

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

Claudia Wedekind. Der Nachlaß Louis Hechenbleikner

Der umfangreiche Nachlaß des 1893 in Mühlau bei Innsbruck geborenen und 1923 nach New York emigrierten Künstlers Louis Hechenbleikner kam durch testamentarische Verfügung des Künstlers Mitte der 80er an die Universität Innsbruck. Die annähernd 1000 Blätter, großteils Holzschnitte und Lithographien, eine Holzskulptur, drei Ölbilder, zwanzig Aquarelle und Gouachen des Künstlers sowie Teile seiner privaten Kunstsammlung werden seit 1990 vom Institut für Kunstgeschichte verwahrt und aufgearbeitet. 1993 wurden der Künstler und sein vielfältiges Werk in einer Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt¹.

Der Nachlaß Hechenbleikner bietet jedoch nicht nur die Möglichkeit der wissenschaftlichen Aufarbeitung eines im europäischen und amerikanischen Beziehungs- und Einflußfeldes entstandenen Oeuvres. Gerade im kunsthistorischen Ausbildungsbetrieb, der häufig Kunstwerke nur als Reproduktionen kennt, stellt der Nachlaß eine einmalige Möglichkeit der Auseinandersetzung mit druckgrafischen Techniken dar. Denn im Nachlaß finden sich nicht nur eine große Anzahl von Holzschnitten in mehrfachen Abzügen, sondern auch dazugehörige Vorstudien und Entwurfszeichnungen sowie eine Reihe von Druckstöcken. So ist es möglich, den Arbeitsprozeß vom ersten Entwurf bis zur Bearbeitung des Holzstockes zu verfolgen. Ähnliches gilt für die Technik der Lithographie. Zu annähernd 70 verschiedenen Motiven² sind Lithographien im Nachlaß enthalten, besonders interessant sind dabei Probeabzüge einzelner Platten und verschiedene Farbvarianten.

Die im Nachlaß enthaltenen Kunstwerke gewähren einen punktuellen, auf das druckgrafische Werk konzentrierten, Einblick in Hechenbleikners Schaffen. Zeitlich umspannt der Nachlaß einen Zeitraum von 1919 bis 1980, die Zeit bis 1930/40 und nach 1970 ist jedoch nur sehr spärlich dokumentiert.

Die frühesten enthaltenen Arbeiten, zwei Aquatinta-Radierungen aus dem Jahr 1919 (»Mitternacht«, »Ohne Titel«) fertigte Hechenbleikner noch während seiner Ausbildung³ an der Akademie der bildenden Künste in München bei Karl Johann

¹ Kat. Ausstell., Louis Hechenbleikner (1893–1983). Zeichen/Signs, Katalogredaktion: Christoph Bertsch, Markus Neuwirth, Claudia Wedekind, Innsbruck 1993

² Von diesen Motiven enthält der Nachlaß jeweils ca. die Hälfte der Gesamtauflage von 20–30 Abzügen oder mehr.

³ Hechenbleikner besuchte vorher die Innsbrucker Staatsgewerbeschule, ging 1913 an die Kunstakademie in Düsseldorf und mußte seine Ausbildung im Ersten Weltkrieg unterbrechen.

Becker-Gundahl und Ludwig von Herterich. In ihnen zeigt sich deutlich der Einfluß der Münchener Schule, wo um die Jahrhundertwende Symbolismus und Realismus dominierten.

Auch die ersten, seit 1923 in Amerika geschaffenen Werke reflektieren stilistisch noch diese realistischen Tendenzen, erst in den 30er und 40er Jahren kann die Herausbildung eines charakteristischen Stils verfolgt werden. In dieser Zeit übernahm Hechenbleikner auch eine Professur für Grafik und Kunstgeschichte am Queens College der City University in New York. Den Kontakt zu wichtigen kulturellen Zentren hatte ihm dabei in erster Linie seine Frau Christl Ritter erschlossen, die 1926 nach New York nachkam und als Übersetzerin und Sekretärin für die Galerien Nierendorf und Stieglitz sowie ab 1944 als Assistentin von René d'Harnoncourts, dem Direktor des Museum of Modern Art in New York, arbeitete. Ritter war als Schriftstellerin selbst künstlerisch tätig, gemeinsam waren sie im Verband der Künstlerkolonie Yaddo in Saratoga Springs aktiv. Das Ehepaar unterhielt enge Kontakte zu Musikern, Schriftstellern und Malern wie Georgia O'Keeffe, Alfred Stieglitz, Saul Bellows, Philipp Roth, John Cheever und Katherine Ann Porter.

In diesem Umfeld entstanden die im Nachlaß enthaltenen Holzstiche und Buchillustrationen, in denen sich Hechenbleikners Auseinandersetzung sowohl mit amerikanischen Themen als auch mit amerikanischen Stilrichtungen manifestiert. Eine erste stilistische Wandlung kann in Zusammenhang mit der von ihm in dieser Zeit bevorzugten Technik des Holzstiches verfolgt werden. Seine Arbeiten bleiben zwar weiterhin der Gegenständlichkeit verbunden, detailreiche Schilderungen sind jedoch zugunsten einer Reduktion in allen Bereichen aufgegeben. Die Linie beschreibt das Wesentliche, die Gegenstände sind auf einfache Grundformen zurückgeführt, die Figuren werden kompakter und blockhafter, Landschaften beginnen sich in kubischen Blöcken zu kristallisieren. Besonders häufig nützte Hechenbleikner die Möglichkeit, das harte Hirnholz in eng geführten Kreuzlagen bearbeiten zu können und erreicht so starke Hell-Dunkel Kontraste.

In dieser Technik entstanden ab ca. 1939 auch jene Buchillustrationen, mit denen Hechenbleikner in Amerika größere Anerkennung erlangte: zu »Anna Karenina« von Leo Tolstoj, »Die Brüder Karamasoff« von Fjodor M. Dostojewskis sowie »Die Dämonen«, ebenfalls von Dostojewski, letztere wurden allerdings nie veröffentlicht. In seinen Buchillustrationen zwingt Hechenbleikner dem Leser nicht seine persönliche Vorstellung von den handelnden Personen auf, sondern er versuchte vielmehr Stimmungen einzufangen.⁴ Individuelle Züge, die die Phantasie des Lesers einschränken könnten, vermied er zugunsten der Darstellung von – seiner

Vorstellung entsprechenden – charakteristischen Typen des russischen Alltagslebens. Damit entwickelte er eine zweite, die literarische Handlung ergänzende Ebene der Auseinandersetzung. Die von Hechenbleikner geschaffenen allgemeingültigen Szenen und Typen befinden sich damit in großer Nähe zum künstlerischen Wollen von Dostojewski und Tolstoi. Auch ihnen dienten die handelnden Personen zur Charakterisierung allgemeingültiger Aussagen über die russische Seele, zur Verkörperung weltanschaulicher Positionen.

Viele der gleichzeitig entstandenen Einzelblätter von Hechenbleikner drehen sich thematisch um den Komplex Großstadt, man trifft auf Darstellungen von Musikanten, Boxkämpfern oder Großstadtkindern. »Sein großes handwerkliches Können, seine Vorliebe für eine gegenständliche Darstellungsweise sowie das Aufnehmen amerikanischer Alltagssthemen lassen seine Arbeiten zu einer eigenständigen Position innerhalb der realistischen Kunst der Vereinigten Staaten werden.«⁵ Er bewegte sich in Themenbereichen, die bereits seit den 20er Jahren den amerikanischen Realismus dominieren – man denke an Arbeiten aus dem Umfeld der sog. Ash Can School -, folgte allerdings nur selten dem in der Mitte der 30er Jahren stärker werdendem sozialkritischen Engagement anderer Künstler. Seine Werke sind vorwiegend reportageartige Milieuschilderungen ohne Parteinahme. Stärkere persönliche Anteilnahme spürt man in wenigen Blättern, vor allem in jenen, die das Elend des Zweiten Weltkrieges künstlerisch reflektieren. Im Jahr 1944 entstanden »War Plate I. Chaos« und »War Plate II. Europa«, beide beziehen sich auf die Folgen des Krieges in Europa, das er vor zwanzig Jahren verlassen hatte. Flüchtende Mütter mit ihren Kindern, nur das Notwendigste in Bündel gepackt, wenden den Blick zurück auf das Chaos, auf die Ruinen der zerbombten Häuser. Die Symbolhaftigkeit seiner Werke wird in »War Plate II« noch deutlicher. Ein Stier als Personifikation Europas galoppiert durch brennende Häuser und Trümmer, vorbei an Soldaten und am Boden liegenden Toten. Der Lichtschein fällt auf eine Mutter, die ihr am Boden liegendes, totes Kind beweint. Dieses Werk Hechenbleikners weckt unwillkürlich Assoziationen zu Picassos 1937 entstandenem Anti-Kriegsbild »Guernica«. In abgeschwächter Art verwendet Hechenbleikner sowohl ähnliche Motive wie das brennende Haus, den Stier und die trauernde Mutter als auch formale Zitate wie kubische Architekturelemente oder den schneidenden Lichteinfall, der sich als zweite Ebene über die gegenständliche Darstellung schiebt.

⁴ Vgl. Christoph Bertsch, Europa/Amerika: 1900-1945. Louis Hechenbleikner als Randfigur einer symbiotischen Beziehung, in: Kat. Ausstell., Louis Hechenbleikner. Signs, (Anm. 1)

⁵ ebenda, S. 15

War Plate II kann stilistisch als Übergangswerk zu den frühen 50er Jahren gesehen werden, immer stärker zerfällt die Darstellung in zwei übereinandergeschichtete Ebenen. »Bathers« aus dem Jahr 1951 zeigt noch einmal den in Anlehnung an Picasso und Leger entwickelten Figurentypus, die realistische, wenn auch stark stilisierte Ebene der figürlichen Darstellung wird nun noch stärker von einer rein abstrakten Fächengliederung überlagert. Wie Folien schieben sich facettenartige, geometrische Formen über die Gegenständlichkeit.

Diese Tendenz führt Hechenbleikner auch in seinen ersten Lithographien⁶ weiter, wobei nun die Farbe an die Stelle von starken Hell-Dunkel Kontraste tritt. Charakteristisch für seine frühen Lithographien wie »Carnival« (1954) ist, daß Farbe und Linie unabhängig voneinander existieren und rein additiv miteinander verbunden sind. Die gegenständliche Darstellung wird von der Schwarzplatte getragen, die Farbplatten legen sich unabhängig von Sachinhalten über die gesamte Bildfläche. Damit entstehen geometrische Farbformen, die den autonom existenten Forminhalt eines Kunstwerkes herausstreichen. Dieses Bemühen um autonome Ordnung und die feste kompositionelle Struktur weisen einen starken Einfluß durch den synthetischen Kubismus auf. Gerade für den amerikanischen Kubismus war es typisch, Formfragmente und Richtungslinien über eine realistische Komposition zu legen. Die in »Carnival« besonders deutlich hervortretende irritierende Wirkung im Zusammenspiel von Forminhalt und Sachinhalt ist ein Charakteristikum, das sich durch beinahe das gesamte folgende Werk von Louis Hechenbleikner zieht. Unterschiedlichst inhaltlich und formal postuliert haben derartige Irritationen zur Folge, daß sich fast jedes seiner Bilder einer eindeutigen Auslegung widersetzt. Andererseits kann das Fraktionieren des figürlichen Inhalts auch als Basis gesehen werden, auf der die späteren, rein abstrakten Werke fußen.

Mitte der 50er Jahre wird auch die Linie freier für Forminhalte. Hechenbleikner bevorzugte nun Motive wie Heuhaufen oder Schilfhalme (z.B. Reeds I, 1954), die es ihm erlaubten, ein in scheinbar unendlichen Duktus über die gesamte Bildfläche gespanntes Liniennetz zu entwickeln. Die Grenze zwischen gegenständlich motivierter Linienführung und freiem Lineament verschwindet zunehmend. Aber auch die Farbe bekam eine neue Bedeutung. Eine stärker malerische Tendenz manifestiert sich zuerst in den Hintergründen, die nicht mehr als plane Farbflächen ausgeführt sind, sondern in strukturierten, ineinanderfließenden Tonwerten.

Hechenbleikner löste sich nun immer deutlicher vom Linear-Zeichnerischen, wie es

⁶ Vgl. Claudia Wedekind, Polaritäten: Hechenbleikners Farblithographien der fünfziger und sechziger Jahre, in: Kat. Ausstell., Louis Hechenbleikner. Signs, (Anm. 1)

die Technik des Holzstiches erforderte, und fand in der Tuschelavierung eine sehr malerische Technik, die zu seiner wichtigsten Ausdrucksform wurde. Dabei läßt das Arbeiten mit stark verdünnter Tusche eine eigene, feingesprengelte Flächenstruktur entstehen und ermöglicht vielfältige Abstufungen des Tonwertes sowie aquarellartige Effekte. Außerdem erlaubt die Lavierung ein sehr spontanes Arbeiten des Künstlers und bringt ein gewisses Moment der Zufälligkeit mit sich. Die Lithographien entstanden jeweils in den Sommermonaten im Pariser Atelier Edmond und Jacques Desjobert, in einem Atelier, in dem auch bekanntere Kollegen wie Tamayo, Wunderlich, Campigli, Zao Wu-Ki, Domingues oder Marie Laurencin ihre Lithographien drucken ließen. Diese Bekanntschaften waren nicht unwesentlich für Hechenbleikners künstlerische Weiterentwicklung vom Zeichnerischen zum Malerischen, vom Gegenständlichen zum Abstrakten, vom spätkubistischen Formalismus zu freierer Gestaltung.

Die ab 1959 entstandenen Lithographien machen deutlich, wie Hechenbleikner unterschiedlichste künstlerische Einflüsse subsummierte und gleichzeitig verschiedenste Wege der künstlerischen Verarbeitung beschritt. Man findet die Spuren des Surrealismus, der ostasiatischen Kalligraphie, der Kunst der sogenannten primitiven Völker genauso wie die des abstrakten Expressionismus und der geometrischen Abstraktion. Häufig zitierte Hechenbleikner derartige Elemente und verband sie zu neuen Kompositionen.

So erinnert die Strichführung in Lithographien wie »Apparition I« (1957) an die surrealistische »écriture automatique«. Andererseits erinnern gerade in diesen Werken die aus kräftigen schwarzen Strichen entwickelten, zeichenhaften Linienzüge an die ostasiatische Kalligraphie. Dieser Einfluß wird noch deutlicher in Werken wie »Oriental Composition« (1959), wo sich in stark asiatischen Anklängen⁷ kompakte, abgeschlossene Strukturen und zerfließende, lockere Pinselgesten gegenüber stehen. Aus der Beschäftigung mit ostasiatischer Kalligraphie heraus entwickelt Hechenbleikner schließlich eine Handschrift, die den Duktus des Pinsels durch Druck und Nachlassen greifbar macht. Den Strich als Bewegungsspur behandelnd, visualisiert er mit abstrakten Bildmitteln Bewegungsmotive wie »Quiet Happening« oder »Lyrical Motifs« (beide 1959). Die kalligraphische Linie ist dabei kombiniert mit sich überlagernden, verschränkten Linienbündeln und strukturierten farbigen Hintergründen.

Völlig konträr dazu nimmt sich eine andere Lithographie der frühen 60er Jahre

⁷ Die Auseinandersetzung mit asiatischer Kunst belegen auch die beiden Blätter von Hiroshige, die sich im Nachlaß Hechenbleikners befinden.

aus, »Primordial Landscape«. In perfekter Beherrschung der lithographischen Techniken führt Hechenbleikner eine Urlandschaft aus schwarzen und braunen Tönen vor, voluminöse Gebilde, in der Schwebe zwischen Naturerscheinungen und menschlichen Artefakten. Die scheinbar in Gesichter auswachsenden Wucherformen der Vegetation geben dem Werk als Totemzeichen eine magisch-mythische Dimension. Mühelos verbindet Hechenbleikner in »The Pilgrim« (1961) beide Einflußsphären, asiatische Kalligraphie und archaisierende Form, indem er eine Figur entwickelt, die zwischen Schriftzeichen und totemistischem Kultgegenstand schwankt.

Im Vergleich mit den gezielt gesteuerten und sehr gebändigten Bewegungsströmen in früheren Lithographien erscheint »Kinetic Rhythms« (1961) wie ein gewaltiger expressiver Ausbruch. Die Linie hat sich hier endgültig von ihrer graphischen Determination frei gemacht und über das kalligraphische Zeichen hinaus eine neue Funktion gefunden. In einer dichten Komposition öffnet sich die Kalligraphie der Geste, wird der skripturale Rhythmus zum Ausdruck des energiegeladenen Malaktes. Farbe und Linie sind nicht mehr getrennt behandelt, Zeichen und lavierter Untergrund fügen sich zu einer kraftvollen Einheit. In diesem Werk zeigt sich deutlich die dynamische Ästhetik und energisch improvisierende Malweise, die die Vertreter des abstrakten Expressionismus in Amerika entwickelten. Kraft, Gestik und Spontaneität kennzeichnen die energiegeladene Komposition, in der die verschiedenen Formelemente und lithographischen Techniken zu einer komplexen Gesamtheit verwoben sind.

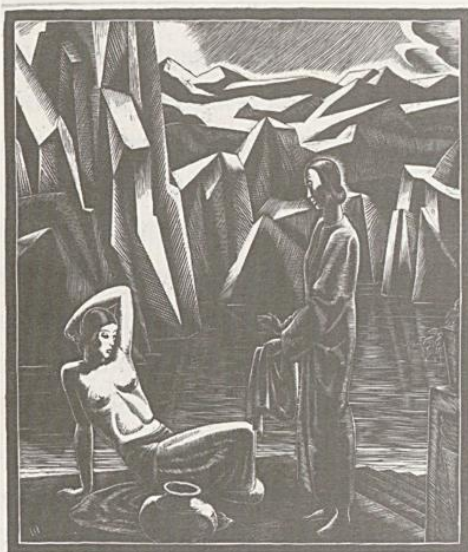
Die im gleichen Jahr entstandene Lithographie »Meditation« (1961) macht jedoch sehr deutlich, daß Malen für Hechenbleikner weniger ein Akt der Selbstentäußerung als der überlegten Komposition war. Er eignete sich zwar eine expressiv-spontane Formensprache an, allerdings nur um bewegte Rhythmen darstellbar zu machen. Möchte er in einem Bild das genaue Gegenteil »Meditation« formulieren, so verwendet er dazu die Formensprache der geometrischen Abstraktion. Dreieck, Quadrat, Balken und Parallelogramme sind in einer ausgewogenen Komposition über die Bildfläche verteilt und in exakte Beziehung zueinander gebracht. Diesem Bildbau rationaler Ordnung wird jedoch die Strenge mathematischen Kalküls genommen, indem die klar kontourierten Figuren lavierend ausgemalt sind und der schwarze Hintergrund von vertikalen Furchen durchbrochen ist.

Dieses Arbeiten mit Gegensätzen scheint für Hechenbleikners Œuvre insgesamt charakteristisch. Fast jedes Werk schwankt zwischen Polaritäten wie geschossener und aufbrechender Form, Statik und Dynamik, starkem Linienzug und ätherisch

durchscheinendem Farbauftrag oder auch surrealer Ideenwelt und kubistisch-konstruktiver Komposition. Alle Möglichkeiten der Formfindung, jeder Stil, jeder Einfluß kann von ihm aufgenommen, zitiert oder eigenständig weiterverarbeitet werden. Seit Beginn seines künstlerischen Schaffens unterhielt Hechenbleikner ein stark reflektives Verhältnis zur Kunst. Kunstwerke unterschiedlichster Provenienz werden auf ihre Formensprache hin untersucht, teilweise direkt als Bildzitate oder Bild-im-Bild Motive eingebracht oder ihre Formensprache in eigene Werke eingebaut. »Das Werk Louis Hechenbleikners ist auf weiten Strecken eine Auseinandersetzung mit Rezeptionsfragen, eine ständige Problematisierung des Verhältnisses des Künstlers zu den Werken der bildenden Kunst, die ihm als Kontrahenten, als Quellpunkt des Neuen, als Prüfpunkt des eigenen Schaffens dienen.«⁸ Auch in seinen späten Ölgemälden ist dieses Nebeneinander unterschiedlichster Formensprachen und Einflußsphären spürbar. Vergangene und aktuelle Kunstströmungen sind zitathaft eingebracht, abstrakte Gestik existiert neben archaischen Figuren, geometrische Farbfeldmalerei neben Figurationen zwischen surrealen Fabelwesen und Schriftzeichen.

In den späten 70er Jahren kehrte Hechenbleikner nach Österreich zurück und ließ sich in Kitzbühel nieder, wo er 1983 starb. Seine Arbeiten sind u.a. in den Sammlungen des Metropolitan Museum of Art, des Museum of Modern Art in New York, des Philadelphia Museum und der Library of Congress in Washington vertreten.

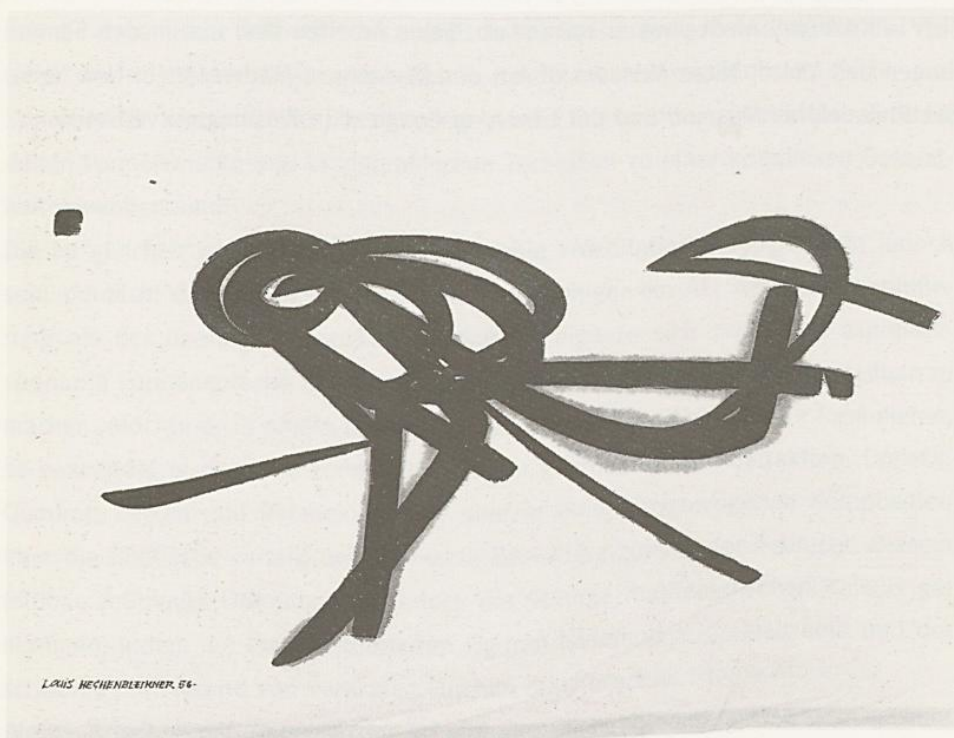
⁸ Markus Neuwirth, *Figur und Abstraktion im Werk Louis Hechenbleikners*, in: Kat. Ausst., Louis Hechenbleikner. Signs, (Anm. 1), S. 40



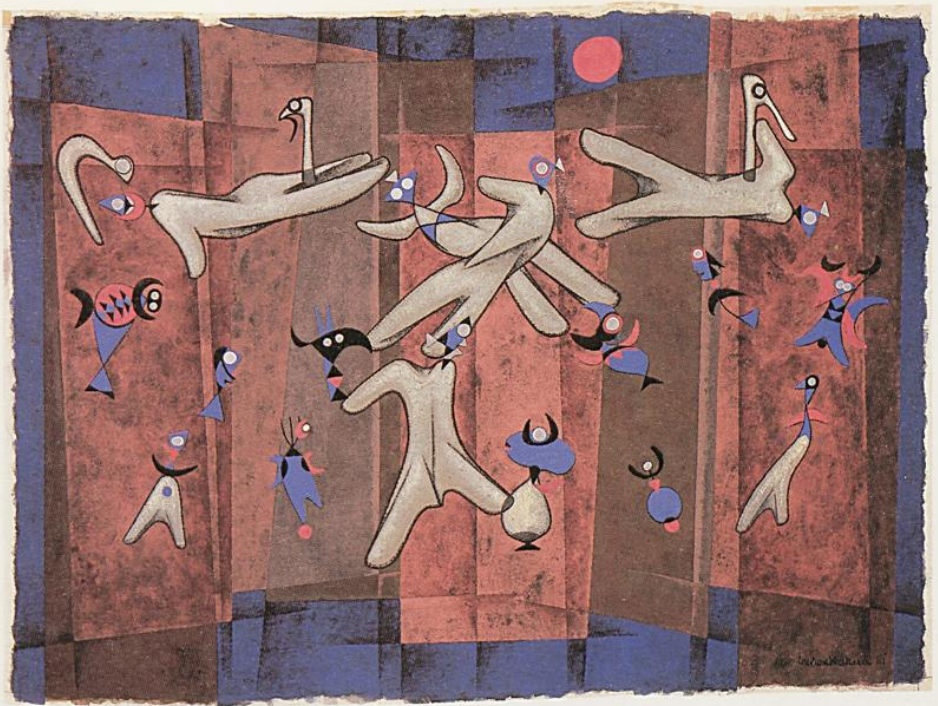
Louis Hechenbleikner:
»Morning on the Lake«, 1930



Louis Hechenbleikner:
»The War-Plate I«, 1944



Louis Hechenbleikner: Tuschkalligraphie, 1956



Louis Hechenbleikner: Ohne Titel, 1961



Louis Hechenbleikner: Ohne Titel, 1967



Louis Hechenbleikner: »Symbols«, 1975