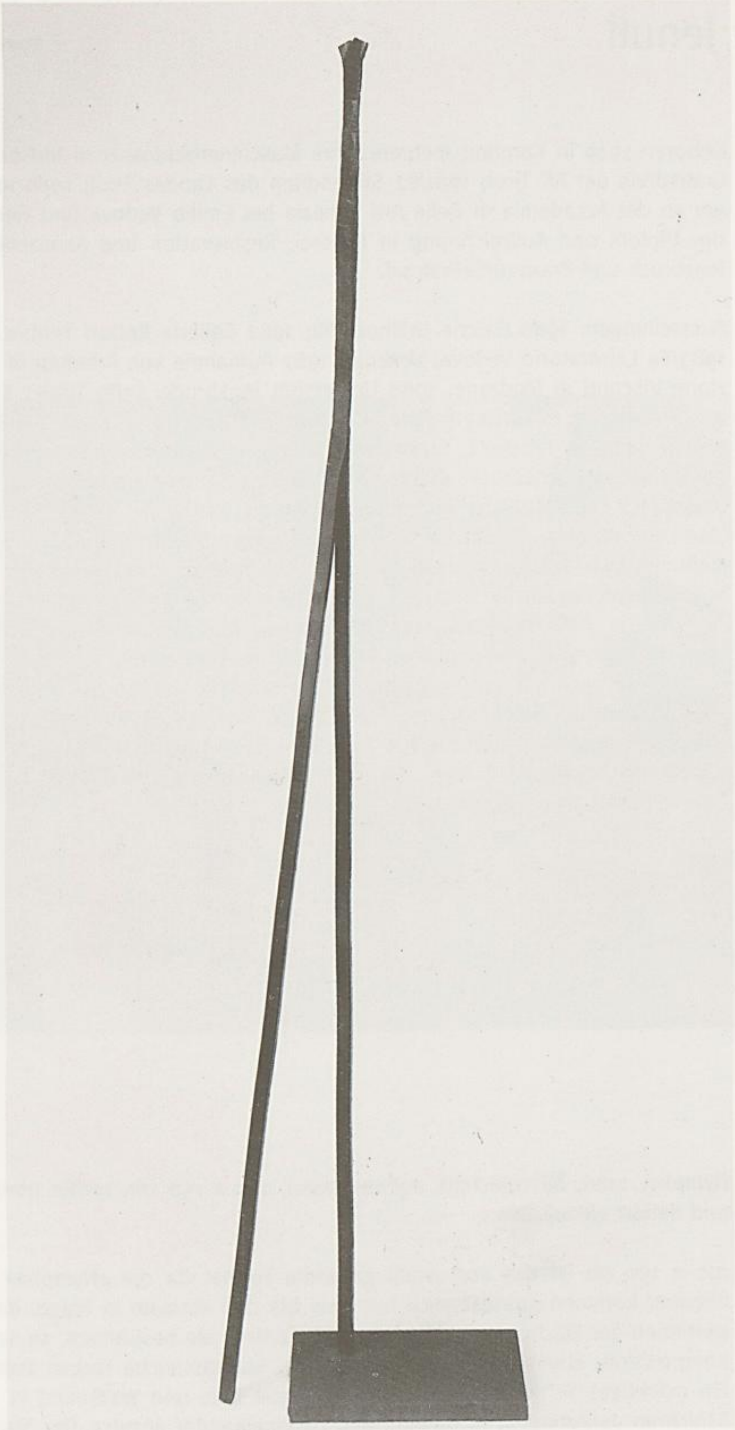
Einzelausstellungen: 1983 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck
Ausstellungsbeteiligungen: 1982 Internationaler Kunstmarkt, Düsseldorf; 1992 »Von der Wirklichkeit des Unwirklichen«, Institut für Ethnologie der Universität Innsbruck;

Literaturauswahl: E. Schlocker, Ehernes Frage-Antwort-Spiel, in: NTZ, Nr. 32, 1983, S. 9; H. Drexel, »Eisenhochzeiten«. Schlanke zarte Plastiken aus Stäben geschmiedet, TT, Nr. 35, 1983, S. 18

Eisenhochzeit, 1982, zwei Eisenkantstäbe auf Grundplatte, 37 x 18,5 x 210 cm

Florian Unterrainers Plastik »Eisenhochzeit« besteht aus wenigen, einfachen Formen, im Mittelpunkt steht die Beziehung zwischen zwei schwarzen, dünnen Eisenstäben. Eine Vierkantstange ist von der Grundplatte senkrecht in die Höhe geführt, eine zweite verläuft schief, lehnt sich an die erste an und vereint sich mit ihr im oberen Drittel. Die im unteren Teil glatten, unbearbeiteten Stangen umschlingen sich, ihre ursprünglich rohe Vierkantigkeit wird aufgebrochen, aber nicht zu einer homogenen Vereinigung geführt. Die Berührungsstellen wurden heftig mit dem Hammer bearbeitet, sie weisen Zerrungen, Quetschungen und Deformierungen auf. Am Gipfelpunkt streben die Stangen wieder auseinander. Das zentrale Interresse Unterrainers gilt zwar dem Menschen, indem er sich jedoch auf das elementar Zeichenhafte konzentriert, läßt er viele Möglichkeiten persönlicher Assoziation offen.

C.W.



# Franz Jenull

Nymphe, 1986

Geboren 1949 in Kärnten; mehrere Jahre Maschinenschlosser in Innsbruck; 1975 Grafikpreis der AK Tirol; 1981/82 Stipendium des Landes Tirol; 1980-1984 Studium an der Accademia di Belle Arti Venezia bei Emilio Vedova und Nedo Fiorentin: Diplom und Auszeichnung in Malerei, Restauration und Anatomie. Lebt in Innsbruck und Praxmar/Sellraintal.

Ausstellungen: 1980 Galerie Grillhof, Vill; 1982 Galleria Rettori Tribbio, Venedig; 1983/84 Laboratorio Vedova, Venedig; 1987 Aufnahme von Arbeiten in die Collezione Visconti di Modrone; 1988 Universität Innsbruck; 1989 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Stadtturmgalerie, Innsbruck; Städtische Galerie, Lienz; Galerie Anna Briem, St. Johann i. T.; 1990 Sammlung B. Schinzel, Aachen; 1991 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Kulturverein, Axams; Wettbewerb Schenker Art Trans, Innsbruck; 1992 Kunsthalle, Bonn; Universität Innsbruck; Landeskulturzentrum Ursulinenhof, Linz; Städtische Galerie, Lienz; 1993 Kunstpavillon, Innsbruck; ausstellungsraum büchsenhausen, Innsbruck; 1994 Städtische Galerie, Schwaz; Stadturmgalerie, Innsbruck; 1995 HTL-Galerie, Innsbruck; Universität Innsbruck; APP-Galerie, BRG Innsbruck; ausstellungsraum büchsenhausen, Innsbruck; 1996 Kens Art Gallery, Florenz; 1996/97 Kunsthalle, Innsbruck.

Literaturauswahl: Sieglinde Hirn, Franz Jenull, in: Das Fenster, Heft 45, Innsbruck 1989; Kat. Ausst. 13 Künstler aus Tirol, Innsbruck 1992; Kat. Ausst. Jenull. Acrylbilder und Zeichnungen nach der Figur, Vomp 1994; Tiroler Almanach 1994/95; Contemporart 23/43 (I), 1997.

Nymphe, 1986, Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 150 cm, rechts oben signiert und datiert »Jenull 86«

100 x 150 cm ist das von Jenull gewählte Format für die »Nymphe«. Für den Künstler kommen grundsätzlich nur zwei bis drei Formate in Frage, da die Proportionen der Fläche von großer Wichtigkeit sind, sie bestimmen, so sagt er, die Komposition. Ebenso gelangen nur wenige, kontrastreiche Farben zum Einsatz. Ein mächtiges Schwarz neben einem kräftigen Blau und Weiß sind in mehreren Schichten aufgetragen, in Bahnen und nebeneinander gesetzt. Der Malgrund ist mit figurativen, teils netzartigen Linien überspannt. Im daraus entstehenden Dialog, das Wechselspiel von Spontaneität und Kontrolle, von Freiheit und Disziplin, liegt das Bestreben des Künstlers.

R.B.

# Franz Jenull

EA/IV/92

EA/IV/92, Acryl auf Leinwand, 100 x 150 cm, rechts unten signiert »Jenull 92«

Die voneinander klar abgegrenzten Farben Weiß, Schwarz und Gelb sind flächenmäßig harmonisch im Bild verteilt und vermitteln den Eindruck eines vollendeten »Ganzen«. Jede nachträgliche Veränderung an den Farben, deren Zügen, Einteilungen und Positionierungen würde einer Zerstörung gleichkommen. Die Abstraktion der Bilder mit den schier unendlichen Möglichkeiten der künstlerischen Entfaltung und individuellen Betrachtungsweise, scheint nur im ersten Moment in Widerspruch zu den bewußt gewählten und kaum variierenden Maßen und Materialien zu stehen. So malt Jenull absolut nie mit Ölfarben sondern nur mit Acryl, er verwendet ausschließlich 3 bis 4 Bildformate und betitelt seit 1988 seine abstrakten Werke mittels eines Farbschlüssels. Der Kompromiß zwischen »gesellschaftlichen« Normen und dem Drang des Sein des Menschen sich ständig und ungehindert entscheiden zu können und wollen, läßt seine Bilder lebendig erscheinen. Der Künstler gebraucht die Zeit unabhängig ihrer künstlichen Einteilung als einen nützlichen und notwendigen Weg, um die Kreativität seiner Bilder in abstrakten Kompositionen darzustellen. Im Durchschnitt arbeitet Jenull 3 bis 4 Jahre an einem Bild.

T.P.

92
JENUIL

# Franz Jenull

Ohne Titel, 1992

Ohne Titel, 1992, Kohle auf Papier, 62,5 x 87,5cm

Hinter einem Gewirr von verschlungenen und verknoteten schwarzen Linien manifestiert sich erst auf den zweiten Blick eine kauernde männliche Gestalt im labilen Gleichgewicht, leicht nach vorne kippend. Der Kopf ist auf die Seite geneigt und berührt die linke Schulter, auf der auch die rechte Hand in sich auflösenden Konturen liegt. Der linke Arm ist angewinkelt und auf das linke Knie gestützt. Kaum sind die Gesichtszüge der Figur erahnbar, nur die Augen werden durch dunkle Flecken angedeutet. Die Umrisse des Kauernden finden hinter ihm eine Wiederholung, eine Spiegelung – oder aber eine Vorstufe, Vorstudie; anonymes Schema eines Modells, das anschließend individualisiert und ausgearbeitet wurde. Es wirkt nackt und leer, nicht durch verdichtete Striche überwuchert wie der Kauernde selbst. Dieser wird durch mehrere, strähnenartige Linienbündel konturiert und schraffiert, so daß sein Körper einen mehr flächigen als plastischen Eindruck erweckt. Fast scheint er eingesponnen in ein Netz, in einen Kokon, bewegungsunfähig trotz seiner instabilen Position. Seine Verborgenheit und Verschleierung kann aber auch als die einer verwackelten Fotografie gesehen werden, in der die Bewegung verwischt und zur Erstarrung geworden ist.

A. O.

# Leander Kaiser

Der graue Spiegel, 1992

1947 in Innsbruck geboren; 1966-1968 Akademie der Bildenden Künste in Wien (Prof. Max Weiler); 1968 Philosophie-, Soziologie-, Kunstgeschichtestudium, Wien; 1980 Promotion; seit 1984 freischaffender Künstler in Wien;

Ausstellungen: 1964 Galerie Studio 2, Innsbruck; 1974 Galerie Hildebrand, Klagenfurt; 1982 Galerie Malacate, Wien; 1983 Galerie Dieter Tausch, Innsbruck; 1985 Galerie Thomas Flora, Innsbruck; 1986 Galerie Dieter Tausch, Innsbruck; 1988 Galerie Thomas Flora, Innsbruck; 1990 Galerie Thomas Seywald, Salzburg; Galerie Thomas Flora, Innsbruck; Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien; 1991 Galerie Peithner-Lichtenfels, Prag; 1992 Galerie Thomas Flora, Innsbruck, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien; 1993 Bundesdenkmalamt Bregenz; Galerie Hämmerle, Götzis; 1994 Galerie Thomas Flora, Innsbruck; Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien; 1996 Österreichische Galerie, Wien; 1997 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Galerie Thomas Flora, Innsbruck;
Ausstellungsbeteiligung: 1968 Jugendfestspiele Bayreuth, „Neue Figuration aus Österreich"; 1983 „Studio – Zeitschrift für Bildergeschichten", Galerie Bücher und Kunst, Wien; 1984 „Studio – Zeitschrift für Bildergeschichten", Forum West, Imst; 1992 Kunst im Kleinformat, 481 österreichische Künstler von Absolon bis Zülow, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien; 1993 Institut für Kunstgeschichte, Innsbruck; 1994 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1996 Erste Kunstmesse Palast Hohenems, Stand Galerie Peithner-Lichtenfels;

Literaturauswahl: Ausstellungskatalog der Österreichischen Galerie, 1996;

Der graue Spiegel, 1992, Öl auf Molino, 100 x 70 cm, signiert rechts unten: LK, bezeichnet Rückseite: Der graue Spiegel Leander Kaiser 1992;

Leander Kaiser hat sich der erzählerischen Malerei verschrieben, auch wenn es sich, wie hier um ein Stilleben handelt. Er versteht es, (Innen-) Räume zu gestalten, die wirken, auch wenn sich in ihnen nur wenig Inventar befindet. Unterstützt wird diese Kargheit (nicht Langeweile) durch die abgetönten Farben, die Kaiser verwendet. Das Bild zeigt einen Raum, in dem sich ein Tisch befindet auf dem der graue Spiegel steht. Der Spiegel hat nur ein Standbein, anstelle des zweiten gibt eine weibliche Statue dem Spiegel Halt. Sie steht ihrerseits auf einem Sockel, der zum Boden reicht. Das ganze Inventar befindet sich im hinteren Teil eines Raumes, der durch einen roten Vorhang abgeteilt werden kann. Bemerkenswert an diesem Spiegel ist, daß er blind ist und deshalb keinen Blick in die verdeckte Hälfte des Raumes bietet.

K.F.

LK

# Leander Kaiser

Sich suchen und sich verstecken, 1996

Sich suchen und sich verstecken, 1996, Öl auf Molino, 150 x 110 cm, signiert rechts unten LK, rückseitig bezeichnet;

# Bernhard Kathan

Badestrand: Chiffre Nr. 7;
Chiffre Nr. 13; Chiffre Nr. 14, 1987

1953 in Fraxern/Vorarlberg geboren

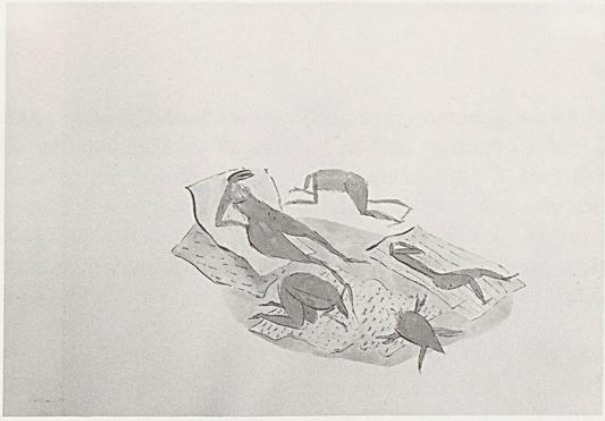
Ausstellungen: 1993 Galerie Dieter Tausch, Innsbruck

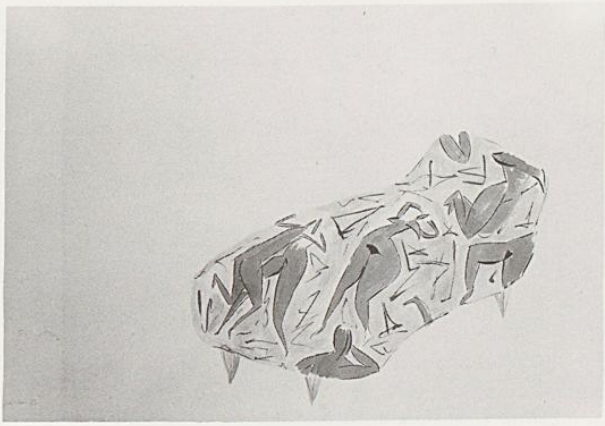
Literaturauswahl: Hörmann M., »in der brodelnden Dämmerwelt der Seele« in: Tiroler Tageszeitung, Nr. 25, Innsbruck, 1990; Grundmann Heidi, Transit #1, Innsbruck 1993,

Badestrand: Chiffre Nr. 7; Chiffre Nr. 13; Chiffre Nr. 14, 1987
Tusche-Eiweiß-Lasur/ 3mal 70 x 100 cm, signiert »Kathan 87« links unten

Kathans figürliches Zeichnen chiffriert das Körpergefühl an südlichen Badestränden. Dabei entschlüsselt er die Codes werbender Reise- und Ferienprospekte indem er zeichnend Zeichen schafft – auch weil er das Blatt nicht mit Überinformation belastet. Im zeichnerischen Denkspiel wird die Warenästhetik des gestylten Körpers als Wahrheit des riminesken Strandlebens entlarvt....

G.M.





# Erich Keber

Vierklang, 1967

1926 in Meran geboren; 1942-46 Gewerbeschule Innsbruck, Abteilung Bildhauerei bei Prof. H. Pontiller und W. Kuen; 1948-52 Akademie der Bildenden Künste, Wien bei Prof. F. Santifaller; seit 1955 in Innsbruck als freischaffender Künstler tätig; 1981/82 Initiator des 1. Steinbildhauersymposion am Grillhof, Vill bei Innsbruck; 1983/85 Leiter des 2. Steinbildhauersymposion am Grillhof; 1986/88 Leiter des 3. Steinbildhauersymposion, Siegmair-Schule, Innsbruck; 1991-93 Leiter des 1. Ötztaler Bildhauer Symposion auf der Gampe-Alm, Sölden

Ausstellungen (Auswahl): 1973 Kleiner Hofgarten, Innsbruck; 1974 Städtische Galerie, Freiburg i. Br.; 1977 Kleiner Hofgarten, Innsbruck; 1978 Oberkrainer Museum, Kranj; 1983 Kleiner Hofgarten, Innsbruck; 1984 Kunstgalerie unter den Lauben, Meran; 1988 Peerhofsiedlung, Innsbruck;1996 Kleiner Hofgarten, Innsbruck

Literaturauswahl: G. Ammann, E. Keber. Innsbruck 1977; G. Ammann, Aspekte des Plastischen. Zur Situation der Tiroler Bildhauer nach 1945, in: Tirol, Nr. 11, 1977/78; E. Keber (Hrsg.), Die Freiskulpturen der Tiroler Steinbildhauer, Innsbruck 1989; Kat. Ausstell., Skulpturen in unserer Landschaft. Erstes Ötztaler Bildhauersymposium auf der Gampe Alm – Sölden, o. O., 1994

Vierklang, 1967, Kalksandstein, Holzsockel, 35 x 24 x 20,5 cm, bez., sign. und dat. am Sockel »VIERKLANG – NATURSTEIN ERICH KEBER IBK. 1967«

Vor allem zwei Anliegen charakterisieren das bildhauerische Schaffen Erich Kebers, die intensive Auseinandersetzung mit der Materie des Werkstoffes und der Versuch, die Skulptur als Bestandteil des menschlichen Lebensraumes zu sehen. Keber war Schüler von F. Santifaller, er setzte sich jedoch auch mit den Gestaltungsprinzipien Wotrubas auseinander und gelang schließlich zu einer monumental-abstrakten Skulptur, die sich harmonisch in den Umraum einfügt. Vor allem in Modellierung und Raum-Körper-Dialektik zeigt sich der Einfluß H. Moors. Der Raumbezug tritt auch in der Kleinplastik »Vierklang« deutlich zu Tage. Die aus einem runden Stumpf herauswachsenden abstrakten Formen umgreifen den Raum und gewähren gleichzeitig Durchblicke. Plastische Rundungen, durch Schraffuren hervorgehoben, bestimmen den harmonischen Zusammenklang von vier Variationen eines Themas.

C.W.

VIERKLANG·NATURSTEIN
ERICH KEBER IBK·1967

# Wilfried Kirschl

La Rochelle, 1959

1930 in Schwaz geboren; lebt in Innsbruck; 1948-52 Akademie der Bildenden Künste in Wien (J. Dobrowski); 1952 Staatspreis der Akademie; ab 1952 freischaffend in Innsbruck; 1957 Studium in Paris bei André Lothe; ab 1960 regelmäßige Aufenthalte in Griechenland; ab 1965 auch schriftstellerische Tätigkeit; ab 1968 Mitglied der Wiener Secession; 1977 Monographie »Albin Egger Lienz. Das Gesamtwerk.«; weitere Publikationen über Tiroler Künstler (Carl Moser, Gerhild Diesner, Hilde Nöbl, Anton Tiefenthaler), 1978 Kurator des Egger-Lienz Archivs; 1980 Professorentitel; Präsident der Tiroler Künstlerschaft; 1995 Ehrenzeichen des Landes Tirol; Ausstellung von Carl Mosers Gesamtwerk in Innsbruck und Bozen; 1996 Erweiterte Neuauflage der Monographie von Albin Egger-Lienz;

Ausstellungen: zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland ( s.a. Werkmonographie W. Kirschl, Wien 1980); 1980 Taxispalais Innsbruck; 1990 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; 1992 Bonn Künstlerforum; 1997 Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Innsbruck;

Literaturauswahl: H. Mackowitz, Wilfried Kirschl, (Alte und Neue Kunst in Tirol), Innsbruck 1966; M. Hörmann, Kulturberichte aus Tirol, Nr. 181/182, Innsbruck 1968; K. Sotriffer, Katalog Wilfried Kirschl 1950-1980; Wilfried Kirschl, Monographie, Wien 1980; S. Goldberg, Spielfeld der Verschlüsselung. Die Stilleben von W. Kirschl, in: Das Fenster Nr. 54, Frühjahr 1993; V. Hauser, Der Maler und das Licht, in: Tirol Nr. 36, Innsbruck Sommer 1990; Kat. Ausstellung: Wilfried Kirschl, Tiroler Landesmuseum Innsbruck (Hrsg.) 1997

La Rochelle, 1959, Öl/Leinwand, 56 x 80 cm, bez. auf der Rückseite »La Rochelle 6. 7. 59 Wilfried Kirschl«

In diesem Bild aus der frühen Schaffenszeit des Künstlers, kurz nach einem längeren Aufenthalt in Frankreich entstanden, geht Kirschl eine Synthese ein zwischen der reinen geometrischen Form und der von verschiedenen Lichtverhältnissen bestimmten Farbe. Daraus erfolgt eine bewußte Reduktion auf helle, fast monochrome Töne. Die Farbe wird vom Licht aufgelöst und legt sich auf das Bild wie ein flimmernder Schleier. Doch wird diese impressionistische Bewegtheit von der klaren Struktur des Bildaufbaus und der Architektur aufgefangen. Die auf ihren Kern reduzierte Form wird in ein bestimmtes, in sich geschlossenes System eingebunden, zwingt auch die Farbe in dieses statische Nebeneinander ohne jegliche Eigendynamik. Aus der Polarität von Bewegung und Statik erwächst schließlich eine Harmonie aller Teile zueinander.

M.H.

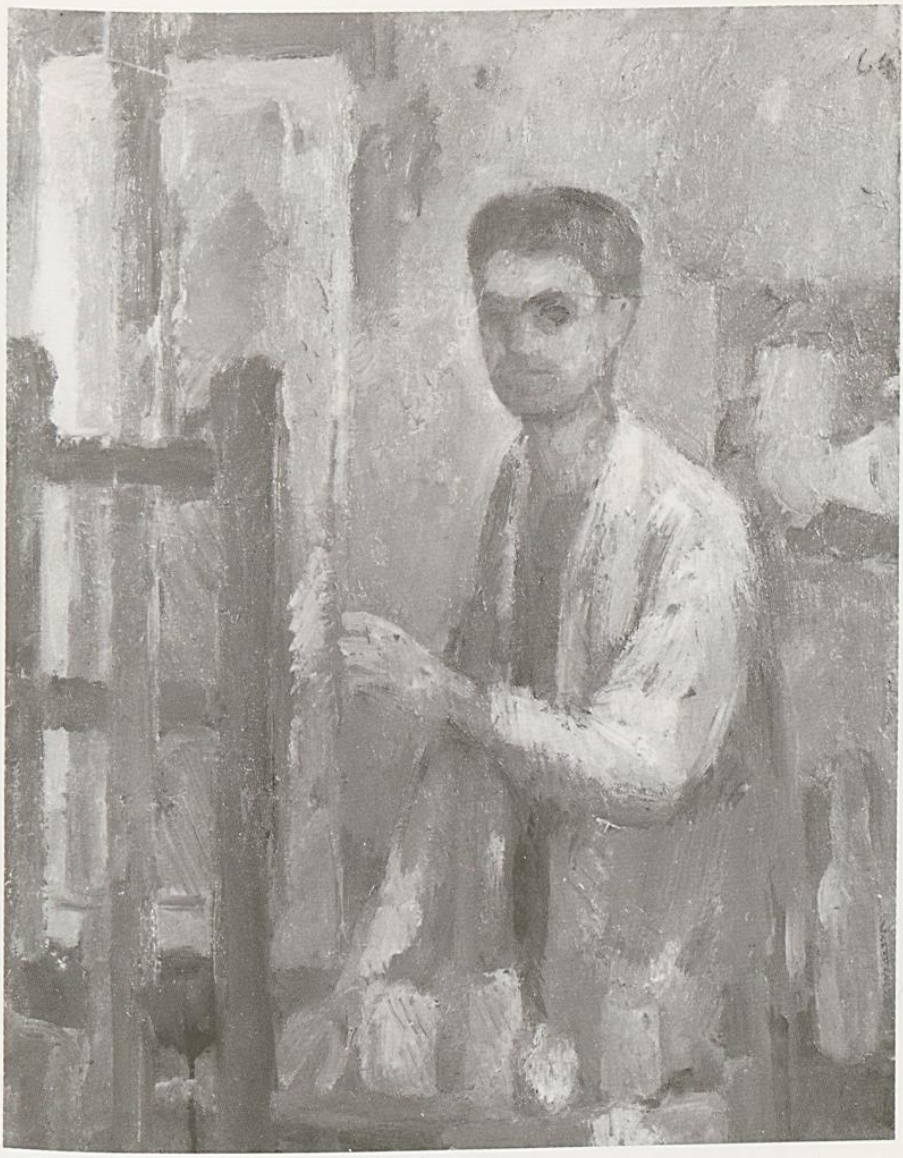
# Wilfried Kirschl

Selbstporträt, 1965

Selbstporträt, 1965, Öl/Leinwand, 72.5 x 58 cm, signiert und datiert rechts oben »WK64«, bez. auf der Rückseite »W.K.64 Selbstporträt«

In seinem Selbstporträt zeigt sich der Maler bei seiner Arbeit, umgeben von den verschiedensten Malutensilien. Es ist eine Momentaufnahme des Künstlers in seinem Atelier, während er an der Staffelei tätig ist. Das Bild strahlt eine große Harmonie aus, bestimmt durch die Ausgewogenheit der Komposition und der Farbe; besondere Effekte werden vermieden, jedem Gegenstand wird die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet. Aber man blickt wie durch einen Schleier, wohinter die Konturen der Gesichtszüge wie auch der Objekte verschwimmen. Die Farben, zum überwiegenden Teil ein mattes, zurückhaltendes Kolorit, fließen ineinander über, weichen die Form auf und hüllen das Bild in ein flimmerndes Spiel von Tönen und Licht. Der Betrachter erhält, wenn auch die Distanz bewahrt bleibt, einen Einblick in die Welt des Künstlers, eine Welt der Ruhe, der Konzentration und schöpferischer Produktivität.

M.H.



# Wilfried Kirschl

Blauer Weg, Skyros, 1969

Blauer Weg, Skyros, 1969, Öl auf Leinwand, 65 x 70 cm, signiert und datiert links oben«WK 69«

Dieses, nach einem Aufenthalt auf Skyros entstandene Landschaftsbild zeigt eine einfache, griechische Inselarchitektur, die sich wie ein Stilleben über einen Hügel zieht. Weißgetünchte Kuben, Nischen, Stufen und Straßenwinkel werden auf einfache Körper und Grundformen zurückgeführt; Raum, Volumen und Licht werden in ein geometrisierendes Landschaftsgefüge eingebunden. Im Vordergrund sind die Raumverhältnisse durch Perspektive und Farbe noch klar erfaßbar, während die dahinterliegende Architektur, in gleißendes Sonnenlicht getaucht, entmaterialisiert erscheint. Die transparente Farbigkeit des strahlend blauen Himmels und der weiß orientierten Farbvaleurs geben die atmosphärische Lichtwirkung wieder, die die Landschaft gleichsam einhüllt und in Farbfelder zerlegt, ohne den geometrisch statischen Grundzug aufzulösen.

V.O.

# Eduard Klell

Ariadne II, 1970

1924 in Steyr, OÖ, geboren; lebt in Völs bei Innsbruck; 1946-50 Akademie der bildenden Künste, Wien, (Prof. S. Pauser); 1946 Goldene Fügermedaille; Staatspreis der Akademie; seit 1951 Professor am Akad. Gymnasium Innsbruck; 1966 1. Bild in Harzöllasurtechnik, »Krabbe mit Aeroplan«

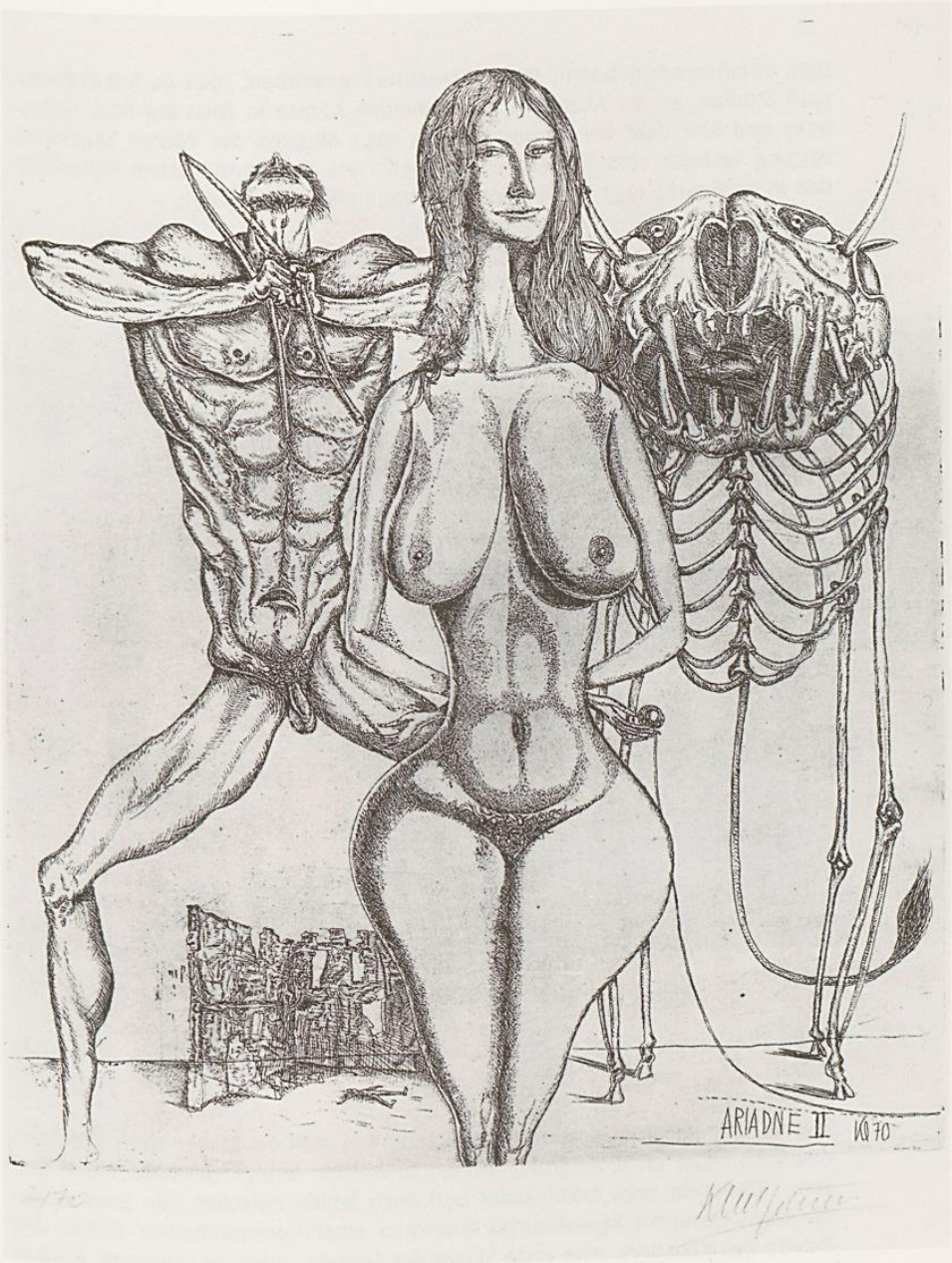
Ausstellungen: 1. Ausstellung bei Prof. Mackowitz; 1970 Fernsehfilm »Ein Bild entsteht«, Idee Prof. Mackowitz; 1972, 1973 weitere Filme; 1972 Contemporary Gallery, St. Petersburg, Florida; Graphikbiennale in Portogruaro, Italien; 1973 Fernsehfilm »Der Maler der Frau Hitt«; Ausstellungen in Basel, Bern, Zürich und Wien, 1990 Allianz-Kunstmansarde, Innsbruck

Literaturauswahl: O. Breicha, Porträt eines Künstlers, Salzburg, 1980; E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch, Malerei in Nord-, Ost- und Südtirol nach 1945, Bozen 1982; G. Ammann, H. Mackowitz, Eduard Klell – Porträt eines Malers, Lustenau 1986

Ariadne II, 1970, Radierung, 36 x 31 cm (Plattenrand), signiert und datiert rechts unten »ARIADNE II Kl 70«, unterhalb des Plattenrandes mit Bleistift »2/70 Klell Eduard«

1970 entstanden die zwei Serien »Antike Szenen«, eine Sammlung von Radierungen. Im vorliegenden Blatt wird das Thema der Ariadne und des Helden Theseus verarbeitet, wobei sich die Darstellung auf die drei Protagonisten beschränkt. In der Mitte Ariadne, deren Weiblichkeit in den für Klell typischen üppigen Formen betont wird, gleichzeitig aber auch von gertenschlanker Zartheit ist. Im Kontrast dazu der männlich heroische Körper Theseus, der den Minotaurus besiegte, hier nur mehr als Skelett abgebildet, was die Unheimlichkeit dieses Wesens unterstreicht. Es sind phantastische Gestalten aus dem Unterbewußtsein hervorgeholt. Das Surreale dieser mythologischen Sage kommt zum Ausdruck, mit dämonischen wie auch unverkennbar humoristischen Akzenten besetzt.

M.H.


ARIADNE II VO 70

# Heinz Klima

Ohne Titel, 1958

1924 in Innsbruck geboren; 1967 in Innsbruck gestorben; 1942-44 Kriegsdienst; 1948 Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Prof. Dobrowsky und Abendakt bei Herbert Boeckl; 1952 Mitglied der Wiener Secession; 1953/54 Toskana- und Sizilien-Reisen; 1956 Preis des Französischen Kulturinstituts in Innsbruck; 1957 großer Mosaikauftrag in Wien (Meidling);

Ausstellungen: 1962 Einzelausstellung in der Wiener Secession; 1963 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; 1966 Raumfahrtbilder in der Wiener Secession; 1971 Gedächtnisausstellung im Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; 1978 Wien Secession; 1979 Schwaz Rathaus; 1986 Galerie Maier Innsbruck; 1988 Akademie der Bildenden Künste Wien; 1990 Galerie Maier Innsbruck; Walterhaus Bozen; 1992 Gedächtnisausstellung zum 25. Todestag, BTV-Saal Innsbruck; 1993 Rabalderhaus Schwaz;

Literaturauswahl: E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch – Malerei und Graphik in Nord- Ost- Südtirol nach 1945, Bozen 1982; H. Vogl-Fernheim, Heinz Klima, Leben und Werk, phil. Diss., Innsbruck 1988; M. Hörmann, Heinz Klima, Tirol, Heft 28, 1986; E. Schlocker, Heinz Klimas entwicklungsreiche Bilderwelt, Tiroler Tageszeitung 1993/117; Kat: Kultur der 50er Jahre in Tirol, Innsbruck 1994;

Ohne Titel, 1958, Öl auf Leinwand, 83.8 x 126.5 cm, signiert »Klima 58« rechts unten

Zwei Figuren sitzen in einem großen Raum, den man als Atelier eines Künstlers erkennen kann: im Hintergrund hängen zahlreiche, farbige Gemälde. Mann und Frau sitzen sehr nahe beieinander und doch fehlen zwischen den zwei monumentalen Gestalten irgendwelche Anzeichen einer Kommunikation: Pinsel und Palette des Künstlers, eine erste Skizze des Modells auf einer Leinwand. Steif in ihrer Nacktheit, hat die Frau eine fischförmige Haartracht. Ihr Körper ist anatomisch, wirkt zylinderförmig. Sie hinterläßt einen stark plastischen und dank der blau-grauen Farbe metallischen Eindruck. Der Kopf des Mannes ist ein Kubus ohne Gesichtszüge. Streng reduziert wie die Werke eines Wotruba, bleiben die Formen noch figurativ. Aber in dieser kubistischen Übergangsphase ist Klima schon auf dem Weg zur Abstraktion.

M.Z.

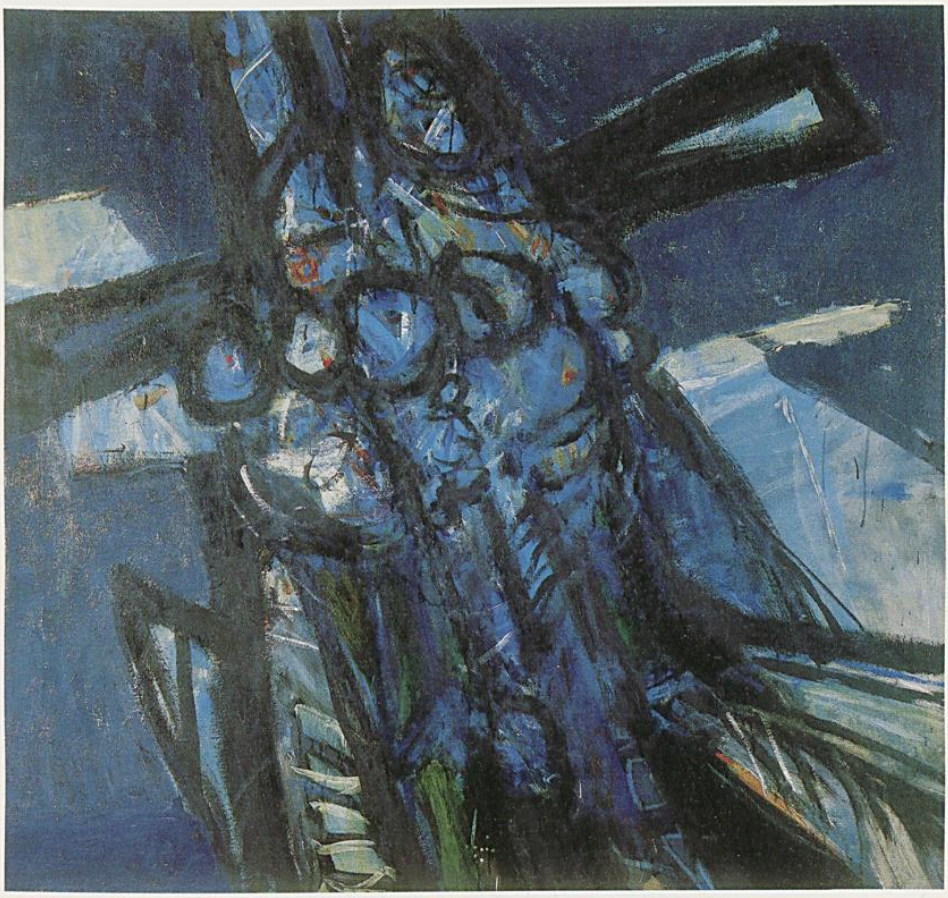
# Heinz Klima

Die Argonauten, 1966

Die Argonauten, 1966, Öl auf Leinwand, 126 x 138 cm

Der Vorstoß ins All und die Erfindung des Elektronenmikroskops haben in den 60er Jahren die Grenzen der damaligen sichtbaren Welt gesprengt. Gleichnishaft zum Aufbruch in unbekannte Gefilde greift Klima auf die altgriechische Argonautensage zurück, die von den Abenteuern der griechischen Helden erzählt, die von Jolkos nach Kolchos aufgebrochen waren um das goldene Flies zurückzuholen. Der Mythos ist beispielhaft für die Schicksalshaftigkeit des Menschen, für die Ruhelosigkeit des Geistes, der stets nach neuen Ufern strebt.
Das Bild ist in eine düstere, visionäre , blaue Grundstimmung getaucht. Die von rechts ins Bild weisende Diagonale wird in einer an einen Bootsrumpf erinnernden Form weitergeführt und betont eine Vorwärtsbewegung in den undefinierten Raum. Eine zweite Diagonale geht von dem bootsförmigen Gebilde aus, welche an einen vom Sturm gepeitschten und geneigten Masten erinnert, betont durch den im rechten Winkel dazu stehenden Querbalken. Farben und Formen verdichten sich um den imaginären Masten zu einem ausdrucksstarken, pyramidalen Farbgeflecht abstrakter Natur. Der pastose Farbauftrag und die schwarzen Konturierungen zeugen von einem breiten und dynamischen Pinselduktus, dem jedoch eine wohldurchdachte Komposition zugrunde liegt.

V. O.



# Peter Kogler

L.A. Baby, 1989

1959 in Innsbruck geboren; lebt in Wien.

Einzelausstellungen (Auswahl): 1983 Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1984 Galerie Hummel, Basel; 1985 Gracie Mansion Gallery, New York; 1986 Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1987 Anna Friebe Galerie, Köln; Artelier, Graz; 1988 Galerie Krinzinger, Wien; 1989 »California«, museum in progress, Wien; 1991 Galerie Karin Sachs, München; 1992 Galerie Artelier, Frankfurt a. M.; 1993 »Kieler Treppenhaus«, Kunsthalle zu Kiel; 1994 Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt; 1995 Medien.Kunst. Tirol., Innsbruck; 1996 Bonner Kunstverein, Bonn; 1997 Gesellschaft für aktuelle Kunst, Bremen. Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1979 »Situationen«, Galerie Nächst St. Stephan, Wien; 1983 »Supermix«, Galerie Paul Maenz, Köln; 1984 »Zeichen, Fluten, Signale«, Galerie Nächst St. Stephan, Wien; 1985 »Un regard sur Vienne«, Orangerie Straßburg; 1986 »Aperto '86«, Biennale di Venezia; 1987 »Europalia 87«, Museum Van Hedendaagse Kunst, Gent; 1988 »Ein anderes Klima«, Kunsthalle Düsseldorf; 1989 »Open Mind«, Museum Van Hedendaagse Kunst, Gent; 1990 »Anatomy«, Galerie Krinzinger, Wien; 1991 »Kurator«, Kunsthalle Innsbruck; 1992 documenta IX, Kassel; 1993 »Binaera«, Kunsthalle Wien; 1994 »Hors Limites«, Centre Georges Pompidou, Paris; 1995 46. Biennale di Venezia, Österreichischer Pavillon; 1996 »Now Here«, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; 1997 documenta X, Kassel.

Literaturauswahl: Aug um Aug, Galerie Krinzinger, Wien 1986; Peter Kogler, Ausst.-Kat., Galerie Krinzinger, Wien 1988; Peter Kogler, Computerkünstler, in: das fenster, Heft 48, Innsbruck 1990; Peter Kogler – Der Klagenfurter Korridor, Ausst.-Kat., Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1994; Peter Weibel (Hg.): The Media Pavillion, 46. Biennale di Venezia, Wien 1995; Peter Kogler, Ausst.-Kat., Bonner Kunstverein, Bonn 1996.

L.A. Baby, 1989, Xerox-Kopie/Papier/Leinwand, 60x60 cm., signiert.

Peter Koglers Arbeiten sind geprägt von dem ambivalenten Verhältnis zwischen Herstellungsmittel und Einmachung des fertigen Kunstprodukts. Die aus der realen Welt entnommenen Bildmotive werden digitalen Bearbeitungsprozessen unterzogen und im Siebdruck- /Kopierverfahren auf einen materiellen Träger übertragen. Das »Layout« des Kunstwerks hängt vom Präsentationskontext und in der Folge von der Qualität und Form des Trägers ab. »L.A. Baby« ist insofern ein Bild im klassischen Sinne, als die Applikationsoberfläche eine Leinwand ist. Der Kopf eines Kindes in einer sich überlagernden Verdoppelung stellt das Motiv dar, das collageartig auf einem gemusterten, ebenfalls computergenerierten Grund zusammengesetzt wurde. Die organische Naturhaftigkeit des ursprünglichen Sujets transzendiert zu einem flächenhaften, technoiden Pixelmuster. Die Augen als Ausdrucksmittel von Gefühlen und Gemütszuständen wie als visueller Informationsträger in der zwischenmenschlichen Kommunikation bilden den einzigen farbigen, signalhaften Kontrapunkt zu der sich sonst in Schwarzweißtönen zurückhaltenden Darstellung. Das Bild schafft im Kontext der fortschreitenden Digitalisierung der Kommunikationsabläufe und der damit einhergehenden kulturellen Umwälzungen eine Gratwanderung zwischen Altem und Neuem.

A.S.

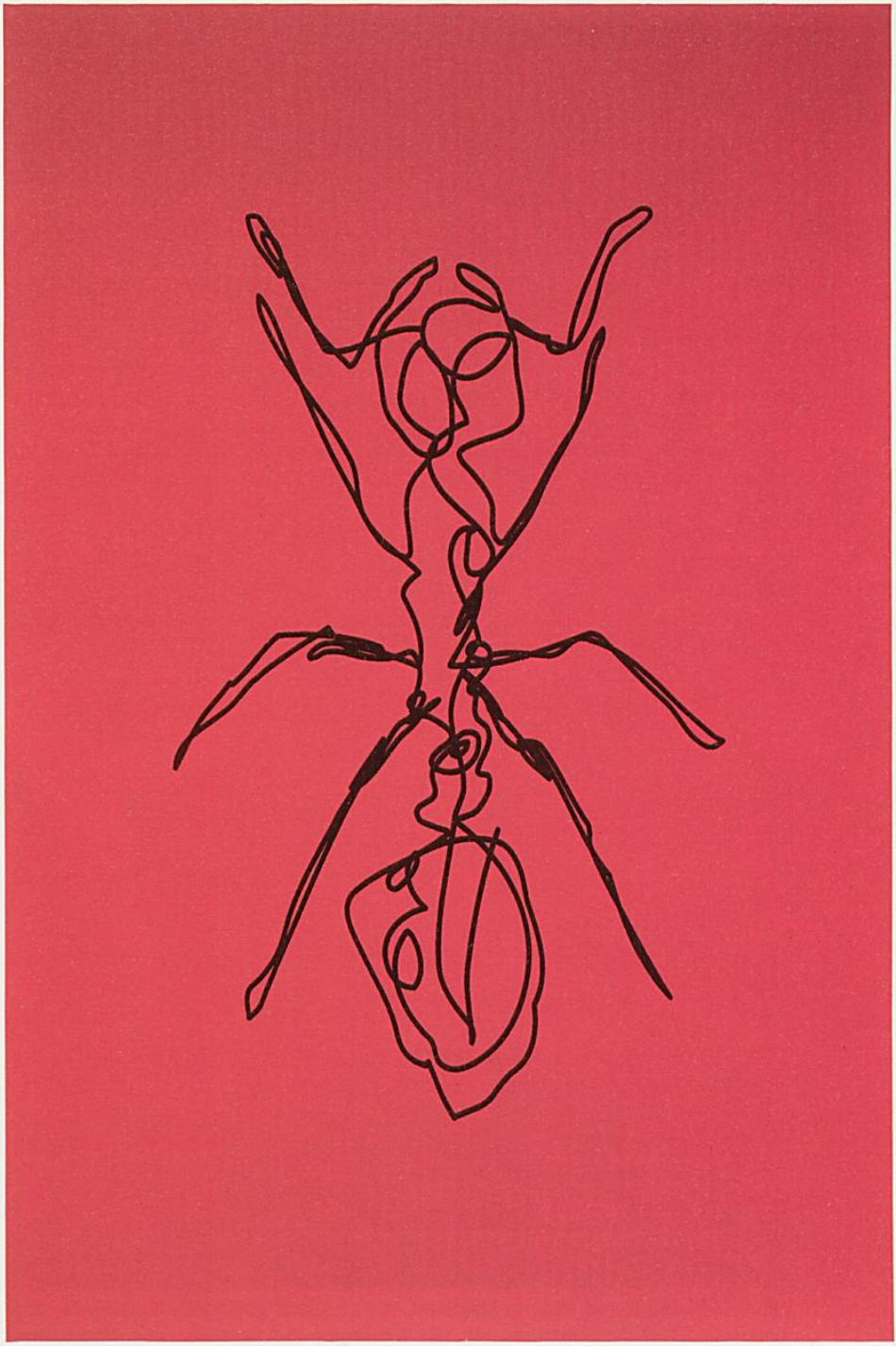
# Peter Kogler

Ameise, 1993

Ameise, 1993, Siebdruck/Leinwand, 119x180 cm., signiert.

Koglers Zeichensystem besteht aus wenigen, in ihren Sinngehalt allgemein verständlichen Elementen wie Hirn, Ameise oder Röhre, die vom Künstler als Module größerer, kontextbezogener Arbeiten verwendet werden. Das vorliegende Bild präsentiert in einer zwischen Pop- und Konzeptkunst angesiedelten Ästhetik der Einfachheit das Motiv der Ameise. Sie wird auf rotem, signalhaftem Hintegrund durch eine ununterbrochene Linie skizziert, die, einer Handzeichnung ähnelnd, in der Ausführung doch eine technoid anmutende Perfektion aufweist. Das Sujet als »soziologische Chiffre für das Gemeinwesen Mensch« (Annelie Pohlen) wird in der graphischen Umsetzung zum Sinnbild einer die Komunikationsnetzwerke konstituierenden Einzeleinheit.

A.S.



# Florian Kompatscher

Ohne Titel, 1989

1960 in Bozen geboren; 1976-1980 Kunstschule Gröden/Südtirol; 1981-1986 Hochschule für Angewandte Kunst Wien; Auslandsaufenthalte; lebt in Köln und in Südtirol

Einzelausstellungen: 1986 Galerie Ariadne, Wien, Galerie Artinizing München, Galerie E. u. K. Thoman, Innsbruck; 1987 Künstlerhaus Klagenfurt, Galerie Ariadne, Wien; 1988 Galerie Museum, Bozen, Galerie A. Nisple, St. Gallen, Galerie E. u. K. Thoman, Innsbruck, Galerie 4 Gats, Palma de Mallorca; 1989 Galerie Margine, Zürich, A 11 Art Forum Thomas, München; 1990 Galerie Estampa, Madrid, Galerie A. Nisple, St. Gallen, Galerie Margine, Zürich; 1991 Galerie E. u. K. Thoman, Innsbruck, Galerie Numaga, Auvernier, Galerie Bismarck, Bremen; 1992: Galereie Agathe Nisple, St. Gallen: 1993: Galerie Thoman, Innsbruck: 1994: Galerie Museum, Bozen; 1996: Galerie Michael Janssen, Köln; 1997: Galerie Thoman, Innsbruck;

Literaturauswahl: Kat.-Ausst. Florian Kompatscher, Innsbruck 1988; Kat.-Ausst. Kompatscher, Madrid 1990; Kat.-Ausst. Florian Kompatscher, (Vorwort Peter Weiermair), Innsbruck1991; Kat.Ausst. Positionen, Bozen 1992; Kat,Ausst. Kompatscher-Gemälde, Innsbruck 1993; M. Hörmann (Hrsg.), arttirol I, Innsbruck 1994; Kat.Ausst. Die Sicht der Dinge 4, Innsbruck 1996;

Ohne Titel, 1989, Mischtechnik auf Papier, 109 x 80 cm, rechts unten signiert und datiert »Florian Kompatscher 1989«

»Alle Bilder Kompatschers, und dies gilt für nahezu alle Formate, werden als Ausschnitte erfahren, als Raumsegmente sowohl der Tiefe wie auch ihrer Seitenbegrenzungen nach. Die Bilder lassen sich nach allen Seiten hin als fortsetzbar vorstellen«. (P. Weiermair) Die vorliegende Arbeit entstand 1989 während eines Spanienaufenthalts in Madrid. Ein Gewirr von Schläuchen, Kabeln, organischen Formen durchzieht das Bild. Ein Hintergrund aus lasierender, mit spontanen Strichen durchbrochener Malerei läßt sich von plastisch gebildeten Formen im Vordergrund deutlich unterscheiden. Die Erfahrung des Raumes, das Nachspüren der Gänge und Wege führen in eine automatisierte wie improvisierte Welt zugleich. Das resultierende Element der Spannung holt den Betrachter herein, in einen Raum ohne Anfang und ohne Ende.

R.B.

# Arthur Kostner

Ohne Titel, 1986

1954 geboren in St. Pauls/Überetsch, Besuch der Staatlichen Kunstlehranstalt Wolkenstein, Gröden, Studium an der Kunstakademie Venedig, Kunsterzieher in Bozen, lebt in Eppan, Obere Gand

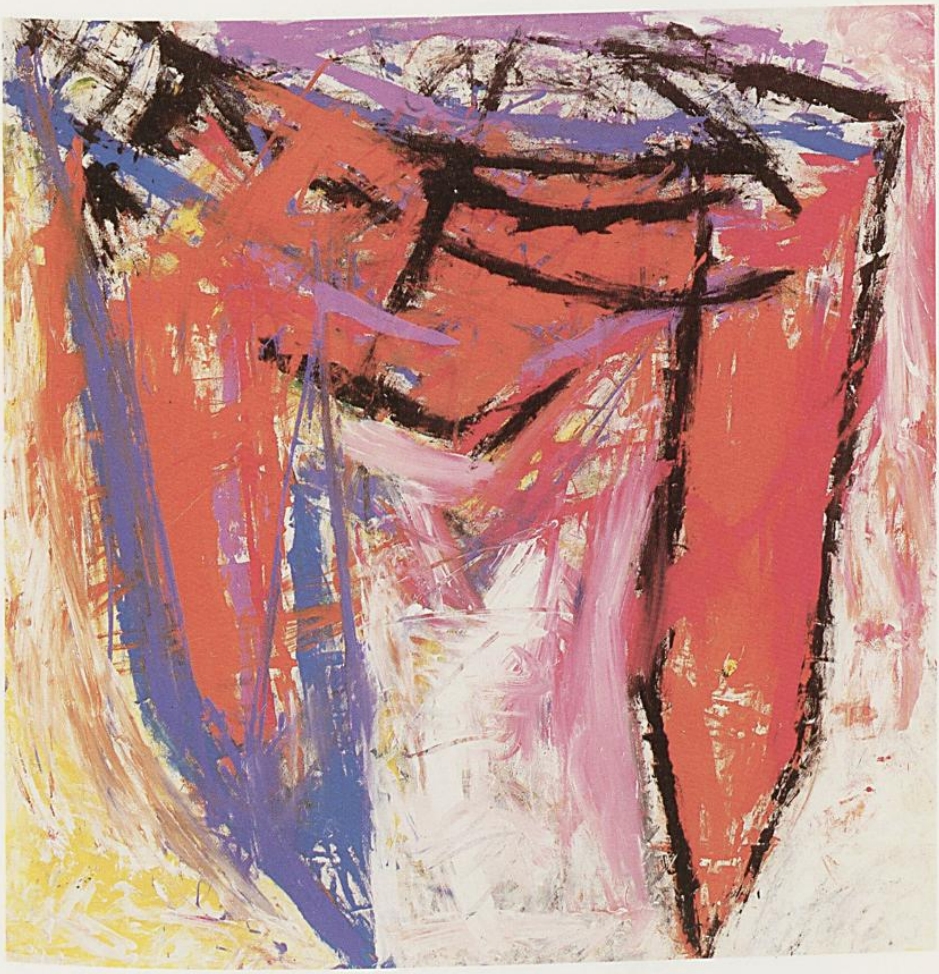
Einzelausstellungen (Auswahl): 1982 Galerie Academia, Salzburg (1985); 1983 Galerie Meta Bozen (1986/1987/1990), Künstlerhauspassage Wien; 1984 Clubgalerie der Wiener Secession Wien, Galerie Kremer-Tengelmann, Köln, Galerie Peccolo, Livorno; 1987 Galerie Zeitkunst, Kitzbühel; 1989 Residenz Salzburg; 1990 Galerie am Kleinen Markt, Mannheim; 1991 Museum für Moderne Kunst, Bozen;1995: Studio d´arte Raffaelli, Trento; 1996: Galerie Westend, Frankfurt; Berghold Galerie, Mannheim; art Forum Gallery, Meran;
Ausstellungsbeteiligungen: 1980 Kunstsalon 80 München, 1981 Traklhaus Salzburg, 1982 Palais Palfy Wien, 1983 Große Kunstausstellung München, Kunstpavillon Innsbruck, 1985 Galerie Prisma, Landeck, 1990 Galerie Zeitkunst, Kitzbühel, Kunstboulevard Gelsenkirchen; 1981 Preis für Kleinplastik Innsbruck; 1982 der RAI »La casa – le cose«

Literaturauswahl: Kat.-Ausst. A. Kostner, Kitzbühel, Kat.-Ausst. Kostner, Köln; Kat.ausst. Kostner-Plastik, Salzburg 1992; Kat.Ausst. Kostner, Trento 1995; M. Hörmann (Hrsg.), arttirol II, Innsbruck 1996

Ohne Titel, 1986, Dispersion auf Molino, 132 x 132 cm, hinten links oben signiert und datiert »Kostner 86«

So wie Kostner in seine Skulpturen das Material Leinwand einbindet, nimmt das auf die Fläche gebrachte Objekt plastische, das Holz assoziirende Form an. Dies erreicht er durch den immer wieder Stellen freilassenden Farbauftrag, die Oberfläche erscheint dadurch, sowie durch kantige, blockbildende Umrisse, aufgerissen. Die Farbe wird in heftigen Strichen auf die Leinwand (Molino) gesetzt, ausdrucksstarkes Rot, Blau, Schwarz und Gelb finden bevorzugten Einsatz. Eine flackernde Unruhe, von beharrlichen Formen in Zaum gehalten, beansprucht die Aufmerksamkeit des Betrachters, ohne Ansprüche auf Interpretationen geltend zu machen.

R.B.



# Veronika Gerber

Puppenvariationen, 1986

1958 geboren in Hall, 1976-1983 Studium am Mozarteum Salzburg bei Peter Prandstetter, bis 1988 Kunsterzieher in Innsbruck, lebt in Bregenz

Einzelausstellungen: 1981 Ynnsprugger Werkstatt, Innsbruck; 1983 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1985 Galerie Forum West, Salzburg; 1986 Stadtgalerie Lienz; 1987 Galerie Grillhof, Vill, Ynnsprugger Werkstatt, Innsbruck; 1988 Theresiengalerie, Innsbruck, Wiener Allianz, Kunstmansarde, Innsbruck, 1990 Theodor-Hörmann Galerie, Imst, Sparkasse Hall; 1997 Galerie Augustin, Innsbruck
Ausstellungsbeteiligungen: 1986 Bürgerspital, Salzburg; 1989 KAT; Kunst aus Tirol, Arco 1980 Förderungspreis des Zonta-Club, Innsbruck

Literaturauswahl: NTZ 1981, Nr. 2/9, Nr. 219/9; NTZ 1983, Nr. 210/16

Puppenvariationen, 1986, Kohle, Tempera auf Karton, 6-teilig, je 18 x 14 cm, rechts unten signiert und datiert »Gerber V. 1986«

Das Motiv der Puppe findet immer wieder Aufnahme im Werk von Veronika Gerber. Als stillstehendes Objekt zählt die Puppe zu den stets greifbaren, die Künstlerin umgebenden Dingen. In einer Reihe von sechs Puppen, zusammengesetzt zu einem Rasterbild, sind verschiedene Bewegungsabläufe variiert. Die auf weißen, teils pastos aufgetragenen Temperagrund in heftigem Duktus gemalten Puppen sind nackt, bekleidet nur mit einem blutassoziierendem Inkarnat, vereinzelte Glieder sind gelb oder grün. Das malerische Element dominiert über das in Kohleumrissen grafisch Definierte.

R.B.

# Demetrius Kristanoff

Selbstporträt, 1966

1925 in Innsbruck geboren. Studierte Technik, Beruf Hochbauingenieur. Malt seit seinem 14 Lebensjahr autodidaktisch, erhielt niemals Kunstunterricht.

Ausstellungen: Erste Ausstellung 1957 im Tiroler Kunstpavillon. Weitere Ausstellungen 1960 Wiener Konzerthaus, 1977 Palais Palffy Wien, 1977 Stadtturmgalerie Innsbruck, 1978 Kunsthistorisches Institut Innsbruck, 1979 und 1980 Städtische Galerie Lienz, 1980 Galerie Grillhof Vill, 1982 Stadtturmgalerie Innsbruck.

Literaturauswahl: Wochenpost 1956 Nr. 26 (A. Strobel); Kat. Ausst. Demetrius Kristanoff, Innsbruck 1957; Tiroler Tageszeitung 1977 Nr. 259 (H. Mackowitz); Neue Tiroler Zeitung 1980 Nr. 46

Selbstporträt, 1966, Öl/Holzfaserplatte, 42 x 32 cm, signiert und datiert rechts unten »Kristanoff September 1966«

Kristanoffs Bilder entsprechen im Regelfall nicht dem Stil dieses Selbstporträts. Seine Bilder stellen meist Kompositionen dar, die ausschließlich im Vorstellungsbereich des Künstlers existieren, die er mit den Medien der Formen und Farben sichtbar macht. Diese für Kristanoff typischen Bilder sind als dem Surrealismus angenähert zu bezeichnen. Es handelt sich um unwirkliche Räume, surreale Architekturen und vegetabile Erscheinungen, die er darstellt. Dieses Selbstporträt hingegen ist vom geschauten Wirklichkeitsbild abgeleitet. Kristanoff weicht zwar in der Farbgebung vom Naturvorbild ab und vereinfacht die Form, aber das Selbstporträt ist als solches eindeutig zu identifizieren. Die Gegenüberstellung von unregelmäßigen, in Rot- und Grüntönen gehaltenen Farbflächen bringt Unruhe ins Bild, dem gegenüber bildet die Frontalansicht des Gesichtes mit Augen-, Nasen- und Mundpartie einen ruhenden Pol.

M.P.

# C. H. Walther Kühn

Männlicher und weiblicher Akt in Landschaft

1895 in Innsbruck geboren, 1970 gestorben; Gewerbeschule in Innsbruck. Ein Jahr Akademie der Bildenden Künst in Wien bei Professoren Schmutzer und Bacher. Danach Akademie der Bildenden Künst in München bei Zügel, Habermann, Stuck und in der Meisterklasse von Hengeler, Freskolehrer Dörner und Kluibenschädel. Ab 1925 freischaffend in Innsbruck tätig.

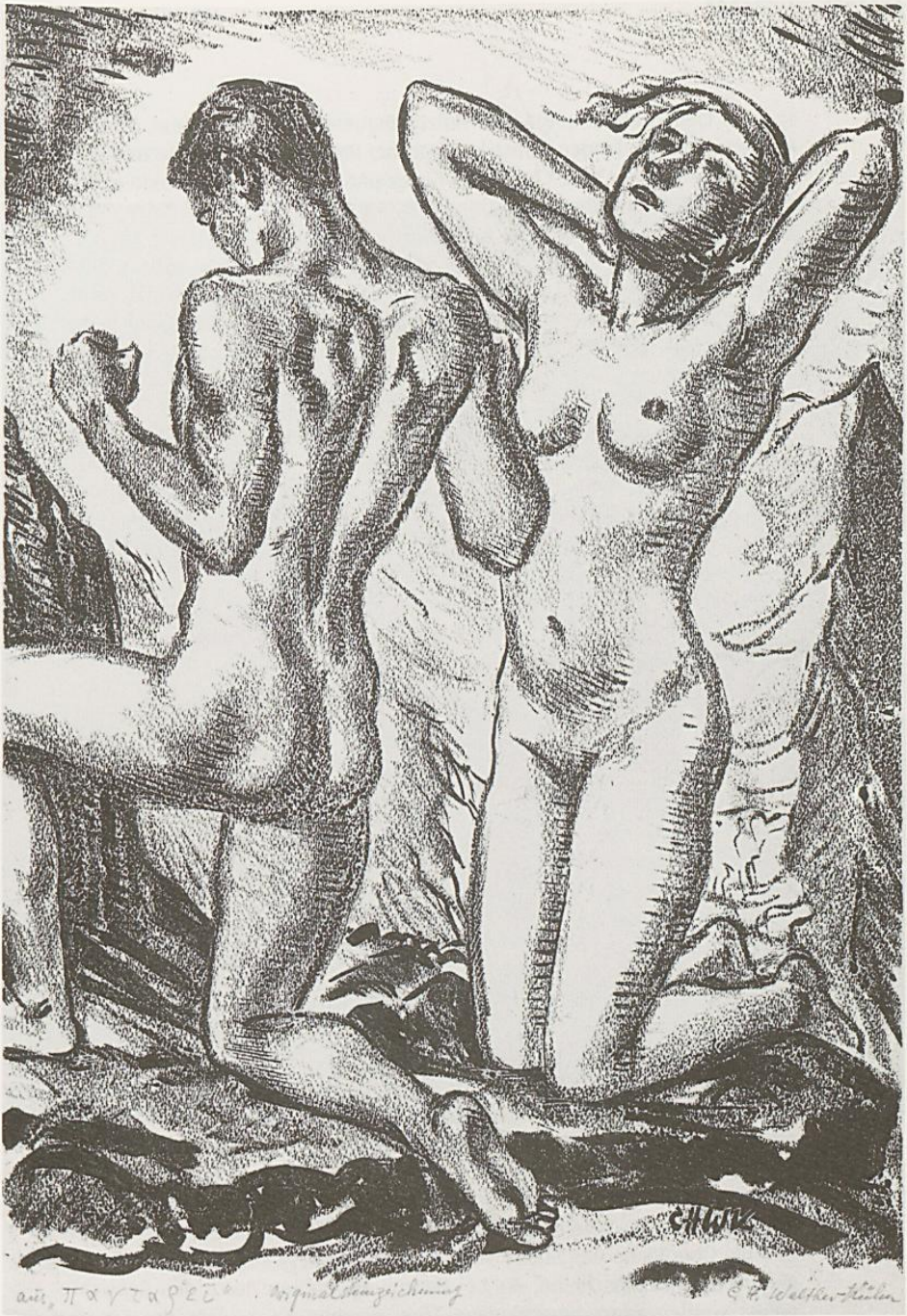
Ausstellungen: 1937 Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. 1953, 1959, 1965 und 1976 Ausstellungen im Tiroler Kunstpavillon. Lehrbeauftragter an der Universität Innsbruck.

Literaturauswahl: F. M. Wöss, der heimische Maler Walther Kühn, in: Tiroler Heimatblätter, Heft 4/1936, S 122-126; O. Lutterotti, Der Innsbrucker Maler Walther Kühn, in: Bergland, Heft 1 1943; Ilse Weyrer, C. H. W. Kühn, phil. Diss. Innsbruck 1992

Männlicher und weiblicher Akt in Landschaft, Lithographie, 42.5 x 30.7 cm, sign. rechts unten »CHWK«, unterhalb des Randes in Handschrift des Künstlers »aus panta rhei Originalzeichnung C. H. Walther Kühn«, auf der Rückseite mit Bleistift rechts unten »Besitz Dr. Otto Lutterotti Innsbruck«

Walther Kühn maß der Darstellung und Proportionierung des menschlichen Körpers, wie er in zahlreichen Aktstudien beweist, immer große Bedeutung zu. Bei dieser Lithographie handelt es sich um die Gegenüberstellung von männlichem und weiblichem Körper eingebettet in ein angedeutetes Stück Landschaft. Der Mann wird in einer Pose der Muskelanspannung gezeigt. Die Frau ist im Gegensatz zum Mann von vorne zu sehen, knieend und in gestreckter Haltung, den Blick nach oben gerichtet. Die Umrißlinien der Figuren sind klar festgelegt. Durch Schraffierungen entsteht eine sehr plastische Wirkung. Beide Figuren sollen Idealtypen des menschlichen Körpers darstellen.

M.P.



# Alois Lang

Mondschatten II, 1996

1947 in Lienz geboren; 1962-66 Holzbildhauer-Schule im Lechtal, Tirol; 1966-71 Akademie der Bildenden Kunst in Wien, bei Prof. Andre, Wotruba und Avramidis; 1979 Atelier in New York City, Seoul-Korea und nun 12 Jahre in Tokio-Japan; Internationale Wettbewerbe (Auswahl): 1985 Henry Moore Grand Prize im Hakone Museum, Japan; 1987 Nagoya City Park u. Monument, 4. Preis; 1990 Environmental Art Contest, Osaka, 3. Preis; 1990 Osaka World Expo; 1990 8. Internationaler Wettbewerb für Architektur; 1992 Environmental Art Show, Imst; 1994 Kunstbrücke über Stausee in Fujino, Japan; 1995 Fußgängerbrücke in Landeck, Tirol; bis Mai 1996 Atelier in Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; lebt und arbeitet in Innsbruck

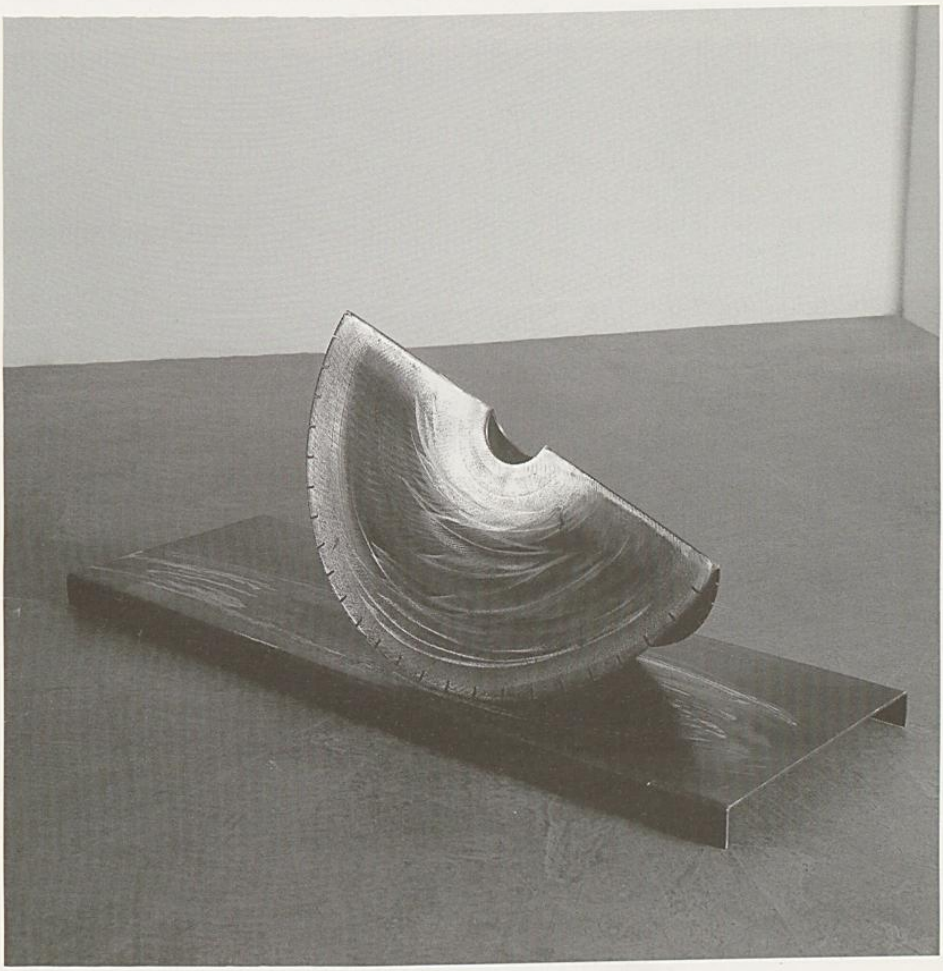
Ausstellungen: Einzelausstellungen (Auswahl): 1985-95 Zehn Einzelausstellungen, Japan; 1994 Aufstellung einer Steinskulptur und Wasserbrunnen in Murau, Steiermark; 1996 Schloß Bruck, Lienz; 1997 Galerie Spaceship, Innsbruck; Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1967-88 Ausstellungen in Wien, Paris, London, Luxemburg, New York, Chicago, Dallas, Houston und Tokio; 1996 Kunstpavillon, Innsbruck (gemeinsam mit Vimonmarn Khanthachavana); 1996 Internationales Symposium in Tarrenz und im Ahrntal, Südtirol; 1996 1000 Jahre Österreich Ausstellung in Fujino, Japan; 1996 Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck; 1997 Design und Aufstellung einer Groß-Ausstellung mit 370 Teilnehmern, Tokio

Literaturauswahl: Tiroler Bildhauer, Innsbruck 1979, Sieglinde Hirn, Pressetext zur Ausstellung im Kunstpavillon, Innsbruck 1996

Mondschatten II, 1996, Diamanttrennscheibe, Stahl, 2-teilig, 120 x 40 cm, d = 34,5 cm, signiert

Japanische Kunst übt auf Lang eine große Anziehungskraft aus, und 12 Jahre Leben und Arbeit in Tokio prägten seine Auffassung von Kunst. Bewegung, Geräusche, Schattenspiele etc. sind Parameter seiner Kunst , Natur und Technik seine zentralen Themen. Das Erfahren von Grenzen ist für Leben und Werk von Lang bedeutsam. Eine ausrangierte Diamanttrennscheibe und eine signierte Stahlplatte bilden die zwei Teile des Objekts. Skizzenhaft wirkende Schleifspuren überziehen die Oberfläche des Stahls. Auf der Platte bewegt sich die mondförmig gebogene Diamanttrennscheibe, die bei Bewegung, die nur durch den Betrachter ausgelöst werden kann, verschiedene Töne erzeugt. So bezieht der Künstler den Betrachter in sein Werk ein. Der Titel Mondschatten II wird mit Nacht assoziiert. In der Nacht, so der Künstler, werden Umrisse bis zur abstrakten Form vereinfacht; die Dunkelheit beginnt zu leben und erhält ihren eigenen Klang, mystische Erfahrungen stellen sich ein.

K.Z.



# Kurt Lang

Spiegelskulptur, 1990

1949 in Innsbruck geboren, Kunstgewerbeschule Innsbruck; zwei Semester Malerei und Graphik an der Akademie in München; 1976 Kunstförderungspreis der Landeshauptstadt Innsbruck (Malerei); 1982 Kunstförderungspreis der Stadt Innsbruck (Graphik); 1985 Preisträger beim Trend Art Kunstwettbewerb; 1994 Kunstpreis der Stadt Innsbruck (Bildhauerei); lebt und arbeitet in Wien;

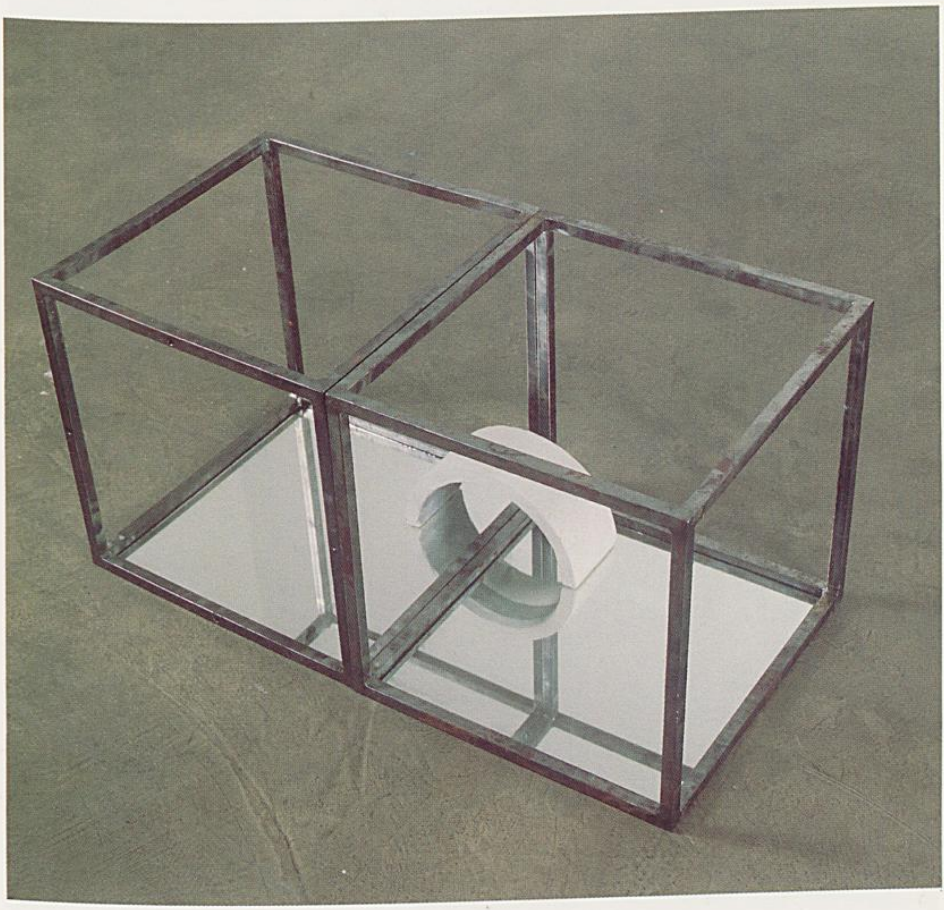
Ausstellungen: 1976 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1979 Domenig Haus, Wien; 1980 Galerie Basilisk, Wien; Galerie Burg Hasegg, Hall/Tirol; 1985 Palais Palffy, Wien; 1987 TZ Galerie, Wien; 1988 Museum Moderner Kunst, Istanbul; 1989 Galerie Arkade, Mödling; Kunststation Kleinsassen, Fulda; Galerie Cartesius, Tries; 1990 PINX. Galerie, Wien; 1991 PINX. Galerie, Wien; 1992 Galerie Medienkunst, Innsbruck; BUMUK, Berlin; 1993 Kunst-Raum B & H., Wien; 1994 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1996 Galerie Station 3, Wien; Ludwig Museum, Budapest; 1997 Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Palais Liechtenstein, Wien; Neue Galerie, Graz;

Literaturauswahl: Standard, 1992, Nr. 1225, S. 10; TT, 1992, Nr. 276, S.6; TT, 1994, Nr. 177, S. 6;

Spiegelskulptur, 1990, 2 Stahlelemente, 2 Spiegel, 1 Halbschale, Spachtelgips Acrylfabe, 100 x 50 x 50 cm

Die Spiegelskulptur von Kurt Lang ist Teil einer Serie, die dem Thema »Zusammenhänge« gewidmet ist. Der Künstler setzt sich bereits seit Jahren konsequent mit den Phänomenen der Spiegelung und dem daraus resultierenden Verhältnis von realer Erscheinung und virtueller Spiegelung auseinander. In dieses Spiel mit Realraum und Illusion, d.h. Spiegelraum bezieht er auch die Arbeit mit neuen Medien ein, die in seinem Werk einen großen Stellenwert einnehmen. Unabhängig davon mit welchem Medium er arbeitet bleibt das Thema im wesentlichen dasselbe. Verknüpfung, Überlagerung und Interferenz verschiedener Realitäten stellen Konstanten in seiner Arbeit dar. Die Stahl- und Spiegelelemente der Skulptur, die aus zwei gleich großen Stahlwürfeln und zwei Spiegeln zusammengesetzt ist, gehen formal vom Quadrat aus, das als Modul in vielen Werken Kurt Langs wiederkehrt. Die auf der Innenseite bemalte Halbschale aus Gips, die die beiden Elemente miteinander verbindet, wird erst durch die Spiegelung in der Bodenplatte optisch zu einem vollständigen Kreis ergänzt. Durch die Spiegelung des Metallrahmens sowie des umgebenden Raumes in der Bodenplatte entsteht gewissermaßen »innerhalb« der Skulptur eine weitere Realitätsebene, ein virtueller Raum, der sich mit dem jeweiligen Betrachterstandpunkt verändert.

E.B.S.



# Michael Lang

Selbstporträt als Indianer, 1979

1954 in Innsbruck geboren; 1976 Beschäftigung mit Malerei; Berlinaufenthalt, Reisen nach Indien/Nepal

Literaturauswahl: Hirn S., Pressetexte 1985-1990, Innsbruck, 1990

Selbstporträt als Indianer, 1979, MT/Papier 65 x 50 cm

Lang artikuliert spontan und visualisiert Ängste und Visionen. Sein malerischer Automatismus bringt psychische Befindlichkeiten in einer radikalen Direktheit aufs Papier, weist hin auf Urzustände elementarer bildnerischer Kraft. Der Selbstporträtierte hilft hier den Indianern die Götter wiederzufinden. Die Farbe nimmt mit ihrem gestischen Auftrag die Spurensuche auf.....

G.M.

# Michael Lang

Wampum, 1978



Wampum, 1978, MT/Papier 45 x 63 cm

# Michael Lang

Frauenporträt, 1983

Frauenporträt, 1983, MT, Papier 41.8 x 29.5 cm

Die getönte Zeichnung ermöglicht im skizzenhaften spontanen Hinwerfen das Erfassen psychischer Zustände. Lang ist Augenzeuge eines chaotischen und dämonischen Weltzustandes. Mit nervösem Strich sind Mensch und Tier und ihre zivilisatorische Entfremdung in den Mittelpunkt gerückt. Die expressiv-gestische Malerei Langs deklariert die Intensität der Seelenlagen seiner Existenz....

G.M.

# Hubert Lanzinger

Bildnis des Malers Albin Egger-Lienz, 1924

1880 in Innsbruck geboren, 1950 in Bozen gestorben; 1901-1908 Studium an der Wiener Akademie (Prof. Delugg), 1909 Rompreis, Reise nach Italien

Ausstellungen: 1911 Ausstellung in der Wiener Sezession, 1915 Lehrer an der Meisterklasse (Historienmalerei) in der Wiener Akademie, 1930 Jubiläumsausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1940 Gauausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1943 Mozartpreis, 1950 Mitglied des Südtiroler Künstlerbundes, 1960 Gedächtnisausstellung in Bozen

Literaturauswahl: Innsbrucker Nachrichten Nr. 258, 1930, Innsbrucker Nachrichten Nr. 299, 1940; Erich Kofler, Der Maler Hubert Lanzinger, Der Schlern Nr. 12, 1950, Erich Kofler in Dolomiten vom (08. 10. 1980); Kat.Ausst. Kunst und Diktatur, Wien 1994; Christoph Bertsch (Hrsg.), Arte e Violenza, Immagini fra le due guerre in Austria, Florenz 1997

Bildnis des Malers Albin Egger-Lienz, 1924, Kohlezeichnung, 35 x 33,5, cm signiert und datiert rechts oben »Hubert Lanzinger 1924«

Lanzinger hatte Albin Egger-Lienz in Bozen kennengelernt. Das Porträt zeigt diesen im Halbprofil, mit einem in die Ferne gerichteten Blick und zusammengepreßten Lippen. Vom kleinen Kragen abgesehen, wird die Kleidung knapp angedeutet. Der Name des Malers erscheint aber in großen, etwas klobigen Buchstaben. Ein Meister wird mit gepflegtem, diszipliniertem Oberlippenbart dargestellt. Das Lichtspiel um die Nase, die Wangen, die Augen und die Backenknochen modelliert das Gesicht. Die etwas struppigen Augenbrauen sind vielleicht das einzige Zeichen einer Persönlichkeit, die hier besonders gebändigt, fast wie auf einem offiziellen Foto erscheint. Damals wurde das Bild öfters ausgestellt, als Muster einer gelungenen naturgetreuen Darstellung. 1940 schenkte Lanzinger anläßlich der Gauausstellung das Porträt der Stadt Innsbruck. Daß neben ihm in dieser Schau ein »Führerbild« hing, das Hitler als Bannenträger zeigte, beweist wie sehr Lanzingers Porträtkunst dem Geschmack der damaligen Zeit entsprach. Erst später sollte er auch als Landschaftsmaler anerkannt werden.

M.Z.

HUBERT LANZINGER
1924
ALBIN EGGER-LIENZ

# Peter Adrian Larcher

Krebsbild mit Aufpflanzung, 1987

1955 in Lauterach/Vorarlberg geboren; 1973 Akademie der Bildenden Kunst in Wien, bei Prof. Weiler; lebt seit 1974 als freischaffender Künstler in Innsbruck; Bildungsstudium der Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck, 1989 Promotion; lebt und arbeitet in Innsbruck

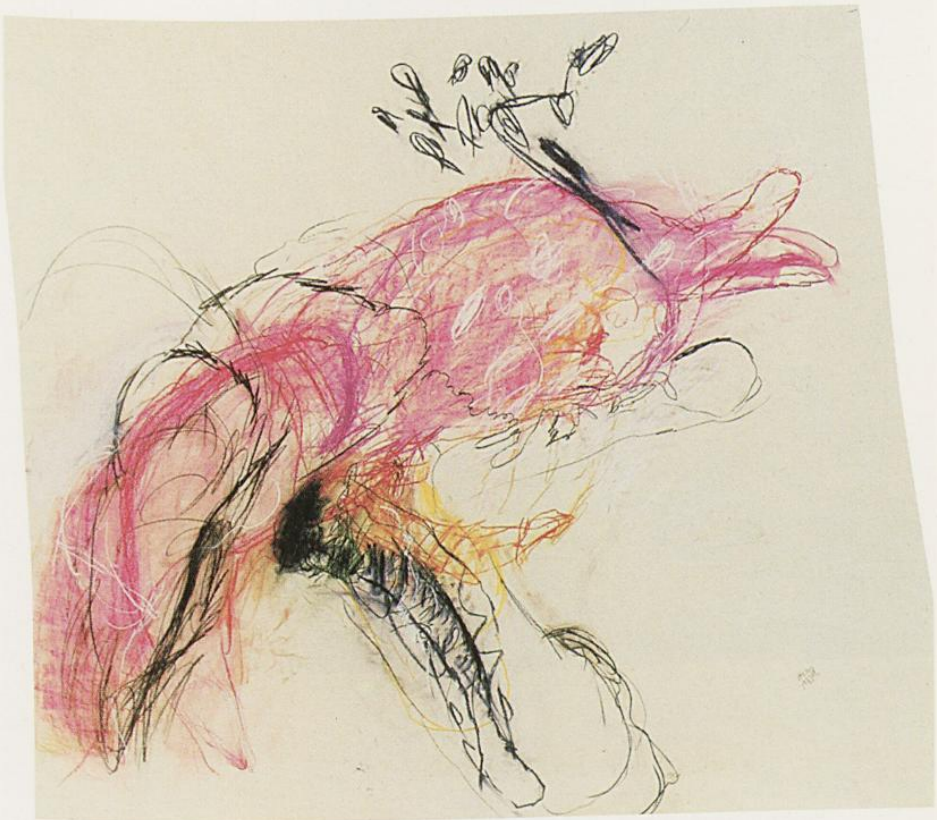
Ausstellungen: Einzelausstellungen (Auswahl): 1979 Palais Thurn und Taxis, »Weil ich W. Nasenhaar kannte«, Bregenz; 1988 Palais Thurn und Taxis, »Der mehrtittige Deutel ist es nicht allein«, Bregenz; 1989 Kunstpavillon, »Zungenguß oder das Wörishofener Penistierchen«, Innsbruck; 1996 Kunsthalle, »P. A. Larcher-Sackbilder 38 Meter Fries & 26 Meter Köpfchen«, Innsbruck; Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1985 Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck; 1990 Künstlerforum, Bonn; 1992 Minoriten Galerien, Graz; 1995 Schloß Büchsenhausen, »Walk in«, Innsbruck; 1997 Stadtturmgalerie, Innsbruck

Literaturauswahl: Larcher, Zungenguß Eine Dokumentation, Innsbruck 1989; Katalog Ausstellung Transit, Tiroler Künstler in Bonn 1990, Innsbruck 1990; Kulturberichte aus Tirol, Nr. 347/348, Innsbruck 1990; Chr. Bertsch u. M. Neuwirth (Med.), Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert, Bestandskatalog der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Innsbruck 1992

Krebsbild mit Aufpflanzung, 1987, Kreiden auf Papier, 119 x 141 cm, rechts unten signiert und datiert »Larcher 1987«, hinten bez. »Krebsbild mit Aufpflanzung« (= Torsi IV 1987)

Seit 1976 entstehen expressive Bildfolgen, Veränderung erfahren Material und Größe der Arbeiten. Der 1987 entstandene »Krebs« gehört einer Torso-Reihe, in welcher dem Mensch höchste Priorität zukommt, an. Der Ausgangspunkt ist ein erotischer, Darstellung findet ein männlicher, seitlich dargestellter Akt. Assoziationen mit einem Krebs sind im Ergebnis gegeben und finden in der Benennung des Bildes Ausdruck. Ohne weiteres ließen sich auch inhaltliche Bezüge vom Muskeltier Krebs zu einem Männerakt ziehen. Tier und Mensch durchziehen das Werk von Larcher, Gebärden und Körpersprache scheinen wie austauschbar. Die Arbeit trägt zwei Grundsätze des Künstlers Rechnung: Der Stetigkeit der Kunstübung im expressiven Sinn sowie dem Hervorholen von Archetypen auf die Bildfläche. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn sich der Maler als Forscher und Spurensucher, Restaurierer und Konservierer betätigt.

R.B.



# Peter Adrian Larcher

Biedermeyerfischbild (Österr. Fischperversion, = Genrebilder 1989 II), 1989

Biedermeyerfischbild (Österr. Fischperversion, = Genrebilder 1989 II), 1989, schwarze Kreide auf Papier, ca. 154 x 119 cm, signiert und datiert »Larcher 7-89«

Tier und Mensch durchziehen das Werk Larchers, er zeichnet mit skizzenhaften und unruhigen Pinselstrichen. Dieses großformatige Werk von Peter Adrian Larcher zeigt eine figürliche Erfindung, einen menschenhaften Körper mit Tierkopf. Das Wesen, so der Künstler, entsteht in der Seele und ist Teil der Wirklichkeit im Inneren der Menschen; für Larcher ist es kein überirdisches oder traumhaftes Wesen, sondern real im Innenleben eines jeden Menschen. Eine Szene an einem Ufer ist dargestellt. Der Betrachter steht seitlich hinter der Szene. Das unheimliche Wesen liebkost mit seinem Mund einen Fisch, den es mit beiden Händen hochhält. Es sitzt auf einer Bank, von der nur ein Teil sichtbar ist. Rechts vor dem Tier-Mensch-Wesen steht ein Behälter mit drei weiteren Fischen, die lebendig herumspringen; hinter der kleinen Steinmauerung läßt sich Wasser erahnen.

K.Z.

# Franz Lettner

Orphische Welt (Die Nacht), 1960

1909 in Salzburg geboren; nach dem Studium an der Gewerbeschule Salzburg, der Fachschule für Bildhauerei in Hallein, 1936-1940 Studium an der Wiener Akademie (Prof. Fahringer, Dimmel und Boeckl), 1941-1946 Krieg und Gefangenschaft; 1971 Professorentitel und Reise nach Israel, Langjähriger Präsident der Tiroler Künstlerschaft.

Ausstellungen: 1947 Ausstellung im Kunstsalon Unterberger, 1951 Reise nach Nordafrika, 1952 Ausstellung im Französischen Kulturinstitut, 1956 Ausstellung im Kunsthistorischen Institut der Universität Innsbruck, 1960 Reise nach Griechenland, 1969 Retrospektive-Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 1991 Einzelausstellung in der Galerie Elefant in Hall und in der Galerie Unterberger in Innsbruck. 1995 Galerie Lami, Hall; zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland

Literaturauswahl: Franz Lettner, Monographie mit Texten des Malers und Heinz Mackowitz (=Band V. der Reihe Innsbrucker Studien zur Kunstgeschichte) Innsbruck 1984; Franz Lettner, Bilderband, Innsbruck 1990

Orphische Welt (Die Nacht), 1960, Öl auf Leinwand, 126 x 87 cm, 1960 signiert rechts unten »Lettner«

Die Nacht ist die Freundin des Malers: sie spendet ihm die innere Ruhe, sie ist die Zeit der Besinnung und der Arbeit. Diese Nacht der orphischen Phase wurde, wie viele, »mit geschlossenen Augen« (Lettner) gemalt: Drang der Innenwelt, ihrer Gefühle, ihrer Fragen um Traum und Wirklichkeit, Ewigkeit und menschliches Dasein. Der dunkle Glanz der blauen Farben, die reliefartigen Elemente versetzen den Betrachter ins Kosmische. Aber die Nacht ist nie vollkommen. Sie sehnt sich nach Licht: hier ein langer weißer Zug, der in die Tiefe führt; dort leuchtende rote, gelbe Glühkörper, die die Dynamik der Bewegung begleiten. Die Großzügigkeit des Materials, seine Leuchtkraft, seine Fähigkeit den Raum zu bewältigen, wirken spontan und ausdrucksvoll. Der Mensch braucht nicht auf dem Bild zu erscheinen, er ist schon da, indem er durch das Aufbrechen seiner »inneren Dimension« (Mackowitz) auf der Leinwand diese Nacht verklärt.

M.Z.

# Franz Lettner

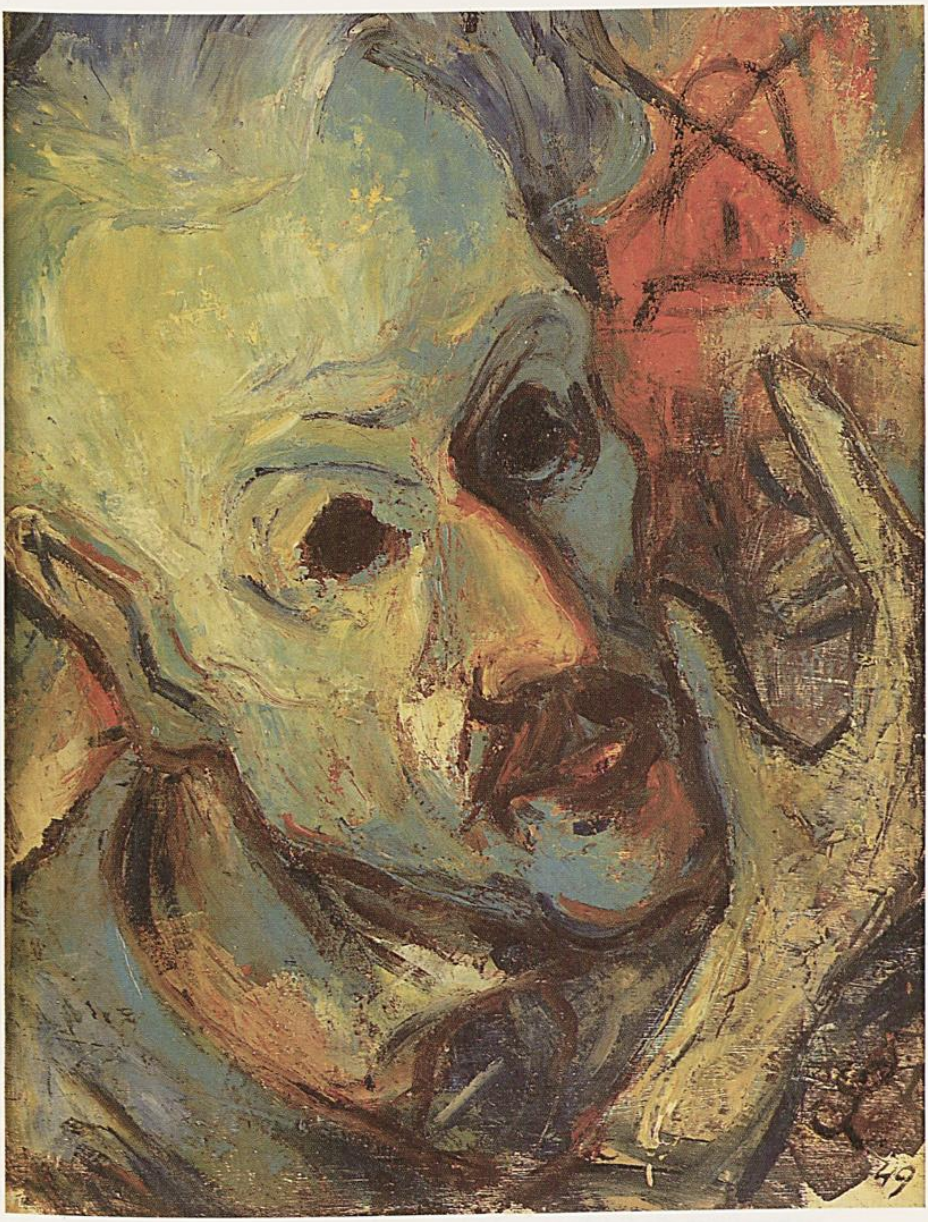
Selbstporträt als Don Quichote, 1949



Selbstporträt als Don Quichote, 1949, Öl auf Holzfaserplatte, 42 x 33 cm, signiert und datiert »L 49«

Ein blaugrünes Gesicht, das aus einem zu breiten Kragen hervorstrebt, dringt in die Bilddiagonale. Abgemagert, nachdenklich, schaut uns der Maler aus schwarzen, tiefen Augenhöhlen an. Es ist nicht so lange her, daß er, nach einem zu langen Krieg, seinen Platz unter den Menschen wiedergefunden hat. Nun kann das Schreckliche beschworen werden. Das wird die Aufgabe der leeren Hand des Malers werden. Sie zeigt auf die rote Windmühle, diese Trägerin der poetischen Vision eines Kampfes um das große Ideal, das noch keine Täuschung geworden ist. Kopf und Hand sind eng beieinander in einer offenen, dynamischen, ausdrucksvollen Haltung: starke Konturen umfassen – wie bei der Mühle – ihre dichten Farben, die typisch für diese »sehr expressive Phase« (Lettner) sind. Heute bezeichnet Franz Lettner dieses Bild als »eines der ganz wichtigsten Bilder« in seinem Leben und sagt: »Ganz selten, daß ein Bild von mir sosehr von innen nach außen strahlt«...

M.Z.



# Franz Lettner

Wachauer Landschaft, 1955

Wachauer Landschaft, 1955, Öl auf Karton, 70 x70 cm, signiert rechts unten »L«

Es ist Herbst, Zeit der Weinlese; kräftig schlängelt sich der Fluß zwischen hügeligen, rötlichen Ufern der Wachau und verliert sich im tiefen Horizont, da wo die bewegte Kugel der Sonne den Raum wie ein blitzender Meteor durchbohrt. Die kahlen Bäume, der schaumige Wasserlauf, die kleinen Menschenfiguren scheinen von dem Gestirn magisch emporgezogen zu werden. Dynamisch schichtet der kräftige Strich die freudigen und fein nuancierten Farben, die die Formen vereinfachen. Eine Brücke als Bindestrich zwischen einer bewohnten Natur und den schattigen Winkeln der Küstenstreifen bricht anscheinend den Drang nach hinten und bringt etwas Ruhe in diese gespannte Landschaft. Rechts unten überspringt die flinke Silhouette eines L den breiten Strom und trifft das sonnige Ufer wieder. Es ist die Signatur des Malers, der sich damals »so unwichtig gesehen« hat (Lettner) und nur diese diskrete Spur hinterlassen hat.

M.Z.

# Franziska Lettner

Ohne Titel, 1986

1953 in Innsbruck geboren; 1982 Abschluß des Kunstgeschichtestudiums; seit 1994 Galeristin in Wien

Einzelausstellungen: 1988 Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1989 Galerie A4, Wels (gem. mit L. Weinberger)
Ausstellungsbeteiligungen: 1990 Neue Galerie am Landesmuseum Johanneum, Graz; 1991 Österreichische Galerie am Oberen Belvedere, Wien; Galerie Faber, Wien; Maerz-Galerie, Linz

Literaturauswahl: Kat. Ausst., F. Lettner, Innsbruck 1988; Kat. Ausst., Kunst der Achziger-Jahre, aus der Sammlung der Neuen Galerie Graz, Graz 1990; Kat. Ausst., Junge Österreicher, Wien 1991; Kat. Ausst., Sensualité, Sensibilité, Pursime, Aspekte der Österreichischen Kunst seit 1980, Paris 1991

Ohne Titel, 1986, Mahagoni, Pernambuk, 2 Teile, 135 x 75 x 25 cm und 5 x 80 x 5 cm (Zustand gesprungen und verklammert)

Das zweiteilige Holzobjekt von Franziska Lettner besteht aus einer großen, schalenförmig gewölbten Grundplatte und einem pfeilartigen, dreikantigen Stab. Die Schale betont in weich ausschwingenden Kurven die Maserung des Holzes, eine sorgfältige Oberflächenbehandlung unterstreicht das kostbare Material. Die prägnanten Konturen des Stabes lassen das Objekt zu einer dreidimensionalen Gegenüberstellung von Fläche und Linie werden. Der formale Gegensatz wird im Material weitergeführt, Mahagoni als edles Material der Schale steht dem Pfeil in Pernambuk, einer giftigen Holzart, gegenüber.

C.W.

# Christine Ljubanovic

Peking, die goldene Stadt, 1986/90

1939 in Zams geboren, 1953-56 Bundesgewerbeschule Innsbruck, 1956-60 Hochschule für angewandte Kunst, Wien (Gebrauchsgraphik, Prof. Schwarz)

Ausstellungen (Auswahl): 1963-71 Paris (Kinderbücherillustrationen), 1972 New York (Kinderbuchillustrationen), 1972-75 (Modephotographie/Illustration), 1975-85 Paris/Urbino/Rom/Albuquerque/New York (Druckgraphik); 1980 Galerie Elefant, Landeck; 1981 Mittelrheinmuseum, Koblenz; 1982 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; 1986 Paris/Peking/Prag (Druckgraphik); »Made in China« Galerie Elefant, Landeck; 1988 Paris/Tokio/Wien (Computergraphik); 1989 Moskau (Druckgraphik); 1990 Mexiko/New York/Innsbruck (Video) & »Country Portraits« Galerie Elefant, Hall; 1993 Galerie Elefant, Landeck; 1995 Galerie Elefant, Hall

Literaturauswahl: Ljubanovic Ch., Rosa ma tortue, Paris, 1969; dieselbe, Der Stein, Paris, 1980; dieselbe, Nikolaus et Thomas Paris, 1981; Hauser V., Chr. Ljubanovic, in: Tirol, Innsbruck 1981; Kreuzer-Eccel E., Aufbruch, Bozen, 1982, S. 267 S. 312

Peking, die goldene Stadt, 1986/90, Pigmentpapier auf Holz-Blattgold-Kunstharzlack-Kupfer 4mal 27.5 x 41 cm

Ljubanovic´s Pekingfolge ist das poetische Nachdenken über Gesehenes. Ausgangsblick ist ein Türbeschlag im kaiserlichen Palast in Peking, dessen Gold auf Rot die Reflexion über Macht und ihre Wirkung, Ort und dessen soziale Bedingung eröffnet. Im Rechteckformat wird das optische Fundstück auf Farbe und Struktur reduziert und so um die emotionale Qualität einer privaten Impression erweitert. Auch in den Materialien auf die Möglichkeiten Chinas eingehend wird in einfühlsamer Annäherung das eigene Fremdsein in einem fremden Land als Frage gestellt.....

G.M.

# Georg Loewit

Halogenlampe

1959 in Innsbruck geboren; 1974-1978 HTL Innsbruck Holz- und Steinbildhauerei mit Auszeichnung; ab 1976 Ausbildung zum Gürtler, Gold- und Silberschmied in der Werkstätte Walter Deussl, Innsbruck; 1977 Erster Preis Wettbewerb Symposion Krastal; seit 1980 Mitglied der Tiroler Künstlerschaft; Kurse bei Prof. Lohwasser, Akademie München; 1982 Assistent der Internationalen Sommerakademie; Verleihung der staatlichen Namenspunze für Edelmetalle; Bildhauermeisterprüfung und Ausbildnerprüfung; seit 1983 zahlreiche Designprodukte weltweit im Handel; 1984 Preis Tiroler Bildhauer; 1986-1996 im Vorsitz der Tiroler Künstlerschaft; 1988 Preis der Stadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen (Bildhauerei); 1991 Erster Preis und Ausführung Gedenkstätte für die toten Kinder, Pradl-Ost/Innsbruck; 1992 Erster Preis und Ausführung Nepomukbrunnen-Navis; 1993 Erster Preis Brückenplastik Barbarabrücke, Schwaz; lebt und arbeitet in Innsbruck

Ausstellungen: 1980 Galerie Töpferscheibe, Innsbruck; 1981 Bijourca, Paris; 1982 Galeothek, Innsbruck; Galerie im Fürstenhaus, Hall/Tirol; Oberes Schloß Hecklingen, Freiburg i. Br.; Galerie Gaby Stanonik, Salzburg; 1983 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1984 Galeothek, Innsbruck; Galerie Wilpert, Freiburg i. Br.; 1986 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1988 Universität, Innsbruck; 1990 Galerie Renu, Silz; 1991 Brechthaus, Augsburg; 1992 V&V Galerie, Wien; Galerie EL, Linz; Künstlerforum, Bonn; 1993 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Tan Gallery, Zürich; 1994 Galerie am Lindenplatz, Schaan/FL; Galerie Traklhaus, Salzburg; 1995 Tan Gallery, Zürich; Galerie Zollgasse 7, Dornbirn; 1997 Galleria Due Mari, Siena; Alpenbank, Innsbruck

Literaturauswahl: Kat.Ausst., Georg Loewit, Innsbruck 1991; Kat.Ausst., Berg-Werk, Innsbruck 1992; Kat.Ausst., 13 Tiroler Künstler, Innsbruck 1992; Kat Ausst., Tiroler Künstler in Liechtenstein, Innsbruck 1994; Kat.Ausst., Georg Loewit, Innsbruck 1995

Halogenlampe, Nirostastahl, Holz, Marmor, Höhe: 2 m

Loewit, ein Künstler der Skulptur, der Keramik, der Bildhauerei, der Goldschmiedekunst, manifestiert sich auch in Schöpfungen des Designs. Mit dieser Halogenlampe versucht er, die Kommunikation zwischen Funktion und Naturgesetzen aufzuzeigen. Dazu dienen ihm die Urmaterialien Stein, Holz und Metall, mit denen der Künstler »sein Sonnensystem« symbolisiert. Durch die Niedervolttechnik für die Lampe ist es möglich, den Strom durch die formalen Elemente aus Nirostastahl zu führen. Diese Halogenlampe symbolisiert die Sonne als Lichtquelle, die den darüberschwebenden Mond beleuchtet.

C.M-T.

# Georg Loewit

Metamorphosenzyklus – Figur V, 1991

Metamorphosenzyklus – Figur V, 1991, Bronze, 71 cm, signiert

Der Maler, Designer und Bildhauer Georg Loewit ist Perfektionist. Dies spiegelt sich in seinen qualitativ hochwertigen Werken wieder. Zur Erarbeitung des Formalen gehen seinen Arbeiten zahlreiche Entwürfe voraus. Seine Plastiken wiederspiegeln seine intensive Beschäftigung mit dem Thema Mensch und dessen Werdegang. Sein 10-teiliger »Metamorphosenzyklus« aus dem Jahre 1991 offenbart dem Betrachter diese Gedankenwelt. Man hat das Gefühl, daß eine Figur die andere bedingt und in der Darstellung des gekreuzigten Menschensohnes (Figur X) seine Endlösung findet. Dem Künstler geht es bei diesem Schaffensprozeß um das Finden von Urwesen und Urformen. Um dieses Ziel zu erreichen, geht er von einer tektonischen Formenvielfalt aus, die in einer angespannten Konzentration von Reduziertheit endet. In der Mitte dieses Zyklus steht die hier abgebildete »Figur V«: Die langgezogenen Stabprofile werden durch Knickungen aus ihrem statuarischen Aufbau herausgebrochen und mit Naturformen verknüpft. Dadurch erhält die Skulptur Eleganz, feine Proportionen und wächst zur Monumentalität heran.

R.Z.

# Manfred Loimer

Wenn die Kapuzzen-Männer tanzen, 1987
Einsamkeiten-Heiterkeiten, 1987

1946 in Innsbruck geboren, 1995 grestorben; Kurse an der Malschule, Innsbruck, Zeichnen am Anatomischen Institut, seit 1972 freischaffender Maler und Grafiker, Entwürfe für Weinetiketten, Autodidakt

Einzelausstellungen (Auswahl): 1980 Handelskammer Kitzbühel, 1981 Kleine Galerie in der Stadtbücherei, St. Pölten, Galleria Rinaldo, Rotta-Mailand und Genua, Landeskulturzentrum Linz, 1983 Galerie der Stadt St. Pölten, Ynnsprugger Werkstatt, Innsbruck, Kongreßhaus Innsbruck, 1984 Theresiengalerie, Innsbruck, 1985 Landeskulturzentrum Linz, 1987 Galerie Haas, Vaduz, 1988 Musée Ste. Croix Poitiers, Österreichisches Kulturinstitut, Paris, Centre Culturel de l´Aerospatiale, Toulouse, 1991 Kleine Galerie in der Stadtbücherei, St. Pölten; 1992 Zürich;

Wenn die Kapuzzen-Männer tanzen, 1987, Wachskreide auf Papier, 70 x 50 cm, signiert rechts unten »M. Loimer«

Einsamkeiten-Heiterkeiten, 1987, Wachskreide auf Papier, 70 x 50 cm, rechts unten signiert und datiert »M. Loimer 87«

Die in zwei hochformatigen Wachskreidearbeiten dargestellten Gestalten erfahren durch ihre Benennung nähere Bestimmung. »Wenn die Kapuzzen-Männer tanzen« definiert zwei sich vorwärtsbewegende, in rot gehüllte Personen, die mit nervigen Strichen akzentuiert sind. Die farbliche Wirkung von Blau läßt die für Einsamkeit und Heiterkeit fungierenden Gestalten im Pendant zurückweichen. Auch hier sind die Gesichter verdeckt, die Striche unruhig gesetzt, von der subjektiven Gefühlslage des Autors beherrscht. Die Arbeiten von Loimer gehen vom Gegenständlichen aus und bewegen sich in neueren Werken hin zu ungegenständlichen Malerei in großen Formaten.

R.B.

# Edith Lutz

Exlibris für Richard Strauss, 1922

1894 in Kufstein geboren, 1983 in Südtirol gestorben; 1909 Studium an der Malschule Amalie Rau in München, 1911-14 Akademie für Angewandte Kunst in München bei Ludwig v. Langenmantel und Adalbert Niemeyer, 1919 erstes Exlibris

Ausstellungen: 1931 Ausstellung der Exlibris im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, 1947 Mitglied des Südtiroler Künstlerbundes, 1955 Ausstellung im Kunstsalon Unterberger Innsbruck, 1972 Personalausstellung in der Dominikaner Galerie in Bozen

Literaturauswahl: Kat.-Ausst. im Mesnerhaus Neumarkt, 1981; Fragebogen Nr. 108 des Vereins für Heimatschutz in Tirol, Innsbruck 1927; Dolomiten Nr. 191, 1983; Fachausdrücke der Graphik, K. Hiersemann, Leipzig 1933

Exlibris für Richard Strauss, 1922, Lithographie, 17.3 x 13.6 cm, signiert rechts unten E. Lutz, datiert unterhalb des Randes links »Litho 1922«, rechts Name der Künstlerin »Edith Lutz«

Die Malerin bezeichnet die Exlibris als »Spezialgebiet« ihrer Arbeit (1929). Im Laufe der Jahre hat sie über hundert solche Stücke produziert. Die Bucheignerzeichen waren am Ende des 19. Jhdts. als Sammlerobjekte in Mode gekommen. Ob sich Richard Strauss das Werk der Künstlerin selbst bestellt hat, weiß man nicht. Hier wird der Musiker (1864-1949) als Dirigent bei der Arbeit mit dem Orchester dargestellt. Denn Strauss ist ja nicht nur durch seine Musik, sondern auch als Dirigent berühmt geworden. Das weiße Haar, die längliche Silhouette des Meisters im schwarzen Frack deuten auf die lange Dauer seines Lebens. Wie aus der Hand des Maestros hervorgezaubert, steigt aus dem dunklen Orchesterraum ein kräftiges Licht. Menschen und Instrumente bilden einen Kreis um den Musiker, der allein als Individuum erscheint. Das kleine Bild hat hier nicht nur eine dekorative Funktion sondern geht viel weiter in die Persönlichkeit des Dargestellten.

M.Z.

E. LUTZ
D^R RICHARD STRAUSS

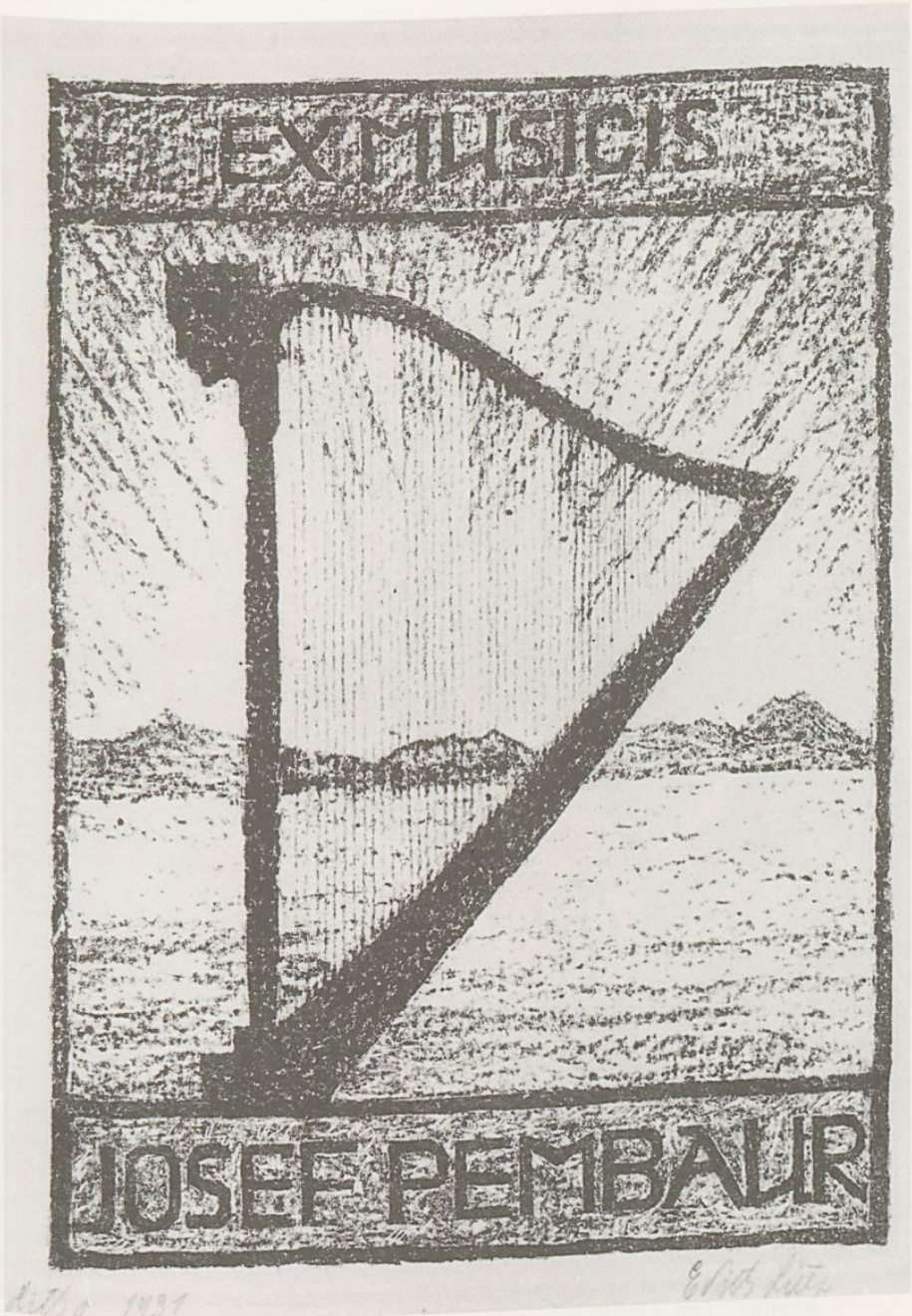
# Edith Lutz

Exlibris für Josef Pembaur, 1931

Exlibris für Josef Pembaur, 1931, Lithographie, 13.9 x 10.3 cm, signiert rechts unten E. Lutz, datiert unterhalb des Randes »Litho 1931« links, rechts Name der Künstlerin »Edith Lutz«

Josef Pembaur (1875-1950), der 1921 Leiter der Meisterklasse an der Akademie der Tonkunst in München wurde, galt als ein hervorragender Liszt-Interpret. Doch wird hier nicht sein Lieblingsinstrument, das Klavier, sondern eine Allegorie seiner Kunst dargestellt; tatsächlich wird die Musik traditionsgemäß durch eine Harve symbolisiert. Hier steht sie in einer idealen Landschaft mit öder Ebene und gebirgiger Horizontlinie. Die feinen Saiten des Instruments sind angedeutet und an seinem Hals hebt sich im Profil ein gekrönter Kopf ab. Diese Erscheinung im Jugendstil, die strömenden Lichtstreifen, die auf die Harfe hindeuten, verbinden die harmonischen Klänge der Natur und der Musik. Aus allen Musikern seiner Zeit (ex musicis) wird Josef Pembauer als Musiker »par excellence« gekrönt.

M.Z.


EX MUSICIS
JOSEF PEMBAUR

# Edith Lutz

Exlibris für Eugène d`Albert, 1930

Exlibris für Eugène d`Albert, 1930, Lithographie, 17.5 x 13.1 cm, signiert rechts unten »E. Lutz«, datiert unterhalb des Randes links »1930 Litho«, rechts Name der Künstlerin »Edith Lutz«

Eugène d´Albert (1864-1932) war nach seiner Ausbildung in London als Pianist in die Öffentlichkeit getreten und schnell ein gefeierter Virtuose geworden. Für sein Exlibris hat Edith Lutz (handelt es sich um ein Auftragswerk?) die allegorische Darstellung seines leidenschaftlichen Temperaments gewählt. Hohe Flammen steigen aus einem Feuer. Ihre Zungen winden sich wie gewelltes Haar auf eine sehr dekorative Weise in die Höhe und tanzen im starken schwarz-weiß Kontrast. Fast könnte man dämonische Gesichter erkennen, oder die brutale Konfrontation von Leidenschaften, wie sie in der von Verismus geprägten Oper des Komponisten: Tiefland (1903) ausbrechen. Das Ineinandergreifen der schwarzen und weißen Streifen, die Kraft ihres Hinaufsteigens im Strich, das gebändigte Überwuchern des kleinen Raums zeigen die Meisterschaft, mit der Edith Lutz die graphischen Techniken beherrscht.

M.Z.

EUGENE D'ALBERT

# Erwin Lutz-Waldner

Selbstbildnis, ca. 1957

1912 in Obermais bei Meran geboren, 1975 in Innsbruck gestorben; Ausbildung bei Toni Kirchmayr in Innsbruck, 1937-1941 an der Akademie in München unter Klemmer, Hess und Kaspar, 1941 Preisträger der Albrecht Dürer Stiftung, nach dem Krieg »Hüttenmaler« in den Industriewerkstätten im Ruhrgebiet, zahlreiche Preise für Wandschmuck und Betonglasfenster in Tirol und Vorarlberg

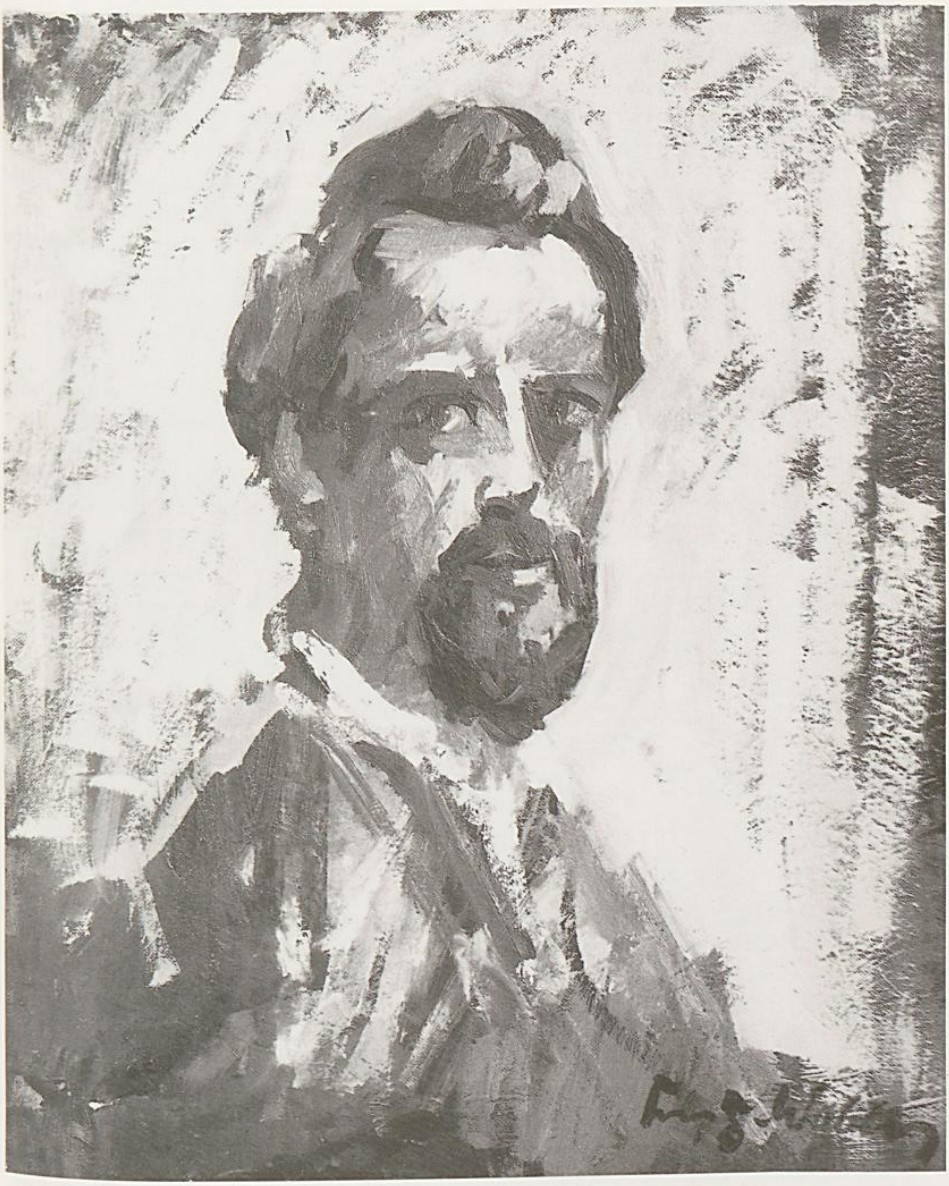
Ausstellungen: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1947; Salzburg, 1949; Galerie Hielscher, München, 1962; Kunsthistorisches Institut der Universität Innsbruck, 1963

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Lutz-Waldner Erwin, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 1947; Kat. Ausst. Lutz-Waldner Erwin, München, 1962; Erwin Lutz-Waldner, Ein Maler im Hüttenwerk, Düsseldorf, 1963; M. Hörmann, Erwin Lutz-Waldner gestorben, in: Kulturberichte aus Tirol, Nr. 251/242, 1975; Kat. Ausst. Lutz-Waldner, Lustenau o. J.

Selbstbildnis, ca. 1957, Öl/Karton, 60 x 50 cm, rechts unten »Lutz-Waldner«

Lutz-Waldner, ein gemäßigter Expressionist, bedient sich einer realistischen Malweise. Abstraktion, wie er selbst sagt, befremdet ihn, die Erfahrung und Empfindung der Farbe ist das Wesentliche. Sein Selbstporträt hält er in einem hellen beige und braun, nur entlang der Diagonale die die Komposition bestimmt sind leichte, zaghafte Farbakzente in den Grundfarben blau, rot und gelb gesetzt. Das Erscheinungsbild wird von dem groben, breiten Pinselstrich, der sich in alle Richtungen ausbreitet, charakterisiert. Das nach einem alten traditionellen Darstellungstypus orientierte Bildnis beschränkt sich auf die äußere Wiedergabe der Physiognomie

C.G.



# Dieter Manhartsberger

Sonnentor, 1986

1940 in Innsbruck geboren, Jusstudium, Steuerberater, künstlerischer Autodidakt, Objektemacher; lebt und arbeitet in Lans/Innsbruck

Ausstellungen: 1974 Raumstudio Busse, Innsbruck; 1976 Galerie beim Schloß, München (gem. mit Karl Pfeifle); 1977 Raiffeisen-Galerie, Reutte; Dominikanergalerie, Bozen; 1980 Kongreßzentrum Igls; 1981 Stadtturmgalerie, Innsbruck; Raiffeisen-Galerie, Wörgl; 1983 Galerie Burg Hasegg, Hall; Österreichisches Kulturinstitut, Rom; 1985 Gymgalerie, Landeck; 1986 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck (Sonnentor); Städtische Galerie, Freiburg; 1988 Stadtturmgalerie Innsbruck; 1989 Kunst aus Tirol, Arco; 1990 Denglgalerie, Reutte; 1992 V&V Galerie, Wien; Galerie El-Avantgarde, Linz; 1993 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck

Literaturauswahl: D. Manhartsberger, Album Rom, (mit Gedichten von Franz Tumler), Innsbruck 1983; D. Manhartsberger, Der Gesang der Gesänge, Innsbruck 1985; S. Hirn, D. Manhartsberger, in: Kulturberichte aus Tirol, Nr. 321/322, 1986; Kunstpavillon, derzeit eine Symphonie aus Licht, Raum, Klang und Kultischem, in: TT, Nr. 79, 1986; Kat. Ausstell., BergWerk, Innsbruck 1992

Sonnentor 1986, Objekt mit Klangaspekt (Teil einer Installation), 1986, Kunststoff geschäumt, Spiegelglas, Tongenerator, 40 x 25 x 14 cm

Das Objekt von D. Manhartsberger ist Teil der 1986 im Tiroler Kunstpavillon gezeigten Installation »Sonnentor«, der Titel bezieht sich auf ein Baudenkmal der frühen Andenkultur in Tiwanaku (Bolivien). Der Künstler übernahm nicht nur verschiedene Elemente dieser Kultstätte, sondern versuchte durch Licht, Klang und Raum verborgene Inhalte neu erschließbar zu machen. Multiples einer Steinplastik der Kultstätte in zeitgenössischem Material und ihre Verbindung mit Tongeneratoren sollten die Objekte aus dem Schweigen musealer Präsentation befreien. Das geometrisch abstrahierte, zwischen kubischen Blöcken eingelagerte Gesicht öffnet sich in eine Brustplatte, die eine Verbindung der Zeichensprache alter Kulturen mit technischer Formenwelt herstellt. Der hohe Frequenzton reagiert auf die Helligkeit des Raumes und ist durch die Bewegung des Betrachters manipulierbar. Durch Verkoppelung von Raumhelligkeit und Tonhöhe sieht Manhartsberger einen Aspekt des für präkolumbianische Kulturen bedeutsamen Analogieprinzips verwirklicht.

C.W.

# Helmut Mark

33600,-, 1991

1958 geboren; lebt in Wien

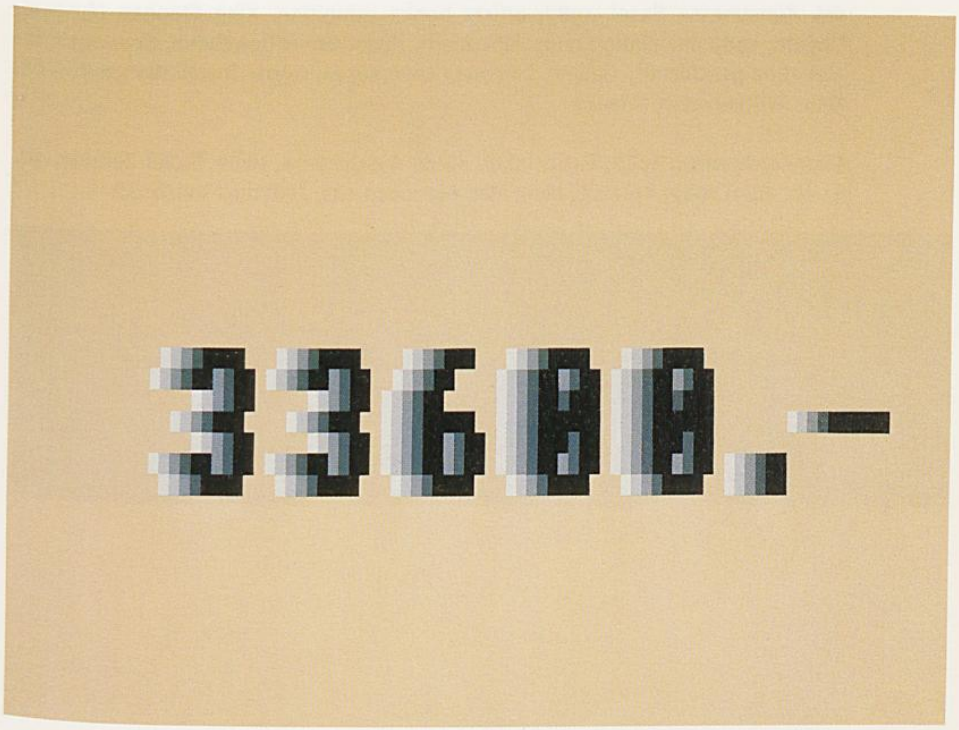
Ausstellungen: 1982 Multivision 82, Wien; 1985 Galerie Aufbau-Abbau, Berlin; 1986 Galerie Amer, Wien; Biennale, Venedig; 1987 Galerie Maria Bonk, Köln; 1989 Galerie Grita Insam, Wien; 1990 Insam-Gleicher Gallery, Chicago; Galerie Orms, Innsbruck; 1991 Museum Moderner Kunst, Wien; 1992 Villa Merkel, Stuttgart + The Nordic Arts Centre, Helsinki + Tallin Art Hall, Tallin; ORF-Fernsehen, TRANSIT (gem. mit R. Braun); 1993 Museum Moderner Kunst, Bozen + Galerie Gerald Piltzer, Paris + CentreCultural Telca Sala, Baecelona; 1994 Neuberger Museum, New York; Forum aktueller Kunst-Raum Strohal, Wien; 1996 OÖ Landesmuseum, Linz; 1997 Staatsgalerie Stuttgart

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Helmut Mark: Read Heat, Innsbruck 1990; Kat.Ausst., dissipative Inszenationen, Wien 1991; H. Mark, F. E. Rakuschan, in Medien. Kunst. Passagen, 3/1992; R. Braun, H. Mark, Transit #1, Innsbruck 1993; M. Hörmann, arttirol, Innsbruck1994; Kat. Ausst., zeitgleich, Hall 1994; H. Mark, in D. Daniels (Hg.), Minima Media, Leipzig 1995; U. Hentschläger, in Triebwerk, März/April 1996

33600,-, 1991, Acryl auf Leinwand,120 x 90 cm, signiert rückwerts oben

Die Zahl 33600,- vereinbart Bildgegenstand, Titel und Bildinhalt – sie entspricht dem realen Kaufpreis des Gemäldes und dieses agiert somit auch als Preisschild. Der Marktwert der Kunst wird Thema – Protest, Ironie oder auch nüchternes Statement. Die Summe ist leicht aus der Bildmitte gerückt, ihre einzelnen Nummern und Zeichen setzen sich aus genormten Rechtecken zusammen, die eine Folge der Abstufungen von weiß bis schwarz ergeben. Unterstrichen werden Farbtöne und infolge auch das räumliche Hervortreten der Zahlen durch den unterlegten, kontrastierenden beigen Hintergrund. Insgesamt läßt das Abrollen der Grauwerte an das Testbild des Schwarz-Weißfernsehens denken, das Rastersystem auch an das eines Computorbildschirms. – Assoziationen, die sich verstärken, wenn man bedenkt, daß Helmut Mark intensiv im Bereich Medienkunst arbeitet. Bilder, Kürzel, die flüchtig und doch eindringlich in unserem Gedächtnis gespeichert wurden, kommen zum Zug.

B. V.


33600.-

# Marc Mer

basic line, 1986

1961 in Innsbruck geboren, Architekturstudium bei Prof. Lackner; seit 1991 Universitätsassistent bei Prof. Günther Domenig, TU Graz

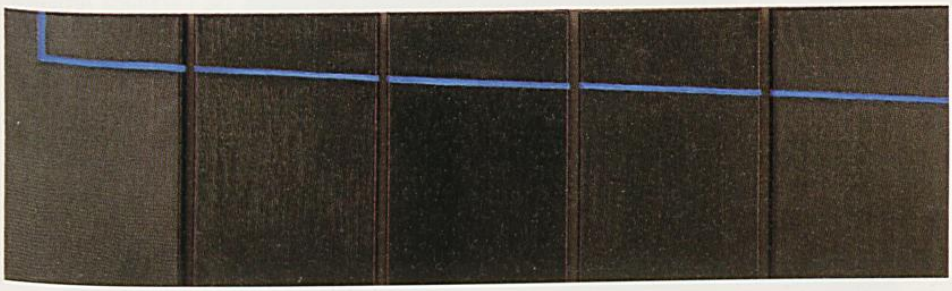
Ausstellungen: 1984 installation-works in connection, Galerie Ropac, Lienz; 1985 installation-basic and complex painting, Galerie Ropac, Salzburg; art cologne 87, 86, 87, Kunstmesse Köln; 1986 installation-yellow 30 + 10 gelbe Bilder, Innsbrucker Kunstverein; installation-diagonal schwarz, Galerie Kupac; Berlin; art basel, Kunstmesse Basel, 1987; artists books exhibition, King Stephan Museum, Ungarn; 1989 installation-raum für canetti, Kunstverein Trondheim, Norwegen; installation-geschichte, Galerie Lommel, Leverkusen, 1991; installation-zeittische, Haus Wittgenstein, Wien

Literaturauswahl: 1987, E. Schloker, »Gute Aussichten«, Neue Tiroler Zeitung, 30. 1., Nr. 24/9; 1987, Katalog, Marc Mer, european sky, Zeitkunst Innsbruck

basic line, 1986, Öl auf Leinwand, 5-teilig, je 30 x 20 cm signiert je Rückseite »marc mer 86«

Basic line ist eines der geometrisch angelegten Ölbilder des Künstlers, welches enge Verbundenheit zum Konstruktivismus zeigt und gleichzeitig auch eine gelungene Synthese von Disziplin und Frische ausdrückt. Das bildnerische Arrangement soll ein prinzipielles soziales Gefälle wiedergeben, wie das auch in anderen Werken Mers, den Werken der »Neuen Geometrie«, der Fall ist. Wenige, reine Farben und leere Flächen erleben wir durchaus raumbildend. Durch das herrschende Schwarz und Blau läßt man sich in das Farbintelligenzspiel neuer Prägung einführen.

C.M.-T.



# Monika Migl-Frühling

Pyramide, 1986

1946 in Salzburg geboren; 1965-70 Hochschule für Angewandte Kunst, Meisterklasse für Keramik bei Prof. Heinz Leinfeller, Wien; lebt und arbeitet als Bildhauerin in Linz
Arbeiten im öffentlichen Raum: 1994/95 Brunnen, Diakoniezentrum, Salzburg; Plastik »Das Tor zum Tal«, Portalgestaltung Brettfalltunnel, Tirol; 1996 Relief für Musikschule, Linz

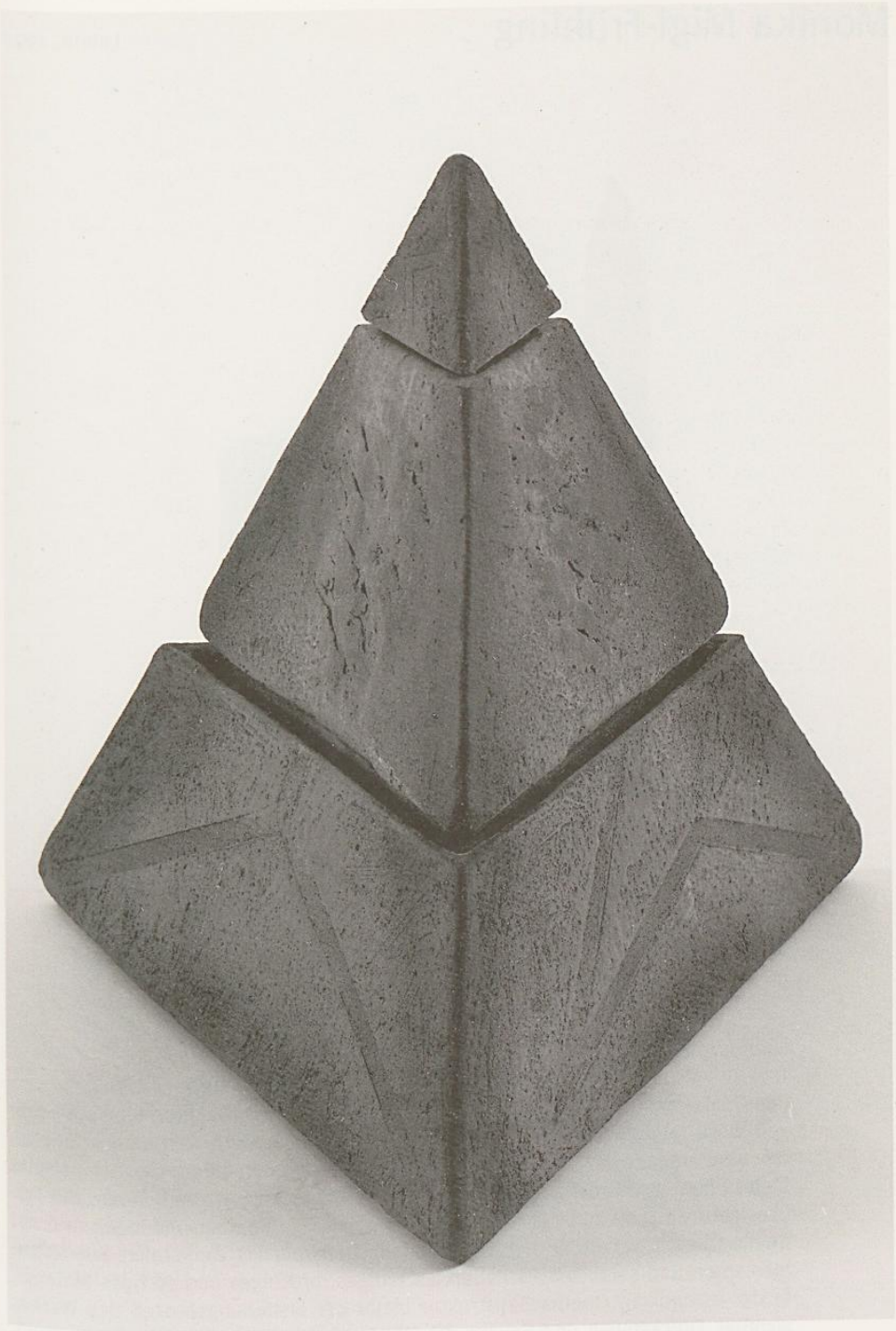
Einzelausstellungen: 1982 Gym Galerie, Landeck; 1984 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1990 Galerie D. Tausch, Innsbruck; O.Ö. Kunstverein, Linz; 1991 Galerie Figl, Linz; 1993 Galerie Slama, Klagenfurt; 1994 Künstlerhaus Passagegalerie, Wien; 1995 O.Ö. Kunstverein, Linz; 1996 Galerie im Amthof, Feldkirchen, Kärnten; 1997 Österreichisches Kulturinstitut, Istanbul
Ausstellungsbeteiligungen: 1985/1988 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1991 »Gleich-zeitig«, 140 Jahre O.Ö. Kunstverein, Landesmuseum, Linz; 1992 Biennale int. D`art miniature, Ville-Marie, Quebec; 1993 Bienal int. De Ceramica Artistica, Aveiro, Portugal; 1995 Galerie im Traklhaus, Salzburg; Kunstpreis der Diözese Innsbruck, Stift Wilten; 1996 Galerie Crillon, Tokio; »Art Austria 1000« , Fujino, Japan; 1997 Kubinschlößl in Zwickelt-Wernstein

Literaturauswahl: E. Schloker in: NTZ, Nr.44, 1984, S.13; H. Drexel in: TT, Nr.44, 1984, S.16; I. Praxmarer in: TT, Nr.61, 1990, S.8; M. Migl-Frühling, Pers. Kat., 1996

Pyramide, 1986, Tonkeramik glasiert, Wasserpumpe, 3-teilig, 51 x 49 x 42,5 cm

Monika Migl-Frühling begann ihre künstlerische Tätigkeit mit eher kunstgewerblichen Erzeugnissen wie Schalen und Gefäßen, in Folge trat das autonome plastische Objekt immer mehr in den Vordergrund. Ihre dreiteilige Tonpyramide verbindet beide Positionen, sie ist nicht nur dekoratives Kunstwerk, sondern erfüllt auch die Funktion eines Raumbefeuchters. Eine Pumpe läßt Wasser von der oberen Spalte über den Mittelteil in die untere tropfen, die Pyramide wird zum Klangkörper, der das Geräusch der fallenden Wassertropfen verstärkt. Assoziationen zum Ursprünglichen, Archaischen, wie sie für Migl-Frühlings Werk charakteristisch sind, werden hier nicht nur durch die Form der Pyramide als ägyptisches Monument hervorgerufen, sondern auch durch das Material selbst, durch die aufgerauhte und durch Glasuren strukturierte Oberfläche sowie durch die schriftzeichenartigen Kürzel.

C.W.



# Monika Migl-Frühling

Laurin, 1990

Laurin, 1990, Tonkeramik bemalt, 67,5 x 13 x 38 cm

Das Primat des Machens und das Eingehen auf den verarbeiteten Werkstoff prägen diese Arbeit von Monika Migl-Frühling. Zwei annähernd rechteckige Tonplatten sind über leicht dreieckigem Grundriß aneinandergefügt, die Schmalseite bleibt offen und wird durch einen spitzen, schmalen Fortsatz verbunden. Die Farben, naturweiß bis toniges rot-braun, unregelmäßige Randausbildungen und der fragile Fortsatz verweisen auf die materielle Herkunft des Werkstoffes aus Naturelementen und seine Eigenschaften als erdiges, brüchiges und sprödes Material. In der lebendigen Oberflächenstruktur bleibt der Enstehungsprozeß des Werkes sichtbar, Druckstellen und Spuren der Hände sind keiner anonymen Glätte gewichen. Die Plastik kommt in ihrer Gesamtwirkung archäologischen Funden nahe, mit König »Laurin« als Sagengestalt werden diese Assoziationen inhaltlich verstärkt.

C.W.

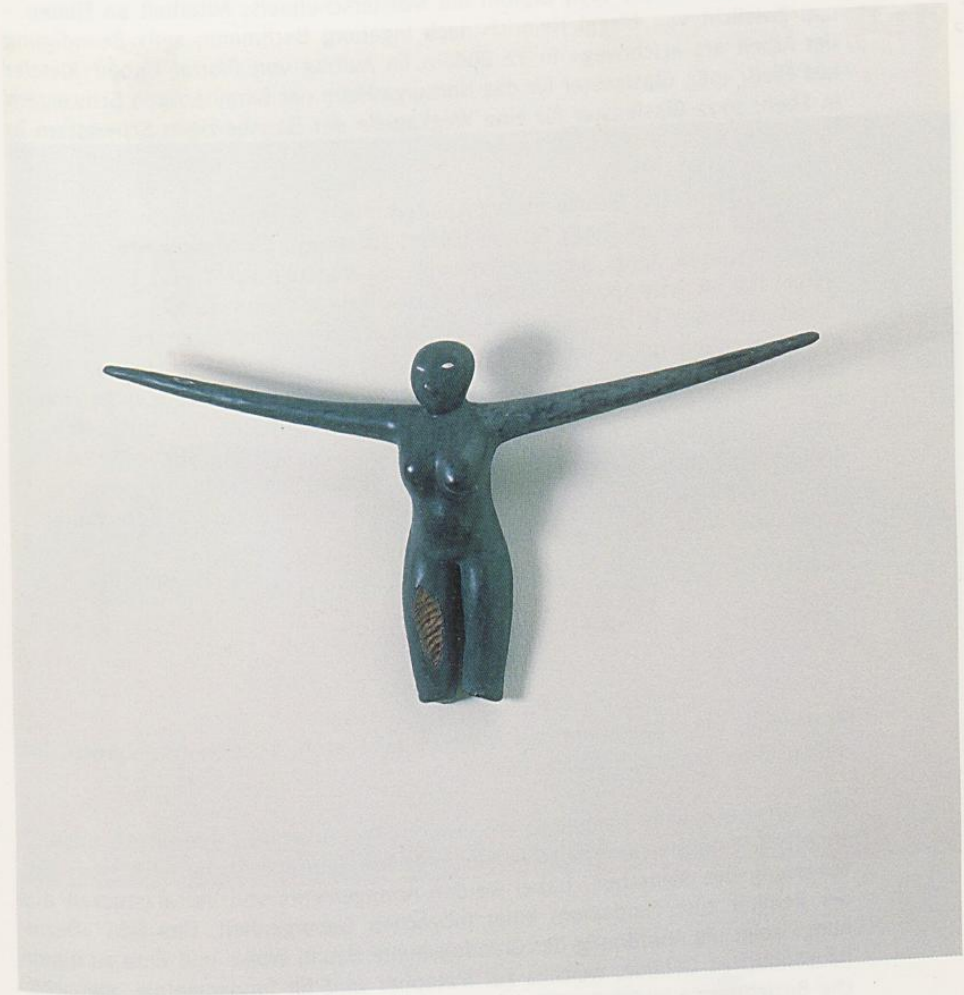
# Monika Migl-Frühling

Die schwarze Frau, 1991

Die schwarze Frau, 1991, gebrannter Ton – gefärbter Kreidegrund, 120 x 60 cm

Die Haltung der Frau erinnert sehr stark an einen gekreuzigten Menschen. Der Plastik fehlen beide Unterschenkel, die Arme sind überdimensional verlängert und an den Enden zugespitzt, so daß weder Armmuskeln noch Hände realistisch ersichtlich sind. Leicht angedeutete Einkerbungen an den Armenden können als die Wundmale des Gekreuzigten interpretiert werden. Der Kreidegrund ist insgesamt acht mal aufgetragen worden, um im nachhinein wieder abgeschliffen zu werden, was eine sehr glatte Oberfläche ergibt. Unter diesem sehr zeitraubenden und langwierigen Verfahren versteht Migl-Frühling:«Die langsame Dauer einer Handlung ist für mich sozusagen ein Widerstand gegen das schnelle Tempo der Zeit.« Der Ton ist an einer Stelle am rechten Oberschenkel sichtbar und mit Eisenoxyd leicht bräunlich eingefärbt. Dieses Zeichen kann als eine Wunde, oder aber als die Verletzungen unserer Gesellschaft interpretiert werden, in der nur Leistung und das makellose »Schöne« Anklang finden.

T.P.



# Chryseldis Mitterer-Hofer

Beziehung, 1982

1948 in Perfuchs (Landeck) geboren; lebt in Innsbruck, seit 1996 in Irland; Besuch des Gymnasiums in Landeck; 1966 Aufnahme in die Akademie der Bildenden Künste in Wien; 1974 Diplom mit Meisterschulpreis; Mitarbeit an Filmen – u.a. Zwielicht von Maggi Heinrich nach Ingeborg Bachmann; 1981 Beendigung der Arbeit am »Lichtweg« in 12 Bildern im Auftrag von Pfarrer Hubert Rietzler aus Fließ; 1985 Glasfenster für das Notburga-Heim der Barmherzigen Schwestern in Eben; 1992 Glasfenster für eine Wegkapelle der Barmherzigen Schwestern in Innsbruck; zahlreiche Plakatentwürfe;

Ausstellungen: 1974 Galerie Elefant Landeck; 1975 Galerie Maier Innsbruck; Galerie Bloch Innsbruck; 1981 Galerie Elefant Landeck; 1983 Galerie Elefant Wien; Bonn, Innsbruck, Linz, Lienz und Bozen: »13 Künstler aus Tirol«; 1993 Galerie Elefant Hall; Galerie Thoman Innsbruck; 1996 Galerie Elefant Landeck;
Literaturauswahl: V. Hauser, Gemalte Gedichte von merkwürdiger Unschuld, Tiroler Tageszeitung, 30. 05. 1979; Chryseldis, Text von Felix Mitterer, Edition Bloch, Juni 1979; »Lichtweg«, Chryseldis, Edition Galerie Elefant, Landeck 198x; M.Hörmann, Danler und seine Freunde, Tiroler Tageszeitung, 22. 12. 1981; M. Hörmann, »Einsam im blühenden Baum«, Tiroler Tageszeitung, Nr. 1987/293; E. Schlocker, Farbige Zeichen der Ewigkeit, Tiroler Tageszeitung 1995/271; E. Schlocker, Die Bauernmadonna. Tiroler Tageszeitung Magazin,1995/179; Kulturberichte aus Tirol 397/398 1996;

Beziehung, 1982, Eitempera und Ölkreide auf Karton, 59 x 69 cm, signiert und datiert unten Mitte »Chryseldis 82«

Chyseldis setzt einer komplizierten, verworrenen Außenwelt ihre innere Bildwelt entgegen. Einfache, unverfälschte Elemente spiegeln ihre Suche nach einer Verwurzelung des Menschen. Dabei werden Arrangements von Versatzstücken aus der Realität zum Fundament einer möglichen Geborgenheit. Das Bild »Beziehung« zeigt die Anordnung der Grundelemente Baum, Wolke und Erde zu einem hausähnlichen Gebilde, welches zur Metapher wird für fundamentale, menschliche Beziehungen in der Familie – eine mögliche Antwort auf die Frage nach Geborgenheit. Verstärkt wird die Idee der Geborgenheit durch die doppelte Symbolkraft des Baumes, der durch seine Wurzeln dem Erdreich Halt gibt und seinerseits von diesem gehalten wird. Der zaghafte Ansatz von Bewegung wird blockiert, da er aus entgegengesetzten Richtungen erfolgt, in der Mitte zum Höhepunkt gebracht und somit gleichzeitig gestoppt wird. Die doppelte Begrenzung von Wolkengebilde oben und Erde unten schottet das inselhafte Gebilde gegen die Weite des Hintergrundes ab. Aus dem Zusammenspiel von Formen und Farben entsteht eine meditative Grundstimmung, eine Synthese von realen und mystisch-symbolhaften Eindrücken, die es dem Betrachter offen lassen, seine »Insel« darin zu finden.

V.O.

# Chryseldis Mitterer-Hofer

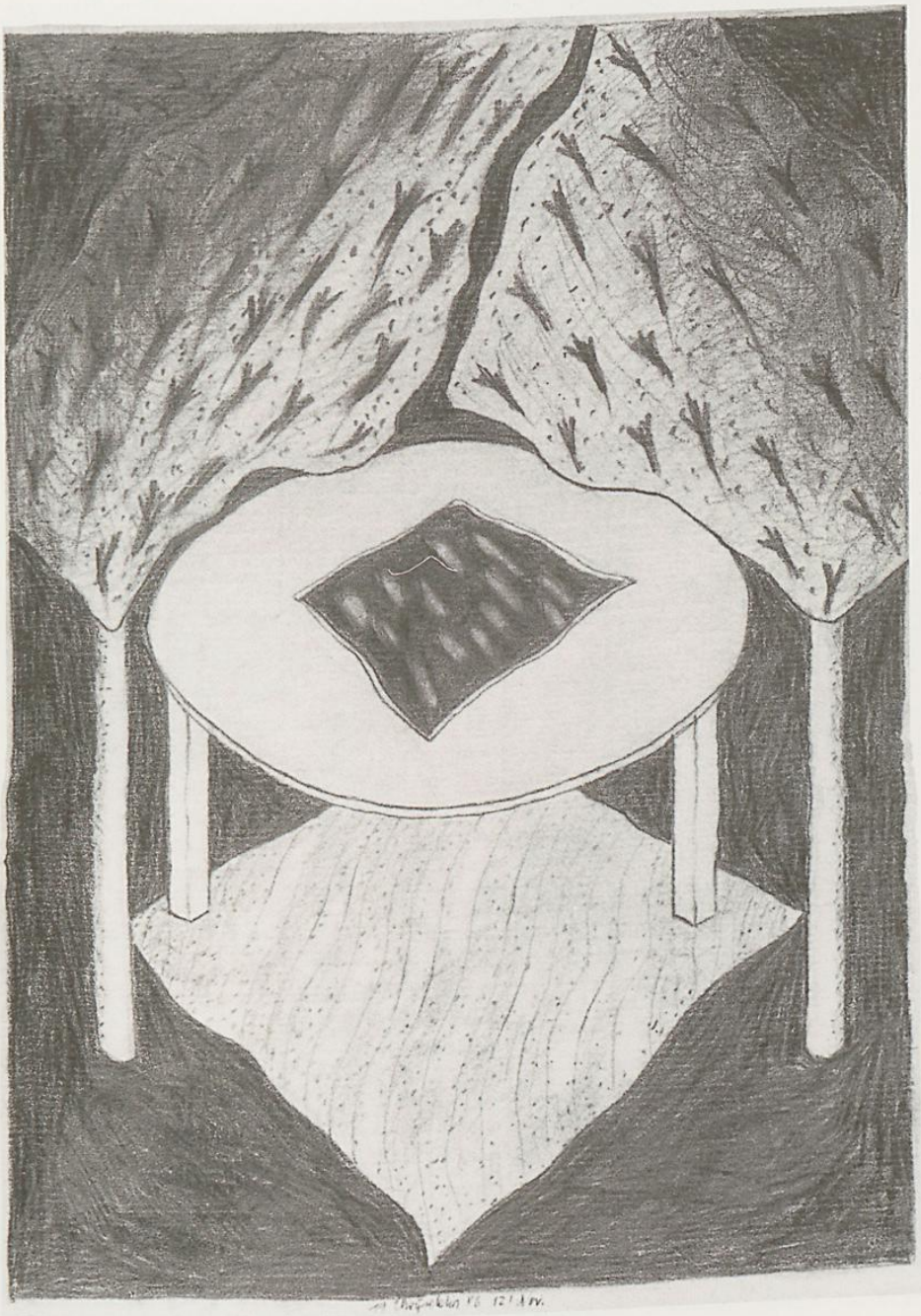
Ohne Titel, 1986



Ohne Titel, 1986, Bleistift auf Papier, 46.5 x 33.5 cm, signiert unten Mitte »19 Chryseldis 86 12/Nov.«

Als Meisterschülerin von Rudolf Hausner an der Wiener Akademie ist Chryseldis mit der psychologisch differenzierten Wiener Kunstlandschaft vertraut geworden; das zeigte sie auch in der oft kostbaren Farbigkeit, in bewußtem Umgang mit formalen Mitteln, der aus einer genauen Kenntnis aktueller Kunstpraktiken kommt. Es ist die kultivierte Basis, von der aus sie heute ihre mystisch-archaische Bildwelt gestaltet. Uralte Zeichen und Symbole variiert Chryseldis in ihrer sowohl formal dekorativen, als auch inhaltlich meditativen Zeichnung. In der für Chryseldis typischen flächigen, plakativ dekorativen Malart bestimmt die Symbolik von Farben und Formen ihre Arbeiten. Feinststrukturierte, zarte Zwischentöne verdrängen jede Buntheit und machen das Gesagte höchst bedeutungsvoll und ausdrucksintensiv.

C.M.-T.



# Chryseldis Mitterer-Hofer

Ohne Titel, 1987

Ohne Titel, 1987, Mischtechnik auf Papier, 46 x 33.5 cm, signiert unten Mitte »19 Chryseldis 87«

Beeinflußt vom besonderen Kulturboden des Oberlandes hat sich die Künstlerin zwischen archaischem Kultgefühl, neuer Empfindsamkeit der Seele und volkstümlichen, religiösen Traditionen eine eigene Position ausgebaut. Sie malt einfache Dinge, Urformen von kargen Gebirgen, weiße Wolken im tiefblauen Himmel. In ihrer Malerei steckt viel Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, warme, wohltuende Farben und etwas, was man intensive Nachdenklichkeit nennen könnte, bestimmen den Eindruck der sorgfältigen Komposition. Diese Blätter setzen die Phantasie in Bewegung und signalisieren in ihrer Herbheit mit wundersamer Farbenfülle Vitalität und Schönheit. Wohl spiel eine Traumkomponente mit, es soll Raum für etwas Unaussprechliches, nicht real Faßbares gebildet werden.

C.M.-T.

# Franz Mölk

Ein Heiliger, 1968

1947 in Innsbruck geboren, 1964 Akademie der bildenden Künste Wien bei den Professoren Max Weiler und Rudolf Hausner; lebt in Innsbruck und Amsterdam

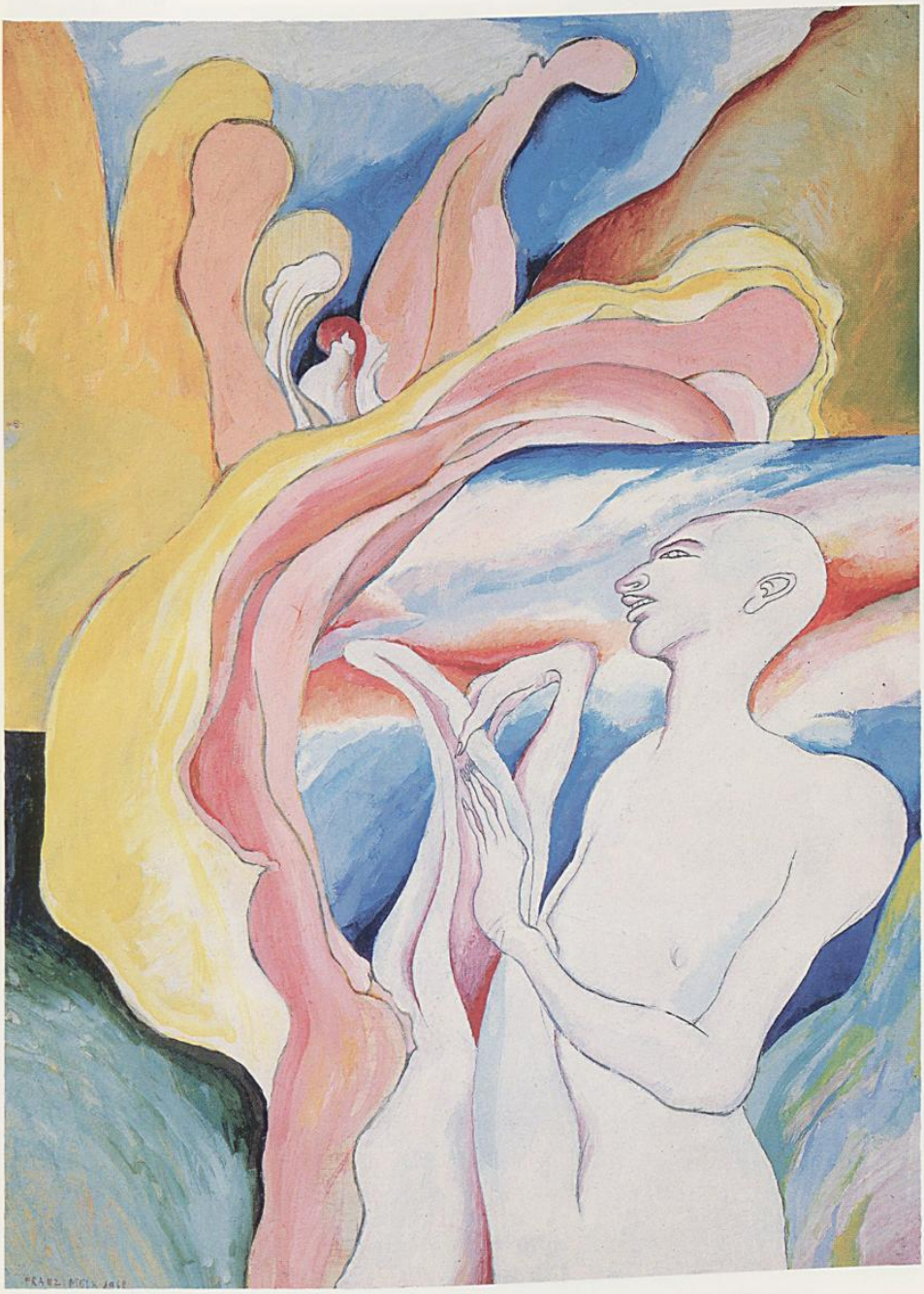
Ausstellungen: 1960-1984 Arte Austriaca Bologna; 1971 Galerie im Taxispalais Innsbruck; 1977 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; 1980 Galerie Tausch Innsbruck; 1981 Galerie Bloch Innsbruck; 1982 Galerie Bloch Innsbruck, Galleria La Pigna Roma/Padova; 1983 Galerie Krinzinger Innsbruck, Galerie Bloch Innsbruck Galerie nächst St. Stephan Wien; 1984 Galerie Thomas Flora Innsbruck, Tendenzen 84 Innsbruck/Bozen, »Arte Austriaca« Galleria d'Arte Moderna Bologna; 1986 Steirischer Herbst Graz, Austrian Institute New York, Galerie Thomas Flora Innsbruck, »10 Künstler aus Tirol« Villa Stuck München; 1987 Galerie Stummer Zürich, Forum Zürich, Austrian Institute New York; 1988 Galerie Dr. Seywald Salzburg, Galerie Nova Zembla Amsterdam, »Tirol in Wien« Museum für Moderne Kunst Bozen; 1989 Galerie Thomas Flora Innsbruck, 1991/93 Galerie Thomas Flora Innsbruck, Galerie Dr. Seywald Salzburg; 1994/95 Galerie Thomas Flora Innsbruck; 1996 Galerie Dr. Seywald Salzburg

Literatur: Studio 3, Edition Amerstorfer, Innsbruck 1980; Sprache, Edition Galerie Bloch, Innsbruck 1980; Bilderbuchblätter, Edition Galerie Bloch, Innsbruck 1981; Zeichnungen zur christlichen Bilderwelt, Edition Galerie Bloch, Innsbruck 1982; Ein Leporello – Galerie Krinzinger, Innsbruck 1983; Magdalena Hörmann, Die Wahrheit des Bodenlosen, in der Tiroler Tageszeitung, Nr. 126/7, Innsbruck 1983; Kat. Ausst., Tendenzen 84, Innsbruck 1984; Menschen in der Schwebezone, in: Tiroler Tageszeitung, Nr. 273/14, Innsbruck 1987

Ein Heiliger, 1968, Tempera auf Papier, 102 x 75,2 cm, signiert unten links FRANZ MÖLK 1968

Ein blasses Zwischenwesen leitet den Blick in eine ins Obskure wachsende Landschaft seines Selbst. Traumhaft-bizarre Formen und kaleidoskopische Farbmischungen tauchen auf und verschwinden wieder. Dieses Frühwerk Franz Mölks, oft als österreich-spezifische Neue Wilde Malerei eingeordnet, schweift durch mythische Landschaften und obsessive Seelenabgründe. Der Heilige läßt noch Spuren der Figuren eines Rudolf Hausners erkennen.

M.B.



UBI

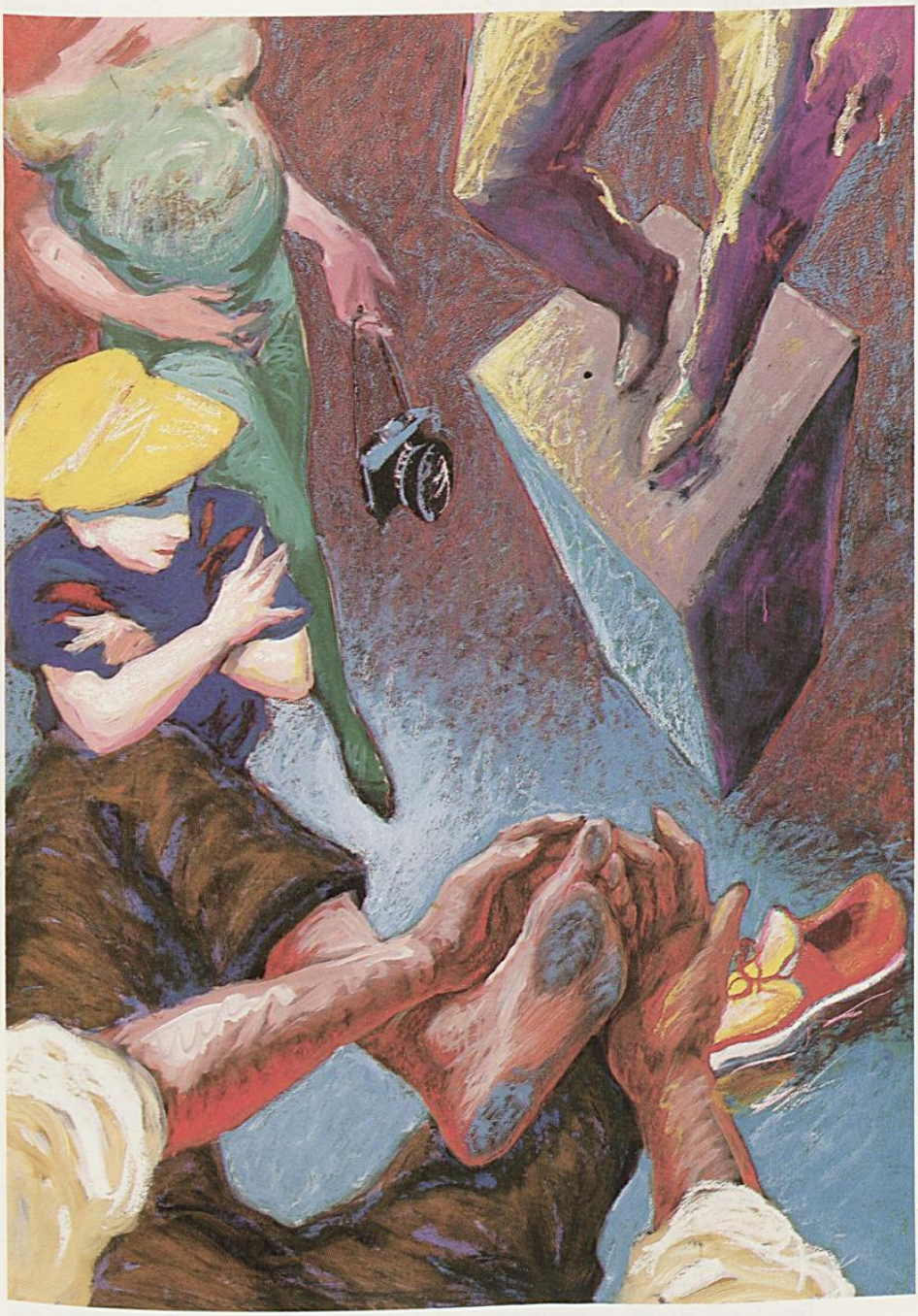
# Franz Mölk

Ohne Titel, 1987

Ohne Titel, 1987, Öl auf Leinwand, 124 x 90 cm, signiert hinten »Franz Mölk 1987«

Mölk ist ein Maler mit üppiger »barocker« Malweise, die uns an Filmsequenzen erinnert. Die Figuren sind in diesem Bild so nah, daß sich das Gefühl einstellt, man schaue durch ein Kameraobjekt von oben auf den Ausschnitt bizarren Menschentreibens in einem Museum. Alles ist bei ihm voll Schrägen und fast gewaltsamer räumlicher Perspektiven; aber kein fester Boden, nicht einmal eine klare Raumkonstruktion, sondern eine Schwebezone ist das Umfeld für diese doch sehr deutlich aufgeblendete Momentaufnahme einer Gesellschaft.

C.M.-T.



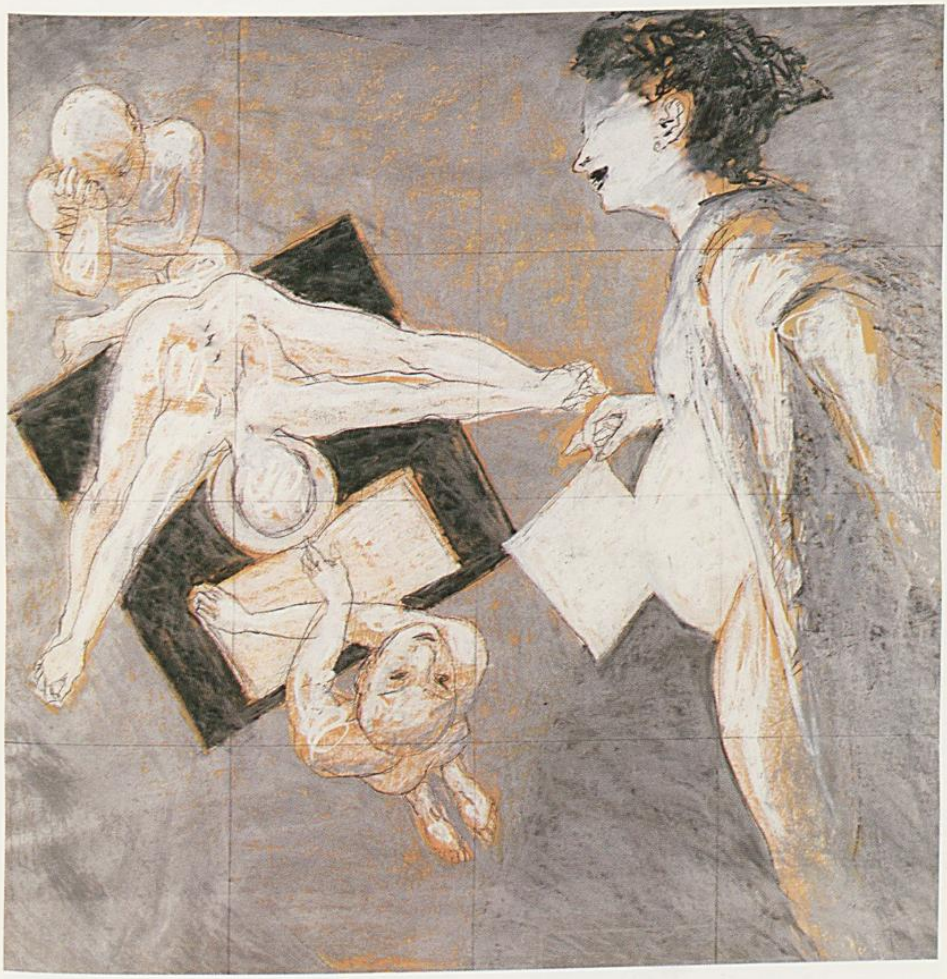
# Franz Mölk

Ohne Titel, 1991

Ohne Titel, 1991, Mischtechnik auf Papier, 126 x 125 cm, ohne Signatur

Mölk geht es um die Themenmalerei, in der er für jedermann verständlich Szenen des Alltags nebeneinandersetzt. Ständige Abstürze kennzeichnen seine prächtige, farbenstarke Figurenwelt, kaum ist eine Figur greifbar – wie hier die Kinder – ist man sich über ihre Bestimmung im unklaren und durch eine andere Figur – wie hier die Gegenstände – wird die Situation ad absurdum geführt. Die Frau mit dem Blatt in der rechten Hand, wirkt schwebend und scheint, wie das bei barocken Deckengemälden üblich war, aus der Fläche zu fallen. Diese Malerblicke von oben oder wie aus Telenähe wirken wie ein ematographischer Gag und gekonnte Inszenierungskunst.

C.M.-T.



# Pia Montecuccoli-Leisching

Stille und fröhliche Monologe

1940 in Wien geboren; 1993 in Innsbruck gestorben; 1956-62 Akademie der bildenden Künste, Wien (Prof. C. Unger, E. Bäumer); ab 1964 Kostümmalerin am Burgtheater und freie Mitarbeiterin an der Wiener Staatsoper, 1965 Preis der Vereinigten Wiener Seidenfärbereien für Wäschestoffmuster; 1970 Heirat mit Prof. Leisching, Übersiedlung nach Innsbruck; 1974 Aufnahme in die Tiroler Künstlerschaft

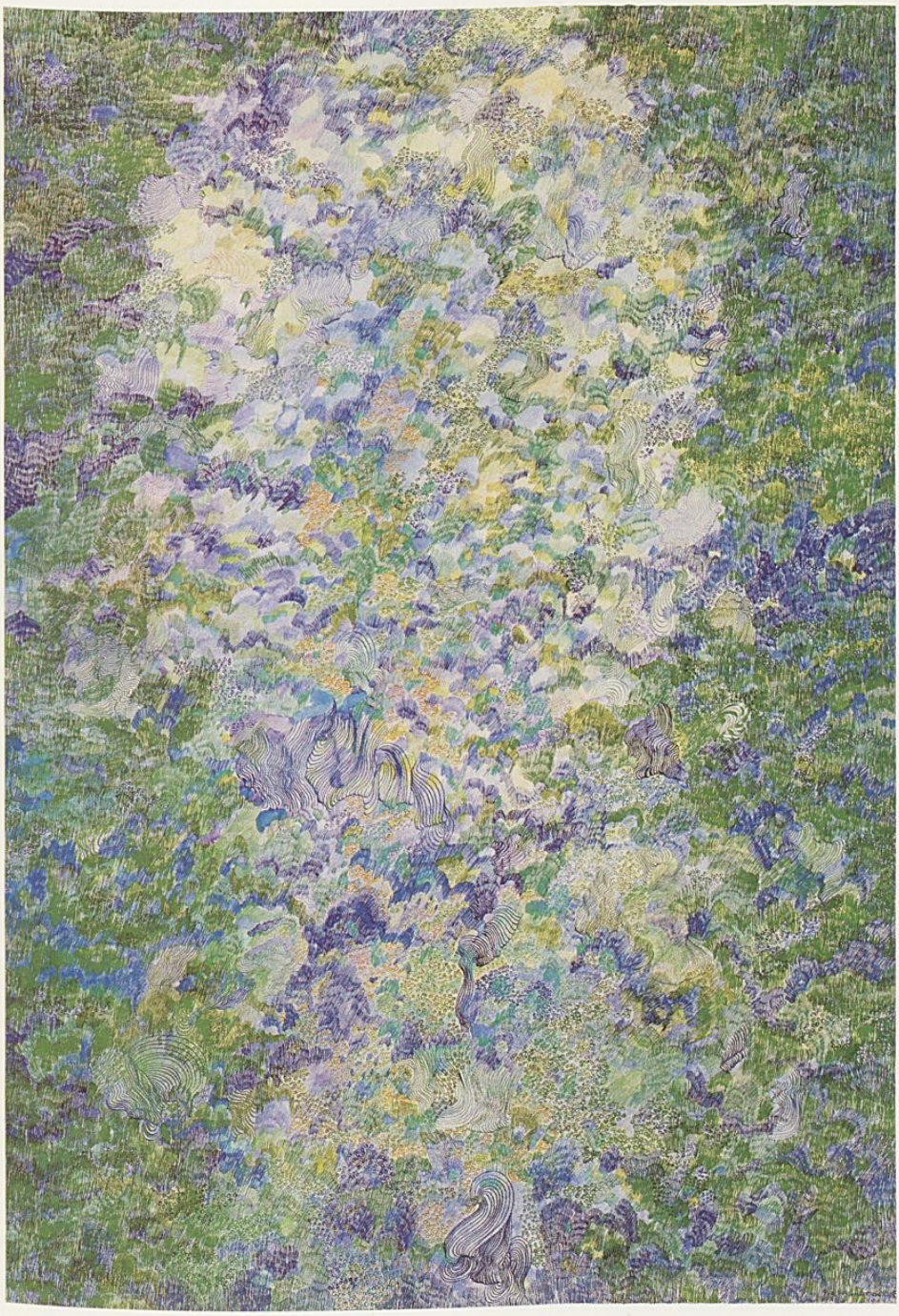
Ausstellungen: 1974 Galerie am Dom, Innsbruck; ab 1975 Bühnenkostüme am Tiroler Landestheater; 1978 »Galerie Austria« Akad. Verbund, Innsbruck; 1981 Stadtturmgalerie, Innsbruck; Weingalerie, Brixen; 1989 Galerie Oki, Innsbruck; 1989 Illustrationen zum Gedichtband von E. Schawerda, »Die Luft ist voller Gedanken«, Wien

Literaturauswahl: Tiroler Kulturberichte, Nr. 281/282, 1981; Tiroler Tageszeitung, 1981/3; 1989/126

Stille und fröhliche Monologe, Mischtechnik, 98.5 x 69 cm, signiert rechts unten

Mit kurzen schnellen Strichen, die sich verdichten und wieder ausdehnen erzeugt Pia Montecuccoli dynamische und vielfältige Muster. Darüber streut sie vereinzelt in weichen sanften Bewegungen gewellte Linien, und in spielerischer Leichtigkeit ziehen sich kleine Ringe in Schwärmen durch dieses Geflecht. Grüne und blaue Töne überwiegen, werden gegen die Mitte hin immer pastellener und vermischen sich mit orangenen, gelben und violetten Tönen. In diesem Bereich liegen die Linien auch vereinzelt auf weichen verfließenden Farbflecken auf, die die Härte des Striches auflockern. So sind es verschiedene Gegensätze von dunkel und hell, von Linie und Kurve, von Strenge und Weichheit, die die Komposition bestimmen. Doch scheinen alle Formen einer inneren Musik zu gehorchen und sich in beschwingten, heiteren Tanz über die Fläche zu ziehen.

M.H.



**Literaturauswahl (allgemeine Werke)**


Bertsch Christoph, Neuwirth Markus (Red.), Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert, Bestandskatalog, Innsbruck 1992 (= Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Ausstellungskatalog Nr. 3)

Bonato Maurizio, Situation der Kunst in Südtirol nach 1945, Phil. Diss., Innsbruck 1980

Dankl Günther (Hrsg.) Kat. Ausst. Wider-Schein. Aspekte des Religiösen in der österreichischen Gegenwartskunst, Innsbruck 1990

Hörmann Magdalena (Hrsg.), arttirol I, Innsbruck 1994

Hörmann Magdalena (Hrsg.), arttirol II, Innsbruck 1996

Hörmann Magdalena (Hrsg.), Kat. Ausst. Avantgarde in Tyrol, New York 1987

Hörmann Magdalena (Hrsg.), Kat. Ausst. Räume. Fennerkaserne, Innsbruck 1991

Hörmann Magdalena (Hrsg.), Kat. Ausst. Art Tirol USA, Innsbruck 1993

Hörmann Magdalena (Hrsg.), Kat. Ausst. Contemporary Tyrolean Art, Dublin 1993

Hörmann Magdalena (Hrsg.), Kat. Ausst. Transit, Innsbruck 1990

Hörmann Magdalena (Red.), Kultur der fünfziger Jahre in Tirol: Zur Erinnerung an Gottfried Hohenauer, Innsbruck 1996

Kat.Ausst. Expression Sachlichkeit, Aspekte der 20er und 30er Jahre Tirol, Südtirol, Trentino, Innsbruck 1994

Kat. Ausst. Tirol – Frankreich: 1946-1960. Spurensuche einer Begegnung, Innsbruck 1991

Kreuzer Eccel Eva, Aufbruch. Malerei und Graphik in Nord- Ost- und Südtirol nach 1945, Bozen 1982

Moschig Günther (Hrsg.), Kat. Ausst. Fest am Boden. Künstlerinnen der jüngeren Generation, Wörgl 1993

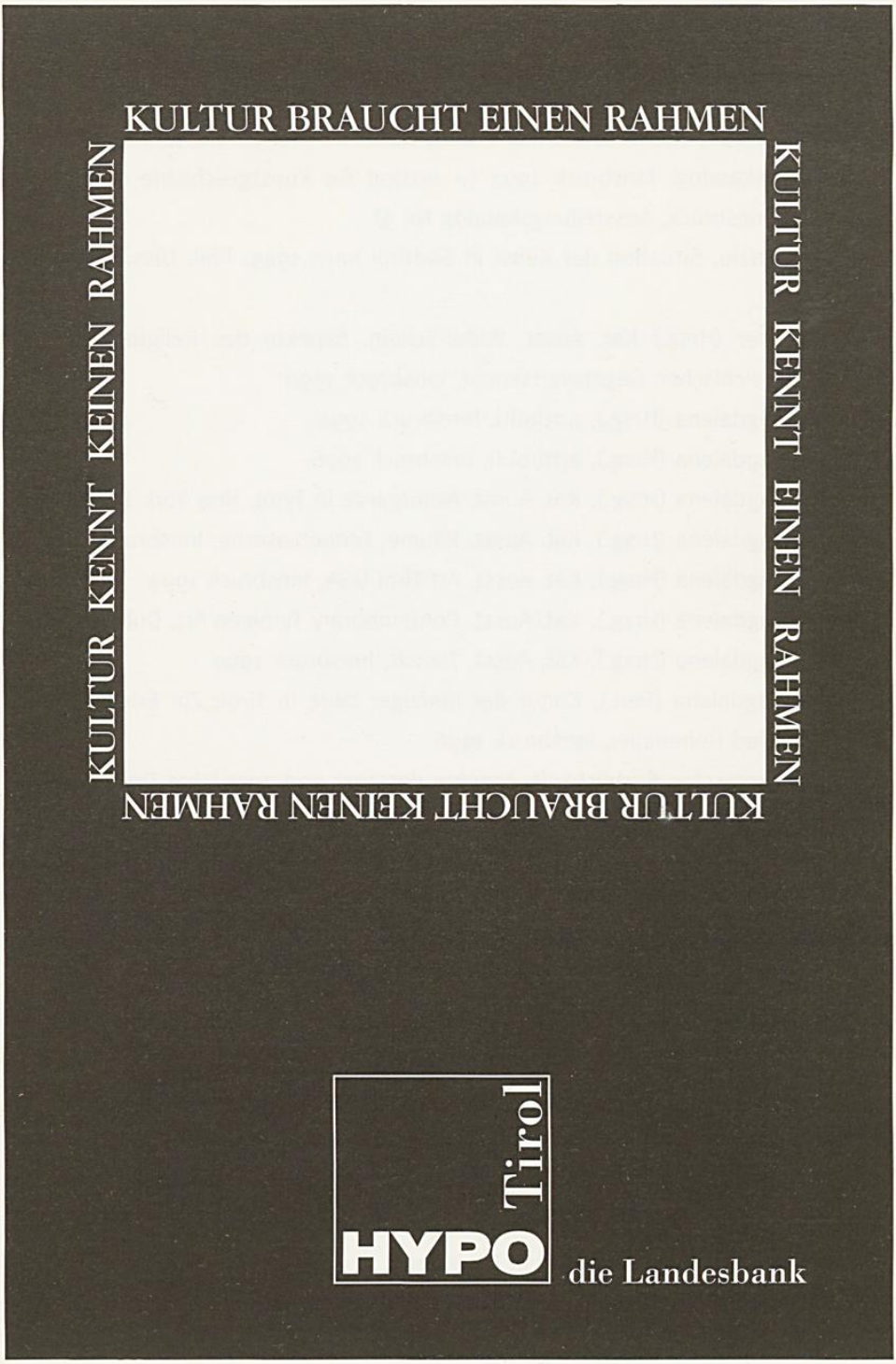
Smolik Noemi, Fleck Robert (Hrsg.), Kunst in Österreich, Köln 1995

Sotriffer Kristian (Hrsg.), Kat. Ausst. Tirol in Wien, Bozen 1988

Sternagl Rosemarie, Frauen in der Kunst Tirols nach 1945, Dipl. Arbeit, Innsbruck 1993

Weiermeier Peter (Hrsg.), Kat. Ausst. Positionen, Bozen 1992

Werkner Patrick (Hrsg.), Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996


KULTUR BRAUCHT EINEN RAHMEN
KULTUR KENNT EINEN RAHMEN
KULTUR BRAUCHT KEINEN RAHMEN
KULTUR KENNT KEINEN RAHMEN
HYPO Tirol
die Landesbank

**Sponsored by**

Bundesministerium für Wissenschaft, Verkehr und Kunst
Minister Dr. Caspar Einem

Tiroler Landesregierung
Landesrat Fritz Astl

Stadt Innsbruck
Stadträtin Hilde Zach

Universität Innsbruck
Rektor Univ. Prof. Dr. Christian Smekal

Südtiroler Kulturinstitut
Dr. Marjan Cescutti

Landeshypothekenbank Tirol
Peter Meraner

## Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck

## Ausstellungskataloge

**1** Carlo Reishammer (1806-1883). Architekturzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus der Toskana, Innsbruck 1991. Wissenschaftliche Konzeption und Katalogredaktion: Christoph Bertsch. Mit Textbeiträgen von Paul Naredi-Rainer und Christoph Bertsch. 53 Seiten, zahlreiche Abb. (vergriffen)

**2** Historische Industriearchitektur. Tirol-Südtirol-Vorarlberg, Innsbruck, Bozen 1991. Wissenschaftliche Konzeption und Katalogredaktion: Christoph Bertsch / Claudia Wedekind. Mit einem Vorwort von Paul Naredi-Rainer und Textbeiträgen von Christoph Bertsch und Claudia Wedekind. Katalogbearbeitung: Christoph Bertsch, Christoph Mayr-Fingerle und Claudia Wedekind. 110 Seiten, zahlreiche Abb. (vergriffen)

**3** Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert. Bestandskatalog der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Innsbruck 1992. Wissen- schaftliche Konzeption und Katalogredaktion: Christoph Bertsch / Markus Neuwirth. Mit Textbeiträgen von Paul Naredi-Rainer, Christoph Bertsch und Markus Neuwirth. Katalogbearbeitung: Renate Breuß, Claudia Greuter, Marianne Hörmann, Irene Isser, Cornelia Müller-Thies, Günter Moschig, Martina Perschl, Claudia Wedekind, Martine Zieger. 485 Seiten, zahlreiche Abb. (vergriffen)

**4** Hechenbleikner 1893-1983. Zeichen/Signs, Innsbruck 1993. Wissenschaftliche Konzeption und Katalogredaktion: Christoph Bertsch / Markus Neuwirth / Claudia Wedekind. Mit einem Vorwort von Paul Naredi-Rainer und Textbeiträgen von Christoph Bertsch, Markus Neuwirth und Claudia Wedekind. 195 Seiten, zahlreiche Abb., Text: deutsch/englisch, 240.- ATS.

**5** Bau/Handwerk/Kunst. Beiträge zur Architekturgeschichte Vorarlbergs im 20. Jahrhundert, Innsbruck 1994. Wissenschaftliche Konzeption und Katalogredaktion: Christoph Bertsch / Maria Rose Steurer-Lang. Mit Textbeiträgen von Friedrich Achleitner, Christoph Bertsch, Renate Breuß/Claudia Wedekind, Christine Gstettner, Hubert Matt, Maria Meßmer, Paul Naredi-Rainer, Markus Neuwirth, Ute Pfanner-Koppelstätter, Gabriele Tschallener, Eva Maria Oberhauser und Maria Rose Steurer-Lang. 301 Seiten, zahlreiche Abb., 320.- ATS.

**6** Die Artuquiden-Schale im Landesmuseum Ferdinandeum zu Innsbruck. Mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident. Editio Maris, München 1995. Wissenschaftliche Konzeption und Katalogredaktion: Thomas Steppan. Mit Vorworten von Paul Naredi-Rainer und Gert Ammann und Textbeiträgen von Max Bär, Eva Brunner, Melanie Hebein, Alfons Kasseroler, Elisabeth Larcher, Hans Prantl, Verena Pernthaler, Lutz Richter-Bernburg und Thomas Steppan. 100 Seiten, zahlreiche Abb., 200.- ATS.

**7** Paul Kirnig. Industriebilder der Zwischenkriegszeit / Paul Kirnig. Industrial Images of the Interwar Years, Innsbruck 1995. Wissenschaftliche Konzeption und Katalogredaktion: Christoph Bertsch / Markus Neuwirth. Mit einem Vorwort von Paul Naredi-Rainer und Textbeiträgen von Christoph Bertsch, Markus Neuwirth und Manfred Wagner. 112 Seiten, zahlreiche Abb., Text: deutsch/englisch, 190.- ATS.

8 Franz Reznicek. Bauten und Projekte der Moderne. Innsbruck 1995. Wissenschaftliche Konzeption und Katalogredaktion: Renate Breuß / Claudia Wedekind. Mit einem Vorwort von Christoph Bertsch und Textbeiträgen von Wanda Birke, Renate Breuß und Claudia Wedekind. 128 Seiten, zahlreiche Abb., 130.- ATS. (vergriffen)

**9** Diskurs der Systeme (z.B). Kunst als Schnittstellenmultiplikator. Triton Verlag, Wien 1997. Herausgegeben von Christoph Bertsch, Stefan Bidner, Thomas Feuerstein und Ernst Trawöger. Mit Beiträgen von Stefan Bidner, Markus Brüderlin, Petra Coronato, Karel Dudesk/Van Gogh TV, Johann Konrad Eberlein, Thomas Feuerstein, Heinz Gappmayr, Marcus Geiger, Felix Philipp Ingold, Peter Kogler, Gerhard Johann Lischka, Hubert Matt, Armin Medosch, Christoph Nebel, Franz Pomassl, Christine S. Prantauer, Rutishauser/Kuhn, Ferdinand Schmatz, Christiane Schneider, Julean Simon, Ernst Trawöger, Hans Weigand, Heimo Zobernig, 260 Seiten, zahlreiche Abb., 220.- ATS (incl. Videokassette 290.- ATS)

**10** Kunst in Tirol. 20. Jahrhundert. Wesentlich erweiterter und neu durchgesehener Bestandskatalog der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck samt einer Dokumentation der Legate und Nachlässe in zwei Bänden, Innsbruck 1997. Herausgegeben von Christoph Bertsch unter Mitarbeit von Marion Boday, Kerstin Forster, Eva Gadner, Martin Kandler, Verena Oberparleiter, Alexandra Ohlenschläger, Thomas Peintner, Heidrun Sandbichler, Andrei Siclodi, Elisa Bettina Spörr, Bärbel Vischer, Theresa Witting, Roswitha Zwetti und Karin Zangerl. Mit Vorworten von Paul Naredi Rainer und Werner Hartmann, einer Einführung von Christoph Bertsch und Textbeiträgen von Marion Boday, Thomas Feuerstein, Silvia Höller, Verena Oberparleiter, Alexandra Ohlenschläger, Heidrun Sandbichler, Andrei Siclodi, Elisa Bettina Spörr, Claudia Wedekind, Theresa Witting, Karin Zangerl und Roswitha Zwetti, ca. 870 Seiten, 2 Bände, zahlreiche Abb., 680.- ATS.

Universitäts-Bibliothek Innsbruck

Herausgegeben vom Institut für Kunstgeschichte
Universität Innsbruck
Innrain 52 A-6020 Innsbruck Tel: 0512/507-4411
Fax: 0512/507-3416