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

Elisabeth Bettina Spörr. Kunst in Tirol zwischen 1945 - 1960

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

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.