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

KUNST IN TIROL

20. JAHRHUNDERT

Kunst in Tirol
20. Jahrhundert

Band II

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

Inhalt

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.)

Ulrich F. Moroder

Ohne Titel, um 1984

1948 in St. Ulrich, Südtirol geboren; Besuch der Kunstschule, Lehre und Ausbildung als Fassmaler in St. Ulrich; 1974 bis 1977 Hochschule für angewandte Kunst in Wien bei den Professoren O. Oberhuber und A. Frohner; seit 1974 lebt und arbeitet Ulrich Moroder in Wien und St. Ulrich, unterbrochen von mehreren Studien- und Arbeitsaufenthalten: 1976 in der Provence, 1978 Académie de la Grande Chaumière in Paris, 1980 in New York und Los Angeles, von 1983 bis 1987 immer wieder für mehrere Monate im Jahr in New York und Los Angeles; von 1988 bis 1993 mehrere Monate im Jahr in Rom;

Ausstellungen: 1976 Dominikanergalerie Bozen; 1981 Institute of Contemporary Art Los Angeles; 1982 Galerie Albrecht Oberplanitzing-Kaltern, »Mostra d'Ert« St. Ulrich; 1983 Galerie Elefant Landeck; 1984 Galerie Elefant Wien; 1984-87 Art Basel 15, 16, 17, 18, (Galerie Elefant); 1984 Wendeltreppe Bozen; 1985 Galerie Elefant Hall i. Tirol; 1986 Galerie Bennoff New York, Taxispalais Bregenz; 1987 Wendeltreppe Bozen, »panorama & Panorama« Messepalast Bozen; 1988 »Tirol in Wien« Museum für Moderne Kunst Bozen; 1992 »Mostra d'Ert« St. Ulrich; 1994 Schloß Prösels Völs; 1995 Hanak-Museum Langenzersdorf, »Wasser für Wien« Alte Schieberkammer-Schmelz Wien, Europäische Akademie Bozen, 1996 Galerie Prisma Bozen, Kunstgalerie Oswald Wolkenstein

Literaturauswahl: Eva Kreuzer-Eccel, Aufbruch. Malerei und Graphik in Nord- Ost- und Südtirol nach 1945, Bozen 1982; Kat. Ausst., »panorama & Panorama«, Bozen 1987; Josef Unterer, Das Blühen einer Fleckenflora, in der Tageszeitung: Dolomiten, 17./18. Februar 1996

Ohne Titel, um 1984, Öl auf Leinwand, 105 x 70 cm

Malerei erklärt sich selbst. Diese künstlerische Absicht wird im Weglassen der Titel in allen Arbeiten vom Künstler verdeutlicht. Der konstruktive Aufbau dieses Bildes führt den Betrachter in eine Komplexität von ineinanderverschobenen Ebenen, harten Konturenlinien und unterschiedlichen Farbintensitäten. Gemeinsam öffnen sie den Zugang zu einer Farbenlandschaft mit immer neuen Raumdimensionen, worin ausschwenkende Bewegungen und scharf durchgezogene Senkrechten die Grundtöne bilden. Dabei sind die Farbfelder nur scheinbar chromatisch, sie sind in sich bewegt. Auseinanderziehende, offene Kräfte und ein geschlossenes Prinzip verstärken das Konzept von Gegensatz und Ausgleich.

M.B.

Elisabeth Moser

Ohne Titel, 16 Linolschnitte

1962 in Gmunden geboren; 1981-1988 Studium an der Hochschule Mozarteum, Textiles Gestalten und Bildnerische Erziehung, Klasse Grafik bei Prof. Prandstetter und Prof. Stejskal, Salzburg; lebt und arbeitet als Künstlerin und Kunstlehrerin in Innsbruck

Ausstellungen: 1988 Preis des Bundesministeriums beim 21. Österreichischen Grafikwettbewerb; 1990 Galerie im Traklhaus, Salzburg; 1991 »Räume« Fennerkaserne, Innsbruck und Teilnahme am 22. Österreichischen Grafikwettbewerb, Innsbruck; 1992 Galerie Raum I/9, Wien; Ringgalerie Künstlerhaus, Salzburg; Schloß Bruck, Lienz; Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1993 Galerie am Grillhof, Vill; »Zeitgenössische Kunst aus Tirol«, Klausenburg; »Fest am Boden« eine reine Frauenausstellung, Wörgl; 1994 Kunstpreis der Stadt Innsbruck; 1995 Inngalerie, Kufstein; Galerie im Andechshof, Innsbruck, Galerie Schiestl, Feldkirch und Teilnahme am 23. Österreichischen Grafikwettbewerb; 1996 Galerie Thomas Flora, Innsbruck; 1997 Galerie Nothburga, Innsbruck

Literaturauswahl: E. Moser, Personalkat. 1996

Ohne Titel, 16 Linolschnitte, 1990/1992,

Die Auflage der mit dem sog. »Verlorenen Schnitt« gedruckten Bilder wird in der Regel mit 7 Stück nicht überschritten. Ihre bevorzugten Bildergrößen bewegen sich im DIN A5 – A4 Format und werden ausschließlich in Heimarbeit hergestellt. Durch die Technik des Linolschnittdruckes werden die Inhalte ihrer Werke stark vereinfacht und formal umgesetzt. Befreit von überflüssigen Schnörkeln und Details präsentieren sich ihre Linolschnitte als stark reduzierte Stimmungsbilder. Motive ihrer Schnitte sind Szenen aus dem alltäglichen Leben ebenso wie Still- und Figurleben. Der Reiz, so die Künstlerin, liegt nicht im detailgetreuen und plastischen Wiedergeben der einzelnen Szenen, sondern im Versuch in der Fläche zu bleiben und die Stimmung mittels klar abgegrenzter Farbflächen und minimalistisch angedeuteter Linien einzufangen. Die am häufigsten vorkommenden Themen ihrer Arbeiten sind das Fenster und der Spiegel. Beide stehen als Verbindung zwischen innen und außen, verbinden und trennen, verwehren und einlassen, wortlos im Raum und doch nicht still.

T.P.

Elisabeth Moser

Ohne Titel, 16 Linolschnitte

Ohne Titel, 16 Linolschnitte, 1990/1992,

Judith Moser

Akt, 1990
Akt, 1990

1968 in Innsbruck geboren; 1986-89 Studium der Kunstgeschichte und Architektur an der Universität Innsbruck; Besuch von Aktkursen und Sommerakademien (Pohl, Linxweiler, Oberhuber); 1990-94 Studium der Keramik und Bildhauerei an der Kunsthochschule Wien; 1990 Kunstförderungsankäufe des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Sport; 1991 Kunstankäufe des Landes Tirol; 1993 Rückkehr nach Innsbruck; 1995 Abschluß ihres Studiums der Pädagogik, Philosophie und Soziologie an der Universität Innsbruck; lebt und arbeitet in Innsbruck;

Ausstellungen: (Auswahl) 1990 Galerie Dieter Tausch, Innsbruck; 1991 Tirol '91, Universität Innsbruck; »Litera Tour« Innsbruck; 1993 Ausst. im Rahmen des Wörgler Frauenmonats, Wörgl; Innerfavoriten, Wien; 1994 Frauenhetz, Wien; Galerie Berchtold, Wien; 1996 Galerie Tausch, Innsbruck;

Literaturauswahl: TT 1990 Nr 258/9; S. Hirn, Begleittext zur Ausst. »Tirol '91«, Innsbruck 1991; Kat. Ausst. am Wörgler Boden, Fest am Boden, 1993; Künstlerinnen in Tirol, Hrsg. Amt der Tiroler Landesregierung, Frauenreferat, Innsbruck 1994;

Akt, 1990, Pastellkreide auf Papier, rechts Mitte signiert »Judith«

Akt, 1990, Pastellkreide auf Papier, rechts Mitte singiert »Judith«

In einer Serie von Arbeiten setzt sich Judith Moser mit der Darstellung des weiblichen Körpers auseinander. In aussparender, nur andeutender Weise gelingt es, Gegenentwürfe zu der durch männliche Bildästhetik entwickelten Sehweise zu kreieren. Dem Erfassen individueller Züge, meist sind es gesichtslose Personen, wird wenig Bedeutung beigemessen, der eigenen Körperempfindung gilt die Aufmerksamkeit. Dabei bleibt der Kopf ganz ausgeschlossen oder deutlich vom Körper abgesondert. Sexualität wird aus der Späre des leichtfertigen Lustkonsums gelöst, ein Anspruch auf identitätsstiftende Gefühle wird reklamiert.

R.B.

Judith Moser

Akt, 1990

Akt, 1990, Pastellkreide auf Papier, rechts unten signiert »Judith«

Nicht voyeuristische Blicke sollen angezogen, sondern andere Assoziationen geweckt werden. Augen und Brüste sind in der Darstellung einer Sitzenden, in leicht kauernder Haltung, hervorgehoben. Der Blick richtet sich auf den eigenen Körper, ohne Posen und Körperideale der Werbung zu übernehmen. Es ist ein überzeugender Versuch, Dimensionen zu erschließen, die in unserer Warenästhetik geprägten Welt verloren gehen zu drohen. Die Arbeiten von Judith Moser entsprechen jenen Ansprüchen in der gegenwärtigen Malerei, die Jutta Held als weibliche Ästhetik definiert. Nach Held sind es vor allem Künstlerinnen, die in bestimmten Bereichen der bildenden Kunst ihre Standards durchsetzen, also weibliche Ästhetik führend hervortreten lassen.

R.B.

Judith Moser

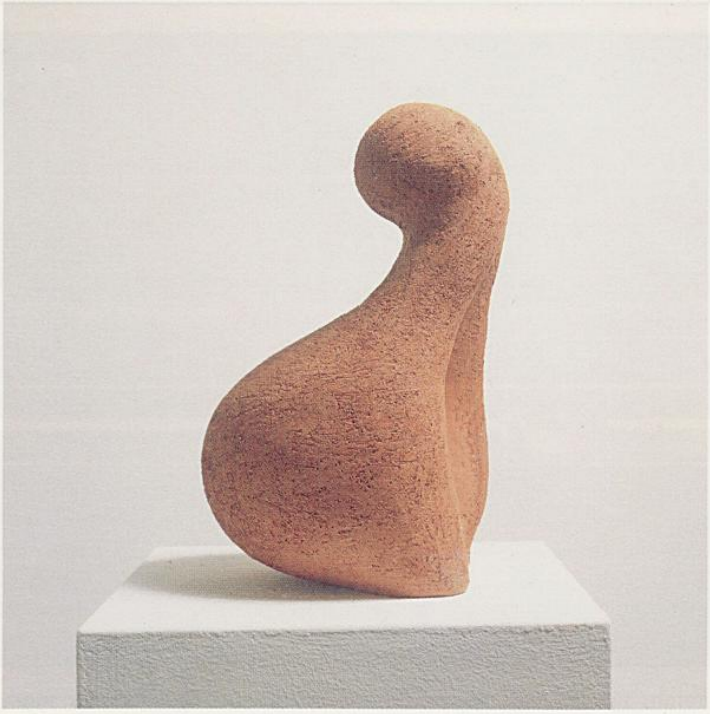
Ohne Titel, 1994-96
Ohne Titel, 1994-96

Ohne Titel, 1994-96, Ton

Ohne Titel, 1994-96, Ton

Judith Moser setzt sich auch in ihren plastischen Arbeiten mit dem weiblichen Körper auseinander. Die beiden hier angeführten Tonfiguren sind Teil einer ganzen Reihe, die von 1994-96 entstanden ist: Die üppigen, rundlichen, erdfarbenen Frauenkörper reihten sich in kauernder Stellung aneinander und bildeten einen Kreis. So rief nicht nur die Form- und Farbgebung der Figuren, sondern auch ihre Anordnung im Raum die Assoziation mit prähistorischen weiblichen Gottheiten hervor. Doch sind die Figuren dieser Reihe nicht als Installation zu sehen, sondern als einzelne Skulpturen. So wurde durch die Präsentationsform aus den einzelnen Frauenkörpern ein prähistorischer Götterkult – was aber nicht im Sinne der Künstlerin war.

E.G.



Sina Moser

Sensitize, 1990 und Think for a moment, 1990

Geboren 1959 in Innsbruck als Max Paul Moser; ab 1980 In Wien als Photokaufmann und Bühnenarbeiter; 1984-85 Studium der Theaterwissenschaften in Wien; 1987 Preisträger der Stadt Innsbruck; 1990 Mitglied der Tiroler Künstlerschaft; Reisestipendium des Österreichischen Rundfunks mit Aufenthalt in New York; 1995-96 Gründung und Auftritte der »Fluxus«- Band »Plastic Future«; lebt als freie Künstlerin und Photographin in Innsbruck;

Filme: (Auswahl) 1981 Return to live; 1985/86 Urban Landscape; 1991 Tompkins Park Riot; Spuren auf Stein; 1992 Zwischen Himmel und Erde; 1994 Ibk special; 1995 Flieger;

Ausstellungen: (Auswahl) 1987 Café Schnapschuss, Innsbruck; 1989 Public Art Gallery, Treibhaus Innsbruck; 1990 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; Stadtturmgalerie, Innsbruck; Galerie Renu, Silz; 1991 Kulturinitiative Stubai, Schönberg/Tirol; 1992 Utopia, Innsbruck; 1993 ORF – Landesstudio Tirol, Innsbruck; Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; 1994 Galerie im Andechshof, Innsbruck; Schloß Büchsenhausen, Innsbruck;

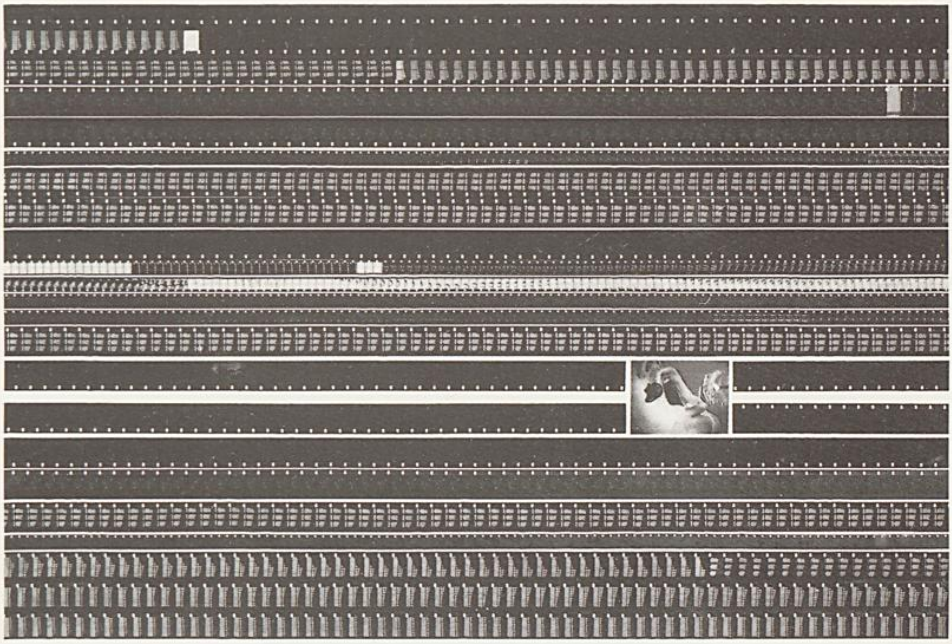
Literaturauswahl: Kat. Ausst., ferdinandeum video 4, Innsbruck 1990; Kat. Ausst. im Andechshof, Innsbruck 1994;

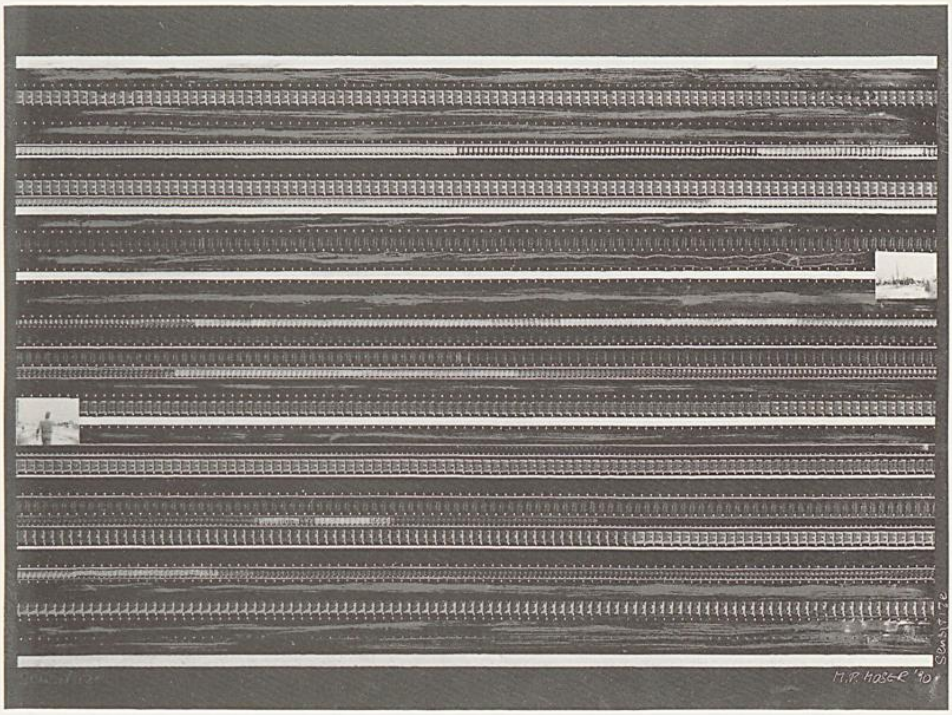
Sensitize, 1990, Filmstreifen auf Papier montiert und überarbeitet, 2 Photo-positive, 51 x 76, 5 cm, sign., dat. und bez. re. u. li. unten, re. u. li. oben »M.P. MOSER '90 SENSITIZE«

Think for a moment, 1990, Filmstreifen auf Papier montiert und überarbeitet, 1 Photo-positiv, 34 x 50 cm, bez. li. unten »THINK FOR A MOMENT«, sign. und dat. re. unten »M.P. MOSER '90«

Die Videokünstlerin und Filmemacherin Sina Moser bleibt in ihren Bildern dem Medium Film verpflichtet. Nicht nur das Material selbst ist dem Film entnommen, auch die Kompositionsprinzipien erinnern an ihre Videoarbeiten, wo unterschiedlichste Motive und Szenen auf 16 mm oder Super 8-Filmen aufgenommen, auf Video umkopiert, geschnitten, verfremdet und mit Musik unterlegt werden. Schmale Filmstreifen und Photographien sind auf Papier montiert und überarbeitet, Filmsequenzen in ein lineares System heller und dunkler Streifen gebracht. Die kinetische Dimension des Filmes wird in eine statische überführt, aus einer Fülle von Einzelbildern entsteht ein neues, nach eigenen formalen Prinzipien aufgebautes Gesamtbild. »Sensitize«, im technischen Sinn die Lichtempfindlichkeit des Filmes bezeichnend, bedeutet auch sensibilisieren für den Hintergrund des Endproduktes Film.

C.W.




M.R. Hosel '90

Sina Moser

Ohne Titel, 1992

Ohne Titel, 1992, Mischtechnik, 3-teilig, 25 x 25, 50 x 50, 25 x 25

Dieses Triptychon spiegelt die Auseinandersetzung der Künstlerin mit subjektiven Empfindungen und Seelenzuständen in Verbindung mit Transformation wider. Der Farben – hier vor allem verschiedene Blautöne – bedient sie sich als Ausdrucksmittel der Gefühle, die für sie zwar faßbar, aber nicht sichtbar sind. Im zentralen Bild, das die doppelten Maße der Flankierenden aufweist, werden durch die reliefartige, einfärbige Gestaltung Lichtreflexe erzeugt. Die damit hervorgerufene Spannung wird mittels diagonaler Pinselstrichführung verstärkt.
Das in Hellblau gehaltene Bild an der Seite, das als Fluß gedeutet werden kann, ist mit zwei Stricken verknotet. Es handelt sich dabei wohl um einen Fluß der Gefühle, der hervorzubrechen droht, die Schnüre halten ihn gerade noch zurück. Auch hier entsteht durch diagonale Strichführung eine fließende Bewegung. Das im rechten, unteren Eck angebrachte Etikett ist als Akzent zu verstehen, der das Interesse des Betrachters weckt. Einziger Ruhepunkt ist das dritte Bild, eine schwarz und weiß gerahmte Collage. Hier ist die anatomische Darstellung des männlichen Geschlechts zu sehen, das mit englischen Begriffen beschrieben ist, die sie als Art Karikatur vermuten lassen. Dieses Werk stellt sich hier sehr gefühlvoll und persönlich dar, es könnte als autobiographisch gedeutet werden.

MBK


HOSPITAL

Sybille-Karin Moser

Selbstbildnis, 1979

1955 in Graz geboren; 1974-75 Beginn des Kunstgeschichte-Studiums, 1976-77 Zeichnen und Malen bei Prof. Stoizner in Innsbruck, 1981 Scuola di Visione Tuscanio bei Rudolf Kortokraks, 1985 Frontispiz der Festschrift für Prof. H. Mackowitz, 1990 Auftragsarbeit: Porträt seiner Magnifizenz Rektor W. Krömer

Literaturauswahl: Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler des 20. Jahrhunderts, Band III, Wien 1986

Selbstbildnis, 1979, Aquarell, 65.5 x 47.5 cm, signiert und datiert rechts unten »Sybille Moser 1979«

Wenn Farbe ein gestalterisches Mittel ist, so erlauben die Wasserfarben es gut, schnelle Eindrücke, Empfindungen und Beobachtungen auf dem Papier zu fixieren. Die Malerin kommt gerne jedem Modell näher, gibt sich Zeit, alle Facetten der Persönlichkeit zu entdecken, und beginnt erst, wenn sie den entsprechenden Eindruck erhalten hat, ihre vielfältige, sehr beherrschte Technik ohne vorherige Zeichnung anzuwenden. Das trifft auch zu, wenn sie sich selber porträtieren muß. Nicht als Malende hat sie sich dargestellt, sondern als Sehende, mit ihrem lebensgroßen Gesicht in Vorderansicht, in dem ein besonders konzentrierter Blick den Betrachter anspricht. Die Abrundung des Gesichts bringt jugendlichen Anmut zum Ausdruck. Er steht im Gegensatz zum Ernst und zur Entschlossenheit des Blicks und der Mundpartie. Die zarten Farben und die Spiegelungen des Lichtes lassen – vor allem in der schattigen Gesichtshälfte – die innere Lebhaftigkeit nach außen dringen.

M.Z.

Jutta Müller

Ohne Titel, 1987

1957 geboren; aufgewachsen in Thaur und Hall i.T.; 1975 Matura; Ausbildung zur Diplomhebamme und später Volksschullehrerin; künstlerisch Autodidaktin; von Prof. Karl Piontek und seiner Schwester Erika Klebelsberger entdeckt; Teilnahme an der Salzburger Sommerakademie bei den Professoren Kurt Löb – Portrait, Anton Lehmden – Landschaft und Georg Eisler – Akt und an der Innsbrucker Sommerakademie bei Mag. Silvia Steiner – Akt; Kunsterzieherin im Paulinum Schwaz; 1988 Mitglied der Tiroler Künstlerschaft

Ausstellungen: 1986 Gymgalerie Landeck; 1986 Sparkassenzentrale Kitzbühel; 1986 Paulinum Schwaz; 1988 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck

Ohne Titel, 1987, Blei- und Farbstift auf Papier, 34 x 50 cm (gerahmt), signiert und datiert rechts unten »J.M. 1987«

Müllers Schaffen ist geprägt von der zarten Welt der Graphik. Besonders tief empfunden sind ihre Bildnisse von Kleinkindern, was sich auch aus ihrer früheren Tätigkeit als Hebamme erklärt. Ihre Zeichnung besteht aus einer Unzahl von Strichen die in ihrer Gesamtheit das fein empfundene Bild eines Säuglings wiedergeben. Sie zeigt das Kind bis zur Körpermitte, schlafend am Rücken liegend mit von sich weisenden, ausgebreiteten Armen. Bekleidet ist es mit einem langärmeligen, hochgeschlossenen Leibchen, das durch seinen Rüschenkragen auffällt. Müller zeichnet mit sehr viel Gefühl für die frühkindliche Physiognomie und ebenso auch für das Typische des schlafenden Körpers. Es gelingt der Künstlerin der kostbaren und so zerbrechlichen Aura des ungeschützten Lebens nahe zu kommen, und so den Betrachter zu einem Moment des leisen Innehaltens zu bewegen.

I.I.

Jutta Müller

Ohne Titel, 1987

Ohne Titel, 1987, Kohle auf Papier, 34 x 50 cm, signiert rechts unten »J.M.«

In dieser Zeichnung thematisiert Müller sehr naturalistisch das hohe Alter. Sie zeigt einen ausgemergelten Menschen, wach und zugedeckt auf einem Bett liegen, was die Vermutung, es könne sich um einen kranken Menschen handeln, nahe legt. Die Zeichnung ist diagonal angelegt, wobei das linke obere Bildviertel durch die Darstellung des Kopfes eindeutig den Schwerpunkt bildet. Die Schultern und der weitgehend zugedeckte Oberkörper ziehen sich weiter nach links unten. Wieder bemüht sich Müller ganz besonders um anatomische Genauigkeit, aber hinter diesem Bild steht mehr als nur der Körper eines alten Menschen, nämlich die Erfahrungen, sowohl positive als auch negative, eines ausgefüllten Lebens.

I.I.

Walter Nagl

Weiblicher Akt, 1970

1939 in Grinzens geboren; 1954-58 Gewerbeschule in Innsbruck, Abt. Bildhauerei, Prof. Kuen, Baumann und Pontiller; 1954-59 Praxis in der Werkstätte des akademischen Bildhauers Anton Hörtnagl in Axams und in einer Münchner Werkstätte für Großskulpturen in Holz; 1959-63 Akademie der Bildenden Kunst in Wien, Abt. Bildhauerei-Meisterklasse bei Prof. Hans Andre, Malerei bei Prof. Herbert Boeckl; 1963 Abschluß mit Diplom und Kardinal-König-Preis; 1969 Theodor-Körner-Preis; 1970 Preisträger des österreichischen Graphikwettbewerbs in Innsbruck; lebt und arbeitet in Hatting,Tirol

Ausstellungen: Einzelausstellungen (Auswahl): 1970 Galerie im Dom, Innsbruck; 1971 Galerie Bloch, Innsbruck; 1977 Point-Galerie, Telfs; 1979 Galerie Elefant, Landeck; 1980 Galerie Oberländer, Augsburg; 1981 Galerie Alber, Bregenz; 1984 Galerie Maier, Innsbruck; 1985 Galerie Lechner, Linz; 1991 Waltherhaus, Bozen; 1992 Galerie Maier, Innsbruck; 1992 Galerie Oberländer, Augsburg; 1993 Galerie Maier, Innsbruck; 1994 Schloß Bruck, Lienz; 1996 Galerie Maier, Innsbruck; Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1982 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Künstlergruppe Elefant, Innsbruck; 1992 Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck; 1993 Schloß Büchsenhausen, Walk in, Innsbruck; 1993 Kurpark, Figur im Park, Hall in Tirol

Literaturauswahl: Der Bildhauer und Maler Walter Nagl, Tirol Heft Nr. 17, Innsbruck 1980; Magdalena Hörmann (Hrsg.), arttirol, Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-1994, Innsbruck 1994

Weiblicher Akt, 1970, Bleistift auf Papier, 50 x 34 cm, signiert und datiert rechts unten »Nagl 70«

Eine nackte Frau, sitzend, mit üppigem Unterkörper, deren Beine nur skizziert und deren Hüften ein wenig modelliert sind. Wichtig im Körper scheint für den Maler der Teil zwischen Taille und Schulter zu sein, der sich leicht nach vorne dreht und bereit scheint, sich an etwas oder jemanden anzulehnen. Bei dieser Bewegung hebt sich der rechte Arm, der aber bald, wie der Kopf, seine Konsistenz verliert. Die Weiblichkeit, die Weichheit des Körpers, ist auf die Brust, den Unterarm, einen Teil des Rückens bis zum Nabel beschränkt: Zonen geheimnisvoller Schatten, wo Rundungen von Höhlen und Erhebungen sich vermischen. Dank des sensiblen Strichs ist aber keine aggressive Erotik zu spüren. Sinnlich hat der Bildhauer den Zeichner verdrängt, als er die Haut mit Lichteffekten als intimes Medium benützt hat.

M.Z.

Walter Nagl

Selbstporträt, 1977
Selbstporträt, 1984

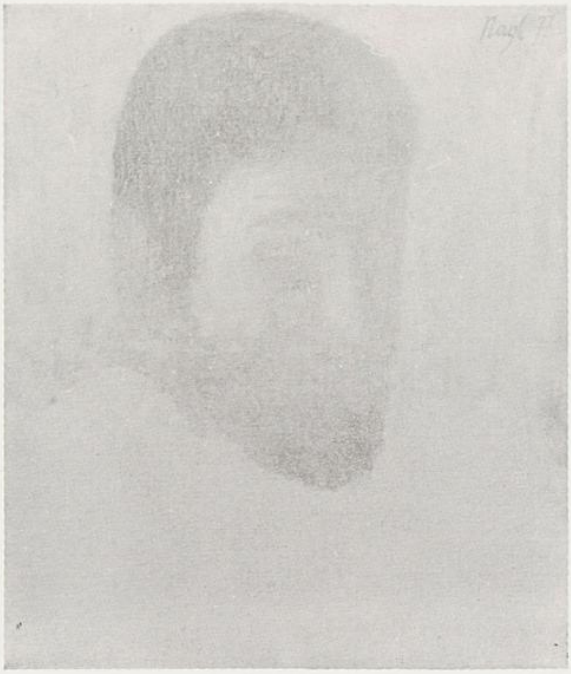
Selbstporträt, 1977, Öl auf Leinwand, 35 x 30 cm, signiert und datiert rechts oben »Nagl 77«

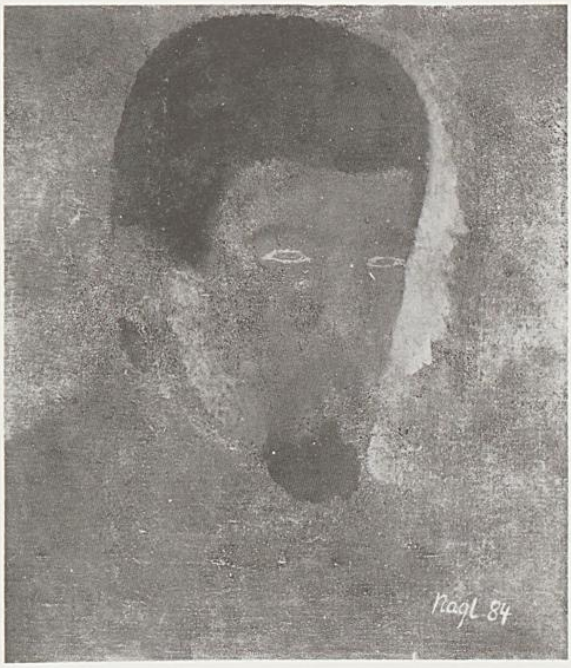
Selbstporträt, 1984, Öl auf Leinwand, 35 x 30 cm, signiert und datiert rechts unten »Nagl 84«

Ein Kopf, ein länglicher Kopf mit kurzem, glatten Haar, steht uns im 3/4 Profil gegenüber. Ein stilles Gesicht, das auf keinem Hals ruht, sondern aus einem weißen, einheitlichen Tuch hervorragt, das die Formen der Schultern, die Abrundung der Wangen, des Kinns mit seinem kleinen dunklen Bart zeichnet. Besser würde man sagen: modelliert, denn dieses verschleierte Gesicht gewinnt durch die Beschichtung der beigen Farben an Relief, besonders dort wo das Licht hinunterfällt: die Schläfe, die Augenbrauen, der rechte Flügel der feinen Nase. Kaum ein Mund, aber ein Ohr, keine Augen aber die Andeutung der Höhlen und so wird, trotz des Transparenzeffekts, der Kopf vor dem neutralen Hintergrund eine Plastik, um die man fast herumgehen könnte. Der Firnis zieht das Licht an. Die davon nicht bedeckte Fläche trägt dazu bei, diese seltsame Erscheinung aus der Leinwand beinahe herauszulösen.

Für das zweite Selbstbildnis wiederholt der Künstler das gutgelungene Prinzip der Kopfhaltung und der technischen Bearbeitung des Materials von 1977. Die Farben sind nur düster geworden: dunkle Blau-grün-grau-Töne, wo Haar, Ohr und Bart zu erkennen sind. Die Beleuchtung des Kopfes hat sich etwas geändert: das Licht trifft die rechte Wange und auf dem Hintergrund erscheint ein Schlagschatten. Was aber auf diesem Bild besonders auffällt, sind die Augen. Sie sehen wie schmale, ovale Ringe ohne Globus aus. Sie glänzen silbrig. Dieser Glanz hat etwas Unmenschliches, wie der Blick einer Katze in der Nacht.

M.Z.


Nagl 77


Nagl 84

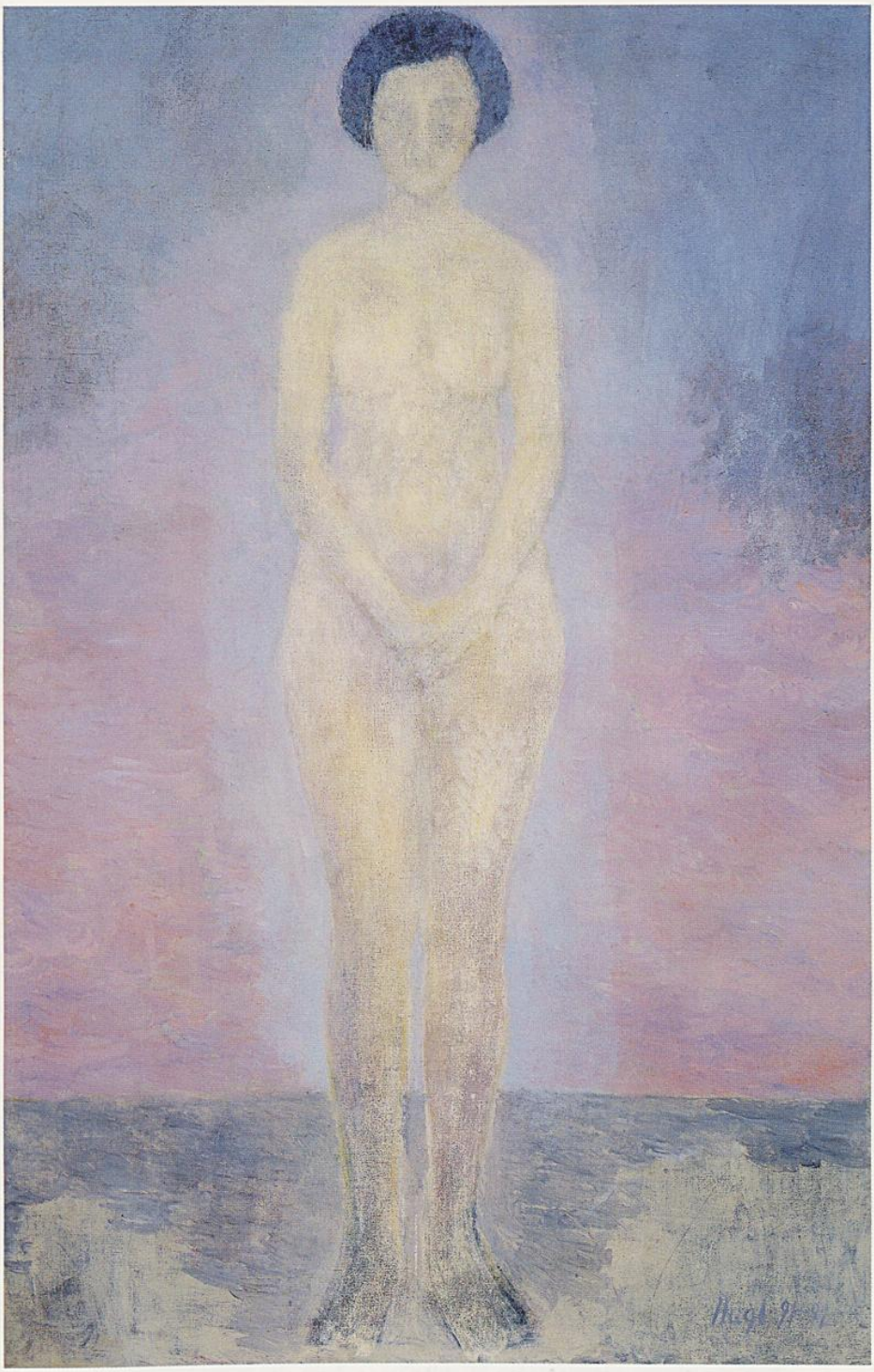
Walter Nagl

Stehender Akt, 1992

Stehender Akt, 1992, Öl auf Leinwand, 100 x 65 cm

Der Maler, Zeichner und Bildhauer bringt in seiner Aktmalerei die Erfahrungen des Plastikers ein. Die Körper in seinen Bildern werden von Innen modelliert, die Farbe wird zum Lichtträger. Viele Farbschichten lasierend aufgetragen erzeugen den leuchtenden Effekt seiner Malerei. Im Bild dominieren pastellige Töne, blau, beige und braun. Die Frauenfigur in der Bildmitte wirkt statisch und zurückhaltend. Ihr Gesicht ist nicht zu erkennen, sehr auffällig ist ihr schwarzer Pagenkopf, der perückenhaft wirkt. Mit geschlossenen Beinen steht sie frontal zu uns, hält beide Hände vor ihr Geschlecht. Die hellen Farben des Körpers stellen den Akt in den Vordergrund, der Hintergrund ist durch verschiedene Farbtöne räumlich gegliedert: Die Frau steht vor einem blauen Grund, der sie bis zur Mitte der Unterschenkel wie ein Rahmen umgibt, ab der Mitte der Unterschenkel wird der Grund andersfarbig, wir erkennen so die Ebene auf der die Abgebildete steht. Ihr Körper wirkt massig, wir erkennnen keine Muskeln, auffällig sind ihre schmalen Schultern und die breiten Hüften.

K.Z.



Ernst Nepo

Selbstporträt, 1920

1895 in Dauba, Böhmen geboren; gest. 28. 8. 1971 in Innsbruck; 1913 Kunstgewerbeschule Wien (Prof. A. Roller, A. Böhm); 1914-1918 Kriegsdienst in Südtirol; 1917 1. Ausstellung in Innsbruck; nach 1918 Wohnsitz in Innsbruck; 1925 Gründungsmitglied der »Waage«; 1933-1937 Bühnenbildner am Stadttheater und an der Exl-Bühne, Innsbruck; 1935/36 Bühnenbildner für Passionsspiele Thiersee; 1938/39 und 1941-1943 Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künstler in Tirol; 1939-1944 Kriegsdienst; 1951-1953 in Tscherms b. Meran; 1965 Goldener Lorbeer d. Wr. Künstlerhauses

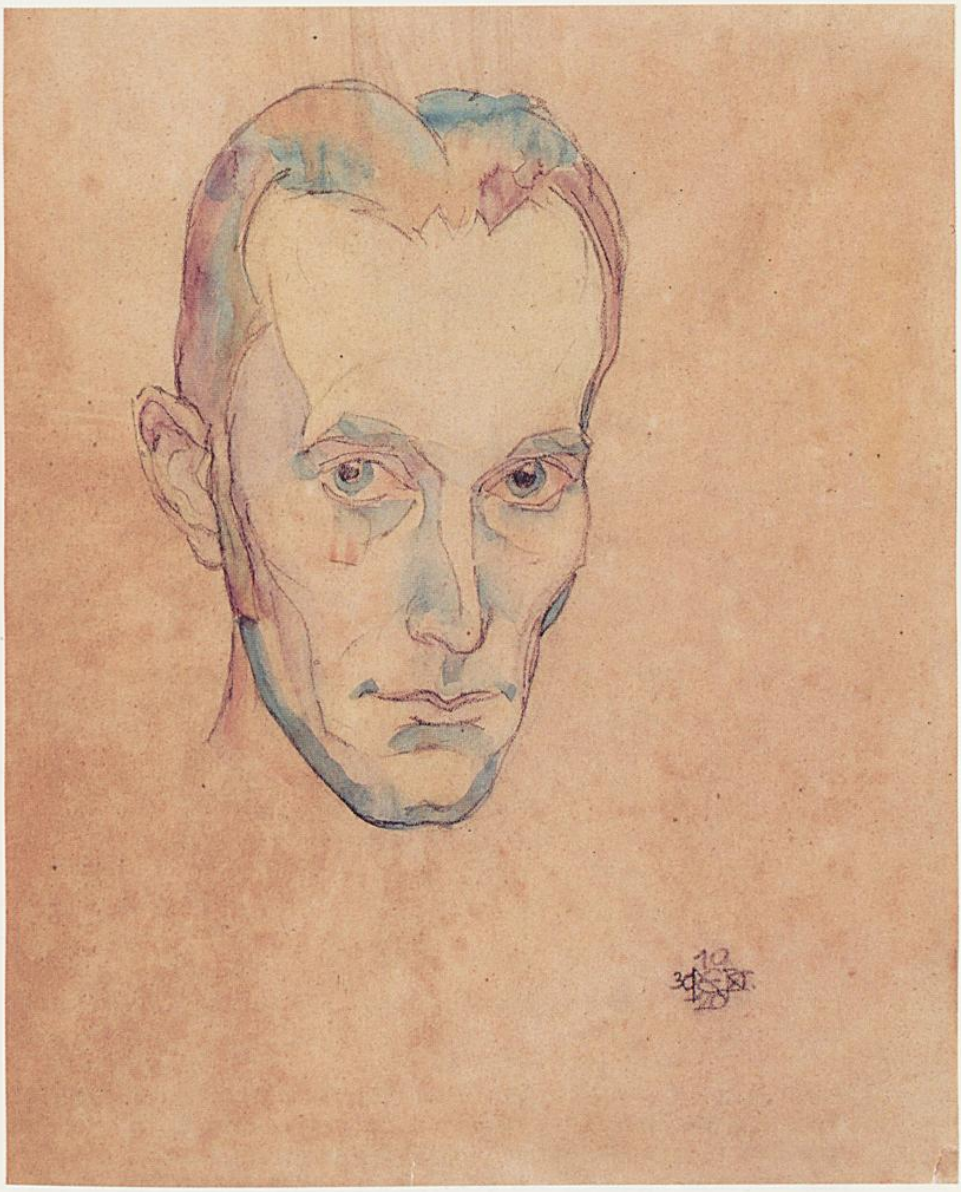
Öffentliche Arbeiten: Wandfresken (u.a. 1928 Kirche zu Kreith; 1935 Theresienkirche auf der Hungerburg, Innsbruck; 1937 Fürruterhaus, Innsbruck); viele Porträtaufträge

Literaturauswahl: Kat. Gedenkausst., Innsbruck 1973; ders., Kat. Malerei und Graphik in Tirol 1900-1940, Innsbruck 1973; G. Ammann, Katalog Ernst Nepo, 1981; Christoph Bertsch, Markus Neuwirth (Hrsg.), Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik von 1918 bis 1938, Salzburg, Wien 1993; Kat.Ausst. Expression. Sachlichkeit, Innsbruck 1994; Silvia Höller, Ernst Nepo. Leben und Werk, Dipl. Arbeit, Innsbruck 1997

Selbstporträt, 1920, Aquarell, 30 x 24 cm, signiert und datiert rechts unten »NE 30.XI.1920«

Ernst Nepo hat sich ab 1919 immer mehr dem Expressiven zugewendet. Im Selbstporträt von 1920 wird das Gesicht mit Bleistift skizzenhaft umrandet, die Züge selbst mit aquarellierten Farbnuancen ausdruckshaft zur Wirkung gebracht. Farbmuster von violetten, blauen und orangen Tönen, verfliessende Linien, die die Gesichtszüge markant präzisieren, sind von magischer Aussagekraft. Der Künstler geht hier über ein rein abbildendes Selbstbildnis hinaus. Das Porträt ist wie eine Erscheinung, die aus dem Nichts des Urgrundes herausleuchtet, umgeben von einem angedeuteten Strahlenkranz. Auch der Blick scheint auf ein anderes Ziel gerichtet zu sein. Es ist das Porträt des Künstlers selbst, der von einem anderen Sehen und einem anderen Aufnehmen der Welt erfüllt ist.

M.H.



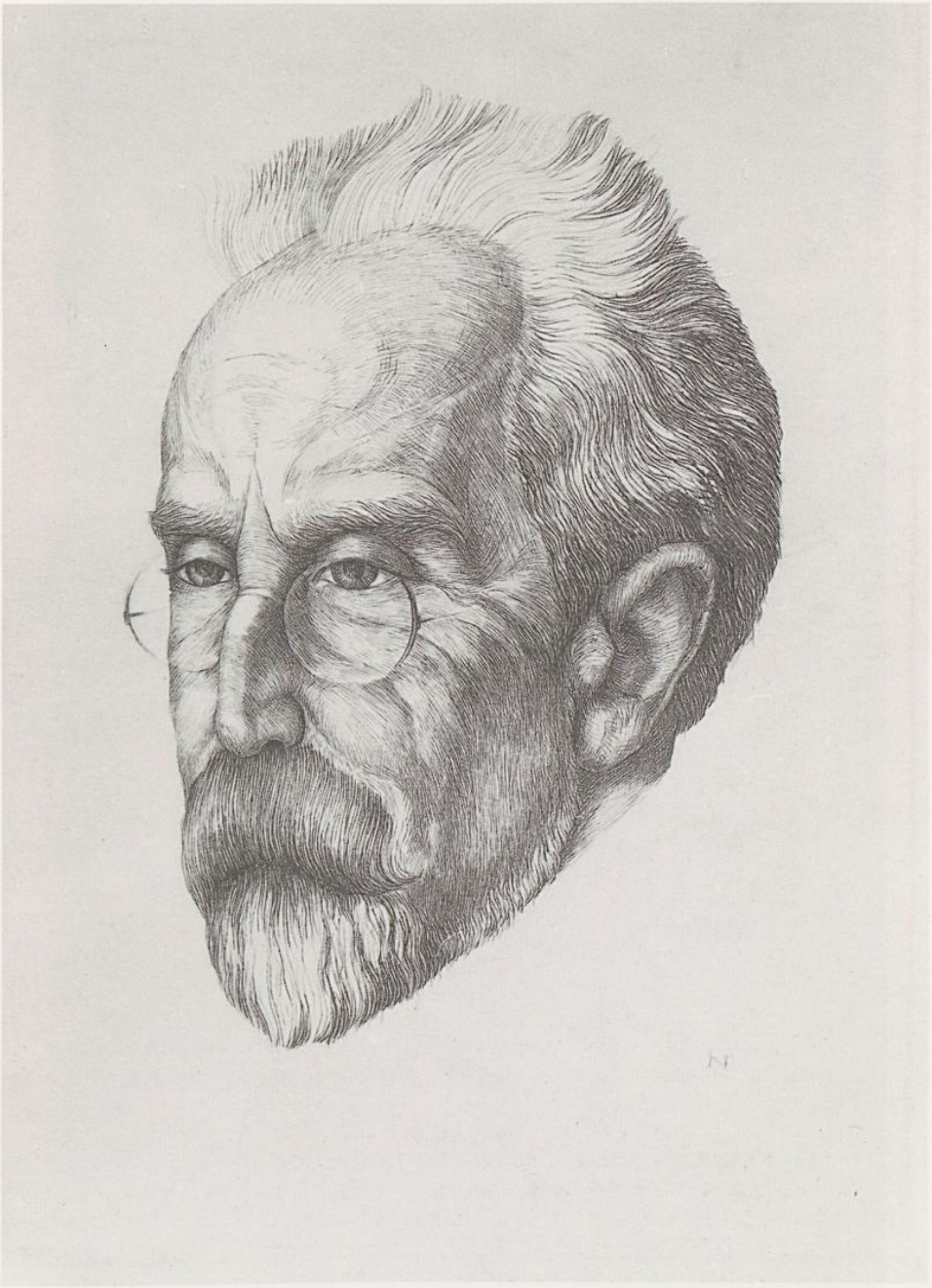
Ernst Nepo

Bildnis von Prof. Heinricher

Bildnis von Prof. Heinricher, Radierung, 22.5 x 16.5 cm (Plattenrand), signiert rechts unten »N«

In der Mitte der zwanziger Jahre beschäftigte sich Nepo mit verschiedenen Druckgraphiken, wobei lineare Prägnanz und expressive Dynamik nun seinen Stil kennzeichnen. Im Porträt von Prof. Heinricher kommt dies besonders schön zum Ausdruck. Nepo modelliert und beschreibt mit feinen Strichen, die in unterschiedlicher Dichte und Länge und in konzentrierter Strenge nebeneinandergesetzt werden. Die Oberfläche des Gesichtes löst sich in kleine Einheiten auf, jedes Haar scheint einzeln gezeichnet zu sein, die Adern auf der Stirn, die Falten um Augen und Mund sind genau erfaßt. Das Porträt ist von plastischer Klarheit und bestechender Realistik. In der präzisen Wiedergabe der Physiognomie offenbart sich die Persönlichkeit des Gelehrten, hinter der hohen Stirn errät man einen forschenden Geist, sein Blick ist aufmerksam und konzentriert.

M.H.



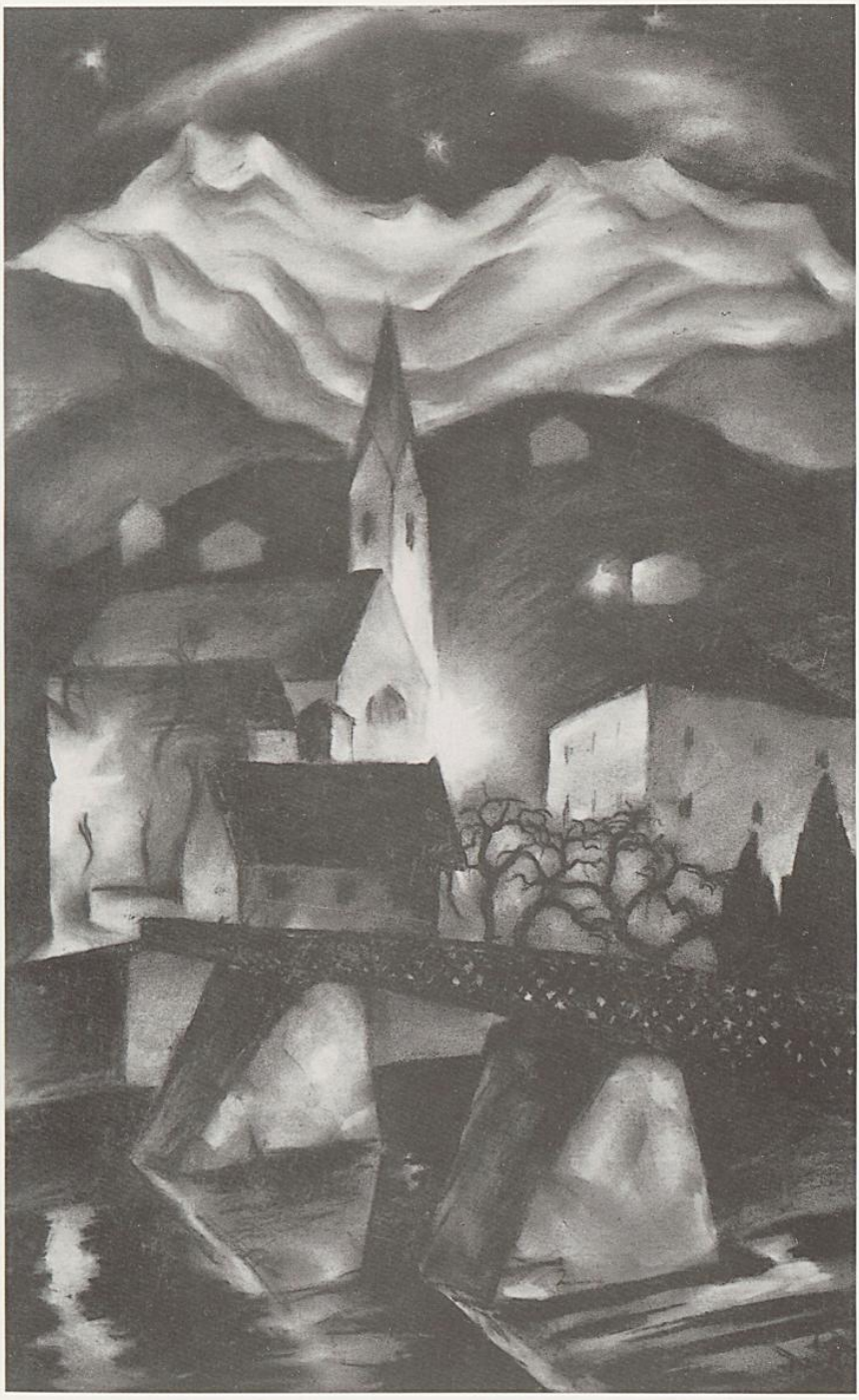
Ernst Nepo

Innsteg

Innsteg, Kreide auf Papier, 53 x 33 cm, beschriftet am Passepartout unten »Innsteg E. Nepo«

Der Blick auf St. Nikolaus, einem alten Stadtteil von Innsbruck, vom südlichen Innufer aus gesehen, umfaßt den alten Innsteg, ein paar Häuser und die etwas höher gelegene Kirche. Dahinter ragt die Silhouette der Nordkette. Das Bild ist in nächtliches Dunkel getaucht, die gezielt eingesetzten, aber nicht faßbaren Lichtquellen, eigentlich Lichtblitze, erzeugen geheimnisvolle Reflexe. Einzelne Formen, wie kahle Bäume oder Hausfassaden leuchten schemenhaft heraus, teils in schwärzeste Dunkelheit, teils in verschwommene Schatten getaucht. Im Wasser reflektiert das Licht der Stadt, das Licht entlang der schneebedeckten welligen Berghänge aber scheint von innen zu kommen. Das Geheimnisvolle der Nacht, wie auch ihre Schönheit und Ruhe ist im Bild eingefangen.

M.H.



Michaela Niederkircher

Berührbarkeit, 1996

1963 in Innsbruck geboren; 1986-94 Hochschule für Angewandte Kunst bei Prof. Oberhuber und Prof. Caramelle, Wien; lebt und arbeitet in Innsbruck

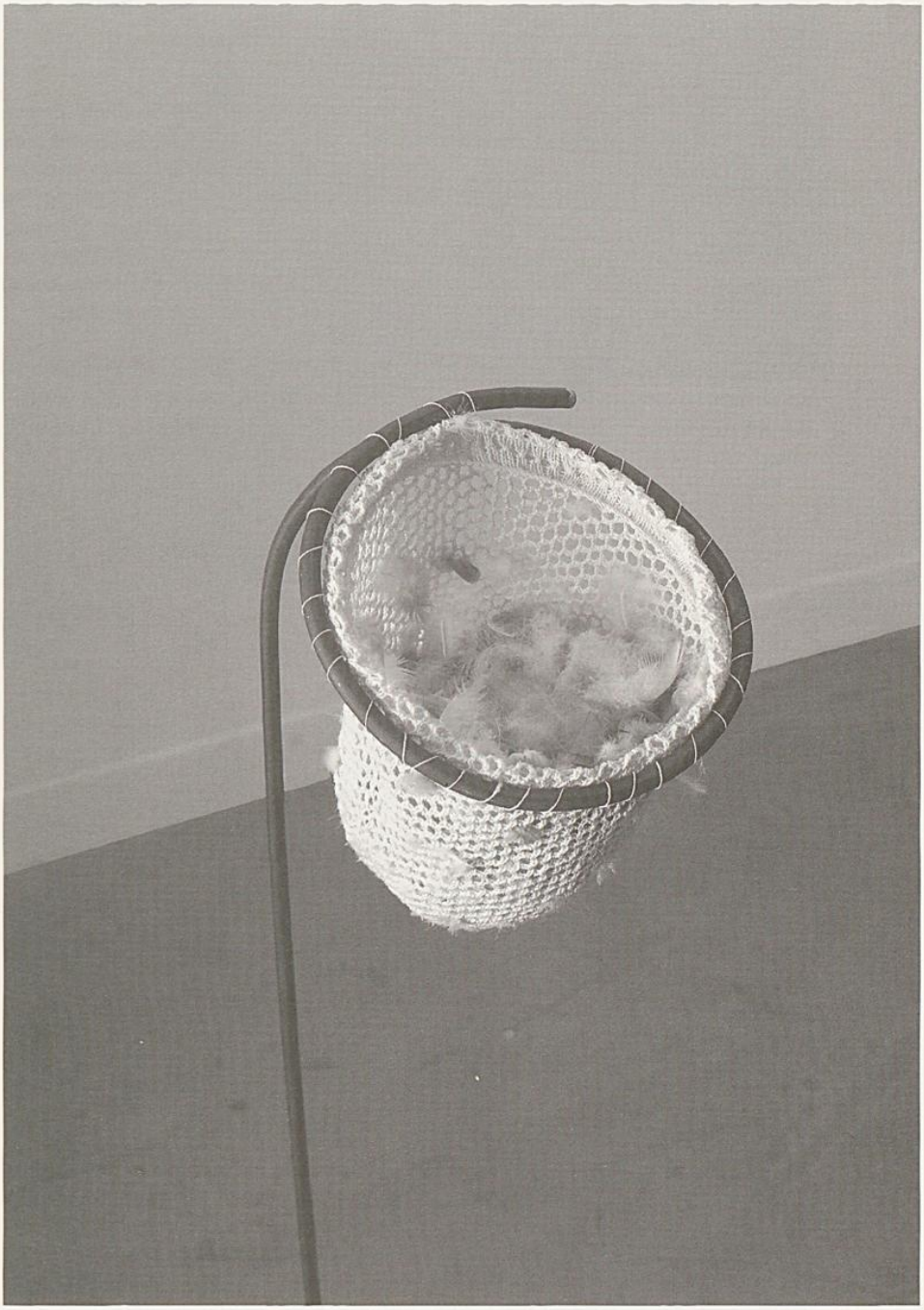
Ausstellungsbeteiligungen: 1992 Stadt der Frauen, Effie Biest, Innsbruck; 1993 HTL-Galerie, Innsbruck; Automatengalerie Ferdinandeum, Innsbruck; »Fest am Boden«, Wörgl; Künstlergruppe Pembaur, Innsbruck; 1994 Kulturlabor Stromboli, Hall in Tirol; Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; 1995 Ausstellung im Internet; 1996 Projekt 96, »kg-pembaur«, Innsbruck; 1997 Seehof der AK Tirol, Innsbruck

Literaturauswahl: Kat. »Galerie im Andechshof '94«, Innsbruck 1994; Kat. »fest am Boden '93«, Wörgl 1993; »Künstlerinnen in Tirol« Verein Effie Biest, Innsbruck 1994

Berührbarkeit, 1996, Eisen – Garn – Federn

Das Objekt besteht aus einem Eisensockel, einer nach oben leicht gekrümmten Eisenstange, sowie einem angeschweißten Eisenring an dem ein grobmaschig gestrickter Garnbeutel befestigt ist. Eine Assoziation mit dem Klingelbeutel als kirchlichen Gebrauchsgegenstand liegt nahe, doch anstatt der milden Gaben befinden sich Daunenfedern in ihm. Das Werk ist ein Teil einer Serie, die über mehrere Jahre entstanden ist. Verbindendes Element sind unterschiedliche Fundstücke (z.B. Daunen eines toten Vogels), die mit ständig neu entworfenen Eisenkonstruktionen verarbeitet werden. Vorrangiges Ziel der Künstlerin ist den Betrachter zur Empfindung kommen zu lassen. Niederkircher:« Schließen Sie Ihre Augen, tauchen Sie Ihre Hand in den Federbeutel, schließen Sie sie jedoch nicht mit festem Druck, sondern lassen Sie sich von der Zartheit berühren.« Bei den Fundstücken handelt es sich immer um einen konkreten Bezug zur Natur. »Der einst lebendige Vogel spendet noch nach seinem Tod seine Daunen den Menschen.« Eine klare Aufforderung sich mehr mit dem Ursprung von natürlichen Rohstoffen und dem Umgang mit ihnen auseinanderzusetzen.

T.P.



Artur Nikodem

Selbstporträt, 1923

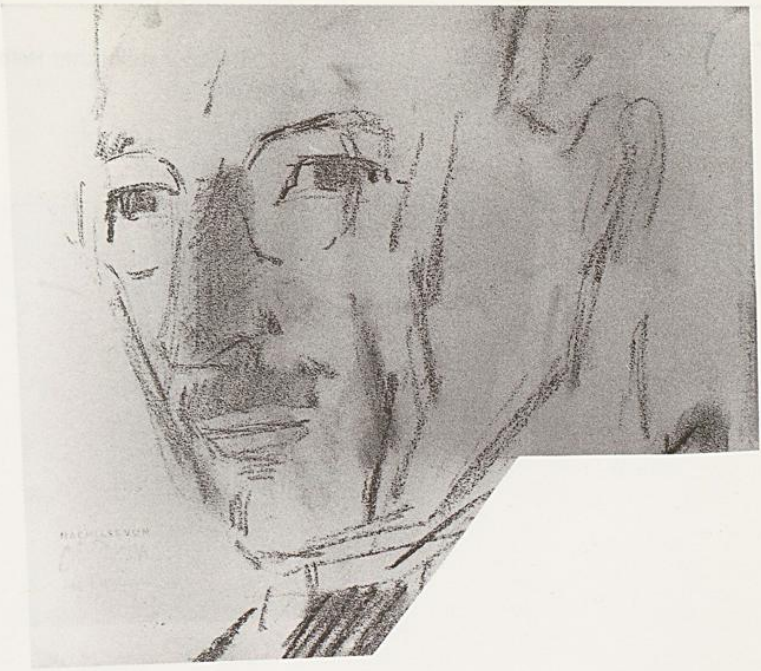
1870 in Trient geboren; gest. 10. 2. 1940 in Innsbruck; 1888/89 Studium an der Kunstakademie in München unter Defregger und Kaulbach, in Mailand und Florenz; 1891 Aufenthalt in Paris, Auseinandersetzung mit der Kunst Monets und Cezannes; ab 1907 in Innsbruck als Postbeamter tätig; 1914 1. Ausstellung im Landhaus; 1916-1918 Kriegsdienst in der Türkei; ab 1920 freischaffender Künstler, bis 1929 Beteiligung an Ausstellungen im In- und Ausland; 1928 Einrichtung eines Nikodem-Kabinetts in der Städt. Galerie in Nürnberg; 1937 wird seine Kunst vom Nationalsozialismus verfemt, die Nikodem Sammlung teilweise zerstört.

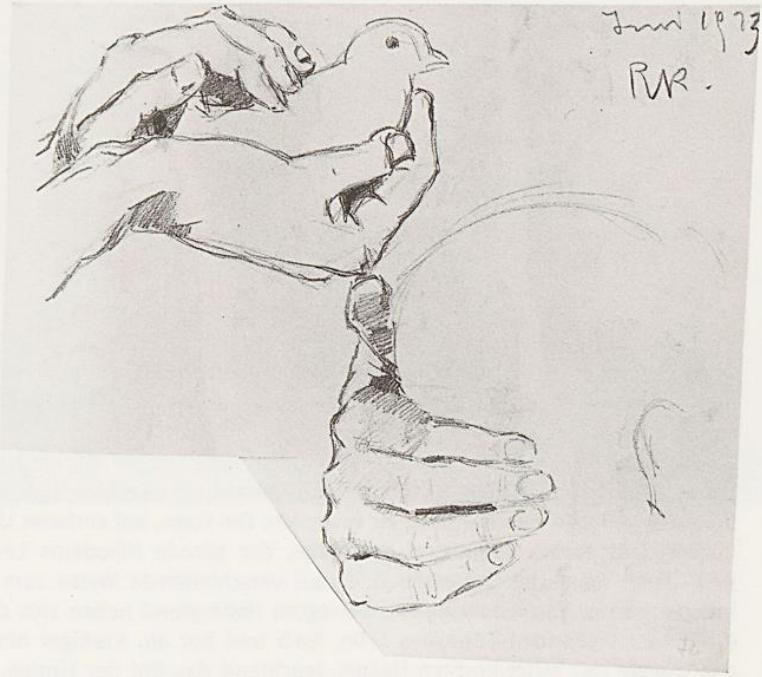
Literaturauswahl: E. Egg, Kat. Artur Nikodem, Innsbruck 1960; G. Hohenauer, Artur Nikodem, Innsbruck 1961; ders., Werkverzeichnis, Münster 1964; Kat. Unbekannter Nikodem, Innsbruck 1965; Kat.Ausst. Expression. Sachlichkeit, Innsbruck 1994;

Selbstporträt, 1923, Bleistift, 20 x 14.5 cm, rückseitig Handstudien, datiert und signiert rechts oben »Juni 1923 AN«

Dieses Selbstporträt von Artur Nikodem gibt einen Ausschnitt seines Gesichtes wieder, es ragt in das Bild hinein, sprengt mehr oder weniger den Rahmen. Es ist nur eine flüchtige Aufnahme, mit hastigen Strichen wird das Wesentliche erfaßt. Die Umrisse des Porträts verlaufen nicht zusammenhängend, sondern setzen sich aus mehreren Linien, die auch unterbrochen werden, zusammen. Dadurch wirkt das Gesicht etwas kantig, v.a. das Kinn, andererseits aber wird es mit Schraffuren weich modelliert. Die Wangenknochen allein werden mit einem kräftigen Linienaufdruck betont und unterstreichen die Ernsthaftigkeit mit der hinter den angedeuteten Brillen die Augen nachdenklich in eine bestimmte Ferne schauen.

M.H.




Juni 1973
RVR.

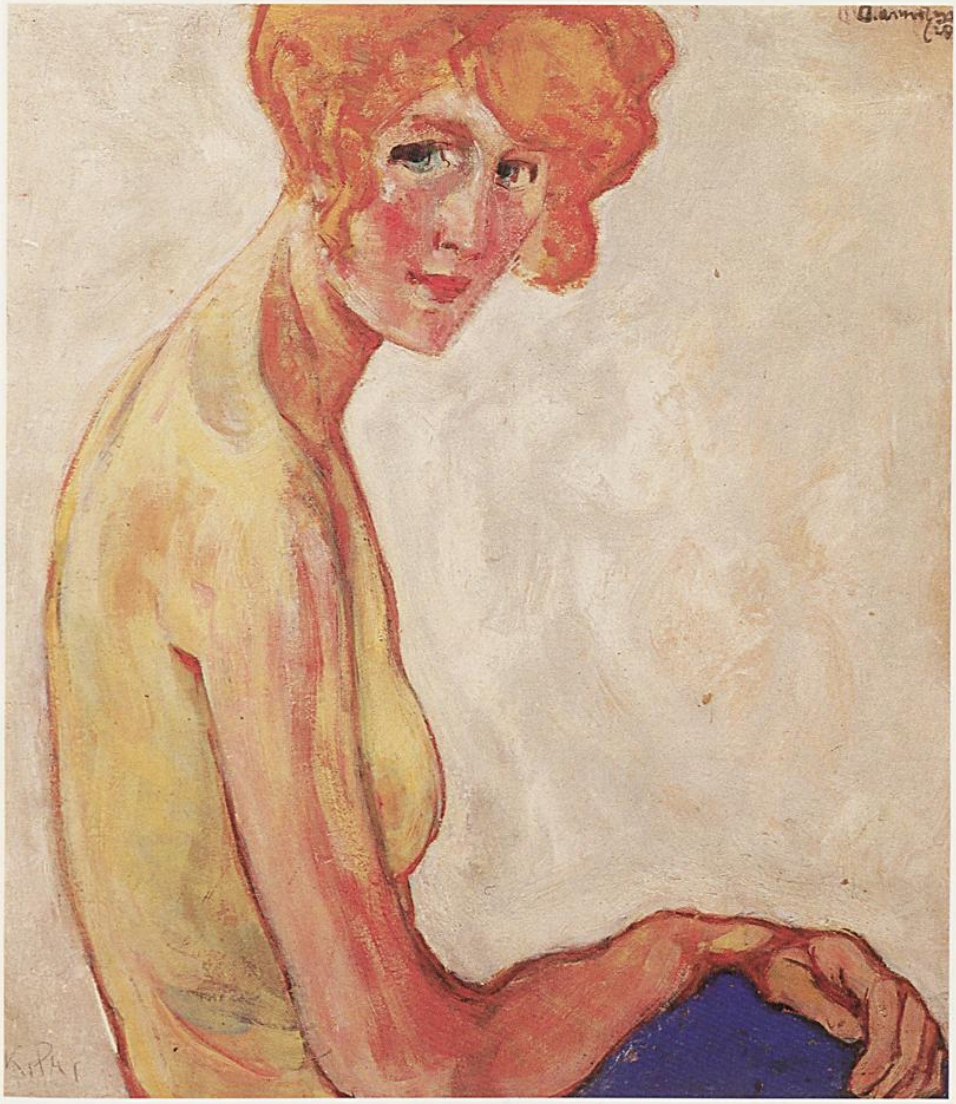
Artur Nikodem

Sitzender weiblicher Halbakt, 1929

Sitzender weiblicher Halbakt, 1929, Öl/Holzfaserplatte, 49 x 44.5 cm, signiert und datiert rechts oben »A. Nikodem 29« (rechts unten mit Bleistift »K. Pr.«)

Ein Mädchen sitzt in leicht gebeugter Haltung ungezwungen da, die Hand locker über das Knie gelegt. Eine fließende Linie umfaßt die sitzende Figur, ohne aber bei einer genauen Beschreibung zu verweilen. Die Form, auf einfache Umrisse reduziert, tritt zurück zugunsten der Farbe, der gerade Nikodems Leidenschaft galt, deren magische Expressivität er auf verschiedenste Weise zum Ausdruck bringen wollte. Von einem hellen, bewegten Hintergrund heben sich die zarten, ineinander fließenden Töne von Grün, Gelb und Rot ab. Kräftiger hingegen ist das Orange des aufgesteckten Haares, leuchtend das Rot der Lippen, und eine zarte, vielleicht schamhafte Röte überzieht die Wangen, als wäre sich das Mädchen seiner Nacktheit bewußt. Aufmerksam sind uns die großen blauen Augen zugewendet, ein in sich ruhender und fragender Blick.

M.H.



Artur Nikodem

Sargträger

Sargträger, Pastell, 55 x 40

Das Alltägliche, die zeitlosen und ewig gültigen Gesetze und Zustände des Menschen in Bildern zu erfassen, war das Anliegen Artur Nikodems. In den »Sargträgern« wird das Leid über den Verlust eines Menschen zum Ausdruck gebracht, ein Schmerz, dem der Künstler während seines Kriegsdienstes nur zu oft begegnet sein dürfte. Das Bild ist voll Expressivität. Vier schwarz gekleidete Männer tragen auf gebeugten Rücken einen Sarg einen Hang hinunter, und die Form der Körper ist diesem Tragen der Last und dem Ertragen des Schmerzes gewidmet. Die Gesichter sind, wie auch der Ort, anonym, ohne jegliche Individualität. Sie sind ein Ausdruck der Ohnmacht des Menschen gegenüber dem Schicksal und dem Tod. Der Hintergrund ist in leidenschaftlich wilden Zügen rot erleuchtet, erinnert dabei an Blut und Gewalt.

M.H.

Helmut Nindl

Klappstuhl gestürzt, 1991

1955 in Kramsach geboren; 1970-74 HTL-Innsbruck, Bildhauerei; 1985-83 Studium an der Akademie der Künste, München; 1992 1. Preis, Wettbewerb für Brunnengestaltung, Krems; 1995 1. Preis, Wettbewerb für Gedenkstätte Karl Glanzer, Kufstein; zweimal 1. Preis, Wettbewerbe für Brunnengestaltung, Fieberbrunn; 1. Preis, Wettbewerb Kunst-Am-Bau, Innsbruck; lebt in Kramsach

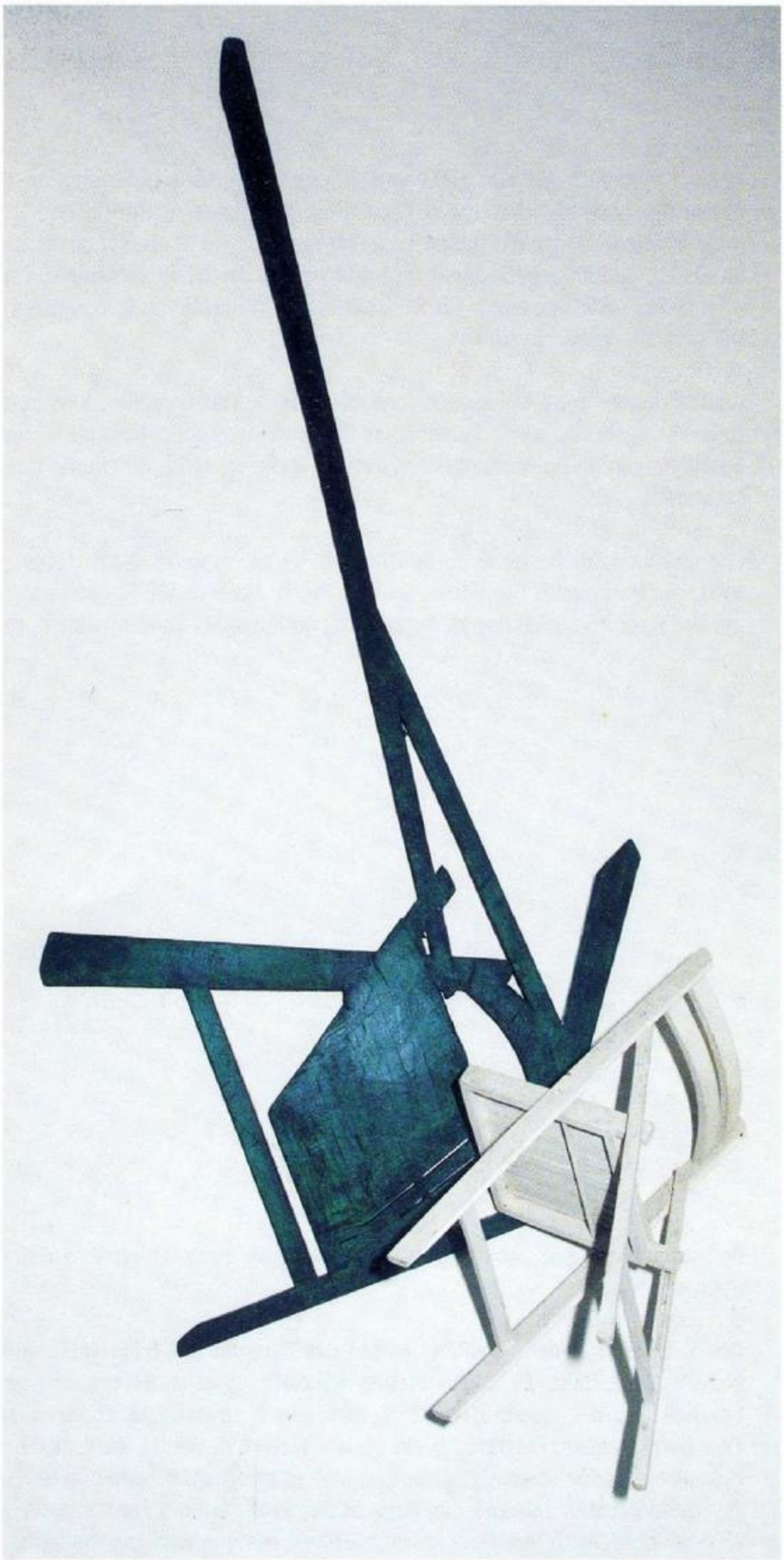
Ausstellungen: 1983 Kunstakademie, München; 1985 Galerie Perlinger, Wörgl; 1990 Stadtturmgalerie Innsbruck; Galerie Renu, Innsbruck; 1991 Galerie im Brechthaus, Augsburg; ÖIF- »Querdurch«, Wien; 1992 HTL-Galerie, Innsbruck; 1993 »Kunstforum Kontraste«, Kitzbühel; 1994 Städtische Galerie, Rosenheim; Büchsenhausen, Innsbruck; 1995 »Kunst am Inn«, Kufstein (A), Scuol (CH), Passau (D); Inn-Galerie, Kufstein; 1996 Haus Lehmann, Bern; Städtische Galerie, Rosenheim;

Literaturauswahl: Tiroler Tageszeitung 1987 Nr. 290/12; S. Hirn, Pressetexte 1985-1990, Innsbruck 1990; Kulturberichte aus Tirol 365/366, 1992; »Kunst am Inn«, Kufstein 1995; Faltheft Ausst., Innsbruck-Rosenheim, Innsbruck 1996

Klappstuhl gestürzt, 1991, Holz, Papier, Farbe, 320 x 250 x 60 cm

Diese Assemblage ist im offenen Schacht eines Stiegenhauses plaziert und somit von vier Richtungen aus verschiedenen Höhen erfahrbar. Ein einfacher weißer Holzklappstuhl, der Spuren vom Alltag zeigt – Wasserflecken, Staub und Reste von Spinnweben, die noch in den Ritzen verfangen sind – ragt von einer Wand schräg in den Raum. Sein Schlagschatten wurde materialisiert, durch Holz, Papier und Farbe eingefangen, festgehalten. Die Farbe bzw. Nicht-Farbe des Klappstuhls entspricht dem Umfeld, der Wand; er wirkt fast zerbrechlich in Relation zum mächtigen, sich in die Fläche ausbreitenden Schatten. Der Sessel weist in die Tiefe, der Schatten ist extrem in die Höhe gezogen. Auch dieser zeigt Spuren: Zeitungsbögen wurden auf ein Holzgerüst aufgeklebt und danach blau-grün bemalt. Diese Ausschnitte schimmern teilweise durch, einzelne Worte sind lesbar. Sie dokumentieren Vergangenes, wie sich auch der Schatten durch Einfall und Intensität des Lichts verändert, somit auf Flüchtiges hinweist und auch für die andere, nicht bewußt gelebte Seite der menschlichen Persönlichkeit steht. Bemerkenswert ist, daß der hier angebrachte Schatten nicht einem Real-Möglichen des Klappstuhls entsprechen kann. Nindl zerlegt den Gebrauchsgegenstand, den Schatten des Alltäglichen und setzt dessen Teile neu zusammen, er zeigt den Schatten in seiner Variation und in abnormer, dreidimensionaler Gestalt.

B.V.



Hilde Nöbl

Selbstporträt, 1954

1912 in Innsbruck geboren; lebt und arbeitet in Innsbruck; Studien an der Akademie der bildenden Künste in Wien (Prof. S. Pauser, H. Boeckl und P. Gütersloh); Studienreisen nach Italien und Frankreich; 1956 Preis der Stadt Innsbruck im Österr. Graphikwettbewerb, 1958 Kunstpreis der Stadt Innsbruck; Preise bei öffentlichen Wettbewerben für künstlerischen Wandschmuck; u.a. 1953 Mosaik der medizin. Klinik, Innsbruck

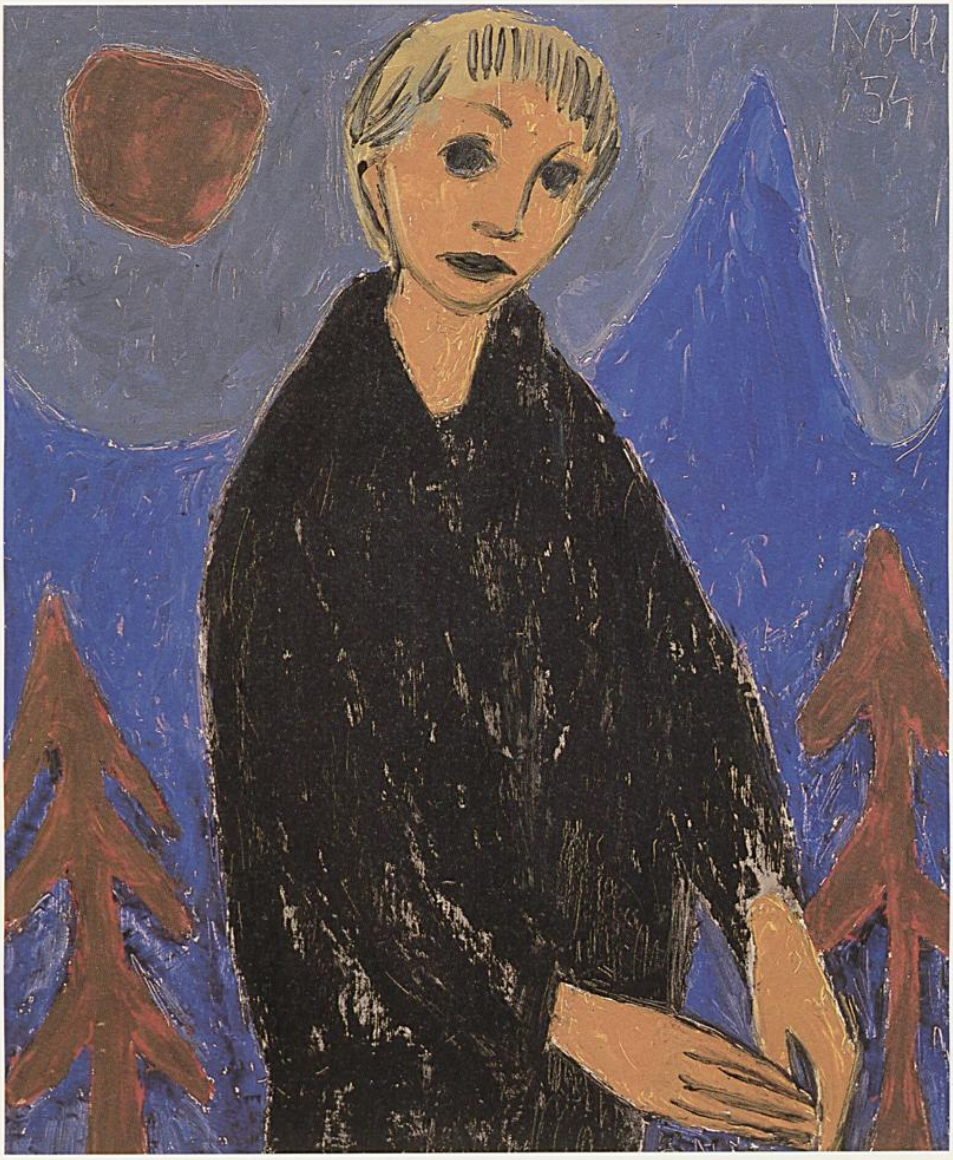
Ausstellungen: 1962 Universität Innsbruck; 1967 Kunstpavillon, Innsbruck; 1974 Grillhof, Innsbruck; 1975 Innsbrucker Kongreßhaus; 1980 Kongreßzentrum Igls; Beteiligungen an Ausstellungen im In- und Ausland; 1982 Verleihung des Professorentitels

Literaturauswahl: Tiroler Kulturberichte, Nr. 53/54, 1952; Nr. 80/81, 1955; Nr. 150, 1964; H. Mackowitz, Die Frauen in der Tiroler Malerei der Gegenwart, Tirol, Nr. 35, 1969/70; ders., Katalog d. Ausstellung im Kunstpavillon, Innsbruck, 1975

Selbstporträt, 1954, Öl/Holzfaserplatte, 101 x 85 cm, signiert und datiert links oben »Nöbl 54«

Das Selbstporträt der Künstlerin nimmt das Zentrum des Bildes ein, sie ist ganz in Schwarz gehüllt. Zu Seiten stehen »Skelette« zweier Bäume in einem rostbraunen Ton, der sich in dem Kreis, dem Mond, seitlich des Kopfes wiederholt. Eine Bergkette im Hintergrund, ein blaues Wellental, deutet wohl den Bezug zur Heimat an. Die kräftigen, gedämpften und ungemischten Farben erzeugen farbige Flächenmuster, zwingen das Auge in der vereinfachten Form das Wesentliche zu entdecken. Auch ihre Gesichtszüge werden nur von wenigen markanten Linien angedeutet, schwarze Farbflecke betonen die Lippen und die Augen und ziehen den Blick des Betrachters auf sich. Die Reduktion von Form und Farbe, voll naiver Expressivität, scheinen den Weg zu ihrem Wesen zu führen.

M.H.


Nöll
54

Hilde Nöbl

Klagender Clown, 1954

Klagender Clown, 1954, Öl/Holzfaserplatte, 105 x 85 cm, signiert und datiert links oben »Nöbl 54«

Kompositionen, die sich aus großen, farbigen Formen zusammensetzen bestimmen die Bilder Hilde Nöbls, rücken sie dabei bis fast an die Grenze zur Abstraktion. Mit schwarzen Linien werden die Formen genau begrenzt, wirken dabei etwas hart, aber in sich geschlossen. Die Farbe beschränkt sich auf wenige, kontrastierende Töne voll expressiver Kraft. Die Farbe wird zum Stimmungsträger. Das Klagen und die traurige Melancholie des Clowns vermittelt gerade das fahle, eintönige Weiß, das im Gegensatz steht zu der gewohnten Buntheit seines Erscheinens. Die roten Wangenflecken wirken wie die Reste einer Maske, wohinter sich ein wehmütiges, menschliches Antlitz verbirgt. Hinter ihm führt ein Mädchen im blauen Kleid ein Pferd, eine Andeutung vielleicht für die Ursache seiner Traurigkeit.

M.H.


Nöll
54

Hilde Nöbl

Ohne Titel, 1952

Ohne Titel, 1952, Bleistift und Kreide auf Papier, 50 x 35 cm, signiert unten rechts »Nöbl«

In diesem Blatt hat Nöbl das Gegenständliche hinter sich gelassen, sich ganz auf die Form eingelassen, versucht die in ihr innewohnenden Gesetze und ihre Eigendynamik zu ergründen. Die Farbe wird dabei ganz außer Acht gelassen, beschränkt sich auf Schwarz und Grau. Das Rostbraun ist ein ganz bewußter Akzent, der in diesen Raum der Formen gesetzt wird. Es handelt sich aber nicht um ein geometrisches Formenensemble, sondern um Splitterstücke eines Ganzen, die aus der Tiefe eines undefinierbaren Raumes auftauchen. Die Formen sind sich selbst überlassen, ohne Bezug zueinander, von einer geheimen Kraft auseinandergehalten und an den Platz gebunden. Das Chaos der Formen fügt sich in eine größere, »höhere Ordnung« ein, deren klare Umgrenzung nicht überschritten werden kann.

M.H.

Annelies Oberdanner

High Hills, 1996

1961 in Innsbruck geboren; 1979-85 Studium am Mozarteum in Salzburg, Klasse für Bildhauerei; 1985-86 Lehrtätigkeit als bildnerische Erzieherin in Salzburg; 1986-87 Auslandsaufenthalt in Belfast; 1987-91 Lehrtätigkeit als bildnerische Erzieherin in Wien; seit 1991 Lehrauftrag am Mozarteum, Salzburg; lebt und arbeitet in Wien

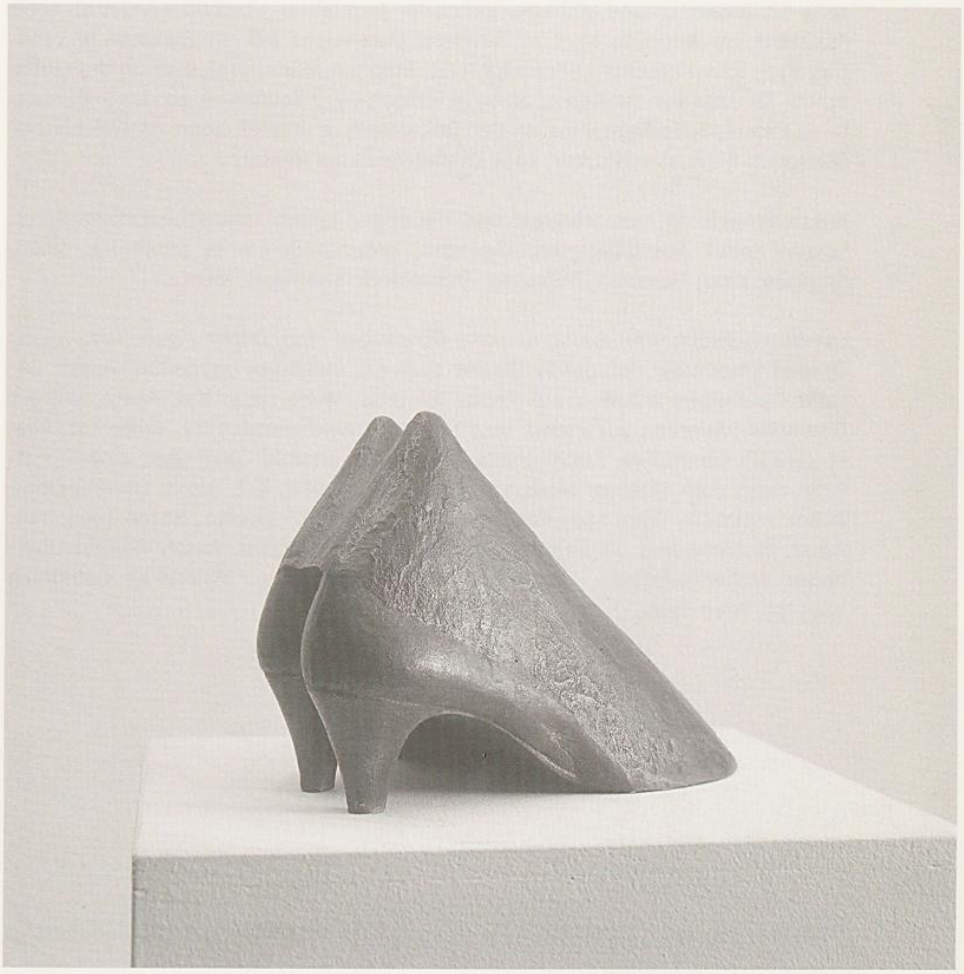
Ausstellungen: Einzelausstellungen: 1993 Galerie 5020, Salzburg; 1996 Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; Ausstellungsbeteiligungen: 1990 Kulturverein Kremsmünster (mit Ulrike Lienbacher); 1991 Künstlerhaus Salzburg, »(K)eine Schulausstellung«; 1992 Galerie im Traklhaus, Salzburg; 1993 Stadtgalerie Salzburg, Mirabellgarten; 1994 Ausstellung im ehemaligen Casino auf dem Mönchsberg, Salzburg; 1996 Kunstraum Innsbruck , »Zeitschnitt '96«

Literaturauswahl: Bilderblock zur Ausstellung: Annelies Oberdanner – Objekte, Galerie 5020 Salzburg, 1993; Dietgard Grimmer, Ausstellungskatalog anläßlich der 50. Ausstellung im Förderprogramm des Landes Salzburg organisiert von der Galerie im Traklhaus: Eins, zwei, drei,...fünfzig, Salzburg 1994; Edith Schlocker, Tiroler Tageszeitung, Nr. 225/7, Innsbruck 1996

High Hills, 1996, Bronze, 33 x 23 x 22 cm

Subtile Installationen, dreidimensionale Wandstücke und »Fetische« sind das Medium der Künstlerin. Banale Alltagsgegenstände werden in Fetische verwandelt, die irritierend wirken. Oft sind es Kleidungsstücke, wie Sakkos, Badeanzüge, Mäntel, Strümpfe oder Schuhe, die Annelies Oberdanner zu Skulpturen stilisiert. Diese Objekte sind meist aus Polyester oder Silikon gegossen. Ein paar Stöckelschuhe gaben die Idee zu High Hills. Weiche Formen, im Gegensatz zum schweren Material Bronze, überziehen die Damenschuhe, nur der hohe Absatz der Pumps bleibt sichtbar. Auffallend sind die zwei Spitzen, die die höchsten Punkte am Objekt bilden und an High Hills – hohe Hügel – erinnern. Die einheitliche dunkle Farbe der Bronze ist bestimmend, nur das Spiel Licht und Schatten beleben die Oberfläche.

K.Z.



Oswald Oberhuber

Selbstporträt, 1963

1931 in Meran geboren; 1945-49 Gewerbeschule in Innsbruck, Abteilung Bildhauerei; 1950; Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Fritz Wotruba und an der Staatlichen Akademie in Stuttgart bei Willi Baumeister; 1964-68 Redakteur und Mitherausgeber der Architekturzeitschrift »Bau«; ab 1968 Assistent bei Wotruba; 1972 als Vertreter Österreichs bei der Biennale in Venedig; 1973 künstlerischer Leiter nächst St. Stephan /Wien; Professor an der Hochschule für Angewandte Kunst; ab 1979 Rektor; 1977 Teilnahme an der Dokumenta 6, Kassel; 1982 Teilnahme an der Dokumenta 7, Kassel; 1990 Östereichischer Statspreis für Auslandskultur; 1991 Wiederwahl zum Rektor;

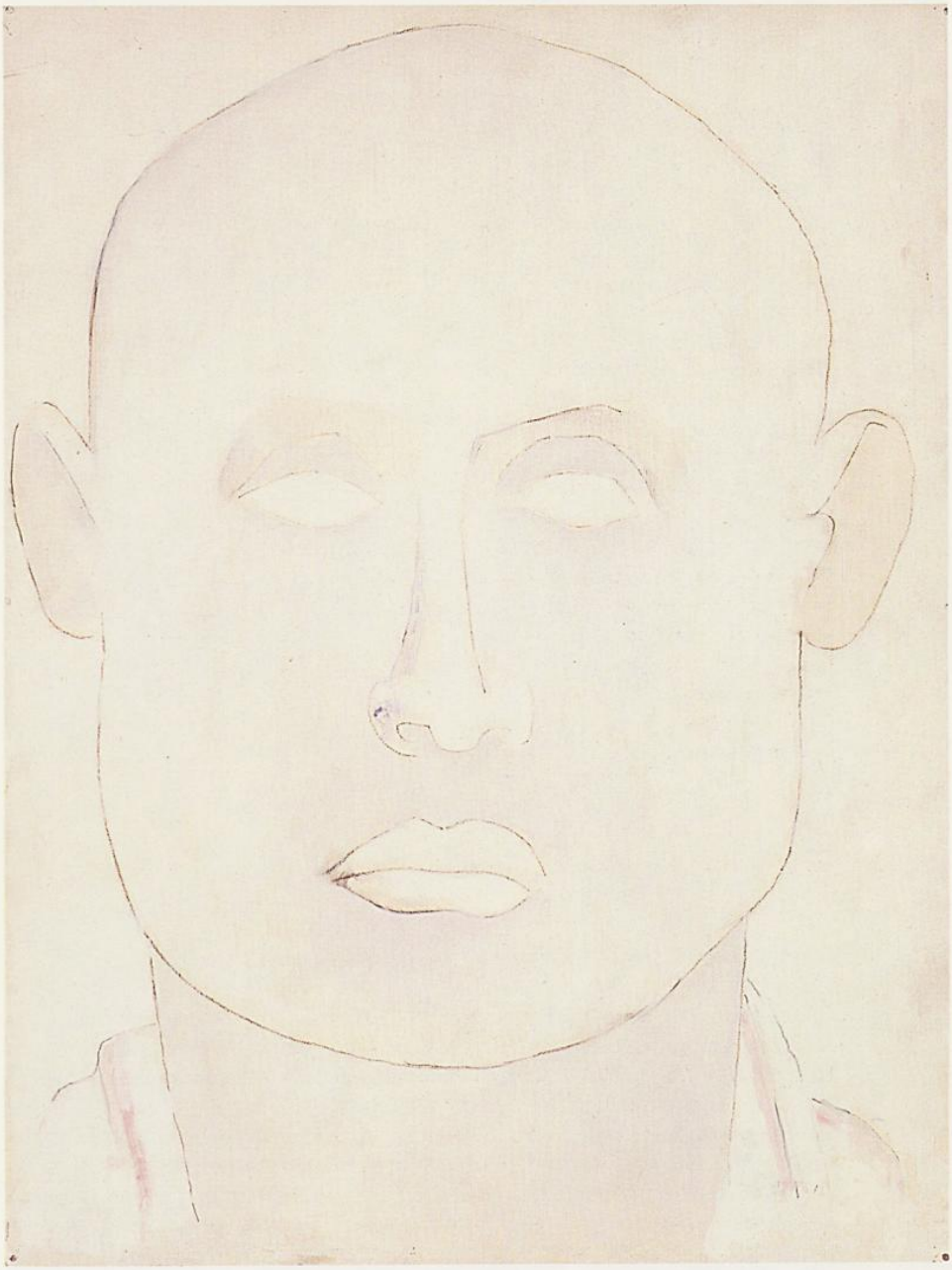
Ausstellungen: in den achtziger und neunziger Jahren zahlreiche Einzelausstellungen sowie Ausstellungsbeteiligungen, unter anderem in Innsbruck, Wien, Salzburg, Graz, Hamburg, München; Düsseldorf; Sao Paolo, Gent...

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Oswald Oberhuber, 300 Zeichnungen, Graz 1973; Oswald Oberhuber, Informelle Plastik 1949-54, Innsbruck 1979; Kat. Ausst. Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1948-84, Wien 1984; Kat. Ausst. Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1947-86, Münsterschwarzach o.J. 1986; Kat. Ausst. Oswald Oberhuber, Sammlungen, Wien 1988; Oswald Oberhuber, Eine Sammlung; hrsg, vom Museum Moderner Kunst, Wien 1988; Kat. Ausst. Oswald Oberhuber – Klassik, Wien 1993;Kat.Ausst. Museion – Dokumenta, Bozen 1994; Kat. Ausst. Wotruba und die Folgen, Museum Würth 1994; Kat. Ausst. Oswald Oberhuber, Möbelskulpturen, Graz 1995; W. Schmied Hrsg., Malerei in Österreich 1945-95, Wien 1996;

Selbstporträt, 1963, Öl/Holzfaserplatte, 39.5 x 30 cm, unsigniert und undatiert

Zwischen 1960 und 1964 entstehen eine Reihe von Selbstporträts Oberhubers in der gleichen Art. Zu dieser Zeit hat die Phase der informellen Malerei und Plastik bereits hinter sich. Etwa gleich zu datieren wie die Entstehung dieser Porträtserie ist die Enstehung der Theorie der »Permanenten Veränderung in der Kunst«. Das prägende Merkmal dieses Porträts ist die Einfachheit der Darstellung. Die Form des Kopfes weist die Regelmäßigkeit eines mit dem Zirkel konstruierten Ovals auf. Die Konturen bestehen aus einer klar gezogenen Linie. Auf Modellierung wird abgesehen von Ansätzen dazu an Augenhöhlen, Nase und Mund gänzlich verzichtet. Farblich beschränkt sich Oberhuber fast ausschließlich auf Grau- und Weißtöne. Da der Kopf beinahe die gesamte Bildfläche einnimmt entsteht eine massive Bildwirkung.

M.P.



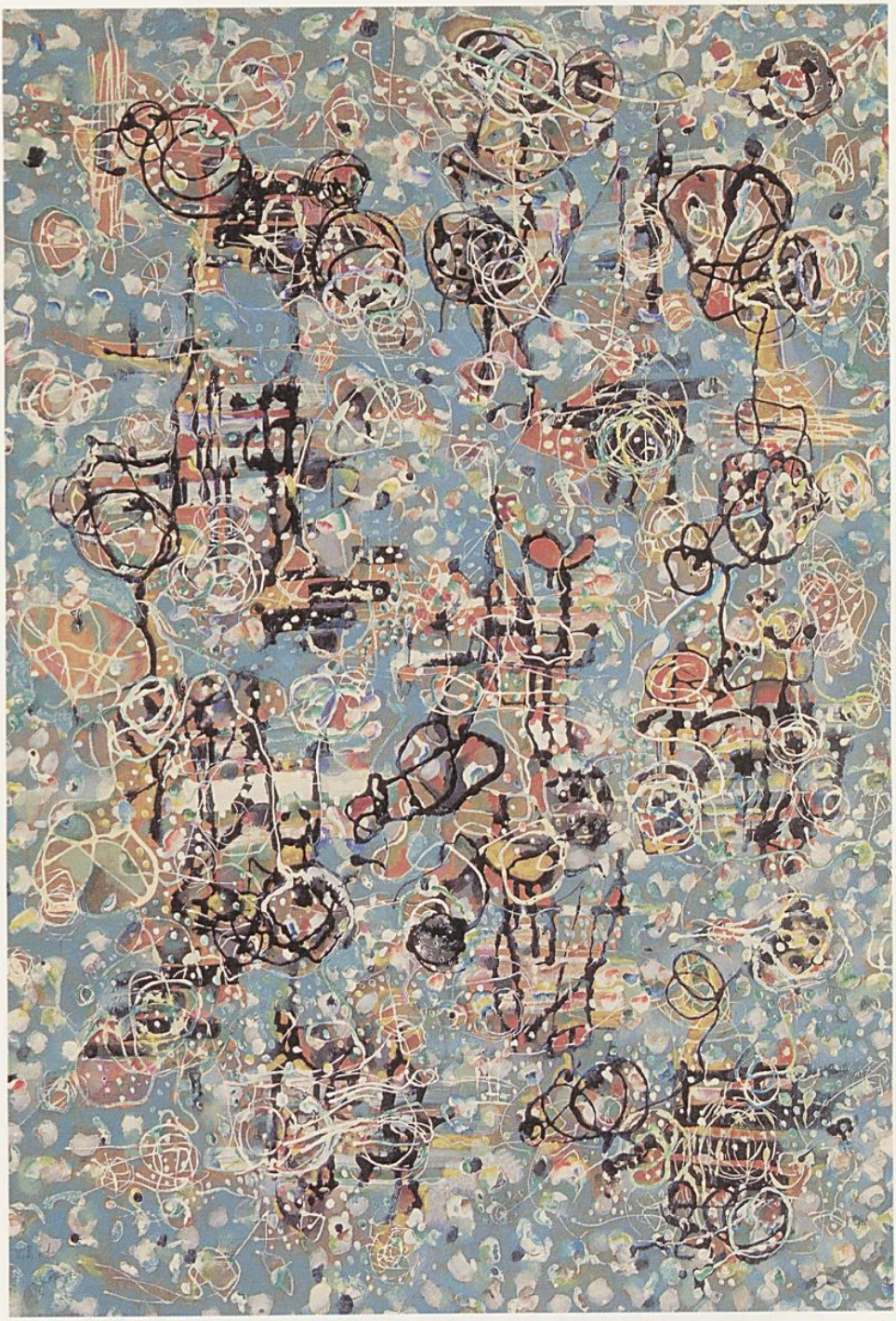
Oswald Oberhuber

Komposition BB., 1956

Komposition BB., 1956, Lackfarben auf Hartfaserplatte, 86 x 61 cm

Komposition BB. stammt aus einer Schaffensphase, die Oberhuber selbst als das Ende der Informellen Malerei und Plastik bezeichnet, Tendenzen denen der Künstler schon damals mit seinen Grundhaltung der steten Veränderung begegnet. Seine Formensprache bewegt sich zwischen Auflösung und Festsetzung, gegen normative künstlerische Bindungen hin zur Öffnung neuer Wirklichkeitsvorstellungen. Oberhuber bedient sich hier der direkten Sprache gestischer Abstraktion geprägt von Spontaneität, Bewegung und Farbe. Auf den ersten Blick erscheint der Malgrund von einem dichten Farb- und Formengewirr überzogen, Linien, Punkte, Klekse und Farben, die sich zu einem scheinbar unkontrollierten Kräftefeld verbinden. Diesem Prozeß der Auflösung realer Impulse hin zu inneren Visionen phantastischer, formunabhängiger Art folgt ein ordnendes Moment. In diesem Beispiel werden Teile der ersten,überaus bunten und kleinteiligen Malschicht in einem zweiten Schritt von blauen und weißen Formelementen überlagert.Beide Lagen verbinden sich zu einer neuen Struktur, die durch Erhebungen und Vertiefungen Raumerfahrungen in der Fläche ermöglichen.

V.O.



Sepp Orgler

Selbstbildnis, 1937

1911 in Wörgl geboren, 1943 in Orel gefallen; 1929 Abschluß der Ausbildung an der Staatsgewerbeschule in Innsbruck, 1929-31 Lehre beim Bildhauer F. Kobald in Schwaz, ab 1935 Studium an der Wiener Akademie, 1937-41 Abendakt bei H. Boeckl

Ausstellungen: 1954 Gedächtnisausstellung im Tiroler Kunstpavillon Innsbruck

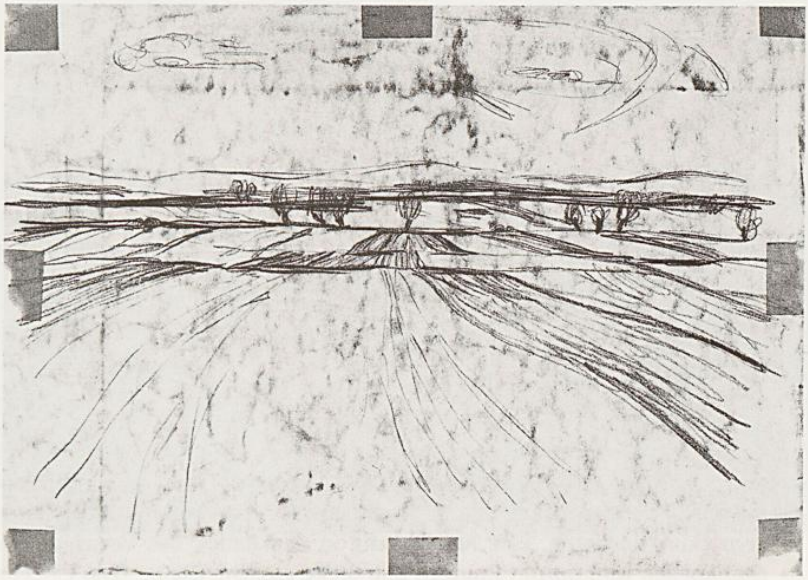
Literaturauswahl: Wilfried Kirschl, Kat. Ausst. »Malerei und Graphik in Tirol 1900-1940«, Innsbruck, 1973; Ernst Hoffmann, phil. Diss., Innsbruck, 1980; Kat. Ausst. »Graphik 1900-1950 Südtirol, Tirol, Trentino«, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1982

Selbstbildnis, 1937, Kohlezeichnung, 45 x 32 cm, datiert rechts unten »20. 06. 37«

Ein junger Mann im Halbprofil wendet sich dem Betrachter zu. Vielleicht versucht er zu begreifen, was aus ihm wird? Tatsächlich nennt der Künstler das Jahr 1937 in seiner Korrespondenz als jenes, in dem er »von allen Jahren am meisten gewachsen ist«. Sein Streben, »immer vorwärts« zu gehen, gibt dem eindringlichen, unruhigen, schwarzen Blick, eine sehr individuelle Prägung. Von seiner Ausbildung als Bildhauer behält er im Zeichnen eine plastische Kraft und gibt seinen Konturen eine gewisse Schroffheit. Aus dem massiven Hals, den betonten Backenknochen strahlen Solidität und Kompromißlosigkeit. Das Selbstbildnis kann man als Ausdruck der Beharrung auf eine gewählte Laufbahn betrachten. Die Zähigkeit, die sich in ihm spiegelt, ist echt und ehrlich. Die Ergriffenheit des Betrachters steigert sich, wenn man weiß, daß Orgler zu früh die Möglichkeit entzogen wurde, »einmal so reifen so Frucht bringen zu dürfen« (Brief vom 07. 06. 37), wie er es wünschte.

M.Z.


20.6.37



Fritz Pechmann

Ohne Titel, 1986

1956 geboren in Linz, lebt seit 1974 in Innsbruck, Studium der Theologie, Universität Innsbruck, AHS-Lehrer, Lesungen und Veröffentlichungen von Lyrik, Autodidakt

Einzelausstellungen: 1988 Galerie Flora; 1992 Kunsthalle 2, Innsbruck; 1993 Galerie Thomas Flora, Innsbruck;
Ausstellungsbeteiligungen: 1989 »Zehn neue Mitglieder der Künstlerschaft«, Kunstpavillon, Innsbruck; 1990/1991 Ankäufe der Tiroler Landesregierung, 1991 22. österreichischer Grafikwettbewerb, Innsbruck; 1993 Tiroler Kunstpavillon; 1994: Galerie im Traklhaus, Salzburg;

Literaturauswahl: NZT 1989, Nr 17/10, Kat.-Ausst. 22. österreichischer Grafikwettbewerb, Innsbruck 1991, NTZ 1992, Nr 14; Kat.Ausst. Bergwerk, Innsbruck 1992; Kat. Ausst. Galerie Maerz, Linz 1993

Ohne Titel, 1986, Collage aus Papier hinter Plexiglas, 70 x 50 x 8 cm, rechts unten signiert und datiert »F. P. 86«, hinten bez. »FRITZ PECHMANN ohne Titel 1986«

Ausgangspunkt für die 1986 entstandene Arbeit von Fritz Pechmann bildet die Collage. Schwarze und weiße Formen aus Papier, leicht akzentuiert von blassem Grün und Rosa, sind unter einer Haube aus Plexiglas zusammengesetzt. Das Material holt sich Pechmann von Papierabfallproduzenten, den Illustrierten und der Verpackungsindustrie. Eine Ausdehnung in den Raum, das Verschieben räumlicher Ebenen wird durch Faltungen und Stege erreicht. Die im Oval eingebrachten Zeichen stehen als Spuren des Zufalls und der Spontanitöt. Der dekorativ spierlerische Zug erfährt in folgenden Arbeiten durch das Einbringen eine symbolische Dimension und Bereicherung.

R.B.

Fritz Pechmann

Ohne Titel, 1987

Ohne Titel, 1987, Folie auf Plexiglas, 34.5 x 31.5 x 7.5 cm, rechts unten signiert und datiert »F. P. 87«

Um den Effekt eines Collage-Negativs zu nutzen, setzt Pechmann fototechnische Verfahren ein. Die räumliche Komponente erfährt nun eine Umkehrung, die Absicht des Künstlers ist das »Hineingehen in einen Negativ-Raum«. Die verwendete Folie wird auf Plexiglas montiert, im Gesamteindruck stellt sich die Arbeit als plastisches Gebilde dar. Die negative Wiedergabe einer Collage läßt eine Auseinandersetzung von strukturierten und nichtstrukturierten Flächen erkennen, wobei die ornamentale Behandlung von Flächen, wie sie in neuesten Werken (Kunsthalle 2, Innsbruck 1992) aufttritt, hier schon anklingt.

R.B.


F.P. 87

Wilhelm Pechtl

Ohne Titel (Fische), 1984

1951 in Zams geboren; 1973-78 Hochschule für angewandte Kunst, Wien, Graphikdiplom; 1979-81 freiberuflicher Graphiker in Wien; seit 1981 Zeichenlehrer am Gymnasium in Imst; ständiger Mitarbeiter bei verschiedenen Zeitschriften und Publikationen; Beschäftigung mit Tiroler Photographiegeschichte (eigene Publikationen, Archiv historischer Photographien); lebt und arbeitet in Strad

Einzelausstellungen: 1973 Kleine Galerie, Landeck; 1979 Werkhaus, Wien; 1982 Stadturmgalerie Innsbruck; 1985 Gymgalerie, Imst; 1987 Museums-galerie, Tarrenz; 1991 Turmgalerie, Imst; 1993 Galerie am Kirchplatz, Tiss; Töpferstudio Kathrein, Innsbruck; 1994 AK Bildungsheim Seehof, Innsbruck
Ausstellungsbeteiligung: 1976 Burg Hasegg, Hall; 1977 Grafikbiennale, Krakau; 1981 Galerie 70, Berlin; 1984 Forum West, Salzburg; Galerie West, Imst; 1985 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1994 Galerie Renu, Silz

Literaturauswahl: Kat. Ausst., 17. Österreichischer Grafikwettbewerb, Innsbruck 1980; B. Erhard u. W. Pechtl, Menschen im Tal, Innsbruck 1985; W. Pechtl u. A. Tamerl, Belichtet, Innsbruck 1989; W. Pechtl u. A. Tamerl, Josef Schöpf, Rosenheim 1991

Ohne Titel (Fische), 1984, Teller, Ton glasiert, Durchmesser 34 cm, Tiefe ca. 6,5 cm; sign., dat. innen »W.P. 84«

Kunst existiert für W. Pechtl in erster Linie in direktem Zusammenhang mit Alltagsleben, was nicht nur seine Tätigkeit als Grafiker bei verschiedenen Zeitschriften und Publikationen und als Plakatkünstler dokumentiert, sondern auch seine keramischen Objekte. Kleiner Keramiken stellt der Künstler selbst her, während er größere nur bemalt. Diesen Keramikteller kennzeichnet die sparsame Dekoration mit einem sich wiederholenden Motiv. Zum natürlichen Farbton des Materials tritt lediglich Schwarz, die figürliche Darstellung bleibt als Negativform ausgespart. Die Abstände der Fische sind unregelmäßig und bieten damit eine reizvolle Unterscheidung zur schematischen Massenherstellung von Industrieprodukten. Als Anspielung auf die Funktion des Tellers kann der teilweise aufgebrochen Umriß der Fische gesehen werden, der Gräten zum Vorschein kommen läßt.

C.W.

Wilhelm Pechtl

Bertolt Brecht, 1979
Lu Hsün, 1979
Hanns Eisler, 1979
Käthe Kollwitz, 1979

Bertolt Brecht, 1979, Siebdruck, 84 x 59 cm, rechts unten bez. und signiert/50 »Pechtl Willi«

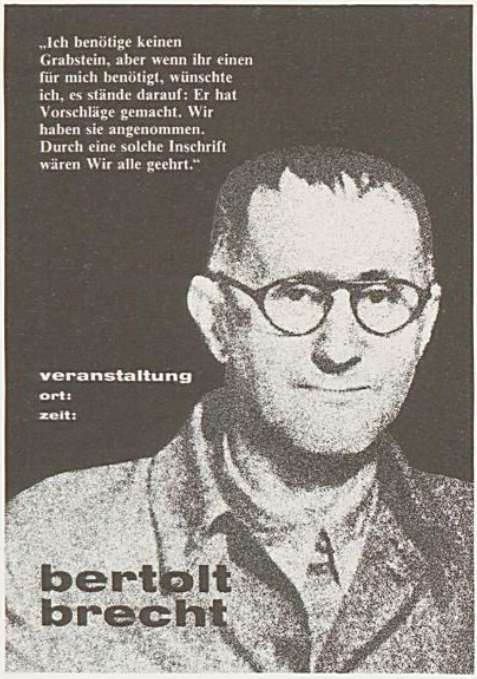
Lu-Hsün, 1979, Siebdruck, 84 x 59 cm, rechts unten bez. und signiert/50 »Pechtl Willi«

Hanns Eisler, 1979, Siebdruck, 82 x 58 cm, rechts unten bez. und signiert/ 50 »Pechtl Willi«

Käthe Kollwitz, 1979, Siebdruck, 84 x 59 cm, rechts unten bez. und signiert/50 »Pechtl Willi«

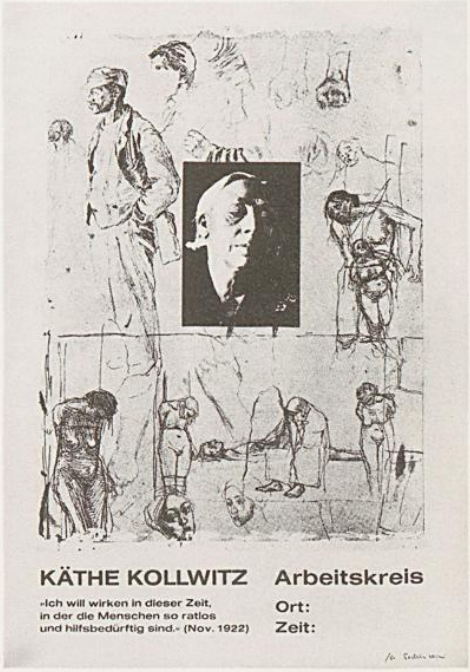
Das Plakat als Ausdrucksmittel durchzieht das gesamte künstlerische Werk von Willi Pechtl. In einer Serie entstehen 1979 mehrere Siebdruckarbeiten, deren inhaltliche Bezüge als soziale Stellungnahme Pechtls bezeichnet werden können. Während der Studienzeit in Wien forschte er im Widerstandsarchiv, was eine Auseinandersetzung mit dort aufgegriffenen Künstlern und Literaten mit sich brachte. Es enstehen formal unterschiedliche, jeweils dem Inhalt Attribut zollende Arbeiten, die in ihrer klaren und nüchternen Sprache überzeugen. Im Käthe Kollwitz Plakat sind deren eigene Skizzen eingebracht, die auf das Engagement dieser Künstlerin für Frauen, Arbeiter, Kinder hinweisen. In formaler Zurückhaltung unter Einbringung von Texten, macht Pechtl mit Theodor Kramer auf einen wenig beachteten Literaten der österreichischen Zwischenkriegszeit aufmerksam. 1990 fand das Plakat bei der in Innsbruck stattfindenden Theodor-Kramer-Tagung entsprechende Verwendung. Die mit künstlerischen Bildmitteln gestalteten Plakate Pechtls stellen maßgebliche Beispiele zeitgenössischer österreichischer Plakatkunst dar.

R.B.


„Ich benötige keinen Grabstein, aber wenn ihr einen für mich benötigt, wünschte ich, es stände darauf: Er hat Vorschläge gemacht. Wir haben sie angenommen. Durch eine solche Inschrift wären Wir alle geehrt."
veranstaltung
ort:
zeit:
bertolt brecht


lu hsün
1881–1936
Dichter im Kampf für die nationale und soziale Befreiung Chinas
ausstellung
„Eng die Brauen zusammengezogen,
kalt und voller Verachtung
trotz ich tausend Herren,
die mit Fingern auf mich zeigen.
Willig wie ein Büffel
beug' mein Haupt ich
vor den Kindern."


hanns eisler
DEBATTEN:
·EISLERS KRITISCH-BÜRGERLICHE PHASE
·MUSIK IM KLASSEN-KAMPF
·ZUR REZEPTION VON EISLERS MUSIK
ort:
zeit:

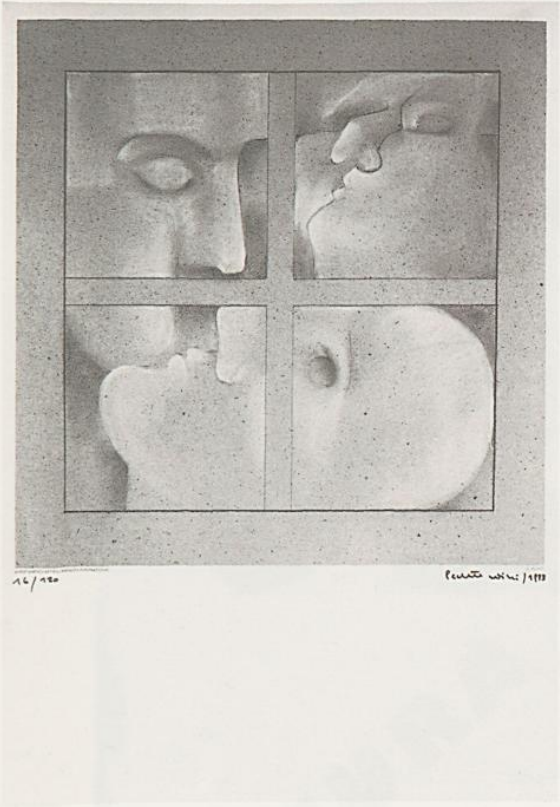

KÄTHE KOLLWITZ
»Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.« (Nov. 1922)
Arbeitskreis
Ort:
Zeit:

Wilhelm Pechtl

Amnesty International, 1973
Theodor Kramer Gedenkplakat, 1979

Amnesty International, 1973, Siebdruck, rechts unten signiert und datiert »Pechtl Willi/1973«, links unten bez. 16/120

Theodor Kramer Gedenkplakat, 1979, Siebdruck, 84 x 59 cm, rechts unten bez. und signiert/50 »Pechtl Willi«



16/120

Renate Wilhelm/1977

THEODOR KRAMER

österr. Schriftsteller der Zwischenkriegszeit

Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan

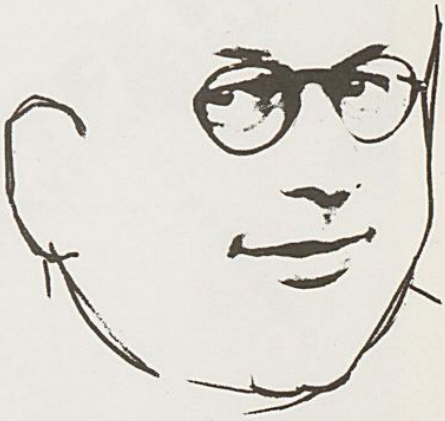
Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan.
Ich darf schon lang in keiner Zeitung schreiben,
die Mutter darf noch in der Wohnung bleiben.
Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan.

Der Greißler schneidet mir den Schinken an
und dankt mir, wenn ich ihn bezahle, kindlich:
wovon ich leben werd', ist unerfindlich.
Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan.

Ich fahr' wie früher mit der Straßenbahn
und gehe unbehelligt durch die Gassen;
ich weiß bloß nicht, ob sie mich gehen lassen.
Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan.

Es öffnet sich mir in kein Land die Bahn,
ich kann mich nicht von selbst von hinnen heben;
ich habe einfach keinen Raum zum Leben.
Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan.

Theodor Kramer



Renate Wilhelm

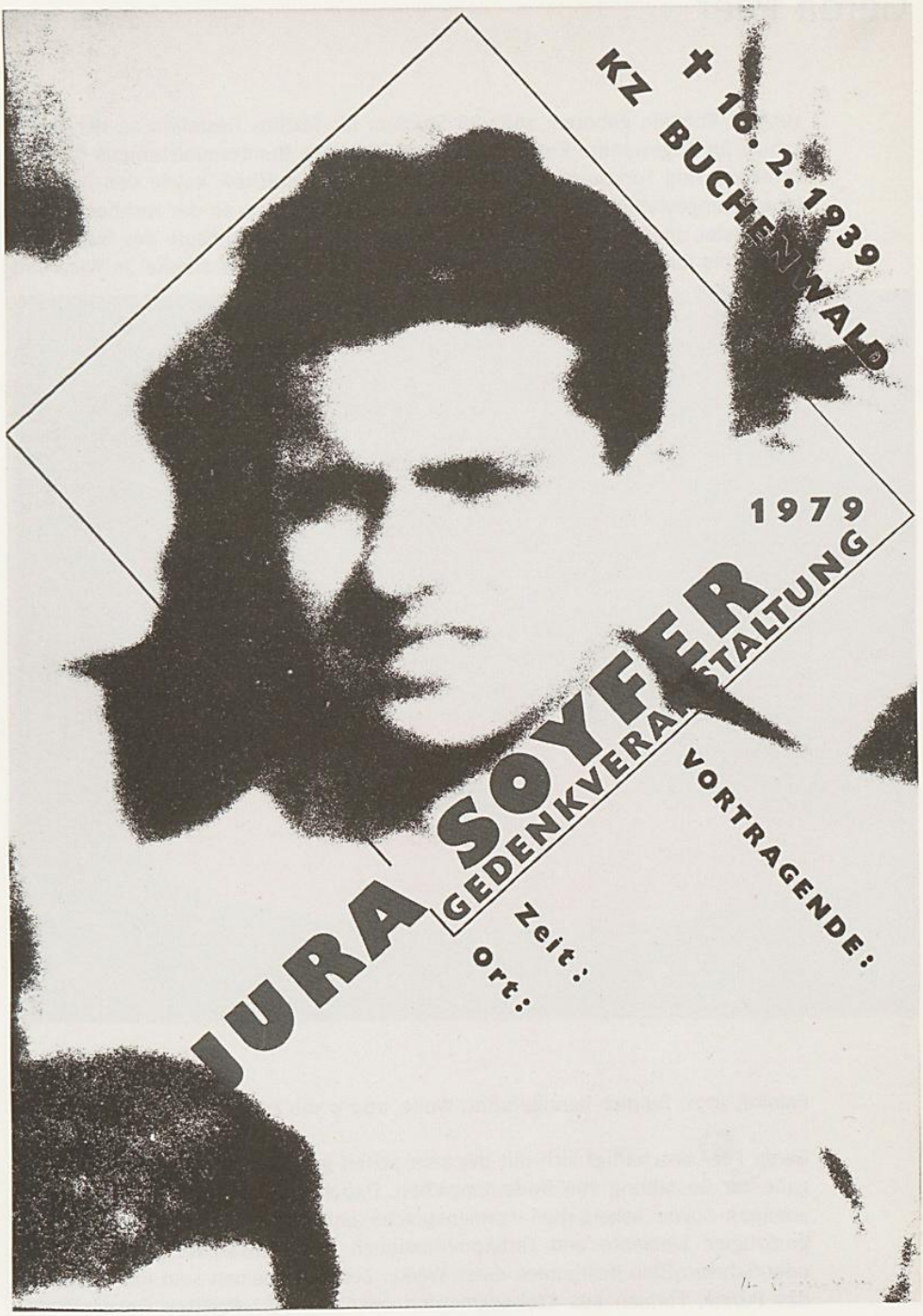
Wilhelm Pechtl

Jura Soyfer Gedenkplakat, 1979

Jura Soyfer Gedenkplakat, 1979, Siebdruck, rechts unten bez. und signiert/50 »Pechtl Willi« – Preis der Kammer der gewerblichen Wirtschaft für Tirol

Anläßlich einer Jura-Soyfer Gedenk-Veranstaltung im Februar 1979 in Wien gestaltete Willi Pechtl das Plakat. Der österreichische Dramatiker, Lyriker und Kabarettist Jura Soyfer war im Februar 1939 im KZ-Buchenwald umgekommen. Auf diese Tatsache weist Pechtl in unumstößlicher Form hin, dem Betrachter werden die an Juden begangenen Verbrechen bewußt gemacht. In einer Auflage von 500 Stück fand das Plakat in ganz Wien Verbreitung. Die farbliche Reduktion auf Rot und Schwarz, die auf elementare geometrische Formen beruhende Gestaltung macht Einflüsse der russischen Konstruktivisten geltend, die ihrerseits in der Zeit der Umorientierung sowjetischer Kulturpolitik auf das breiten Massen zugängliche Plakat zurückgegriffen haben.

R.B.


JURA SOYFER
GEDENKVERANSTALTUNG
1979
+ 16. 2. 1939
KZ BUCHENWALD
VORTRAGENDE:
Zeit:
Ort:

Gerda Peer

Palette, 1991

1959 in Kufstein geboren; 1982-88 Studium für Textiles Gestalten an der Hochschule für Angewandte Kunst Wien; 1988 Preis des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung für ihre Diplomarbeit »Teppiche«; sowie den Preis für Innenraumgestaltung Werkhaus Fuschl. 1990 Gaststudium an der Fachhochschule in Münster. 1992 ORF Reisestipendium nach Paris; 1995 Ankäufe des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst; lebt und arbeitet in Wien und Bad Häring

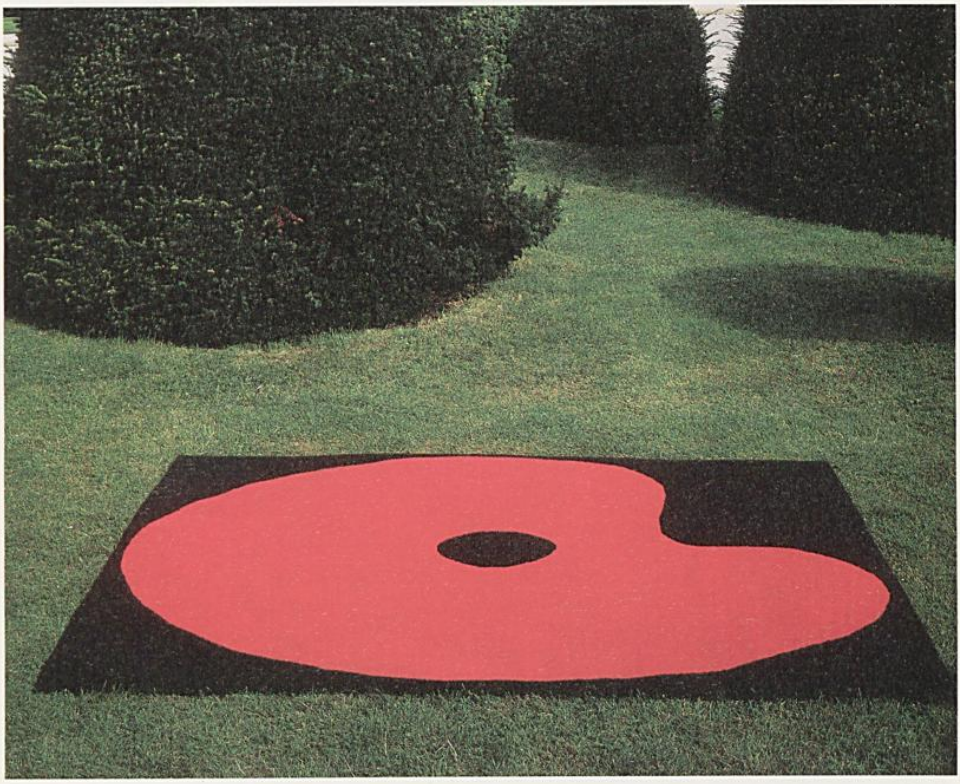
Ausstellungen: (Auswahl) 1985 Galerie Tausch, Innsbruck; 1986 »Geist und Form XI«, Wien; 1988 Steirischer Herbst, Graz; Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1989 »60 Tage österr. Museum des 21. Jhds«, Wien; Galerie Graff, Montreal, Canada; 1990 Tiroler Kunstpavillon Hofgarten, Innsbruck; 1991 Galerie Stadtpark, Krems; 1992 Palais Thurn und Taxis, Bregenz; Museum für Moderne Kunst, Sevilla, Spanien; Grand Palais, Paris; ORF Landesstudio Tirol; 1993 Ausst. im Rahmen des Wörgler Frauenmonats, Wörgl; 1994 Galerie 5020 Salzburg; »Tiroler Künstler in Liechtenstein« Atelier 11 Triesen; Türkisches Bad, Malom-To, Budapest; 1995 24. Graphikwettbewerb Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck;

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Geboren in Tirol, Innsbruck 1988; Dr S. Hirn, Pressetexte, in: Ausstellungen der Tiroler Künstlerschaft 1985-90, Innsbruck 1990; Kat. Ausst. Fest am Boden 1993; Kat. Ausst. Tiroler Künstler in Liechtenstein 1994; Kat. zum 24. österr. Graphikwettbewerb, Innsbruck 1995

Palette, 1991, Teppich handgetuftet, Wolle, 200 x 300 cm

Gerda Peer beschäftigt sich mit der sehr selten gewordenen künstlerischen Aufgabe zur Gestaltung von Bodenteppichen. Dabei arbeitet sie mit einer äußerst strengen sowie asketischen Formensprache und Farbgebung: Einfache, klare, großzügige Elemente und Farbkombinationen wie Schwarz/Weiß, Schwarz/Rot oder Schwarz/Blau bestimmen diese Werke. Zentrale Themen sind immer wieder das Puzzle, Formen aus Kreissegmenten oder wie bei »Palette« Gegenstände, die aus der Gebrauchswelt entlehnt sind, wobei mit Blickrichtung auf die große Form gearbeitet wird. Mit dem hier angeführten schwarz-roten Teppich »Palette« war Peer 1994 auf der Ausstellung »Tiroler Künstlerschaft in Liechtenstein« vertreten.

E.G.



Elmar Peintner

Aerobaten in Blau, 1986

1954 in Zams/Tirol geboren; 1974-1979 Studium an der Akademie der Bildenden Künste bei Prof. Melcher, Wien; 1979 Diplom; lebt und arbeitet in Imst

Einzelausstellungen: 1979 Galerie Ardennes, Echternach/Luxenburg; 1980 Galerie Elefant, Landeck; 1982 Galerie Paul Bouvèe/CH; 1985 Galerie Kocian, Grado/I; 1988 Galerie Thomas Flora, Innsbruck; Galerie Dr. Thomas Seywald, Salzburg; 1989 Galerie Theodor von Hörmann, Imst; 1993 Galerie Serafin, Wien; 1995 Österreichische Botschaft, Washington/USA

Ausstellungsbeteiligungen – eine Auswahl seit 1985: 1985 Kanagawa 85, Yokohama/Japan; 1986 Galerie der Zeichner, Stuck-Villa, München; 1991 Event Hall, Sapporo/Japan; 1992 Juniper Gallery, Napa Art Center, Napa Valley/USA; 1993 National Centre of Fine Arts, Giza/Ägypten; Han Bat Prefecture Gallery, Taejon/Korea; 1994 Art Addiction International Gallery, Stockholm; 1995 Minibienal 95, Susekullen, Olofström/Schweden

Preise: Meisterschulpreis, Wien; Uitgeverij Danthe Preis, Belgien; Preis des Polnischen National-Museums, Krakau; 2facher Preisträger bei der int. Grafikausstellung im Napa Art Centre, Napa, California/USA

Literaturauswahl: Pers. Kat., Elmar Peintner, Imst 1995; arttirol II, Magdalena Hörmann, Innsbruck 1996

Aerobaten in Blau, 1986, Öl auf Leinwand, 99 x 69 cm signiert rechts unten E. Peintner 1986

Peintner lotet mit seiner subtilen Modellierkraft alle vielfacettigen Bereiche seiner inneren und äußeren Welt aus und spürt den Naturerscheinungen und den menschlichen Regungen und Zwängen nach. Dieses, der Serie Aerobaten zugehörige Bild, bleibt der Analyse des Menschenbildes verbunden signalisiert aber eine neue Dimension. In die bildhafte Ebene schieben sich Objekte, die Räumlichkeit durch ihr malerisches Volumen schaffen. Ein Körper, als solcher nicht mehr existent – wie eine Insektenpuppe aus fließenden Bändern – bildet eine Masse, die aufzubrechen scheint; stets in Wandlung begriffen, sich drehend, windend und dehnend, wird aber von einer korrekt gezogenen Linie, einer scharfen Kontur, in dem Raum gehalten, aus dem sie wie aus einem undefinierbaren Wolkenmeer aufsteigt.

C.M.-T.

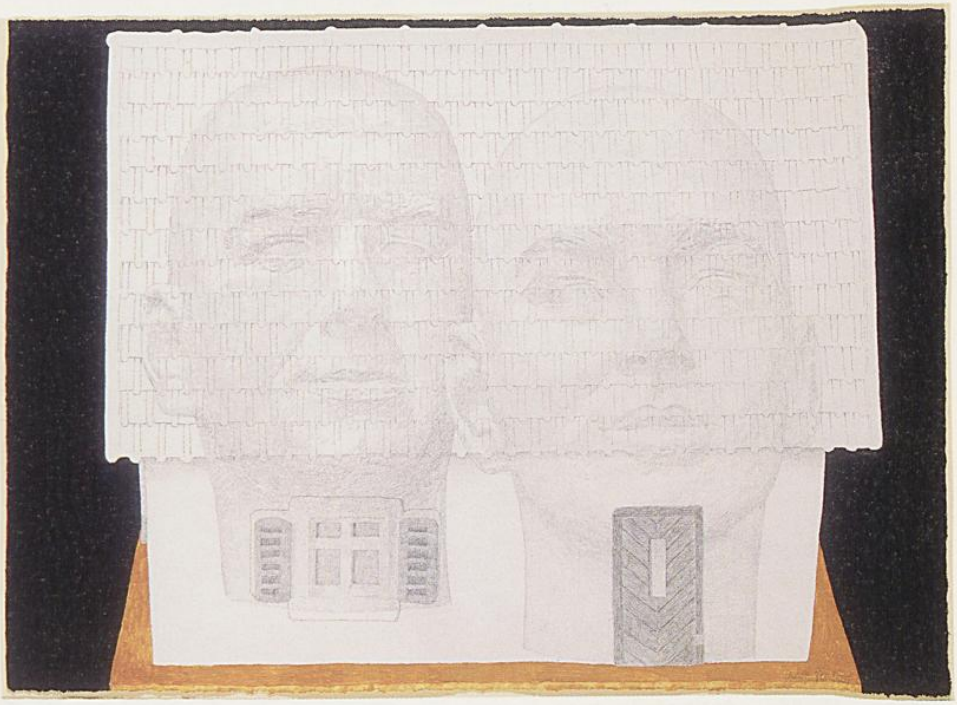
Elmar Peintner

Zwei Gipsköpfe im Plastikhaus

Zwei Gipsköpfe im Plastikhaus, 38 x 27 cm, Bleistift, Eitempera auf grundiertem Papier

Zu sehen sind die mit Bleistift akribisch gezeichnete Seitenansicht eines eingeschoßigen Landhauses, sowie die Frontalansicht einer Frau – rechts – und eines Mannes – links –. Mit tiefem Schwarz wurde der Hintergrund ausgemalt, nur ein schmaler Rand rund um die Grundmauern des Hauses, wohl die Erde symbolisierend, erhielt die einzige Farbe in diesem Werk, ein Ockergelb. Beide Gesichter sind unbehaart, besitzen keine Pupillen und können ohne viel Fantasie als Gipsköpfe erkannt werden. Dem Plastikhaus sieht man seine materielle Beschaffenheit weniger an. Vielmehr erinnert es an ein Gebäude mit Ziegeldach, Fenster und einer Tür aus Holz, kurzum an ein in Tirol nicht untypisches Bauernhaus. Steht »Plastik« in diesem Zusammenhang vielleicht für eine schnell angefertigte Reproduktion tradierter, nicht mehr zeitgemäßer Wertvorstellungen, die man nach wie vor voller Nostalgie zu erhalten bestrebt ist? Und steht »Gips« sprichwörtlich für den Tiroler Sturschädel? Peintner ist insgesamt ein ein sehr zurückhaltender Erzähler, der die feine rätselhafte Konstellation liebt, schreibt Magdalena Hörmann. Scheinbar unzusammenhängende Bildelemente fordern heraus und lassen genügend Raum für individuelle Gedankengänge.

T.P.



Peter Matthias Pflug

Materie – Antimaterie, 1997

1967 in Innsbruck geboren; 1987 Maturaabschluß höhere berufsbildende Fachschule für Bereich Maschinenbau, Innsbruck; 1994 Lehramtsprüfung Grundschullehrer, Wien; ab 1994 autodidakter, freischaffender Künstler im bildenden und musischen Bereich; 1994 Beginn der Ausbildung zum Kunsttherapeuten, Wien; 1996 Mitbegründer und Eintritt in die Künstler – Gemeinschaft Pembaurstraße; zahlreiche Reisen: Niederlande, Schweden, Island, Grönland, Schweiz, Italien,...; 1997 Weyrer – Fabrik, live performance (Rauch); 1997 Projekt »Spannungsfeld Etna – Gibellina« in Sizilien (Multimedia Konzept) mit Didier und Jochen Hampl; lebt und arbeitet derzeit in Innsbruck, Atelier: Ferdinand Weyrer Straße

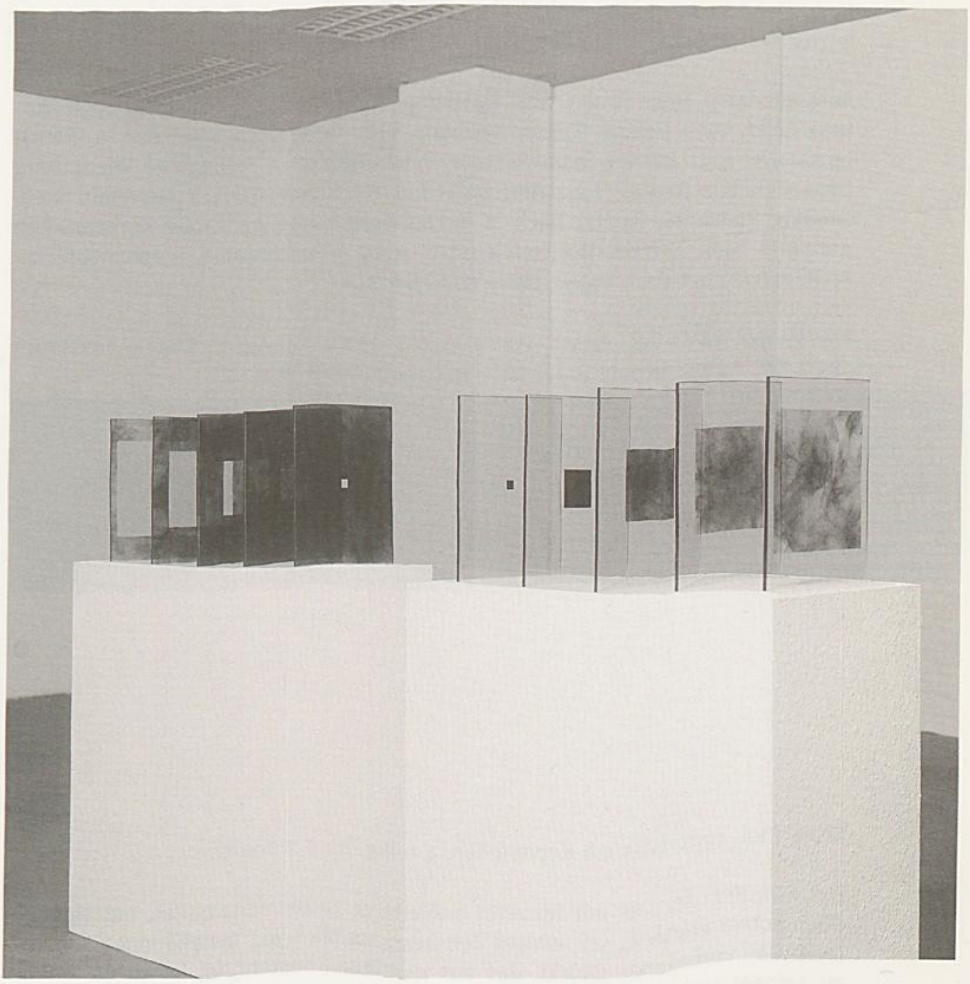
Ausstellungen: (Auswahl) 1992 Galerie Claudiana, »Inszenierung des Lichts«, Innsbruck; 1994 Gemeinschaftsprojekt mit Bernd Fasching, »Energiefrage«, Kunst '94, Zürich; 1995 Bilder und Lichtobjekte, »Schnittpunkt«, Järvsö – Schweden; 1995 Minoritengalerie, Arbeiten der Sommerklausur zum Thema »Licht«, Graz; 1996 Wettbewerb 200 Jahre »Herz Jesu«, Kunstraum Kirche – Tirol, Innsbruck; 1997 HTL Galerie, Innsbruck; 1997 Galerie im Andechshof, Innsbruck

Literaturauswahl: Edith Schlocker, Tiroler Tageszeitung, Nr. 244/6, Innsbruck 1992; Katalog zur Ausstellung der Sommerklausur zum Thema »Licht« in Poppendorf, Minoriten Galerie, Graz 1995; Peter Matthias Pflug, Postkarten von Bildern und Lichtobjekten, Eigenverlag, Innsbruck 1995; Gedichtebildband »Ohne Fallschirm« von Martina Hofer und schwarz – weiß Fotografien von Peter Matthias Pflug, Eigenverlag, Innsbruck 1997

Materie – Antimaterie, 1997, Fumage (Glas, Ruß), 10 teilig, je 30 x 40 cm, montiert auf 2 Sockeln

Peter Matthias Pflug verschrieb sich nicht nur der bildenden Kunst, sondern auch der Musik; er ist Mitbegründer einiger Musikprojekte und Bands. Das Vereinen dieser beiden Künste ist ihm großes Anliegen und sein vielseitiges künstlerisches Schaffen – Acrylbilder, Fotos, Lichtobjekte aus rostendem Eisen und Rauchbilder – verbindet er mit seiner musikalischen Tätigkeit, wie dem Spiel und Bau des Didgeridoos. Viele Spannungen, optische Phänomene und Täuschungen durchziehen sein Werk. Die op(tik) – art, so Peter Matthias Pflug, und damit das Spiel mit der visuellen Wahrnehmung, sind ein wichtiger Ansatz in seiner Kunst. Das Einarbeiten von Ruß zwischen zwei Glasscheiben, sogenannte Rauchbilder, sind sein derzeitiges Medium. Die Verkleinerung der Ruß – Quadrate auf dem einen Sockel und die Vergrößerung der rußfreien Flächen auf dem anderen Sockel, stellen – so der Künstler – einen physikalischen Versuch dar: Materie wird zu Antimaterie und umgekehrt.

K.Z.



Robert Pfurtscheller

Ohne Titel, 1991

1961 in Neustift/Stubaital geboren; 1981 Matura an der HTL für Hochbau in Innsbruck; 1984-88 Studium an der Hochschule Mozarteum Salzburg Malerei und Graphik bei den Professoren Prandstetter und Stejskal; 1986 Preis des Landes Burgenland beim 20. österreichischen Graphikwettbewerb für Farblinolschnitt; in letzter Zeit ausschließliche Beschäftigung mit Installationen

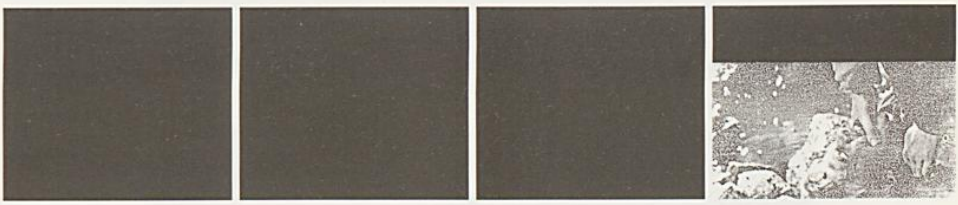
Ausstellungen: 1988 Forum West Salzburg; 1989 Kapitel 5 Salzburg; 1990 Vorwerk Telfs; 1990 Galerie Eboran Salzburg; 1991 Getreidespeicher der Fa. Rauch Innsbruck; 1991 Räume Fennerkaserne Innsbruck; 1992 Fotogalerie Wien; 1992 Dengel Galerie Reutte; 1992 Artpool Lauret Frankreich; 1993 Kunstverein Klausenburg Rumänien (später noch in Bukarest und 1994 im Tiroler Kunstpavillon gezeigt); 1995 Schloß Büchsenhausen; 1995 Schottergrube Stephansbrücke-Architekturforum Tirol; 1996 Galerie 5020 Salzburg

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Vorwerk Telfs 1990; Kat.Ausst. Räume Innsbruck 1991; Kat. Ausst. Artpool 1992; Katalog Schotterwerk 1995

Ohne Titel, 1991, Glas mit Kopierfolien, 4-teilig, 42,5 x 200 cm

Der Künstler, der viel mit Nikolaus Schletterer zusammenarbeitet, hat sich wie oben schon erwähnt, seit einiger Zeit ausschließlich auf Installationen spezialisiert. Das vorliegende Objekt, das aus vier Teilen besteht, ist im engen Konnex zu seinem Umraum zu sehen. Dieser und der Raum allgemein, interessieren Pfurtscheller als künstlerische Fragestellung. Die Phänomene der Umwelt können in unserer modernen Zeit nicht mehr eins zu eins übernommen werden. Die Komplexitäten der Natur werden somit in reduziertesten Formen mit einer Kunst der minimalst möglichen Mittel zur Darstellung gebracht. Dies wurzelt in der Konzeptart Ende der 60-er Jahre. Der Betrachter sieht sich einem Kunstwerk gegenüber, das all diesem Rechnung trägt. Die Verknappung der künstlerischen Sprache wird hier besonders deutlich. Das Artefakt erhält sein Spannungsmoment durch die Auflösung des einheitlichen Schwarz im obersten Teil. Dadurch gewinnt das Kunstwerk an Autonomie und tritt mit seinem Aufstellungsort in ein wirkungsvolles Wechselspiel.

T.W.



Christine Piberhofer

Landschaft I und II

Geboren 1942 in Innbruck; lebt in Innsbruck; Studium an der Accademia delle Belle Arti, Bologna bei Prof. Lazzaro und Accademia delle Belle Arti, Venedig bei Prof. Vedova; 1977 Diplom

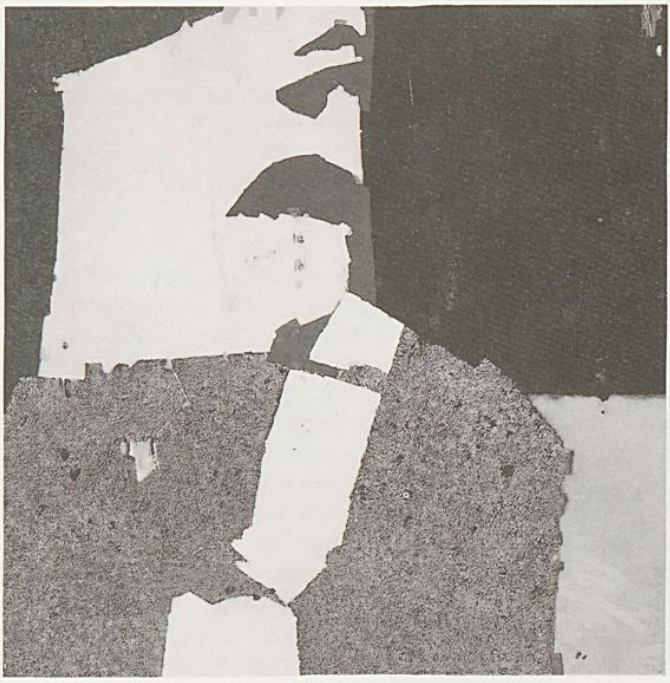
Ausstellungen: 1980 Kunstpavillon, Innsbruck; 1989 Landesgalerie im Schloß Esterhazy in Eisenstadt gemeinsam mit Helmut Ascher und Reiner Schiestl

Literaturauswahl: Tirol zu Gast im Burgenland, Landesgalerie Eisenstadt, Helmut Ascher, Christine Piberhofer, Reiner Schiestl; Vorwort von Dr. Sybille Karin Moser

Landschaft I und II, Öl auf Leinwand, 52 x 52 cm, signiert seitl. rechts »Ch. Piberhofer«

Die Fähigkeit des Staunens über das stille So-Sein der Dinge bestimmt Christine Piberhofers Landschaftsmalerei. Dabei geht es nicht um Motive pittoresker Orte, sondern um Landschaftsstrukturen und deren Gesetzmäßigkeiten. In der Wirklichkeit vorgefundene Formen werden in abstrakte Kürzel umgesetzt und einer neuen Bildorganisation unterworfen. Als begeisterte Bergsteigerin weiß die Künstlerin, wie Fels und Schneelandschaften sind, und sie transformiert diese »vor Ort« geschauten Formen mit einem ihr eigentümlichen Formgefühl. Dabei entstehen quadratische Ölbilder, die puzzleartig zusammengesetzt erscheinen. Die sich einander berührenden Farbflächen sind Farbkürzel der Natur: Ockertöne, Rostrot der Erde, Sonnengelb, Steingrau, smaragdfarbene Grasstellen wechseln einander ab.

C.M.-T.



Walter Pichler

Beleuchtungsanlage für einen Menschen, 1968
Detail zu einer Beleuchtungsanlage für einen Menschen, 1968

1936 geboren in Deutschnofen (Südtirol); 1955-59 Graphikstudium an der Akademie für angewandte Kunst in Wien; 1965-67 Redaktion der Architekturzeitschrift »Bau« (mit H. Hollein, S. Dimitriou, G. Feuerstein und G. Peichl); Erwerb eines alten Bauernhofes in St. Martin an der Raab im Südburgenland, seither Um- und Zubau mehrerer Häuser für Skulpturen

Einzelausstellungen: 1967 »Prototypen«, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Galerie nächst St. Stephan, Wien; 1973 »111 Zeichnungen«, Graphische Sammlung Albertina, Wien; 1975 »Projects«, Museum of Modern Art, New York; 1978 Haus der Kunst, München; Leo Castelli Gallery, New York; Israel Museum, Jerusalem; 1990 MAK, Wien; Ausstellungsbeteiligungen: »Architektur« (mit Hans Hollein), Galerie nächst St. Stephan, Wien; 1968 documenta IV, Kassel (Beteiligung mit den »Prototypen«); 1982 Österreichischer Beitrag auf der Biennale in Venedig

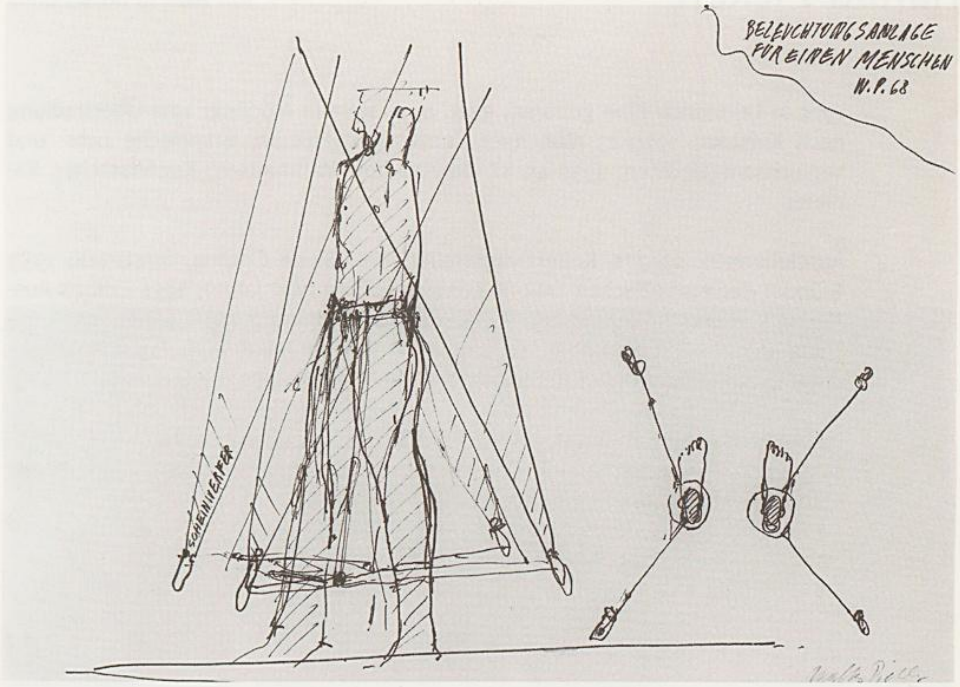
Literaturauswahl: Ausst.-Kat. Walter Pichler. 7 Prototypen, Galerie im Taxispalais, Innsbruck 1967; Werner Hofmann, Über Walter Pichler: Protokolle (Hg. Otto Breicha), Wien 1968; Otto Mauer, Absurde Technik. Über Walter Pichler, in: Wort und Wahrheit, Wien 1970; Walter Pichler, 111 Zeichnungen, mit Texten von Thomas Bernhard und Max Peintner, Wien-Salzburg 1973; Kunst aus Österreich 1896-1996, München, New York 1996

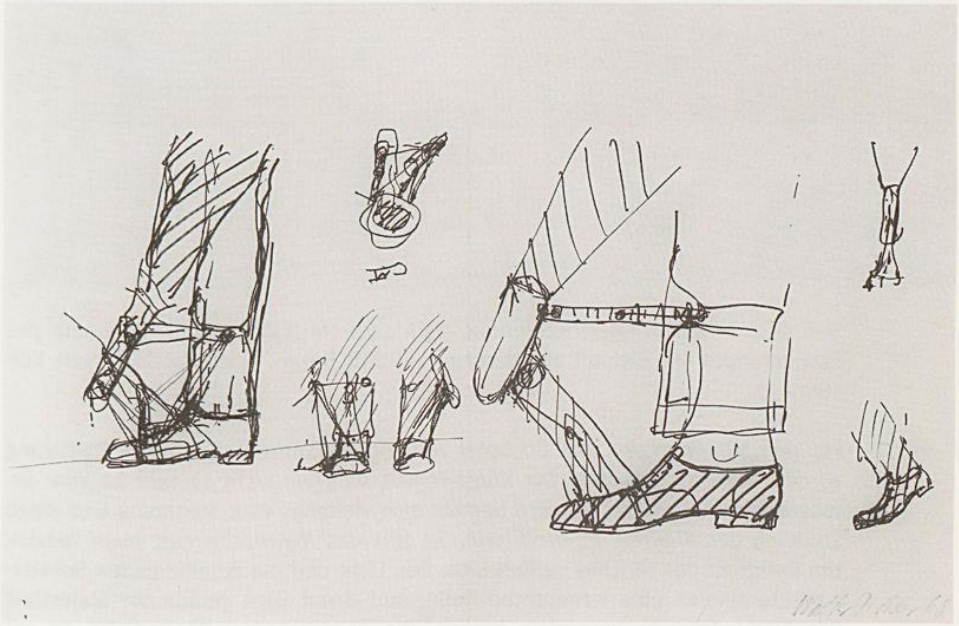
Beleuchtungsanlage für einen Menschen, 1968, 29,7 x 42 cm, Filzstift auf bläulich getöntem Papier, rechts oben tituliert, signiert und datiert mit »Beleuchtungsanlage für einen Menschen W. P. 68«

Detail zur Beleuchtungsanlage für einen Menschen, 1968, 20,7 x 41,2 cm, Filzstift, rechts unten datiert und signiert mit »Walter Pichler 68«

»Auch fließt in einer derartigen Umgebung die Zeit ruhiger und gleichmäßiger, und man lernt, mit seinen Tagen behutsamer umzugehen. Man spürt, daß die Zeit ein Werkstoff ist wie Lehm, Holz, Metall (Walter Pichler, 1983).
In der Zeit vor St. Martin entwickelt Walter Pichler »Prototypen«, technische Patente zur alltäglichen Unterstützung des Menschen. Dieser Werkabschnitt trägt Zynismus und Sehnsucht in sich. Der Mensch steht im Zentrum allen Seins, ist der Nabel zur Welt, die Technik macht das Unmögliche real. Dem Individuum mangelt es jedoch an einer Beleuchtung, einer von Tageszeiten unabhängigen Sichtbarmachung und der damit verbundenen Kundgebung der Wertschätzung, wie sie typisch für jene Denkmäler ist, die sich im Zentrum eines Dorfes befinden und Personen der Ehre zeigen. Walter Pichler konzipiert »Scheinwerfer« – von allen Seiten wird der Mensch, mit einer Schwerpunkt-Ausleuchtung des Kopfes und Oberkörpers, ins Licht gerückt. Von der Gesamtansicht zur Detaiansicht. Die Beleuchtungsanlage II, läßt erkennen, daß die technischen Geräte, direkt am Menschen angebracht, seine Mobilität nicht einschränken.
Eine andere Interpretation könnte die Sehnsucht nach Licht und Wärme beinhalten. Eine nächste – eine Vorausschau in eine Zukunft der Kontrolle und Durchleuchtung.

H. S.


BELEUCHTUNGSANLAGE
FÜR EINEN MENSCHEN
W.P. 68
SCHEINWERFER



Harald Pickert

Stift Muri in Bozen-Gries

1901 in Leitmeritz/ Elbe geboren; gest. 6. 9. 1983 in Mödling; 1911 Übersiedlung nach Kufstein; 1920-23 Münchner Kunstgewerbeschule; Graphische Lehr- und Versuchsanstalt Wien; 1939-45 KZ Dachau und Mauthausen; Kupferstecher, Radierer

Ausstellungen: 1947 1. Kollektivausstellung in Galerie Czichna, Innsbruck; 1953 Gründer der europäischen Exlibris-Kongresse (alle zwei Jahre); 1971 Exlibris Ausstellung in Innsbruck; 1971/72 Volksbank Kufstein; 1974 Haus der Kunst, München; 1976 Kunstpavillon, Innsbruck; 1977 Salon d´Hiver, Paris; 1980 Ehrenzeichen für Kunst und Kultur der Stadt Kufstein; 1981 Professorentitel

Literaturauswahl: Kat.-Ausst. Harald Pickert, Innsbruck 1947; Zeitschrift der Deutschen Exlibris-Gesellschaft für Kunstfreunde und Sammler, 4. Jg. , 1953; Tiroler Kulturberichte Nr. 281/282, 1981

Stift Muri in Bozen-Gries, Radierung, 33 x 44.2 cm (Plattenrand), unterhalb des Plattenrandes mit Bleistift »Radierung Muri Stift Bozen, Gries Harald Pickert Kufstein«

Für den Miniaturmaler und Schöpfer zahlreicher Exlibren zählt diese Radierung zu den größeren Arbeiten. Der Künstler hält sich hier nicht so sehr an eine detailgenaue Wiedergabe sondern bemüht sich vielmehr, eine Stimmung und einen Eindruck des Klosters zu vermitteln. So tritt das Malerische weit mehr heraus, die Exaktheit des Striches verliert sich. Das Licht und die resultierenden Schatteneffekte spielen eine wesentliche Rolle, und damit wird gerade die Majestätik der Kirchenfassade besonders betont. Die angrenzenden Klostergebäude mit den zwei herausragenden Türmen werden dagegen bewußt in zurückhaltende Schatten getaucht. Schemenhaft erscheinen die Wolken am Himmel und die Silhouette eines Berges. Das Bild ist eine liebevolle Aufnahme dieses bedeutenden Stiftes in Südtirol.

M.H.

Axel Piringer

Kopfstudie, 1976

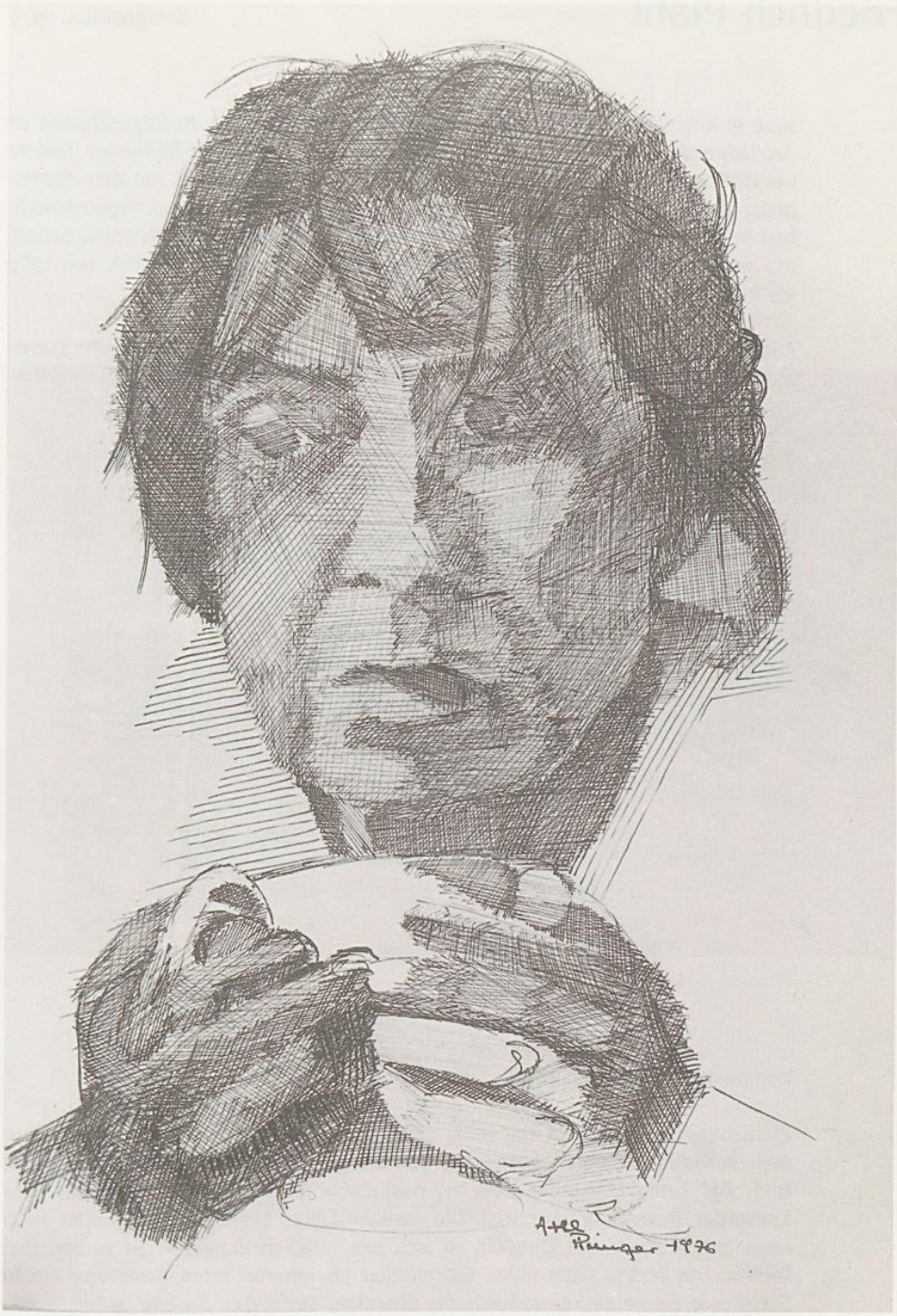
1947 in Eisenerz geboren; Galerieeröffnung im August 1976 in Innsbruck, Galerie Axel; 1979 Ausstellung – Axel bei Axel

Literaturauswahl: Anonym, in neuer Innsbrucker Galerie dürfen auch die Besucher malen, in Kurier, 1976, Nr. 246, S. 14; H. M., Galerist präsentiert sich selbst: Axel bei Axel, in: Tiroler Tageszeitung, 1979, Nr. 158, S. 8

Kopfstudie, 1976, Federzeichnung, 34 x 23 cm, signiert und datiert rechts unten »Axel Piringer 1976«

Diese Kopfstudie von Piringer trägt Porträtzüge. Der Künstler stellt sich in einer Verzweiflung und psychische Zerschlagenheit ausdrückenden Pose dar und setzt Gesicht und Hände als die zwei wesentlichsten psychologischen Ausdrucksmittel des menschlichen Körpers nebeneinander. Der in die Ferne starrende, leicht nach unten gerichtete Blick wird durch die Gestik der Hände in ihrem Ausdruck ergänzt. Das Liniengitter bestimmt den Charakter des Bildes. Die Schraffierung in verschiedene Richtungen erzeugt genau abgegrenzte Flächen mit unterschiedlichen Grauwerten und erlaubt keine weichen Übergänge von hell zu dunkel, sondern bedingt eine flächige Abstufung.

C.G.


Arno Reinger 1976

Friedrich Plahl

Komposition, 1979

1926 in Kitzbühel geboren, nach der Matura einige Semester Kunstgeschichte an der Universität Wien, anschließend Besuch der Akademie der Bildenden Künste bei H. Boeckl und S. Pauser, 1956 Abschluß des Kunststudiums mit dem Staatspreis, 1955-1957 Sudium an der Ecole des Beaux Arts in Paris, 1957-1960 Aufenthalt in den USA, Besuch verschiedener Akademien (University of Arizona; School of Fine Arts, San Francisco), Abschluß mit Lehrbefähigung in den USA, seit 1962 als freischaffender Künstler in Wien tätig

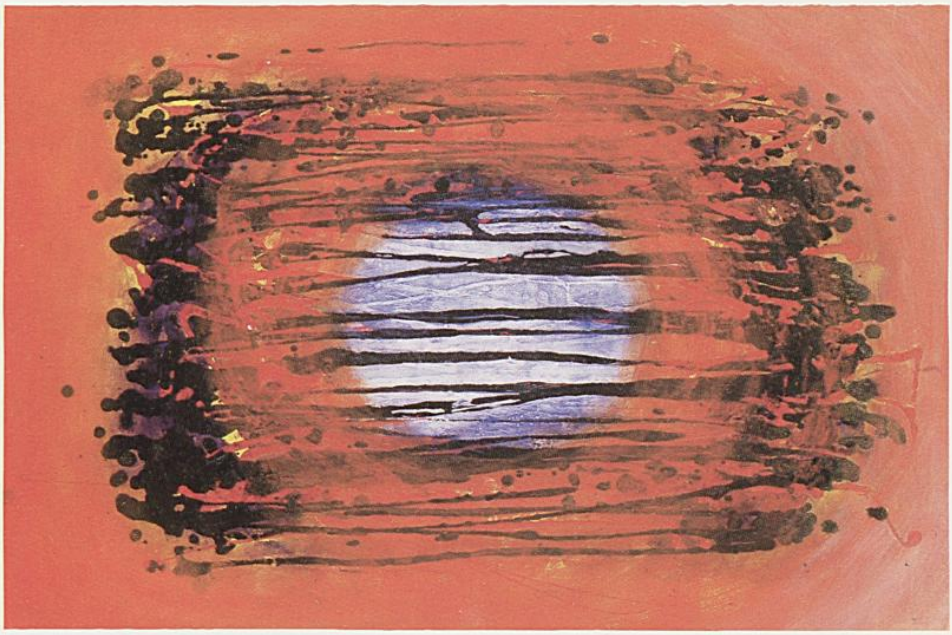
Ausstellungen: Galerie Galaxis, Kitzbühel, 1975; Neue Galerie Wien, 1981; Kunstpavillon, Innsbruck 1984; Studienreisen u.a. nach Griechenland, Italien, Frankreich;

Literaturauswahl: E.O., Eröffnung der neuen Galerie Galaxis, in: Tiroler Tageszeitung, Nr. 168, 1975. H. Mackowitz, Kitzbüheler Maler der Gegenwart, in: Kitzbüheler Stadtbuch Bd. Iv., 1971. Kat. Ausst. Plahl Friedrich, Kitzbühel, 1978. Kat. Ausst. Friedrich Plahl, Wien, 1981 und 1988

Komposition, 1979, Mischtechnik/Papier, 55.5 x 84.5 cm

Plahl beschränkt sich in seinen Kompositonen auf einfache geometrische Formen und einen klaren tektonischen Aufbau. Der blaue Kreis ist exakt ins Zentrum des roten Quadrates gesetzt, das durch den Farbauftrag ebenfalls eine kreisartige Bewegung vermittelt. Die dunklen Linien scheinen sich in ihrer Form nach außen Kreis und Quadrat so weit wie möglich anpassen zu wollen und fließen von rechts nach links. Sie werden im inneren roten Kreis von einem Schleier leicht verdeckt, wodurch der Charakter der festen Materie teilweise aufgegeben wird. Gemeinsam mit dem auf einer Seite mit weiß aufgehellten rot entsteht eine Tiefenwirkung. Der blaue Kreis wölbt sich aus der Mitte hervor, wird aber durch die Stäbe aufgehalten. Eine optische Erscheinung die der erhöhte Farbauftrag des Blaues unterstützt.

C.G.



Lieselotte Plangger-Popp

Ansicht von Klausen, 1942

1913 in Karsfeld/Masuren geboren; lebt in Bozen; 1933-36 Fachschule für Gebrauchsgraphik in Königsberg; erlernt die Technik des Holzschnittes in Hannover bei Kurt Dröge; 1939-1944 Tätigkeit in Innsbruck; 1945-49 Studium an der Hochschule für Bildende Kunst in München unter Willi Geiger; 1954 Heirat mit dem Bozner Bildhauer Hans Plangger; Mitglied des Südtiroler Künstlerbundes; zahlreiche Buchillustrationen, v.a. zu Südtiroler Gedichtbänden (u.a. E. Mumelter, E. Kofler). Legenden, Märchen und Sagen; Südtiroler Weinkarte; Federzeichnungen und Holzschnitte im »Schlern«

Ausstellungen: 1957 Kunsthistorisches Institut, Innsbruck; 1975 Brunnenburg, Meran; 1983 »40 Jahre Rückschau«, Bozen

Literaturauswahl: K. Paulin, in: Wochenpost, 1956/34; »Unser Künstlerporträt« in: Südtirol in Wort und Bild, Heft 1, 1965; Kat. Ausst. Südtiroler Handzeichnungen, 1974; Dolomiten, 1988/142

Ansicht von Klausen, 1942, Holzschnitt, 13.2 x 19.9 cm, datiert unterhalb des Randes »Lieselotte Popp 1942«, links »Klausen«

Schon vor ihrer Heirat nach Südtirol hat sich die Künstlerin, deren Ahnen aus Salzburg stammten, mit der Tiroler Landschaft und seiner Kultur verbunden gefühlt. Heimat wurde zum Inbegriff ihrer Kunst, und sie bewies dabei immer neben hohem technischen Können ein großes Verständnis für die Eigenarten der Menschen und der Natur. Neben Rohrfederzeichnungen und Lithographien zählt der Holzschnitt zu ihren bevorzugten Techniken, wo sich ihr Können auch am besten entfaltete. Mit kurzen schnellen Linien wird das Wesentliche erfaßt. Zum einen die charakteristischen Häuserfassaden von Klausen entlang des Eisack mit der thronenden Burg Branzoll im Hintergrund, wie auch die atmosphärische Stimmung der vorüberziehenden Wolken und das Rauschen des Flusses zum anderen.

M.H.

Karl Plattner

Die vier Fakultäten, 1964

1919 in Mais im Vinschgau geboren; 1986 in Mailand gestorben; 1934-37 Lehre des Malers und Anstreichers in Brixen; 1943 sechs Monate an der Berliner Akademie; 1947-52 Studienaufenthalte in Florenz, Mailand, Paris; 1949/50 Kriegerdenkmäler in Mals und Naturns; 1952-54 Rio de Jainero und Sao Paulo; 1954-56 Paris und Bozen; 1955 Landhausfresko in Bozen; 1956-58 Sao Paulo; 1958-61 Bozen; 1960 Fresken im Festspielhaus Salzburg; 1963-64 Fresken in Europakapelle bei Innsbruck; nach 1962 Mailand, Cipieres/Südfrankreich, Burgeis/Vinschgau; 1979 Walther von der Vogelweide Preis; 1982 Ehrenzeichen des Landes Tirol

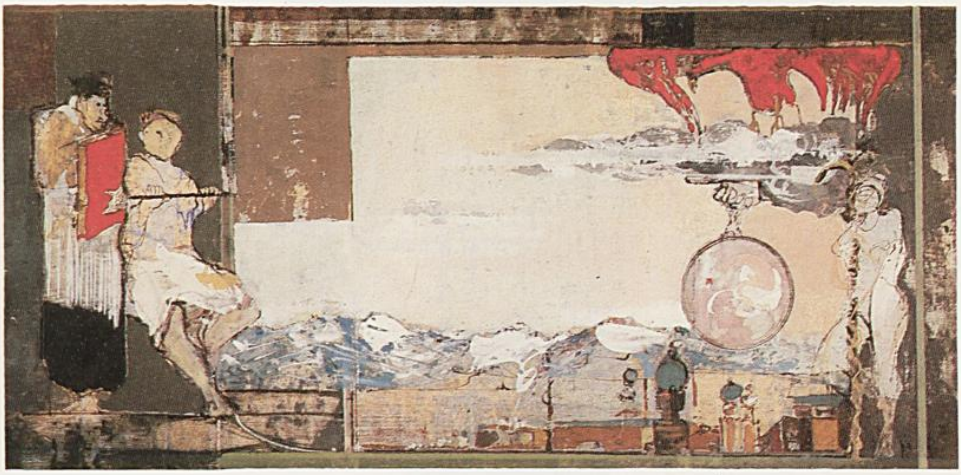
Ausstellungen: 1946 Schlanders; 1950 Galerie Corso Meran; 1952-54 Museu de Arte Moderna Sao Paulo; 1956 Galerie de Seine Paris; 1961 Galeria La Cappuccina Rom; 1964 Neue Galerie München; 1966 Galeria S. Fedele Mailand; 1970 Galeria d'Arte Venedig; 1977 Schloß Maretsch Bozen; 1986 Galerie Annasäule Innsbruck; 1987 und 1990 Goethe Galerie Bozen – in memoriam Karl Plattner; 1996 Trient;

Literaturauswahl: R. Hiepe, Die Fresken der Europakapelle von Karl Plattner, München 1965; F. Solmi, Karl Plattner, Bologna/Bozen 1973; Katalog, Karl Plattner, Bozen 1977 – mit detaillierter Biographie; W. Pfaundler, Der Maler Karl Plattner, in: Das Fenster Nr. 34/35 1984; Kat.Ausst. Franz Plattner, Luna 1996

Die vier Fakultäten, 1964, Entwurf für ein Wandgemälde im Stiegenhaus der Neuen Universität Innsbruck Innrain 52, Tempera auf Karton, 19 x 39.5 cm

Karl Plattner blieb bei diesem Entwurf sehr stark an der geforderten Funktion. Es sollte für ein Wandgemälde der Universität sein, deshalb wählte er sich »Die vier Fakultäten« als Thema, und es sollte für die Universität Innsbruck sein, also bediente er sich einer eindeutig Innsbrucker Kulisse. In den Vordergrund sind vier menschliche Figuren gesetzt, die die vier Fakultäten verkörpern sollen. Sie sind jeweils zu zweit an den linken und rechten Bildrand plaziert und in diesem Entwurf nur teilweise ausgeführt. Eindeutig kann nur ganz links die Theologie als Mann im liturgischen Gewand identifiziert werden. Zwischen den zwei Figurenpaaren erstreckt sich wie ein Fensterausblick das Panorama einer Stadt mit gebirgigem Hintergrund, das aufgrund von topographischen Einzelheiten als Innsbruck mit der Bergwelt in Richtung südosten zu erkennen ist. Den tirolischen Eindruck verstärkt noch der rote Wappenadler rechts oben, der durch ein Wolkenband eine Medaille zu halten scheint, die möglicherweise für das Universitätswappen gedacht war.

I.I.



Franz Pöhacker

Stehende Knospenfigur, 1975

1927 in Graz geboren, lebt seit 1933 in Hall; Gewerbeschule Innsbruck bei Prof. H. Pontiller; 1950-57 Akademie der Bildenden Künste, Wien bei F. Santifaller und F. Wotruba; seit 1959 freischaffender Bildhauer in Hall

Einzelausstellungen: 1972 Galerie Elefant, Landeck; 1974 Galerie am Grillhof, Vill; 1981 Galerie Maier, Innsbruck; 1982 Galerie Auf Zeit, Berlin; 1987 Galerie Elefant, Hall; 1990 BTV-Saal, Innsbruck; 1994 Kulturlabor Stromboli, Hall
Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1950 Faistenbergersaal, Hall; 1963 Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz; Künstlerhaus, Wien; 1972 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1978 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; 1982 Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz; Galerie Würthle, Wien; 1992 Künstlerforum, Bonn; 1993 ATT-Galerie, Innsbruck

Literaturauswahl: E. Schloker, F. Pöhacker. Bildhauer, Grafiker, Lehrer, in: Tirol, Nr. 18, 1981; Galerie im Taxispalais (Hrsg.), F. Pöhacker, Hall 1982; W. Pfaundler, Der Bildhauer F. Pöhacker, in: Das Fenster, Heft 42, Jg. 21, Innsbruck 1987; Kat. Ausstell., Kunstraum Kirche. Ein Experiment, o.O., 1993

Stehende Knospenfigur, 1975, Bronze, Höhe 34 x 13 x 12 cm, sign. hinten unten »F.P. I/V«

Durch die Auseinandersetzung mit dem Werk seines Lehrers F. Wotruba fand Franz Pöhacker zu einer Auffassung der Plastik als Reduktion des räumlichen Ablaufs der Bewegung ins Statische. Bewegung ist für Pöhacker gleichbedeutend mit Wachstum, seine Skulpturen scheinen zugleich gebaut und organisch gewachsen. In der »Stehenden Knospenfigur« ist der menschliche Körper abstrahiert und organisch umgeformt, er nähert sich vegetabilen Naturformen. Akt und Pflanze als bevorzugte Motive verschmelzen zu einer einheitlichen Komposition. Die Dynamik des naturhaft Gewachsenen wird durch Knoten, Kanten, Durchblicke und flächige Ausweitungen erzeugt. Bewegte, ständig wechselnde Umrißformen, von rund schwingend bis kantig abbrechend, und das Hell-Dunkel der plastischen Wölbungen fordern ein Umschreiten und Angreifen der Statuette, die keine eigentliche Schauseite besitzt.

C.W.

Magnus Pöhacker

März 1990, April 1990, Mai 1990

1967 in Innsbruck geboren; 1983-85 HTL Innsbruck, Klasse für Bildhauerei; 1986-87 Präsenzdienst als Zivildiener; 1987-91 Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste Wien bei Prof. Joannis Avramidis; 1990 Theodor-Körner-Preis; 1991 Meisterschulpreis für Bildhauerei; Abschluß des Bildhauerstudiums mit Diplom; Organisation einer Freiluftausstellung von Großplastiken in Hall/Tirol; 1991-92 Studium der Medailleurkunst und Kleinplastik An der Akademie der Bildenden Künste Wien Bei Prof. F. X. Ölzant; Aufnahme in die Tiroler Künstlerschaft; 1993 Organisation der Freiluftausstellung (Großplastiken) »Figur im Park« in Hall/Tirol; 1994 Preis für Bildhauerei Date Com Externa, Innsbruck; 1995 und 1997 neuerliche Organisation der zweijährig stattfindenden Freiluftausstellung für Großplastiken »Figur im Park« in Hall/Tirol; Lebt und arbeitet in Hall/Tirol als Zeichner und Bildhauer

Ausstellungen: (Auswahl)1986 Kunstraum Hall, Hall/Tirol; 1989 Kolpinghaus Innsbruck;1991 Management Club, Wien; 1993 Dominikanergalerie, Bozen (I); 1994 Galerie im Andechshof, Innsbruck; Bundesländerhaus, Wien; Gemeinschaftspraxis-Walterplatz, Bozen (I); 1996 Batschuns Bildungshaus, Matrei/Tirol; Congress, Innsbruck; 1997 Galerie Prisma, Bozen (I); Kunstpavillion, Innsbruck; Brüssel (geplant);

Literaturauswahl: M. Pöhacker, Magnus Pöhacker/Blockhaftes, Hall/Tirol 1991; Kat. Ausst., Lois Anvidalfarei – Magnus Pöhacker – Albrecht Zauner, Bozen – Innsbruck – Lindau, 1993; Kat. Ausst., Erschlagene, Innsbruck 1994; Kat. Ausst., Galerie im Andechshof, Innsbruck 1994;

März 1990, April 1990, Mai 1990, Kohlestift und Farbkreide auf Papier, 3 Arbeiten, 63 x 45, 63 x 45, 86 x 61 cm

Die hier gezeigten Zeichnungen entstammen einer Phase in Pöhackers Schaffen, die durch die Auseinandersetzung mit dem liegenden menschlichen Körper geprägt ist. Kräftige Bögen schließen sich ineinander, bilden freistehende, in sich geschlossene Figuren, die auf den ersten Blick verwirrend, sich bei genauerer Betrachtung als Beine, Becken und Oberkörper offenbaren. Farben bedient sich der Künstler nur des Gesamteindruck willens, um dem Werk Ausgewogenheit und Klarheit zu verleihen. Auch wenn Pöhacker seine Zeichnungen als Werkzeug verwendet, sich einem Körper zu nähern, darf sein graphisches Werk nicht als anfallendes Nebenprodukt der Bildhauerei gesehen werden, sondern als autonome, abgeschlossene Zyklen.

MBK

Inge C. Pohl

Rostpopanz, Kugelmann mit Orden, 1984

1941 in Reichenberg, Böhmen geboren; 1964 Diplom für Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Franz Elsner und Herbert Boeckl; seit 1964 Kunsterziehung in Innsbruck und ab 1972 Lehrauftrag für künstlerische Gestaltungswerte an der Universität Innsbruck; 1976 bis 1979 Arbeiten mit Multimedia-Gestaltungsmittel: Foto und S-8 Filme (1977/79 »Color-Meals«); 1991 Raumobjekt EXODUS: Bildzerreißproben; Inge C. Pohl lebt am Land in der Nähe von Innsbruck

Ausstellungen: Von 1967 bis 1980 neun Einzelausstellungen in Innsbruck, Wien, Linz und Salzburg; 1981 Ursulinenhof Linz, Traklhaus Salzburg und Rheinisches Museum Koblenz; 1982 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck, Kunstzentrum Parz; 1984 Forum Stadtpark Graz, Augustinermuseum Freiburg im Breisgau, Arge-Alp Symposion Trient und Sezession Wien (Intaktgruppe); 1985 Galerie im Taxispalais Innsbruck, Künstlerhaus Bregenz, Frauenmuseum Bonn, Künstlerhaus Graz (Intaktgruppe); 1987 Künstlerhaus Salzburg, 1988 Wanderausstellung in neun Städten Dänemark; 1989 Palazzo delle Albere Trient, Künstlerhaus Bregenz; 1990 Neue Galerie Lienz, Kunstverein Bonn; 1991 Raumobjekt EXODUS: Bildzerreißproben Kunsthalle und Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; 1997 Zeitkunstgalerie Kitzbühel

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Inge Pohl, Farbländereien, Eigenverlag, Innsbruck 1978; Kat. Ausst., Inge Pohl, Keramische Raum- und Körperplastik, Eigenverlag, Innsbruck 1979; Kat. Ausst., Inge Pohl's Pohlaritäten, Gedankenbilder/visuelle Kommunikation, Innsbruck 1980; Kat. Ausst., Inge Pohl, Farbkräfte: Farbmagie, Innsbruck 1980; Kat. Ausst., Hegeflächen, Fotoarbeiten mit malerischem Konzept, Innsbruck 1985; Josef Lockner, Die bemalte Natur der Inge Pohl, in: das Fenster, Heft 38, 1985; Kat. Ausst., Pohl/Allerleirauh Leporello: EXODUS, Innsbruck 1991

Rostpopanz, Kugelmann mit Orden, 1984, Öl auf Leinwand, 100 x 130 cm, signiert

Erst bei genauerem Zusehen erkennt man die schemenhaften Umrisse eines Oberkörpers, der Kopf beschränkt sich auf die Form eines Dreiecks. Ein namenloser, anonymer Körper, an dem eine Reihe von Orden an der Brust herunterhängen, die aber nur stellenweise unter einer Schicht brauner, rostiger Farbflecken aufleuchten. Wie Augen starren die bereits eingefressenen Löcher heraus, und übersäen in kreisförmigen Wirbeln das Bild. Gerade um die Orden und um den Körper hat sich der Rost angesammelt, nach außen hin verwäscht die braune Farbe immer mehr in einen orangen und gelben Ton. Es entspricht dem ironisch-kritischen Zug der Künstlerin, einen Ordensträger als Trugbild hinzustellen, der vom Rostbefall zernagt, sich immer mehr auflöst und in die Vergessenheit verschwindet.

M.H.

Inge C. Pohl

Bildtafel in der Landschaft, 1982

Bildtafel in der Landschaft, 1982, Öl auf Leinwand, 99,7 x 79,8 cm, signiert unten rechts

DAS BILD IM LANDSCHAFTSRAUM: BILDPFLANZUNGEN IN DER NATUR: DAS BILD IM BILD. Seinen Anfang fand der Natur-Kunst Prozeß in der Entdeckung von Wegmarkierungen im Wald. Die Künstlerin fixierte diese vergänglichen Farbspuren zunächst mit dem Fotoapparat. Einen weiteren Schritt bildeten künstlerische Signale auf Felsen und Baumrinden. Die »Bildtafel in der Landschaft« gehört unmittelbar zu der 1982 in Tenno (Trentino) konzipierten Sequenz der »Tafel-Bildpflanzungen«. Das in der Landschaftsebene einsam aufgestellte Schild wurde mittels der Fotografie dokumentiert und schließlich im malerischen Konzept integriert. Das fotografische Dokument bildet in seinem Aufbau die einfache, von der Tradition des Landschaftsbildes entleerte Grundstruktur des Bildes. Auf die Bildtafel, gleich einer Staffelei, werden nun spontan und doch nicht planlos Farbstränge gesetzt, sie sind für die Künstlerin »wie Hände«. Farbtropfen, der sehr flüssigen Ölfarbe lassen im überraschenden Eigenspiel Reliefmuster entstehen. Diese Spuren bilden Kontrapunkte zum Rhythmus der graphischen Oberflächenstruktur, worauf harte und dramatische Striche in die Farbschichten eingraviert sind. Malerei wird dabei zum Synonym für einen körperlich-sinnlichen Dialogpartner. Offene und kritische Reflexion der pikturalen Tradition, sowie theatralisch anmutende Malaktion bilden den Hintergrund dieser expressiven Aufarbeitung des »Bildes im Bild«. Schon von manchen Theoretikern zum archetypischen Bildthema der Malerei der Moderne postuliert, findet es bei Inge C. Pohl seine Fortführung in den BILDEREHEN.

M.B.


INGE C.
BORC 92

Inge C. Pohl

Sisyphos, 1988

Sisyphos, 1988, Öl auf Leinwand 152 x 87 cm

Der Mythos von Sisyphos, die Verdammung zu unermüdlicher Arbeit, bildet die Grundlage des Schaffens von Inge Pohl. Auf der ständigen Suche nach immer neuen Ideen und Ausdrucksmöglichkeiten, ist ihr Werk das Resultat einer »unendlichen Kreativität«. Grundlage dieser Kreativität bildet die Farbe, mit der sie das Geheimnisvolle, Unergründbare, sowie auch ihre eigene Vorstellung herauszuheben versucht. Die Leiter ist Zeichen für ein ewiges Weitergehen, auf welchem Weg man in ständig neue, höhere Sphären gelangt. Diese setzen sich im Bild aus kräftigen, pastosen Farbaufträgen zusammen, von dunklem Blau zu hellem Grün übergehend, untermischt mit verschiedenen anderen Tönen. Ein wirres Spiel von Farben, voll Energie und Leuchtkraft und magischer Anziehungskraft.

M.H.

Hans Pontiller

Die Flucht, 1947

1887 in Jenbach geboren; 1970 in Innsbruck gestorben; 1909-10 Gewerbeschule Innsbruck; 1910-15 Kunstgewerbeschule Wien bei Prof. Breitner und Barwig; 1915-19 Akademie der Bildenden Künste, Wien bei Prof. Bitterlich; 1929-52 Lehrer für Bildhauerei, Staatsgewerbeschule Innsbruck

Einzelausstellungen: 1956 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1966 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; 1967 Städtische Galerie, Lienz; 1980 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1991 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; Österreichische Galerie, Wien
zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen v.a. in Innsbruck, Salzburg und Wien

Literaturauswahl: K.E. Hirt, Der Bildhauer H. Pontiller, in: Bergland, Jg. 10, Heft 12, Innsbruck 1928; O. Lutterotti, H. Pontiller, Innsbruck 1971; Kat. Ausst., H. Pontiller 1887-1970, Innsbruck 1980; G. Ammann, Hans Pontiller, ein Mystiker des 20. Jahrhunderts, in: Tirol, Nr. 30, Innsbruck 1987; Kat. Ausst., H. Pontiller, Innsbruck u. Wien 1991; Kat. Ausstell., Expression – Sachlichkeit. Aspekte der Kunst der 20er und 30er Jahre in Tirol, Südtirol, Trentino, Innsbruck/Bozen 1994

Die Flucht, 1947, Eiche, 84 x 26 x 50 cm, sign. am Sockel rückwärts »H. PONTILLER«, dat. am Sockel links vorne »1947«

Die in unmittelbarer Nachkriegszeit entstandene Eichenfigur kann als künstlerische Reaktion auf diese Zeit und ihre Probleme gesehen werden. In ihrer Ausdrucksstärke ist die Figur vergleichbar mit Pontillers allegorischen, expressionstisch geprägten Werken der zwanziger Jahre. Die Begegnung mit dem Werk Barlachs führte den Künstler zu Gespanntheit der Oberfläche und geschlossener Kontur. Der mantelartige Umhang der flüchtenden Frau unterstützt die Dominanz der großen Form, der schräg aufsteigende Rücken ist Träger der Bewegung. Die Köpfe von Mutter und Kind, ihre Hände und Füße treten umso prägnanter hervor. Eichenholz als Sinnbild für Stärke steht kantigen Formen, geduckter Haltung und Umklammern des Kindes als Ausdruck der Verzweiflung gegenüber. Die das Kind schützende Geste läßt wiederum den Humanisten Pontiller erkennen, der stets versuchte, Signale des Menschlichen zu setzten.

C.W.

Hans Pontiller

Selbstbildnis, 1966

Selbstbildnis, 1966, Gipsrelief, 37,5 x 29 x ca. 8 cm, bez. re. vorne »HP 1966«

Im Gegensatz zu dem fast gleichzeitig entstandenen, vollplastischen Selbstporträt mit seiner aufgelösten Oberflächenstruktur, ist das Gipsrelief durch knappe Formgebung mit genau kalkulierten Augen- und Mundzügen geprägt. Porträts bildeten einen Schwerpunkt im Werk Pontillers, die gesamte Spanne seiner künstlerischen Artikulation kann hier verfolgt werden. Neben sachliche Bildnisse der Zwischenkriegszeit treten naturalistisch anklingende Terrakottabüsten, ausgesprochen expressive bis einfühlsame, den Charakter wiedergebende Porträts und Selbstbildnisse, als Ausdruck kritischer Analyse. Für Pontiller stand immer der Mensch im Mittelpunkt seines Schaffens, er war dabei ein Verfechter gegenstandsbezogener Figuration, aber trotzdem modernen Strömungen gegenüber offen. Darin liegt ein Grund seiner Bedeutung als Lehrer u.a. für E. Keber, O. Oberhuber, F. Pöhacker und R. Wach.

C.W.


1966

Johannes Posch

Ohne Titel, 1992

1963 in Innsbruck geboren; 1977-81 Tischlerlehre, Innsbruck; 1985 Meisterprüfung; 1985-90 Studium an der Akademie der Bildenden Künste, Wien (Prof. Gironcoli); 1991 Stipendium, Paris; 1992 Stipendium, Madrid & Barcelona; lebt in Innsbruck

Ausstellungen: 1990 »Junge Kunst«, Mürzzuschlag; 1991 Landesgalerie Klagenfurt, Kärnten; »Junge Szene Wien«, Sezession, Wien; »Olympiades des Artes«, Paris; 1993 »Kunstforum Troadkasten«, Kramsach; 1994 Schloß Damtschach, Kärnten; 1995 Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; Turmgalerie E. Goess, Klagenfurt; 1996 Kunstpavillion, Innsbruck; Städtische Galerie, Rosenheim; Galerie Nothburga, Innsbruck;

Literaturauswahl: Tir. Tageszeitung 1995 Nr. 67/7; Faltheft Ausst., Innsbruck – Rosenheim, Innsbruck 1996

Ohne Titel, 1992, Holz, Schellack poliert, Höhe 23,5 cm, Durchmesser 69,5 cm

Johannes Poschs skulpturale Objekte aus Holz sind für keine bestimmte, schon festgelegte Raumbezogenheit geschaffen, doch ihre Leichtigkeit lockt, die Gebilde frei im Raum schweben zu lassen. Die Form des mit Schellack polierten Hohlkörpers scheint der Natur entnommen, gewisse Assoziationen tauchen auf. Ansich ist der Grundkörper das Segment eines Zylinders, das durch auf- und abschwellende Rundungen und durch ihre entsprechende Wiederholung auf der Rückseite rhythmisiert wird. Die Wölbung des Randes fällt zur Mitte der Seitenflächen hin ab um im Mittelpunkt wieder die gleiche Höhe zu erreichen. So entsteht eine äußerst harmonische und auch dualistische Form. Sie dient als Vehikel für freie Gedanken, zur Selbstversenkung. Einzelne nebeneinander eingepaßte Schichten aus Holz, die wie Blätter anmuten, verstärken den organischen Eindruck des Objekts. Weiters sind sie in einer Art und Weise angeordnet und mit Holzstiften genagelt, daß die Kreisform unterstrichen wird. Symbolisch aufgeschlüsselt steht der Kreis als Sinnbild des In-sich-Geschlossenen, Vollkommenen, Ewigen. Alle zirkulären Formen können zum Ausdruck von Harmonie, Ganzheit und Vollkommmenheit werden.

B.V.

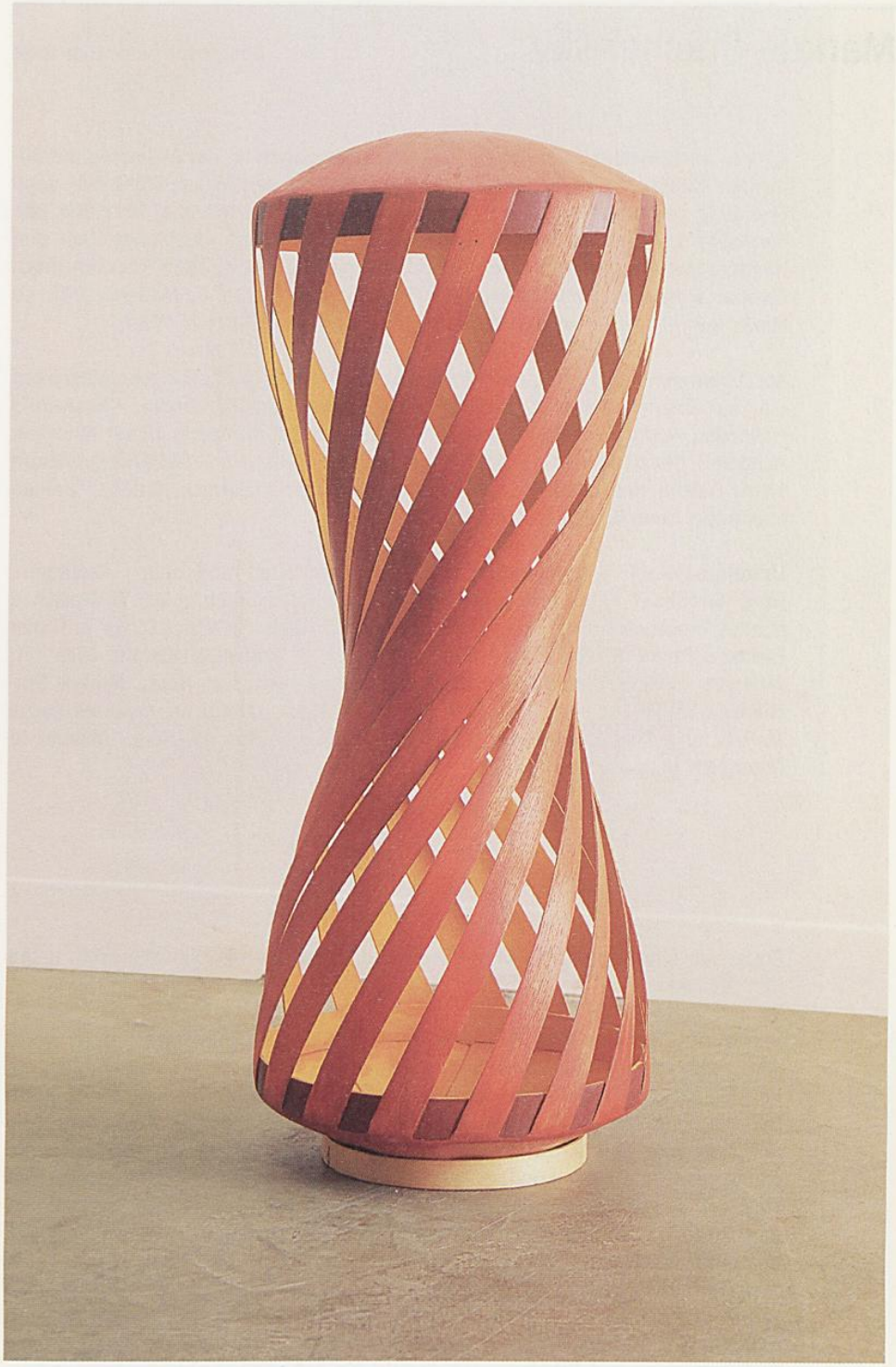
Johannes Posch

Ohne Titel, 1995

Ohne Titel, 1995, Buchenholz, Bugholz bemalt, Höhe 90 cm, Durchmesser 25 – 40 cm, innen signiert

In weiterer Folge öffnen sich Johannes Poschs Hohlkörper und gewähren Einblick – Inneres und Äußeres treten in Wechselwirkung und verschmelzen miteinander. Durch die Skeletthaftigkeit der Objekte kann nun auch eine Lichtquelle als Medium einbezogen werden, Licht und Schatten beschreiben diese offenen Gebilde neu, heben Elemente hervor und verändern sie mit ihrer Flüchtigheit, die ihnen ja eigen ist. Der Grundgedanke der rhythmischen, dualistischen, sich auf und abwölbenden Form bleibt, ebenso wie die Assoziationen, die sich einstellen können, aber nicht festzumachen sind. Die Behandlung der Oberfläche des Holzes ist nun eine andere, es wird nicht mehr glatt poliert, sondern roh belassen; Farben unterstreichen die Grenzen von innen und außen, doch durch offene Spalten kann man in das Objekt hinein- und hindurchschauen, die Anordnung des Bugholzes ergibt in ihren sich ab der Mitte der Skulptur nach außen hin verbreiternden Ritzen eine optische Überkeuzung und erscheint als loses Gewebe.

B.V.



Markus Prachensky

Rouge sur Blanc, um 1962

1932 in Innsbruck geboren; 1952-56 Architekturstudium an der Akademie der bildenden Künste (Lois Welzenbacher); 1953 Beginn des Malereistudiums; 1956 Gründung der Gruppe »Galerie nächst St. Stephan mit Hollegha, Mikl und Rainer; 1957 Mitglied der Wiener Secession; 1958 Manifest »Architektur mit den Händen« mit Arnulf Rainer; 1967 Übersiedelung in die USA; 1969 Rückkehr nach Europa; 1979 Fernsehfilm »Portrait M.P.« von W. Fleischer, G. Madeja, (ORF, 50 Min.): 1983 Professur an der Akademie der bildenden Künste in Wien;

Ausstellungen: seit 1956 zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen u.a. in: Galerie nächst St. Stephan Wien; Galerie Schüler Berlin; Kunstverein Hannover; Austrian Institute New York; Galerie Defet Nürnberg; Ulmer Museum; Akademie der bildenden Künste Wie; Galerie de France Paris; BAWAG Fondation Wien, Galerie Hennemann Bonn; Galerie Krinzinger Innsbruck; Galerie Thoman Innsbruck; Neue Galerie der Stadt Linz;

Literaturauswahl: Schöpferische Kräfte zwischen alten und neuen Realitäten, Hrsg. Südtiroler Kulturinstitut und Galerie Maier Innsbruck 1989; W. Fleischer, Markus Prachensky, Biographie, Wien 1990; Kat. Ausst. Sicht der Dinge 2, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck 1992; P. Weibel,C. Steinle, Identität: Differenz, Eine Topographie der Moderne, Böhlau 1992; Kat. Ausst. Markus Prachensky, Werke 1953-93, Innsbruck 1993; Kat. Ausst. aufBrüche, Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre, Wien 1994; W.Schmied Hrsg., Malerei in Österreich 1945-95, Wien 1996;

Rouge sur Blanc, um 1962, Öl auf Leinwand, 170 x 100 cm, signiert rechts unten »Prachensky«

Rot ist über Jahre hinweg die dominierende Farbe für Markus Prachensky – Rot wird zum Ausdrucksträger von Seelenvorgängen, Stimmungen und Gefühlen, die den Malakt im Künstler provozieren. Die reine rote Farbe wird auch in diesem Bild zur Spur des schöpferischen Aktes. Aus dem Takt des inneren Rhythmus, aus Bewegung und Gestus werden freie, formunabhängige Zeichen auf die Leinwand gesetzt, wo der kreative Akt Gestalt annimmt. Das Bild ist geprägt vom Fluß der Bewegung und der Kraft der Farbe, einer Synthese von Spontaneität und Präzision, von Beabsichtigtem und sich Einstellendem. Von der Dynamik des Entstehungsaktes zeugen die übers Blatt verteilten Farbspritzer und die subtilen Farbabstufungen, die durch den raschen, wechselnden Pinselduktus die Farbe verschieden stark verteilen und verfließen lassen; die Linienführung an sich erinnert an ostasiatische Kalligraphien. Der Ausführung gehen sorgfältige Vorbereitungen und Überlegungen voraus, so daß man von »gelenktem Zufall« sprechen kann, einem trancehaft gelenkten, choreographischen Bewegungsablauf in Farbe.

V.O.

Ilse Abka Prandstetter

»Aus Luft und Wolle (Grün)« – Wassergeäder, 1989/90

1939 in Wien geboren; Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Prof. R.C. Andersen und Prof. Herbert Boeckl, Diplom bei Prof. Max Weiler; lebt in Aldrans

Ausstellungen: 1969 Galerie St. Barbara, Hall i. T.; 1972 Kunstpavillion, Innsbruck; 1977 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1981 Galerie Thoman; 1983 Wien (Ars Sacra im Rathhaus); 1984 Kulturinstitut, Padua u. Rom; 1985 Galerie Thoman, Innsbruck; 1987 Dominikanergalerie Bozen; 1988 Galerie Thoman, Innsbruck; 1989 Künstlerforum, Bonn; 1990 Galerie der Stadt Wels im Museum, Wels; 1994 Inn Galerie, Kufstein; 1995 Galerie Nothburga, Innsbruck; Tex 95A, Tiroler Kunstpavillon u. Taxisgalerie, Innsbruck; 1996 Galerie Prisma, Bozen; Städt. Galerie Theodor v. Hörmann, Imst; Galerie Thomas Flora, Innsbruck;

Literaturauswahl: E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch – Malerei u. Graphik in Nord-, Ost- u. Südtirol nach 1945, Bozen 1982; W. Pfaunder, in Das Fenster 40/1986; P. Weiermair (Katalogvorwort), I. A. Prandstetter, Innsbruck 1991; J. Amman, F. Mayröcker, J. Schutting (Texte), P. Weiermair (Nachwort), »Widerschein«, Innsbruck 1991; M. Hörmann, arttirol, Innsbruck 1994

»Aus Luft und Wolle (Grün)« – Wassergeäder, 1989/90, 300 x 155 cm, Wandteppich, signiert rechts oben

»Aus Luft und Wolle« nennt Ilse Prandstetter eine Teppichfolge und vor allem die Qualität der Leichtigkeit, des Transparenten, des Durchlässigen ist ihr ein Anliegen, das sie gerade mit dem Verweben von gefärbter Wolle, die ja ansich über eine schwere materielle Dichtheit verfügt, auszudrücken versucht. Aus dem Zusammendrehen der verschiedenen Wollfäden ergeben sich Farbmischungen, es kommt zum optischen Zusammensetzen der einzelnen gewebten Farbfäden – vergleichbar mit dem Pointillismus in der Malerei, der nur ungemischte Farben punkt- oder kommaförmig nebeneinandersetzt und alles der Mischung mit dem Auge überläßt. Wie die einzelnen Wollfäden miteinander verwoben werden, so ziehen sich auch die Versatzstücke, die alle aus der Natur abstrahierend entnommen und in Schichten dynamisch angelegt sind, durch die Teppichlandschaften. Geschautes, Gedachtes, Empfundenes durchdringt einander und verwandelt sich zu eigenständigen Formen und Konstellationen, die der Betrachter wiederum aufnehmen und für sich gedanklich weiterführen kann.

B.V.

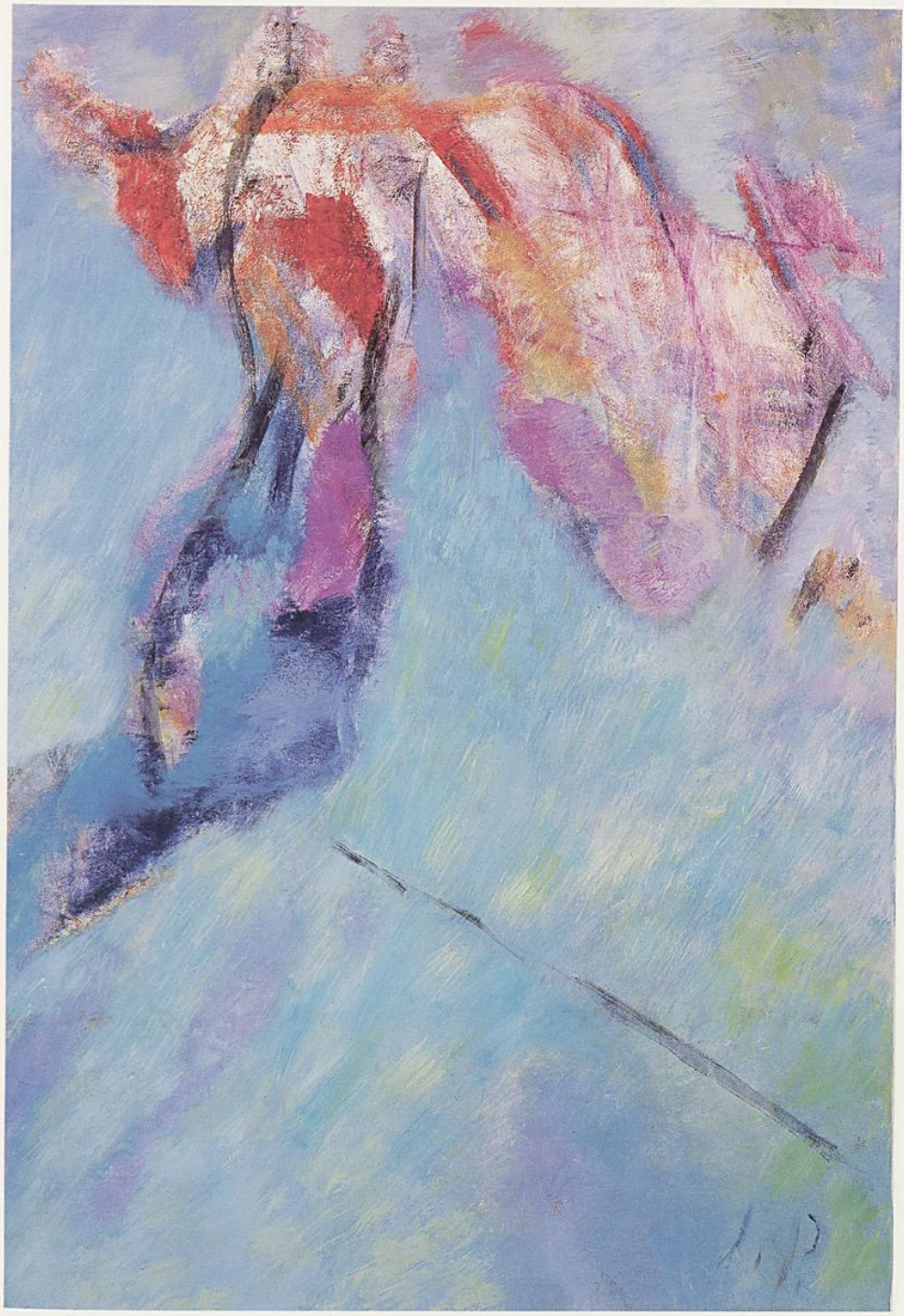
Ilse Abka Prandstetter

Springer, 1997

Springer, 1997, Acryl auf Leinwand, 130 x 90 cm, signiert unten links u. auf der Rückseite

1993 hat Ilse Prandstetter begonnen, ihre Bildfiguren über Seile und Platten springen zu lassen, so entstand die noch nicht abgeschlossene Reihe der Seil- und Hangspringer, in der die psychische Existenzsituation des Loslassens, eine gewisse Aufbruchstimmung zu neuen Möglichkeiten, schließlich der Zustand des Schwebens, das Negieren der Erdenschwere verarbeitet wird. In diesem Bild wird der Schwebezustand während des Springens in seiner Leichtigkeit eingefroren: Eine Figur scheint sich mit bereits gebeugtem Oberkörper, der deshalb im Verborgenen bleibt, über eine vielleicht auch nur imaginäre Barriere im Schwung hinwegzuhieven. Das Körperhafte löst sich zum Teil in Bewegung auf, wird durch deren Dynamik verzerrt, die Körperpartien sind gröber behandelt als der Hintergrund, die kräftigen breiten Farbstriche wirken fast wie gespachtelt, die Leinwand wird abschnittsweise überhaupt offen stehen gelassen. Als Folie hinterlegt, als Definition des offenen Raums – mittels einer Schräge in die Tiefe geführt, wird die Farbe Blau, ein Blau, daß durch die Differenziertheit der schnell nebeneinander gesetzten, pastos aufgetragenen und abschattierten Pinselstriche zu flimmern anfängt, von Luft und Licht durchdrungen wird.

B.V.



Christine S. Prantauer

Was bleibt, 1989

1956 in Zams geboren; 1980-84 Akademie der Bildenden Künste Wien, Diplom für Malerei; 1985-87 Hochschule für Angewandte Kunst Wien; 1988-89 Lehrauftrag an der Hochschule für Angewandte Kunst; 1989 Staatsstipendium für Bildende Kunst; beschäftigt sich mit Skulptur: v.a. Plexiglas, Glas, zeitweise Beton, Installationen und Medienkunst

Ausstellungen: 1984 Junge Szene Wien Sezession Wien; 1986 Galerie Insam Wien; 1986 Junge Tiroler Kunst Universität Innsbruck; 1987 Galerie Lendl Graz; 1987 Galerie Altnöder Salzburg; 1988 Galerie Hafemann Wiesbaden; 1988 Galerie Gras Wien; 1988 Galerie Insam Wien; 1990 Sammlung EA Generali Sezession Wien; 1991 Sub Trans Alpina Aostatal, 1991 Stadtturmgalerie; 1992 Stadt der Frauen Innsbruck; 1993 Fest am Boden Wörgl; 1994 Galerie Medienkunst Tirol Innsbruck; 1995 Copygramme Städtische Galerie Schwaz; 1996 Diskurs der Systeme Universität (mit Thomas Feuerstein); 1996 Copy Art Book Galerie Maerz Linz; 1996 Andechsgalerie

Literaturauswahl: Kat. Ausst. »...dem Ornament« Galerie Hafemann Wiesbaden 1988; Kat. Ausst. 60 Tage österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts Wien 1989; Kat. Ausst. Sammlung EA Generali, Wien 1990; Katalog Christine Susanne Prantauer-Arbeiten 1989-91; Kat. Ausst. Sub Trans Alpina Aostatal 1991; Kat. Ausst. Fest am Boden Wörgl 1993; Künstlerinnen in Tirol. Ein Handbuch für Interessierte, Innsbruck 1994; art tirol 2. Kunsteinkäufe des Landes Tirol 1994-96, hrsg. von M. Hörmann, Innsbruck 1996

Was bleibt, 1989, Beton, 6 Acrylglasscheiben mit aufgeklebter Folie, 56 x 26 x 8,5 cm

Christine S. Prantauer, die bevorzugt in Beton arbeitet, berührt in ihren Arbeiten, teilweise durch Bedeutungsüberlagerungen, immer wieder die Themenkreise Technik, Industrie und Natur. Der Betonkubus dieses Objektes ist in regelmäßigen Abständen ausgeschnitten, Plexiglas mit aufgeklebten Folien an seiner Stelle eingefügt. Ein reizvolles Wechselspiel entwickelt sich innerhalb einer abstrakten, mathematisch nachvollziehbaren Komposition. Die Scharfkantigkeit des Baustoffes Beton als Sinnbild industrieller Gesellschaft steht der Fragilität der durchschimmernden Blätter gegenüber, die Glattheit, Kompaktheit und Geschlossenheit des technischen Produktes der durchlässigen, offenen und vielfältigen Welt der Natur. Die formale Konzeption führt zur Thematisierung der Hilflosigkeit der Natur gegenüber dem rücksichtslosen Vordringen des Menschen. »Was bleibt«.

C.W.

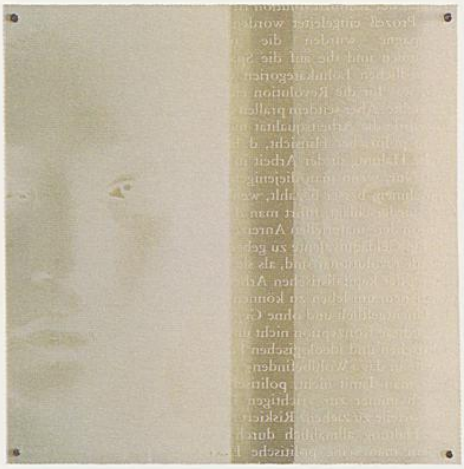
Christine S. Prantauer

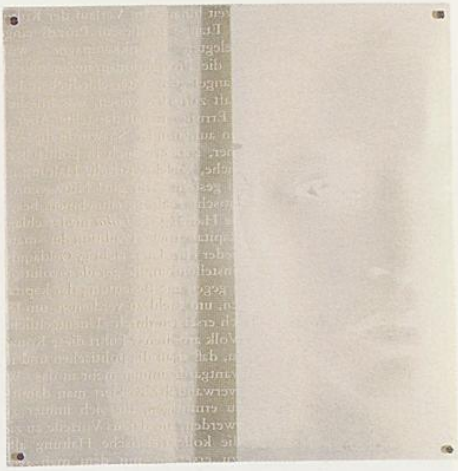
Hälfte des Himmels, 1994

Hälfte des Himmels, 1994, Kopien auf Transparentfolie zwischen Acrylplatten, 2-teilig und 3-lagig, je 40 x 40 cm

Mittels der Verwendung von drei Lagen – die erste ist völlig transparent, auf der zweiten ist die Hälfte eines Frauengesichts viermal angeordnet, und zwar an den Rändern in Negativkopie, im inneren Bereich in durchscheinender Positivkopie, auf der obersten befindet sich spiegelverkehrte Schrift – die einander durchdringen und sich gegenseitig überlagern, erreicht Prantauer die Auflösung des einheitlichen Bildgrundes. Letzteres interessiert sie als kunstimmante Fragestellung. Aufgrund der Transparenz dieses Kunstwerks nimmt es zum Umraum eine besondere Beziehung auf. Dieser hat wesentlichen Einfluß auf ihr Werk und ist somit ein wichtiger Faktor für die Wirkung. Die Künstlerin bedient sich als Kombination zu den verwendeten Materialien auch der Schrift. Diese, hier in spiegelverkehrter Form, tritt in Verbindung mit dem geteilten Gesicht, pars pro toto für den Menschen in seiner Gesamtheit. Durch die Unlesbarkeit scheint der Inhalt des Geschriebenen nicht zu interessieren, sondern die Wechselwirkung, resultierend aus der Interferenz der verschiedenen Transparentfolien. Der gewählte Titel, Hälfte des Himmels, spielt in sehr konkreter Weise auf die Gesichtshälften an, und gleichzeitig deutet diese Alliteration auf etwas Abstraktes, nicht so leicht Faßbares, sich im durchscheinendem Medium Acryl manifestierend, das mit der Unendlichkeit und Weite des Horizonts korrespondiert. Diese Unbegrenztheit der Arbeit zeigt sich nicht nur in der Materialauswahl, sondern auch in der Anordnung des menschlichen Kopfes. Die zwei Teile werden durch die Zusammensetzung der Hälften in der Mitte verbunden, nach außen »öffnet« sich das Werk jedoch und unterstreicht somit noch diese Wirkung.

T.W.





Josef Prantl

Selbstporträt, um 1930

1901 in Innsbruck geboren, 1992 gestorben. 1919-23 Kunstgewerbeschule in Innsbruck, Fortbildungskurse in der Mal- und Zeichenschule Toni Kirchmayr, Zeichenunterricht bei Rudolf Lehnert. 1925-27 Akademie der bildenden Künste in München bei Franz von Stuck, daneben Graphikschule bei AdolfSchinnerer. Nach dem Krieg als Graphiker, Bühnenbildner, Restaurator und Wandgestalter (Höttinger Pestfriedhof) tätig. Entwürfe für die Tiroler Glasmalereianstalt. 1987 Verleihung des Professorentitels.

Ausstellungen: 1932 erste Einzelausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. 1932 Beitritt zur Künstlervereinigung »Secession Innsbruck«. 1965 und 1971 Einzelausstellungen im Tiroler Kunstpavillon, 1997 Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck;

Literaturauswahl: W. Pfaundler, Josef Prantl aus der Meisterklasse von Franz von Stuck, in: Das Fenster, Tiroler Kulturzeitschrift, Nr. 31, Innsbruck 1982; A. Kuttler, Josef Prantl. Das graphische Werk, Diplomarbeit, Innsbruck 1989; Kat. Josef Prantl, Innsbruck 1993

Selbstporträt, um 1930, Öl/Leinwand, 69 x 56 cm, signiert rechts unten »Prantl«

Dieses Selbstporträt Prantls läßt die Expressivität seines späteren Werks noch nicht erahnen. Es handelt sich um eine naturalistische Wiedergabe der optisch faßbaren Realität hinsichtlich Farb- und Formgebung. Der Künstler stellt sich in Dreiviertelansicht dar. Er hebt sich deutlich vom dunklen, flächigen Bildhintergrund ab, die Konturen sind klar vorgegeben. Durch diese Darstellungsweise erzielt Prantl eine sehr plastische und lebensnahe Wirkung. Prantls Blick ist zur Seite gerichtet, es ist anzunehmen, daß er in einen Spiegel schaut während er sich selbst porträtiert. Dafür spricht auch die in den Vordergrund gerückte Hand, die den Pinsel hält.

M.P.

Norbert Pümpel

Leda mit dem Schwan, 1984

1956 in Innsbruck geboren 1976-1981 Studien in Mathematik, Physik und Astronomie; 1978 Preisträger beim 16. Österreichischen Graphikwettbewerb; 1984 Preisträger beim 19. Österreichischen Graphikwettbewerb; 1986 Aufenthalt in New York; 1988 Preisträger beim 21. Österreichischen Graphikwettbewerb; 1991 Lehrauftrag an der Universität Innsbruck;

Ausstellungen: 1979 Galerie nächst St. Stephan, Wien; 1980 Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1982 Arteder,Bilbao; Galerie Maier, Kitzbühel; 1983 Galerie Elefant, Wien; 1984 Orangerie, Kassel; Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Galerie Annasäule, Innsbruck; 1985 Galerie Bloch, Innsbruck; Neue Galerie, Kassel; 1986 Galerie van der Koelen, Mainz; 1987 Galerie Roeder, New York; 1988 Kunsthalle, Innsbruck; Galerie Lindner, Wien; 1989 Biennale, Istanbul; 1990 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Galerie Lindner, Wien; 1991 Fennerkaserne, Innsbruck; Thomas Segal Gallery, Boston; Mills Gallery, Boston; Rovaniemi, Finnland; 1992 Shibukawa, Japan; Takasaki, Japan; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; 1993 Dokumentahalle, Kassel, Palazzo Martinengo, Brescia; 1994 Zeitkunst Galerie, Köln; L´Embarcadère, Lyon; 1996 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Altkirch, Elsaß; 1997 Galerie im Taxispalais, Innsbruck;

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Wider-Schein, Innsbruck 1990; Kat. Ausst. Räume, Innsbruck 1991; Kat. Ausst. Die Sicht der Dinge, Innsbruck 1992; Kat. Ausst. Champ 7, Alsace – Tirol, Altkirch 1996;

Leda mit dem Schwan, 1984, zweiteilig, Mischtechnik, je 39 x 29 cm, Bezeichnungen linkes Bild »Leda mit dem Schwan'Nr. 959.1 (L)«, rechtes Bild »Nr. 959 2 (R) N. Pümpel 24. 5. 1984«

Aus dem klassisch griechischen Sagenschatz ist die Geschichte Ledas, die von Zeus in Gestalt eines Schwanes verführt wird, allseits bekannt. Vielleicht verzichtet Pümpel auch deshalb auf jegliche figurative Darstellung, als er sich dieses Thema wählte. Seine Annäherung scheint viel mehr auf einer assoziativen Ebene stattzufinden. Pümpel wählt einen gänzlich graphischen Ausdruck. In mehreren Rahmungen führt er auf die Bilder hin. Den äußersten bildet ein Packpapiergrund, auf welchen der weiße Bildgrund folgt. Dieser ist jeweils an der Unterseite breiter, um den Bezeichnungen Platz zu bieten. Eine dritte Rahmung aus dünnen, grauen Linien umschließt nun die eigentlichen Bilder, die in ihrer Konzeption symmetrisch angelegt sind. Beide sind gefüllt mti unzähligen kurzen, feinen Strichen in leichter Farbigkeit, in die von außen weiß gerahmte, schwarze Streifen reichen. Eine Welt von äußerster Zartheit also mit starken aber nicht groben Akzenten, in der die Geschichte von Leda mit dem Schwan wohl vorstellbar ist.

I.I.

Norbert Pümpel

613 – Tod, 1992

613 – Tod, 1992, Mischtechnik auf Leinwand, 125 x 95 cm

Norbert Pümpel beschäftigt sich in seiner Arbeit in erster Linie mit den Grenzen der menschlichen Wahrnehmbarkeit. Während er früher naturwissenschaftliche Phänomene zu visualisieren versucht hat, geht er nun immer mehr zu einer eher philosophischen Behandlung dieses Themas über. 613 Tod zählt zu einer Serie von Arbeiten, in denen sich der Künstler mit Tod, Kosmos und dem Eingebundensein des Menschen in diese größeren Zusammenhänge, die außerhalb seiner Wahrnehmbarkeit liegen, auseinandergesetzt hat. Das Bild wird durch eine große, fast die gesamte Bildfläche einehmende Ellipsenform dominiert, die sich durch hellere Grauwerte vom restlichen Umfeld abhebt und als kosmisches Sinnbild für die Welt gesehen werden kann. Die spiegelverkehrt dargestellte Zahl 613, sie ist ein Fragment der Zahl der Seele aus der jüdischen Kabbala, verweist auf die metaphorische Bedeutung, die der Künstler dem Spiegel zugesteht. Die Spiegel in Pümpels Bildern stellen meist etwas dar, das sich außerhalb des Bildes befindet und sind als Symbol für die Unzulänglichkeit der Wahrnehmung, die aus den begrenzten Möglichkeiten der Sinneswahrnehmung resultiert, zu verstehen. Pümpel bedient sich auch sehr oft mystischer Zahlen, die einen Gegenpol zur Dominanz der Logik in einer wissenschaftsgläubigen Welt darstellen. Der Farbe kommt logischerweise keine besondere Bedeutung zu, da weder etwas reales noch sinnlich wahrnehmbares dargestellt wird. Von wenigen blauen Farbflächen abgesehen ist das Bild ganz in grau und schwarz gehalten, wobei Emotionen in begrenztem Maße im gestischen Duktus des sehr breiten Pinsels Raum gelassen wird.

E.B.S.

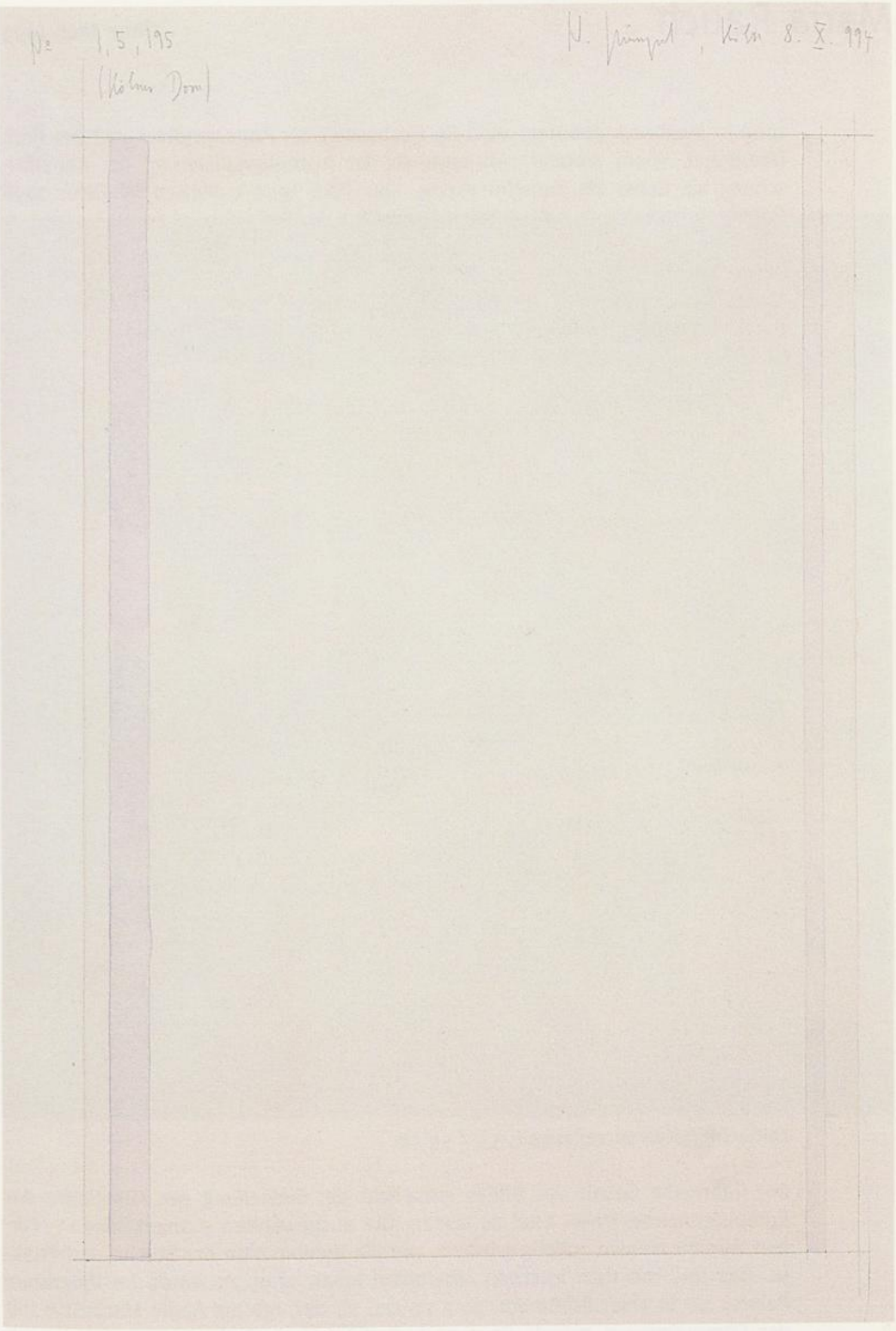
Norbert Pümpel

Kölner Gotik, 1994

Kölner Gotik, 1994, Bleistift und Aquarell auf Papier, 5 Teile, je 26 x 18 cm

In den neueren Arbeiten von Norbert Pümpel ist verglichen mit früheren eine radikale Reduktion der Gestaltugsmittel feststellbar. Gleichzeitig konzentriert sich der Themenkreis immer mehr auf rein philosophische Fragestellungen. Daß es sich hier um ein geistiges und schwer darstellbares Thema handelt wird bereits durch die zarten, kaum faßbaren Aquarellfarben angedeutet. Pümpel greift in der Serie »Kölner Gotik« die Bedeutung geometrischer Ordnungen in der Gotik, besonders in der gotischen Baukunst, auf. Zahlen und komplizierte Maßverhältnisse spielten beim Bau der Kathedralen eine zentrale Rolle. Ihre Anwendung darf aber nicht als Ausdruck eines ästhetischen Gestaltungswillen verstanden werden sondern als Versuch, ein übergeordnetes System bzw. ein Weltbild zum Ausdruck zu bringen. Gotische Kathedralen wurden als mathematische Modelle des Universums gesehen. Dieses Vorgehen, mittels Zahlen und mathematischer Formeln ein Weltbild zum Ausdruck zu bringen, kommt Pümpel, der sich intensiv mit Mathematik, Astronomie, Philosophie aber auch Mystik auseinandergesetzt hat, sehr entgegen. Vier der fünf Blätter, sie sind mit »Kölner Dom«, »Gotik«, »Kölner Gotik« und »Dom« betitelt, werden durch jeweils zwei vertikale, blaugraue Balken gegliedert, die allerdings auf jedem Blatt unterschiedlich angeordnet sind. Diese Balken definieren zusammen mit den großen, in Umbratönen gehaltenen Licht-Flächen, den Raum. Das vierte Blatt der Serie, es heißt »deus est lux«, wird durch einen einzigen Balken gegliedert. Durch die formale Gestaltung d.h. das Verhältnis von Masse und Raum entsteht in jedem Bild ein Spannungsverhältnis. Betrachtet man nun alle Teile der Serie, so kommt in diesem ständigen Wechsel von Spannungen die Transzendenz, der Übergang in eine andere Sphäre zum Ausdruck, die nicht mehr durch die menschliche Wahrnehmung erfahren werden kann.

E.B.S.


Pz 1,5,195
(Kölner Dom)
N. Jüngst, Köln 8. X. 994

Maria Rauch

Ohne Titel, 1995

1962 in Innsbruck geboren; 1982-89 Hochschule für Angewandte Kunst bei Prof. Oberhuber, Wien; arbeitet seit 1990 an der Institutionalisierung der Kunstforschung als Kunst als Kunstforschung, kurz ikkf; 1994 cunst&co Mitglied; 1996 Gründung von »kooio«, Koordinierungsinstitut der ikkf

Ausstellungen: 1989 Hochschule für Angewandte Kunst, Wien; 1990 Galerie Mana, Wien; 1993 »Fest am Boden«, Wörgl; 1995 Galerie im Andechshof, Innsbruck; 1996 »kg-pembaur«, Innsbruck; Hrsg. der Zeitung »kooio«; 1997 »kg-pembaur«, Innsbruck; HTL-Galerie, Innsbruck

Ohne Titel, Karton versiegelt, 55 x 55 cm

Der informelle Gehalt des Bildes entspricht der Einstellung der Künstlerin, der Computermalerei freien Lauf zu lassen. Die ausgewählten – angeklickten – Farben wurden ebenso zufällig gewählt, wie die Kombination der Striche und Punkte. Das Bild mit dem internen Arbeitstitel »mar. 12.95,7« wurde im Programm Painter 2.0 in einer Größe von 20 x 20 cm, 72 dpi, rgb auf Apple Macintosh mit der Computermaus gemalt. Eine nachträgliche Modusänderung wurde in cmyk vorgenommen, sowie eine Erhöhung der dpi auf 150 im Programm Photoshop. Über das Programm XPress als digi-proof ausbelichtet und mit Bubblejet auf 55 x 55 cm vergrößert, auf Karton kaschiert und versiegelt.

T.P.

Lydia Reitmeir-Chini

Selbstporträt, 1970

1920 in Klösterle am Arlberg geboren; lebt in Rinn; entstammt einer Künstlerfamilie; Schule in Innsbruck; 1938-1942 Ausbildung als Schnitzerin und Malerin an der Akademie der Bildenden Künste in München (Prof. Schinnerer); Praxis bei Prof. Moroder (Mayrhofen), Prof. Antoniacomi (Innsbruck); Studienaufenthalte in Italien; Heirat mit Siegfried Reitmeir; Volksschullehrer; wichtigste Werke: »Bergann« und »Hüttenmann«, Beton, Magnesitwerk, Tux; 4 Tabernakelengel, Pfarrkirche Igls; Sgraffiti in Igls, Gnadenwald und Rinn

Ausstellungen: 1970 Universität Innsbruck; 1972 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1980 Kunstpavillon, Innsbruck; 1990 Galerie Palette, Innsbruck; Ausstellungen in Kufstein und Lienz

Literaturauswahl: Tiroler Kulturberichte, Nr. 275/276, 1978; E. Egg. (Vorw.), Tiroler Bildhauer, Innsbruck 1978; H. Mackowitz, in: Tiroler Tageszeitung, 1980/73

Selbstporträt, 1970, Radierung, 16.5 x 12 cm (Plattenrand), unterhalb des Plattenrandes »orig. Radierung Selbstporträt Sylvia Reitmeir-Chini«

Im Zentrum des Schaffens von Lydia Reitmeir-Chini steht der Mensch: »Die Hoffnungen, Wünsche, Verzweiflungen, Sehnsüchte...ich plädiere für eine menschliche Kunst!« (Zitat) . In den verschiedensten Techniken und mit unterschiedlichen Materialien versuchte sie aktuelle Probleme und ihre Kritik an der Gesellschaft in die Kunst umzusetzen. Nicht in abstrakten Metaphern sondern in einem ausdrucksstarken Realismus, der vor allem ihre Porträts kennzeichnet. Das Selbstporträt von 1970 zeigt schonungslos ihr alterndes Gesicht mit tiefen Falten um den Mund und starken Augenringen. Mit einem fast brennenden, intensiven Blick schaut sie in unbestimmte Ferne. Ein Porträt eines arbeitsreichen und nachdenklichen Lebens.

M.H.

Lydia Reitmeir-Chini

Die Spielmenschen, 1970

Die Spielmenschen, 1970, Radierung, 14.2 x 17 cm, signiert und datiert rechts unterhalb des Plattenrandes; links unten »orig. Zinkhochätzung«, Mitte unten »Spielmenschen«

Wenn der Mensch im Zentrum der Kunst Reitmeirs steht, so könnte man in dieser kleinen Radierung eine Allegorie auf das Leben sehen. Zwei Menschen, Mann und Frau, sind mit einem Würfelspiel beschäftigt. Die Frau liegt, den Oberkörper auf den Ellbogen aufgerichtet, auf der Seite, hinter ihr sitzt der Mann, der sich auf seinen Arm über ihre Füße hinweg aufstützt. Nur dünne weiße Linien umranden die runden Formen der schwarzen Körper, die ineinander zu fließen scheinen. Die Nacktheit der beiden erweckt die Assoziation mit dem natürlichen, zum Urzustand zurückgekehrten Menschen. Sie sind ganz in ein Würfelspiel vertieft, das eines der ältesten Glücksspiele der Menschheit ist. Das Spiel mag hier somit das Leben bedeuten, das von Glück und Schicksal bestimmt ist.

M.H.

Ernst Reyer

Meta-Mensch/Flug, 1986
Metamenschen/Sprung, 1986

1947 in Innsbruck geboren; graphischer Lehrberuf in Innsbruck; freiberufliche Tätigkeit als Werbegraphiker in Innsbruck und London; 1976-80 Studium Bühnenbild an der Akademie der Bildenden Künste Wien bei Prof. Lois Egg; 1984/1986 Preis beim 19. und 20. Österreichischen Graphikwettbewerb, Innsbruck; 1987 Förderpreis des Wilhelm Busch Preises für Karikatur und kritische Graphik Hannover; 1987 Mitglied der Tiroler Künstlerschaft; 1988 Graphikpreis der Stadt Innsbruck; 1992 Gezeichneter Film »Das Malfada-Komplott« in Zusammenarbeit mit Bert Breit; lebt als freischaffender Künstler und Autor in Innsbruck

Ausstellungen: 1985/1987 Galerie Thomas Flora, Innsbruck; 1986 Villa Stuck, München; 1988 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1990 Galerie Benissimo (Matt), Liechtenstein; 1992 Kunstforum, Bonn; 1995 »Karikatura«, Rostock; Galerie Matt, Liechtenstein; 1996 »Tiroler Künstler«, Rosenheim

Literaturauswahl: G. Amann, 19. Österreichischer Graphikwettbewerb, Innsbruck 1984; Kat. Ausst. 10 Künstler aus Tirol, München 1986; Kat. Ausst. 13 Künstler aus Tirol, Bonn 1992; Kat. »Bilder aus dem Bleiernen Meer« E. Reyer, Innsbruck 1996

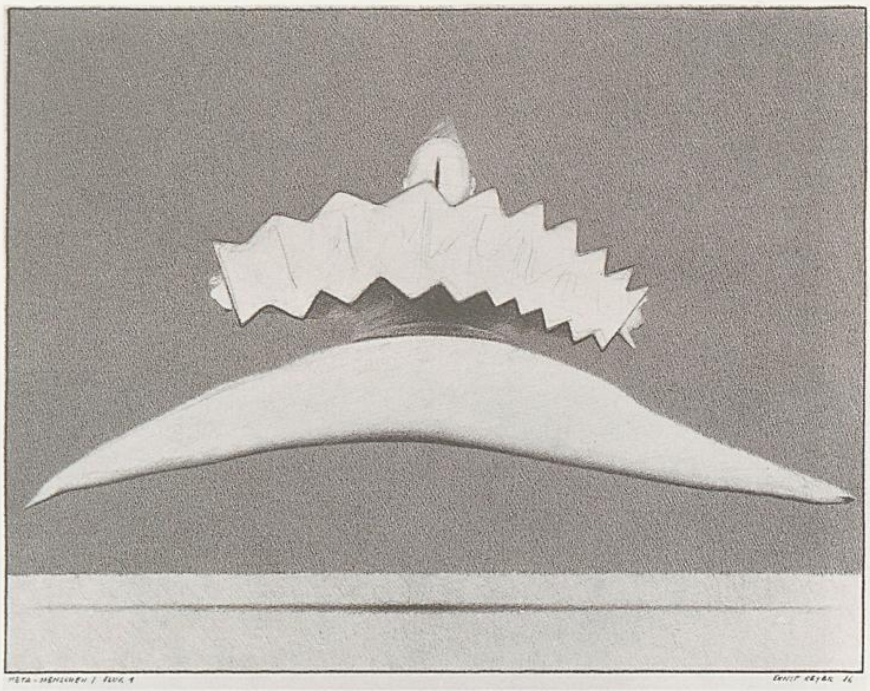
Meta-Menschen/Flug 1, 1986, Bleistift auf Papier, 51 x 61 cm

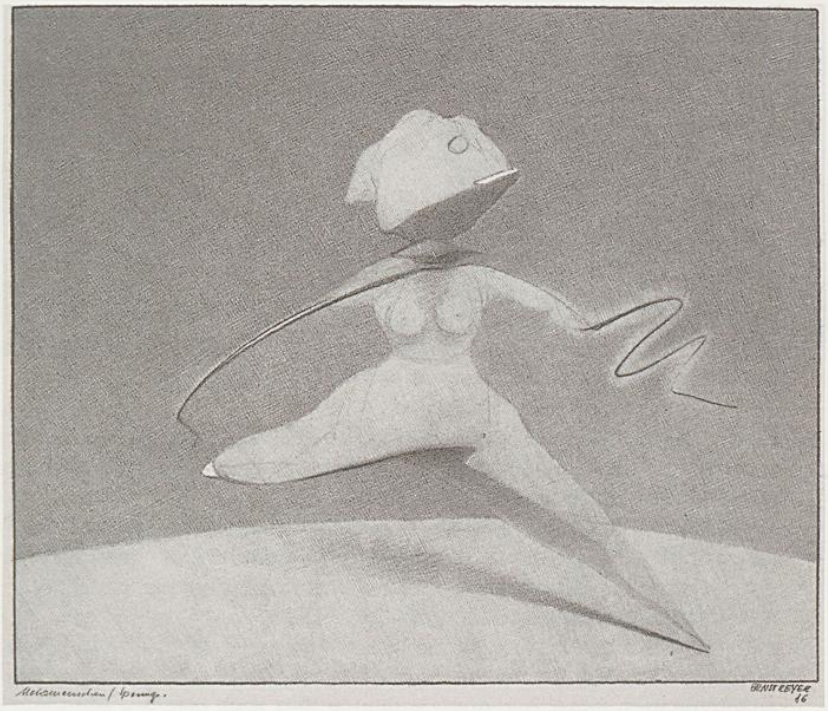
Metamenschen/Sprung, 1986, Blei- und Farbstift auf Papier, 45 x 61 cm

Bezeichnung jeweils am unteren Blattenrand »Meta-Menschen/Flug 1 Ernst Reyer 86« und »Metamenschen/Sprung Ernst Reyer 86«

In zarten Pastelltönen stellt uns Reyer hier zwei Figur gewordene Begriffe vor. Der Flug ist dargestellt durch einen Menschen in gestrecktem Grätschsprung. In seinen ebenfalls weit ausgebreiteten Armen hält er eine Art Harmonika, die er zu spielen scheint, was den Eindruck der besonderen Leichtigkeit verstärkt. Direkt unter der Figur zieht sich ein schmaler Schlagschatten, der auf eine fixe Lichtquelle genau über dem Scheitel schließen läßt. Ganz im Gegensatz zu diesem ruhig schwebenden Flug ist der Sprung von äußerster Dynamik geprägt. Wieder sieht man einen sehr stark abstrahierten Menschen, aber diesmal im Schrittsprung aus der hintersten Bildebene bis in die vorderste beziehungsweise sogar noch darüber hinaus springen. Auch die verlängerten Arme machen diese Bewegung mit. Natürlich passen sich hier auch der Schatten am Boden, und sogar der leicht gewölbte Horizont, im Gegensatz zum waagrechten beim Flug, der starken Dynamik an.

I.I.





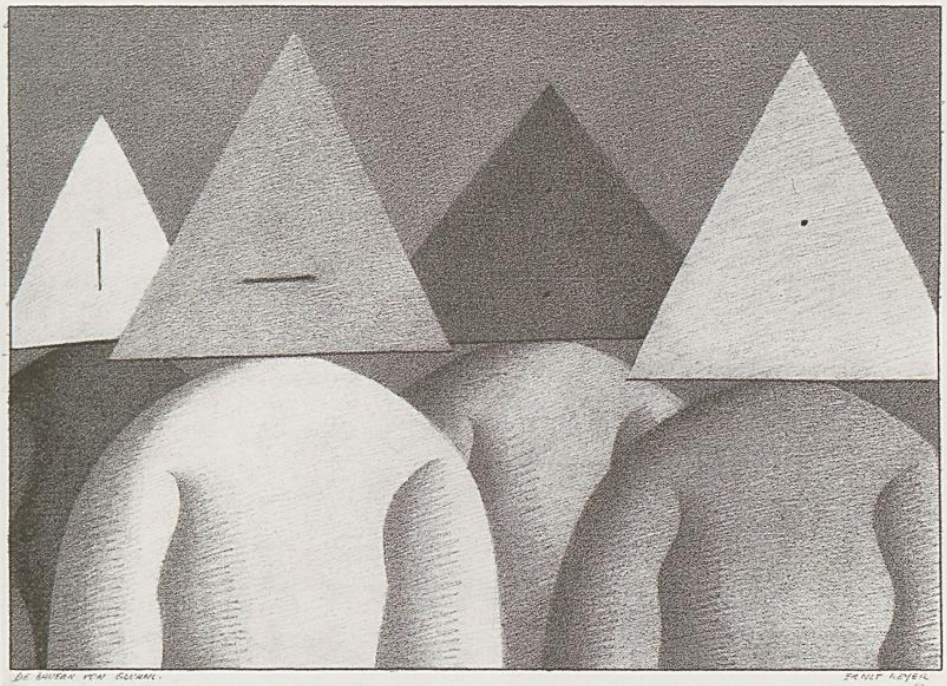
Ernst Reyer

Die Bauern von Glurns, 1987

Die Bauern von Glurns, 1987, Bleistift auf Papier, 63 x 86 cm, bezeichnet am unteren Bildrand »Die Bauern von Glurns Ernst Reyer 87«

Reyers Ausdrucksmittel sind überaus genau schattierte Strichlagen, wodurch ein sehr plastischer, körperhafter Eindruck entsteht. Reyers Bauern von Glurns sind aus je zwei geometrischen Formen zusammengesetzt: einen halbierten elliptischen Körper, und einem Dreieck. In der Ellipse sind wiederum zwei Abtrennungen, sodaß sie mühelos als Oberkörper erkannt wird. Das daraufsitzende Dreieck als Kopf zu identifizieren, ist allerdings wesentlich problematischer. Jedes der Dreiecke enthält wiederum graphische Elemente, die nun aber kaum etwas mit einer Gesichtszeichnung zu tun haben. Reyer charakterisiert seine Bauern als behäbige Gestalten mit, im wahrsten Sinne des Wortes, Klötzen als Köpfe. Sein außerordentlich feiner Zeichenstil vermittelt aber auch hier, wie eigentlich im gesamten Schaffen Reyers, einen charmanten Eindruck. So sind seine Zeichnungen, wenn auch in keiner Weise zahnlos, doch weit ab von Kritik in beleidigender Schärfe.

I.I.


DE BRUGGEN VAN GLEUNEN
ERNST REYEGL

Ernst Reyer

Agent, die See in Schach haltend, 1993

Agent, die See in Schach haltend, 1993, Bleistift und Farbstift auf Papier, 70 x 100 cm, rechts unten signiert »E. Reyer 93«

Reyer bedient sich der Schrägschraffur-Technik mit weichem Bleistift, läßt die Schatten und Falten der Figur durch differenzierte Grauschattierungen naturalistisch zur Geltung kommen und färbt einzig und allein das Wasser in ein dezentes Türkis. Der im klassischen Humphrey Bogart Stil mit Borsalino Hut und langem Trenchcoat bekleidete Geheimagent nimmt eine leicht nach vorn gebückte Haltung ein. Während seine linke Hand lässig in der Manteltasche steckt, ist die Pistole in seiner rechten Hand auf den Horizont des Meeres gerichtet und bedroht dieses gleichermaßen. Zu den realistischen Komponenten des Bildes gehört ebenfalls der rechteckige Teil einer Mole, auf der sich die Figur befindet. Dennoch lebt dieses Bild von einem geradezu phantastischen Humor, der sich im unmöglichen und irrwitzigen Akt der Bedrohung des Meeres durch einen bewaffneten Menschen zu erkennen gibt. Es ist dies die gelungene Kritik an der Vertechnisierung der Gesellschaft und dem immer stärker werdenden Verfall an die Dinge. Macht aufgrund einer Technik (Pistole) kann stets nur vordergründig und beschränkt sein, denn angesichts der Macht der Natur (Meer) ist sie vollends machtlos.

T.P.

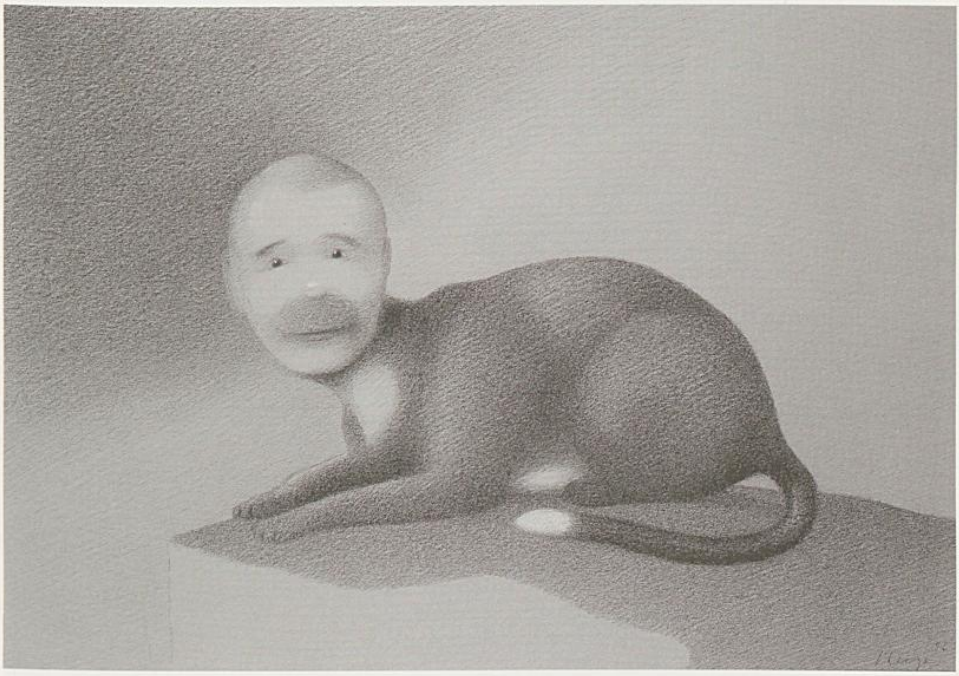
Ernst Reyer

Selbstbildnis, 1996

Selbstbildnis, 1996, Farbstift auf Karton, dat. Sig., 70 x 100 cm

In diesem Selbstportrait zeigt sich Reyer als sphinxartige Figur. Auf einem nicht konkret faßbaren Sockel vor dem dreizonigen Hintergrund, liegt der Katzenkörper, den menschlichen Kopf dem Betrachter zugewandt, abwartend, ruhig. Das mit zarten Rot-, Grau-, und Gelbtönen modellierte Gesicht lächelt wissend. Frisur und Bart sind nur andeutungsweise ausgearbeitet, zwei weiße Lichtflecke – auf der Nase und auf der linken Stirnseite – bilden einen Kontrapunkt zur ebenfalls weißen Schwanzspitze. Reyer selbst bezeichnet seine Mischwesen aus Mensch und Tier als »metareal« , seine Bildwelt liegt »zwischen den Wirklichkeiten«(s. E. Reyer, Bilder aus dem Bleiernen Meer, Innsbruck 1996). Er stellt sich hier in einer spielerischen Form der Metamorphose in »cartoonesquer« Selbstkarikatur seinem Publikum vor.

MBK



Christian Röck

Tauchgang, 1991

1965 in Telfs/Tirol geboren; Studium der Malerei an der Hochschule Mozarteum in Salzburg; 1989 und 1991 Studienaufenthalte in Los Angeles; 1994 Kunstpreis der Stadt Innsbruck (3. Preis Malerei); 1997 österreichisches Staatsstipendium; lebt und arbeitet in Innsbruck und Berlin;

Austellungen: (Auswahl) 1989 Galerie im Traklhaus, Salzburg; 1991 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Ruth Bachofner Gallery Santa Monica, California; Videoprojekt In The Network; Video-Annex, LBMA, Long Beach California; Fennerkaserne, Innsbruck; 1992 Ruth Bachofner Gallery Santa Monica, California; Künstlerhaus, Salzburg; 1993 Galerie Raum 1/9 Wien; Galerie Im Andechshof, Innsbruck; Gallagher Gallery, Dublin; 1994 Kunstpavillon, Innsbruck; 1995 Musikpavillon im Hofgarten, Innsbruck; »Kunst am Inn«, Kufstein, Scoul (CH), Passau; 1996 Galerie Schoen und Nalepa, Berlin; 1997 Galerie Waszkowiak, Berlin;

Literaturauswahl: Ausst. Kat. Räume, Innsbruck 1991; Kat. Contemporary Tyrolean Art. Exhibition at the Royal Hiberian Academy Gallagher Gallery Dublin 1993; TT 1993 Nr 288/7; TT 1993 Nr 294/6; M. Hörmann, Arttirol. Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-94, Hrsg. Land Tirol Kulturreferat, Innsbruck 1994; Ausst. Kat. Röck 1994, Innsbruck, 1994;

Tauchgang, 1991, Objekt, Holz, Glas, Latex, Plastik, 74 x 46 x 75 cm, signiert und datiert: »Christian Röck 91«

»Tauchgang« gehört zu einer Objektserie mit der sich Christian Röck 1991 an der Ausstellung »Räume« in Innsbruck beteiligte. Es handelt sich um eine Reihe von verspiegelten und mit bemalten Glasplatten bedeckten Truhen, die verschiedenste, zT symbolträchtige, Gegenstände enthalten. Bei »Tauchgang« gibt der Deckel der Truhe durch eine blau bemalte Glasscheibe den Blick auf eine dreidimensional gestaltete Unterwasserwelt frei. Am Boden der Truhe stoßen kleine gelbe Schaumstoffmännchen mit Gewehren aus einer dunkelblauen Folie. Diese Männchen sind zT stark deformiert, als seien sie in der Hitze zerschmolzen, so erkennt man in ihnen erst bei genauem Hinsehen die Kriegsfiguren. Versucht Röck durch spielerische Formen über die Schwere der Aussage hinwegzutäuschen, oder ist es nur ein Spiel mit verschiedenen Wahrnehmungsebenen und Blickwinkeln?

E.G.

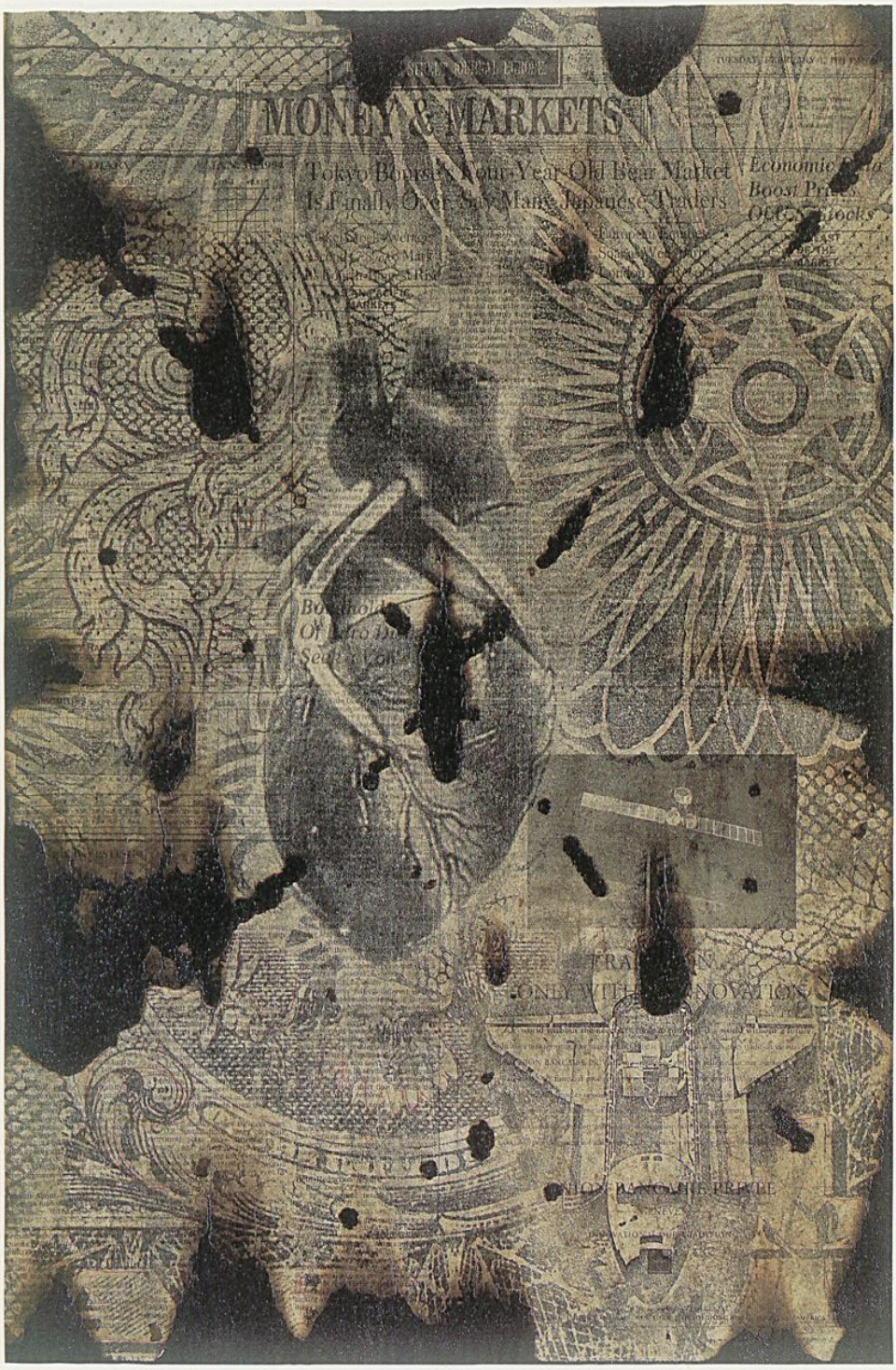
Christian Röck

Death-unit, 1994

Death-unit, 1994, Papier auf Leinwand, 40 x 60 cm, signiert und datiert auf der Rückseite: '94 Röck'

Die drei hier angeführten Bilder gehören zu einer Serie, die Christian Röck 1994 in Innsbruck präsentierte. In diesen Arbeiten kommt der Künstler zu einer Weltordnung der Einzelbausteine: Geld oder Kapital spalten die Welt in Einheiten, in »units« auf (zB Geldunit, Zeitunit, Menschenunit,...), die untereinander austauschbar sind. Diese Tauschbarkeit ist es, die die Einzelbausteine zueinander in Relation treten läßt. Auch Leben und Tod (ausgedrückt durch die Symbole Herz und Totenkopf) sind »units« in diesem System. Damit wird die Vergänglichkeit zu einem wichtigen Aspekt dieser Weltordnung, was die Brandspuren in den Bildern auch sofort verdeutlichen.

E.G.

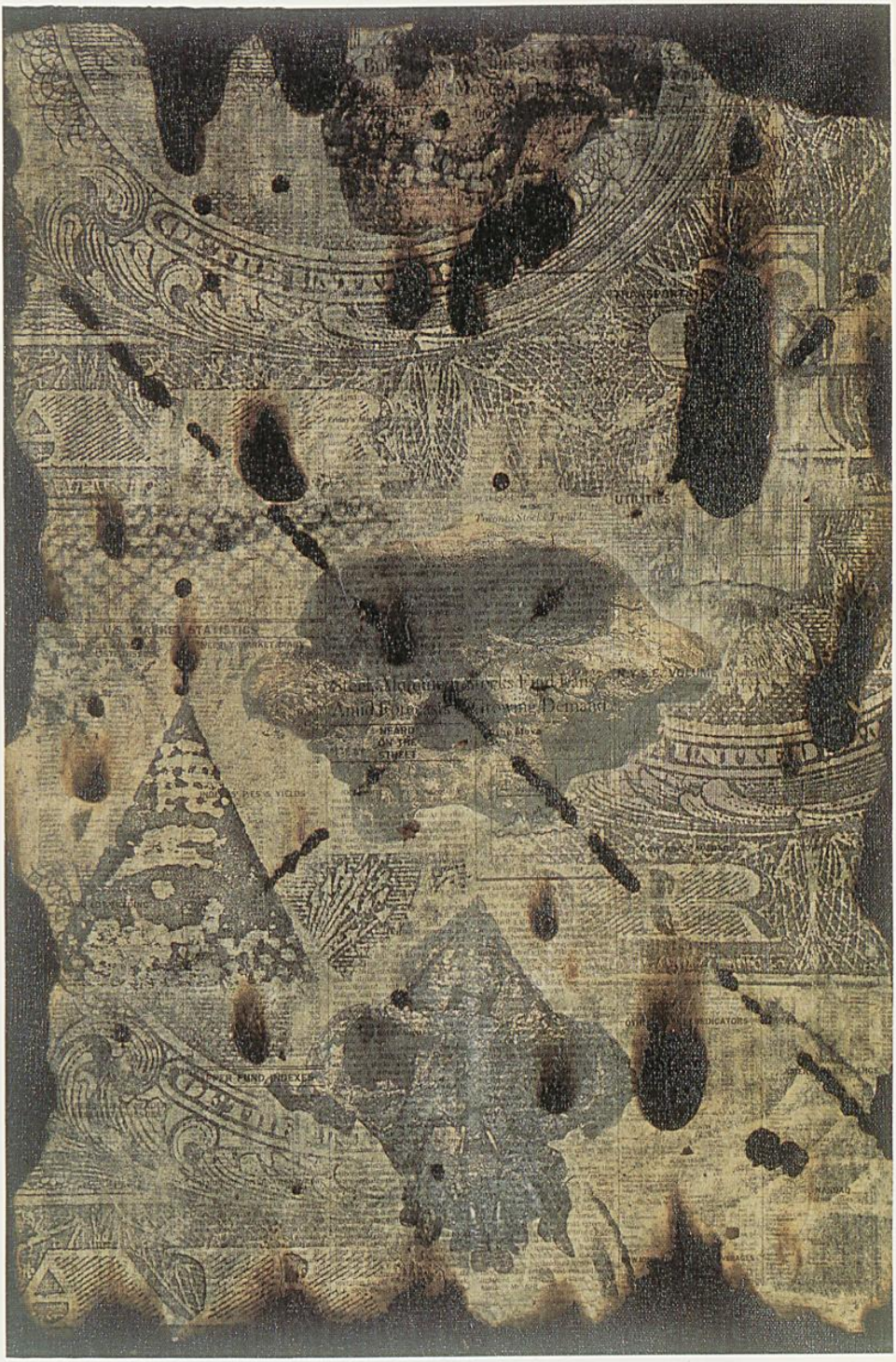

MONEY & MARKETS
Tokyo Bourse's Nine-Year Old Bear Market
Is Finally Over, Say Many Japanese Traders

Christian Röck

Skull-unit, 1994

Skull-unit, 1994, Papier auf Leinwand, signiert und datiert auf der Rückseite: '94 Röck'

E.G.


U.S. MARKET STATISTICS
HEARD ON THE STREET
NASDAQ

Ingrid Rödlach

Kern der Bewegung Variation I, 1986
Kern der Bewegung Variation II, 1986
Erstarrte Bewegung, 1986

1945 in Absam geboren; Gewerbeschule in Innsbruck; Akademie für Bildenden Künste München bei den Professoren Henselmann und E. Krieger; anschließend Ausbildung als Restauratorin; Studienfahrten nach Hamburg, Norwegen, Dänemark, Niederlande, Spanien und Jugoslawien

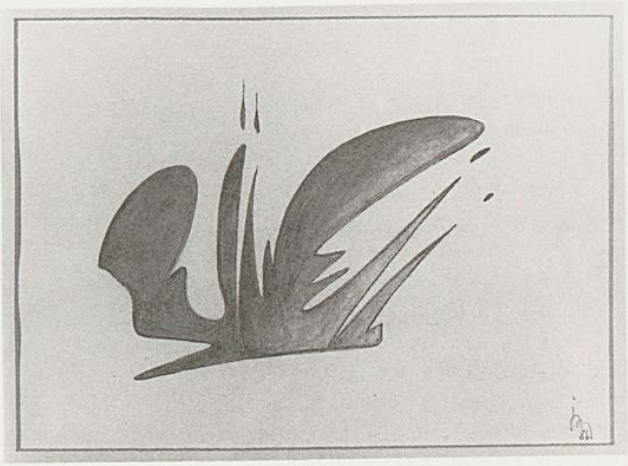
Ausstellungen: 1974 Kunstverein München; 1977 Galerie Dietze Hamburg; 1976 2. Preis beim Wettbewerb um den Kunstförderungspreis der Stadt Innsbruck

Literaturauswahl: I. Glaninger u.a. (Hrsg), Tiroler Bildhauer – Plastisches Schaffen in Nord-, Süd- und Osttirol, Innsbruck 1979

Kern der Bewegung Variation I, 1986, Kern der Bewegung Variation II, 1986, Erstarrte Bewegung, 1986, Eitempera auf Papier, je 45 x 62.5 cm, signiert und datiert jeweils rechts unten »I. R. 86«

Den Impuls einer Bewegung zweidimensional sichtbar zu machen, ist ein Bestreben, das seit jeher die Malerei beschäftigte. Ingrid Rödlach versucht, diesem Thema in ihren beiden Variationen über »Kern der Bewegung« mit sehr einfachen Mitteln nahe zu kommen. Sie bedient sich nur zweier Farben – Rot für den Kern der Bewegung und Blau für derenResonanzkörper. Auf beiden Variationen gibt es auch nicht mit dem Hauptkörper verbundene, sehr viel kleinere Elemente im gleichen Rot. Vielleicht sind sie als potentielle neue Kerne zu verstehen. Diese Elemente gibt es auch in dem Bild »Erstarrte Bewegung«, allerdings fehlt hier klarerweise ein fester Kern im blauen Körper. Rödlach verwendet zwar die gleiche Farbpalette, bedient sich aber durchwegs hellerer Töne. Sie wollte durch den blassen, kühleren Charakter und mittels der zum Teil scharf umrandeten Zeichnung die Härte und Starrheit zum Ausdruck bringen. Vergleicht man alle drei Bilder, so kann man tatsächlich, trotz des engen Rahmens der verwendeten Mittel, den Unterschied zwischen den fließenden, amorphen Formen mit Bewegungskern und den spitzen, bizarren Formen der Erstarrung fühlen.

I.I.



Franz Rumer

Nach der Natur, 1987

1955 in Innsbruck geboren; 1970-74 Kunstgewerbeschule Innsbruck (Bildhauerei); 1975 Studium an der Akademie der Bildenden Künste München bei Prof. Hans Ladner; Studienfahrten in die Schweiz und nach Italien; 1976 Kontakt mit dem Bildhauer Rudi Wach in Mailand; 1976 Bronzestier vor dem Schärmerhof in Inzing; 1981 Grabplastik für Inzinger Friedhof; 1987 Mitglied der Tiroler Künstlerschaft; 1990 Quarzit-Bronze-Objekt für Hage-Bank Gebäude Innsbruck

Ausstellungen: 1986 Galerie Kunstladen Brixen; 1987 Galerie Theodor v. Hörmann Imst; 1987 Tiroler Kunstpavillon/Stadtturmgalerie Innsbruck; 1996 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck;

Literaturauswahl: I. Glaninger u.a. (Hrsg), Tiroler Bildhauer – Plastisches Schaffen in Nord-, Süd- und Osttirol, Innsbruck 1979

Nach der Natur, 1987, vierteilig, Bleistift auf Papier, 24 x 18 x 4 cm, signiert und datiert auf der ersten Zeichnung rechts unten »Rumer 87«

Rumer zeichnet »Nach der Natur«, und es versteht sich von selbst, daß er damit nicht ein getreues Abbild schaffen, sondern im Geiste der Natur abstrakt arbeiten will. Er setzt vier äußerst zarte, kleinformatige Zeichnungen in Holzkästchen mit einer Glasplatte davor, sodaß diese einige Zentimeter vor den Bildern liegt. Es genügt nicht das einmalige Daraufschauen. Um die Bilder wirklich sehen zu können, muß man aus mehreren verschiedenen Winkeln in die Kästchen hineinschauen, sodaß unwillkürlich so etwas wie Neugierde am Unbekannten geweckt wird. Allerdings bleibt es dem Betrachter auch unbekannt, wenn auch einzelne Assoziationen möglich sind. Zu tief befindet sich Rumer bereits im Raum der reinen Zeichnung, der einmal zwar sicher von realen Vorlagen ausgegangen sein mag, mittlerweile aber eine Welt für sich darstellt. Es sind also im wahrsten Sinn des Wortes Bilder nach der Natur.

I.I.

Erich Ruprechter

Lichttrog, 1993

1957 in Breitenbach/Tirol geboren; 1973-1977 Ausbildung für Holz- und Steinbildhauerei in Elbigenalp; seit 1977 freischaffender Künstler; 1981 Meisterprüfung; 1991 Aufnahme in die Tiroler Künstlerschaft;

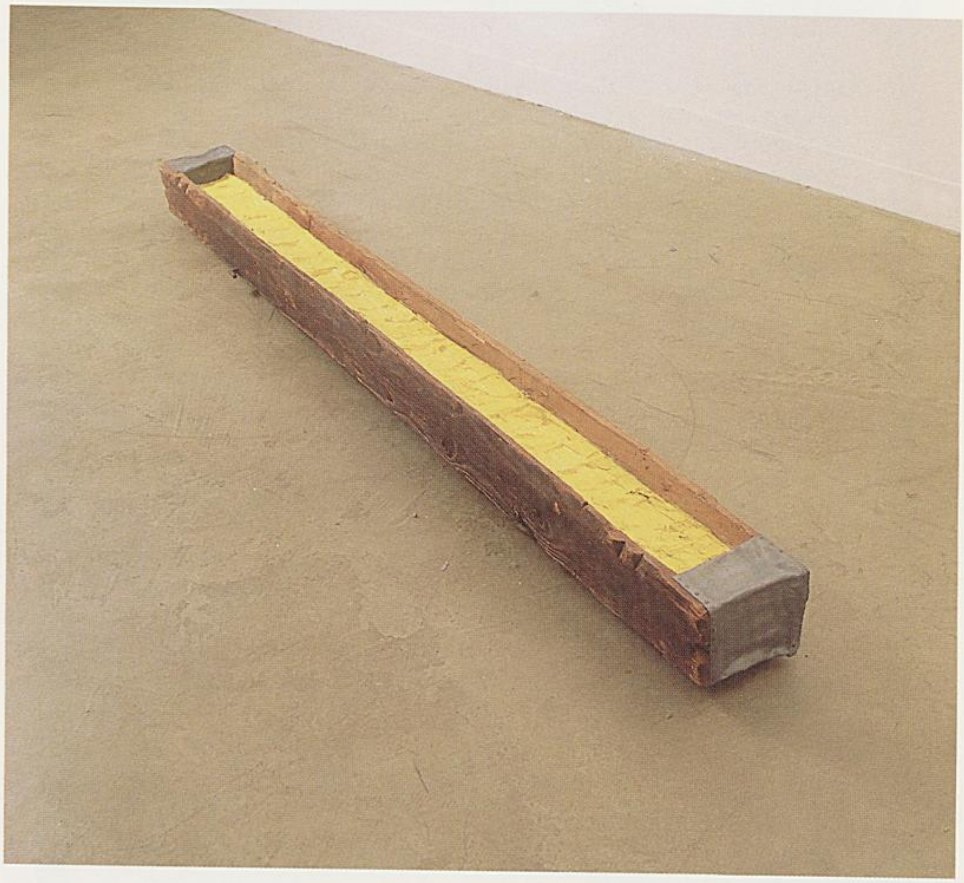
Ausstellungen: 1992 Galerie im Andechshof, Innsbruck; Galerie im Andechshof, Innsbruck (Beteiligung); 1993 Schloß Wilhelmsburg, Schmalkalden, BRD, (Beteiligung); Städtische Galerie, Landshut, BRD, (Beteiligung); Galerie ZeitKunst, Kitzbühel (Beteiligung); 1994 Inngalerei, Kufstein (Beteiligung); Schloß Büchsenhausen, Innsbruck (Beteiligung); Haus 10, Fürstenfeldbruck, BRD, (Beteiligung); 1995 Städtische Galerie, Wertingen, BRD, (Beteiligung); Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1996 Milleniumsausstellung, Skulpturenpark Burgstall Berndorf;

Literaturauswahl: Kulturberichte aus Tirol, 1994, Nr. 383/384; Tiroler Tageszeitung, 1992, Nr.164;

Lichttrog, 1993; Holz, Metall, gelbe Farbe; 188x18x15 cm;

Erich Ruprechter ist ein Bildhauer, der sich vor allem mit vorgefundenen Materialien, meist Teile der alpinen, bäuerlichen Architektur, beschäftigt. Ruprechter bearbeitet die Holzteile zwar, ihr ursprünglicher Zweck ist aber immer noch erkennbar, oft sind noch rostige Nägel oder Metallbeschläge vorhanden. Ausdrucksmittel außerhalb seiner bildhauerischen Möglichkeiten sind die Farben Blau und/oder Gelb. Formal ist sein »Lichttrog« noch als Holzbalken erkennbar, Ruprechter hat ihn nur wenige Zentimeter ausgehöhlt und mit gelber Farbe ausgemalt. Damit will er an oft vergessene Traditionen erinnern, gestaltet seine Objekte aber bewußt zu einem ästhetischen Produkt, um auf die verlorene Kulturlandschaft aufmerksam zu machen, zu der aber auch dieser Balken eigentlich nicht mehr gehört. Ziel seiner Arbeiten ist es auf die Diskrepanz zwischen Natur und Kunst, zwischen Tradition und Moderne aufmerksam zu machen, gleichzeitig aber auch Möglichkeiten der Verknüpfung aufzuzeigen.

K.F.



Fritz Ruprechter

Textbild um 1978

1950 in Matrei (Osttirol) geboren; 1972 Hochschule für angewandte Kunst in Wien; 1974 Akademie Minerva in Groningen (Holland); 1975 Municipal School of Arts in Cork (Irland); 1976 Diplom für Malerei und Grafik in Holland; 1977 Auslandsstipendium in Kairo (Ägypten); 1979 Förderungspreis der Stadt Wien; 1986 bis 1988 mehrmaliger Aufenthalt in Japan; 1988 fünfmonatiger Aufenthalt in Südamerika

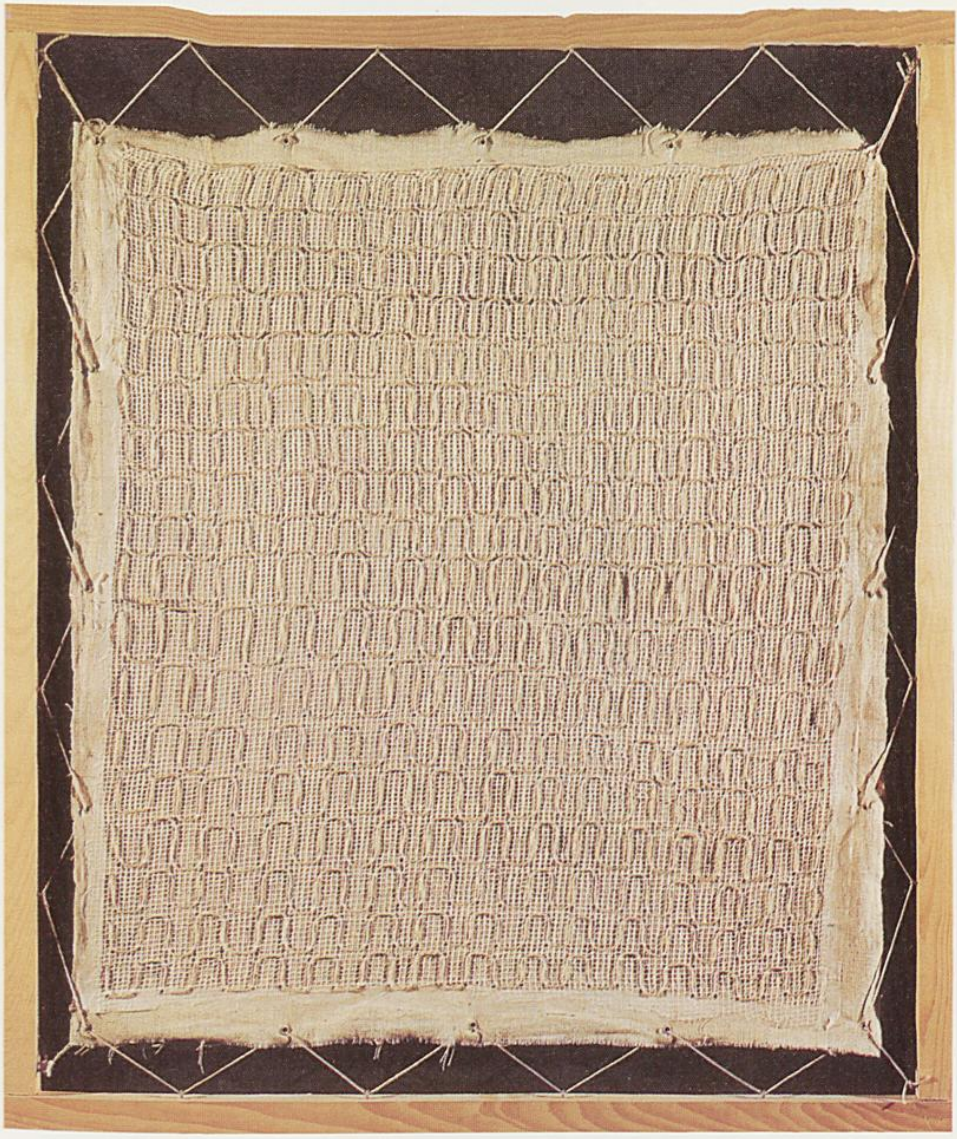
Ausstellungen: 1975 Galerie Brink 8 Dwingeloo (Holland); 1978 Modern Art Galerie Wien; 1979 Galerie Carinthia Klagenfurt, Galerie Krinzinger Innsbruck, Modern Art Galerie Wien; 1980 Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Rheinisches Landesmuseum Bonn; 1981 Frankfurter Kunstverein; 1982 Palais Thurn und Taxis Bregenz, Forum Stadtpark Graz, Städtische Galerie Lienz, Modern Art Galerie Wien; 1983 Wiener Festwochen »Eratosthenes« Karlsplatz Wien, Neue Galerie der Stadt Linz, Newton Arts Center, Boston Real Art Ways, Hartford, Marlboro College Vermont, Lower Manhattan Cultural Council New York; 1984 Österreichischer Kunsttag Breitenbrunn, Tendenzen 84 Innsbruck/Bozen; 1985 Galerie MAERZ Linz; 1987 Contemporary Art Galerie Tokio, Studio Love-Japan Kanazawa, One Night Show at Michael Zimmermann Tokio, Blaugelbe Galerie Wien; 1988 Balance-akte 88 Niederösterreichisches Donaufestival, HORI Galerie Tokio; 1989 Kunstverein Horn, Schloß Bruck Lienz, Gaudens Pedit Lienz; 1989/90 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; 1990/91 Galerie Septentrion Lille; 1992 Matrei in Osttirol, Galerie EGINU Giffu (Japan), Oag-Haus Tokio; 1995 Haus Wittgenstein Wien

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Tendenzen 84, Tiroler Kunstpavillon/Schloß Maretsch, Innsbruck 1984; Kat. Ausst., Balance-akte 88. Neue Kunst aus Niederösterreich, Niederösterreich 1988; Kat. Ausst., Fritz Ruprechter, Text von Günther Dankl, Studio-Galerie Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1989; Kat. Ausst., Das andere Buch. Bücher als Kunstobjekte, Wien 1993

Textilbild. Bestücktes Leinen mit Schnüren in Holzrahmen gespannt, um 1978, 90 x 120 cm

Diese bildnerische Arbeit ist in ihrer überschreitenden Konzeption und Materialität sehr einfach aufgebaut. Eine Leinwand als Werkuntergrund wird wie ein Segeltuch aufgespannt. Durch die unterschiedliche Struktur des darüber geklebten netzartigen Gewebes mit eingesticktem Wellenmuster entsteht ein differenzierter Bildraum, offen, beweglich und durchscheinend. Reduzierte Stofflichkeit und ineinandergreifende Geometrie lassen eine zurückhaltende, konzeptuelle Kunst entstehen.

M.B.



Beatrix Salcher

tri-ett, 1989

1968 in Innsbruck geboren; 1982-1987 Fachschule Hetzendorf, Wien; 1988-1990 Studienaufenthalt Paris (Ateliers Beaux-Arts, m.t. Delannoy-Breton); 1995 BINZ 39, Stipendium, Scuol (CH); 1996 Stipendium »W.A. Mozart-Preis«, J.W. v. Goethe Stiftung; lebt derzeit in Innsbruck

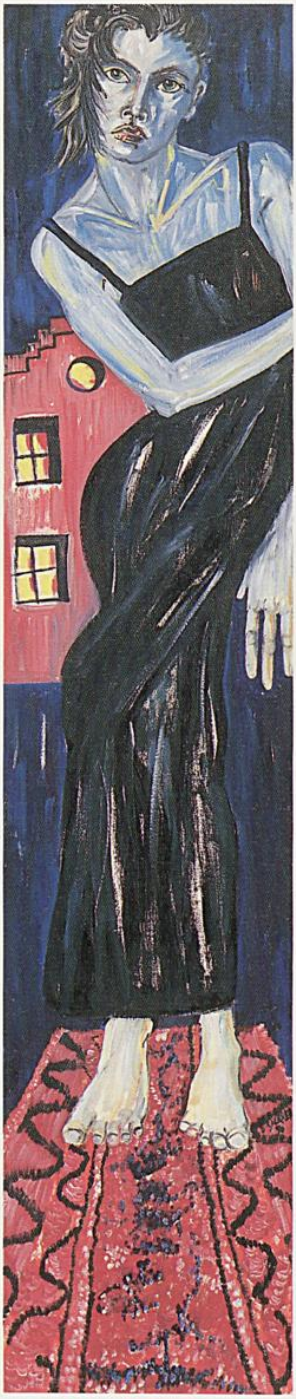
Ausstellungen: 1989 »les métiers d'art et de creation«, Paris; 1991 »Beziehung S weise Zärtlichkeit«, Grünes Haus, Reutte; 1992 Institut für Kunstgeschichte, Innsbruck; 1993 »fest am Boden«, Wörgl; »DenkArt«, Ötztal; Galerie im Andechshof, Innsbruck; 1994 »Das Frauenzimmer I«, Remscheid (D); 1995 Galerie Renu, Silz; Tiroler Landesausstellung, Stams; 1996 Tiroler Kunstpavillion, Innsbruck; »Europas Wege«, im öffentlichen Raum in 10 Ländern Europas;

Literaturauswahl: Kat. Ausst. , B eziehung S weise Zärtlichkeit, Innsbruck 1991; Kat. Ausst., DenkArt, Innsbruck 1993; Kat. Ausst., Das Frauenzimmer. I. Licht und Schatten, Innsbruck 1993; Kat. Ausst., Das Frauenzimmer I, Remscheid 1994; Verein EFFI BIEST, Künstlerinnen in Tirol, Innsbruck 1994; Kat. Ausst., BINZ 39, Zürich 1997

tri-ett, 1989, Öl auf Leinwand, 195 x 41,5 cm

Salcher ist eine von der Mode herkommende Künstlerin. Die große Themen um Leben und Tod beschäftigen Beatrix Salcher, die als Malerin eine gute Hand verrät. In ihrem Ölbild tri-ett, welches ein Selbstbildnis ist, wird ein dunkelrotes, bedrohliches Haus gezeigt, vor dem eine vampartige Frau an einem nicht mehr sichtbaren Gegenstand lehnt. Durch die schnelle Linienführung, den gestigen Strich und die dunkle, düstere Farbgebung wirkt dieses Bild bedrohlich und abstoßend – doch zugleich anziehend. Nicht ganz unbemerkt bleibt dem Betrachter, daß die Künstlerin einen eigenen Weg geht und einer inneren Stimmung folgt.

C.M.-T.



Beatrix Salcher

Pietakt, 1991

Pietakt, 1991, Kaltnadelradierung, 52 x 48 cm, signiert rechts unten »Beatrix Salcher 1991«

Dieses Bild wird von Salcher bedeutungsschwer Pietakt genannt und nach genauerem Hinsehen kann man die Darstellung einer schmerzergriffenen Frau in der Bildmitte ausmachen, die in einem langen Mantel kniet und die Hand einer vor ihr liegenden Figur hält. Durch die Wahl des Titels denkt man wohl unweigerlich an die Beweinung Christus. Auffällig ist die blitzartige schwarz-weiße Linie, die vom Fuß der Frau ausgeht und beim Gesicht des Liegenden endet und damit eine Umrahmung für die Figurengruppe bildet.

C.M.-T.

Beatrix Salcher

Akt I, 1991

Akt I, 1991, Kaltnadelradierung, 66 x 47,5 cm, signiert rechts unten »Beatrix Salcher 91«

In Akt I haben wir einen Rückenakt vor uns, welcher starke Linien aufweist. Deutlich ist eine Linienkonzentration um diese Figur herum zu bemerken, welche regelrecht im Dunkeln zu verschwinden scheint und sich vor einer Art Feuerball, der aus dem Hintergrund auftaucht, bückt. Ein wohl düsteres, unheilvolles Bild.

C.M.-T.

Beatrix Salcher

Akt II, 1991

Akt II, 1991, Kaltnadelradierung, 39 x 53 cm, signiert rechts unten »Beatrix Salcher 91«

Wirkt auf uns der Akt I bedrohlich, so ist das bei dem Bild Akt II nicht der Fall. Auch hier ist eine starke Linienführung zu bemerken, doch wird der Körper heller gelassen. Noch hält die Figur die Arme um den Kopf, um aber schon bald durch eine Öffnung im Hintergrund etwas Wunderbares zu erfahren.

C.M.-T.

Beatrix Salcher

Ohne Titel, 1991

Ohne Titel, 1991, Kaltnadelradierungen, 4-7, signiert rechts unten B. Salcher '91

Beatrix Salcher arbeitet umfassend, meistens in der Form von Zyklen, die aus mehreren Objekten oder Bildern bestehen; Konzepte werden auf Jahre hin angelegt. Die beiden Hauptthemen NATUR – Blick in die Natur – und FRAUEN – Frauenzimmer – laufen übereinanderschneidend, werden abwechselnd behandelt. Ihnen gemeinsam ist der Kerngedanke der Unterdrückung. Salchers Beschäftigung mit dem weiblichen Akt und somit mit dem Thema Frau resultiert in einem zweijährigen intensiven Akt-Studium Ende der achtziger Jahre. Um die Einheit des siebenteiligen Zyklus zu wahren, ziehe ich es vor, nicht jede Radierung einzeln durchzugehen sondern in ihrer Gesamtheit zu behandeln. Bei diesen Darstellungen geht es nicht um den weiblichen Akt als solchen, nicht um Präsentation des weiblichen Körpers, sie sind vielmehr ein Auflehnen gegen jene jahrhundertelange Tradition in der Kunst, das Thema Frau zu gebrauchen und mißbrauchen – eine Kette, die sich bis heute fortsetzt. Der nackte Körper symbolisiert Wehrlosigkeit. Diese Frauen sind nicht schön im weitläufigen Sinn, nicht makellos, etwas Verletztes zeigt sich in ihren Formen. Die Kaltnadel tritt in die Rolle der Vermittlerin. Sie geht – analog zur Geschichte der Frau – nicht sachte mit den Frauenkörpern um, durch Druck und Kraftübertragung werden Linien in Metallplatten geritzt. Diese Technik verlangt eine rasche Vorgangsweise und hinterläßt zusätzlich Spuren auf dem abgezogenen Blatt, wenn vorher bewußt nicht die gesamte Druckfarbe abgenommen wurde. Jene Spuren bringen Dynamik in die Darstellung durch die Richtung, in die sie verlaufen, sie erzeugen Licht und Schatten. Die Körper wirken teilweise wohlbedacht unangenehm, sind labil, verrenkt, ausgemergelt, abgenutzt, kauern resignierend, einzelne Gliedmaßen bäumen sich auf. Der Kopf wird gesenkt, gebeugt, versteckt. Das Gesicht ist nie (vollständig) sichtbar. Der umgebende Raum soll zur Atmosphäre beitragen, doch die Konzentration liegt in der Aktdarstellung; absichtlich wird verunklärt; einzelne Anhaltspunkte dienen dem Betrachter, sich seinen eigenen Raum zu schaffen, ihm bietet sich die Möglichkeit, die Situation, in der sich jede einzelne Frau befindet, emotional zu begreifen. In dieser Folge der sieben Akte ist auch ein Pendant enthalten: die Pieta. Christus, in seiner Nacktheit und Wehrlosigkeit, wird von Maria gehalten. Hier ist es die Frau, die die Nacktheit stützt, sie ist nicht das Opfer.

B.V.

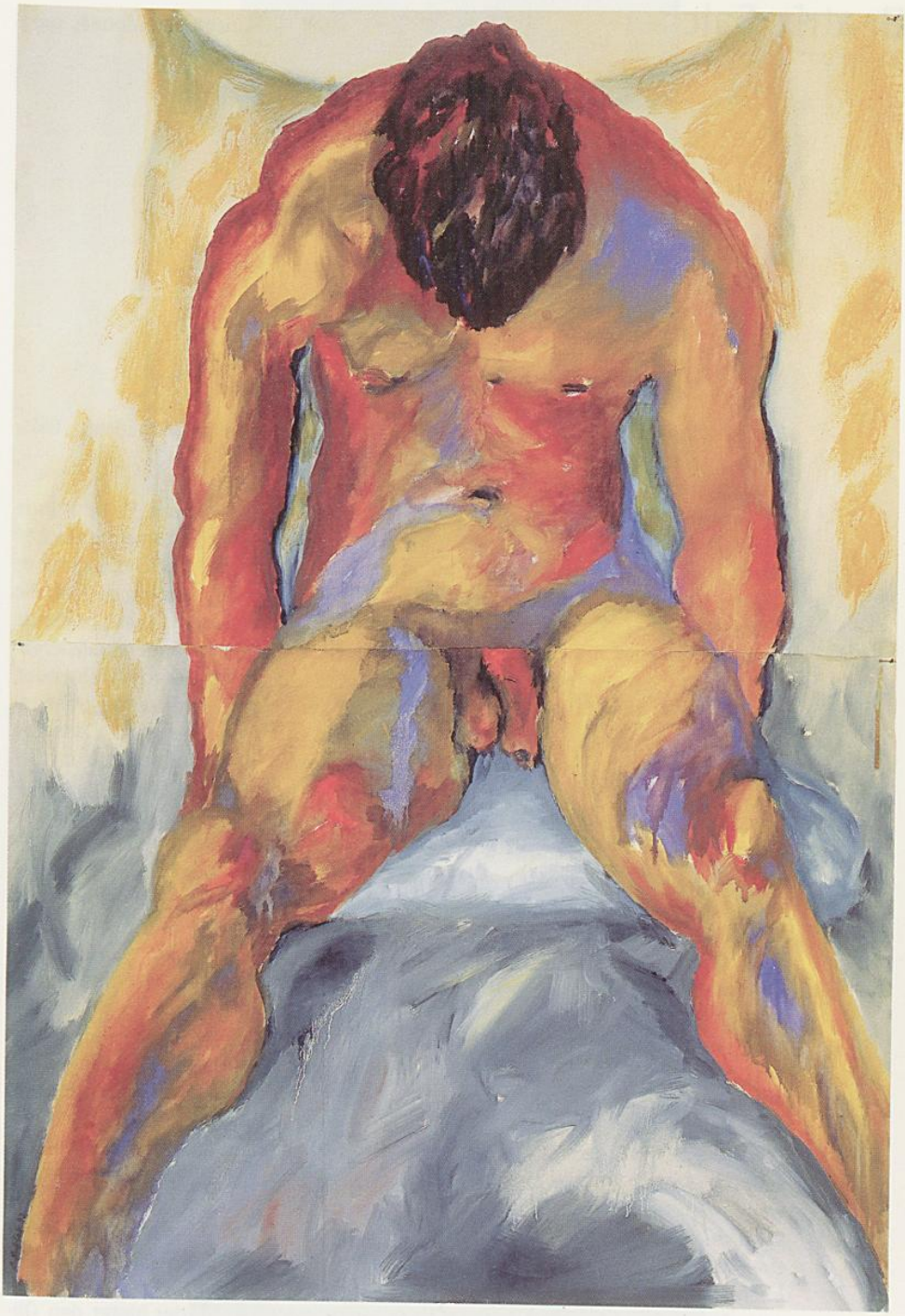
Beatrix Salcher

Aus welchem Hintergrund auch immer, 1992

Aus welchem Hintergrund auch immer, 1992, Kasein und Gummitempera auf Papier, zweiteilig, je 79,5 x 99,5 cm

Auf einem Sessel mit nach oben konkav eingebogener Lehne sitzt in zusammengesunkener Haltung ein nackter Mann, die Schultern gebeugt, der Rücken rund, die Arme schlaff nach unten fallend und unterhalb der Ellenbogen von den weit gespreizten Beinen verdeckt. Das Gesicht des gesenkten Kopfes ist nicht zu sehen, nur der dunkle Haarschopf. Im Gegensatz zum Hintergrund, der in neutralen Abstufungen von Schwarz und Weiß mit gelegentlichen ockergelben und roten Akzenten gestaltet ist, leuchtet der Körper des Mannes nicht in einem naturalistischen Inkarnatton, sondern in kräftigen Rot-, Gelb- und Blaustreifen, die als breite, kontrastierende, manchmal auch sich mischende Farbflächen nebeneinander gesetzt sind. Durch diese Farbwahl erhält die Figur etwas nervös Fluoreszierendes, Pulsierendes, Schillerndes, ruft aber auch die Assoziation der Verwesung hervor, gerade an den Stellen, wo die klaren Grundnuancen vermischt sind zu graubraunen Schlieren. Die leuchtende Intensität, die Unnatürlichkeit der Farben spielen auf eine Symbolik von Leid, Passion, Peinigung, Gewalt an. Es wird klar, daß es nicht um eine realistische Abbildung der Wirklichkeit, nicht um eine exakte Körperstudie handelt, sondern sowohl Haltung als eben auch Farbgebung das Wesen des Dargestellten im Augenblick seiner Darstellung reflektieren, ohne aber den Grund für seinen Zustand zu schildern (»Aus welchem Hintergrund auch immer«). Die Pinselführung ist breit und schwungvoll, gelegentlich unruhig. So entsteht beim Körper des Mannes der Eindruck der Flächigkeit, aber auch der teigigen, nicht festen Konsistenz seines Fleisches, obwohl er eigentlich athletisch und muskulös wirkt: den Kämpfer hat seine Kraft verlassen, sein Stolz ist gebrochen. Gedemütigt, wie ein Geprügelter, der den nächsten Schlag erwartet, sitzt er da, und seine schlaffe Körperhaltung kontrastiert mit der aufgewühlt-expressiven Dynamik der Farben.

A. O.



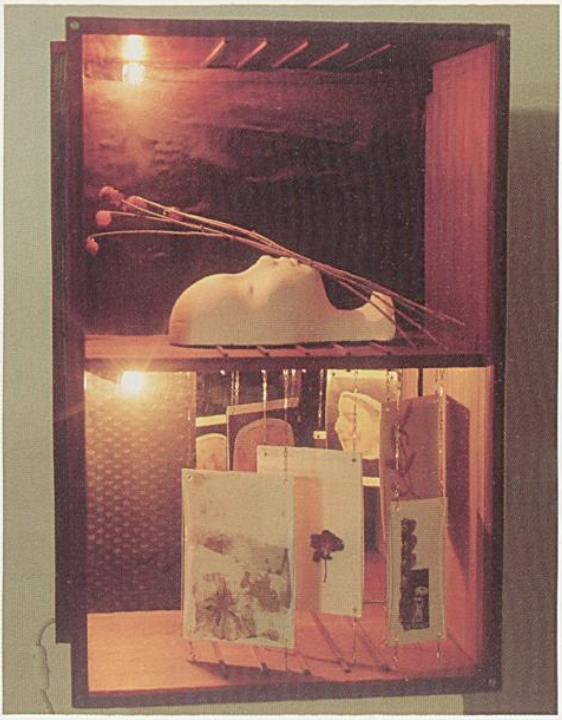
Beatrix Salcher

Fianceé abandoneé, 1993

Fianceé abandoneé, 1993, Eitempera auf Papier und Objektkasten (Holz, Glas, Styropor u. a.), 100 x 71,5 cm bzw. 80 x 51 x 40,5 cm

Auf dem Bild ist die Halbfigur eines sitzenden Mannes dargestellt. Seine Hände hat er in die Unterhose gesteckt, wobei die Künstlerin durch deren Verdecken bewußt nur auf eine mögliche Handlung anspielt. Augen und Mund des Mannes sind geschlossen, sein Gesichtsausdruck wirkt ernst, traurig. Im ganzen ist die athletische, fast wuchtig-monumentale, über die Bildgrenzen hinausgreifende Gestalt großflächig in wenigen Umrißlinien dahinskizziert, ohne individualisierende Züge. Die Farben sind aquarellartig aufgetragen, daher von durchscheinender, verwischter, ineinanderlaufender Wirkung. Für den Hintergrund wurde transparentes Schwarz gewählt, auf der linken Bildseite mit Blau gemischt. Dasselbe Blau kommt auch bei der Figur selbst zum Einsatz, Rot ist nur spärlich im Gesicht des Mannes verwendet. Das Inkarnat ist vielfältig nuanciert von einem Ockerton bis zu Braunrosé mit violetten Akzenten. Generell wirkt die Palette trübe, schmutzig, gedämpft, der Stimmung des sich Berührenden adäquat, der doch in seiner Isolation anderes zu suchen scheint als die mögliche Lustbefriedigung. Wie das Bild die Einsamkeit des Bräutigams thematisiert, der seine Braut verließ, wird im Objektkasten die Einsamkeit der verlassenen Braut selbst dargestellt. Die untere Hälfte des durch ein Regalbrett zweigeteilten, vorne verglasten Kastens gilt dem Bericht von der Brautwerbung bis zum Zeitpunkt des Verlassenwerdens sowie dem äußeren Erscheinungsbild der Frau. Hinter vier Glasplättchen von unterschiedlicher Größe, die an Ketten aufgespannt sind, werden die sukzessiven Zustände der Braut geschildert: zuerst die Freude, ausgedrückt durch zwei Plättchen mit getrockneten und gepreßten Blumen, dann der Vollzug, angedeutet durch ein kleines Bild mit der Unterschrift »Die Braut«, und schließlich die Verlassenheit, für die Spitzenreste mit Blutflecken stehen. Auf der Rückseite der Glasplättchen, sichtbar gemacht durch einen Spiegel an der Kastenwand, wird der Hintergrund des Verlassenwerdens deutlich: die Braut ist entstellt durch eine Geschlechtskrankheit und steht so außerhalb der gesellschaftlichen Norm. Ihr Körper, in Fragmente zerteilt, ist von Syphilis gezeichnet. Die obere Hälfte des Objektkastens ist dem vergeistigten Wesen der Braut gewidmet. Gezeigt wird ein weiß bemalter liegender Styroporkopf, der hinter den Ohren halbiert ist und so wie eine Grabplastik wirkt. Augen und Mund sind im Zustand des Ruhens geschlossen, schräg über das Kinn sind fünf getrocknete rote Rosen ohne Blätter gelegt – wie zur Erinnerung an eine Tote.

A. O.



Lois Salcher

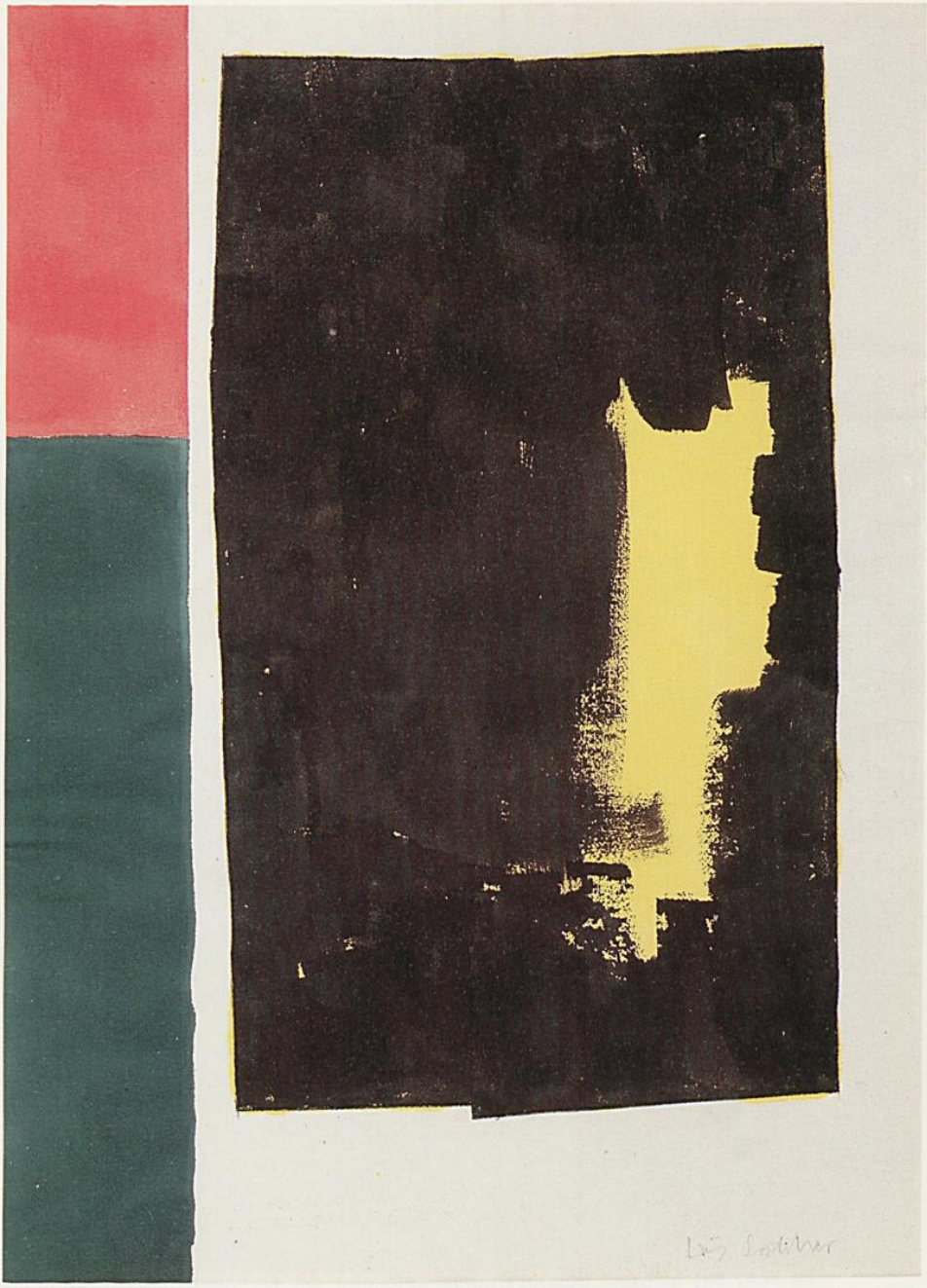
Lichtinstallation, 1988

1951 geboren in Lienz, Studium der Malerei und Graphik an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, bei den Professoren Unger und Herberth, 1980 Förderungspreis für Malerei, BUMUK; 1984/88 19./21. österr. Graphikwettbewerb, 1. Preis malerei, Landeshauptstadt Innsbruck; 1995 Preis der Hypobank tirol beim 24. Österreichischen Graphikwettbewerb; lebt als freischaffender Künstler in Lienz

Einzelausstellungen: 1991 Museum Schloß Bruck, Lienz
Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1984 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Hochschule für Angewandte Kunst, Wien, Klagenfurt; 1985 Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck; 1988 Museum für Moderne Kunst, Bozen, Städt. Galerie, Lienz, Künstlerhaus Salzburg; 1990 Künstlerforum Bonn; 1991 Schenker Art Trans, Innsbruck; 1992 Galerie im Traklhaus Salzburg, Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz;

Literaturauswahl: Kat. Ausst. 21. österr. Graphikwettbewerb, Innsbruck 1988; Kat. Ausst. Transit, Innsbruck 1990; Kat. Ausst. Widerschein, Innsbruck 1990; Magdalena Hörmann (Hrsg.), arttirol II, Innsbruck 1996

Lichtinstallation, 1988, Pastellkreide, Kohle und Tusche auf Hadernpapier, 78 x 56 cm, rechts unten signiert »Lois Salcher«



Lois Salcher

Ohne Titel, 1990

Ohne Titel, 1990, Mischtechnik auf Hadernpapier, 77 x 57 cm, rückseitig bez. »Lois Salcher«

Salcher beschäftigt sich in großformatigen Kompositionen mit geometrischen Farbfeldern; die er in Kontext von Raum und Fläche stellt. Kleinere Arbeiten auf handgeschöpftem Hadernpapier begleiten diese. In der 1988 entstandenen Lichtinstallation sind zwei oblonge Farbblöcke am Rand des Bildes neben einer größeren, rechteckigen Binnenform angeordnet. Die Umsetzung von Licht in Farbe wird mit Schwarz überlagerndem Gelb und der komplementären Spannung Rot-Grün formuliert, das gelb-schwarze Helldunkel den Komplementärfarben gegenübergestellt. Eine Reduzierung der Flächenhaftigkeit wird in dem aus verschiedenen Grauwerten formierten Bild von 1990 zu verräumlichter Malerei. In sich kaum abgewandelte Farbfelder, nur von zwei Lichtbalken in der Ecke durchbrochen, führen in einen monochromen, meditativen Raum.

R.B.

Lois Salcher

Ohne Titel

Ohne Titel, 95 x 140 cm

Das Material und die Materialbehandlung nehmen in Lois Salchers Arbeit eine zentrale Rolle ein. Der Künstler verwendet ausschließlich aus natürlichen Materialien zusammengesetzte Farben, die er in mehreren dünnen Schichten aufträgt. Dabei kommen an manchen Stellen die darunter liegenden Farben immer wieder zum Vorschein, wodurch das Bild an Transparenz gewinnt, in seiner Gesamtheit jedoch kompakt bleibt. Obwohl Lois Salcher mit ganz wenigen Gestaltungselementen auskommt und die Strenge und Reduktion durch die kühlen Grautöne noch verstärkt wird, erwecken seine Arbeiten nicht den Eindruck, völlig auf Rationalität gegründet zu sein. Durch den mehrschichtigen Farbaufbau, den sichtbaren Pinselduktus und die nicht genau begrenzten und teilweise fransigen Übergänge zwischen den Farbbalken wird das Bild um eine emotionale und sinnliche Ebene bereichert. Auf diese Weise läßt Salcher persönliche Erfahrungen und Anschauungen in seine Arbeit einfließen ohne dem Betrachter die Möglichkeit zu nehmen, individuelle Assoziationen aufkommen zu lassen.

E.B.S.

Arthur Salner

Ohne Titel, 1984-85

1956 in Galtür geboren; 1975 bis 1977 Studium der Germanistik an der Universität Innsbruck; 1977 bis 1979 Studium der Graphik an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Prof. Melcher; seither als freischaffender Maler in Innsbruck tätig; Reisen nach Kleinasien und Brasilien

Ausstellungen: 1981 Galerie Elefant Wien; 1983 Galerie Annasäule Innsbruck; 1984 Römerquelle Wettbewerbsausstellung, Galerie auf der Stubenbastei Wien; 1985 Ankaufspreis Römerquelle Wettbewerbsausst. Wien, Kunstmesse London (Galerie Annasäule), Art Basel 16 (Galerie Annasäule), Galerie Ariadne Wien; 1987 Austrian Institute New York; 1988 Galerie Elefant Landeck; 1989 Römerquelle Wettbewerbsausst. Galerie auf der Stubenbastei Wien; 1990 Art Basel 21 (Galerie Thoman), Galerie Thoman Innsbruck; 1991 Galerie Elefant Landeck, Polarkreisgalerie Rovaniemi/Finnland, »Räume« ehemalige Fennerkaserne Innsbruck; 1993 Galerie Chobot Wien, Galerie Thoman Innsbruck, Galerie Schafschetzy Graz; 1995 arttirol 95: Galerie L'Embarcadére Lyon; 1996 Galerie Schafschetzy Graz, Galerie Thoman, Tiroler Landesmuseum Innsbruck; 1997 Schloßmuseum Landeck, Festung Kufstein

Literatur (Auswahl): Kat. Ausst., Tiroler Künstler in der Polarkreisgalerie Rovaniemi/Finnland, Innsbruck 1991; Kat. Ausst., Räume, Innsbruck 1991; Kat. Ausst., Arthur Salner. Bruchstücke, Innsbruck 1993; Kat. Ausst., arttirol 95: Galerie L'Embarcadére, Innsbruck 1995; Kat. Ausst., Tiroler Künstler in Pirgi auf Chios, Innsbruck 1996; Kat. Ausst., Neue Bilder, Galerie Thoman, Innsbruck 1996; Kat. Ausst., Die Sicht der Dinge 4: Zentrum & Peripherie. Malerei zwischen Konzept und Prozeß, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1996

Ohne Titel, 1984-85, Öl auf Leinwand, 89,7 x 119,5 cm,

Für Arthur Salner ist die Farbe bildbestimmender Ausdruck für die Umsetzung eines übergreifenden Raumempfindens. Sie bricht aus der Begrenzung der Fläche aus, beginnt sich in übereinandergelegte Schichten langsam zu formen und wölbt sich schließlich in ihrer Pastosität in den Raum. In nur scheinbarer wuchernder Undurchdringlichkeit schöpft der Künstler in einer Dynamik des Wachsens, analog dem sich ordnenden Prinzip der Natur. Das vom Künstler bis heute angestrebte Konzept, die Farbe in eine umfassende strukturale Ordnung streng einzugliedern klingt bereits an. Die Klärung der Bildvorstellung geschieht während des Auftrages der Farbe, der materielle Reiz von Texturen wird so wichtiges Element. Aus der kontrapunktischen, impulsiven Pinselbewegung entstehen vegetative Muster und ein Figurenpaar – Fluchtfiguren oder Konkretisierungen im Chaos. Der Malakt wird zur Balanceübung zwischen Farbe und Formwillen, persönlicher Naturerfahrung und überindividueller Zeichensymbolik, »ein Innen-Außen, bei dem aus sich herauszugehen zugleich bedeutet, in Neues hineinzukommen. In solchem Sinn wird Malen zu einem geschlossenen, dennoch offenen Kreis, der ein Ort des Wohnens sein kann.« (Arthur Salner, in: Kat. Ausst. Räume, Innsbruck 1991).

M.B.

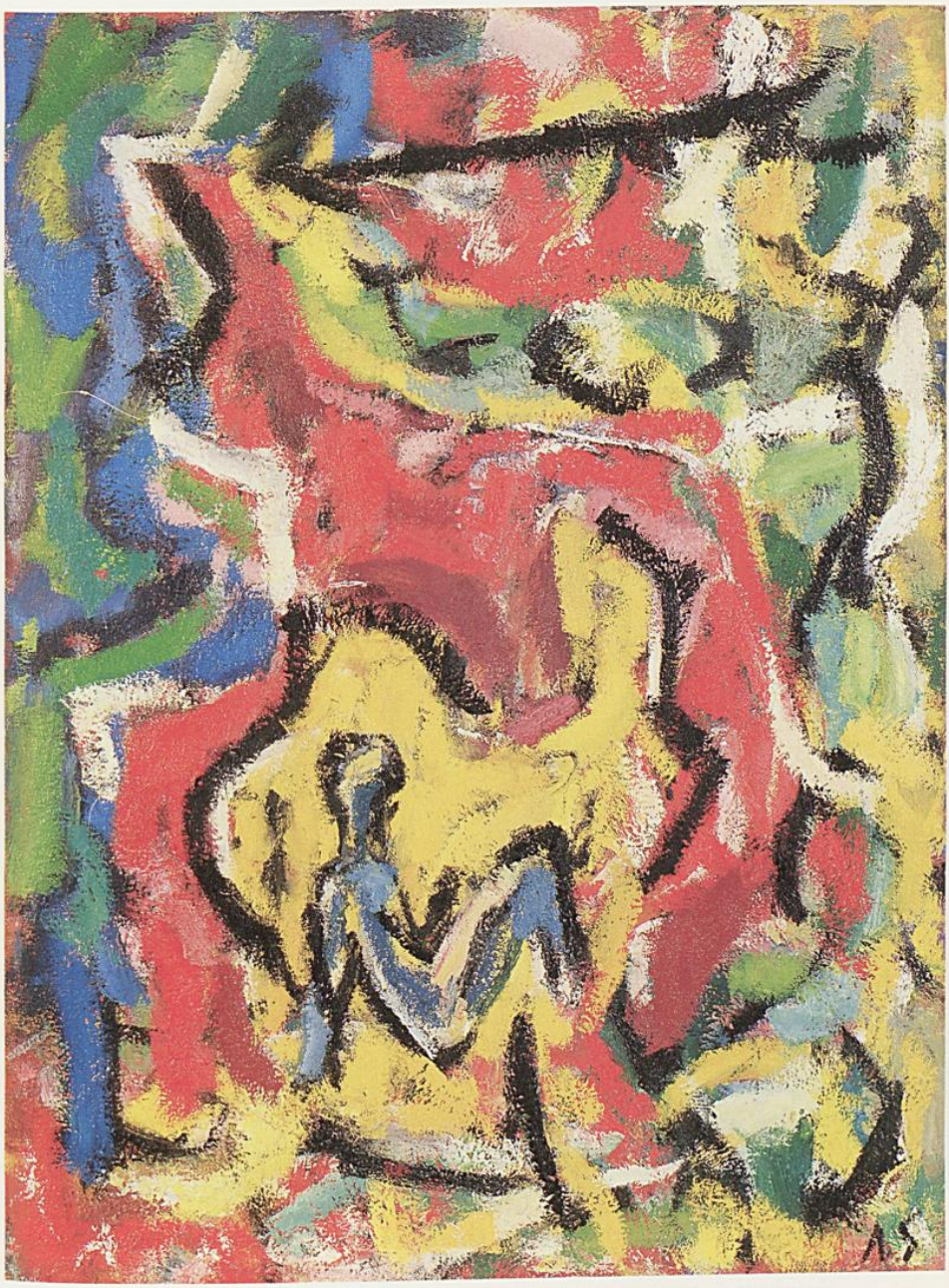
Arthur Salner

Landschaft mit Figur, 1990

Landschaft mit Figur, 1990, Öl/Leinwand, 160 x 120 cm, signiert rechts unten »A.S.«

Das pflanzliche Dickicht in Salners »Landschaft mit Figur« schafft mit expressiver leuchtender Farbigkeit Raum. Die Vitalität dieses Dschungels wird zum gebändigten Chaos konkretisiert und läßt die Figur des dort beheimateten Waldgeistes mit tänzerischer Musikalität sein Wesen treiben. Malerei wird zum Aufenthaltsort in bewegter Farbigkeit. Erwachsen aus der Natur wird Salners wuchernde Vegetation zum Innen-Außen Raum für den Maler und seine Figur. Der Materialreiz des pastosen Farbauftrages kann Salners natursymbolischen Expressionismus noch weiter steigern...

G.M.



Arthur Salner

Bruchstücke, 1992

Bruchstücke, 1992, Tempera auf Sperrholz, 140 x 122 cm, links unten signiert AS

Den Titel der Arbeit Bruchstücke mit Zerstückelung oder Zerstörung gleichzusetzen ist insofern nicht richtig, als dafl die hervortretenden, plastisch erscheinenden Formen vielmehr einen Bezug zum Leben und zum Organischem herstellen wollen. Salners Malerei wird sehr stark von Form und Farbe bestimmt. Die Formen sind Inseln gleich in hellen Grautönen gehalten, von den Farben Rot und Blau umrandet und treiben im dunklen Malgrund ruhig dahin. Eine dem Bild innewohnende Vitalität ist deutlich zu spüren und wird von Salner so formuliert: Während des Arbeitsprozesses ist es mir wichtig, überraschbar und offen zu sein für das überspringen in neue Bahnen. Einer planlosen Auffassung von Malerei soll damit jedoch nicht das Wort geredet werden, wohl aber einer Mehrsträngigkeit, die das Medium spannend erhält. (A. Salner, Bruchstücke, Kat. Galerie E.u.K. Thoman, Innsbruck 1993)

T.P.


AS

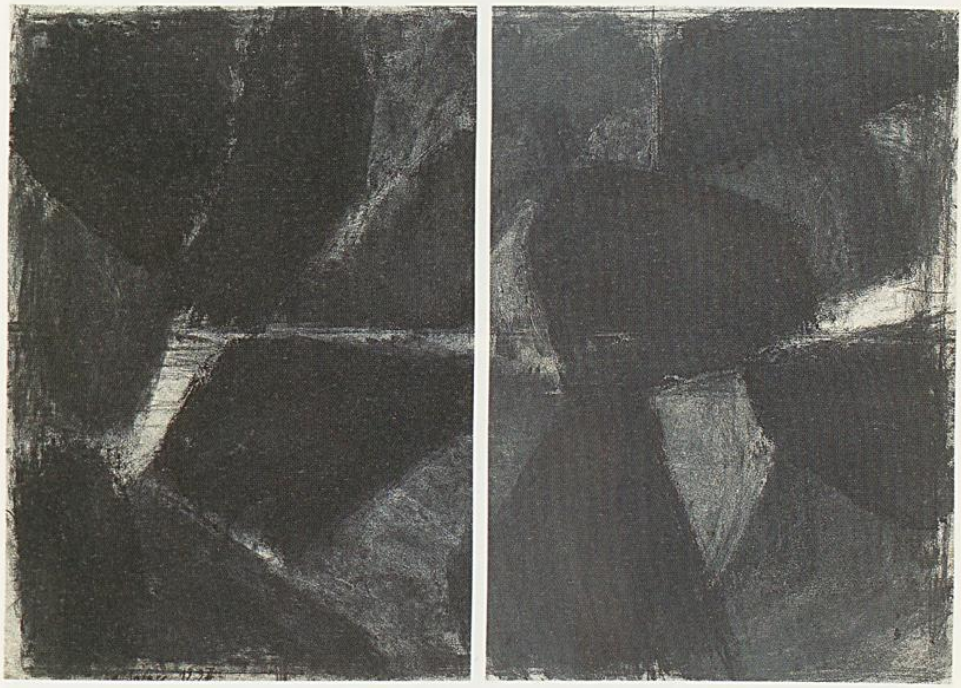
Arthur Salner

Ohne Titel, 1997

Ohne Titel, 1997, Kohle/Kreide auf Papier, zweiteilig, je 49,7 x 35 cm, signiert unten links Arthur Salner 1997

Der Bildraum als Simulierung der Bewegung zwischen Bildinnerem und Außenwelt wird vom Künstler immer mehr in den Vordergrund gestellt. Dabei basiert der gegenwärtige Ansatz auf zahlreiche Skizzenzeichnungen und textliche Anmerkungen in den Konzeptbüchern (vgl. Kat. Ausst., Neue Bilder, Texte von Günther Dankl, Silvie Falschlunger, Galerie Thoman, Innsbruck 1996). Ausgehend von der Eigendynamik der Qualität von Bildträger und den teilweise verriebenen Materialien Kohle und Kreide entsteht eine vielschichtige Komposition zwischen Raum- und Farbempfinden in der Modifizierung von Grauwerten. Pulsierende Elementargebilde streben in ständiger Metamorphose auseinander, zueinander und ineinander. Raum und Farbe finden Halt im geometrischen Grundraster sowie den starken Körperkonturen. Die physische Konsistenz des dunkelsten Pols zum tonigen Weiß der Papierstruktur läßt eine bewegte Ruhe entstehen.

M.B.



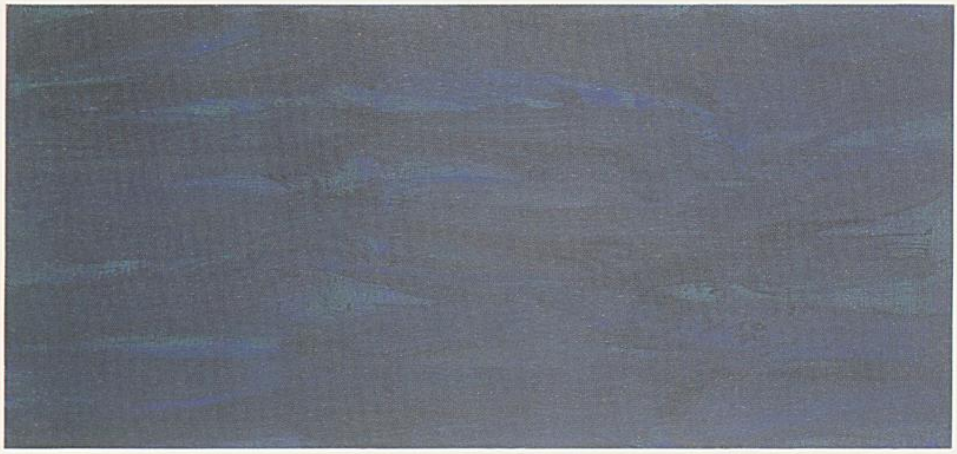
Arthur Salner

Ohne Titel, 1997

Ohne Titel, 1997, Öl auf Leinwand, zweiteilig, je 79 x 170 cm

Anders als in den starkfarbigen Ölbildern der 80er Jahre werden bestimmte Farben nur mehr punktuell gesetzt. Die Farbnuancen sind in den meist großformatigen und mehrteiligen Werken verhaltener. Infolge der verwendeten Temperamalerei entstehen nun Farbräume dünnster Schichten aufeinander abgestimmter Töne. Ausgangspunkt ist dabei Schwarz sowie die durchscheinende Leinwand. Arthur Salner führt somit die Bildgedanken über Träger und Bildinhalt aus den monochromen Bildern und Konzeptbüchern weiter fort.
Der obere Bildteil dieses zweiteiligen Werkes ist geprägt von einem formgebenden Pinselduktus in amorphen, verklammerten Körpern. Die reduzierte Klarheit der unnahbaren, »sprachlosen« Formen öffnet sich in der unteren Leinwand durch Vielfalt in eine neue, gegensätzliche Dimension. Starke Farbkontraste werden durch den gestischen Impuls vertikaler und horizontaler Bewegungen durchzogen. Die Ausführung in Tempera läßt Farbmischungen auf der Leinwand und spontanes Ineinanderfließen der Töne zu. Rahmende Linien für die bildsprengenden Formen früherer Bildentwürfe fallen weg und das stoffliche Raster der Leinwandstruktur wird im rückwirkenden Verhältnis aufgedeckt. Einerseits spiegeln die tonalen Schwingungen des Musters das ursprüngliche Rohmaterial des Künstlers wider, die eigentliche Stütze des kompositorischen Rhythmus, andererseits die verborgene Kraft des malerischen Endresultates. All dies, was im Akt des Konstruierens im Inneren des Farbraumes durch Weglassen und Übermalen als Idee verwahrt bleibt, wird enthüllt.

M.B.



Peter Sandbichler

The Uniform of the Private #2, 1996

1964 in Kufstein geboren; 1979/83 Fachschule für Holz- und Steinbildhauerei, Innsbruck; 1983/84 Studium an der Art Students League, New York bei Prof. Martin Knox; 1984/86 Studium an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien (MK Wander Bertoni); 1986/91 Studium an der Akademie der Bildenden Künste bei Prof. Bruno Gironcoli; 1991 Diplom; 1993 Zivildienst Kunstwerkstatt Lienz/Osttirol; 1993/94 Postgraduate Student am Institut für Neue Medien, Frankfurt bei Prof. Peter Weibel; 1995/96 Aufenthalte in New York; lebt in Wien.

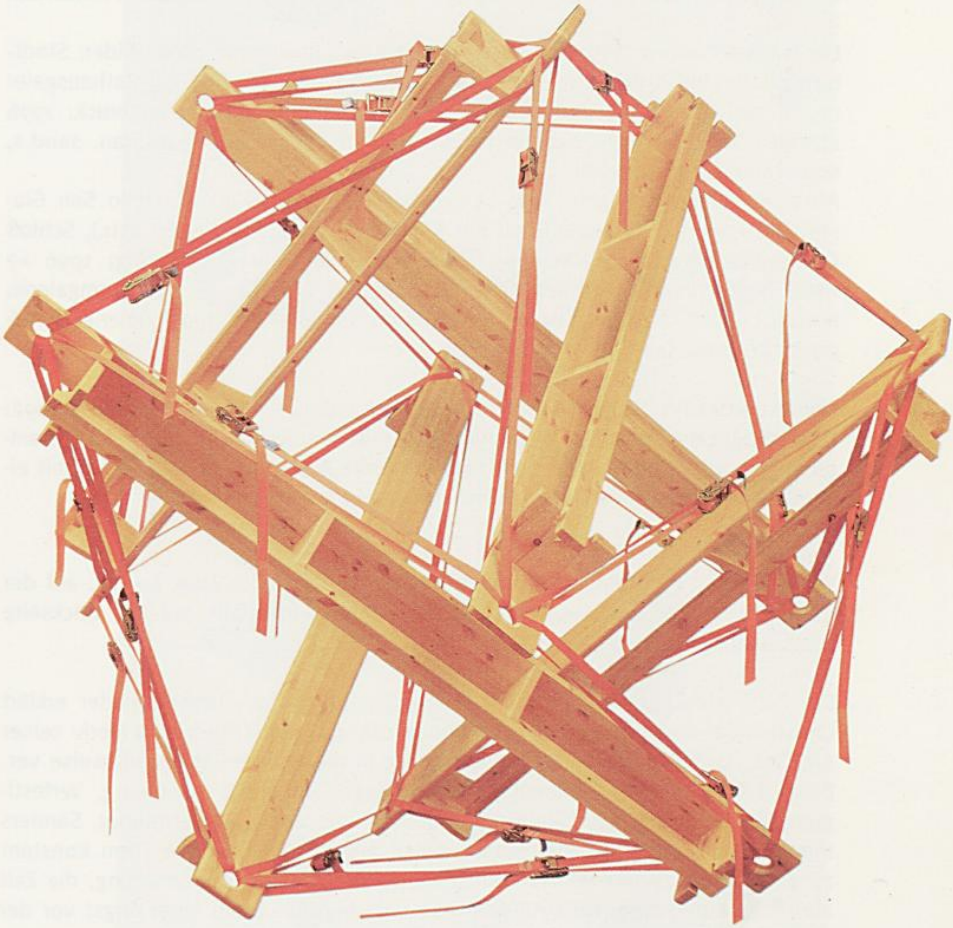
Einzelausstellungen (Auswahl): 1988 Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1989 Galerie Grita Insam, Wien; 1994 »Secret of Life« (gem. mit C. Ruhm), Galerie Grita Insam, Wien; 1995; »Kanal« (gem. mit C. Ruhm), Galerie Gaudens Pedit, Lienz; 1996 »knot.project/N.Y.C.« (gem. mit C. Ruhm), The New Museum of Contemporary Art, Cooper Union for the Advancement of Science and Arts, HMV Record Store, Austrian Cultural Institute, New York; »The Uniform of the Private«, artForum Gallery, Meran. Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1988 »Mit Blick voraus«, Steirischer Herbst, Graz; 1989 »60 Tage Österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts«, Wien; 1990 »Raum annehmen III«, Galerie Grita Insam, Wien; 1991 »Hautnah«, Kunstverein Horn; 1992 »Surface Radicale«, Grand Palais, Paris; 1993 Ars Electronica, Linz (gem. mit B. Sandbichler); 1994 »Casa Europea«, Antwerpen und Amsterdam; 1995 46. Biennale di Venezia, Österreichischer Pavillion (»Kanal«, gem. mit C. Ruhm); 1996 »Freeze Frame«, Guadalajara/Mexiko.

Literaturauswahl: Helmut Draxler in: Peter Sandbichler, Ausst.-Kat., Galerie Krinzinger, Innsbruck 1988; Peter Weibel (Hg.): The Media Pavillion, 46. Biennale di Venezia, Wien 1995; Rainer Fuchs und Drehli Robnik in: Peter Sandbichler: The Uniform of the Private, Ausst.-Kat., artForum Gallery, Meran 1996; Fritz Astl (Hg.), arttirol 2, Innsbruck 1996.

The Uniform of the Private #2, 1996, Kieferholz, Zurrgurte, ø: 350 cm.

Die skulpturale Arbeit »The Uniform of the Private #2« von Peter Sandbichler weist streng geometrische Konstruktionsprinzipien auf: eingespannt in einem Netz von Zurrgurten, bilden sechs hölzerne Langbänke quasi das schwebende Gerüst einer regelmäßigen, in sich geschlossenen, dreidimensionalen Konstellation (Ikosaeder). Der elementare Baustein des Systems – die massenproduzierte Langbank, wie man sie aus Turnhallen kennt – ist dem Bereich sportlicher Tätigkeiten zuzuordnen und gehört somit zu einer dem »Private« (einer Person von niedrigem Rang in der Hierarchie einer Armee, also einem Soldaten) vertrauten Umgebung, dessen Uniform sinnbildlich für streng definierte Organisationsformen, Abläufe und Verhaltensweisen einer Gruppe innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges steht. Aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, wird das Nutzobjekt zur Moduleinheit eines sich durch innere Kraftvektoren selbsthaltenden, strukturell zwar ideal angelegten aber de facto prekären Systems.

A.S.



Christian Sanders

Veränderung am Strang, 1996

1956 in Innsbruck geboren; 1976 2-jährige Ausbildung an der Scuola di Restauro; 1979-1983 Akademie Florenz, Bildhauerei und Restaurierung, Förderungsstipendium des Landes Tirol; Beginn der selbständigen Tätigkeit als Restaurator in Innsbruck; 1985 Förderungspreis des Landes Tirol; lebt und arbeitet in Innsbruck

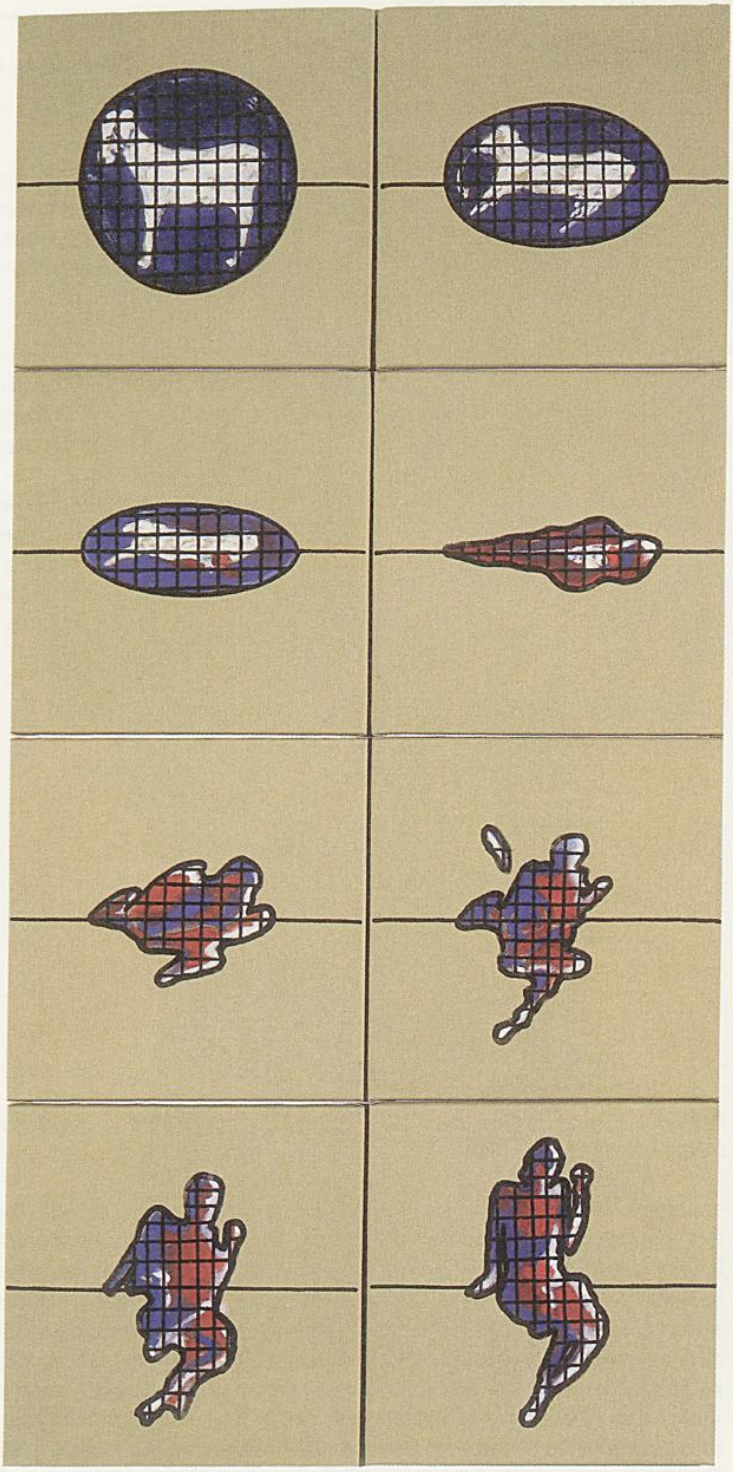
Einzelausstellungen: 1991 Galerie Bertrand Kass, Innsbruck; 1992 Bilder, Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1993 »Auf blauem Grund – Su fondo blu«, Rathausgalerie, Brixen; 1993 »Alte und neue Bilder«, Technologiezentrum, Innsbruck; 1996 »Endlich Veränderung?«, Galerie im Andechshof, Innsbruck; 1996 »ian. sand.«, Kulturlabor Stromboli, Hall i. T.;
Ausstellungsbeteiligungen: 1994 »Le strade della creatività«, Castello San Giusto, Triest; »x^{2}m clon« (gem. mit der Künstlergemeinschaft Pembaurstr.), Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; 1995 Théâtre des Capucins, Luxemburg; 1996 »7 Neue Mitglieder« der Tiroler Künstlerschaft, Kunstpavillon – Stadtturmgalerie, Innsbruck; »x^{2}m clon«, Österr. Generalkonsulat, Krakau; 1997 Galerie Schafschetzy Studio, Graz

Literaturauswahl: Sieglinde Hirn, Christian Sanders – Bilder, Innsbruck 1992; Edith Schlocker, Spannende Spurensuche mit dem Pinsel, in: Tiroler Tageszeitung, Nr. 13/1996; Kat., .ian. sand., ausgewählte Arbeiten von 1989-1994 (mit einem Vorwort von Magdalena Hörmann), Innsbruck 1994

Veränderung am Strang, 1996, Öl/Leinwand, 8-teilig zu je 40 x 40 cm, auf der Rückseite tituliert als »Veränderung am Strang«, ebenfalls auf der Rückseite ».ian. sand. 96«

Der Lauf der Zeiten, zersetzt Formen und gebärt Neue. Immer wieder erklärt Christian Sanders die Kraft der Metamorphose und den Körper zum Motiv seiner Arbeiten. Unaufhaltsam wirkt die Auflösung in die Erneuerung. Schrittweise verlieren Lebewesen ihre charkateristischen Züge. Dehnung, Gerinnung, Verfestigung führen in eine neue Form, die sich ebenfalls als instabil entpuppt. Sanders thematisiert indirekt die Sehnsucht, durch gezielte Eingriffe die Form konstant zu erhalten. Doch der Wunsch durch Konservierung und Restaurierung, die Zeit einfrieren zu können, wird zur Groteske und zum Symptom einer Angst vor der eigenen Wandlung durch den Tod.
Mit »Veränderung am Strang« setzt sich der Gang eines Stoffes in einen anderen Körper fort. Und konkretisiert sind Hilflosigkeit, Furcht und Einsamkeit des Individuums in der Zeit als auch vor der Zeit. Ein Lamm verliert seine Form, wird zur »Qualle«, zur »Quaste« und schließlich zur menschlichen Figur. Der Hintergrund, in rohem Leinen belassen suggeriert einen leeren Raum ohne Halt. Allein aus dem Strang der Zeit wuchern die Körper und er ist ihre »Ruhestätte«. Zugleich treibt gerade seine Stringenz Orientierung, Form und Farbe in die Veränderung. Das gemalte Gitterwerk zwischen Prozeß und Betrachter ruft die Frage herbei: Wer steht vor dem Käfig und wer ist in ihm? Der Raum im Bild oder der Raum davor wird zur Einzelzelle – hier wird die Wandlung erwartet, kommentiert, ignoriert und beobachtet.

H. S.



Franz Santifaller

Architekt Hans Fritz, 1931

1894 in Meran geboren; 1953 in Innsbruck gestorben; Steinbildhauerschule in Laas; Staatsgewerbeschule Bozen; 1918/19 Akdademie der Bildenden Künste, Wien bei Prof. A. Hanak; seit 1919 in Innsbruck tätig; Studienaufenthalte in Rom und Paris; seit 1948 Professor und Leiter der Meisterschule für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in Wien

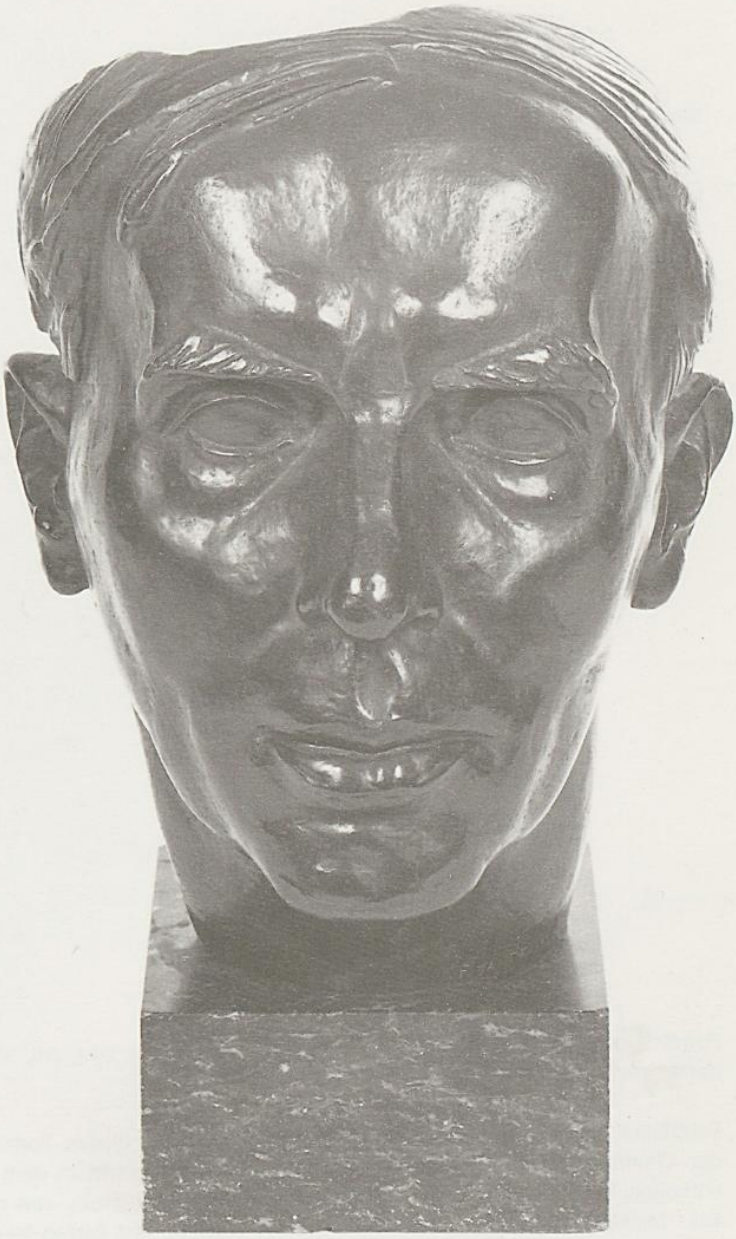
Ausstellungen (Auswahl): 1923 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; 1934 Biennale Venedig; 1935 Weltausstellung, Brüssel; 1937 Kunsthalle Bern; 1938 Kunst der Ostmark, Berlin; 1951 Wiener Künstlerhaus; 1978 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; 1984 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck

Literaturauswahl: A. Strobel, Der Meraner Bildhauer F. Sanitfaller, in: Der Schlern, H. 6/7, 1926; O. Lutterotti, Werk- und Bildnisstudien F. Santifallers, in: Der Schlern, H. 5, 1935; O. Lutterotti, Der Tiroler Bildhauer F. Santifaller, Innsbruck 1955; Kat. Ausst., Prof. F. Santifaller und seine Tiroler Schüler, Innsbruck 1984; Kat. Ausstell., Expression – Sachlichkeit. Aspekte der Kunst der 20er und 30er Jahre in Tirol, Südtirol, Trentino, Innsbruck/Bozen 1994

Architekt Hans Fritz, 1931, Bronze auf Marmorsockel, 48 x 34 x 30 cm, sign. rechts unten »F. SANTIFALLER«

Von 1928 bis 1931 arbeitete F. Santifaller an der überlebensgroße Bronzemaske des Innsbrucker Architekten Hans Fritz, die in Folge auf internationalen Ausstellungen präsentiert wurde. Das Bildnis galt Santifaller als Kunstgattung allerersten Ranges, sein Ziel war keine photorealistische Wiedergabe, sondern die Darstellung der Wesenszüge des Porträtierten. Die sich breit vorwölbenden Flächen der monumentalen Bronzemaske dokumentieren die Entwicklung des Künstlers zu Einfachheit und Klarheit der Formen. Neben einem Streben nach gespannter, kompakter Plastizität und voluminöser Statik blieb für Santifaller die traditionelle österreichische Plastik im Sinne seines Lehrers Anton Hanak bestimmend. F. Santifaller war ein bedeutender Bildhauer der Zwischenkriegszeit, Einfluß auf jüngere Generationen übte er vor allem durch seine Lehrtätigkeit an der Akademie aus.

C.W.



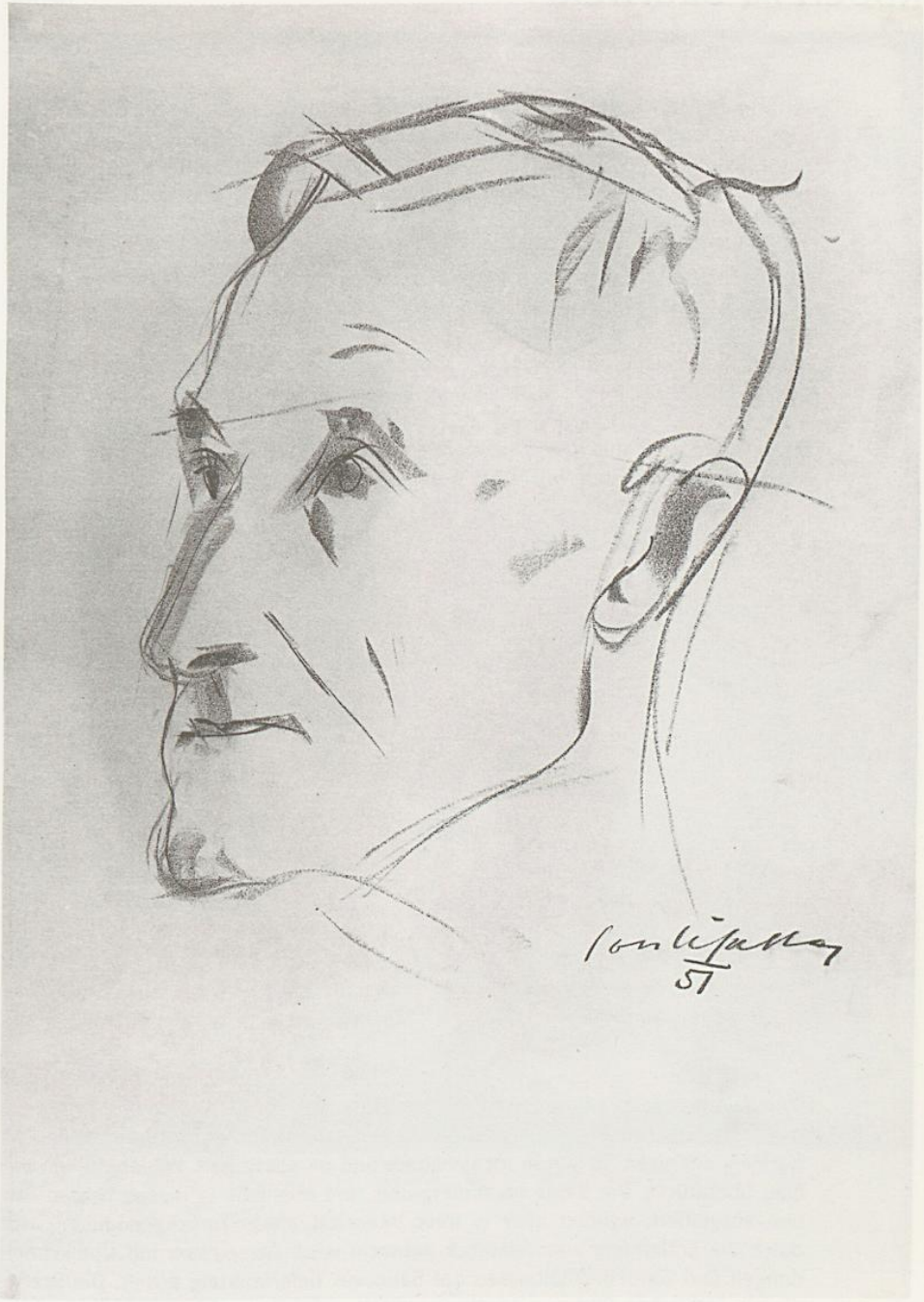
Franz Santifaller

Porträt Dr. Adalbert Defner, 1951

Porträt Dr. Adalbert Defner, 1951, Kohle auf Papier, 52 x 29.5 cm, signiert und datiert rechts unten »Santifaller 51«

Santifaller war hauptsächlich als Bildhauer tätig. Auch dieses Porträt hat fast den Charakter einer Skizze für eine Skulptur, so plastisch tritt es dem Betrachter entgegen. Der Künstler zeigt uns Dr. Defner im Dreiviertelprofil, von rechts nach links blickend. Santifaller zeigt einen überaus wachen, fast harten Menschen mit klarem Blick aber doch auch leicht angedeuteten Lächeln um die schmalen Lippen. Er arbeitet sehr genau jede Einzelheit der Gesichtszüge heraus, ohne zu abstrahieren oder zu karikieren. Trotzdem zeigt er mehr als ein bloßes Abbild. Mit sparsamen Mitteln gelingt es ihm, etwas von dem Charakter der Persönlichkeit festzuhalten, und dem Betrachter so zu vermitteln, daß selbst ohne Blickkontakt mit dem Abgebildeten unweigerlich eine Beziehung entsteht.

I.I.



Robert A. Saurwein

Herbst

1907 in Innsbruck geboren, 1942 in Serbien vermißt; nach der Realschule Besuch der Bundeslehranstalt, Abteilung Kunstgewerbe in Innsbruck, anschließend Kunstakademie in Stuttgart, Mitglied der »Secession Innsbruck«, ab Okober 1933 Mitglied des Vereins bildender Künstler »Der Neue Bund«; Studienreisen nach Italien und Deutschland

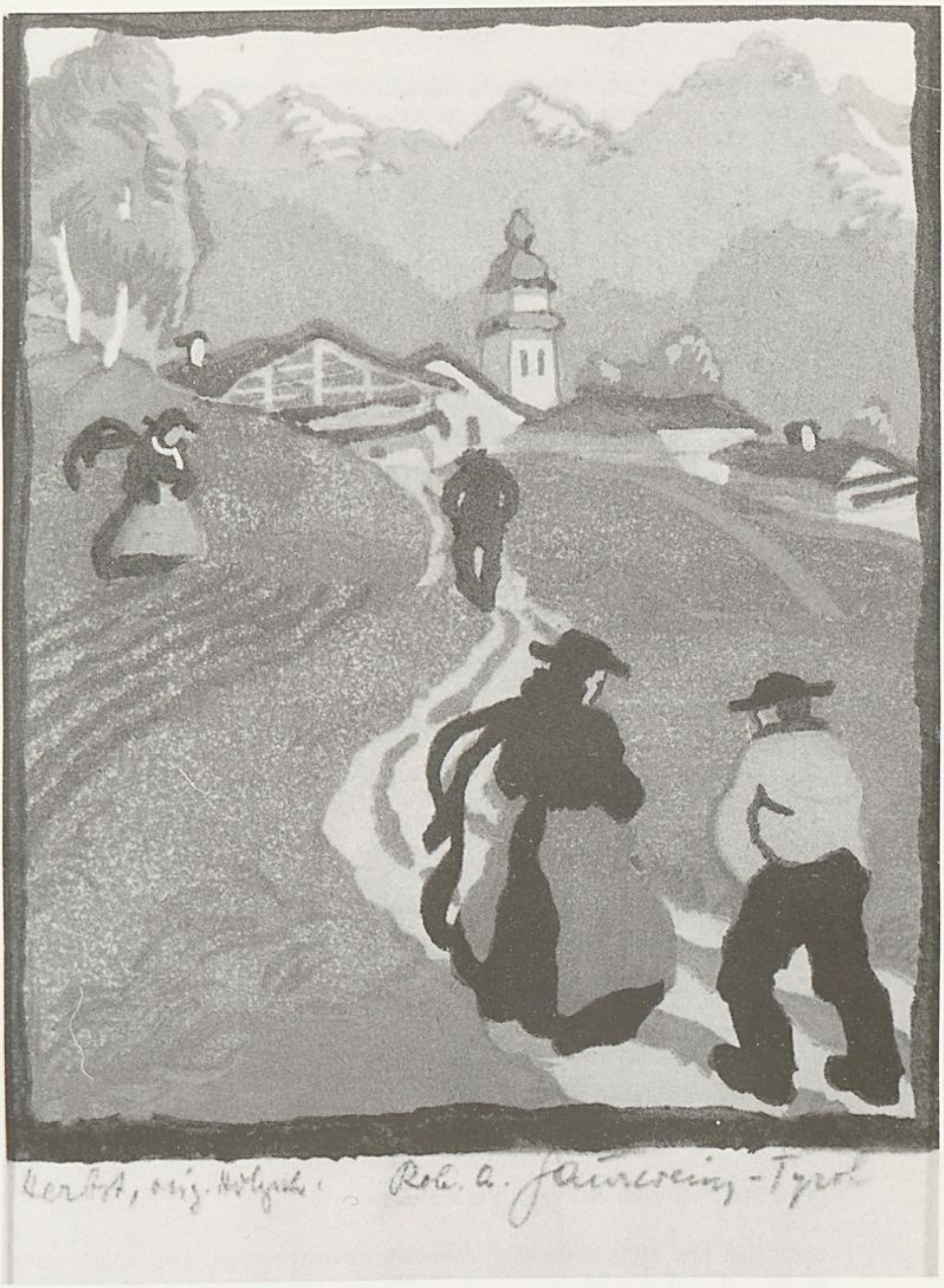
Ausstellungen (Auswahl): Kunsthandlung Unterberger Innsbruck, 1932 und 1933; Künstlerhaus, Salzburg 1933; Taxishof, Innsbruck 1934

Literaturauswahl: B. O. Moderne Raumkunst, in: Innsbrucker Nachrichten, 1932, Nr. 287; Dr. A. G. , Neues Bild bei Unterberger, in: Tiroler Anzeiger, 1933, Nr. 131; R., Maler Robert Saurwein, in: Tiroler Anzeiger, 1933, Nr. 193; K. E. H., Ausgestelltes Bild, in: Innsbrucker Nachrichten, 1933, Nr. 219; Sp., »Der Neue Bund« Ausstellung im Taxishof, in: Tiroler Anzeiger, 1934, Nr. 45

Herbst, Farbholzschnitt, 9.5 x 12 cm, unterhalb des Randes in Handschrift des Künstlers mit Bleistift rechts »Rob. A. Saurwein-Tyrol« links »Herbst, Orig. Holzschnitt«

Saurwein hält seinen Holzschnitt weitgehend in den Grundfarben und setzt diese leuchtend und satt ein. Sie sind nicht an der Natur orientiert sondern werden an warmen, sonnigen Stellen in rot gehalten, und an schattigen, kühlen Stellen mit blau überdruckt. Die Berge im Hintergrund sind ebenfalls in diesen beiden Farben ausgeführt, wurden aber in ihrer Intensität etwas zurückgenommen, wodurch die Entfernung zum Ausdruck gebracht wird. Gemeinsam mit Überschneidungen und Größenverhältnissen hat Saurwein Tiefenwirkung erzielt. Die Szene, die ein idyllisches Bild vom Lande vermittelt, zeigt Bauersfamilien in ihren Festtagstrachten auf dem Weg ins Dorf. Die Menschen sind auf die Wiedergabe der reinen Fläche reduziert und bleiben dadurch anonym. Auf jegliche Andeutung der Modellierung und somit des Körpers hat der Künstler zugunsten der Farbwirkung verzichtet.

C.G.


Herbst, orig. Holzsch.
Rob. A. Jäuregg - Tyrol

Peter Saxer

Ohne Titel, 1993

1957 in Hall/Tirol geboren; 1971-75 Gewerbeschule für Holz- und Steinbildhauerei, Innsbruck; 1975-81 Studium an der Akademie der Bildenden Künste Wien bei Prof. Joannis Avramidis und Prof. Ferdinand Welz; 1981 Diplom; Würdigungspreis des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung; 1982 Preis des Französischen Kulturinstitutes beim 23. Österreichischen Grafikwettbewerb; 1983 Halbjähriges Auslandsstipendium in Ägypten und Sudan; Tätigkeit als Designer bei »Americana Advertising«, Kairo; Mitarbeit in der Galerie REM in Wien; 1985 Aufenthalt in den USA und Mexiko; Aufenthalt in London (Entstehung eines Wandreliefs 300 x 170 cm); 1991 Gründung des »Tyrolean Office of Art and Information« in New York/USA zusammen mit J. Atzinger;

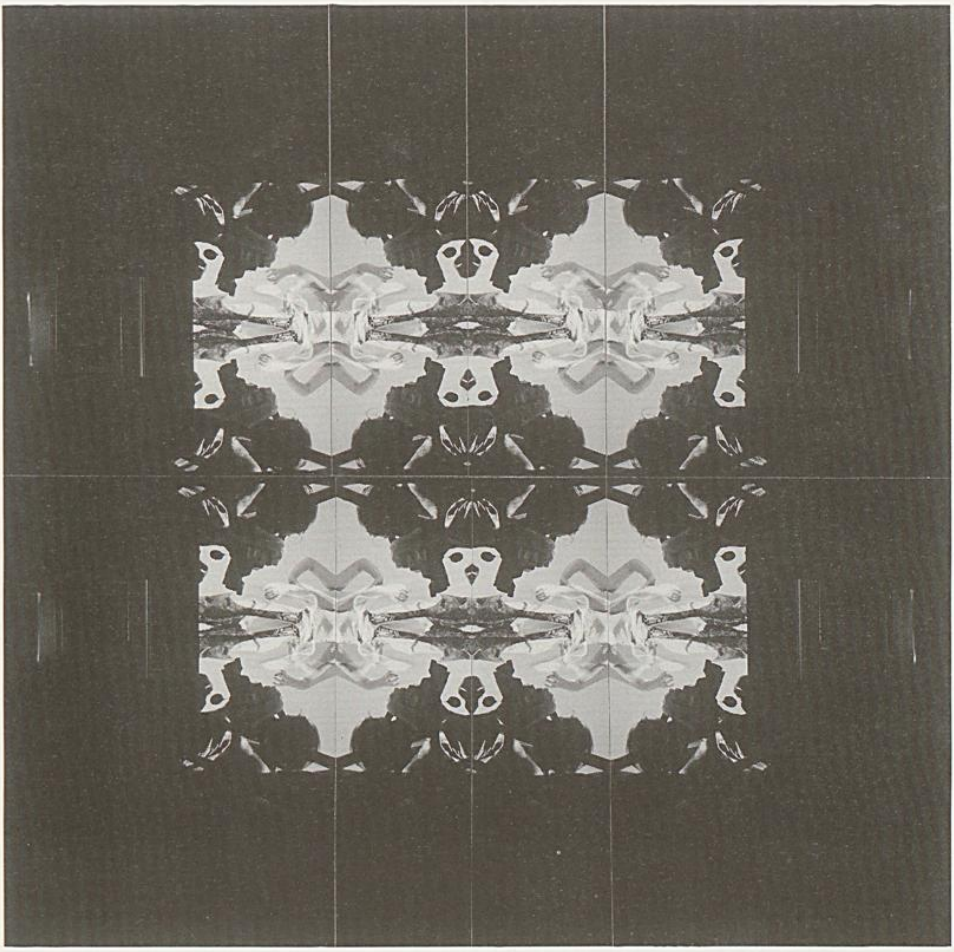
Ausstellungen: (Auswahl) 1977-81 Ausstellungsbeteiligungen an der Akademie der Bildenden Künste Wien; 1984 Internationaler Kongreß für Anatomie, Innsbruck; 1986 Atelier Saxer, Innsbruck; Kunsthalle, Innsbruck; 1987 Galerie OKI, Innsbruck; 1988 Kunstpavillion, Innsbruck; 1989 Österreich-Präsentation, Alma Ata/Kasachstan; 1995 Andechsgalerie, Innsbruck;

Literaturauswahl: Kat. Ausst., 18. Österreichischer Grafikwettbewerb, Innsbruck 1982; M. Hörmann, in Kulturberichte aus Tirol, Nr. 291/292, 1982; S. Hirn, Pessetexte 1985-1990, Innsbruck 1990; Kat. Ausst. Im Andechshof, Innsbruck 1995;

Ohne Titel, Fotomontage, 1993, 100 x 100 cm

Saxer fügt hier achtmal dieselbe Fotografie überschneidend aneinander, wobei er die vier zentralen Abzüge nur als Halbbilder montiert. Aus mehrfachbelichteten Körperteilen und filmenden Figuren, die teilweise beleuchtet, gespiegelt und multipliziert werden, entsteht ein ornamenthaftes Gesamtbild, das von einem schwarzen Schatten, der als Rahmen dient umgeben ist. Die kontrastreiche Farbigkeit, hauptsächlich Hautfarbe und verschiedene Blautönungen verstärken den ornamentalen Charakter.

MBK



Gebhard Schatz

Netzwerk – Natur, 1994

1951 in Imst geboren; einige Semester Architektur in Wien und Innsbruck; in den 70er Jahren politisch-kulturelles Engagement in Energie-und Umweltfragen; in den 80er Jahren Entwurf und Bau von traditionellen und modernen Feuerstellen; Lehrauftrag an der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien; in den letzten Jahren Konzeption und Realisierung von Sonnenuhren;

Ausstellungen: 1983 Steirischer Herbst, Graz; 1984 Los Angeles, USA; 1985 Kunstraum Hall/Schloß Juval i. Vinschgau; 1986 UNICEF Gebäude, New York; 1987 Österreichisches Kulturinstitut, New York; 1988 Public Art Gallery, Innsbruck; 1989 Tiroler Landestheater, Innsbruck; 1990 Hofgarten, Innsbruck; 1991 Museum für Angewandte Kunst, Wien; Fujino Festival, Tokio; 1992 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; 1993 Nationalpark Hohe Tauern; Venedig; 1994 Galerie Medienkunst, Innsbruck; Eskisehir, Türkei; 1995 Orsay Festival, Paris; Chateau St. Anne, Brüssel; 1996 Special Olympics, Innsbruck; Staatliches Kunstmuseum Ankara; 1997 The Hongkong Akademy For Performing Arts; Künstlerhaus Wien;

Literaturauswahl: Gebhard Schatz, Feuer und Kunst, Schlanders 1996

Netzwerk – Natur, 1994, Edelstahl, 90 x 90 x 7 cm

Bereits seit einigen Jahren experimentiert der Feuerkünstler Gebhart Schatz mit dem Laser, dem »nicht brennenden Feuer«. Dabei setzt er ihn entweder in spektakulären Aktionen im öffentlichen Raum ein oder wie bei dem Wandstück »Netzwerk – Natur«, für Metallobjekte. In diesem Fall übernimmt der Laserstrahl sowohl die Funktion des Zeichenstiftes als auch die einer Metallschere. Die kalligraphischen, ineinander übergehenden Buchstaben ergeben das Wort Natur, in Verbindung mit dem Titel wird verständlich, in welcher Bedeutung es hier zu verstehen ist. Für Gebhard Schatz stellt die Natur das umfassendste Netzwerk dar, dem gegenüber alle bisher vom Menschen geschaffenen unwesentlich wirken müssen. Gleichzeitig sieht er sie auch als Schöpferin künstlicher Naturen. Durch die spezielle Art der Hängung, mittels eines Stahlprofiles wird das Wandstück auf einer Seite mit Abstand zur Wand angebracht während die andere Seite direkt aufliegt, wird die Arbeit belebt. Die ausgeschnittene Form erzeugt an der Wand Schatten, die sich mit dem Wechsel des Lichteinfalles verändern und der Arbeit somit ein Eigenleben verleihen.

E.B.S.

Anna Schenn

Ich habe nicht gewußt, 1991

1956 in Klagenfurt geboren; 1972-77 Höhere Technische Bundeslehranstalt für Graphik; 1977 Diplom (mit Auszeichnung); 1979-84 Studium an der Hochschule für Angewandte Kunst bei Prof. Oberhuber; 1984 Diplom (mit Auszeichnung); Auslandsaufenthalte: 1983 Sao Paulo Brasilien, 1988 Lissabon, 1991 Paris, 1992 Barcelona; als Malerin tätig

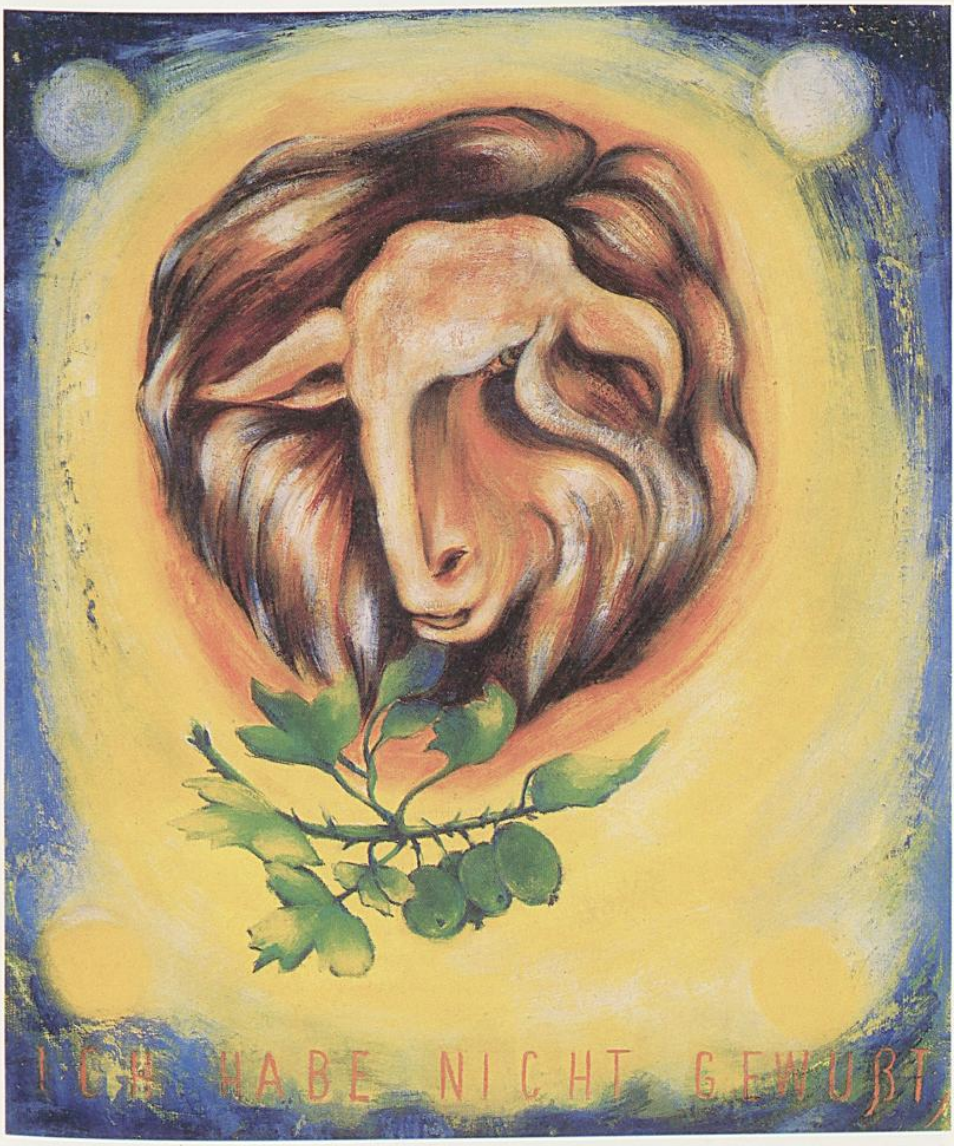
Ausstellungen: 1984 »Junge Szene Wien« Sezession; 1984 Galerie Hildebrand Klagenfurt; 1985 »Internationale Frauenausstellung« Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1986 Galerie Knoll Wien; 1986 »Das offene Auge« Theuretzbacher am Kohlmarkt Wien; 1987 »Jeune Peinture« Biennale im Grand Palais Paris; 1989 Museum des 21.Jahrhunderts Wien; 1995 Schloß Büchsenhausen; 1995 Galerie Stadtturm Klagenfurt; 1996 Galerie Nothburga Innsbruck; 1997 Schloß Büchsenhausen

Literaturauswahl: Katalog, 60 Tage österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts, hrsg. v. Institut für Museologie der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien 1989; Artikel in der Tiroler Tageszeitung vom 21.3.1995, Seite 7; art tirol. Kunsteinkäufe des Landes Tirol 1994-96, hrsg. von Magdalena Hörmann, Innsbruck 1996

Ich habe nicht gewußt, 1991, Enkaustik auf Karton, 80 x 70 cm, hinten signiert und datiert, am unteren Bildrand eine Kalligraphie:«Ich habe nicht gewußt...«

Das eigentliche Zentrum bildet ein Schafskopf mit Löwenmähne. Dieser wirkt durch die bewegte Linienführung und die Räumlichkeit, sich in angedeuteter Aushöhlung der dem Betrachter zugewandten Gesichtshälfte manifestierend, plastisch. Die Verwendung von braun, orange bis schwarz mit Weißhöhungen unterstützt diesen Eindruck noch. Nach außen hin schließt das Bild über verschiedene farbige Abstufungen – orange über gelb bis blau ab. Der grüne Zweig und dessen Anordnung beleben den gelben Hintergrund. Die Eckpunkte werden durch Kreise akzentuiert, die als Gestirne figurieren und wohl als kosmologischer Hinweis zu verstehen sind. Durch die zusätzliche Negierung des Raumes wird eine irreale Wirkung erzielt. Der schafsunähnliche, suggestive Blick trägt sein übriges dazu bei. Schenn will keine platten Idyllen zum Gegenstand ihrer Bilder machen. Um Verständnisproblemen, die möglicherweise daraus resultieren könnten, vorzubeugen, und die Lesbarkeit der komplexen Inhalte zu erleichtern, baut sie Kalligraphien ein. »Ich habe nicht gewußt...«, das symbolträchtige Feigenblatt und der Schafskopf deuten auf eine Anprangerung menschlicher Fehlleistungen. Wobei sich der vollständige Gehalt des Gemäldes unter Berücksichtigung anderer Faktoren, die sich dem Betrachter nicht auf den ersten Blick eröffnen, erst vollständig erschließen wird.

T.W.


ICH HABE NICHT GEWURT

Reiner Schiestl

Figur, 1962

1939 in Kufstein geboren; lebt in Innsbruck; Germanistikstudium in Innsbruck und Wien; 1959-64 Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Prof. Franz Elsner und Prof. Herbert Boeckl; 1965 fünfmonatiges Romstipendium; 1968 Arbeitsseminar für Radierung bei Friedländer; Illustrationen zu Günther Grass „Die Blechtrommel", zu Francois Villon, Fabeltiere zu Christian Morgensterns Fersen; Studienreisen unter anderem nach Italien, Spanien, Frankreich, Marokko und die USA; seit 1984 Sommerkurse in Medinaceli; 1996 Mozartpreis; Vorstand der Tiroler Künstlerschaft;

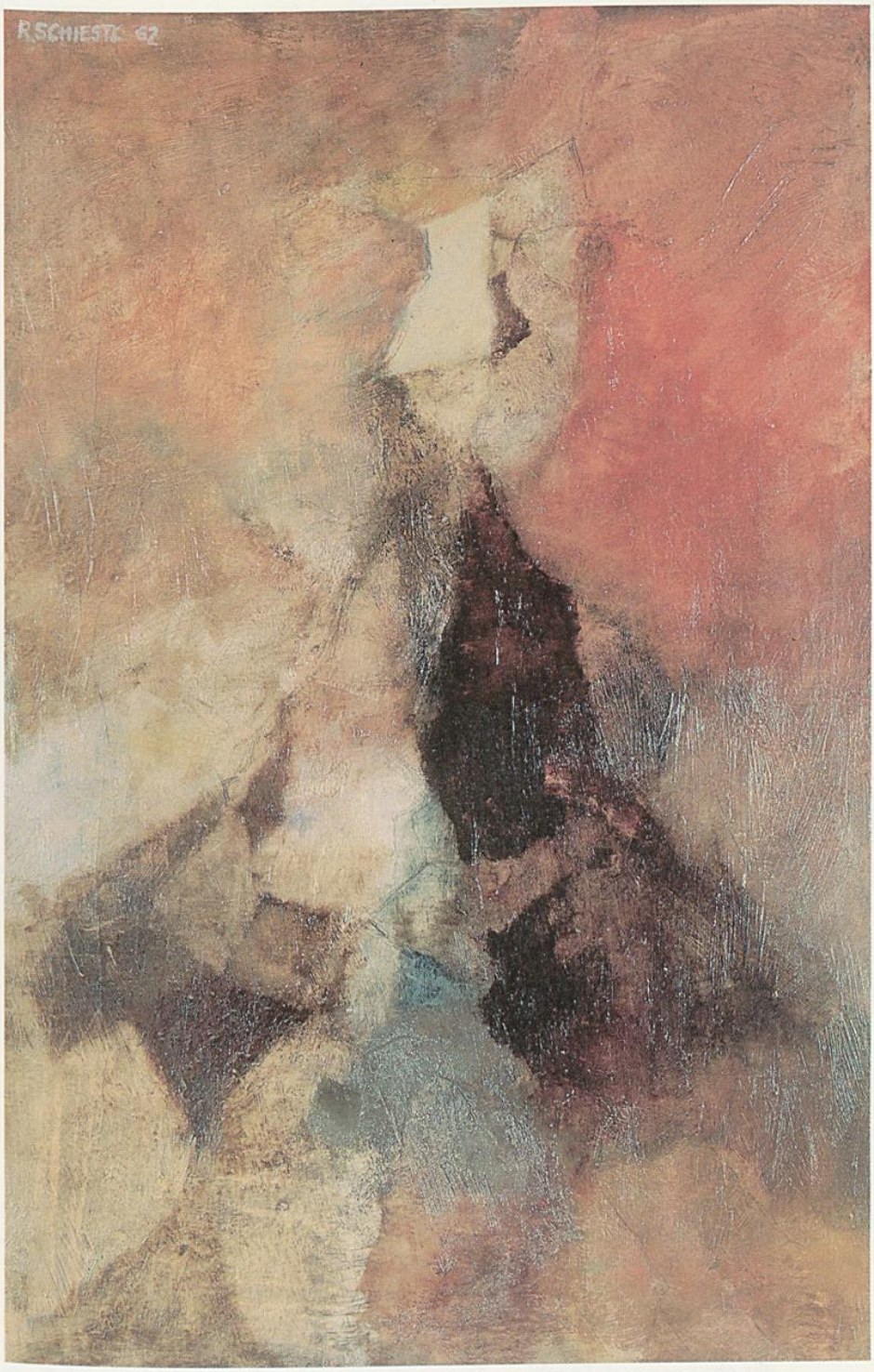
Ausstellungen: Seit 1962 über 150 Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen u.a. Galerie Welz Salzburg; Galerie Bloch Innsbruck; Galerie Elefant Landeck; Galerie Würthle Wien; Österreichisches Kulturinstitut New York; Galeria Arco Romano Medinaceli; Galerie Thomas Flora;

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Reiner Schiestl in der Clubgalerie der Wiener Secession Wien; Innsbruck o.J. 1970; Reiner Schiestl, Zeichnen als Erlebnis, Innsbruck o.J. 1978; Kat. Ausst. Reiner Schiestl, Sechs Variationen zum Aquarell, Innsbruck 1980; Kat. Ausst. Reiner Schiestl, Aquarelle in Freiburg im Breisgau, Innsbruck 1982; Kat Ausst. Reiner Schiestl, Aquarelle,Innsbruck 1985; Das Tirol Portrait: Der Künstler Reiner Schiestel, in: Das Fenster 1993/55; Kat.Ausst. Reiner Schiestl, Bleistiftzeichnungen, Innsbruck 1993; E. Schlocker, Der Kult des Besens,Tiroler Tageszeitung 1995/75; Kat. Ausst. Aquarelle/Acuarelas Madrid 1995; Kat. Ausst. Reiner Schiestl, Caprichos Innsbruck 1996;

Figur, 1962, Öl auf Leinwand, 88 x 58 cm, signiert und datiert »R Schiestl 62«

Dieses frühe Ölgemälde, noch während der Studienzeit an der Akademie entstanden, zeigt eine Synthese von Ideen, Erfahrungen und formalen Errungenschaften des jungen Malers. Die stehende Figur, ohne Modell, sondern aus dem Gedächtnis erarbeitet, zeigt deutlich eine Affinität zu 1962/63 entstandenen Aktstudien. Prägend für seine Körperstudien war sein Lehrer Herbert Boeckl, der mit einer Art Naturmystik und Ganzheitsidee den Körper zum landschaftlichen Ereignis werden ließ. Schiestl arbeitet hier mit reduzierter, warmer Farbpalette und gliedert den Malgrund in ein Beziehungegeflecht von Linien, Farben und Flächen. Ihre Anordnung läßt eine menschliche Gestalt im Vordergrund, gleich einer steinernen Formation, erscheinen, (Verweis auf Wotruba) an der sich das Licht bricht und einzelne Flächen weiß erstrahlen läßt, andere, in Ocker und dunkleren Brauntönen in das Gesamtgefüge einbindet. Der Hintergrund zur linken Seite der Figur scheint mit seiner hellen Farbgebung das Greifbare der Gestalt zu assimilieren, während sich die dunkleren Farbvaleurs zur Rechten deutlicher von der Figur abheben. Der deckende Farbauftrag spiegelt die Pinselführung; der reliefartige Malgrund ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß eine bereits bemalene Leinwand verwendet wurde. Die nachträglich eingefügten Bleistiftlinien, zur subtilen Akzentuierung, zeugen vom Ringen des Malers um Form und Wirkung.

V.O.


R.SCHIESTL 62

Reiner Schiestl

Die Versuchung des hl. Antonius, ca 1970

Die Versuchung des hl. Antonius, ca 1970, Farbradierung, 17 x 25 cm (Plattenrand), sign. auf der Platte unten »RS«, beschriftet unterhalb des Plattenrandes »EA Reiner Schiestl«

Der hl. Antonius, der im 3./4. Jhd. in Ägypten lebte, verschenkte nach dem Tod seiner wohlhabenden Eltern sein gesamtes Erbe, um in strenger Enthaltsamkeit als Einsiedler zu leben. In einer Felsengrabkammer, in der er zuweilen lebte, hatte er Kämpfe mit dem Teufel, der in Form dämonischer Tiergestalten auftrat, zu bestehen. Diese Kampfszene, die in der Antonius-Literatur als große Teufelsversuchung bezeichnet wird, wurde auch in der bildenden Kunst zum beliebten Thema. Die Farbradierung Reiner Schiestls, die er als »Die Versuchung des hl. Antonius« betitelt, entbehrt jeder Kampfszene. Es könnte sich vielmehr um eine Szene handeln, die in der Antoniusbiographie zeitlich früher eingeordnet wird: »Und dann regte sich die Jugend in ihm: Märchengestalten traten auf in seinen wachen Träumen. Antonius suchte sie durch Gebet zu verscheuchen und merkte, daß sie verschwanden.« Schiestls Heiligendarstellung ist eine moderne, die sich stilisierter Formen bedient. Der hl. Antonius ist erhöht sitzend am linken Bildrand dargestellt, er hält etwas in den Händen, es könnte ein Antoniuskreuz sein. Die Gestalt in der Mitte ist als Sinnbild der Weiblichkeit zu verstehen. Bei der nicht genau definierbaren Tiergestalt am rechten Bildrand könnte es sich um einen Esel handeln, der in der Welt der christlichen Symbole auch als Sinnbild der fleischlichen Lust gilt.

M.P.


EA
Reiner Schnell

Reiner Schiestl

Selbstporträt, 1973

Selbstporträt, 1973, 64 x 48.5 cm, sign. und dat. Mitte »R Sch 73«

Dieses Selbstporträt Schiestls ist mit ziemlicher Sicherheit als eine der häufigen Künstlerselbstdarstellungen zu deklarieren, die den Künstler während des Schaffens des eigenen Porträts zeigen. Der Blick des Betrachters fällt zuerst auf den im Zentrum des Bildes in Dreiviertelansicht sitzend dargestellten Künstler, der durch die dunkle Schraffierung aus dem sonst mit wenigen Linien gestalteten Blatt hervorgehoben wird. Das Umfeld des Dargestellten ist nur sehr vage angedeutet. Erkennbar ist ein Zeichenblock am Schoß des Künstlers auf dem er mit der rechten Hand zu zeichnen scheint. Sein Blick ist auf den Balken am rechten Bildrand gerichtet, der aus der Sicht des Künstlers ohne weiteres ein Spiegel sein könnte.

M.P.

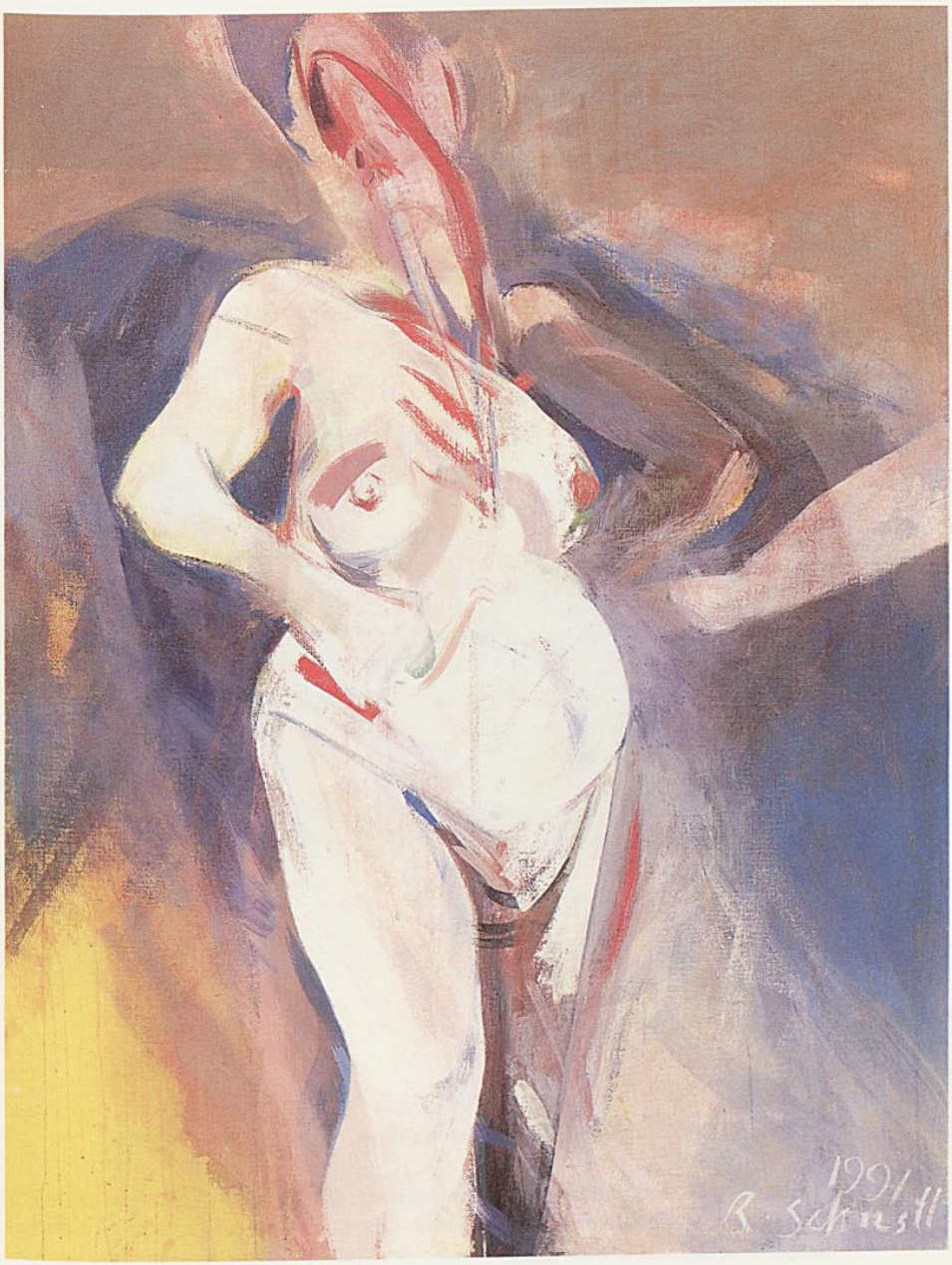
Reiner Schiestl

Weiblicher Akt, 1991

Weiblicher Akt, 1991, Öl/Leinwand, 130 x 100 cm, sign. und dat. rechts unten »1991 R. Schiestl«

Dieses Bild zeigt eine vom Idealtypus eines weiblichen Aktes abweichende, expressive Darstellung einer offensichtlich schwangeren Frau. Der in Dreiviertelansicht dargestellte Körper hebt sich durch seine fahle, helle Farbe deutlich vom Hintergrund ab. Der Künstler nimmt absichtlich Deformierungen des geschauten Wirklichkeitsbildes vor. Der Kopf der Frau ist nur angedeutet und bis zur Unkenntlichkeit übermalt. Die intensive rote Farbe, die aus dem Gesicht herunterzulaufen scheint, sowie auch die roten Pinselstriche am Oberkörper, die in krassem Gegensatz zur hellen Hautfarbe stehen, wirken abstoßend. Die linke Schulter und der Arm fehlen vollkommen. Der linke Fuß ist in einer sehr natürlichen Haltung angedeutet. Im gesamten muß man der Darstellung einen sehr expressiven Charakter zugestehen, der beim Betrachter einen sehr starken Eindruck hinterläßt.

M.P.


1991
R. Schmitt

Eva Schlegel

Ohne Titel, 1987

1960 in Hall/Tirol geboren; 1979-1985 Studium an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien bei Prof. Oswald Oberhuber; 1986 Zweiter Preis »Prix Lancôme«; 1992 Erster Preis »Photography Award«; 1993 Teilnahme am Künstlersymposion Sigharting/Oberösterreich; lebt und arbeitet in Wien

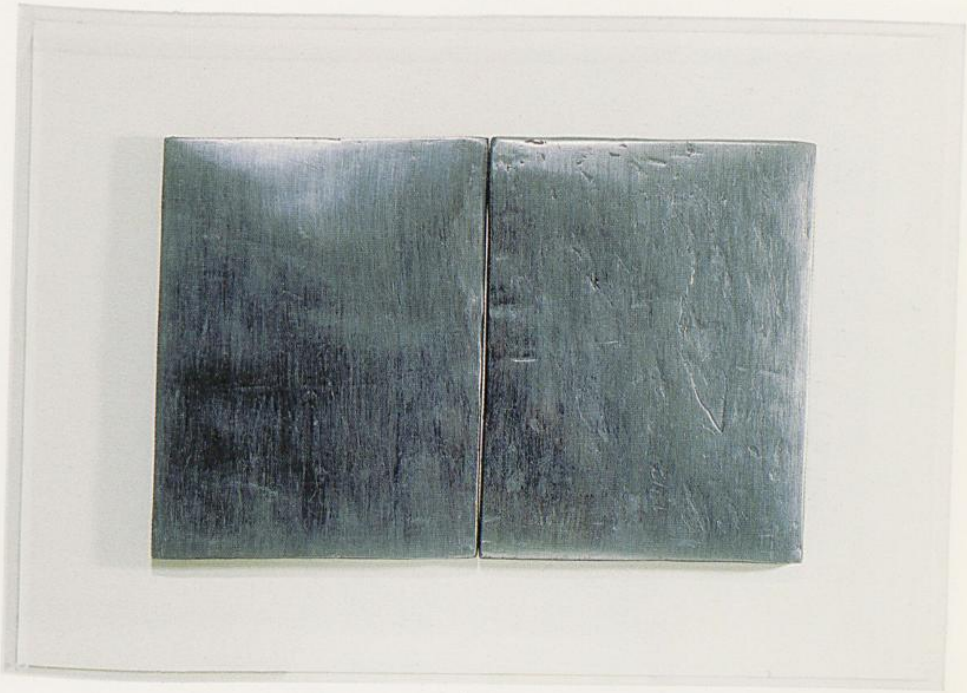
Ausstellungen: 1985 Centralpark, Berlin; 1986 Galerie Amer, Wien; Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf; 1987 Galerie Krinzinger, Innsbruck; Kunsternes hus, Oslo; 1988 Biennale Sydney; 1989 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Marian Locks Gallery, Philadelphia; Galerie Krinzinger, Wien (gem. mit A. Mosbacher); 1989/90 Margarethe Roeder Gallery, New York; 1990 Shoshana Wayne Gallery, Los Angeles; Galerie Fischer, Berlin; Aperto 90, Biennale Venedig; 1991 Galleria Gentile, Florenz; Kunstverein Hamburg; The New Museum of Contemporary Art, New York; 1992 Staatsoper, Wien; 1993 Galerie Sechzig, Feldkirch; Galerie Klaus Fischer, Berlin; Biennale Sydney; 1994 Galerie der Stadt Schwaz; 1995 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Galerie Krinzinger, Wien; Art Basel; Biennale Venedig; 1997 Galerie Spitzbart, Gmunden

Literaturauswahl: Kat.Ausst., Eva Schlegel. Geboren in Tirol, Innsbruck 1988; Kat.Ausst., Wider-Schein. Aspekte des Religiösen in der österreichischen Gegenwartskunst, Innsbruck 1990; Kat.Ausst., Junge Österreicher. Bilder und Skulpturen aus der Sammlung der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, Wien 1991; Kulturberichte aus Tirol, Jg.46, Nr.365/66, April 1992; Magdalena Hörmann (Hrsg.), arttirol I. Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-1994, Innsbruck 1994; Tiroler Tageszeitung, Jg.51, Nr.164, 18.7.1995; Kat.Ausst., Am Anfang war...ein projekt der kunsthalle tirol, Hall 1995; Oscar Sandner, Rom suchen. Artisti Austriaci a Roma, Wien, Bozen 1996

Ohne Titel, 1987, Graphit auf Gips, Acrylrahmen, 70 x 100 cm, unsigniert

Eva Schlegels Arbeit besteht aus zwei schwarz, silbergrauen Gipstafeln mit einer reliefartig bearbeiteten Graphitoberfläche, die durch ihre vielschichtige Erscheinungsweise besticht. Das faszinierende Schimmern dieser Bildobjekte demonstriert dem Betrachter ein Licht-Schattenspiel, das durch die Gegensätzlichkeit von Glätte und Reliefstruktur erzielt wird. Die Risse, die zum Teil tief in das Bildobjektinnere hineinführen, lassen Momente der physischen und mentalen Zerstörung vermuten, die der samtig weichen Graphithaut widerfahren ist. Diese betonte Asszoziation menschlichen Empfindens begegnet dem Betrachter als imaginäre Welt seiner verleztbaren Seele.

R.Z.



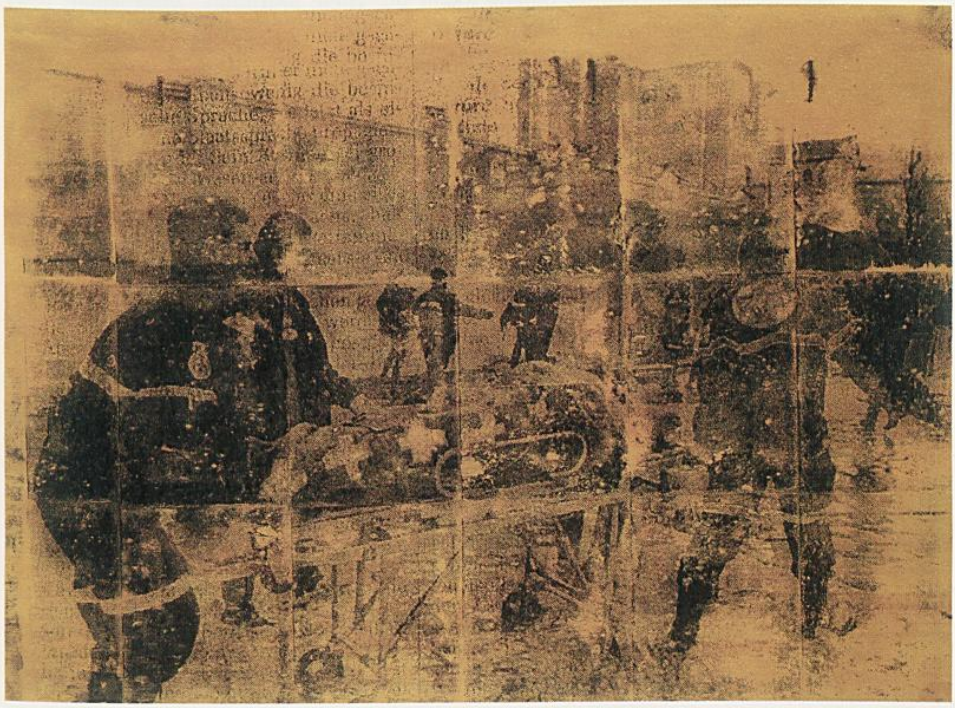
Eva Schlegel

Ohne Titel, 1995

Ohne Titel, 1995, Siebdruck auf Glas, Gips, Lack, 88 x 120 cm, unsigniert

Die vorliegende Arbeit wiederspiegelt die kontinuierliche Auseinandersetzung mit Raumwahrnehmungen. Seit einigen Jahren geht Eva Schlegel der Frage der Ambivalenz von Verschwinden und Erscheinen nach. Die Auseinandersetzung des Phänomen Raum, reale Bild-räume und immaterielle Gedanken-räume, nehmen in der Bildbetrachtung eine dominante Position ein. Erreicht wird dies durch die Überlagerung eines unscharfen Schriftzuges auf einen grobrastrig gestalteten Bildauschnitt. Ausgangspunkt der großformatigen Arbeit ist ein Zeitungsphoto, das in Kleinteile zerlegt, dann vergrößert kopiert, abgeklatscht und wieder zusammengesetzt wurde. Die Oberfläche wurde mit einem ockerfarbigen Lack versehen. Die Thematisierung von Abbildung, Abdruck und Schrift sind wichtige Momente in ihrer Arbeit und fordern einen gezielten Blick des Betrachters. Der auf der linken Bildhälfte stehende Text, wie auch das Unfallszenario entziehen sich somit einer klaren Lesbarkeit. Dadurch werden Irritationen unserer Sehgewohnheiten ausgelöst, die einen Kippmoment des Verschwindens beinhalten.

R.Z.



Nikolaus Schletterer

Kohle auf Papier, 1994-95

1960 in Kufstein geboren; 1983-90 Malerei/Graphik am Mozarteum, Salzburg (Prof. Prandstetter); 1994 Stipendium, Paris; 1. Preis beim Datakomwettbewerb; 1996 Preis des Landes Tirol; 1997 Hauptpreis beim Österreichischen Graphikwettbewerb; lebt und arbeitet in Innsbruck

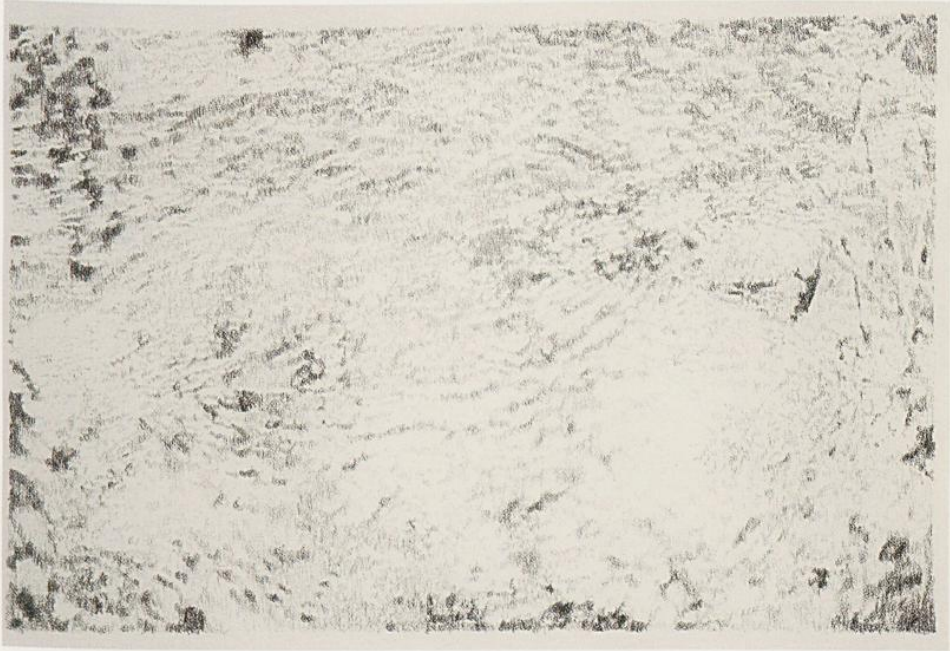
Ausstellungen: 1987 Forum West, Salzburg; 1989 Kapitel V, Salzburg; 1990 »Vorwerk«, Telfs; 1991 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Fennerkaserne, Innsbruck; 1992 Denglgalerie, Reutte; Galerie Raum 1/9, Wien; »Artpool«, Montpellier; 1993 Kunsthalle Klausenburg/Bukarest; 1994 Kunstpavillion, Innsbruck; 1995 Galerie Station 3, Wien; Schotterwerk Stefansbrücke, Wipptal; 1996 Inn-Galerie, Kufstein; Galerie Cult, Wien; Galerie 5020, Salzburg;

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Vorwerk, Telfs 1990; Kat. Ausst., Vor-Ort, Völs 1991; Kat. Ausst., Nikolaus Schletterer, Innsbruck 1992; M. Hörmann, arttirol, Innsbruck 1994; Kat. Ausst., Schotterwerk Stefansbrücke, Innsbruck 1995; Faltblatt Ausst., Inn-Galerie, Kufstein 1996; N. Schletterer, nachbild, Innsbruck 1996

Kohle auf Papier, 1994-95, 79 x 107 cm, rückwerts signiert

Zentrales Thema in Schletterers Werk ist die Frage nach der Beziehung Mensch-Natur, eingebunden in unsere jetzige Um-Welt. Wesentlich ist der Akt der kontinuierlichen Wiederholung und das Ausgehen von einfachen elementaren Formen. Diese Wanderung erfaßt Natur als erlebtes und erlebbares Erscheinungsbild, als moderne Erfahrung und nicht als Objekt. Tusche, Kohle, Kreide oder Bleistift hinterlassen Spuren des Alltags auf Tiefdruckpapier, wobei auch der Faktor Zeit in diesen fortdauernden Aufzeichnungen eine große Rolle spielt. Unschärfen entstehen, die einzelnen Striche ergeben mit ihren Schattenhaftigkeiten ein Gestrüpp des Erlebten und Gedachten. Struktur und Dynamik in einer abstrakten und dennoch angedeuteten Landschaft entsteht durch stärkeres oder weniger starkes Abreiben der Kohle, wobei die Oberfläche des Papiers selbst Einfluß zu nehmen scheint. Das Alltägliche ist in persönliche Emotionen, Denkvorgänge hinein- und zur Realität der Naturerfahrung in Beziehung gesetzt. Wichtig ist auch der Rand: er ermöglicht Begrenzung, doch bedeutet zugleich auch ein Sich-Ausbreiten ins Unendliche durch das Ausgefranst-Sein des Papiers.

B.V.



Nikolaus Schletterer

Ohne Titel, 1989

Ohne Titel, 1989, 125 x 95 cm

Ein tiefdunkles Blau bestimmt den düsteren Charakter des Bildes. Die einzige Strukturierung beruht auf den etwa 1 cm breiten, geraden Bahnen, welche sich unregelmäßig kreuz und quer durch das Bild ziehen. Das so gewonnene Muster entspricht der Bestrebung des Künstlers sich mit einfachen unkomplizierten Strukturen auseinanderzusetzen.

T.P.

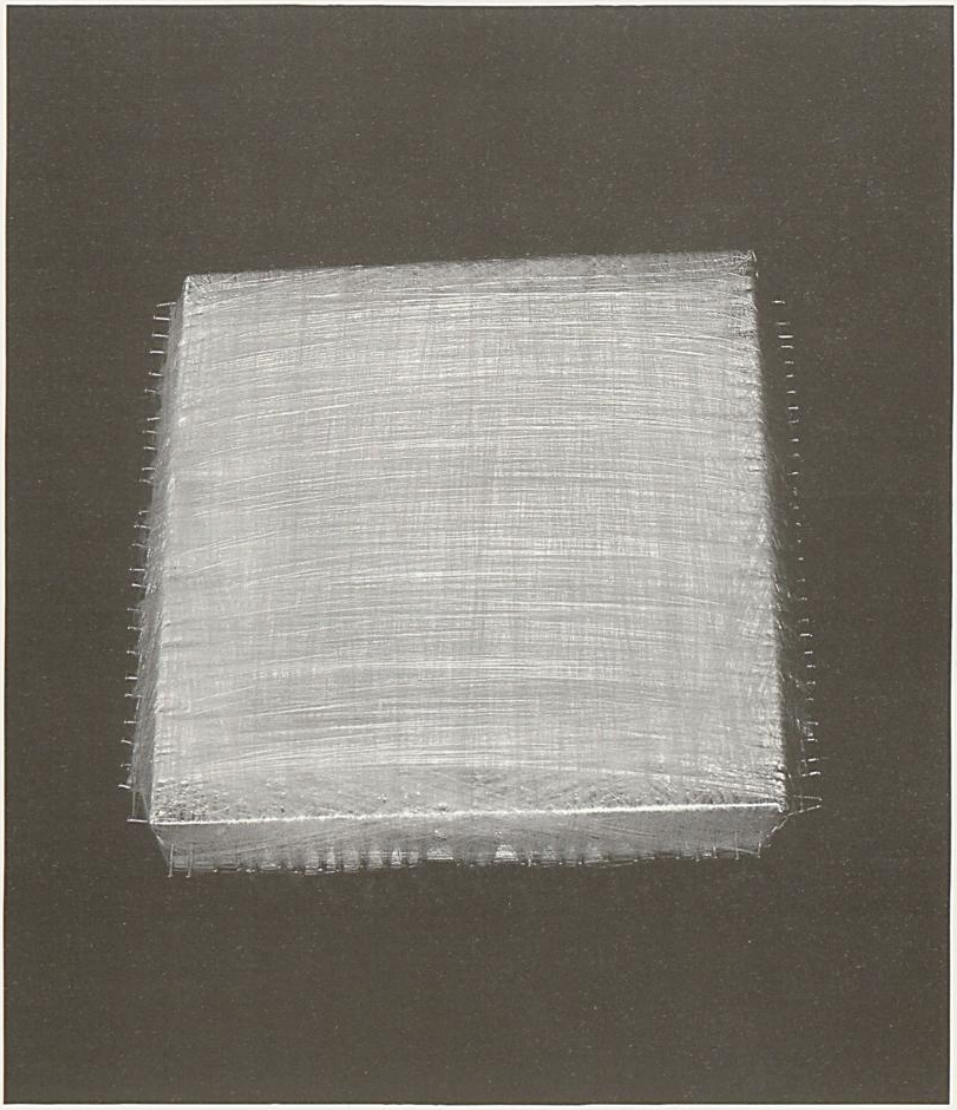
Nikolaus Schletterer

Ohne Titel, 1990

Ohne Titel, 1990, 22 x 22 cm

Das Objekt hat die Form eines Quadrates und besteht aus einem relativ massiven Holzrahmen, der mit einer Aluminiumfolie überzogen wurde. In den äußeren Seitenrändern des Objektes wurden in regelmäßigen Abständen 120 Nägel, 30 an jeder Seite, hineingeschlagen. Zwischen diesen Nägeln wurde ein sehr langer Nylonfaden systematisch aufgewickelt. Die lineare Struktur des Fadenobjektes ist im Sinne des Künstlers als eine »kontinuierliche Wiederholung« zu verstehen. Schletterer geht hierbei von sehr einfachen Formen aus und komponiert sie zu einem ebenfalls sehr einfachem Kunstgegenstand.

T.P.



Helmut Schober

Neigung zum Kraftfeld, 1987

1947 in Innsbruck geboren; 1968-71 Hochschule für angewandte Kunst, Wien (Prof. Herberth, Prof. Oberhuber); 1972 Mailand; 1973-74 Performances (Video/Film)

Ausstellungen (Auswahl): 1975 Musée Cantonal des Beaux Arts; 1976 Galleria Arte Borgogna; 1977 Palazzo dei Diamanti, Ferrara & documenta 6, Kassel; 1978 »Arte e Cinema« Biennale Venedig; 1979 Museum of Contemporary Art, Chikago & Galerie Dany Keller, München (Performance) & Museum Ludwig Köln; 1980 Palazzo Reale, Mailand; 1981Kunstmuseum Hannover; 1982 Rotonda di via Besana, Mailand; 1983 Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münschen; 1984 Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; 1985 Studio Carlo Grossetti, Mailand; 1986 Biennale Venedig; 1987 documenta 8, Kassel; 1988 Galerie Thoman, Innsbruck & Galerie Museum, Bozen; 1989 Josef Haubrich-Kunsthalle, Köln & Art Basel; 1990 Kunsthalle Innsbruck, Galerie Thoman, Innsbruck & Art Basel & Art Cologne; 1991 Gallerie De Crescenzo, Rom & Studio Grossetti, Mailand & Galerie Triebold, Basel; 1993 Künstlerhaus, Wien; 1993 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; 1993 Galerie Thoman, Innsbruck; 1995 Hannover

Öffentliche Arbeiten: Rapoldipark, Innsbruck 1983

Literaturauswahl: Kreuzer-Eccel E., Aufbruch, Bozen, 1982, S. 258, S. 321; Ronte D. Zwischenbereiche, Mailand, 1984; Sotriffer K., Der Kunst ihre Freiheit, Wien, 1984, S. 288; Kerr J., Katalog, Bozen, 1988; Flemming K., Schwarze Sonne, München, 1989; Müller-Hofstede J., Kosmische Bilder, Katalog, Innsbruck, 1990; Art Tirol, Innsbruck, 1994, S. 106

Neigung zum Kraftfeld, 1987, Graphit-Papier / 75.5 x 56 cm / signiert und bez. »Helmut Schober 87« rechts unten

Graphit und Graphitstaub auf Papier ist hier der Titel des Naturprozesses zwischen Licht und Dunkel. Das Papier wird zum Aktionsfeld auf dem sich in den feinen Stimmungen der Graphitpartikel das Licht materialisiert. Schober zeichnet aus einem existentiellen Erfahrungsgrund Bewegung und Raum und focusiert in dynamischer Gestik die Energie des Kraftfeldes. Aus der Körpersprache seiner früheren Aktionskunst hat sich Schober in der Beschränkung auf das Schwarz-Weiß und deren Zwischentöne diesen hier so elementar auftretenden Handlungsgestus des Zeichnens erfunden....

G.M.


Neigung zur Kraftfeld Helmut Schober 87

Helmut Schober

Verdichtung 1
Verdichtung 2

Verdichtung 1, 1990, Bleistift und Graphit auf Papier, Dat. Sig., 76 x 56 cm
Verdichtung 2, 1990, Bleistift und Graphit auf Papier, Dat. Sig., 76 x 56 cm

Helmut Schober gilt als ein Künstler, der in vielen Techniken der bildenden Kunst bewandert ist, und hier stellt er sich dem Betrachter mit zwei seiner graphischen Werke vor. Da er sich seit seiner frühesten Jugend mit der Zeichnung beschäftigte – er gewann zwei Jugendpreise der Stadt Innsbruck für Zeichnen – stellt dieses Medium einen wichtigen Teil seines Gesamtwerks dar. Wenn in seinen früheren Zeichnungen oft die menschliche Figur im Mittelpunkt stand, so sind diese hingegen in völliger Abstraktion gehalten. Sie entstammen einer Schaffensphase des Künstlers, in der er sich mit der Darstellung von Energien und Kräften sowie deren Bewegungen im Raum beschäftigte. In dieser Zeit entstanden noch mehrere Werke mit ähnlichem Bildinhalt und identischem Format. Sie erscheinen wie eine Dokumentation eines ablaufenden Prozesses der Veränderung des Zustandes, der aus verschiedenen Blickwinkeln abgebildet wird. Bleistiftstriche verwendet der Künstler um Kraftlinien darzustellen, verschiedene Schattierungen in Graphit, teilweise sogar reliefartig aufgetragen, sollen Energie und ihre Konzentration vermitteln. Bei »Verdichtung 1« ist das Energiefeld im Zentrum stärker ausgeprägt, nur schwache Schattierungen unterhalb lassen ein Ausströmen deuten. Ovale Kraftlinien lagern sich an beiden Seiten des Feldes an, das von einer, aus der Horizontalen gekippten Mittelachse durchbohrt wird. Weitere Linien führen vom Zentrum nach oben geradlinig heraus. In »Verdichtung 2« hingegen schließen die Kraftlinien das Energiefeld, das diagonal im Bild liegt, ein. Viel dynamischer erscheint der Energiefluß in alle Richtungen, vor allem aber zum rechten oberen Eck hin zu sein. Mittels verschiedenen Schattierungen in Graphit erzeugt Schober hier um das Zentrum einen Strahlenkranz, der ähnlich den Feldlinien eines Magnetfeldes die Kraft verdeutlicht und die Konzentration zur Mitte noch unterstreicht.
Somit wird hier die Zeichnung gleichsam ein Fenster zur Welt der Visionen des Künstlers.

MBK

Werner Scholz

Tropischer Falter, 1954

1898 in Berlin geboren, 1982 in Alpbach gestorben; hält sich 1912 erstmals in Tirol auf, Verlust des linken Armes im Ersten Weltkrieg, 1916 Beginn der künstlerischen Tätigkeit, 1919-1921 Hochschule für Bildende Kunst in Berlin, 1937 Ausstellungsverbot und Entfernung der Bilder aus deutschen Sammlungen, seit 1939 in Alpbach in Tirol ansässig

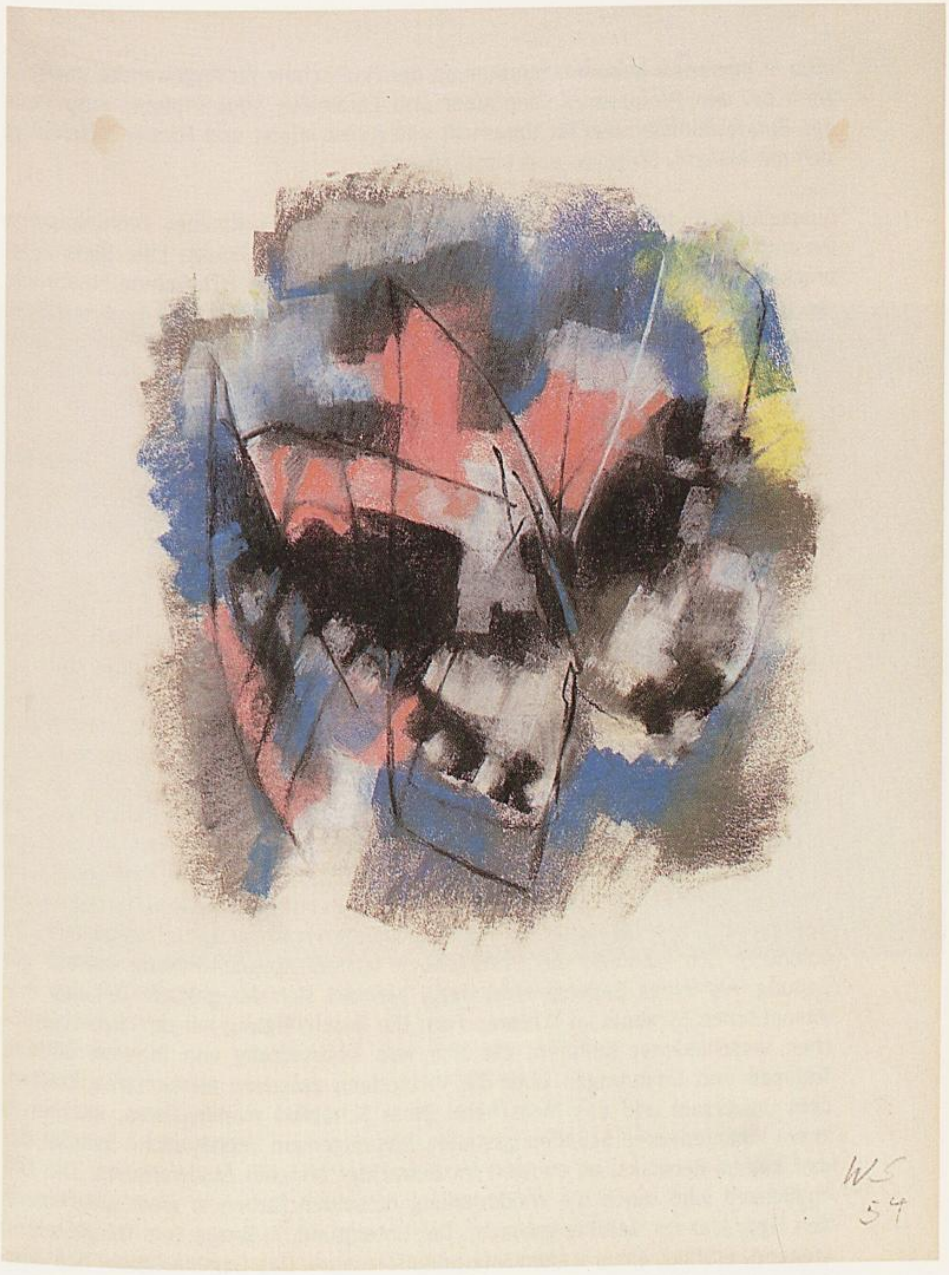
Ausstellungen (Auswahl): Institut Francais, Innsbruck, 1949; De Young Memorial Museum, San Franzisko, 1951; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck, 1954; Freie Galerie, Berlin, 1964; Galerie Wolfgang Ketterer, München, 1968; Graphik-Kabinett G. D. Baedeker, Essen, 1968

Literaturauswahl: W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München, 1954; H. G. Gadamer, Werner Scholz, Recklinghausen, 1968; R. Zimmermann, Die Kunst der verschollenen Generation, Düsseldorf-Wien, 1980; E. Kreuzer-Eccel, Aufbruch – Malerei und Graphik in Nord- Ost- Südtirol nach 1945, Bozen, 1982

Tropischer Falter, 1954, Pastell, 63 x 48 cm, signiert und datiert rechts unten »WS 54«

Werner Scholz, ein Nachfolger des deutschen Expressionismus, beschäftigt sich nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder mit größeren Bildzyklen mit Themen aus dem Alten Testament und der griechischen Mythologie. Der tropische Falter gehört zu dem 1954 entstandenen Zyklus »Fische, Blumen, Falter« der insgesamt 30 Pastelle umfaßt. Angeregt durch die Pracht der Natur beruht die Komposition des Schmetterlings, der in seiner Form nur durch wenige Linien erfaßt ist, hauptsächlich auf der zarten Farbigkeit, die sich auf die Grundfarben rot, blau und gelb und auf schwarz und weiß beschränkt.

C.G.


WS
54

Nora Schöpfer

Unendlichkeit, 1993

1962 in Innsbruck geboren; Studium an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien bei den Professoren Oberhuber und Caramelle; 1991 Diplom; 1989 Preis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst »Geist und Form«; beschäftigt sich mit Malerei, Objekten und Installationen

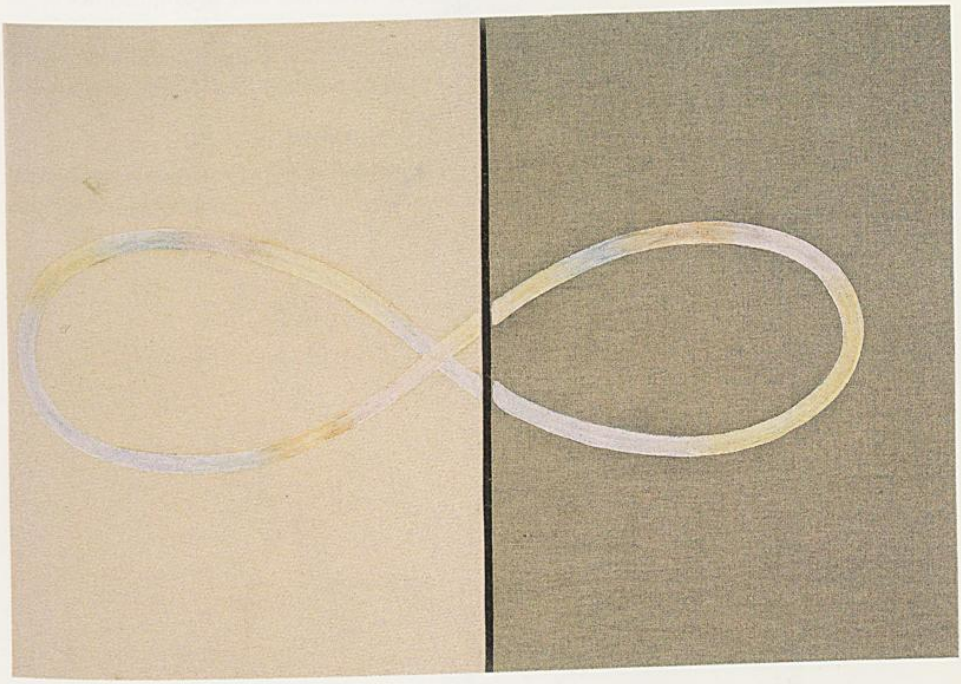
Ausstellungen: 1989 Viennedig Messehalle Wien; 1991 »Räume« Fennerkaserne Innsbruck; 1991 Galerie im Andechshof; 1992 Stadt der Frauen Effie Biest Innsbruck; 1992 Künstlergruppe Pembaur 19 Innsbruck; 1993 HTL-Galerie Innsbruck; 1993 Galerie Renu Silz; 1993 Projekt Zielhaus Igls; 1993 Fest am Boden Wörgl; 1993 Theresien.Galerie Innsbruck; 1994 Schloß Büchsenhausen; 1995 Tiroler Kunstpavillon; 1995 Büchsenhausen; 1996 Stadtturmgalerie Innsbruck; 1996 Seehofgalerie der AK Innsbruck; 1996 Künstlergruppe Pembaur Innsbruck

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Galerie im Andechshof 1991; Kat. Ausst. Fest am Boden im Rahmen des Wörgler Frauenmonats 1993; art tirol 2. Kunsteinkäufe des Landes Tirol 1994-96, hrsg. von Magdalena Hörmann, Innsbruck 1996

Unendlichkeit, 1993, Eitempera auf Molino und Leinen, 2-teilig, 140 x 70 cm

Die Reduktion auf den klaren symbolischen Aussagewert dieses zweiteiligen Werkes wird durch die Materialauswahl und den Umgang damit verdeutlicht. Schöpfer verzichtet auf eine Grundierung und trägt die Eitemperafarben, die sie vorwiegend bei ihrer malerischen Tätigkeit benützt, auf die Naturstoffe auf. So setzt sich die glatte Fläche des Gemalten vom rauheren Untergrund ab und gewinnt dadurch an Eigenwert, wird zu einer selbständigen Größe. Die Benützung von zwei unterschiedlichen Materialien und deren spezifische Färbung lassen die Wirkung des Hervorgehobenen in unterschiedlicher Ausprägung erscheinen. Im dunkleren Teil kommen die Pastellfarben mittels Kontrastwirkung stärker zur Geltung. Als feines Gegengewicht dazu, befindet sich der größere Teil des mathematischen Symbols im lichteren Part. Die Beschäftigung mit den Symbolsprachen verschiedener Kulturen, die sich »als Übersetzung von inneren Bildern, Träumen und Erfahrungen über die Verbindung zwischen elementaren Kräften, dem Universum und uns Menschen« (Nora Schöpfer) manifestieren, werden in ihrem künstlerischen Schaffen gestaltet. Das allgemein verständliche Symbol bedarf keines Beiwerks, es evoziert im Betrachter ohnehin Assoziationen. Die Unendlichkeit wird durch die Wiederholung derselben Farben in einer geschlossenen Figur klar zur Geltung gebracht. Der Untergrund, in Bezug zum Dargestellten stehend, eröffnet einen weiten Interpretationsraum. Das Gegensatzpaar hell-dunkel wird mittels des verbindenden Elementes der ineinander übergehenden Ellipse rein formal, auf einer symbolisch-geistigen Ebene als Unendlichkeit, die Polaritäten relativiert, aufgehoben. Der Kreuzungspunkt der verschlungenen Linien liegt nicht auf der Scheidelinie zwischen den zwei Tafeln, sondern ist im hellen Bereich angesiedelt, was einen positiven, progressiven Gesamtcharakter vermittelt.

T.W.



Ernst Schroffenegger

Selbstporträt, um 1970

Geboren am 18. September 1905 in Feldkirch. Studierte Maschinenbau und Elektrotechnik, ab 1923 im Dienst der österreichischen Bundesbahn. Ausbildung in der Malerei bei Toni Kirchmayr und Max von Esterle in Innsbruck, in der Freskomalerei bei Ernst Nepo, 1943-44 Akademie de la Grande Chaumiere in Paris bei Othon Friesz.

Ausstellungen (Auswahl): 1952 Innsbruck (gemeinsam mit Raimund Wörle); 1970 Innsbruck, 1972 Lienz, 1975 Innsbruck, 1985 Innsbruck und 1990 Innsbruck

Zahlreiche Wandgestaltungen in ganz Österreich, u.a. Hauptbahnhofauskunft in Innsbruck, Bahnhofshalle in Fritzens, 1976 Verleihung des Titels »Professor«. Zeitweise Vorstand der Tiroler Künstlerschaft

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Ernst Schroffenegger zum 70. Geburtstag, Innsbruck 1975; Kat. Ausst. Ernst Schroffenegger zum 75. Geburtstag, Innsbruck 1980; Kat. Ausst. Ernst Schroffenegger zum 80. Geburtstag, Innsbruck 1985

Selbstporträt, um 1970, Kreide/Papier, 50.5 x 36 cm, signiert rechts unten »Schroffenegger«

Das Bestreben Schroffeneggers ist es stets die Physiognomie und das innere Wesen eines Porträtierten aufzuzeigen. Diese Kreidezeichnung zeigt den Künstler selbst in Dreiviertelansicht. Die Identität des Dargestellten ist klar erkennbar, das Unwesentliche wird weggelassen. Der Künstler bedient sich einer großzügigen, skizzenhaft wirkenden Strichführung. Die kantigen und schroffen Linien lassen eine gewisse Aggressivität beim Zeichnen vermuten. Der ganzen Darstellungsweise entsprechend könnte man annehmen, daß die Kopfstudie aus einer spontanen Emotion entstanden ist.

M.P.

Ernst Schroffenegger

Raab – Markt, 1965

Raab – Markt, 1965, Tempera/Papier, 43.5 x 57 cm, signiert rechts unten »Schroffenegger«

Schroffenegger versteht es hervorragend die Landschaft durch seinen breiten, locker gesetzten Pinselstrich spontan zu charakterisieren. Das Aussparen des Papierhintergrundes trägt wesentlich zur Unmittelbarkeit der Wirkung bei. Im Gesamteindruck steht die Allee im Mittelpunkt und gibt mit der Architektur im Hintergrund einen ruhigen, verschlafenen Charakter. Das hektische Treiben auf der Straße, durch nur wenige aber gezielte Pinselstriche wirkungsvoll wiedergegeben, findet im Schatten statt. Die leuchtenden Farben hauptsächlich in grün und blau gehalten, drängen das Urbane in den Hintergrund und übermitteln eine warme Atmosphäre. Es ist eine einfühlsame und stimmungsvolle Momentaufnahme einer Stadt in der Hitze der Sonne.

C.G.

Franz Schunbach

Feierabend im Presshaus, 1937

1898 in Storchnest (Ungarn) geboren, gestorben am 23. Juni in Wörgl. 1930-39 Akademie der bildenden Künste in Budapest bei den Professoren Istan Szönyi und Lajos Nandor Varga (Graphik). Nach dem Zweiten Weltkrieg in Wörgl seßhaft. Mitglied der Tiroler Künstlerschaft, 1948 Mitglied der Künstlergilde Esslingen. 1958 Gasthörer an der Pariser Kuntsakademie

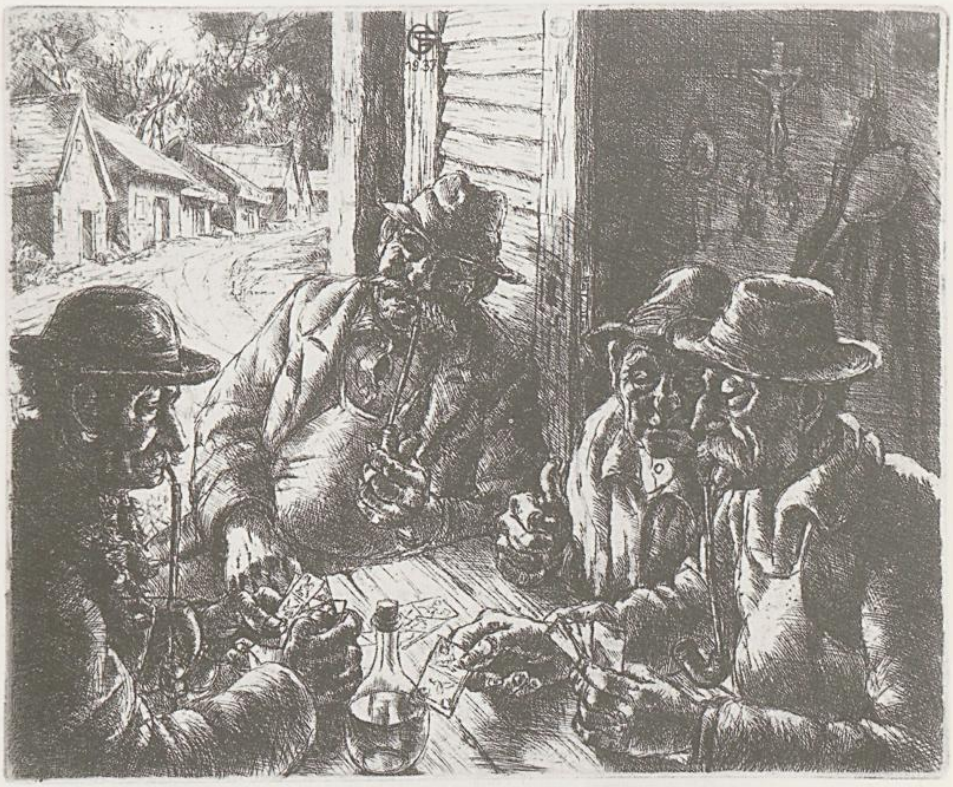
Ausstellungen (Auswahl): 1958 Innsbruck; 1961 Wien, Stuttgart, Innsbruck; 1963 Bonn, Innsbruck; 1967 Salzburg, Innsbruck; 1968 Stuttgart; 1974 Innsbruck; 1991 Gedächtnisausstellung in Wörgl

Literaturauswahl: Franz Schunbach, Bildende Kunst Band V. (=Monographie der Künstlergilde Esslingen), mit Einleitung von W. Kronfuß, München 1966; Kat. Ausst. F. P. Schunbach, Innsbruck 1974; Kat. Ausst. zum 10. Todestag des Künstlers F. P. Schunbach. Graphiker und Maler. 1898-1981, Innsbruck 1991.

Feierabend im Presshaus, 1937, Radierung, 21.5 x 26.7 cm, signiert und datiert oben Mitte »FS 1937« unter dem Plattenrand rechts »Schunbach«

Sehr eindrucksvoll stellt Schunbach eine Szene aus dem Leben der einfachen Leute dar. Mit den technischen Mitteln der Radierung, die er wie alle anderen druckgraphischen Techniken hervorragend beherrscht, gelingt es ihm sehr gut ein Mentalitätsbild einer hart arbeitenden Bevölkerungsschicht einzufangen. Den vier Männern, die ärmlich gekleidet rund um den Tisch beim Kartenspiel sitzen, steht die harte Arbeit, die sie ihr Leben lang leisten, in die kargen Gesichter geschrieben. Und doch machen sie einen sichtlich zufriedenen Eindruck, genießen ihre Pfeife und das Kartenspiel im Bewußtsein, daß sie ihr Tagwerk vollbracht haben. Der Hintergrund bietet einen Ausblick auf das Dorf, in dem die Männer leben, es sind kleine, einfache Häuser und Gehöfte, in denen sicher keine Reichtümer gelagert sind. Schunbach schildert mit diesem Bild sehr beeindruckend, daß der Mensch auch mit einer einfachen Lebensweise und wenigen materiellen Gütern glücklich sein kann.

M.P.


1937

Franz Schunbach

Selbstporträt, 1961

Selbstporträt, 1961, Lithographie, 44 x 32 cm, datiert links unten »1961«, signiert unten rechts »Schunbach«

Kennzeichnend für dieses Künstlerselbstporträt sind die temperamentvoll gesetzten, breiten, dichten und ungeordneten Linien. Sie vermitteln dem Betrachter den Eindruck einer großen Spontanität beim Zeichnen, einer großen Leidenschaft für das Zeichnen. Die kantig erscheinenden und nach unten gezogenen Gesichtszüge lassen eine gewisse Charakterstrenge vermuten, das erhobene Haupt und der in die Ferne schweifende Blick verstärken diesen Eindruck, bewirken beim Betrachter aber auch das Gefühl eines hohen Maßes an Selbstbewußtsein des Dargestellten.

M.P.


1961

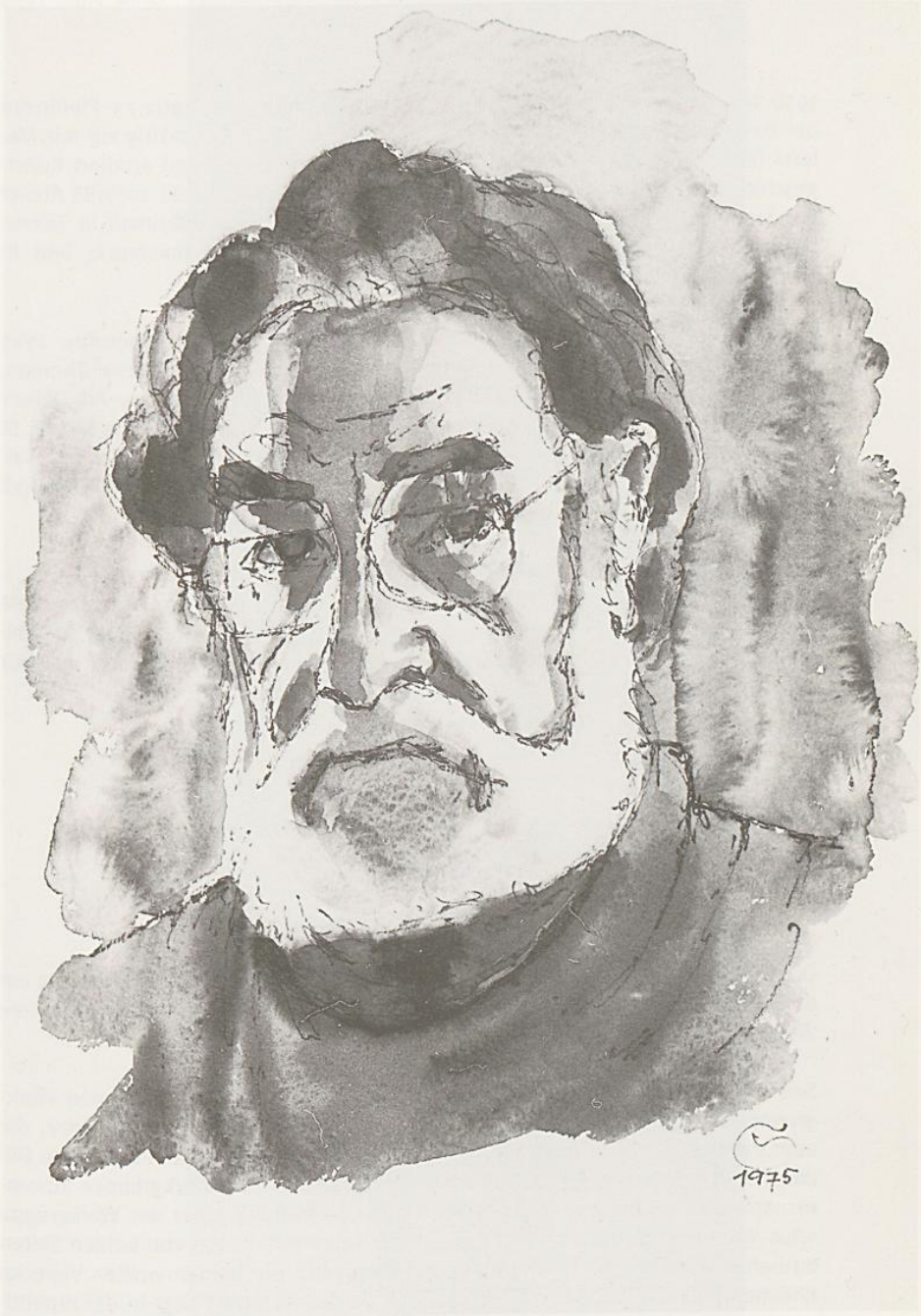
Franz Schunbach

Selbstporträt, 1975

Selbstporträt, 1975, Aquarell, 47 x 34.5 cm, signiert und datiert rechts unten »S 1975«

Es handelt sich um die Darstellung eines reifen Mannes. Die leichte Dreiviertelansicht des Kopfes entspricht hinsichtlich der Form dem Naturvorbild, die Farbgebung weicht geringfügig vom geschauten Wirklichkeitsbild ab. Die Farbauswahl ist von einer besonderen Eigenart gekennzeichnet. Das kraftvolle Rot und Braun der angedeuteten Bekleidung und das Blau des Hintergrundes bringen eine Buntheit ins Bild, die nicht unbedingt als harmonierend zu bezeichnen ist. Die nach unten gezogenen Mundwinkel sind charakteristisch für Schunbachs Selbstporträt. Die Erhabenheit, die das Porträt von 1961 ausstrahlt, ist durch die dem Betrachter entgegenblickenden Augen nicht mehr existent. Die Expressivität, der sogenannte expressive Realismus, der für Schunbachs Werk nach dem Zweiten Weltkrieg kennzeichnend ist, fehlt diesem Bild gänzlich.

M.P.


1975

Jeannot Schwartz

Ohne Titel, 1994

1956 in Lausanne (CH) geboren; Maler, Grafiker, Performer. 1962-73 Pfeffingen bei Basel; 1973-78 Lehrerseminar in Schiers, gleichzeitig Beschäftigung mit Malerei (erste Zeichnungen literarisch inspiriert); 1979-85 malt und studiert Kunstgeschichte und Philosophie in Wien; 1986 Aldrans bei Innsbruck; 1987/88 Atelier der Stadt Innsbruck mit Arthur Salner; 1990 fünfmonatiger Aufenthalt in Taiwan (Künstleraustauschprogramm); 1997 Atelier Büchsenhausen Innsbruck; lebt in Aldrans bei Innsbruck

Ausstellungen: (Auswahl) 1980 Galerie Clair, Aesch/Basel; 1983 Montreux; 1985 Art 16 Basel; 1986 Art Cologne Galerie Thoman, Köln; 1987 Galerie Thoman, Innsbruck; 1988 A-11 Forum Thomas, München; 1990 Contemporary Art Gallery Taichung (Taiwan); 1991 Galerie Polony, Poznan (Polen); Galerie Agathe Nisple, St Gallen; 1992 Galerie Ariadne, Wien; 1993 Contemporary Art Gallery Taichung (Taiwan); 1995 Galerie im Café Biggi, Bruneck (Südtirol); 1996 Kunsthalle Tirol, Hall i.T.; Tirol '96, Institut für Kunstgeschichte Universität Innsbruck;

Literaturauswahl: Neue Tiroler Zeitung 1987 Nr 25/10; TT 1987 Nr 33/10; Neue Tiroler Zeitung 1988 Nr 256/9; TT 1993 Nr 8/6; M. Hörmann, Arttirol. Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-94, Hrsg. Land Tirol Kulturreferat, Innsbruck 1994; Dolomiten 1995 Nr 111/3; Dr. S. Hirn zur Ausst Tirol '96 Universität Innsbruck, Inst. für Kunstgeschichte, 1996;

Ohne Titel, 1994, Mischtechnik, Hochformat 90 x 215 cm, signiert und datiert auf der Rückseite: »Werkgruppe -aus Wassern -repetitive Invarianz -die andere Währung 1994 Jeannot Schwartz.«

Seit 1987 beschäftigt sich Schwartz mit den drei an sich verschiedenen Werkgruppen »Aus Wassern«, »Die andere Währung« und »Repetitive Invarianz«, die aber mit der Zeit nicht mehr klar auseinanderzuhalten waren. Es entstanden Bilder, wie das hier angeführte, in denen Elemente aller drei Werkgruppen zusammenspielen. Bei diesem Werk entspricht die Malhaltung jener der Werkgruppe »Aus Wassern«, bei der die nicht grundierte Leinwand als ein von beiden Seiten zu behandelndes Netz für die Farbe gesehen wird. Die beiden weißen Vierecke kommen aus »Die andere Währung«. Doch der Schwerpunkt liegt in der repetitiven Invarianz, denn Gegenstand der Untersuchung ist die Möglichkeit der Systematisierung gestischer Bewegungen durch Formwiederholung: Die schwarzen Bildzeichen sind visualisierte gestische Bewegungen. Alles weitere ist untergeordnete Malerei: mit Farbe und Form reagiert der Künstler auf die im ersten Malakt gesetzten schwarzen Zeichen.

E.G.

Ludwig Schwarz

Ohne Titel, 1986

1940 in Bschlabs (Bezirk Reutte) geboren; 1957-1960 Fachschule für Metallverarbeitung in Fulpmes; 1969 Meisterprüfung für das Schlossergewerbe, ab diesem Jahr als Bildhauer tätig;

Ausstellungen (Auswahl): 1976 Galerie Elefant, Landeck; 1977 Tiroler Kunstpavillon Innsbruck; 1980 Galerie in der Schule Vomperbach; 1982 Kunstmesse Wien; 1997 Tiroler Landesmuseum Innsbruck; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck;

Literaturauswahl: I. Glaninger u.a. (Hrsg), Tiroler Bildhauer, Innsbruck 1978; Kat. Ausst. Ludwig Schwarz in Vomperbach, 1980; G. Amann, Kat. Ausst. Künstlergruppe Elefant, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 1982; Kat.Ausst. Ludwig Schwarz, Innsbruck 1997

Ohne Titel, 1986, Aquarell auf Papier, 139 x 69 cm, sign. und dat. in der Mitte unten »Schwarz 86 03 26«

Frische, belebende Farben explodieren auf der Leinwand. Sie geben den Eindruck, daß ein kleines Stück Natur den ganzen Raum in Bewegung und verschiedene Elemente aus der Fläche zum Zerspringen gebracht hat. Bei genauerem Hinsehen bemerkt man über einem grünen Stern und einer roten Kappe das Gesicht eines Menschen mit blauen Augen, Nase und Mund. Kopfüber taucht dieser Kopf in den chaotischen Boden hinein. Die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Welt scheint sich auf einen Kampf zwischen Anziehendem (die Farben) und Abstoßendem (zum Beispiel die Andeutung einer Vergitterung rechts unten) zu reduzieren. Der Bleistift unter der Farbe diszipliniert Volumen und figurative Motive. In dieser sehr abstrahierten Weltbeschreibung erscheint der Mensch (der Aquarelist?) im Mittelpunkt einer Gewaltat, einer Zerstörung, die letzten Endes den Betrachter unruhig, verwirrt, und entfremdet zurückläßt.

M.Z.

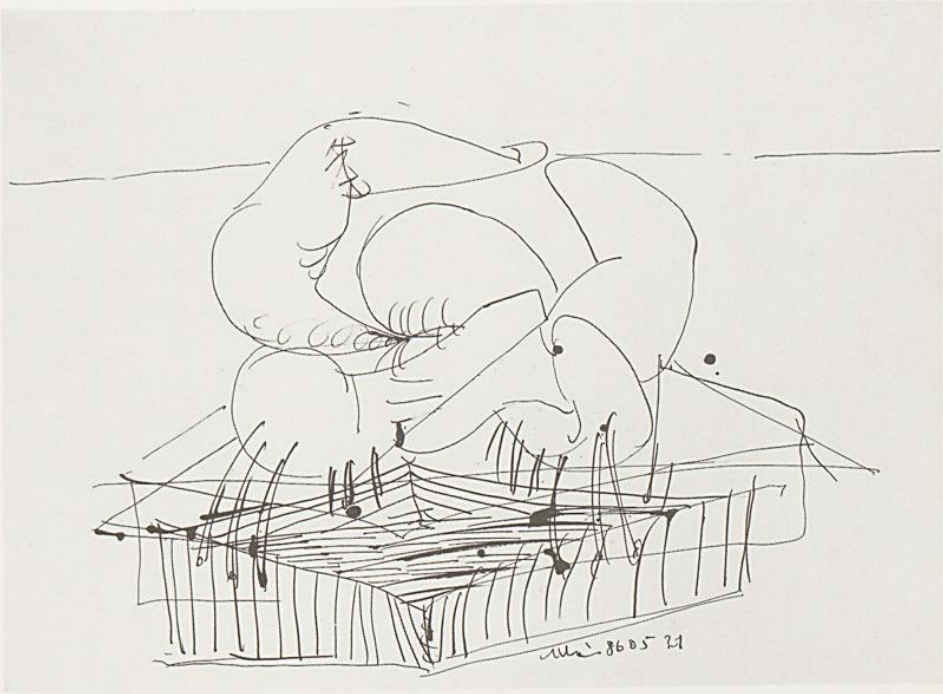
Ludwig Schwarz

Ohne Titel, 1986

Ohne Titel, 1986, Tusche auf Papier, 66 x 47.8 cm, sign. und dat. unten rechts »Schwarz 86 05 21«

Auf einem breiten Sockel mit holzähnlicher Faserung, der nach vorne ein wenig abfällt, ruht eine kurvenreiche Form. Die Linien, die (anscheinend) ohne Unterbrechung im Raum hin und her laufen, scheinen eine eigene Dynamik innezuhaben. Die Komposition, die daraus entsteht, wirkt massiv, in sich geschlossen und zusammengeschrumpft. Die Sicherheit und Kraft des Strichs bemerkt man an den krallenartigen Zügen, die zum Sockel hinunterfallen. Nicht nur die molligen Elemente tragen dazu bei, die Gesamtform zu modellieren, sondern auch eine feine Horizontlinie, die diese harmonische Erscheinung in den Vordergrund rückt. Einige Tintenflecken geben dem Sockel eine gewisse Dichte. In diesem graphischen Werk reduziert der Künstler die Bewegung und die Formen auf einfache Volumen, die direkt in Plastiken umgesetzt werden können.

M.Z.



Michaela Schweeger

Ohne Titel, 1994

1951 in Wien geboren; Französisches Lyzeum in Wien bis 1967; 1967-71 Akademie der Bildenden Kunst in Wien, Meisterklasse für Graphik bei Prof. Max Melcher; 1971 Diplom; 1980 5. Preis beim Kleinplastikwettbewerb, Innsbruck; lebt und arbeitet seit 1979 in Innsbruck

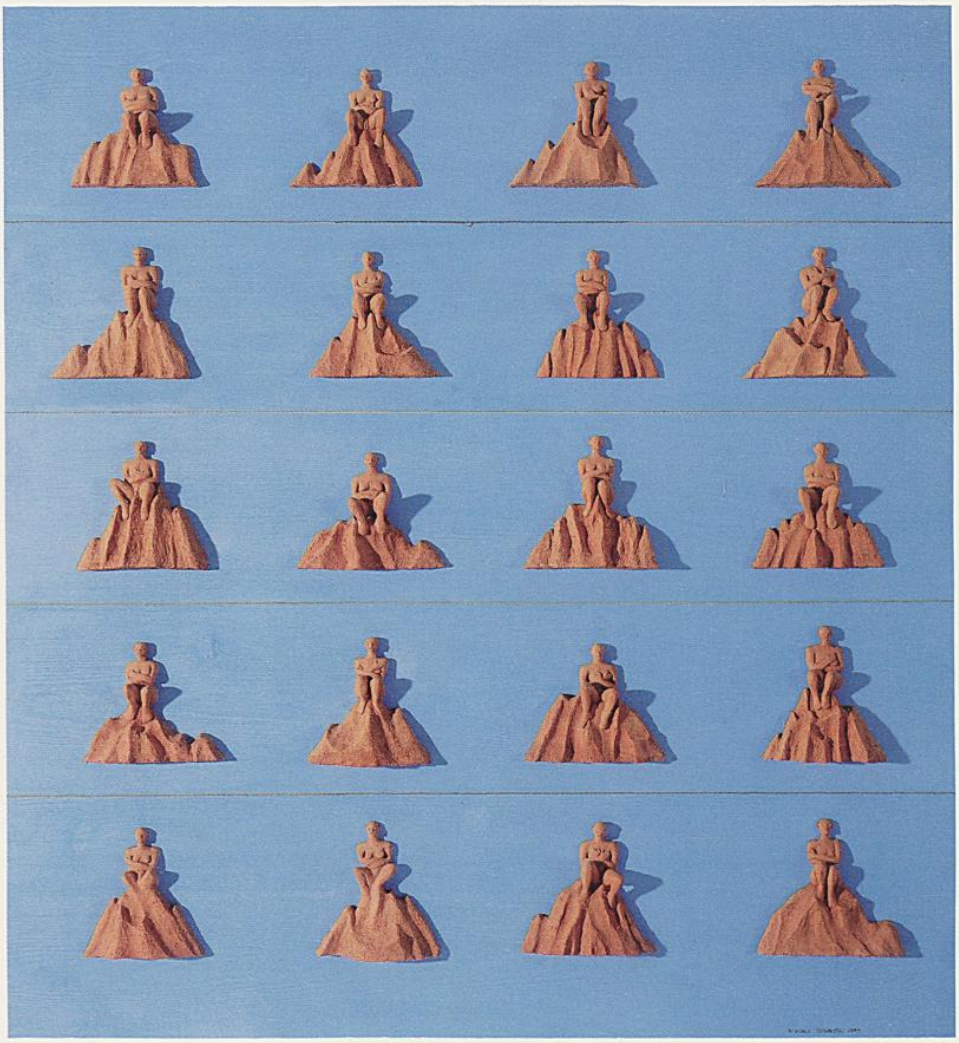
Ausstellungen: Einzelausstellungen: 1982 Galerie Bloch, Innsbruck; 1984 Galerie Elefant Bloch, Innsbruck; 1984 Galerie Thomas Flora, Innsbruck; 1994 Galerie Thomas Flora, Innsbruck; Ausstellungsbeteiligungen: 1980 Neue Galerie, Innsbruck; 1994 Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck

Literaturauswahl: Galerie Thomas Flora, Ausstellungskatalog Michaela Schweeger, Innsbruck 1984; Kulturberichte aus Tirol, Nr. 307/308, Innsbruck 1984; Edith Schlocker, Tiroler Tageszeitung, Nr. 154/6, Innsbruck 1994

Ohne Titel, 1994, Gebrannter Ton auf Holz, 118 x 125 cm, signiert

Die Kombination von plastischem Material mit Flächigem kennzeichnet das Werk der Objektemacherin. Fünf waagrecht zusammengesteckte, hellblau bemalte Hoztafeln geben den Untergrund des Kunstwerks. Auf diesem flächigen Grund sind 20 archaisch anmutende Frauenfiguren, die auf der Spitze eines felsig modellierten Berges sitzen, montiert; die 20 plastischen Objekte sind aus unglasiertem, gebrannten Ton. Die in fünf gleichen Reihen jeweils zu viert regelmäßig nebeneinander stehen plastischen Figuren haben verschiedene Körperhaltungen, ihre Wirkung ist aber sehr ähnlich. Die Gesichter sind seltsam und haben einen animalischen Ausdruck. Jede der kahlköpfigen, breitschultrigen Frauenskulpturen hat angezogene Füße, die gespreizt oder geschlossen sind, die Brüste sind durch die Arme verdeckt oder entblößt. Im Detail unterscheiden sich die reduzierten Frauenkörper nur geringfügig: Die beiden Figuren links unten haben keine geformten Füße – ihre Beine scheinen in den Felsen hineinzuschmelzen. Die dritte Figur in der selben Reihe hat nur einen Fuß angedeutet. Alle übrigen Frauengestalten haben modellierte Hände und Füße.

K.Z.



Franz Schwetz

Selbstbildnis, 1964

1910 in Salzburg geboren, 1969 in Innsbruck gestorben; 1929-1932 Kunstgewerbeschule in Innsbruck, ab 1945 als freischaffender Künstler in Innsbruck tätig. 1932-1941 Maler und Graphiker in der Wagnerischen Universitätsbuchdruckerei in Innsbruck, 1951-1952 Kunstakademie in Wien, 1957 und 1958 Sommerakademie bei O. Kokoschka in Salzburg

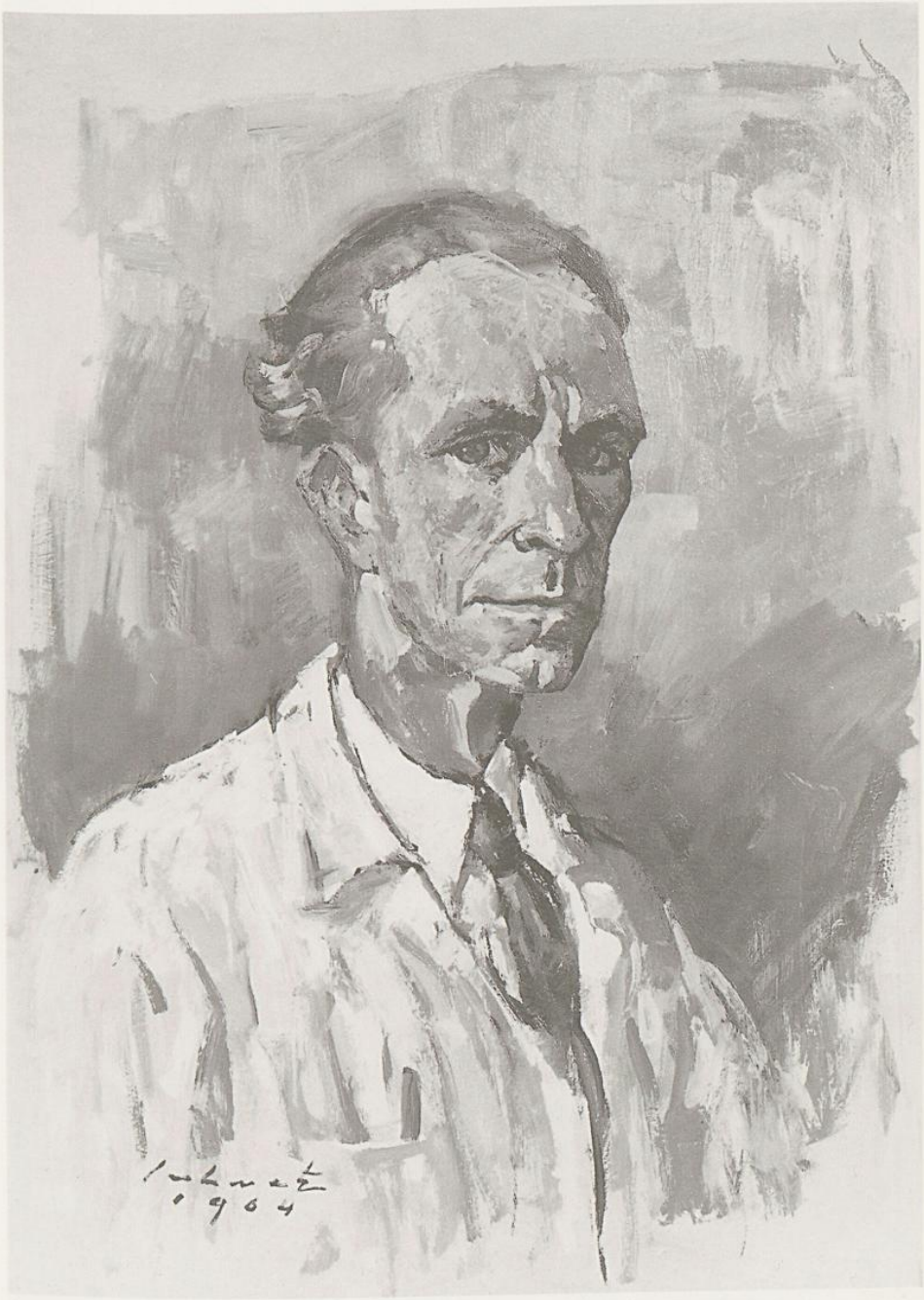
Ausstellungen (Auswahl): »Junge Tiroler Künstler«, Taxishof, Innsbruck, 1931; Volkshochschule Salzburg, 1955; V. Salon International, Paris-Sud, 1958; Graphisches Kabinett, Frankfurt, 1958; Kunstpavillon, Innsbruck, 1968; Schwarzes Kloster, Freiburg, 1971

Literaturauswahl: M. Hörmann, Nachruf, in: Kulturberichte aus Tirol, Nr. 189/190, 1969; Kat. Ausst. Malerei und Graphik in Tirol 1900-1940, Innsbruck, 1973; W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Bd. 1 und 2, München, 1973, Kat. Ausst. Franz Schwetz, Freiburg im Breisgau, 1980; Kriemhild Graf, Franz Schwetz – Leben und Werk, phil. Diss., Innsbruck, 1981

Selbstbildnis, 1964, Öl/Holzfaserplatte, 79.5 x 60 cm, sign. und dat. links unten »Schwetz 1964«

Sowohl Blick und Haltung, als auch das weiße reine Hemd und die rote Krawatte die Schwetz unter seinem Arbeitsmantel trägt, verraten einen korrekten, strengen Charakter. Der konzentrierte Ausdruck der Augen, der einen Kontakt mit dem Betrachter erlaubt, deutet auf den Blick des Künstlers in den Spiegel und zeigt ihn somit bei der Arbeit. Die naturalistisch, plastisch modellierte Darstellung, im traditionellen Typus des Dreiviertelbildnisses, ist in zarten Pastelltönen gehalten bei denen das Blau im Hintergrund und der rosarote Ton des Gesichtes die wesentlichen und auffallenden Akzente bilden.

C.G.



Egone Scoz

Ohne Titel, 1984

1951 in Innsbruck geboren; 1973-1979 Reisen; seit 1985 Mitglied der Tiroler Künstlerschaft; Mitglied der GAV und »Tödlichen Frisbies«; seit 1988 freier Mitarbeiter der Tirol Werbung; Mitarbeiter von »Fön-x«; Veröffentlichungen in diversen Zeitschriften; 1987 Preisträger Wettbewerb UNO-Friedensjahr (3.Preis, gem. mit Max Moser); 1994 Erster Preis der Stadt Innsbruck (Malerei); 1996 Projekt »a poster for the Innsbruck-New Orleans Jazz fest«; lebt und arbeitet in Innsbruck

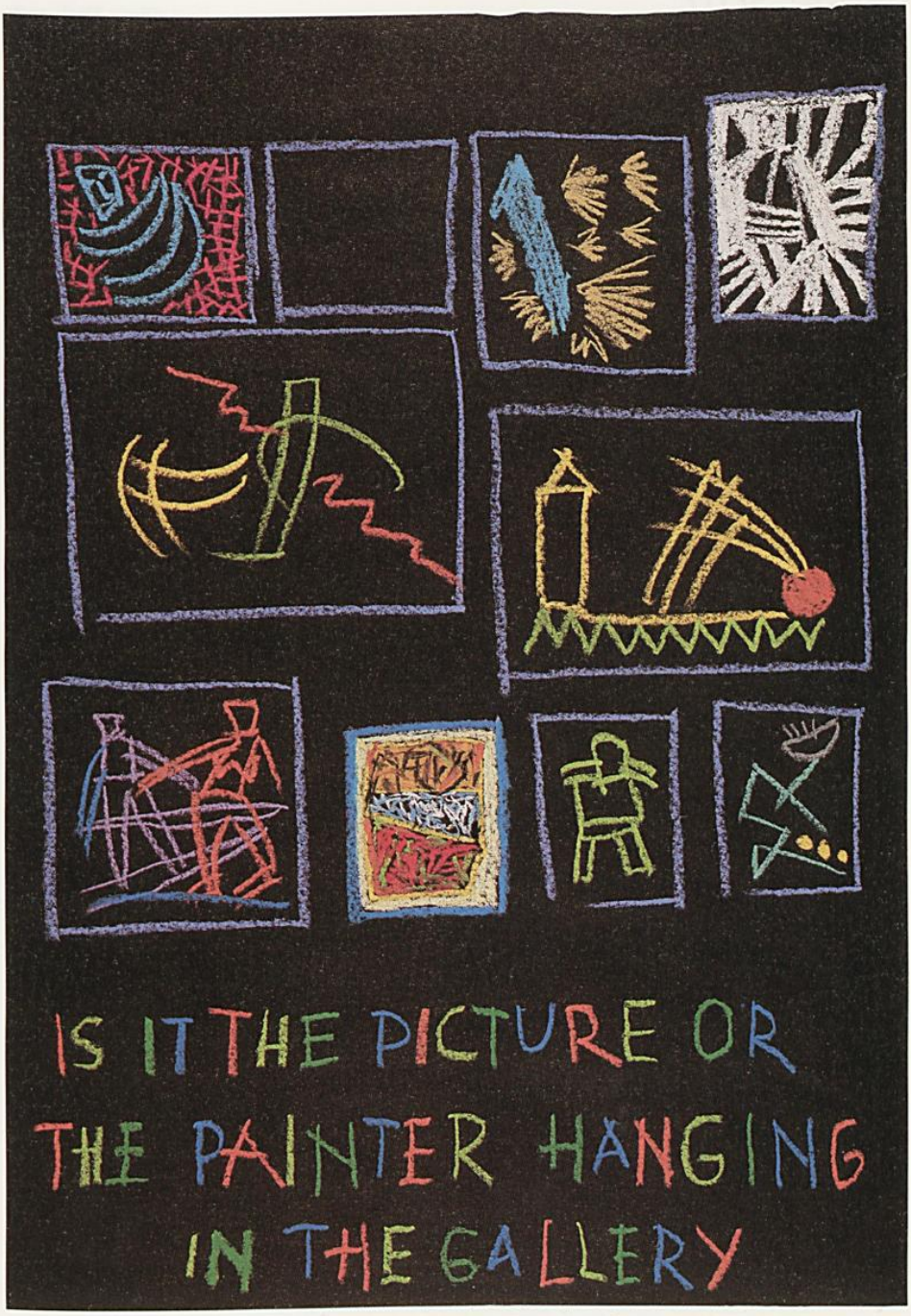
Ausstellungen: 1979 Galerie Töpferscheibe, Innsbruck; 1982 Galerie Annasäule, Innsbruck (gem. mit G. Bonell); Galerie Dieter Tausch, Innsbruck; 1985 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Galerie Thomas Flora, Innsbruck; 1986 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1987 Galerie OKI, Innsbruck; Kulturinstitut N.Y., New York City; 1988 Kleiner Hofgarten, Innsbruck; Galerie Lindner, Wien; 1989 Casino Muncipale, Arco; 1990 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Kunstforum, Bonn; Galerie Renu, Silz; 1992 Galerie im Andechshof, Innsbruck; Minoritengalerie, Graz; 1994 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1995 AK-Bildungshaus Seehof, Innsbruck; 1996 Kleine Galerie, Innsbruck; Galerie Maier, Innsbruck

Literaturauswahl: Kulturberichte aus Tirol, Jg.38, Nr.303/304, 1984; Kat.Ausst., Egon Scoz. Happy Trails 85, Innsbruck 1985; Kulturberichte aus Tirol, Jg.44, Nr.353/354, 1990; Kat.Ausst., Vor-Ort, Völs 1991; Kat.Ausst., BergWerk, Innsbruck 1992; Magdalena Hörmann (Hrsg.), Arttirol. Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-1994, Innsbruck 1994; Kulturberichte aus Tirol, Jg.49, Nr.385/386, 1995; Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift, Jg.28, Heft 58, Innsbruck 1995; Tiroler Tageszeitung, Jg.52, Nr.56, 7.3.1996; Tiroler Tageszeitung, Jg.52, Nr.57, 8.3.1996

Ohne Titel, 1984, Ölkreide-Papier, 70 x 50 cm, 1984, sign. rechts unten »egon 84«

»IS IT THE PICTURE OR THE PAINTER HANGING IN THE GALLERY« Das Schriftbild und der Buntwert der »Guitar OIL« Pastellkreiden sind die praktizierte Poesie des Zeichners. Scoz Comic vom Schicksal der Bilder hinterfragt den herrschenden Kunstbetrieb und stellt ihn gegen die Intensität des Malerlebens. Mit lustvoller Ironie in der spontanen Handschrift der Graffitisprayer, auch mit deren subversiver Kraft, und heraus aus einer privaten Denkarbeit wird Kunst und ihre Bedingung zum Thema....

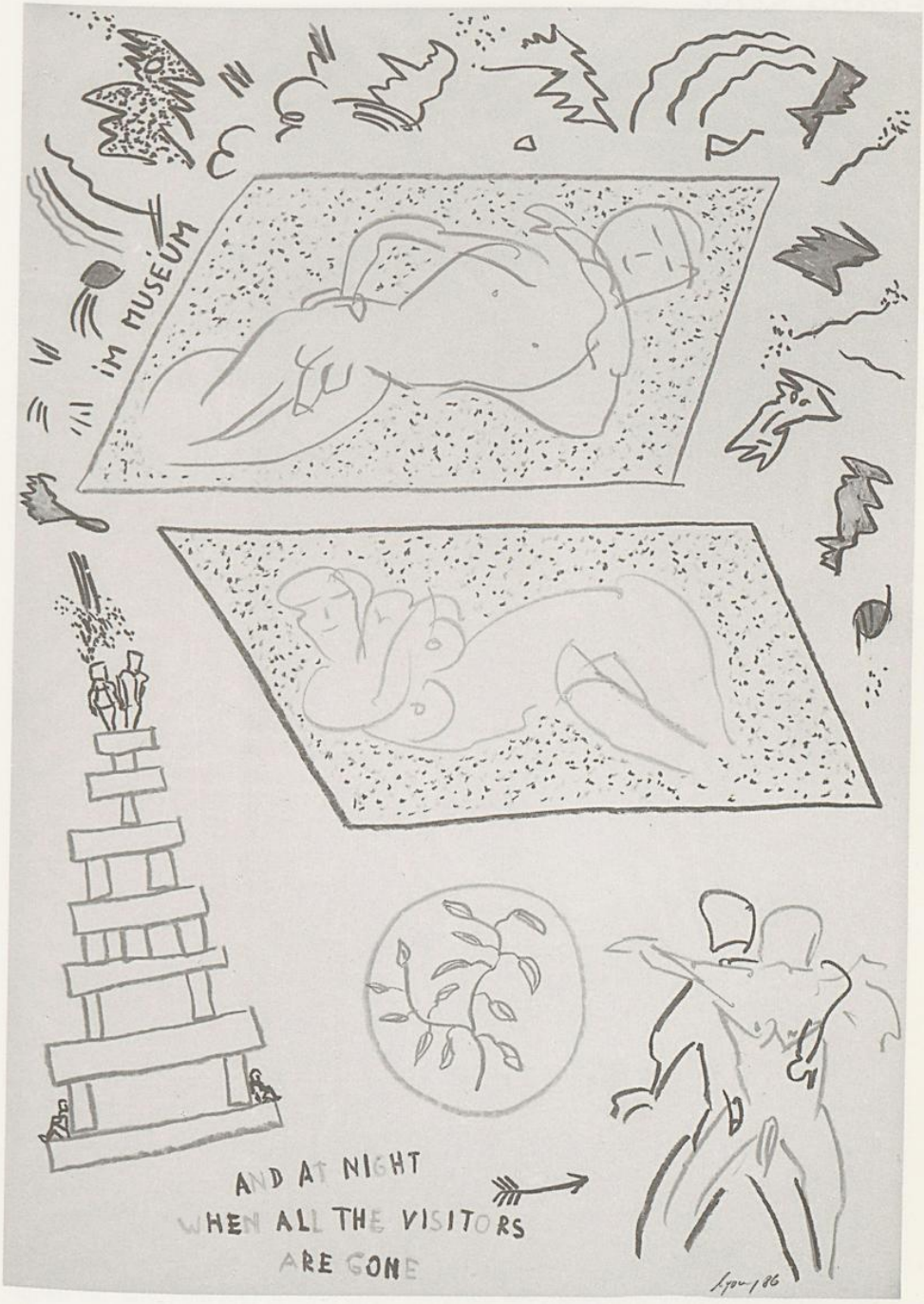
G.M.


IS IT THE PICTURE OR
THE PAINTER HANGING
IN THE GALLERY

Egone Scoz

Ohne Titel, 1986

Ohne Titel, 1986, Ölkreide-Papier, 70 x 50 cm, sign. und dat. rechts unten »egon 86«


IM MUSEUM
AND AT NIGHT
WHEN ALL THE VISITORS
ARE GONE

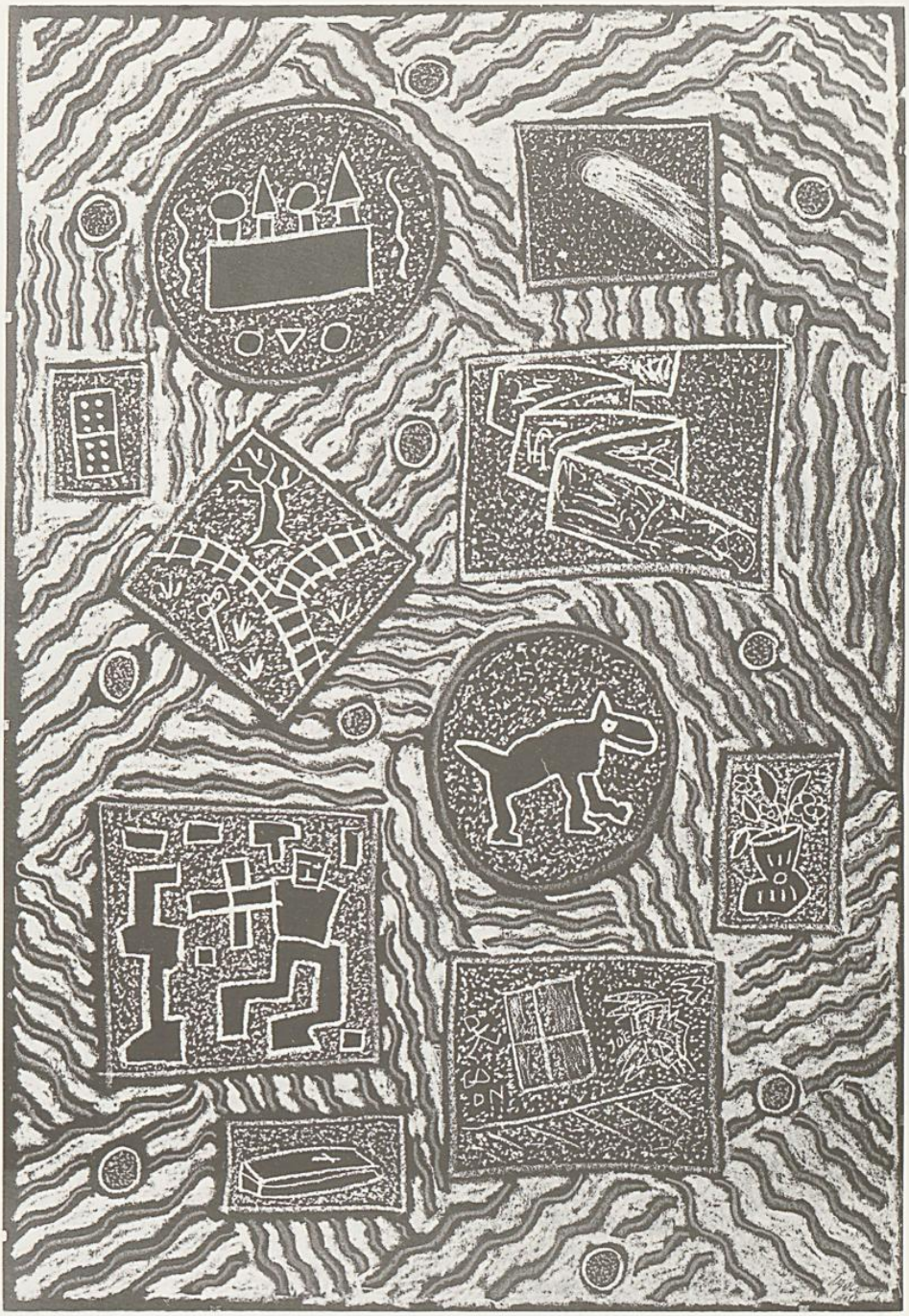
Egone Scoz

Ohne Titel, 1989

Ohne Titel, 1989, Ölkreide-Papier, 100 x 70 cm, sign. und dat. rechts unten »egon 1989«

In belebender Farbigkeit erweckt Scoz Bilder zum Leben, läßt sie in ihrer musealen Umgebung wenigstens die Nacht zur Liebe nützen. Und die Liebe, ein Hauptthema bei Scoz, ist ihm immer LOVE, weil es für seine Generation wirklicher klingt. Die ins Blatt gesetzten Texte könnten auch immer Titel lyrischer Rocksongs sein, was die emotionale Qualität dieser Arbeiten freigibt aus der Scoz seine Bilderwelten – ihren eigenen Kosmos erfindet....

G.M.



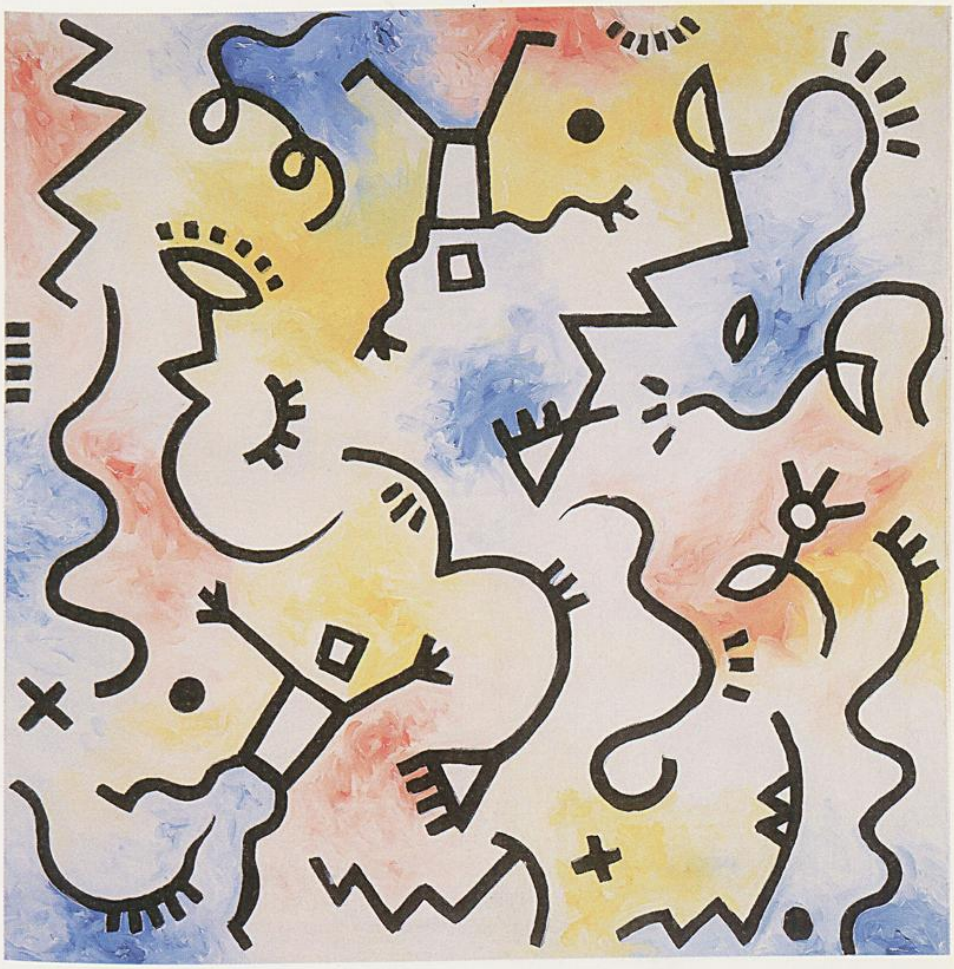
Egone Scoz

Duett, 1992

Duett, 1992, Acryl/Leinwand, 120 x 120 cm, signiert

Er ist ein Allroundler: Maler, Graphiker, Designer, Bildhauer und PR-Fachmann für Kultur – die Rede ist von Egon Scoz, alias Egone, alias egone mezzanotte, alias max übel. Er arbeitet und lebt nach eigenen Angaben »in Innsbruck und in den Tiroler Bergen, mit/auf/über/gegen/von/durch sowie bei den Tiroler Bergen«. Diese, auf den ersten Blick unbekümmerte Haltung, wiederspiegelt sich aber nicht in den Arbeiten des Künstlers. Im Gegenteil – Bildaussagen, die auf persönliche Lebenssituationen zurückzuführen sind, verstecken sich hinter der Tarnkappe eines schelmischen Abstraktionsspiels. Mit spontanen Pinselstrichen gestaltet er die Bildoberfläche mit kalligraphischen Kürzeln und Symbolen. Vor einem in pastelltönen gemalten Bildhintergrund zeigt Egone in seinem Bild »duett« ein scheinbar fröhliches Bewegungsspiel von graffitiartigen Figuren und Kürzel. Das Auge des Betrachters wird von den visuellen Reizen dieses Bildes gefangen: Die Lust der Farben und das Tanzen der Strichmännchen mit den herumkreisenden Phantasieobjekten wirken wie ein prickelndes Lustspiel. Oh la la, »theres no reason to get exited« (Egone).

R.Z.



Egone Scoz

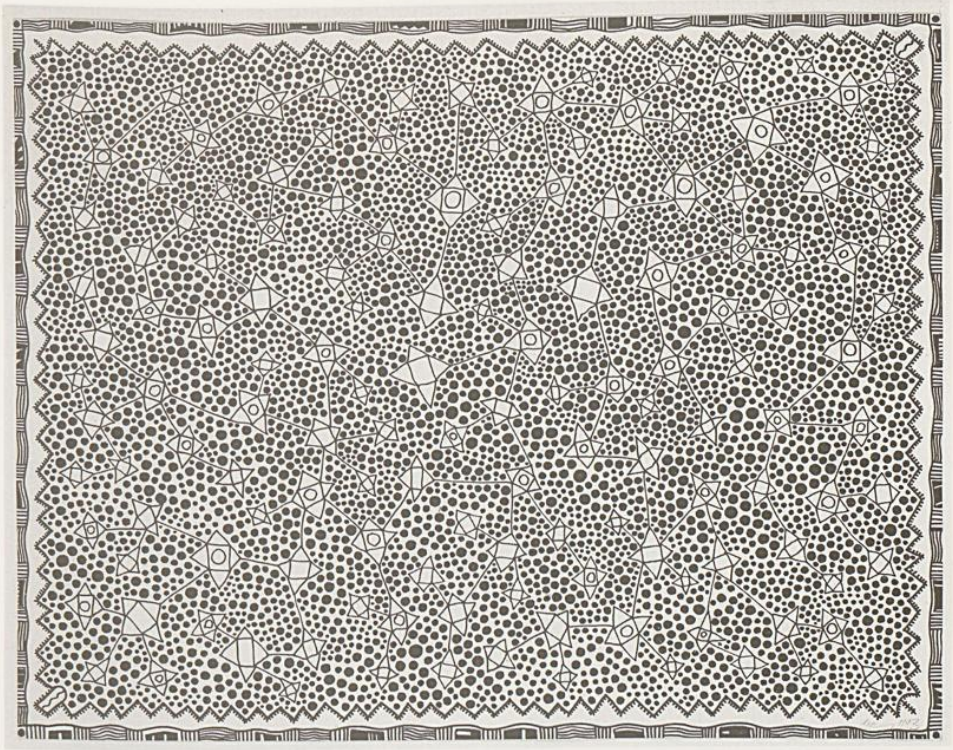
Ohne Titel, 1993; Ohne Titel 1992

Ohne Titel, 1993, Federzeichnung, 65 x 50 cm, signiert und datiert

Ohne Titel, 1992, Federzeichnung, 70 x 50 cm, signiert und datiert

Verarbeitungs-, Sammel- und Überarbeitungstechniken sind charakteristisch für den Gestaltungsprozeß des Künstlers. Comics, Popmusik, alltägliche Gegenstände oder Graffiti werden vereinnahmt und niedergeschrieben. Naiv anmutende Oberflächen entstehen, in ihrer Anspruchslosigkeit prägen sie sich im Gedächtnis des Rezipienten ein. Sehr bald erweist sich jedoch, daß die Kombinatorik der Versatzstücke ein komlexes Schichtwerk enthält und ins Paradoxe mündet. Die Meldungen können vom Empfänger nicht decodiert werden, verbleiben jedoch im Gedächtnis.
Beide Arbeiten präsentieren dichte, sperrige Inhalte in einer ornamentalen Aufmachung. Der Blick des Betrachters wird durch mehrere »Fenster« geführt. Zuerst sind eigenständige, organische Formen sichtbar, sehr bald ist diese Ansicht zu revidieren. Ein Labyrinth aus vernetzten Verbindungslinien spannt sich auf und aus diesem Flechtwerk wuchern Zeichen. Der detailliert ausgearbeitete Hintergrund eröffnet neue »Fenster« und verstärkt den Eindruck, daß ein horror vacui in das Papier geflossen ist.

H. S.



Imre Seilern

Selbstporträt, 1973

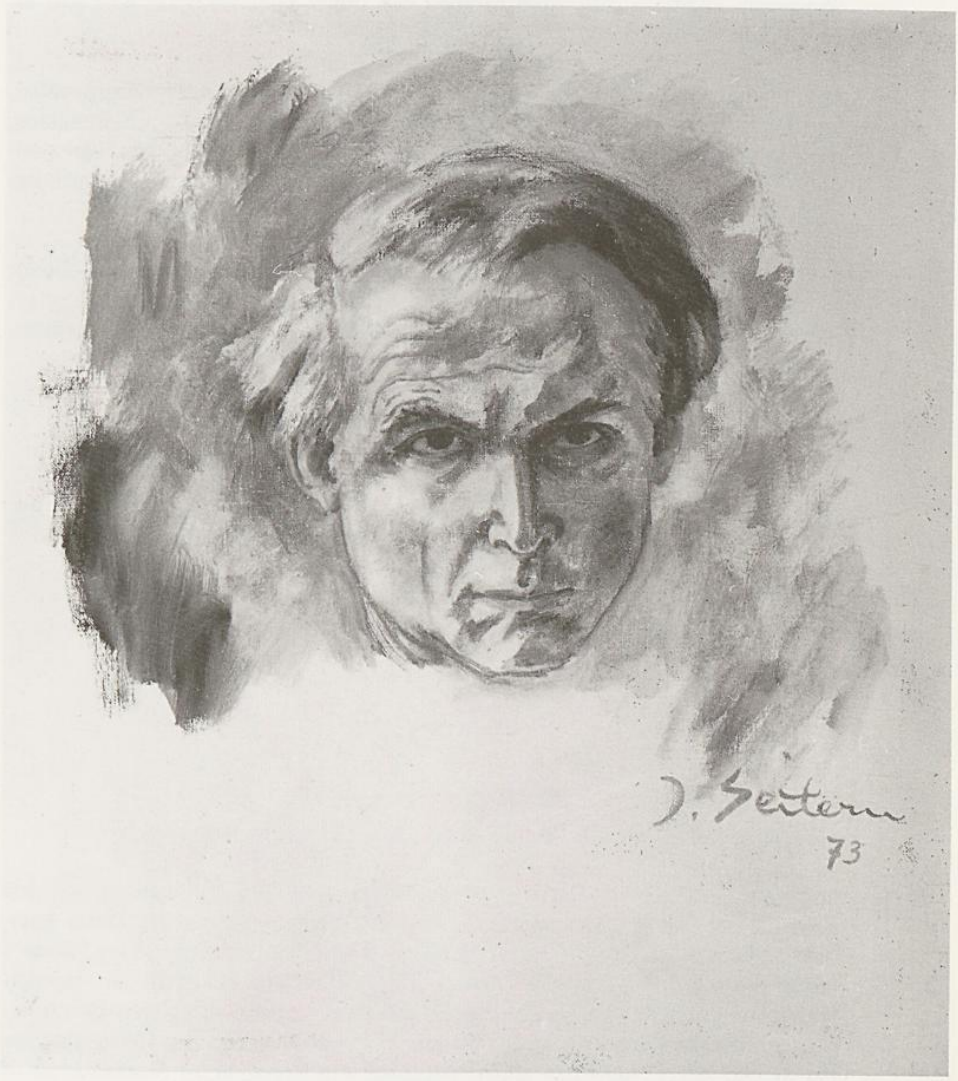
1907 in Enns in Oberösterreich geboren, vier Jahre allgemeine Malerschule, anschließend Wiener Akademie unter Karl Sterrer, Meisterschüler von Rudolf Bacher, Meisterschulpreis; bis 1965 Mittelschullehrer in Innsbruck und Hall

Ausstellungen (Auswahl): Galerie Herimitage, Monte Carlo, 1958; Kunstpavillon und Galerie Claudiana in Innsbruck, 1978; Literaturauswahl: O. Lutterotti, Auch aus der Reife wächst Abstraktion, in: Tiroler Tageszeitung, Nr. 261, 1958. – Anonym, Olympia-Bilder von Imre Graf Seilern, in: Tiroler Nachrichten, Nr. 41, 1964. – M. Hörmann, Seilern Imre, in. Kulturberichte aus Tirol, Nr. 259/260, 1978. – H. Mackowitz, Bilder von Liebe, Krieg und Tod: zu den beiden Ausstellungen im Tiroler Kunstpavillon und in der Galerie Claudiana, in: Tiroler Tageszeitung, Nr. 38, 1978.

Selbstporträt, 1973, Öl/Leinwand, 65 x 60 cm, signiert und datiert rechts unten »I. Seilern 73«

Seilern hat sich auf keinen Stil festgelegt, von Naturalismus, Expressionismus und Abstraktion bis hin zum Gegenstandslosen ist in seinem Werk alles zu finden. Er zeichnet sich durch seine enorme Experimentierfreudigkeit aus. Stärkste Ausdruckskraft erzielt er allerdings in Arbeiten bei denen er sich nicht in allzufeinen Details verstrickt. Sein Selbstporträt, in Farbe und Physiognomie naturalistisch gehalten, beschränkt sich auf die Darstellung des Kopfes, auf den Hals wurde verzichtet, und ist auf den oberen Rand des Blattes gerückt, wodurch die Darstellung eine fragmentarische Wirkung erhält. Der starke Ausdruck der Augen, der durch seine Strenge und Eindringlichkeit und der frontalen Hinwendung zum Betrachter einen ermahnenden, autoritären Charakter erhält, wird durch den nach oben gerückten Kopf der die herabblickende Wirkung unterstützt, zusätzlich gestärkt.

C.G.


73

Hermine Span

Stadtwappen Innsbruck, 1991

1960 in Innsbruck geboren; seit 1984 Modepräsentationen; seit 1986 Atelier und Showroom »Garage«; seit 1986 Mitglied der Tiroler Künstlerschaft; lebt und arbeitet in Innsbruck

Ausstellungen: 1985 Utopia, Innsbruck; U4, Wien; 1986 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1987 Messepalast, Wien; 1989 Galerie Grass, Wien; 1990 Treibhaus, Innsbruck; 1991 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1993 Optica, Köln; Silmo, Paris; Mido, Mailand; 1994 Kurhaus, Hall; Treibhaus, Innsbruck; 1995 Stadtkino, Salzburg; 1996 Treibhaus, Innsbruck; 1997 Studio, Innsbruck

Literaturauswahl: Sieglinde Hirn, Pressetexte 1985-1990, Innsbruck 1990; Tiroler Tageszeitung, Jg.47, Nr.292, 17.12.1991; Kulturberichte aus Tirol, Jg.47, Nr.371/372, Feber 1993; Amt der Tiroler Landesregierung (Hrsg.), Künstlerinnen in Tirol. Ein Handbuch für Interessierte, Innsbruck 1994

Stadtwappen Innsbruck, 1991, Kunstpelz, 70 x 58 cm, signiert

Seit 1984 ist Hermine Span im Modebereich tätig. Die Autodidaktin entwirft zunächst am Papier, dann erfolgt die Auswahl des Arbeitsmaterials. Dabei kommen sowohl edle Stoffe als auch auffällige Materialien zur Anwendung. Weiters fertigt sie aus Industriestoffen Accessoires, wobei jede Arbeit in der eigenen Werkstätte entsteht und als Einzelwerk präsentiert wird. Seit einigen Jahren experimentiert die Künstlerin im Bereich der Textilkunst. Neben der »Miele-Tasche« (1988) und der »Tirolfahne« (1990) entstand das »Innsbrucker Stadtwappen in Kunstpelz«. Farbe und Material sind sehr auffallend und verlangen ein nicht körperbezogenes Arbeiten mit Stoff für dieses »Greifbild«. Ausgangspunkt der Anwendung des Materials war eine Kollektion aus Kunstpelz. Das Motiv sollte ursprünglich das Wappen des Staates Burkino Faso darstellen, dessen Farben in reduzierter Auswahl (rot-weiß) im Stadtwappen von Innsbruck wiederzufinden sind. Versteckt sich nicht eine gewisse Ironie dahinter, wenn die Künstlerin ein afrikanisches Staatswappen aus zottelligen Plüsch zum Innsbrucker Stadtwappen umarbeitet und mit der möglichen Vorstellung, daß es in einem Amt der Stadt Innsbruck zu bewundern wäre?

R.Z.

Max Spielmann

Selbstporträt, 1954

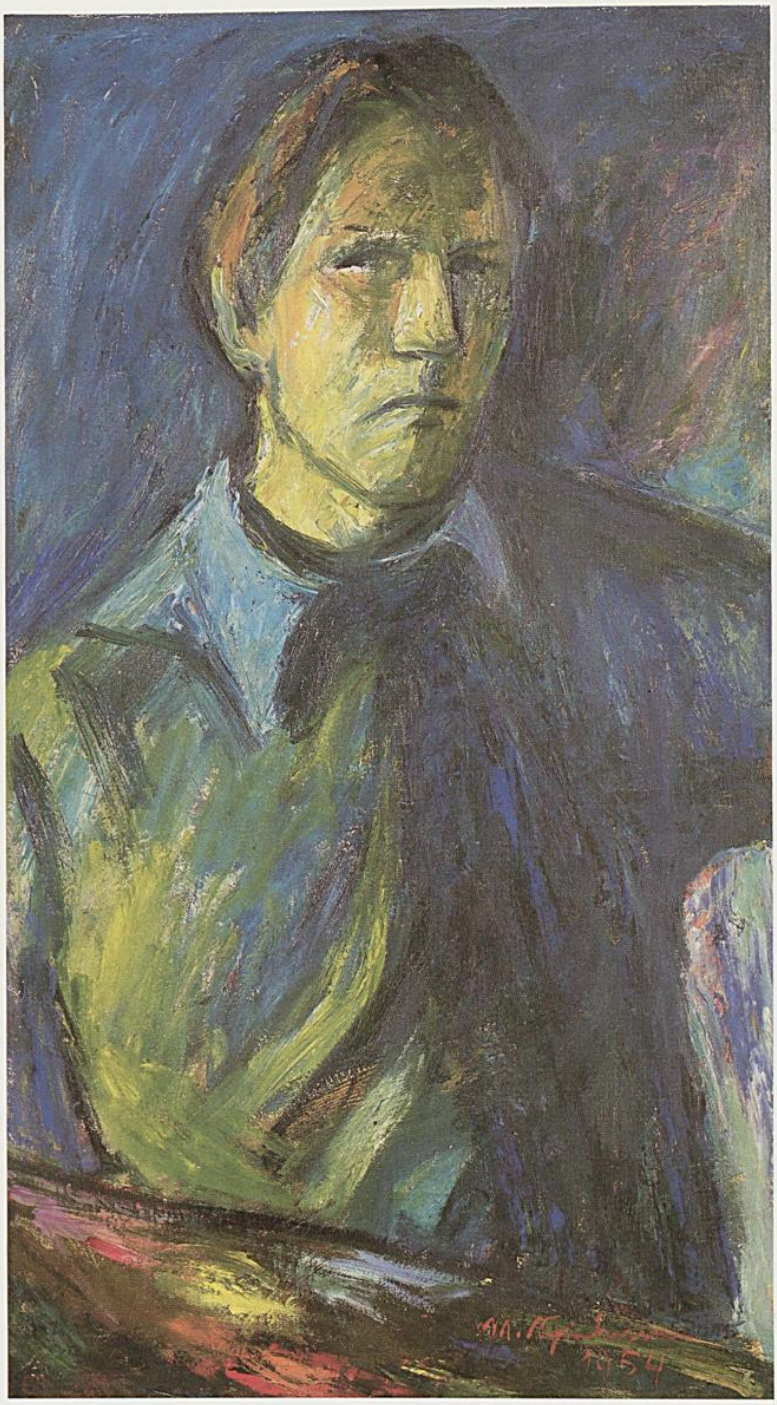
1906 in Innsbruck geboren, gestorben am 5. Nov. 1984 ebendort. 1920-24 Gewerbeschule in Innsbruck. 1926-30 Staatliche Schule für Angewandte Kunst in München. 1930-39 Akademie der bildenden Künste bei Prof. Franz Klemmer in München. Ab 1941 Einsatz als Zeichner bei einem Kriegsberichterstattertrupp. Nach 1945 freischaffender Künstler in Innsbruck. 1963 Verleihung des Professorentitels. Ausstellungen in Rom, Graz und mehrere in Innsbruck.

Literaturauswahl: W. Myss, Max Spielmann. Ein Künstler unserer Zeit, Innsbruck 1976; Kat. Ausst. zum 75. Geburtstag Max Spielmann, Innsbruck 1981; H. Mackowitz, Max Spielmann. Ein Maler unserer Zeit, in: Tirol...immer einen Urlaub wert, Nr. 20/1982, S. 45-62

Selbstporträt, 1954, Öl/Karton, 76 x 45 cm, signiert und datiert rechts unten »M. Spielmann 1954«

Spielmann ist ein Künstler, der jeder gegenstandslosen Gestaltungsweise ablehnend gegenüber steht, dennoch ist er kein naturalistischer Künstler. Er unterwirft die natürlichen Erscheinungsformen sehr wohl Veränderungen. Er vereinfacht, betont, läßt weg und verstärkt das Essentielle, um die Struktur eines Charakters aufzuzeigen. Den Stil des vorliegenden Selbstporträts könnte man als individuellen Expressionismus Spielmanns bezeichnen. Er stellt sich als Maler dar, im unteren Bildteil ist eine Farbpalette zu erkennen. Der im Bild nur mehr im Ansatz sichtbare Arm ist erhoben, so würde Spielmann vor einer Staffelei stehen und malen. Den größten Teil des Bildes nimmt der Oberkörper ein, der sich farblich kaum vom Bildhintergrund abhebt. Die Aufmerksamkeit des Betrachters fällt auf das durch die hellere Farbgebung hervortretende Gesicht. Dieses, so scheint es, blickt dem Betrachter mit einem Ausdruck der Kritik entgegen. Tatsächlich ist anzunehmen, daß Spielmann in einen Spiegel blickt, während er sich selbst porträtiert.

M.P.



Pia Steixner

Ohne Titel, 1991

1962 in Innsbruck geboren; 1976 Kunstgewerbeschule Innsbruck; 1980-1986 Akademie der Bildenden Künste, München (Prof. Ladner); 1987 Akademie der Bildenden Künste, Wien (Bruno Gironcoli); 1991 Theodor-Körner-Preis; erster Preis des 22. Österreichischen Grafikwettbewerbes; 1996 Förderpreis des Landes Tirol für bildende Kunst. Lebt in Wien.

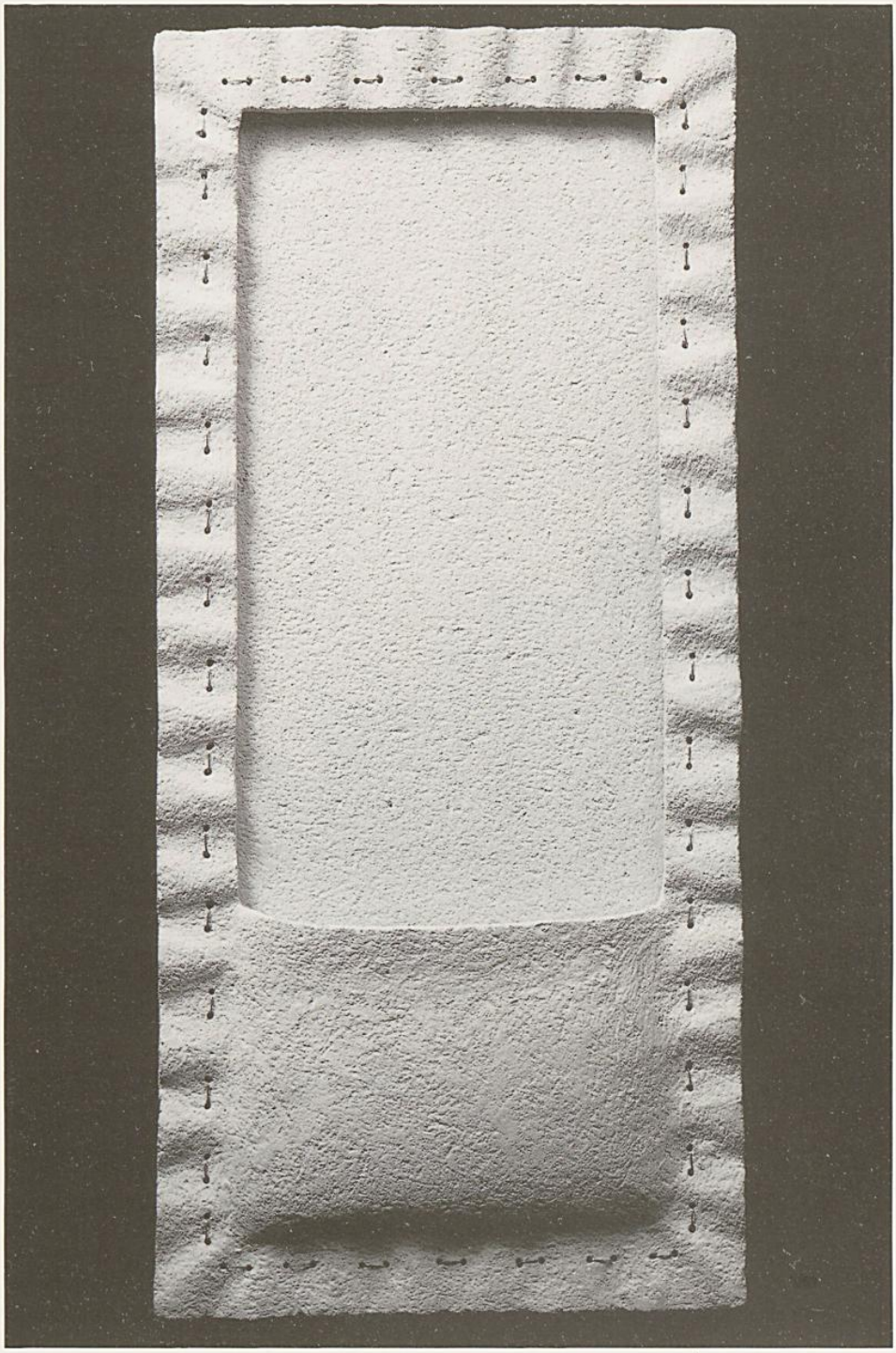
Ausstellungen: 1984 19. Österreichischer Grafikwettbewerb, Innsbruck, Bozen, Lienz, Preis des französischen Kulturinstituts (Auslandsstipendium); 1985 Galerie Circolo (Haus der Kunst und Kultur), St. Ulrich, Italien (gem. m. Hannes Franz); 1986 Tiroler Steinhauersymposion, Hofgarten, Innsbruck; 1988 Secession, Wien; 1990 TLM Ferdinandeum, Innsbruck; 1991 22. Österreichischer Grafikwettbewerb, Innsbruck, Bozen, Lienz, Bregenz, Klagenfurt, Preis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst; In der Alten Schule, St. Vigil (Italien); Fennerkaserne, Innsbruck; HTL-Galerie, Innsbruck; 1992 Neue Galerie, Graz; 1993 Ausstellung im Rahmen des Wörgler Frauenmonats; 1994 Galerie Steinek, Wien; Ankäufe des BUMUK, Universität Innsbruck; 1995 Akademie der bildenden Künste, Wien; Galerie Steinek, Wien; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt; 1996 Kunstforum Troad Kastn, Kramsach; Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Galerie Eugen Lendl, Graz; Galerie Altnöder, Salzburg.

Literaturauswahl: gangan Jahrbuch, Graz 1982; Kat. Ausst. 19. Österreichischer Grafikwettbewerb, Innsbruck 1984; Kat. Ausst. Symposion Krastal, Wien 1988; Kat. Ausst. Widerschein, Innsbruck 1990; Kat. Ausst. fest am boden, Wörgl 1993; Plastik akut 4, Klagenfurt 1995; Magdalena Hörmann, arttirol II, Innsbruck 1996.

Ohne Titel, 1991, Kunststein 81 x 37 x 4 cm

Die Weichheit des Kunststeins läßt textiles Gestalten zu. Im Umgang mit ihm argumentiert Steixner gegen die These des Materials und eröffnet einen Dialog zwischen gegebener Beschaffenheit und der gestaltenden Möglichkeit verändernden Tuns – schafft sich darüberhinaus aus Innovation und Intellekt ein stilles behütendes Behältnis.

G.M.



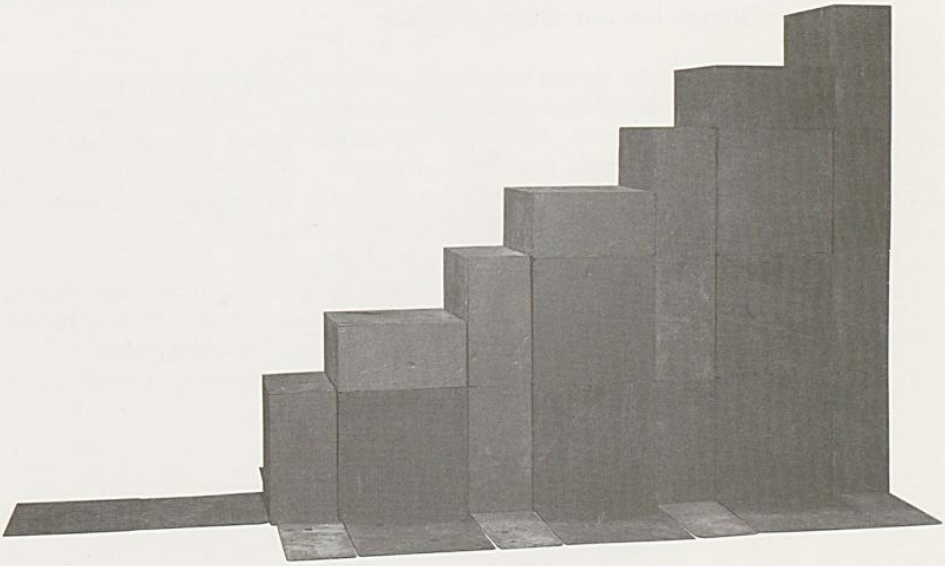
Pia Steixner

Ohne Titel, 1993

Ohne Titel, 1993, Schiefer und Draht, 280 x 160 x 120 cm

Wie eine Treppe steigt die aus eng aneinander gefügten Schiefertürmen zusammengesetzte Skulptur in sieben Stufen nach oben; dabei wechseln sich immer, beginnend mit einem Turm mit querrechteckiger Grundfläche, ein solcher und einer mit quadratischer Grundfläche ab. Die Frontseite des ersten, niedrigsten wird durch zwei aneinander gelegte Schieferplatten auf dem Boden fortgesetzt. Auch an beiden Breitseiten ist an jeden Turm je eine auf dem Boden liegende Platte angefügt: die Skulptur offenbart, daß sie nicht massiv ist, und führt ihre Räumlichkeit in die Fläche über, oder aber sie zeigt ihr Emporwachsen aus der Fläche in die Räumlichkeit. Dem Geometrisch-Kubischen, dem Puren, Klaren der äußeren Form werden durch den leicht unebenen, natürlich schattierten Stein Kühle und Strenge genommen.

A. O.



Rosemarie Sternagl

Ohne Titel, 1990

1942 in Köln geboren; ab dem 6. Lebensjahr in Ehrwald/Tirol aufgewachsen; 1968 Unterricht bei Karl Schropp; 1969-1970 Aktzeichnen in der Zeichenschule Prof. Walter Honeder, Innsbruck; seit 1972 Beschäftigung mit Ton; 1974-1980 Leitung einer eigenen Keramikwerkstätte in Schwaz; seit 1983 Mitglied der Tiroler Künstlerschaft; weiters Mitglied der »Alpenweiber« und des Kunsthandwerkverbandes Art Austria; 1986 Projekt-Arbeit »Kunst in der Schottergrube«, Terfens; Aktion »Mondmasken«, Schwaz; 1986-1992 Studium der Kunstgeschichte, Universität Innsbruck; 1990 Lehrtätigkeit »Körper-Landschaft: Körperlandschaft«, Reutte und Telfs; 1992 Projekt »Körper-Erde-Beginnen«, Hall/Tirol; 1993 Projekt »Denk-Art«, Ötztal; 1995/96 Vortragsreihe zum Thema Kunstvermittlung der Moderne, Schwaz; lebt und arbeitet in Schwaz

Ausstellungen: 1972 Galerie Unterberger, Innsbruck; 1976 Rabalderhaus, Schwaz; 1980 Galerie in der Goldgasse, Salzburg; Künstlerhaus, Wien; 1980-1996 Internationale Handwerksmesse, München; 1987 Galerie Zöhrer, Schwaz; 1988 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1991 Stadtturmgalerie, Innsbruck; 1993 Galerie S, Imst; 1994 Galerie Renu, Silz; 1996 Franziskanerkloster, Schwaz (gem. mit Adam Malek); 1997 Schmidt Galerie, Reith; Dengel-Galerie, Reutte

Literaturauswahl: Rosemarie Sternagl, Frauen in der Kunst Tirols nach 1945, Diplomarbeit, Innsbruck 1993; Kat.Ausst., fest am boden. Eine Austellung im Rahmen des Wörgler Frauenmonats 1993, Wörgl 1993; Rosemarie Sternagl, Terrae motus. Keramik, Schwaz 1994; Amt der Tiroler Landesregierung (Hrsg.), Künstlerinnen in Tirol, Innsbruck 1994

Ohne Titel, 1990, Terracotta, Schafskopfskelett, 32 x 15 x 14,5 cm, signiert

Von der klassischen Moderne beeinflußt, insbesondere von Constantin Brancusi, entdeckte die Malerin und Bildhauerin Rosemarie Sternagl die Kunst als Ausdrucksmittel des Seelischen. Sie arbeitete von Anfang an in Zyklen, hauptsächlich in Ton und in den letzten Jahren finden sogar ihre malerischen Arbeiten durch die Beimengung von Gips und Flußsand in den Bereich der Bild-Objekte Zugang. Die Inspiration für die um 1990 entstandenen Werkreihe »Altäre für Fundgegenstände« war ein zufällig gefundener, plattgewalzter Frosch. Die Idee, einem toten Tier eine feierliche Gedenkstätte einzurichten, basiert auf einen sehr alten Kult. Das hier gezeigte Schafskopfskelett stammt aus dem Privatfundus der Künstlerin und stellt ein memento mori-Denkmal dar – Zeichen der vitalen Lebenskraft, die in jedem von uns auch nach dem Tode steckt. Auf dem pyramidenförmigen Sockel, dem die Funktion eines Altares gleichkommt, wird der Schädel von vier Kugeln umkreist, die an jeder Ecke aufgestellt wurden. Wie das Skelett sind auch die Kugeln Zeichen der Magie und Symbolik. Sie dienen zur Zentrierung des Kultobjektes, sind Zeichen der Ganzheit, stehen für das Element Erde: Wir gehen dort hin wieder zurück, von wo wir gekommen sind.

R.Z.

Rosemarie Sternagl

Wächter, 1990

Wächter, 1990, Terracotta, Manganton, Achat, gebrannt, 30 x 12 x 10 cm, signiert

Seit 1985 setzt sich die Künstlerin mit Mythen auseinander und entwickelte eine fließende und bewegte Gestaltungsweise für ihre Tonarbeiten. Ein Beispiel dafür ist das Objekt »Wächter«, das aus der 12-teiligen Werkreihe »Altäre für Fundgegenstände« stammt. Auf einem pyramidenartigen Stuhl sind zwei archaisch anmutende Figuren und ein Achat aufgebaut. Seitlich ist je ein Horn angebracht, das die Lust des Kampfes, der Stärke und der lebenserhaltenden Agression verkörpert. Im Zentrum dieser Kraftanhäufung steht ein Wächterpaar. Die rechte Figur, eine weibliche Gestalt, wirkt wie eine Naturgöttin auf den Betrachter, hingegen stellt die linke Figur, eine Kombination aus Vogelkopf und Frauenkörper, ein Mischwesen dar. Aus dem Gedankengut der Dolomiten-Sagen entnommen, versinnbildlichen sie den kosmischen Zusammenhang zwischen Mensch und Natur. Eine Frau und ein Fabelwesen kommen durch das Strecken ihrer Arme miteinander in Berührung und stehen mit vereinter Kraft apotropäisch über allem Irdischen.

R.Z.

Lotte Sterzinger

Selbstbildnis, 1968

1921 in Innsbruck geboren, 1977 in Innsbruck gestorben; ohne besondere künstlerische Schulung aufgewachsen, lernte bei Toni Kirchmayr

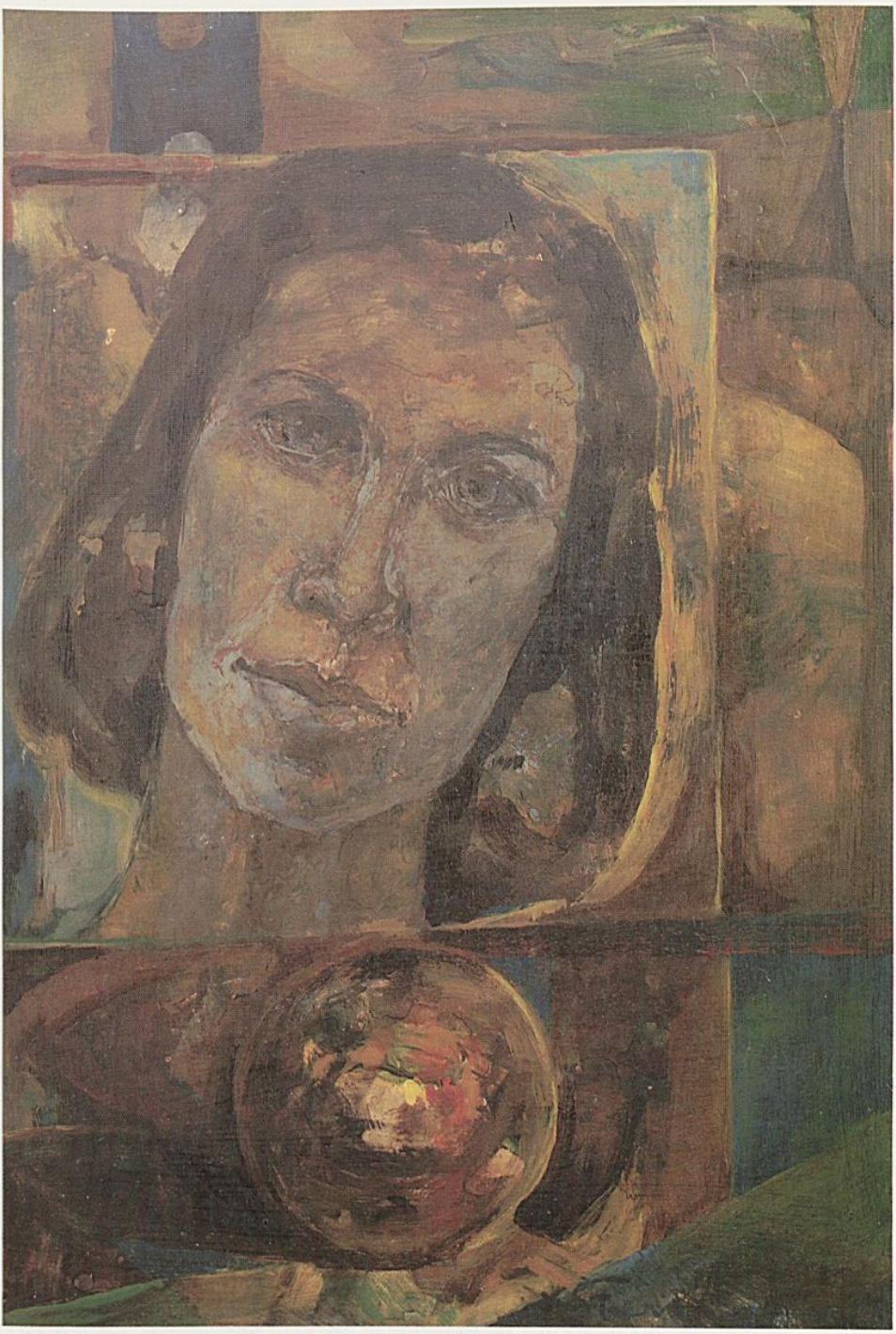
Ausstellungen (Auswahl): Stadtturmgalerie, Innsbruck, 1962; Galerie DL Ruscel, St. Ulrich, 1964; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck, 1978; Studienreisen nach Italien, Afrika und in die Schweiz

Literaturauswahl: H. Mackowitz, Die Frau in der Tiroler Malerei der Gegenwart, in: Tirol...Winter 1969/70; Kat. Ausst. Lotte Sterzinger, Innsbruck, 1975; 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; S. Hirn, Lotte Sterzinger, in: Kulturberichte aus Tirol, Nr. 321/322, 1986; Johanna Rhomberg, Lotte Sterzinger, phil.Diss., Innsbruck 1996

Selbstbildnis, 1968, Öl/Holzfaserplatte, 46 x 32 cm, signiert und datiert rechts unten »Sterzinger 68«

Der Stil in Lotte Sterzingers Arbeiten reicht von Einflüssen der Pittura metaphysica über den klassischen Surrealismus bis hin zur Figurenauflösung im Sinne des analytischen Kubismus. Sie setzt die Malerei als persönliche Bekenntnis ein und behandelt dabei Themen wie die Vergänglichkeit und Emotionen die tief in die menschliche Problematik greifen. Die verschiedenen Bildebenen, die Rahmung um ihr Bildnis im Bild bewirken einen mystischen Charakter. Durch die dunklen, schwer lastenden Erdfarben und den offenen, sanften, beinahe ein wenig Mitleid ausdrückenden Blick, der den Betrachter direkt trifft, erscheint sie wie aus einer anderen Welt. Vielleicht ein Blick aus der Ewigkeit in die Vergänglichkeit.

C.G.



Joshy Stieber

Selbstporträt, 1968

1933 in Innsbruck geboren, tätig in Innsbruck und Paris. Ab 1952 Ausbildung in der Mal- und Zeichenschule von Toni Kirchmayr in Innsbruck. Ab 1958 Studium der menschlichen Anatomie am Anatomischen Institut bei Prof. Gustav Sauser. 1963-68 Studium an der Ecole sup. des Beaux Arts (Paris); anschließend Meisterklasse bei Prof. Roger Chastell (Musée d'Art modèrne). Ab 1972 lernt er bei Georges Charaire, einem der größten Radierer Frankreichs.

Ausstellungen (Auswahl): 1970 Tiroler Kunstpavillon; 1978 Galerie Langloys Paris; 1982 Galerie Claudiana Innsbruck; 1985 Galerie Langloys, Paris

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Joshy Stieber 1966-1969, o.O., o.J. (1970); Kat. Ausst. Joshy Stieber 1963-81, o.O., o.J. (1982)

Selbstporträt, 1968, Öl/Holzfaserplatte, 53 x 41.5 cm, signiert und datiert links unten »Jostie 68«

Bei diesem Selbstporträt handelt es sich um eines der früheren Werke Stiebers. Das Gesicht in Frontalansicht gibt das Aussehen Stiebers in erkennbarer Weise wieder. Im Blick des Dargestellten liegt Starrheit, Kälte, in gewisser Weise sogar Abweisung. Das Oval des Kopfes, die Zylinderform des Halses und die rechteckigen Formen im Bildvordergrund sind der Geometrie entliehene Elemente, die zum Aufbau des Bildes wesentlich beitragen. Das gesamte Bild weist eine flächige Struktur auf, die einzige Modellierung ist am Kopf festzustellen. Ein gewisser surrealistischer Einfluß ist unbestreitbar, aber im Endeffekt findet Stieber immer eine eigene Linie, die die Zuordnung seines Werkes zu einer bestimmten Stilrichtung erschwert.

M.P.


GOETHE 68

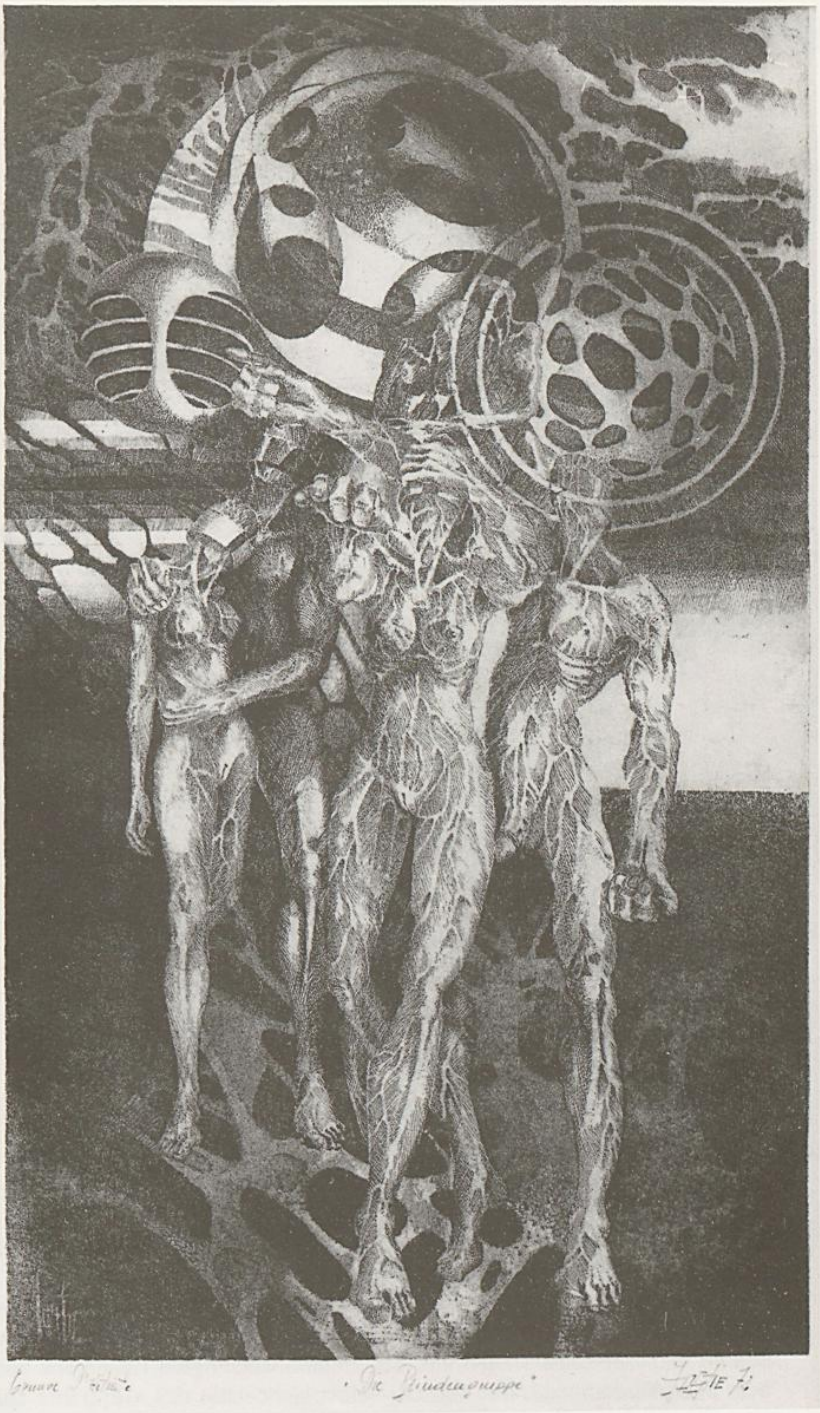
Joshy Stieber

Blindengruppe, 1972

Blindengruppe, 1972, Radierung, 49,2 x 29,5 cm (Plattenrand), unterhalb des Plattenrandes in Handschrift des Künstlers »Epreuve D'Artiste Die Blindengruppe Jostie 72« mit Bleistift

Das Bild zeigt eine Gruppe von menschlichen Wesen in einer Darstellungsweise, die beim Betrachter unangenehme Empfindungen auslösen muß. Die Menschen sind sichtlich ohne Haut dargestellt, es liegt anatomisch eine sehr feine Ausarbeitung der einzelnen Muskelbündel vor. Die Gruppe besteht aus zwei Paaren, wovon jenes, das sich im Vordergrund befindet dominierend und richtungsweisend zu sein scheint, das hintere Paar erscheint hingegen völlig machtlos und deprimiert. Die Schrittstellung deutet darauf hin, daß sich die Gruppe in Bewegung befindet. Die Gesichter der Menschen sind verdeckt, teilweise von den durchbrochenen Kugelformen, die in Stiebers Arbeiten häufig vorkommen. Auch der Untergrund, auf dem sich die Gruppe befindet, weist diese eigenartige Durchlöcherung auf. Die Formensprache Stiebers ist unverkennbar, und von individuellen Vorstellungen getragen, dennoch ist eine gewisse Anlehnung an den Surrealismus nicht von der Hand zu weisen. Die Interpretationsmöglichkeiten dieses Bildes sind vielfältig. Die Tatsache, daß die dargestellten Menschen durch ihre verdeckten Gesichter keine Individualität besitzen, läßt darauf schließen, daß Stieber mit dieser Blindengruppe auf allgemein menschliche Problematik hinweisen wollte.

M.P.


Die Dreieinigkeit

August Stimpfl

Verdrehung, 1980

Am 2. März 1924 in Imst/Tirol geboren; 1941 Abschluß der Kunstgewerbeschule in Innsbruck; 1942 bis 1945 Kriegseinsatz in Rußland, Kaukasus und Norwegen; 1948 bis 1951 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei den Professoren R. C. Andersen und H. Boeckl; 1951 Heirat mit Johanna Praxmarer; 1954 Ausführung der Fresken in der St. Michaelskapelle, Imst (mit Elmar Kopp, Andreas Weißenbach und Herbert Wachter); 1956 Geburt der Tochter Eva; 1960 Geburt der Tochter Angelika; 1965 bis 1970 Arbeiten technoiden Charakters mit Anwendung einer programmierten Arbeitsweise (Computer), Wiederaufnahme der menschlichen Figur in die Bildgestaltung; 1970 Hauptthema »Frau«; 1980 Arbeitsaufenthalt in New York mit Reiner Schiestl; 1988 neuer Themenkreis: Geschichte »Cortez«, »Eroberer«, »Ritterschaft«, »Die andere Art«; Studienreisen in die Türkei, nach Prag, Paris, Südfrankreich und Spanien, lebt in Imst

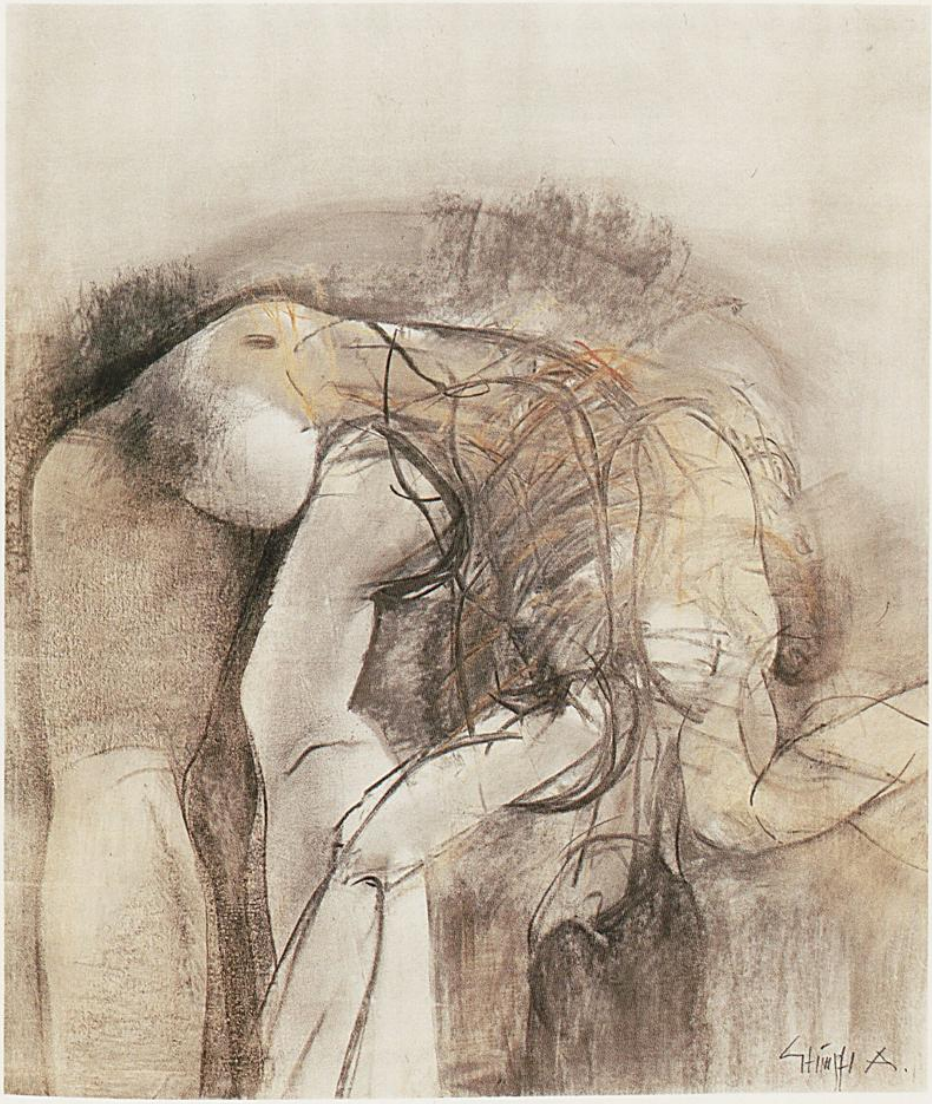
Ausstellungen: 1965 Galerie im Taxispalais Innsbruck; 1970 Städtische Galerie Lienz; 1972 Dominikaner Galerie Bozen; 1973 Stadtturmgalerie Innsbruck; 1974 Galerie Maier Innsbruck, Galerie Theodor v. Hörmann Imst; 1977 Schloßgalerie Prisma Landeck; 1979 Point-Galerie Telfs, Traklhaus, Galerie Academia Salzburg; 1980 Galerie Contact Wien; 1980 Art Basel 11(Galerie Elefant); 1982 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; 1983 Sonnentempel Bayreuth; 1987 Minoriten-Galerie Graz; 1989 Galerie Schiestl Feldkirch; 1992/93 »Künstler aus Tirol« Bonn, Innsbruck, Linz, Lienz, Bozen; 1994 »Retrospektive über 25 Jahre« Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Schloß Maretsch Bozen, Galerie Welz Salzburg

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Landschaftsbilder, Galerie Elefant, Landeck 1977; Kat. Ausst., August Stimpfl, mit Gedichten von Peter Weibel und mit Themenbeitrag von Eva Stimpfl, Galerie Elefant, Landeck 1980; Ecce homo – keine Musterkollektion, Galerie am Züriberg, Zürich 1984; Wolfgang Pfaundler, Das Tiroler Porträt: August Stimpfl, in: das Fenster, Heft 49, Innsbruck 1991; Kat. Ausst., Retrospektive, Vorwort von Gert Ammann, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1994; Kat. Ausst., Neue Bilder, Text von Kristian Sotriffer, Galerie Thoman, Innsbruck 1994

Verdrehung, 1980, Kohle auf Fabriano, 64 x 75 cm, signiert rechts unten »Stimpfl. A.«

Das heute brisante und höchst aktuelle Thema »Frau« in seinem psychologischen, vielschichtigen Bedeutungsinhalt hat sich ihm aus nächster Nähe geboten, im Erleben seiner Familie mit Mutter, Frau und zwei Töchtern. So zeichnet und aquarelliert Stimpfl seit den 70er Jahren fast ausschließlich weibliche Akte. Stimpfl entblößt seine Frauen von den traditionsbedingten Hüllen wie auch bei dem Bild »Verdrehung«. Der Künstler selbst sieht darin das »verdrahte Luader«, also das Intrigenhafte/Salomonische im Wesen der Weiblichkeit. Seine Mittel dies darzustellen bestehen in einer »verschobenen« Perspektive ähnlich einem Parabolspiegel, sowie dem Drehpunkt in der Körpermitte und der Ausgewogenheit des Hellen und Dunklen.

C.M.-T.



August Stimpfl

Die Komische, 1982

Die Komische, 1982, Mischtechnik, 69 x 58,7 cm, signiert rechts unten »die Komische« Stimpfl A. 1982

»Das Rätsel Frau« ist für August Stimpfl immer wieder bildbestimmende Suche. Die Arbeitsweise in Aquarell und Zeichnung läßt in dieser Periode größtmögliche Spontaneität und offene Vielschichtigkeit zu. Der dämmrige Ton des Aquarells bildet eine undefinierbare Ebene für den Aktionsradius der freien, verinnerlichten Künstlerhandschrift. Die frühe Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist des Informels ist hier noch spürbar. In fiebrig-nervösen Strichen entsteht ein sich auflösendes, sich zerstörendes Kräftefeld an psychischen Energien, das über den momentanen Augenblickseindruck der Situation im Atelier hinausgeht. Wie in einem Theater wird von Modell und Künstlerhandschrift der ambivalente historische Dialog zwischen weiblichen Akt und Künstlerblick vorgeführt. Die Krisenfigur der »femme fatal«, das wissenschaftlich degradierte Objekt Charcots der enzyklopädisch erfaßten Hysterikerin, die Plastiken der weiblichen Psyche von Auguste Rodin und die sich auflösenden Körper der Figuren Giacomettis werden in diesem fragilen Zeichen der Komischen reflektiert. Dabei drängt sie aus dem Bild heraus, versucht sich zu verselbständigen und ist gleichzeitig im Bild des Künstlers gefangen und bedroht. Die Einfühlung in die Psyche der Frau, dann wieder ihre Bearbeitung durch den Pinselstrich deuten auf den Versuch und gleichzeitig auf die Grenze des Künstlers sich selbst einzubringen an. Die Grenze als einen spannungsgeladenen, dramatischen Ort zweier Identitäten, eine todesnahe Schwelle im Übertritt von einem Ich ins andere Ich wird in der Grauzone des Aquarells festgehalten. Die Frau ist in ihrer Tradition als Muse nur mehr als Mythos erfahrbar. Der Künstler gestaltet so die Allegorie der Körperempfindung eines realen Symptoms seiner Kultur.

M.B.

Eva Stimpfl

Gymnastik, 1989

1956 in Zams/Tirol geboren; 1974-82 Studium der Germanistik und Slawistik an der Universität Innsbruck; während der Studienzeit Auslandsaufenthalte in England und 1979/80 als Stipendiantin in Woronesch (UdSSR); 1982 Lehramtsprüfung für Deutsch und Russisch, Unterrichtstätigkeit; Autodidaktin; seit 1983 Intensivierung der künstlerischen Arbeit; seit 1988 Pastell- und Ölkreidearbeiten, Mischtechniken; 1990 Geburt der Tochter; lebt als freischaffende Künstlerin in Innsbruck

Ausstellungen: (Auswahl) 1986 Galerie Elefant, Landeck; 1987 Art 18'87 Basel; 1988 Galerie Elefant, Hall i.T.; Art 19'88 Basel; 1989 Galerie Elefant, Hall i.T.; Art 20'89 Basel; Galerie Rondula, Wien; 1990 Art 21'90 Basel; 'Tirol '90', Universität Innsbruck; 1991 Galerie Elefant, Hall i.T.; Art 22'91 Basel; 1993 Galerie Elefant, Landeck; 1994 Galerie Elefant, Hall i.T.; Galerie im Anbau, Gauting/München; 1995 Galerie Elefant, Hall i.T.; 1996 Galerie Elefant, Hall i.T.; Galerie Rondula, Lienz; 1997 Stadtmuseum Klausen;

Literaturauswahl: Blickpunkt Landeck 1986 Nr 36/11; TT 1988 Nr 65/9; TT 1990 Nr 77/8; Kat. Eva Stimpfl, Inschriften, Vorwort J.M. Isenring, Zürich 1991; Künstlerinnen in Tirol, Hrsg. Amt der Tiroler Landesregierung, Frauenreferat, Innsbruck 1994;

Gymnastik, 1989, Pastell/Papier, 70 x 90 cm signiert rechts unten »Gymnastik Eva S.«

Mit dem Bild der Frau beschäftigt sich Eva Stimpfl. In klaren Linien dokumentieren ihre Bilder ein Bekenntnis zu sich selbst und zum Frau-sein überhaupt. Sie vollzieht mit dem Graphitstift die Leiblinien der Modelle nach, umreißt mit langgezogenen Strichen deren Konturen, läßt sie Akzente setzen und auf den Körper Schattenpartien legen. Der Körper ist immer ganz Linie, beinahe entmaterialisiert, wenn sich die Striche überschneiden und dabei nicht abdecken sondern überlagern. In Stimpfls Zeichnungen finden wir Erd- und Naturfarben. Weiß auf Weiß und dunkle rote Brauntöne. Das hier angeführte Bild »Gymnastik« gehört zum Zyklus der »Inschriften«. Das Alltägliche und Gewöhnliche wie der Akt Gymnastik erfährt durch die Hand der Künstlerin eine ganz eigene erotisch-laszive Aussage.

C.M.-T.

Eva Stimpfl

Ohne Titel, 1992

Ohne Titel, 1992, 42 x 30 cm, Auf weißem Papier in weißem Passepartout. Signiert und datiert rechts unten: »Ohne Titel Eva S 92«

E.G.


Ohne Titel

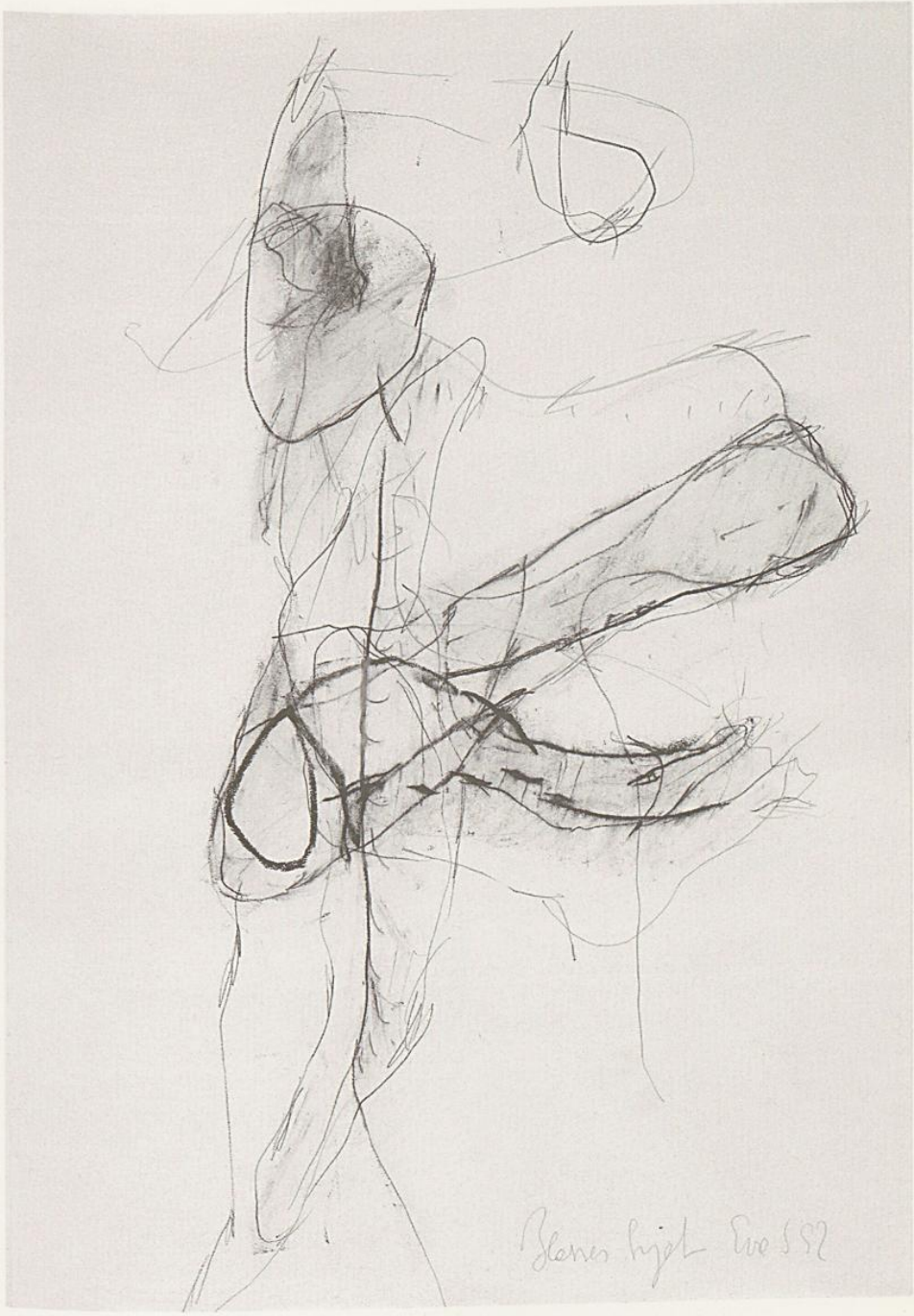
Eva Stimpfl

Blasses Sujet, 1992

Blasses Sujet, 1992, 42 x 30 cm, Auf weißem Papier in weißem Passepartout. Signiert und datiert rechts unten: »Blasses Sujet Eva S 92«,

Auch 1992 beschäftigt sich Eva Stimpfl mit dem weiblichen Körper in Aktzeichnungen. Dabei geht es nicht um den Akt, als vielmehr um die Linie, das Graphische, denn Nacktheit ist nicht Ziel sondern Ausgangspunkt: Sie ist, wie die Künstlerin dagt, »Eine Art Stimulanz, die eine Empfindung, eine Wahrnehmung der Linie ermöglicht«. 1986 bemerkte Eva Stimpfl zu ihren Arbeiten:«Studien sind die lebendige Erfahrung, daß sich bei genauem Hinsehen die alltägliche Wahrnehmung verflüchtigt. [...] So wird der Körper nicht endgültig festgelegt, das Zeichnen ist eine Art des Forschens, Studierens, ein ständiges Hypothesenmachen und -verwerfen, ein nicht abschließbarer Prozeß.« So bringt sie auch 1992 treffsicher und zugleich andeutungsweise Wesentliches aufs Papier.

E.G.

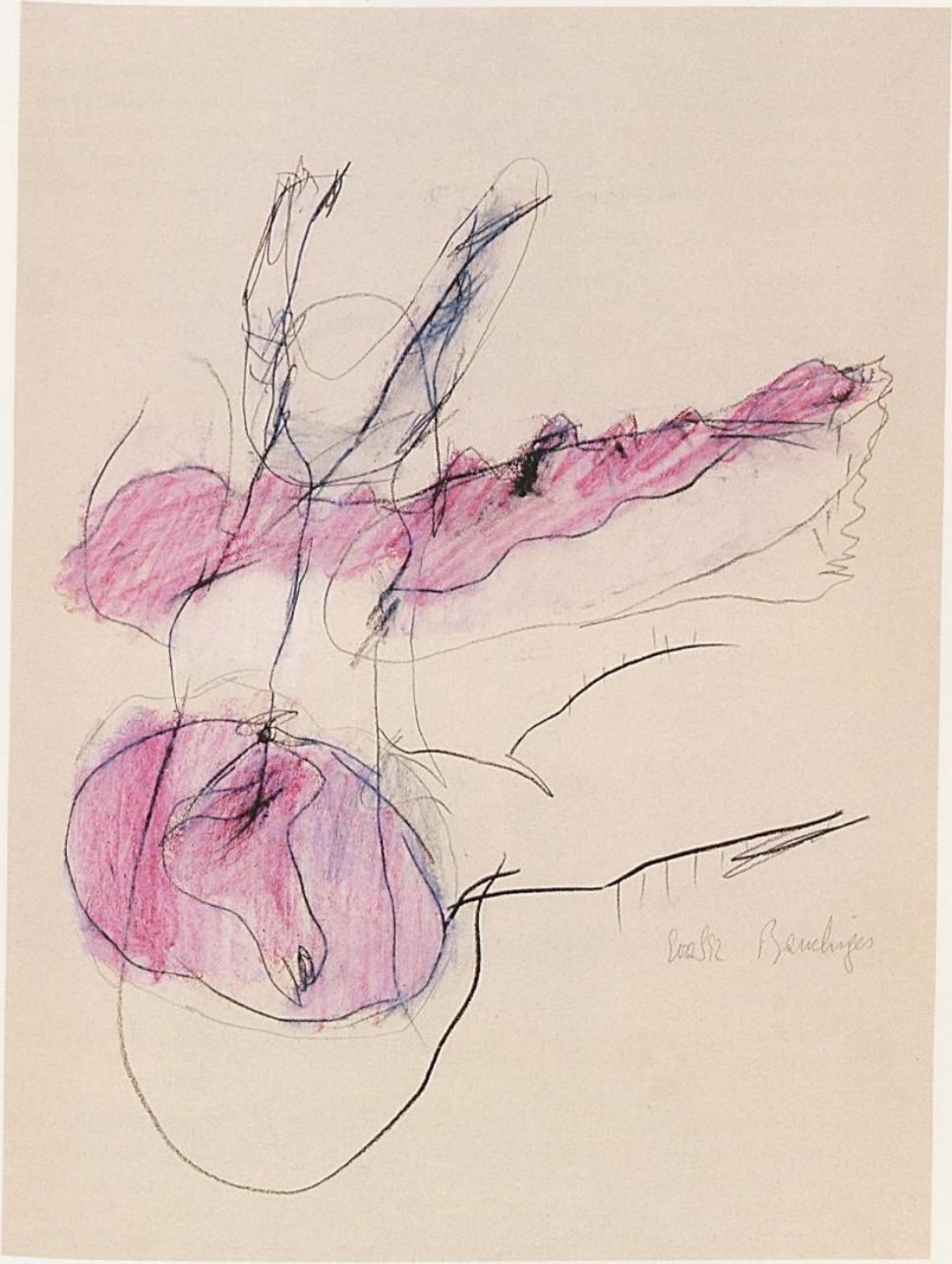


Eva Stimpfl

Bauchiges, 1992

Bauchiges, 1992, 40 x 30 cm, Auf ungebleichtem Papier in weißem Passepartout. Signiert und datiert: »Eva S 92 Bauchiges«

E.G.



Christian Streng

Demonstrationsstein, 1988
Ohne Titel, 1989

1952 im Pitztal geboren; 1976 Lehramtsprüfung für Hauptschulen, Beschäftigung mit Photographie und Bildhauerei; 1979 Preisträger beim Kleinplastikwettbewerb in Innsbruck; 1980-83 Teilnahme an verschiedenen Worshops (Photographie), Besuch der Sommerakademie in Salzburg (Akt, Bronzeguß, Fotographie); seit 1990 Arbeit am Projekt »Fuchsmooser Lacke«; 1991 »Montagen« (Video); lebt in Wenns/Pitztal

Ausstellungen: 1980 Leopoldskron, Salzburg; 1983 Schloß Landeck; 1984 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; 1985 Galerie West, Imst; 1996 Video 10, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Demonstrationsstein, 1988, Kalkstein poliert, 17 x 11 x 9 cm, sign. dat. unten »STR 88«

Ohne Titel, 1989, Kalkstein , 3- teilig, Gesamtgröße 33 x 32 x 8.5 cm, sign., dat. »STR 89«

Der »Demonstrationsstein« von Christian Streng, ein sorgfältig bearbeiteter und mit einem Handgriff versehener Kalksteinblock, fordert den Betrachter auf, ihn in die Hand zu nehmen. Der inhaltlichen Determinierung steht die glatte, polierte Oberfläche als Charakteristikum »schöner Kunst« polar gegenüber. Der Umgang mit Gewalt wird ironisiert und die Reaktion des Betrachters hinterfragt. Das zweite Werk besteht aus drei Teilstücken eines einzigen, fast unbearbeiteten Kalksteinblocks. Ein annähernd quadratisches, ein L-förmiges und ein schiefwinkliges Element lassen sich in verschiedenste Positionen zueinander bringen. Offener und geschlossener Körper, gerade und schiefe Linie und Variationen des rechten Winkels sind formales Ergebnis eines durch Zerschneiden raumgreifend gewordenen kubischen Blocks.

C.W.

Norbert Strolz

Blume, ca. 1965

1922 in Strengen am Arlberg geboren, gestorben am 9. April 1990. 1939-41 Ausbildung in der Kirchenmalerei bei Toni Kirchmayr. 1947-51 Akademie der bildenden Künste in Wien bei Prof. Franz Elsner und Prof. Herbert Boeckl. 1953/54 Stipendium für die Accademia di Belle Arti in Florenz bei Prof. Rosai. 1965 erste Personalausstellung im Tiroler Kunstpavillon. Ab 1960 freischaffender Künstler in Landeck. 1965 Mitbegründer und Obmann des Bezirksmuseumsvereins Landeck. 1970, 1973, 1975 Ausstellungen in Landeck. 1976 Verleihung des Professorentitels. 1982 Ausstellung in Landeck, 1987 Ausstellung »Natur Innen« in Landeck und im Tiroler Kunstpavillon. Unzählige Wandgestaltungen in Fresko, Sgraffito, Keramik und Mosaik

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Norbert Strolz, Landeck 1975; G. Ammann, Norbert Strolz, Landeck 1982; Kat. Ausst. Norbert Strolz, Natur Innen, Landeck 1987

Blume, ca 1965, Keramiktafel, 41 x 24.5

Die Keramiktafel zeigt eine stark stilisierte Darstellung einer Blume. Sie besteht aus einem sich nach oben hin zuspitzenden Stengel, darüber befindet sich die kreisförmige, im Verhältnis zum Stengel überproportional erscheinende Blüte, die als dominierendes Element anzusehen ist. Von den vier Farbflächen der Blüte sind drei in verschiedenen Rosttönen gehalten, die vierte, dazwischenliegende, weiße Fläche übt eine belebende Wirkung aus. Durch das dunkle Blau und Grün des Hintergrundes wird die Leuchtkraft der Blüte unterstrichen. Die Oberflächenbeschaffenheit der Keramiktafel wechselt zwischen rauher, matter und glatter, glänzender Struktur. Der nach oben hin spitz zulaufende Stengel, wie auch die mit der Spitze nach oben gerichteten, dreiecksähnlichen Flächen innerhalb der Blüte lassen das Streben der Darstellung nach oben bemerken. Vielleicht wollte der Künstler damit die Ausrichtung der Pflanze zur Sonne hin andeuten.

M.P.

Marco Szedenik

Ohne Titel (Verflechtung), 1993

1957 in Bregenz geboren; 1975/85 Medizin- und Psychologiestudium an den Universitäten Innsbruck und Wien; 1986/90 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien (MK Prof. Bruno Gironcoli), 1990 Diplom; lebt und arbeitet in Axams bei Innsbruck.

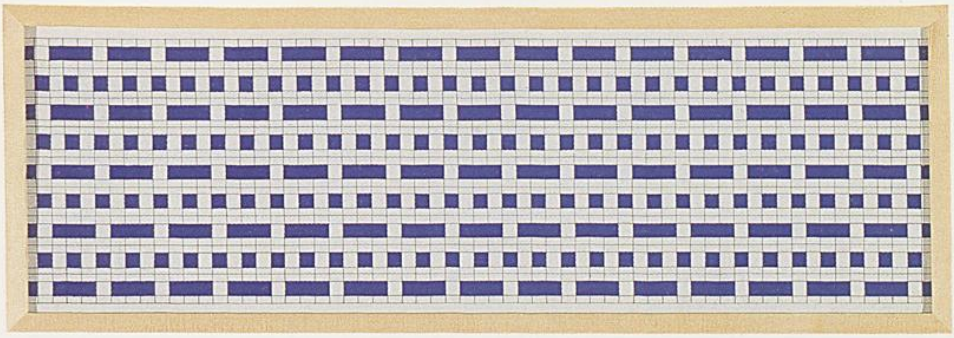
Einzelausstellungen: 1983 »Der Punkt im Raum«, Objektaktion, Innsbruck; 1984 »Zeichnungen«, Galerie Bloch, Innsbruck; 1986 »Postcard victims«, Galerie Bloch, Innsbruck; 1991 »Colourful investigations«, Raum I/9, Wien; 1992 »Wien im Feld«, Theseustempel, Wien; 1993 »Plastisch-skulpturale Arbeiten«, Galerie im Andechshof, Innsbruck; 1994 »Verflechtungen«, Otto-Wagner-Pavillon, Wien; 1997 »Metaeuphorion – Werkblock I«, Villa aller Art, Bludenz. Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1990 »Academytours 1990«, DeHirsch Cultural Centre, New York und Akademie der Bildenden Künste, Wien; 1991 »Kunststraße II«, Innsbruck; 1992 »Grabner-Szedenik-Populorum«, Galerie im Alten Rathaus, Fürstenfeld; 1994 »x m^2 Clon«, Künstlerhaus Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; 1995 »Herzog Heinrich der Löwe – Arbeit am Mythos einer Region«, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig; »Kunst am Inn«, Festung Kufstein, 1996 »Herz Jesu«, Stift Stams; 1997 »Eine Zeichnung«, Künstlerhaus Schloß Büchsenhausen, Innsbruck.

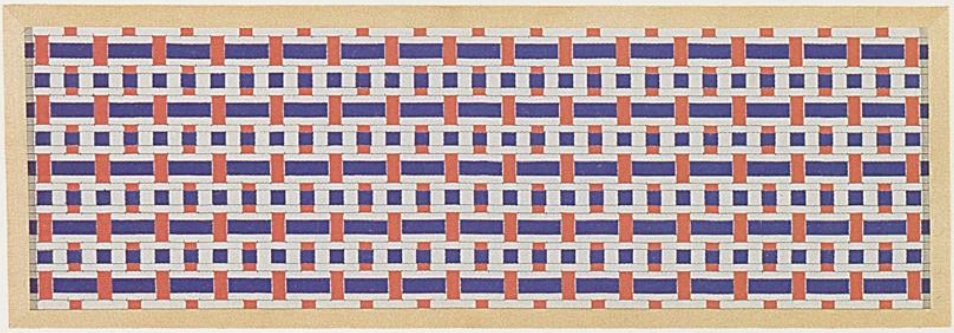
Literaturauswahl: Ludwig Markosnic – Zeichnungen, Ausst.-Kat., Galerie Bloch, Innsbruck 1985; Anna Rotensteiner in: Kunststraße II, Ausst.-Kat., Innsbruck 1991; Burkhard Schmidt: Anschauendes Dazwischen, in: Marko Szedenik – Plastisch-skulpturale Arbeiten, Ausst.-Kat., Galerie im Andechshof, Innsbruck 1993; Edith Schlocker: Beheimatet am Inn, in: Helmut Nindl (Hg.): Kunst am Inn, Ausst.-Kat., Kramsach 1995; Ute Roudsarabi in: Jochen Luckhardt und Franz Niehoff (Hg.): Heinrich der Löwe und seine Zeit – Herrschaft und Repräsentation der Welfen, Ausst.-Kat., Braunschweig 1995; Burkhard Schmidt in: Marko Szedenik. Metaeuphorion – Werkblock I, Ausst.-Kat., Villa allerArt, Bludenz 1997.

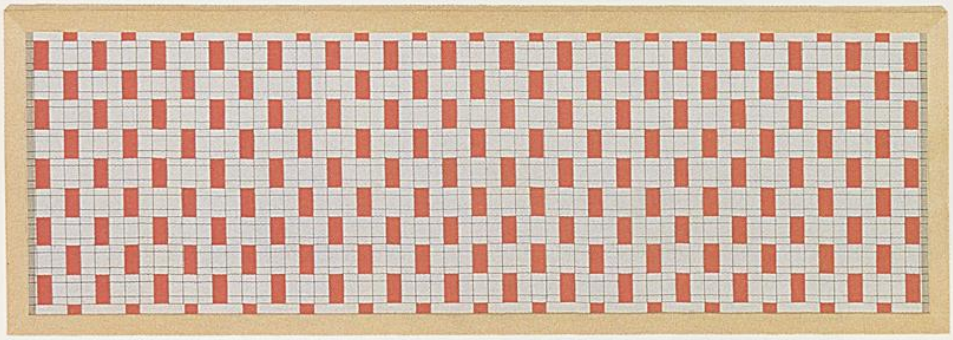
Ohne Titel (Verflechtung), 1993, Papier, Tusche, Glas, Holzrahmen, 3-teilig, je 105 x 22, 5 x 2,5 cm.

»Verflechtung« von Marko Szedenik setzt sich aus drei, nach dem gleichen Prinzip gestalteten Bildobjekten zusammen: senk- bzw. waagrecht verlaufende Bänderreihen durchbrechen in regelmäßigen, doch unterschiedlichen Abständen die Rasteroberfläche der seitlichen Bildobjekte, um sich in dem mittleren verdichtend zu überlagern. Abgewandt von seiner Funktion als Ornament, wird das Flechtwerk zum Veranschauungsmittel des Ineinandertreffens zweier farbig als komplementär erfaßten und durch den Vorgang des Auftauchens und Verschwindens generierten Signale. Als »Modul zur künstlerischen Interpretation der Kommunikationswege« empfunden, verweist »Verflechtung« auf die immaterielle, sinnlich nicht wahrnehmbare Existenz des bedeutungsträchtigen Dazwischen, innerhalb dessen die ablaufsbestimmenden Entscheidungsprozesse stattfinden.

A.S.







Marco Szedenik

Ohne Titel, 1993

Ohne Titel, 1993, Metall, Plexiglas, Lichtquelle, 120,5 x 63 x 31 cm;

Marco Szedeniks Arbeit steht direkt in der Entwicklungslinie seiner bisherigen Werke. Auf einem Metalltisch liegen sich zwei Zeichnungen eines menschlichen Herzens gegenüber à eines in Positivabbildung, eines in Negativabbildung. Verstärkt wird dieser Aspekt durch die Beleuchtung unter den transparenten Scheiben, auf denen sich die Abbildungen befinden. Das Wechselspiel zwischen diesen zwei Bildern regt zu einer visuellen Zusammenführung der beiden Hälften an. Sie gehören zusammen, liegen sich aber gegenüber, zusätzlich getrennt durch eine Scheibe mit einer abgebildeten Weltkarte. Ein Teil kann ohne den anderen nicht bestehen, man muß ständig hin- und herspringen, kreuzt dabei aber immer die »Welt«. Das Spektrum an Deutungsmöglichkeiten ist nahezu unendlich, die Intention Szedeniks ist aber immer präsent à das Verhältnis der Menschen zueinander aber auch das Verhalten des Menschen zur Welt.

K.F.

Herbert Szusich

Rahmen-Objekt, 1988

1946 in Innsbruck geboren; Akademie der bildenden Künste, Wien (Konservierung und Technologie); lebt und arbeitet in Innsbruck

Ausstellungen: 1980 Galerie D. Tausch, Innsbruck; 1985 Galerie D. Tausch, Innsbruck; 1986 Galerie Gerersdorfer, Wien (gem. mit R. Zeppl-Sperl); 1987 Kunsthandel W. Kathrein, Innsbruck; 1988 Galerie D. Tausch, Innsbruck; 1992 Galerie D. Tausch; 1992 Galerie zum Alten Ötztal, Ötz; 1993 und 1994 Galerie D. Tausch, Innsbruck; 1995 Ken's Art Galerie, Florenz; 1996 Rundetarn, Kopenhagen

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Rahmen, Innsbruck 1980; Kat. Ausst., Zepplbilder/Szusichrahmen, Innsbruck 1985; Kat. Ausst., Rahmenbilder, Innsbruck 1985; H. Szusich, Diakosmetika, Mayrhofen/Innsbruck 1988; Kat. Ausstell., Der Innere Rand, Innsbruck 1994; Kat. Ausstell., Il Magine Interiore, Florenz 1995; Kat. Ausstell., The Crafts of the Future, Kopenhagen 1996

Rahmen-Objekt, 1988, Holz/Silber oxydiert, 67 x 60 x ca. 10 cm; sign. dat. hinten »Herbert Szusich 1988«

Der skulpturale Rahmen der Vergangenheit bestand aus regelmäßigen, symmetrischen Formen, und es herrschte eine prinzipielle Übereinstimmung mit dem nach zentralperspektivischen Gesetzen komponierten, umrahmten Bild. Mit der modernen Kunst und ihrem Postulat einer autonomen Bildwelt, ist der Rahmen als Art Fenster, das die Grenzen der imaginären Welt des Bildes bestimmt, überholt. Ausgangspunkt für H. Szusichs Arbeiten ist die Verselbständigung des Rahmens gegenüber dem Bild zu einem eigenständigen Kunstobjekt. Das »Rahmen-Objekt« spart eine rechteckige Innenfläche aus, die ein Bild aufnehmen könnte, in Umriß und Falz wird allerdings die traditionelle Rahmenform aufgegeben und damit das Bild ausgeschlossen. Der verselbständigte Rahmen bleibt als autonomes Kunstwerk Chiffre für Würde und Weltanspruch des gemalten Kunstwerkes.

C.W.

Franz Thurner

Selbstbildnis, 1969

1899 in Meran geboren. 1987 in Innsbruck gestorben; Realschule in Innsbruck, 1917 maturiert, besuchte Mal- und Zeichenkurse bei Toni Kirchmayr, Max v. Esterle und Hugo Grimm, nach der Pensionierung als Bundesbahnbeamter studierte er ab 1952 unter S. Pauser und H. Boeckl an der Wiener Akademie, 1956 Abschluß mit dem Staatspreis; 1972 Professorentitel

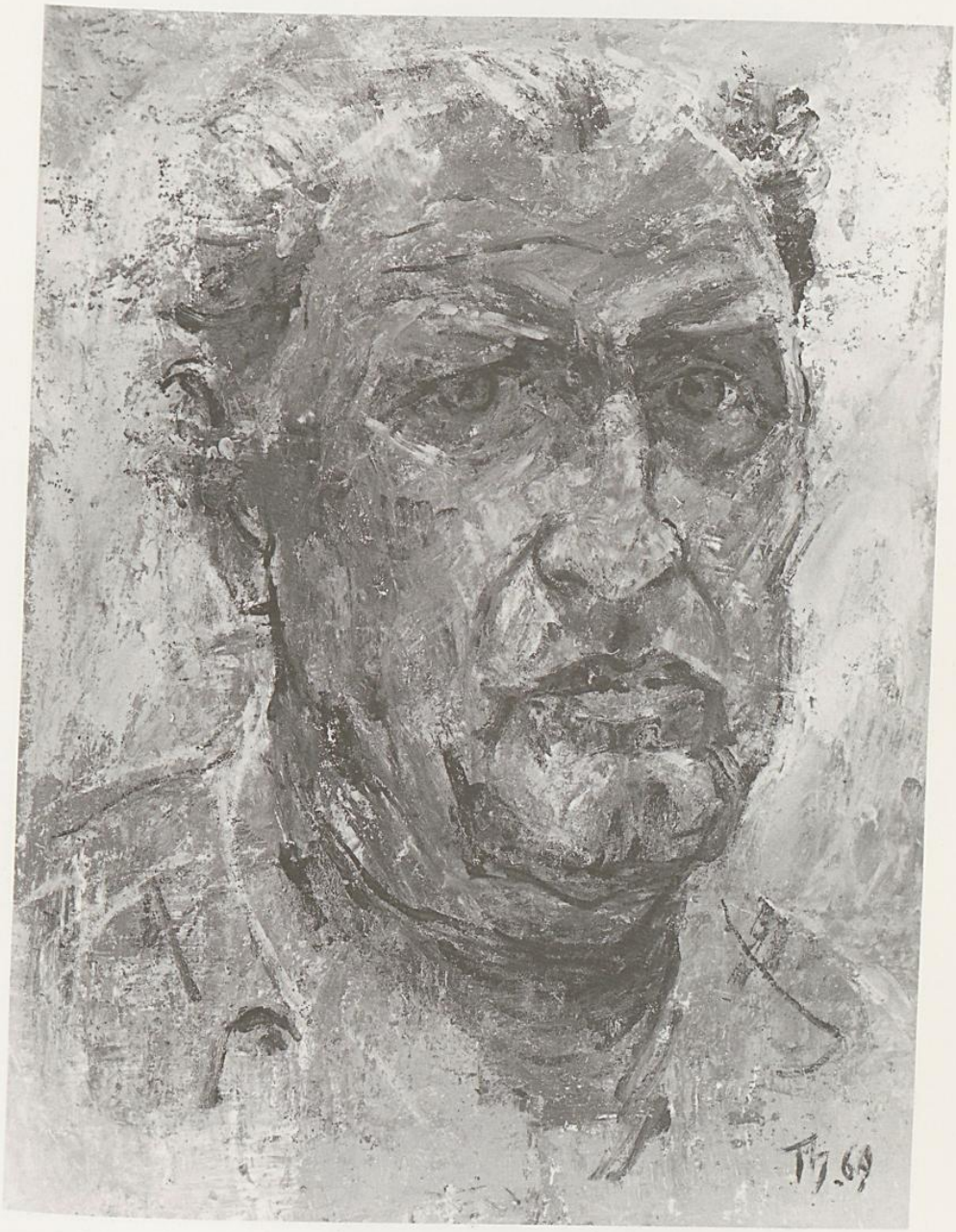
Ausstellungen (Auswahl): Kunsthandlung Unterberger, Innsbruck, 1950, Galerie Foyer des Artistes, Paris, 1963; »Tiroler Kunst heute«, Innsbruck, 1964; Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck, 1985;

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Six Peinter tyroliens, Paris, 1963; Kat. Ausst. Franz Thurner, Graphik aus den Jahren 1971-1977, Innsbruck, 1979; Kat. Ausst. Prof. Franz Thurner, (Text: H. Mackowitz), Innsbruck, 1985; M. H. , Zum Tode von akademischen Maler Prof. Franz Thurner, in: Kulturberichte aus Tirol, Nr. 329/330, 1987; Gertrud Ploner, Der Maler und Grphiker Franz Thurner, phil.Diss., Innsbruck 1993

Selbstbildnis, 1969, Öl/LW, 56 x 43 cm, signiert und datiert rechts unten »Th 69«

Thurner hat eine starke Eigenständigkeit in seiner Ausdrucksweise entwickelt. Der plastisch gut modellierte Kopf des Künstlers, groß und dominant ins Bild gesetzt, scheint beinahe den Rahmen zu sprengen. Seine lebhafte und spontane Pinselführung erfährt durch den monochromen Farbeinsatz in einem stumpfen aber wirkungsvollen Moosgrün, das bis zu weiß aufgehellt und schwarz verdunkelt wurde, einen gelungenen Ausgleich. Eine teilweise Verschmelzung mit dem Hintergrund im Bereich des Oberkörpers, sowohl der Struktur der Oberfläche als auch der Farbe, heben den Gesichtsschädel hervor. Details hat er bei seiner psychologisch beeindruckenden Charakterstudie in wenigen aber gezielten Pinselstrichen nur angedeutet.

C.G.



Franz Thurner

Die enge Gasse, 1963

Die enge Gasse, 1963, Tusche – Wachs auf Papier, 60.5 x 43 cm, signiert und datiert rechts unten »Thurner 1963«

Zwischen hohen, nackten Fassaden der Altstadt läuft die schmale Gasse und verliert sich bald im beengten, verstellten Horizont. Die gewölbten Mauern bewirken einen Verkürzungseffekt, der den Eindruck der Tiefe und der Geschlossenheit verstärkt. Links erhebt sich die dunkelbraune Seite mit einer sparsam angedeuteten grünlichen Tür und Fensterläden. Sie sieht wie ein Block aus, der keinen Blick zum Himmel erlaubt. Der volle Schatten bringt das Licht auf der rechten Seite zur Geltung. Es belebt dank der gelblichen Nuancen die rechte Fassade, deren Verlauf durch Mauervorsprünge und Eingänge rhythmisch gestaltet ist. Die enge Gasse selbst ist zur Mitte hin leicht abgesenkt. Dadurch wird das Dreidimensionale im Bild noch deutlicher. Die Komposition, die beinahe zur Abstraktion gelangt, gibt mit ihren zahlreichen Linien und subtilen Farbkontrasten eine fühlbare Stimmung der Zurückgezogenheit.

M.Z.

Ernst Trawöger

Ohne Titel, 1988

1955 in Innsbruck geboren; lebt in Innsbruck;

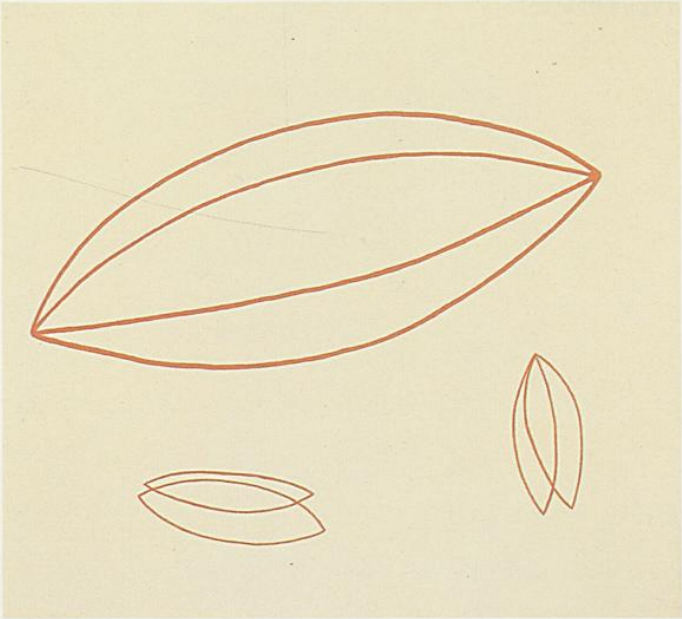
Ausstellugen: 1980 Galerie nächst St. Stephan, Wien; 1983 Arkansas Art Center, Little Rock, USA; 1984 Damon Brandt Gallery, New York; Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1985 Galerie Anna Friebe, Köln; Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1986 XPO Galerie, Hamburg; Galerie Anna Friebe, Köln;1987 Galerie Buades, Madrid; 1988 XPO Galerie, Hamburg;1989 Galerie Margine, Zürich; Galerie Krinzinger, Wien; Galerie Buades, Madrid; 1990 XPO Galerie, Hamburg; 1992 Galerie Orms, Innsbruck; 1994 Galerie Grosse Bleiche, Mainz; 1995 Galerie Orms, Innsbruck; Zeitkunst Galerie, Köln; 1996 Kunsthalle Hall; Crac Alsace, Altkirch; 1997 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe;

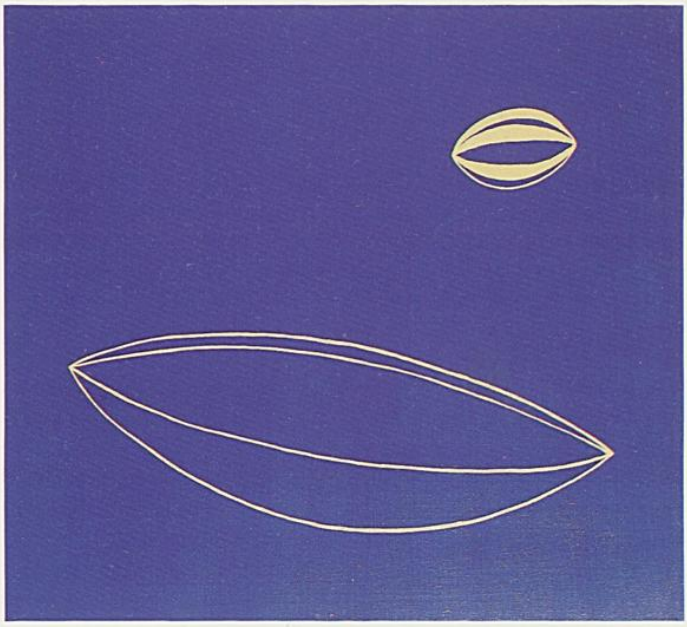
Literaturauswahl: H. Matt, Verschiebungen-Sammlungen-Streuungen, in: Heft Zwei, Wien 1994; P. Weiermeier, in: Ernst Trawöger, Wien 1995; H. Gappmayer, Raum und Farbe, in: Arttirol, Lyon 1995; Th. Feuerstein, in: Hall 20, Wien 1996; M. Brüderlin, in: Diskurs der Systeme, Wien 1997;

Ohne Titel, 1988, Acryl-Leinwand 90 x 100 cm signiert »E. Trawöger 1988« Rückseite

Trawögers 2-teilige Arbeit agiert mit Zeichnung und Farbfläche. Auf dem reinen Farbeindruck der Bildoberfläche wird die Figur auf die Umrißlinie reduziert, zur begrenzten Figuration. Der unterschiedliche Wahrnehmungsgehalt des vollen Blau und des leichten Weiß irritiert mit Trawögers subtilen Wechsel von Voll- und Leerform der dargestellten Gegenstände. Gegensatz und Ähnlichkeit in einem durch die Farbe nur angedeuteten räumlichen Beziehungsgefüge läßt keine eindeutige örtliche Bestimmung zu und die Figuren in einem permanenten Kippen vom labilen in den stabilen Zustand in der Schwebe.....

G.M.





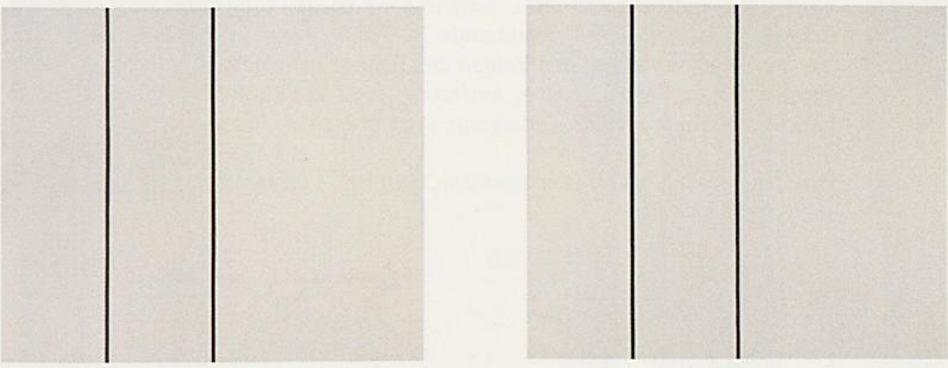
Ernst Trawöger

Ohne Titel, 1992

Ohne Titel, 1992, 2-teilig, Acryl auf Holz, 62 x 74 cm

Ernst Trawögers Arbeiten bestehen nicht autonom für sich sondern sind in den Raum eingebunden. Dabei spielt die Beziehung zwischen Wand, Raum und Bild immer eine große Rolle. In einigen Arbeiten setzte sich Trawöger speziell mit der Wahrnehmung der Differenz auseinander. Um diese darzustellen bedient er sich häufig der Verdoppelung gleicher oder ähnlicher Elemente bzw. Bildobjekte. Die beiden vollkommen gleich gestalteten, weiß beschichteten Holztafeln werden durch jeweils zwei schwarze Linien gegliedert. Eine dieser vertikal verlaufenden Linien halbiert die Fläche während die zweite das so entstandene linke Bildfeld unterteilt. Die daraus resultierende Asymmetrie erzeugt sowohl zwischen den einzelnen Flächen als auch zwischen den beiden Tafeln ein Spannungsverhältnis, wobei auch der Raum zwischen den beiden Bildern integriert wird. Dieser Abstand, der nicht streng mathematisch sondern eher intuitiv bestimmt wird, sollte in etwa dem, der durch die beiden schwarzen Linien festgelegt ist, entsprechen. Durch die rhythmische Reihung der beiden Tafeln wird das rechte Bild zur Fortsetzung des anderen und umgekehrt. Durch diese Beziehung verlieren sie ihre Autonomie und gehen zudem eine Reihe von Wechselbeziehungen ein, darunter auch mit dem Ort an dem sie sich befinden. Wenn man die beiden Bilder länger betrachtet, wird man plötzlich feststellen, daß sie aufgrund dieser vielfältigen Wechselbeziehungen trotz ihrer gleichen Gestaltung eben doch nicht als identisch wahrgenommen werden.

E.B.S.



Elmar Trenkwalder

Ohne Titel, 1986

1959 in Weißenbach am Lech geboren; 1978-1982 Akademie der Bildenden Künste (Prof. Max Weiler, Prof. Arnulf Rainer), Wien; 1990 Teilnahme an der Biennale, Venedig; 1991 22. Österreichischer Graphikwettbewerb – Preis der Stadt Wien; 1993 Anton Feistauer – Preis für Malerei des Landes Salzburg; lebt seit 1986 in Innsbruck und Köln;

Ausstellungen: 1985 Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1987 Galerie van Aken, Köln; 1989 Galerie Krinzinger, Wien; Dengel-Galerie, Reutte; Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1991 Galerie Jean-Francois Dumont, Bordeaux; Galerie 60, Feldkirch; 1992 Galerie Altnöder, Salzburg; 1994 Galerie im Traklhaus, Salzburg; 1995 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; Galerie Jean-Francois Dumont, Bordeaux; La Chaufferie, Ecole des Arts Decoratifs de Strasbourg; 1996 Galerie Krinzinger, Wien;
Ausstellungsbeteiligungen: 1983 »Junge Künstler aus Österreich«, Innsbruck, Wien; 1985 »Junges Österreich«, Galerie Anna Friebe, Köln; 1986 »Aug um Aug«, Galerie Krinzinger; 1987 »Avantgarde in Tyrol«, Austrian Institute, New York; 1989/90 »Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens«, Heidelberg, Innsbruck, Lienz; 1991 »Räume«, Fennerkaserne, Innsbruck; 1992 »12 Tiroler Künstler«, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz; 1997 Taxispalais, Innsbruck;

Literaturauswahl: Magdalena Hörmann, »arttirol. Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-1994«;

Ohne Titel, 1986, Acryl-Tapete-Teppich, 210 x 167 x 17 cm, sign. Rückseite »Trenkwalder 86«

Trenkwalders Konzeptkunst betreibt ein intellektuelles Spiel mit Gegensätzen. Das Thema ist die Seinsweise des Tafelbildes in seiner doppelt besetzten Dritten Dimension, die einerseits auf dem Bildgrund, der bürgerlichen Wohnzimmer- und damit raumgestaltenden Tapete, mit einer vergangenen Säulenarchitektur, als räumliche Illusion und andererseits im Bild und dem materialbewußten Teppichrahmen real erfahrbar ist. Die konkrete haptische Qualität des Teppichs begrenzt das Bild und kontrastiert mit der auf Buntfarbigkeit verzichtenden grau-braunen Grisaillemalerei der erfundenen Architektur.

G.M.

Elmar Trenkwalder

Ohne Titel, 1988

Ohne Titel, 1988, Ton gebrannt, weiß glasiert, 2-teilig, Höhe insgesamt: 100 cm, signiert: innen, TRE 88 WVZ 40/41;

Elmar Trenkwalder begann seine künstlerische Entwicklung in der Malerei, die Dreidimensionalität nahm ihn aber immer mehr ein. Anfangs wuchsen die Rahmen über die Bilder hinaus, dann arbeitete er an Reliefs und zuletzt an seinen mit der Architektur verwandten Objekten, die er aus verschiedenen formbaren Materialien (Pappmaché, Gips, Ton, Keramik,...) gestaltet. Obwohl seine Skulpturen an Architekturmodelle erinnern, sind sie nicht als solche gedacht. Seine Skulpturen erfüllen keine Funktion; für Trenkwalder sind es räumlich gebaute Träume, die seiner subjektiven Raumerfahrung dienen. Zum Ausdruck dieser phantastischen Gebilde bedient sich Trenkwalder immer wieder gleicher Mittel, das Arbeiten mit der Symmetrie ist ihm genauso wichtig, wie die Vorstellung des Labyrinths oder der Unendlichkeit.

K.F.

Johannes Troyer

Zwei Clowns

1902 in Sarnthein in Südtirol geboren, 1969 in Innsbruck gestorben; Studien in München und Wien, nach 1918 in Innsbruck, 1938 Emigration nach Liechtenstein (Fresken und Briefmarken), 1949 Auswanderung in die USA (als Illustrator und Schriftkünstler tätig), 1962 Rückkehr nach Innsbruck; illustrierte eines von den »Fire best books 1949«, die Grimmschen Märchen und Don Quixote für den Verlag Macmillan, arbeitete für die Oxford University Press, für Scribners Gesamtausgabe Hemingway und für die American Type Founders (gen. Troyer Ornaments), Type Ornaments für die Lettergieterij, Amsterdam (gen. December Ornaments), 1970 Gedächtnisausstellung im Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck

Literaturauswahl: Johannes Troyer, The corss as symbol and ornament, Philadelphia, 1961; H. Mackowitz, Verspätete Würdigung Johannes Troyer, in: Tiroler Tageszeitung, Nr. 252, 1970; J. Ringler, Johannes Troyer, Katalog der Gedächtnisausstellung, Innsbruck, 1970; Kat. Ausst. Malerei und Graphik in Tirol 1900-1950, Innsbruck 1971; Kat. Ausst. Graphik 1900-1940 in Südtirol, Tirol, Trentino, Innsbruck, 1982; Kat.Aust. Expression. Sachlichkeit, Innsbruck 1994; Carl Kraus, Johann Troyer, in: Tirol, 46, 1995

Zwei Clowns, Tuschfeder laviert, 22 x 28.5 cm

In Troyers Arbeiten ist ein karikierter und illustrativer Moment zu erkennen. Er vermag es sehr überzeugend die jeweilige Stimmung einzufangen und vermittelt in dieser Arbeit gelungen die Atmosphäre einer Zirkusarena. Die Reihen der Zuschauer und das Scheinwerferlicht sind, obwohl nicht direkt angegeben, deutlich zu fühlen. Gestik und Mimik der beiden Clowns vermitteln tolpatschigen, witzigen Charakter, obwohl sie selbst nur aus großen, wenig modellierte grauen Flächen bestehen, die hauptsächlich in ihren Umrissen wirken. Troyer hat auf die Angabe von Details weitgehend verzichtet und mit nur wenig, aber gezieltem Einsatz der Tusche eine überzeugende Wirkung erzielt.

C.G.


T.T. 51

Martina Tscherni

Ohne Titel, 1995

1963 in Hall/Tirol geboren; 1977-81 Fachschule für Angewandte Malerei und Kunst Innsbruck; 1983 Beginn des Studiums an der Hochschule für Angewandte Kunst Wien Meisterklasse für Tapisserie bei Prof. Rader-Soulek, Meisterklasse für Graphik bei Prof. Caramelle; 1988 Diplom; 1990 Reisestipendium London; 1994 Kunstpreis Data-com; Beschäftigung mit Malerei: Öl, Acryl auf Leinwand; Graphik: Öl, Graphit auf Papier; Installationen unter Verwendung verschiedener Medien (z.B. Klangcollage); Theater: Bühnenbild und Kostümgestaltung

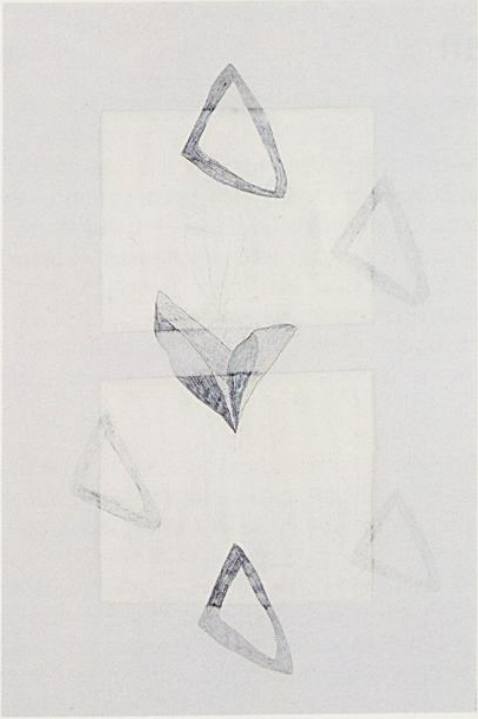
Ausstellungen: 1988 Galerie Ariadne Wien; 1989 Tiroler Kunstpavillon; 1989 Galerie Lindner Wien; 1989 Galerie F. Cano Palma de Mallorca; 1989 De Bello Gallery Toronto Kanada; 1990 ORF-Landesstudio Tirol; 1990 15 Jahre Galerie Ariadne; 1991 Galerie Trois Points Montreal; 1992 Burg Hasegg Hall/Tirol; 1993 Fest am Boden Wörgl; 1995 Galerie im Andechshof Innsbruck; 1996 Galerie Robol Wien; 1996 Begegnung mit William S. Hall/t.; 1996 Städtische Galerie Rosenheim; 1996 20 Jahre Galerie Ariadne Wien; 1997 Kunstpavillon Innsbruck

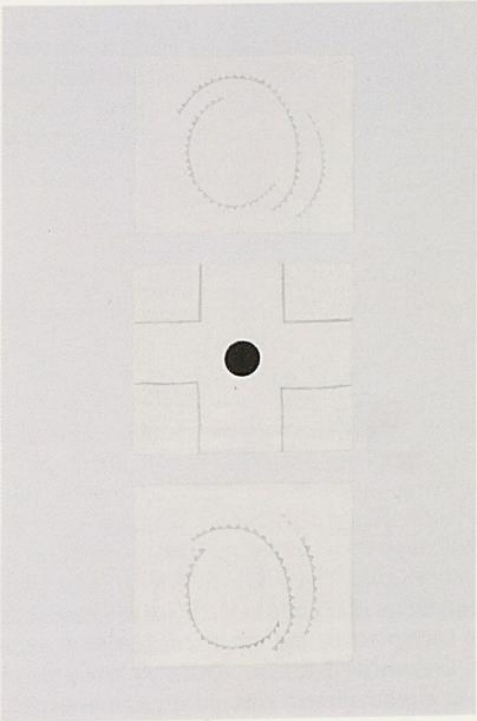
Literaturauswahl: fingerprints'87 Katalog zum österreichischer Kleingraphikwettbewerb Wien 1987; Künstlerinnen in Tirol. Ein Handbuch für Interessierte, Innsbruck 1994; Artikel in der Tiroler Tageszeitung vom 12.2.1997

Ohne Titel, 1995, Öl und Graphit auf Papier, 2-teilig, je 90 x 130 cm

Tscherni verbannt in ihren Arbeiten alles Expressive und flüchtig Erzählerische und ordnet in einem Entwicklungsprozeß von Vereinfachen oder »Geometrisieren« Formen und Zeichen zu ihrer endgültigen Gestalt. Diese verschiedenen Stufen treten durch ein Neuanordnen und Verändern in der Zeichnung klar hervor. Der Prozeß des Schaffens manifestiert sich auch in dieser zweiteiligen Arbeit, wo zum Teil noch die Vorzeichnungen sichtbar sind. So lösen sich die Grenzen zwischen Entwurf und fertigem Bild auf, und durch diese Schichtenüberlagerung entsteht eine interessante Spannung. Die Künstlerin spielt geschickt mit den Formen. Beim ersten Teil herrscht noch die klare Aufteilung von geometrischen Mustern auf drei in die Vertikale angeordnete Rechtecken vor. Durch die Anordnung der zwei nicht geschlossenen, aus Zickzacklinien bestehenden Kreisformen und der zentrierten offenen Kreuzform wird eine Zentrierung evoziert, v.a. auch durch den schwarzen Kreis. Und gleichzeitig entsteht mittels dem Jonglieren mit diesen offenen Formen ein subtiles Wechselspiel. Der zweite Teil hingegen, wirkt »organischer«, »plastischer«. Die Dreiecke scheinen über dem Untergrund zu schweben und entziehen sich einer klaren Umgrenzung durch Vierecke wie im ersten. Den Mittelpunkt bildet keine klare geometrische Figur mehr sondern etwas Blütenkelchartiges. Das gelöstere Element findet seinen Ausdruck auch in der unterschiedlichen Intensität des Graphitauftrages. Diese zwei Arbeiten bilden also durch gegensätzliche Entsprechungen eine Einheit, die nicht sofort ersichtlich ist.

T.W.





Rens Veltman

Zimmergewitter IV, 1996

1952 in Schwaz/Tirol geboren; 1972/78 Studium an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, am Mozarteum Salzburg und an der Hochschule für industrielle Gestaltung Linz; 1990 Gewinner des Plakatwettbewerbs für die Tiroler Landesausstellung in Schwaz; lebt und arbeitet in Schwaz. Performances: 1981 »Doctor Rythm Quartett«, Musikperformance, Kulturcafé Eremitage, Schwaz (gem. mit K. Opperer und M. Schöpf); 1982 »Du und die Künste – Zur Physiologie des Geschmacks«, performativer Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe »Das Abweichende und das Geltende«, Franziskanerkloster, Schwaz (gem. mit M. Schöpf).

Ausstellungen: 1980 »Die Tabaktrafik – Versuch einer phänomenologischen Dokumentation«, Rabalderhaus, Schwaz (gem. mit A. Rabalder und J. Rathgeber); 1985 »Auf und davon«, Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1988 »Projekt die Tabakfabrik Schwaz«, Innsbruck (gem. mit A. Rabalder und J. Rathgeber); »Frost Drei«, Luftbad, Wien; »Baustelle Schloß Kapsburg«, Kitzbühel; 1991 »Interferenzen IV: Die Geometrie des Schweigens«, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; 1992/93 »Kunst und Kultur im ORF« Kongreßhaus Innsbruck (gem. mit Chris B. Veltman); 1996 »Hypermeable Objects«, Galerie der Stadt Schwaz im Palais Enzenberg (gem. mit M. Choloniewski); »Aquart«, Palais Esplanade, Meran.

Literaturauswahl: Folder zur Ausstellung »Auf und Davon«, Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck 1985; Frost Drei, Ausst.-Kat., Luftbad, Wien 1988; Interferenzen IV: Die Geometrie des Schweigens, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1991; Reinhard Braun in: Heidi Grundmann (Hg.): Transit #1, Innsbruck 1993.

Zimmergewitter IV, 1996, Tongenerator, Lautsprecher, Metallgefäße, Sensoren, Maße variabel.

Das Selbstverständlichkeit gewordene Dasein des Computers als integrierter Teil des menschlichen Lebensraumes ist im Schaffen Rens Veltmans ein ständig wiederkehrendes Thema. Zur Entwicklung von Strategien, die die Wahrnehmung computerimmanenter Ereignisse mittels Bekanntem erlaubt, bedient sich der Schwazer Künstler sowohl digitalen als auch organischen Mitteln. »Zimmergewitter IV« besteht aus acht identischen Lautsprechern mit aufgelegten metallenen Gefäßen, in denen sich blaugefärbtes Wasser oder Sand befindet, sowie aus acht Erdäpfeln, denen die Rolle eines Schalters des einzelnen Moduls zugewiesen wird. Die Lautsprecher sind mit einem Computer verbunden, der digitale Töne generiert. Organische Substanz (Erdäpfel) dient als Bindeglied des Kreislaufes, der erst in eigeschaltetem Zustand die audiovisuelle Wahrnehmung der von dem Rechner hervorgebrachten Rhythmen ermöglicht. *Mensch und Maschine* sind quasi symbiotisch in einem geschlossenen System eingebunden, da Handlungen *und Automatismen in ihren Abläufen sich gegenseitig bedingen.*

A.S.

Rudi Wach

Kreuz, 1981

1934 in Hall geboren, 1953 Abschluß Kunstgewerbeschule Innsbruck bei Prof. Pontiller, 1956 Academia Brera di Milano bei M. Marini, 1958 Akademie der bildenden Künste in Wien bei Prof. Wotruba, 1962 Theodor-Körner-Preis der Stadt Wien, 1989 Pilgrampreis für die »Weiße Kapelle«, lebt in Mailand, Pietrasanta und Innsbruck;

Einzelausstellungen (Auswahl): 1966 Semperit-Zentrum, Wien; 1972 Galleria i portici, Turin; 1974 Galleria Stendhal, Mailand; 1977 Galerie Alte Schmiede, Wien; 1980 Galleria Stendhal, Mailand; 1982, 1985 und 1986 Galerie Maier, Innsbruck; 1986 Österreichisches Kulturinstitut, Rom; 1988 Museum Mollis, Schweiz; 1989 Galerie Th. v. Hörmann, Imst; 1990 Galerie Maier, Innsbruck; Palazzo Municipale, Morterone; 1992 Rupertinum Salzburg; 1993 Palazzo Muicipale, Vignate; Ken's Gallery, Firenze; Österreichisches Kulturinstitut, Mailand; 1995 Rabalderhaus, Schwaz; 1996 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck
zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland, u.a. in Italien;

Literaturauswahl: Kat. Ausst., R. Wach, Wien 1977; K. Sotriffer, Über den Bildhauer und Zeichner R. Wach, in: Tirol, Nr. 25, 1985; Kat. Ausst., R. Wach. Arbeiten zum Kreuz, Innsbruck 1986; R. Wach, Der Keim der Dinge. Zeichnungen 1961-1991, Innsbruck 1992; Kat. Ausstell. R. Wach, Salzburg 1992; Kat. Ausstell., R. Wach. Lebenskeim und Flügelwesen, Innsbruck 1996

Kreuz, 1981, Bronze, 75 x 27 x 23 cm, sign. dat. hinten »WR 81«

Im Zusammenhang mit den Vorarbeiten zu einem Kreuz für die Innsbrucker Innbrücke entstand 1981 dieses kleinere Bronzekruzifix. R. Wach hat in seinem Werk zwar die lange Tradition dieser Bildhaueraufgabe einbezogen, jedoch zu einer neuen, in entscheidenden Nuancen veränderten Darstellung des Gekreuzigten gefunden. Christus ist nackt, gesichts- und geschlechtslos, sein schmaler, langgestreckter Körper abstrahiert und entmaterialisiert. Als gleichwertiges Formelement tritt das Kreuz hinzu, dessen schwingender Umriß das Hängen am Kreuz in einen Zustand des Schwebens und Aufsteigens, den gekreuzigten in den auferstehenden Christus verwandelt. Kein triumphales Auferstehen wird dargestellt, sondern ein sich in der Waage Halten zweier gegensätzlicher körperlicher und geistiger Zustände. Dieser Dualismus wird durch die beiden gleichwertig gestalteten Seiten der Vollplastik weitergeführt.

C.W.

Franz Walchegger

Selbstporträt, ca. 1958

1913 in Lienz geboren, gestorben am 26. Nov. 1965. 1931 Gesellenprüfung im Malerhandwerk; 1933-34 Malerschule bei Toni Kirchmayr in Innsbruck. 1935-39 Akademie der bildenden Künste in Wien bei Prof. Wilhelm Dachauer, 1943-44 Meisterklasse bei Prof. Ferdinand Andri. Nach 1945 freischaffender Künstler in Lienz, ab 1958 in Matrei/Osttirol, Mitbegründer und Obmann der Tiroler Künstlerschaft, Mitglied der Arbeitsgruppe Synthese

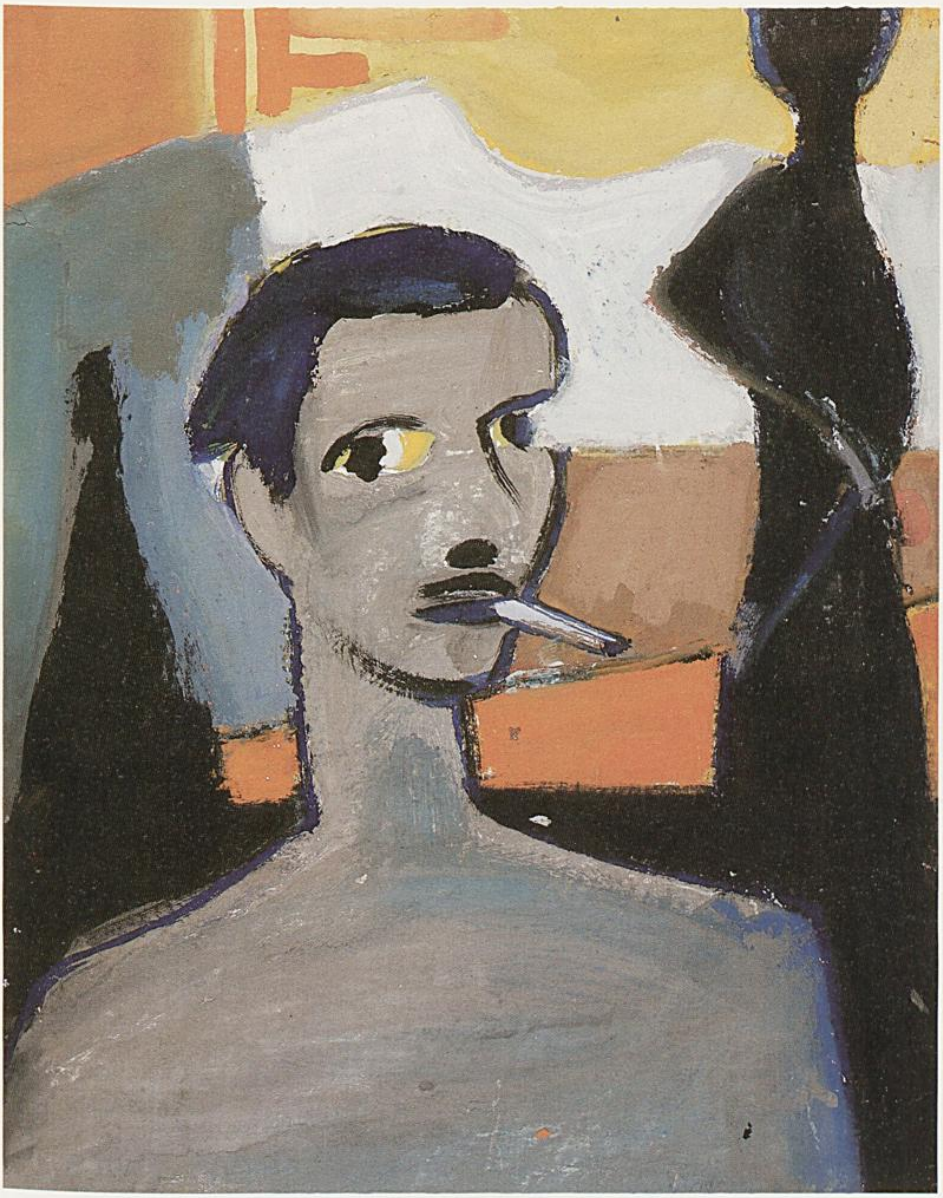
Ausstellungen: Ungefähr 30 Ausstellungen seiner Werke in Lienz, Innsbruck, Klagenfurt und Wien. Zahlreiche Wandgestaltungen vor allem im Osttiroler Raum

Literaturauswahl: Kat. der Gedächtnisausstellung Franz Walchegger, Lienz 1975; Eva Kreuzer-Eccel, Franz Walchegger: Ein Einzelgänger in Osttirol, in: Aufbruch – Malerei und Graphik in Nord- Ost- Südtirol nach 1945, Bozen 1982, S 72-76; Kat. der Gedächtnisausstellung Franz Walchegger zum 70. Geburtstag, Lienz 1983; H. Mackowitz, Franz Walchegger, Innsbruck-Wien 1984; H. Reichart, Franz Walchegger. Ein Pionier der modernen Malerei in Osttirol, phil. Diss., Innsbruck 1987; H. Reichart, Franz Walchegger. Ein Pionier der modernen Malerei Tirols, in: Tirol... immer einen Urlaub wert, Nr. 32/1988

Selbstporträt mit Zigarette, ca. 1958, Tempera/Papier, 48 x 38.5 cm, bez. auf der Rückseite »F. Walchegger« signiert rechts unten »FW«

Dieses Selbstporträt bildet das Letzte in einer Reihe von Selbstbildnissen Walcheggers, an denen seine künstlerische Entwicklung klar aufzuzeigen ist. Sein Weg führt ausgehend vom Abbilden des Naturvorbildes über eine expressionistische Malweise zur konstruktiven Darstellung und völligen Abstraktion. Das Bild vermittelt die Illusion des Volumens, ohne zur Modellierung oder zum Halbdunkel zu greifen. Durch Gegenüberstellung der Flächen, durch Ziehen harter Konturen, sowie Vereinfachung der Form gelingt es dem Künstler eine enorme Ausagekraft zu erzielen. Die Selbstdarstellung vermittelt eine gewisse Konsequenz, mit der Walchegger trotz vielfacher Ablehnung seinen künstlerischen Weg beschritt.

M.P.



Martin Walde

Ohne Titel, 1986

1957 in Innsbruck geboren; Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Prof. Wolfgang Hollegha, Prof. Max Weiler und Prof. Arnulf Rainer; 1991 Otto-Mauer-Preisträger; lebt und arbeitet in Wien

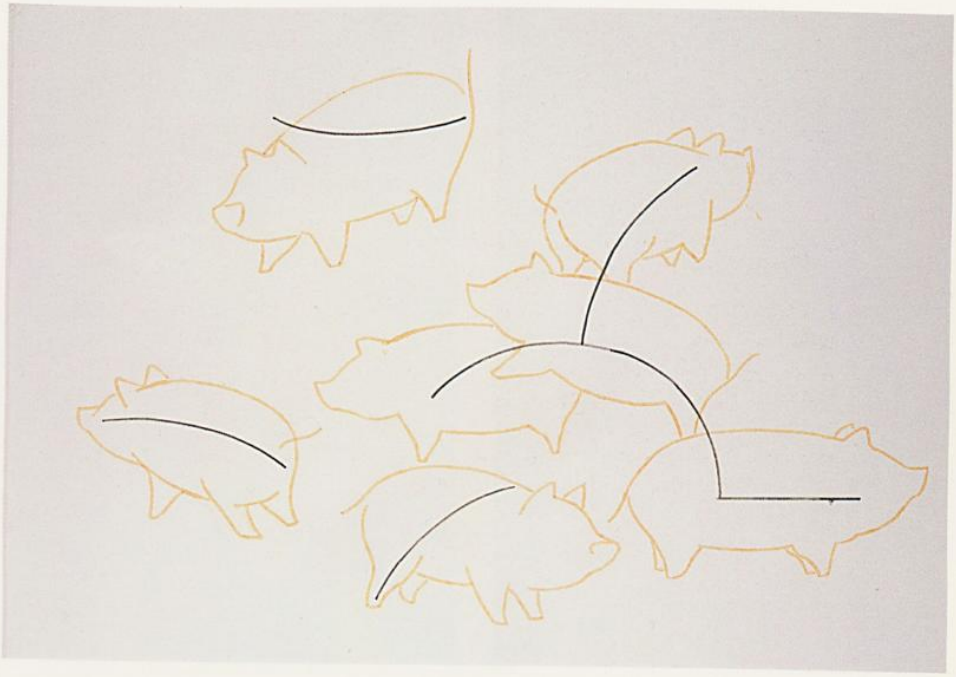
Ausstellungen: 1982 Internationaler Kunstmarkt, Galerie Krinzinger (geförderte Koje), Düsseldorf; Galerie Winter, Wien; 1984 Museum van Hedendaagse Kunst, Gent; Galerie Bama, Paris; Galerie Heinrich Erhardt, Madrid; 1985 Galerie Heike Curtze, Düsseldorf; 1986 Galerie Krinzinger, Innsbruck; Prospect 86, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Aperto 86, Biennale Venedig; 1987 Galerie Janine Mautsch, Köln; Galerie XPO, Hamburg; 1988 Galerie Columela, Madrid; 1989 II. Internationale Biennale Istanbul; 1990 Galerie Tony Gerber, Bern; 1991 Galerie Columela, Madrid; 1993 Galerie Krinzinger, Wien; 1994 Galerie Camille, Brüssel; 1996 Secession, Wien; 1997 Galerie der Stadt Schwaz; Museumsquartier, Wien; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; Documenta X, Kassel

Literaturauswahl: Kat.Ausst., Aug um Aug, Wien 1984; Kulturberichte aus Tirol, Jg.38, Nr.305/306, April 1984; Ursula Krinzinger (Hrsg.), Martin Walde. Arbeiten zur Vita Sancti Noberti , Innsbruck o.J.; Kat.Ausst., 60 Tage österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts. Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1989; Kat.Ausst., Skulptur. Sammlung Erste Allgemeine Generali Foundation, Wien 1990; Kat.Ausst., P. Kogler, B. Kowanz, E. Schlegel, E. Trenkwalder, M. Walde, E. Wurm, Wien 1991; Magdalena Hörmann (Hrsg.), arttirol I. Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-1994, Innsbruck 1994; Oscar Sandner, Rom suchen. Artisti Austriaci a Roma, Wien, Bozen 1996; Kat.Ausst., Wiener Secession, Wien 1996

Ohne Titel, 1986, Kunstharz/Karton, 153 x 100 cm, unsigniert

Martin Walde ist Maler und Objektkünstler, dessen Arbeiten sich keiner bestimmten Kunstrichtung zurechnen lassen. Aus seiner Beschäftigung mit dem figurativen Element in der Zeichnung entwickelte sich eine »tagebuchartige Zeichenschrift« (P. Weiermair). Die reichhaltige Symbolik auf den Zeichnungen ist für jeden Betrachter sofort erkenn- und deutbar. Verstärkt werden die aufgenommenen visuell bildlichen Eindrücke durch die bewußte Verwendung von Großformatigkeit. Die hier abgebildete Zeichnung stammt aus einer 10-teiligen Werkserie (1986/87) und zeigt sieben orangefarbige Schweine, die in einem Vakuum durch ein loses Liniengefüge markiert werden. Dadurch entsteht ein Kontrast zwischen Masse und Transparenz einerseits, Einheit und Vervielfältigung andererseits, wobei das sinnnlich Visuelle für den Betrachter immer spürbar bleibt.

R.Z.



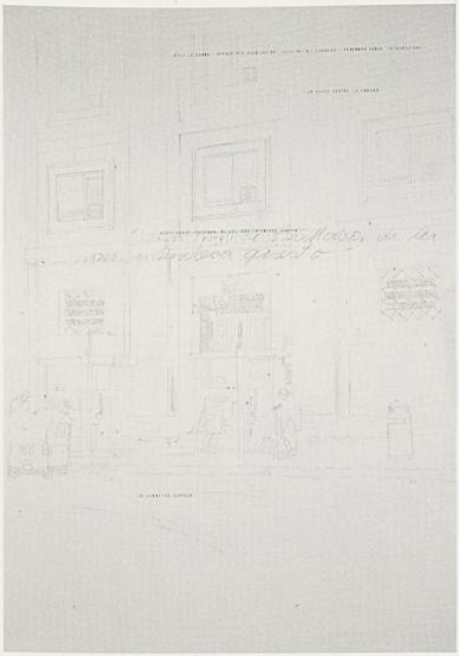
Martin Walde

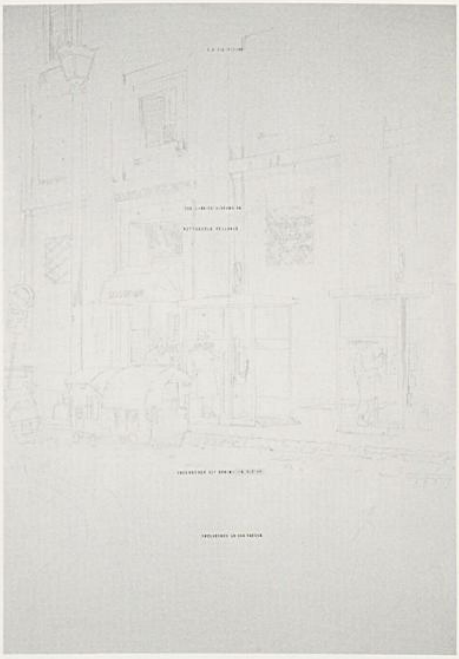
»loosing control/script 20«, 1996

»loosing control/script 20«, 1996, drei Bleistiftzeichnungen, unsigniert

Die Zeichnung, die schon in seiner frühen Werkphase dominierte, findet in den hier gezeigten Storyboards eine inhaltliche Transformation seiner jahrelangen, noch nicht abgeschlossenen Untersuchungen vom Spiel mit physikalischen und chemischen Gesetzmäßigkeiten. Martin Walde gibt dem Betrachter in seinen »loosing control«-Skripten eine detaillierte Beschreibung über Schauplatz und Darsteller in einer scheinbar belanglosen Alltagsrealität. Dabei geht es ihm nicht um das Aufzeigen einer allgemein gültigen Endlösung, sondern er verweist mittels graphischen Zeichen, kurzen Textangaben, Ziffern und Comicfiguren auf die Veränderlichkeiten menschlicher Verhaltensweisen in Alltagssituationen. Der Künstler versteht es, das Gezeigte als Irritations- und Rätselbilder zu präsentieren und setzt seine (Gedanken-)Experimente, unabhängig von der Entschlüsselung durch den Betrachter, kontinuierlich fort.

R.Z.

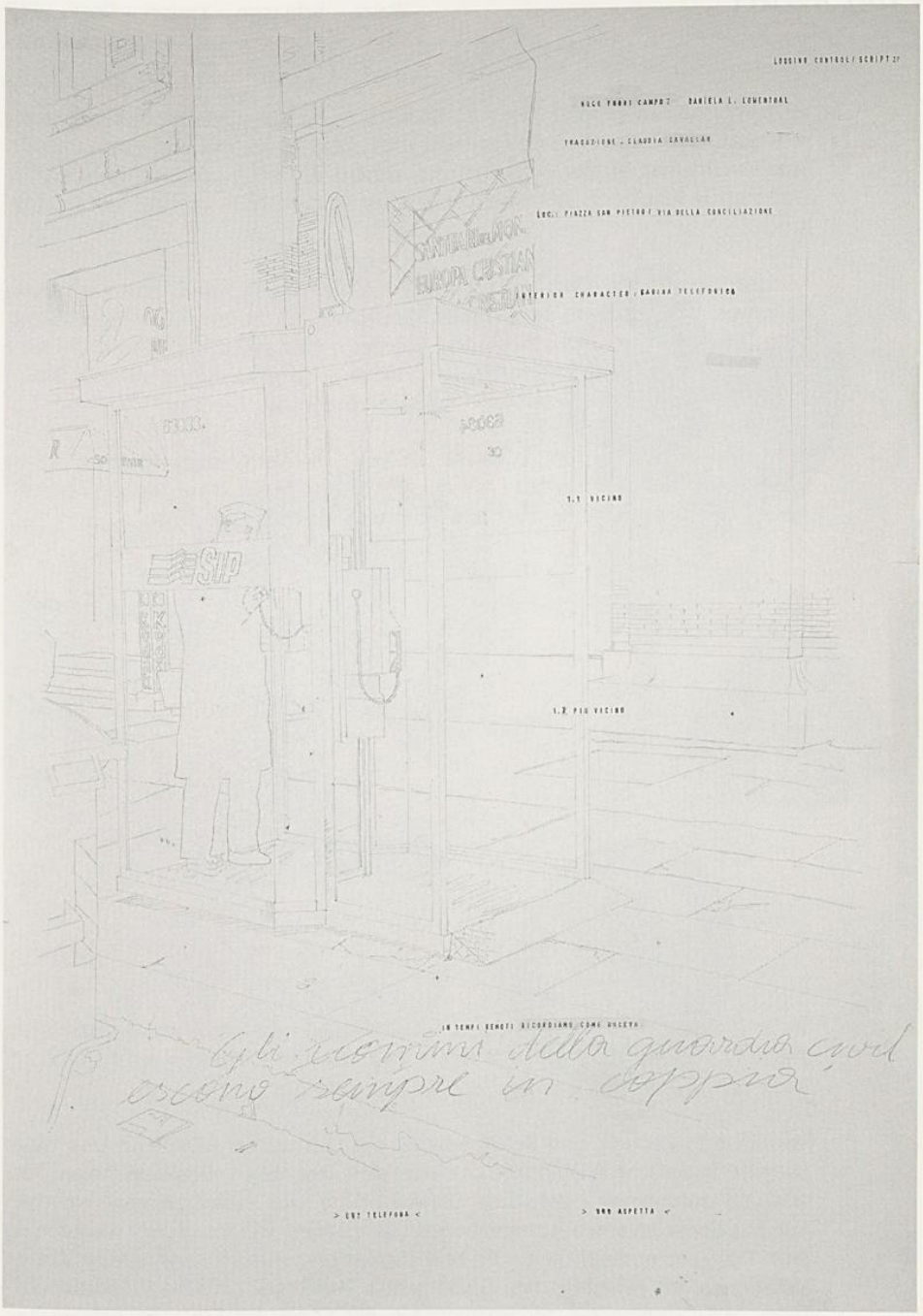




Martin Walde

»loosing control/script 20«, 1996

»loosing control/script 20«, 1996, drei Bleistiftzeichnungen, unsigniert


LOGGINO CONTROL/SCRIPT.2F
NUCE YNNNI CAMPO? DANIELA L. LOMENTAL
TRADUZIONE . CLAUDIA CAVALLAR
ERC.: PIAZZA SAN PIETRO? VIA DELLA CONCILIAZIONE
INTERIOR CHARACTER . BARINA TELEFONICA
SIP
1.1 VICINO
1.2 PIÙ VICINO
IN TEMPI REMOTI RICORDIAMO COME ORGETTA
Gli incontri della quarantacinquenne sono sempre un doppio
> CHI? TELEFONA <
> NON ASPETTA <

Lisa Waltl

Walze – Schlange – Kreisel – Dose, 1989

1957 in Innsbruck geboren; 1977-83 Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung, Meisterklasse Keramik, Linz; 1983-84 Meisterjahr, Linz; 1984-85 Studienaufenthalt an der Gerrit-Rietveld-Akademie, Amsterdam; seit 1985 eigene Werkstatt in Innsbruck; seit 1988 Lehrauftrag an der HTL Innsbruck; lebt in Innsbruck;

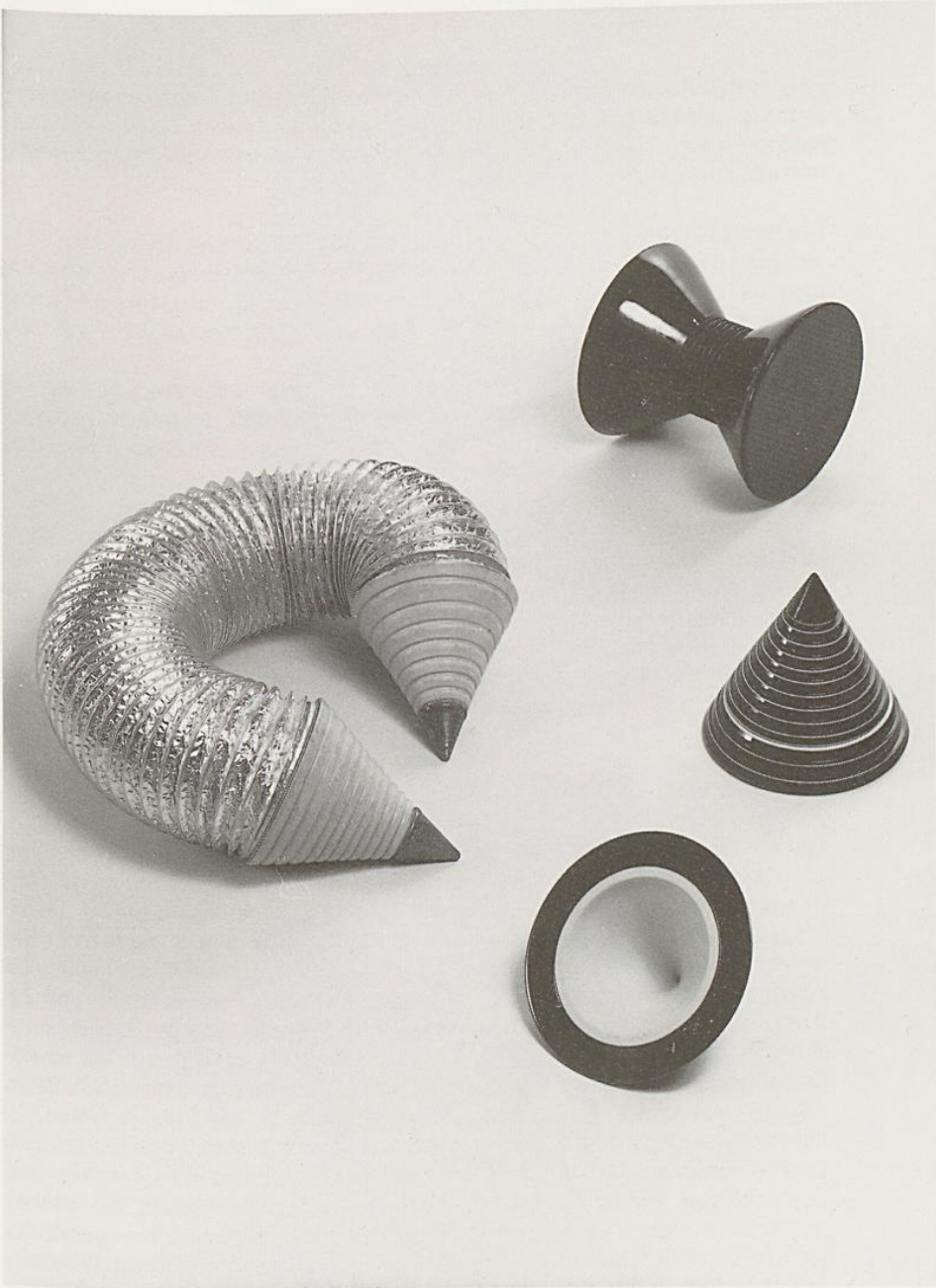
Ausstellungen: 1980 Linz; 1982 Innsbruck, Wien; 1983 Wien, Stuttgart; 1984 Hannover, Linz, Bremen; 1985 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1986 Salzburg; 1988 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; Galerie S, Imst (gem. mit W. Pechtl); 1989 Oosterbeek (NL); 1990 Stadtturmgalerie, Innsbruck (Personale); Keramion, Museum für zeitgenössische Keramische Kunst, Frechen; 1991 Faenza;

Literaturauswahl: S. Hirn, L. Waltl. BE-TON, in: Vernissage, Heft 10, 1990; E. Schloker, Andere Vasenreize als nur Rosen, in: TT, Nr. 293, 1990, S. 9; Kat. Ausst., Zeitgenössische Keramik aus Österreich, Frechen 1990;

Walze – Schlange – Kreisel – Dose, 1989, Keramik glasiert, Aluminiumschlange; Walze 17 x 17 x 17 cm; Schlange 12,5 x 32 x 12,5 cm; Kreisel 8,5 x 17 x 17 x cm; Dose 14 x 15,5 x 15,5

Vor allem in Keramik und Beton arbeitet die Innsbrucker Künstlerin Lisa Waltl, perfekte technische Ausführung charakterisiert ihre Vasen, Dosen, Schalen, Tassen und autonomen plastischen Objekte. Klare, aus mehreren geometrischen Kompositionselementen zusammengesetzte Formen werden durch Glasuren in ihrer Prägnanz unterstrichen. »Walze«, »Schlange«, »Kreisel« und »Dose« bieten Variationen des geometrischen Grundthemas Drehkegel. Einfache Proportionen – Höhe und Durchmesser der Walze sowie der Kegel der Schlange entsprechen sich vollkommen, der Kreisel ist halb so hoch wie breit – und die Verwendung der Nichtfarben schwarz, weiß, silber und gold betonen die Klarheit der primären Körper. Sowohl die praktisch verwendbaren, funktionellen Werke als auch die völlig autonomen Objekte weisen einen hohen ästhetischen Gehalt auf.

C.W.



Franz Wassermann

Ohne Titel, 1993

1963 in Hall i. T. geboren; ab 1989 als Bühnenbildner und Graphiker tätig; 1994 Sommerakademie Salzburg (Klasse Nancy Spero und Leon Golub); Anerkennungspreis »Trent Art 94«, Bank Austria, Wien; 1996 Arbeitsstipendium des BM; lebt und arbeitet in Innsbruck

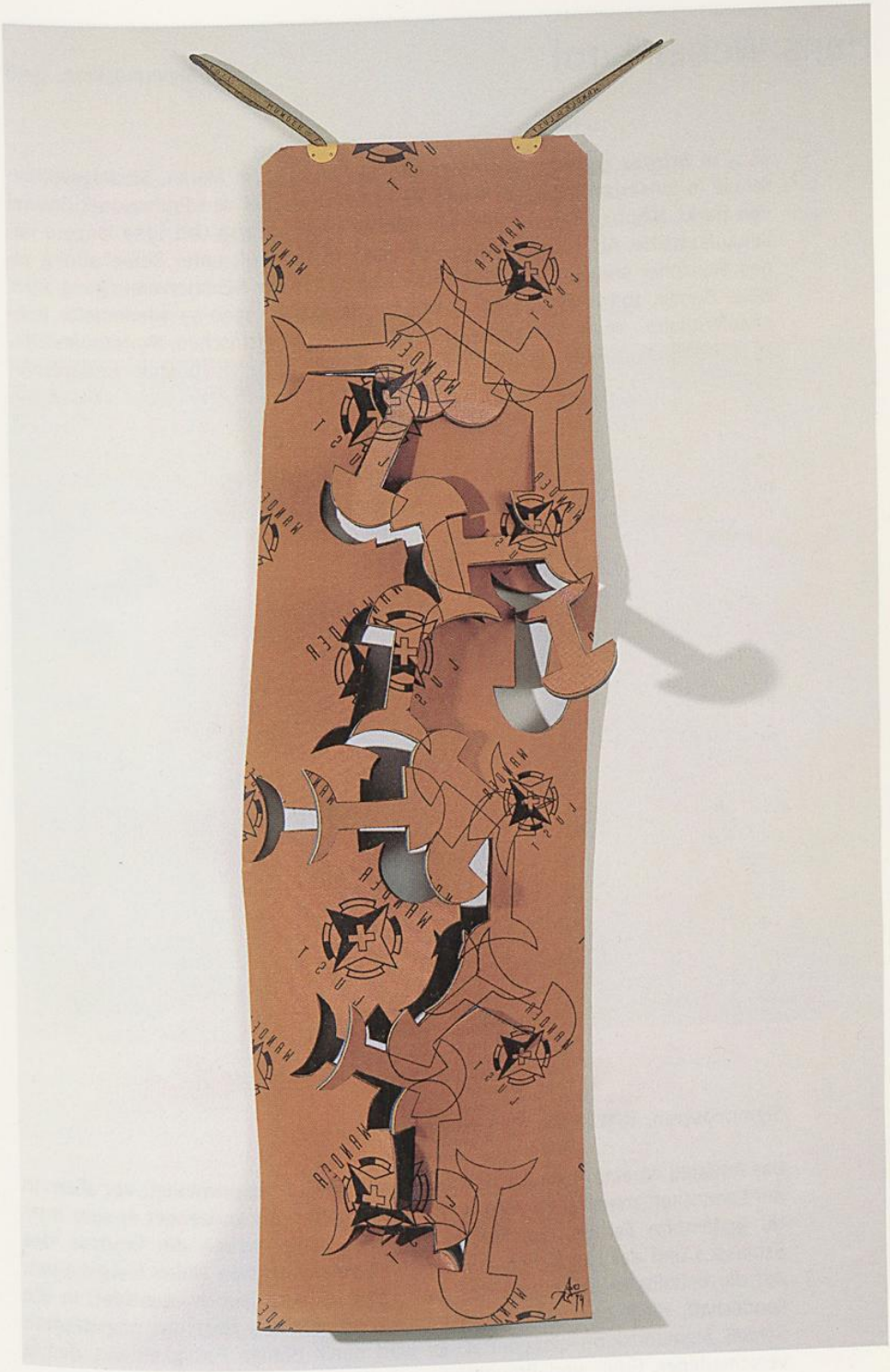
Einzelausstellungen: 1996 »Barbie und Ken sind HIV-positiv« (zeitgleiche Ausstellung im öffentlichen Raum), Wien, Graz, Salzburg, Innsbruck, Linz, Bregenz; 1997 »it was a T-bone steak« (zeitgleiche Ausstellung), Jesuitenkirche (Innsbruck), KZ Mauthausen, Parlament (Wien); »Barbie und Ken sind HIV-positiv«, London
Ausstellungsbeteiligungen: 1994 Bauhof Salzburg (gem. mit Irene Kar, Susanne Morgen.u.a.), Salzburg; »trend art 94«, Bank Austria, Wien; 1996 Gemeinschaftsausstellung mit Matthias Herrmann, Metropolis, Salzburg; »sondermüll-mensch«, Museum Arbeitswelt, Steyr

Literaturauswahl: Ausst.Kat., trend art 94, Wien 1994; Franz Wassermann, Manifest des Fisches, Innsbruck 1993; Franz Wassermann, Barbie und Ken sind HIV-positiv, Innsbruck 1995; Hannes Schlosser, Barbie und Ken sind HIV-positiv, in: Der Standard, Nr.2250/1996, S. 6; Ausst. Kat., sondermüll mensch, Museum Arbeitswelt, Steyr 1996; Kat., Wassermann (mit Kommentaren von Heidrun Sandbichler), Innsbruck 1997; Franz Wassermann, ich habe einen Staat infiziert, in: Refläx (Hrsg. Institut für Kunstgeschichte, Universität Salzburg), Salzburg 1997

Ohne Titel, 1993, Isoliermatte aus Schaumstoff, 200 x 50 cm

Das Wasser und seine Gezeiten tragen einen ewigen Kreislauf der Erneuerung in sich. Und eine Sehnsucht findet ihre Zeichen. Über die Kraft des Symbols wandert die Anima zurück ins Urelement. In Religion und Erotik ist das Bild des Fisches Zeugnis der Reinigung, Fäulnis und Fruchtbarkeit. Eine Metapher der Regeneration erklärt Wassermann somit zum Thema und setzt sie in den modernen Kunstkontext. Während dieser Zeit manifestiert sich der Fisch in Schrift und Zyklus. Erste Theorien zur seriellen Erzeugung interaktiver Prozesse erscheinen – eine Wende zur politisch und sozial engagierten Kunst kündigt sich an. Im Anschluß an diese Werkphase wird der Künstler Bauhütten im öffentlichen Raum errichten und mit subtilen Konzepten die Gesellschaft an ihre Grenzen führen.
Im »Manifest des Fisches« sind Symbol, Logo und Künstler gleichgesetzt. Das Zeichen entpuppt sich als Bildnis und Selbstporträt; »Titel« und »Signatur« sind untrennbar als Einheit ineinander verwoben. Die Schablonisierung des Fisches und seine Freigabe zum Massenprodukt bilden einen weiteren Schwerpunkt des Projektes. In Folge werden Techniken einer Konsum- und Freizeitkultur sichtbar – ihre Maschinerien der Luststeigerung sind zum Motiv erklärt. In der Arbeit »ohne Titel« sind bereits einzelne Stufen dieses Konzeptes realisiert. Eine Schablone mehrt den Fisch, wiederholt wird das idente Zeichen in die orange Isoliermatte eingeschnitten und zum Teil herausgebogen. Das entstandene RaumBild erweist sich als veränderbar. Und aufgefordert ist der Konsument, Kunst nach seinen Wünschen zu formen.

H.S.



Hans Weber-Tyrol

Sigmundskron, 1938

1874 in Schwaz geboren, gestorben am 14. Juli 1957 in Meran. Staatsgewerbeschule in Innsbruck. 1894-98 Akademie in München bei den Professoren Gabriel von Hackl, Nikolaus Gypsis und Paul Höcker. 1908, 1912/13 und 1927 längere Italienaufenthalte. Ab 1929 ständiger Wohnsitz in Südtirol, unter Beibehaltung eines Münchner Ateliers. 1933 Begründer und Leiter der Künstlervereinigung »Der Neue Bund«. 1935 Mitglied der Münchner Secession. 1940-43 wiederholte Italienaufenthalte. 1949 Auszeichnung mit dem österreichischen Professorentitel. 1952 Personalausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Gedächtnisausstellungen 1958 in Bozen, 1962 in Meran, 1967 in Schwaz, Innsbruck und Bozen, 1970 in Innsbruck, 1987 in Eppan.

Literaturauswahl: B. Grimschitz, Der Maler Hans Weber-Tyrol, in: Der Schlern, 4. Heft 1952, S. 146-149; G. Hohenauer, Hans Weber-Tyrol, Innsbruck-Wien-München 1966; Kat. Ausst. Hans Weber-Tyrol zum 10. Todestag, Bozen 1967; Kat. der Gedächtnisausstellung Hans Weber-Tyrol zum 30. Todesjahr, Eppan 1987

Sigmundskron, 1938, Aquarell und Feder, 15.3 x 20.2

Das Aquarell ist eine Technik, die Weber-Tyrol sehr häufig anwendet, vor allem in der Landschaftsmalerei. Für dieses Bild »Sigmundskron« verwendet er sehr matte, gedämpfte Farben. Durch eine Federzeichnung werden die Umrisse des Schlosses und der Landschaft mit sehr fließenden, weichen Linien festgehalten. Auf die detaillierte Gestaltung des Naturvorbildes wird jedoch verzichtet. In die Landschaft, die einen ansteigenden Charakter aufweist, liegt das angedeutete Schloß Sigmundskron eingebettet. Es wird durch orange Farbigkeit aus der in verschiedenen Grün- und Brauntönen gehaltenen übrigen Landschaft hervorgehoben. Im Hintergrund ist ein Stück des Himmels zu erkennen. Im Zusammenspiel von Farbe und Federzeichnung entsteht eine harmonische Bildwirkung.

M.P.

Hans Weigand

Ohne Titel, 1991

1954 in Hall/Tirol geboren, lebt in Wien.

Ausstellungen: 1979 Museum für moderne Kunst, Wien; 1980 Frankfurter Kunstverein; 1981 Secession, Wien; 1985 Messepalast, Wien; 1986 Long Beach Museum of Art, Los Angeles; 1987 Galerie Krinzinger, Innsbruck (Katalog); 1988 Bahnhof Westend, Berlin; 1989 Galerie Ralph Wernicke, Stuttgart; 1990 Insam Gleicher Gallery, Chicago; Secession, Wien; 1991 Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt; Kunsthalle Warschau; 1992 Artelier, Frankfurt; Galerie Achim Kubinski, Köln; 1993 Gallery Achim Kubinski, New York; Salzburger Kunstverein, Salzburg (gem. m. Th. Locher); Fredericianum, Kassel; 1994 American Fine Arts, New York; Grand Prix, Monte Carlo; Galerie Hubert Klocker, Wien; 1996, Institut für Kunstgeschichte, Innsbruck; Nice Fine Arts, Nice; 1997 TLM Ferdinandeum, Innsbruck; Neue Galerie, Graz; Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Villa Arson, Nizza;

Literaturauswahl: Diverse Kataloge (s. o.); Magdalena Hörmann, arttirol. Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-1994, Innsbruck 1994.

Ohne Titel, 1991, Ink-Jet-Print, 245 x 250 cm

Eine Art monumentale, gerasterte Schwarzweißfotografie, gleich einem Passepartout umrahmt von einem breiten Rand, offenbart wie durch ein Fenster den Ausschnitt eines Raumes, vielleicht eines Künstlerateliers: aus dem Schwarz löst sich ein Tisch vor einer weißen Wand heraus, vollgestellt mit allerlei Gegenständen in zufälliger Unordnung. Zeitschriften stapeln sich, ein Karton steht am Rand, daneben eine Farbdose, Einmachgläser, eine Schale mit dunkler Flüssigkeit, eine Papierrolle. Überall liegen Zettel verstreut. Eine Metalleiste lehnt auf der rechten Seite und setzt so, gemeinsam mit ihrem Schatten, einen vertikalen Akzent. Schräg über die ganze Fläche des weißen Hintergrundes, wie durch einen überdimensionierten Stempel aufgedruckt oder in starker Vergrößerung auf die Wand projiziert, ziehen sich die vier Kleinbuchstaben k-r-i-s in einer Reihe hin und greifen dabei auf den Tisch und die darauf vorhandenen Gegenstände über, überlagern sie, stellen ihre Alltäglichkeit in Frage, machen sie und sich selbst surreal. Es wird nicht klar, ob die Buchstaben Ausschnitt eines Wortes sind, sie stehen nur da, verfremdet, in plötzlich sinnlos gewordener Zeichenhaftigkeit. Das Konkrete des Werkes wird unwirklich durch sie. Werkmaterialien des Künstlers sind neben seine Tätigkeit, die sich hier äußert als die Arbeit oder auch das Spiel mit der Schrift, gestellt bzw. sogar durch sie dominiert. Auf einer allgemeineren Ebene ist hier vielleicht angespielt auf das Verhältnis zwischen den Dingen und der sie bezeichnenden Sprache, die ihnen gegenüber ein Eigenleben annehmen kann.

A. O.


kris

Max Weiler

Fröhlichkeit, 1955

1910 in Absam geboren; 1930-37 Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Prof Sterrer; 1937 Romaufenthalt; 1939-42 Hilfslehrer für Zeichnen in Telfs; 1945-47 Fresken in der Theresienkirche Hungerburg/Innsbruck; 1949 Paris; 1952 Preis des Landes Tirol; 1954 Fresken Abfahrtshalle Hauptbahnhof Innsbruck; 1961 Großer Österr. Staatspreis; 1964 Berufung an die Akademie der Bildenden Künste Wien; 1984 Wandbilder Juridikum Universität Wien;

Ausstellungen: 1935 Akademie der bildenden Künste Wien; 1951 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck; 1960 30. Biennale Venedig; 1969 Galerie nächst St. Stephan Wien; 1970 Neue Galerie am Johanneum Graz; 1981 Institut für Kunstgeschichte Universität Innsbruck; 1988 Sezession Wien; 1989 Museum Moderner Kunst Mexiko City; 1990 Graphische Sammlung Albertina Wien; 1991 Landessammlung Rupertinum Salzburg; Nationalgalerie Prag; 1993 Akademie der Bildenden Künste Bratislava; Museion, Museum für Moderne Kunst Bozen; 1994 BAWAG Fondation Wien; 1995 Österreichische Galerie – Belvedere Wien; Graphische Sammlung Albertina Wien;

Literaturauswahl: V. Birke, Natur ohne Dimension, in: Weltkunst 1966/12; W. Skreiner, Max Weiler Salzburg 1975; P. Weiermeier (Hrsg.), Über Max Weiler, Innsbruck 1980; G. Amman, Für Max Weiler, in: Das Fenster 1987/42; Katalog, Max Weiler – »Als alle Dinge...«, Salzburg 1991 – mit detaillierter Biographie; Katalog, Max Weiler, Zeichnungen von 1961-67, Wien 1995; O.Breicha (Hrsg), Katalog, Max Weiler – »Wie eine Landschaft«; Wien 1995; Weiler. Aus der Natur gemacht, Innsbruck, Wien 1997

Fröhlichkeit, 1955, Tempera auf Papier, 61,5 x 86 cm, signiert und datiert unten Mitte »Weiler 55«

Diese 1955 entstandene Temperastudie zeigt in transparentem Farbauftrag, und durchscheinender Bleistiftskizze eine menschliche Figur, die in Bezug gesetzt wird zu der sie umgebenden Natur. Die in blau-braun gehaltenen Bergmotive samt kakteenartiger Pflanze und quergestreifter, wellenförmiger Wolkenschleppe darüber, verbinden sich mit der von rechts ins Bild ragenden Figur in Form und Farbe. In dieser frühen Schaffensphase Weilers finden wir noch assoziative Zitate aus dem Naturhaften, reduziert auf annähernd geometrische Grundformen: Dreiecksformationen und längsrechteckige Flächen. Das Sonnengelb der lichtdurchfluteten Himmelssphäre wird in der runden, den Schädel der Figur andeutenden Fläche – die auf den ersten Blick als Sonne gedeutet werden könnte – und in den kleinteiligeren, u.a. in gelb-grün gehaltenen Körperflächen, weitergeführt. Das Gelb prägt mit seiner Leuchtkraft dieses Temperablatt und verbindet Himmlisches, Irdisches und Menschliches zu einer bewegten, stimmungsvollen Komposition. Die Farbe wird zum Ausdrucks- und Stimmungsträger und spiegelt die Auseinandersetzung des Künstlers über die Wechselbeziehung Mensch – Natur, Seele – Landschaft und im weiteren Kunst und Leben wieder.

V. O.

Max Weiler

Satirische Monotypie auf den Maler Max Spielmann...., 1952

Satirische Monotypie auf den Maler Max Spielmann...., 1952, Monotypie, ca. 59 x 42 cm

Eine große, langsam dahinkriechende Schnecke, ein Regenwurm, ein bereits verblühter Löwenzahn, dessen Samen gerade vom Wind davongetragen werden und einige andere Pflanzen bevölkern dieses Blatt. Die liebevoll geschilderte Nahsicht der sonst so kleinen, meist übersehenen und oft zertretenen Tiere und Pflanzen verweist auch in dieser Monotypie auf die enge Beziehung Weilers zur Natur. Es bleibt nur die Frage offen, was für eine Bedeutung diesem traurigen Gesicht, daß gar nicht in die idyllische Beschreibung dieser »Bodenbewohner« paßt, zukommt. Der Bildtitel verrät, daß es sich dabei um den Maler Max Spielmann handelt, »der beim Graphikwettbewerb 1952 durchfiel«. Die daraufhin ausbrechende Pressefehde zwischen Otto von Lutterotti und Max Spielmann hat Weiler zum Anlaß genommen, den Kollegen zu karikieren. Doch in dieser Darstellung ist noch eine Pointe versteckt, da Weiler dieses Blatt in eine Serie von Monotypien aus dem Jahr 1952 eingebunden hat, die mit »Gemütlicher Spaziergang« betitelt und ganz ähnlich wie das hier vorliegende Blatt gestaltet sind. Schnecken, Regenwürmer und Ameisen aber auch verschiedene Pflanzen wie Löwenzahn oder Klee tauchen dort auf, die meisen dieser Motive sind auch hier vertreten. Sie werden aus der Vogelperspektive, aus der Sicht eines gemütlich Dahinspazierenden gesehen, der gleichzeitig seine Spuren am Boden bzw. am Bild hinterläßt. Etwa an die Stelle, wo sich in den anderen Monotypien die Abdrücke der Schuhe befinden, setzte Weiler in dem satirischen Blatt das überspitzt gezeichnete Porträt Spielmanns. Er hat somit auf äußerst subtile und humorvoll – zynische Weise die Lage Spielmanns, der damals vermutlich »am Boden zerstört« war, anschaulich dargestellt. Daß Weiler dieses Blatt ausgerechnet Otto von Lutterotti, also dem Gegenspieler Spielmanns, gewidmet hat, verleiht dem ganzen noch eine weitere Dimension.....

E.B.S.

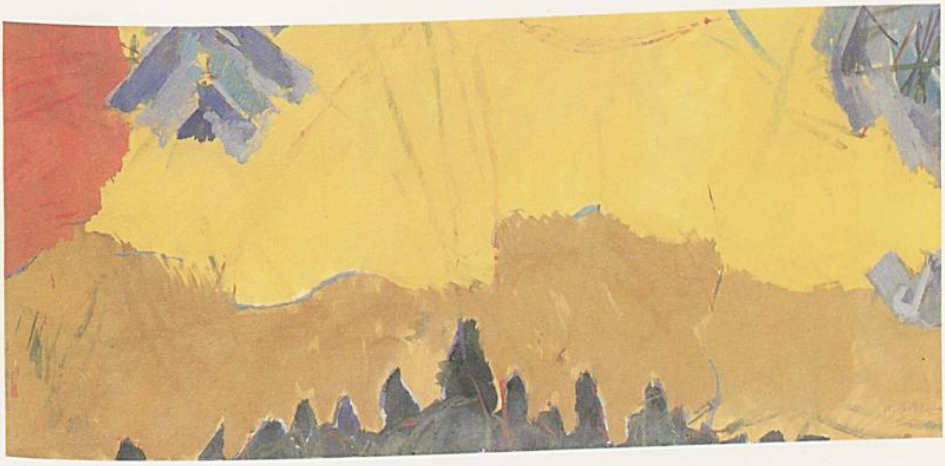
Max Weiler

Entwurf für ein Wandgemälde, 1961

Entwurf für ein Wandgemälde im Stiegenhaus der Neuen Universität Innsbruck Innrain 52, 1961, Tempera auf Papier 69.5 x 146.5 cm, signiert und datiert rechts unten »Weiler 61«

Weiler entwarf für die Ausstattung des Stiegenhauses der Neuen Universität einige Skizzen. Dieser erste seiner beiden hier gezeigten Vorschläge setzt sich im Wesentlichen aus fünf Farbelementen zusammen. Am unteren Bildrand steigt ein Grau-Blau, die dunkelste Farbe, auf, wobei es in dessen Mitte am weitesten in das Bild hineinragt. Darüber liegt, über die gesamte untere Bildhälfte gezogen, eine hell-braune Fläche. Die obere Bildhälfte ist dominiert von einem starken Sonnengelb, in dem sich am linken oberen Rand drei hellblaue Einschübe befinden. In der linken oberen Ecke befindet sich schließlich noch der Ausschnitt eines runden, roten Körpers. Die einzelnen Farbelemente an sich stehen im großen und ganzen separat nebeneinander, allerdings üben hellblaue und rote Fahrer durch das Bild eine gewisse verbindende Funktion aus. Weiler verfolgte gerade in dieser Zeit seines Schaffens viele Eindrücke aus der Natur und verwandelte diese zu seinen Bildern, ohne sie unmittelbar abzubilden. Diese Thematik läßt sich auch hinter diesem Entwurf erkennen.

I.I.



Max Weiler

Entwurf für ein Wandgemälde, 1965

Entwurf für ein Wandgemälde im Stiegenhaus der Neuen Universität Innsbruck Innrain 52, Aquarell, 51 x 92 cm, signiert und datiert rechts unten »Weiler 65«

Dieser zweite hier behandelte Entwurf für ein Wandgemälde entstand vier Jahre nach dem ersten und zeigt eine gänzlich andere Sprache. Es gibt weder geschlossene, große Formen, noch starke leuchtende Farben mehr. Das Bild ist gefüllt mit Klein- bis Kleinstformen in einer sehr gedeckten Farbigkeit von Blau über Grün und Braun bis Bordeaux-Rot und zarten Tönen von Orange und Gelb. Weiler arbeitet hier in einer Art Abstraktion, die keine unmittelbare Vorlage mehr erahnen läßt, wenn man auch durch die Farbwahl auf Motive aus der organischen Natur schließen kann. Aber es war ja nie die erste Intention von Weiler, eine möglichst genaue Abbildung irgendeiner Szene zu verfertigen, sondern das Wesen herauszuarbeiten, und so zum Beispiel die Natur aus dem Blickwinkel der Natur zu sehen.

I.I.

Lois Weinberger

Ohne Titel, um 1983

1947 in Stams geboren; Kunstschmiedlehre und für vier Semester Besuch der Wiener Kunstschule bei Reo Pedrazza; von 1963 bis 1978 Stahlbauschlosser; 1983/84 spielt er die Hauptrolle im Andreas-Hofer-Film »Raffl« (Regie: Christian Berger) und ist für die Ausstattung verantwortlich; 1993/94 Professur an der Akademie Karlsruhe; 1994/95 Internationales Atelierprogramm am Künstlerhaus Bethanien, Berlin; lebt in Wien

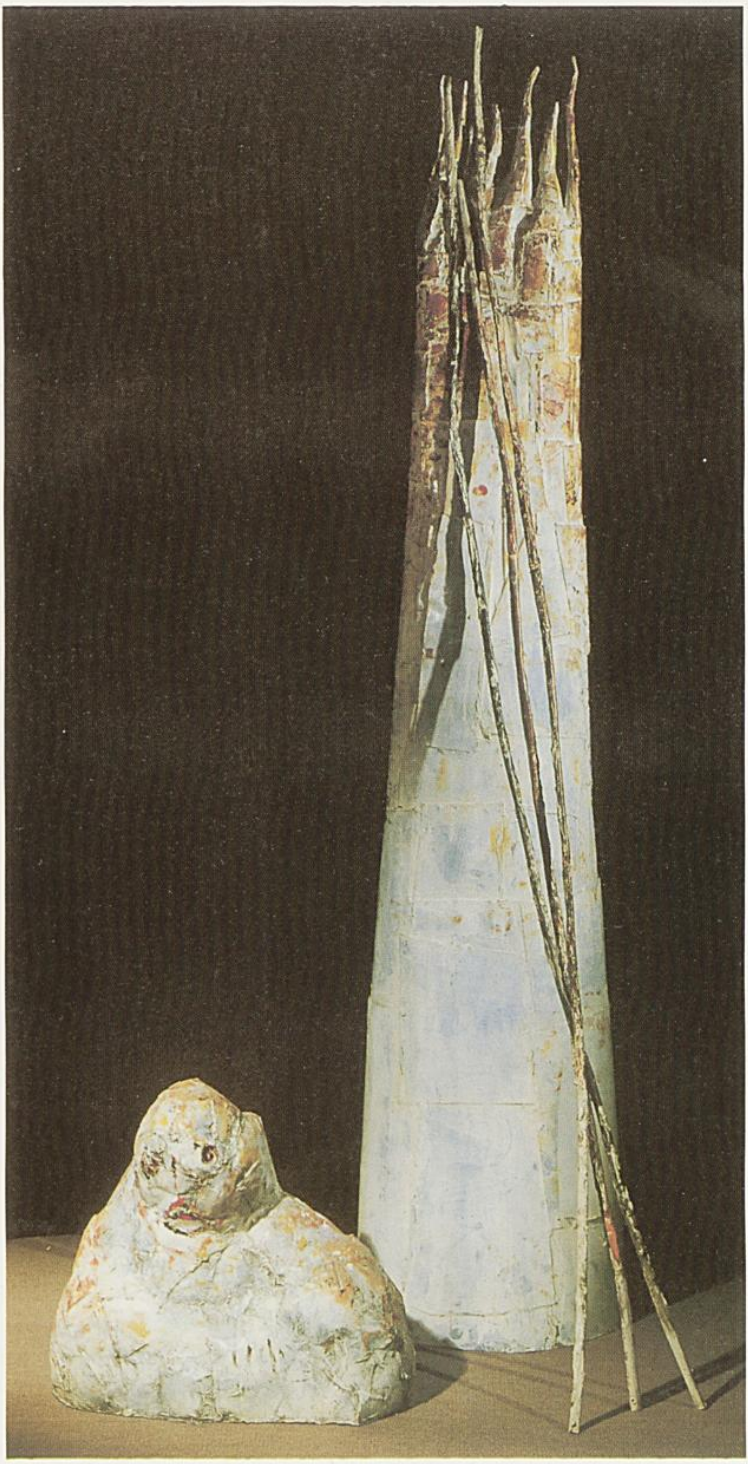
Ausstellungen: 1983 Galerie Krinzinger Innsbruck, Galerie Nächst St. Stephan Wien; Galerie Museum Bozen; 1989 Galerie Krinzinger Wien, 1991 21. Biennale Sao Paulo, Museè d'art Contemporain Lyon, »Kunst Europa« Deichtorhallen Hamburg; 1992 Kunstverein Salzburg; 1995 Künstlerhaus Bethanien Berlin, Wiener Secession Wien; 1996 Kunstverein Marburg, Museum für Angewandte Kunst Wien, Kunsthaus Zürich, Galerie Tanya Rumpff Amsterdam, OÖ Landesgalerie Linz, Museum Ludwig Budapest; 1997 Kunsthalle Wien, Frankfurter Kunstverein, documenta X

Literaturauswahl: Markus Brüderlin, Beispiele künstlerischer Vorgangsweisen, FALTER Nr. 14, Wien 1983; Wilfried Skreiner, La nouvelle Skulpture Autrichienne, in ART PRESS SPECIAL, Paris 1983; Kat. Ausst., Skulpturen, Texte von Wilfried Skreiner, Helmut Draxler, Galerie Krinzinger, Innsbruck 1985; Andrea Schurian, Lois Weinberger-Porträt, PARNASS Nr. 2, Linz 1986; Kat. Ausst., Lois Weinberger, Wiener Secession (Hrsg.), Wien 1995. Videos: Dokumentation der Ausstellung Lois Weinberger in der Wiener Secession, Dez. 95 von Peter Kasperak, ca. 10 min, VHS; Lois Weinberger: Gebiet, Wien Okt. 96, 32 min, VHS, Film + Text Lois Weinberger

Ohne Titel, Objekte aus zwei getriebenen, bemalten Blechmodellen und drei Metallstäben, um 1983, Höhen 190 und 46 cm

Diese Inszenierung Lois Weinbergers aus dem Jahre 1983 ist ein bizarres Fragment plastischer Präsenz. Unter unser immer komplizierter werdenden Begriffsverständnis ausgegraben, bezieht diese Skulptur ihre widersprüchliche Kraft aus einer bewußt rudimentären und dilettantischen Dürftigkeit. Der menschliche Körper ist nur mehr Erinnerung in einer in sich verharrenden Formgestalt. Aus dem Formlosen wächst ein Gesicht, an Augenpunkten, Nasenstrich und Mundschlitz angedeutet. Der zweite Hohlkörper bleibt nicht bei sich, er schwingt in seinen gespaltenen Enden nach außen und empor. Seine aufsteigende Kraft im Raum, die drei Stöcke und ein noch in der Urmasse verharrendes Menschengeschlecht weisen auf die melancholische Ehrfurcht vor verlorenen Ritualen und archaischen Gebrauchsgegenständen. Die Bemalung hat darin modellierenden Eigenwert, Hand- und Fingerabdrücke, Eingravierungen und Aufgeklebtes bilden auf den Blechmodellen Zeichen des Abgetasteten und Gebrauchten. Der Materialprozess auf der Oberfläche der entleerten Hohlkörper weist auf die Sehnsucht nach der verlorenen Einheit von Inhalt und Form in der Kunst. Lois Weinberger bezeichnet die Plastiken als »ethnopoetisch«.

M.B.



Turi Werkner

Schoner, 1975

1948 23.57 MEZ in Innsbruck geboren; 1967-71 Akademie der bildenden Künste, Wien

Ausstellungen (Auswahl): 1969 Galerie am Dom, Innsbruck; 1972 Galerie St. Barbara, Hall; 1973 Theseustempel, Wien & Institute of Contemporary Arts, London; 1974 Galerie im Taxispalais, Innsbruck; 1975 Forum Stadtpark, Graz; 1976 Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1978 Kunstpavillon, Innsbruck; 1980 Galerie Staehli, Zürich; 1981 Galerie Ariadne, Wien; 1983 Museum des 20. Jh. Wien & Städt. Galerie im Lenbachhaus, München; 1984 Galerie Grita Insam, Wien; 1985 Meijhuis, Helmond/NL & Kunsthalle Bern; 1986 Frankfurter Kunstverein; 1987 Galerie Grita Insam, Wien; 1988 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck; 1991 Galerie Thoman, Innsbruck; 1994 Erinnerungsmachine, Galerie Bienenstein, Wien; 1994 Museum für Moderne Kunst, Bozen; 1995 Galerie Thoman, Innsbruck; 1996 Zentrum und Peripherie, TLMF, Innsbruck

Literaturauswahl: Pfaundler W., Das Tiroler Porträt, in: Das Fenster, Nr. 29, Innsbruck, 1981; Kreuzer-Eccel E., Aufbruch, Bozen, 1982 S. 245 S. 328; Koschatzky W., Die Kunst der Photographie, Wien, 1984; Zaunschirm Th., in: Der Kunst ihre Freiheit, Wien 1984; Scheidl R., Die Methoden das Zufälligen. Der Zufall als Methode, in: Parnaß, Heft 6, 1986; Ronte D., Die visuelle Machinerie eines Informationstechnikers in: Kunstforum international 89, 1987, S. 140-142; M. Hörmann (Hrsg.) arttirol, Innsbruck, 1994,

Schoner/Mischtechnik-Papier/74 x 104 cm 15. Mai bis 14. August 1975

Das labyrinthische Gekritzel auf Turi Werkners Schoner gilt zunächst ganz einfach zur Kenntnis genommen zu werden. Das was auf dem Papier passiert, ist, wenn es schon lesbar ist, wenigstens nicht verständlich, weil es auf Werkners Schreibtisch als künstliche Welt geschah wie der automatische Strich beim langen Telefonat. Auf Farbigkeit gestützte Zeichen schöpfen aus einem Gedankenreichtum dem das vorliegende Blatt zu klein zu werden scheint. Gegen ihre rationale Lesbarkeit wird die Informationsfülle des elementaren menschlichen Ausdruckwillen aufgewogen....

G.M.


N.R.P.P.
CAN MI TES B
"KORNBLUTH"

Margret Wibmer

Attempted Approach, 1993

1959 in Lienz/Osttirol geboren; 1979-1983 Hochschule für Angewandte Kunst, Wien; 1983-1989 Atelier in New York City; ab 1990 Atelier in Amsterdam;

Ausstellungen: 1982 Autragsarbeit in N.Y. für Nimbus Records; 1983 A.I.R. Gallery N.Y.City; 1985 A.I.R. Gallery N.Y.City; 1987 Burg Schlaining, Burgenland (Ausstellungsbeteiligung); Osaka City Museum, Japan (Gruppenausstellung); 1988 Fashion Moda Gallery, N.Y.; Mars Bar, N.Y. (Gruppenausstellung); 1990 Loods 6, Amsterdam; Städtische Galerie Lienz; 1991 Galerie Josine Bokhoven, Amsterdam; Open Haven Museum, Amsterdam (Gruppenausstellung); 1992 Open Haven Museum, Amsterdam; 1993 Open Haven Museum, Amsterdam (Gruppenausstellung); AK Bildungsheim Seehof, Innsbruck;

Literaturauswahl: „Q-Riosity", Ausstellungskatalag 1993; Osttiroler Bote, Nr.44 und 45, 1990; Osttiroler Bote, Nr.12, 1996

Attempted Approach, 1993, Holz, Polyester, Foto, Lichtquelle, 2-teilig, 155 x 76 x 21 cm

Margret Wibmer, die bevorzugt viele verschiedene Bilder und Materialien für ihre Arbeiten kombiniert, zeigt uns hier eine Installation aus zwei Polyesterquadern, die jeweils eine Lichtquelle beinhalten, um zwei identische Fotos beleuchten. Auf den Schwarzweißfotos ist der Ausschnitt eines Körpers zu sehen, die Identität des/der Abgelichteten ist also unbekannt. Der Körper trägt einen Gummianzug, wird also noch einmal verfremdet. Obwohl dieses Material als zweite Haut fungiert, kann damit kein exaktes Abbild des Körpers dargestellt werden. Unter den Einwirkungen von Licht oder Bewegung verhält sich dieses Material ganz anders als die menschliche Haut; Falten fallen z.B. sehr viel effektiver und plastischer. Der Körper wird gleichzeitig gespiegelt und verzerrt. Wibmer spielt mit der Wahrnehmung des Betrachters, die Grenzen zwischen Realität und Illusion sind fließend.

K.F.

Heidrun Widmoser

Toskana, 1993

1960 in Meran geboren; Besuch der Hochschule für angewandte Kunst, Wien bei Prof. Oberhuber und Prof. Caramelle; 1986 Filmproduktion »Erlebnis Peilstein«; 1990 Filmproduktion »Road Movies«;

Ausstellungen: (Auswahl) 1986 Postsparkasse, Wien; 1988 Galerie Gras, Wien: »Geist und Form«; 1992 Riva di Garda/(I); Stipendium für »Progetto Civitella«/(I); 1993 Kunstpavillion, Innsbruck; Bozen: »Panorama«; Royal Hibernian Academy Gallagher Gallery, Dublin; Pembaurstraße 19, Innsbruck; Schloß Büchsenhausen, Innsbruck; 1994 Stadtturmgalerie (gem. mit G. Gstrein), Innsbruck;

Literaturauswahl: Kat. Ausst., Contemporary Tyrolean Art, Dublin 1993; Kat. Ausst., »fest am boden«, Wörgl/T 1993; M. Hörmann, Arttirol – Kunstankäufe des Landes Tirol 1989-94, Innsbruck 1994; Oskar Sandner;

Toskana, Öl auf Holz, 1993, 43 x 34 cm

Im Zentrum der alten Holztafel, die sich hier in sekundärer Verwendung befindet, nimmt das ovale Bildfeld nur etwa 1/4 der gesamten Fläche ein. Allein durch den Auftrag der Ölfarbe differenziert man den einen Teil (Zentrum) als Gemälde, den Anderen als Rahmen. So stehen also die zahlreichen Abnützungserscheinungen und Holzwurmlöcher im Gegensatz zur lieblichen, ins Abendlicht eines Sonnenuntergangs getauchte Landschaft, ohne aber unausgewogen zu wirken. So gelingt es der Künstlerin, den Blick des Betrachters zu fesseln, er wird förmlich ins Bild hineingezogen. Blasse Gelb- und Brauntöne modellieren leicht hügelige Formen, deren Plastizität kräftige Grüntöne noch unterstreichen. Die Geländelinien entwickeln sich zum rechten Bildrand hin in die Tiefe, wo sie sich mit dem Horizont schneiden. Der pastellblaue Himmel vervollständigt den Gesamteindruck, der Ruhe und Harmonie vermittelt.

MBK

Peter Willburger

Die Jahreszeiten, 1983

1942 in Hall in Tirol geboren; 1962-64 Studienaufenthalte in Süditalien; 1964-68 Akademie der bildenden Künste, Wien (Prof. Max Weiler); 1968 Rückkehr nach Süditalien

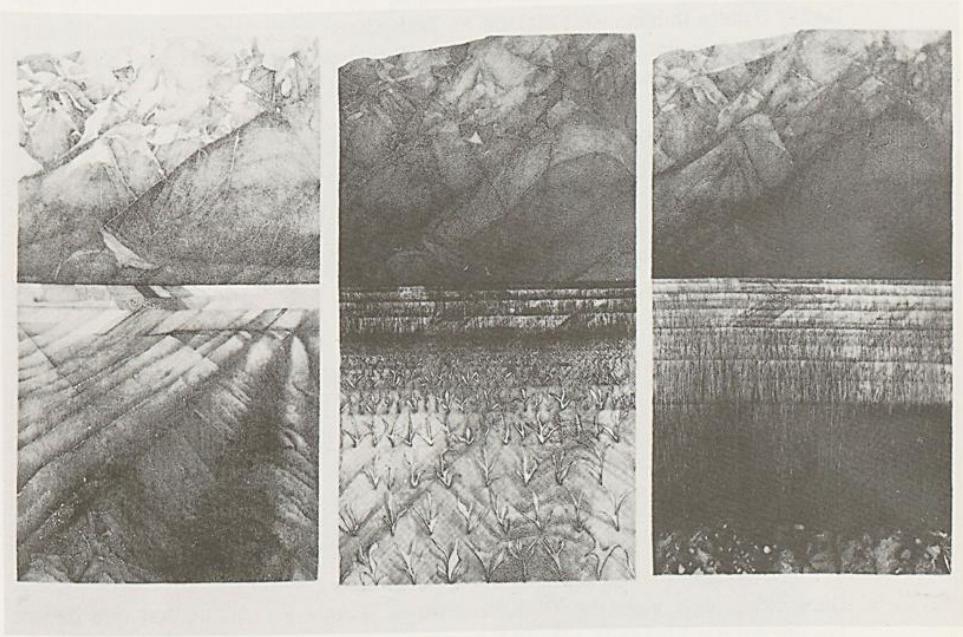
Ausstellungen (Auswahl): 1967 Galerie Zentrum 107, Innsbruck; 1972 Studio S, Rom & Art Basel; 1975 Il Bisonte, Florenz & Arte fiera, Bologna; 1977 »Das Porträt nach 1945 in Tirol« Ferdinandeum Innsbruck; 1979 »Tempi Meditarranei« Burg Hasegg, Hall & Akademie der Bildenden Künste, Wien; 1980 & Graphikbiennale, Krakau; 1981 Galerie Fante dei Fiori, Bari & Contemporary Print Biennale, Tokio; 1982 Galerie Taide, Salerno; 1983 Albertina, Wien & Galerie Elefant, Wien & 3rd Art Festival, Kyoto; 1984 19. österr. Graphikwettbewerb, Innsbruck (Preis BUMUK); 1986 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck & »Inter/Venti«, Salerno; 1987 »Poiesis« Galerie Thomas Flora, Innsbruck; 1989 »Konsequenzen« Galerie Maeder, München; 1991 Galerie Thomas Flora, Innsbruck & »Carta die Pinta«, Neapel & Galerie Renu, Silz; 1992 Vovea Centralis, Salerno; 1994 Stathaus Ulm

Literaturauswahl: Kreuzer-Eccel E., Aufbruch, Bozen, 1982, S.266 S.328; Koschatzky W., Peter Willburger, Katalog, Wien 1983; Ammann G., Peter Willburger, Katalog, Innsbruck, 1984; Poiesis, Katalog Galerie Flora, Innsbruck 1987; Ronte D., Konsequenzen, Katalog, München 1989

Die Jahreszeiten, 1983, Radierung, Kaltnadel, Kupferstich, Aquatinta/3 Zustände/70 x 100 cm, numeriert II/III/I signiert »Willburger Peter 83« rechts unten

Der Zustand mit seiner Veränderung und das Aufspüren von Möglichkeiten findet im Schaffensprozeß des Radierers mit spontaner Unmittelbarkeit das adäquate Medium. Die Veränderung der Natur in den Jahreszeiten wird über die Realität der Technik vollzogen. In drei Zuständen wird dieselbe Platte in Willburgers subtiler Anwendung der graphischen Techniken – die reiche Tonwertskala von Licht und Schatten zuläßt – zum Ort der landschaftlichen Veränderung. Der Ort bleibt derselbe. Der Schöpfungsakt des Radierers sensiblisiert in seinem langsamen Werden Natur und ihren zeitbezogenen Wandel....

G.M.



Michael Wolf

Ohne Titel, 1990

1959 in Innsbruck geboren; 1979-85 Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei den Professoren Weiler und Rainer; 1986 Fügerpreis; 1986 und 1989 Preisträger »Geist und Form«; 1990 Staatsstipendium; 1991 Auslandstipendium Krakau

Ausstellungen: 1988 Galerie Lang Graz; 1988 Galerie Gras Wien; 1989 Galerie Gras Wien; 1989 Galerie Zeitkunst Kitzbühel; 1991 »Räume« Fensterkaserne Innsbruck; 1992 Tiroler Kunstpavillon; 1992 Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert Universität Innsbruck; 1992 Galerie im Taxispalais; 1993 Royal Hibernian Academy Gallagher Gallery Dublin; 1993 Galerie im Taxispalais; 1993 Schloß Büchsenhausen; 1994 Kunstpavillon; 1994 Galerie im Andechshof; 1994 Büchsenhausen; 1996 x2mClon Krakau und Görlitz; 1997 auch in Breslau

Literaturauswahl: Artikel in der Tiroler Tageszeitung vom 23.12.1992, Seite 6; Kat. Ausst. Contemporary Tyrolean Art Dublin 1993; Marianne Hörmann (Hg.), art-tirol. Kunsteinkäufe des Landes Tirol 1989-94, Innsbruck 1994;

Ohne Titel, 1990, vierteilig, Öl auf Leinwand, je 35 x 80 cm, signiert und datiert jeweils auf der Rückseite »M. Wolf 90«

Ein Titel ist für Wolfs Folge von vier querformation Bildern nicht nötig, denn für das, was sie darstellen und ausdrücken sollen, bedarf es keiner fixierenden Bedeutung. Man sieht sich unwillkürlich Ausblicken in den Himmel gegenüber. Jedes der Bilder vermittelt eine andere Atmosphäre, wobei die drei ersten annähernd in einer Art Ablauf stehen, von dem sich das vierte deutlich absetzt. Das erste Bild gibt einen nächtlichen Eindruck wieder. Es ist geprägt durch die dunkelsten Farben im ganzen Zyklus, aber gleichzeitig auch durch das leuchtende Winterweiß, das durch den übergroßen Kontrast umso greller wirkt. Im zweiten Bild sind die erstarkten Vorboten des Sonnenaufganges dabei, das nächtliche Graublau zu verdrängen, bis sich dann im dritten Bild die Rottöne des Morgenrotes voll entfalten können. Das vierte Glied der Reihe hat nun eine Farbpalette von hellblau, lila und weiß und steht sicher nicht in direktem Zusammenhang mit einer Dämmerungsstimmung. Wolf gelingt es, den Betrachter in seine Welt von Licht- und Wolkenspielen zu verführen, in der er sich wenigstens für ein paar Momente verlieren kann.

I.I.

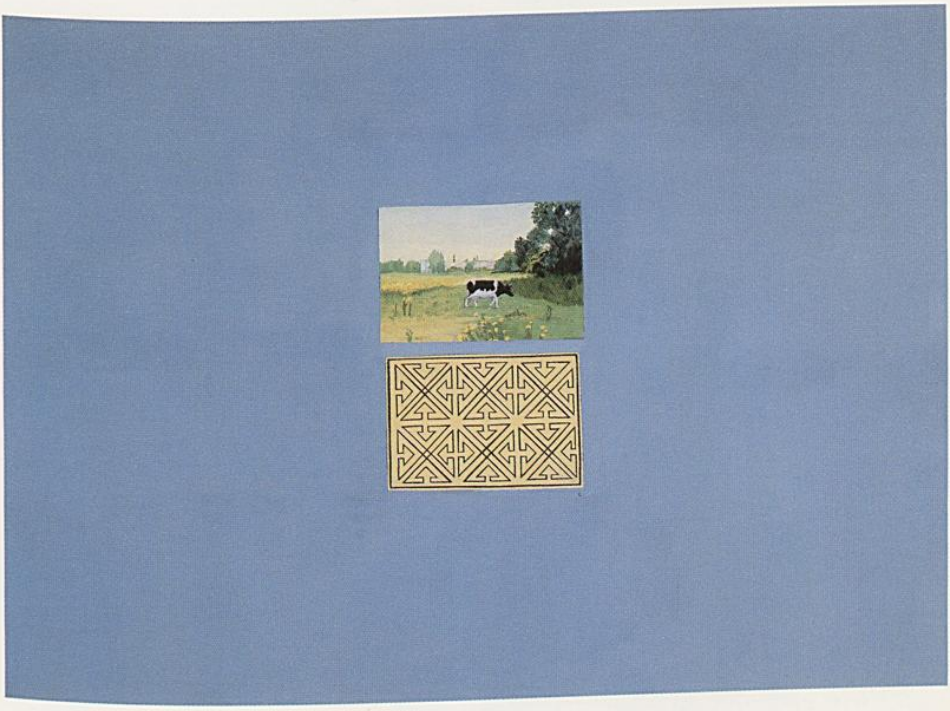
Michael Wolf

Warszawa, 1993

Warszawa, 1993, Eitempera auf Leinwand, 140 x 100 cm

Dieses Bild dürfte wohl – dem Titel nach – im Rahmen von Wolfs Auslandstipendium in Polen entstanden sein. Seine Eindrücke hat er malerisch umgesetzt: Die in freundlich gedeckten Farben gehaltene Naturschilderung im oberen querrechteckigen Feld scheint Heiterkeit und Idylle auszustrahlen. Diese Ausgewogenheit und Stille wird durch die farblich abgesetzte Kuh, die gemächlich dem angedeuteten Wald zutrottet, noch zusätzlich betont. Als Gegenpol dazu fungiert das untere etwas kleinere Rechteck, das mit seinem Linearismus und geometrischen Formen stark vom oberen, ausgezeichnet durch die lockere Anordnung der Bildinhalte, abweicht. Eine zusätzliche Verfremdung wird mittels der Plazierung in eine graue Fläche erreicht. Somit wirkt das kleine Naturidyll verloren, und das Ausschnitthafte und Begrenzte dominieren.Wolf wählt allgemein für seine Bilder zum Teil formal klassische Landschaften, läßt sich also von der Realität inspirieren, doch der vordergründig eindeutig lesbare Inhalt wird mittels der Wahl eines extremen Standpunktes oder durch die Einbettung des Bildausschnittes in eine dazu kontrastierende Umgebung verzerrt, und der Betrachter muß diese Bezüge neu einordnen.

T.W.



Raimund Wörle

Hl. Cäcilia, um 1936

1896 in Innsbruck geboren, gestorben am 29. Juli 1979 ebendort. Staatsgewerbeschule in Innsbruck, Ferialpraxis bei Raffael Thaler und Toni Kirchmayr. Nach dem Ersten Weltkrieg freischaffender Künstler in Innsbruck, Fortbildungskurse bei den Professoren Comploy und Esterle. 1930 Mitglied der Künstlergruppe »Sezession-Innsbruck«. Nach dem Zweiten Weltkrieg hauptsächlich in der Wandmalerei tätig, u.a. Wandbilder an den Schulhäusern von Fritzens, Reith bei Brixlegg, Haiming, in den Arkaden des Innsbrucker Westfriedhofs und an der Pfarrkirche in Barwies. 1977 Verleihung des Professorentitels.

1934 und 1936 Einzelausstellungen im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. 1952, 1971, 1977, 1996 Ausstellungen seiner Werke im Tiroler Kunstpavillon.

Literaturauswahl: Tiroler Anzeiger 1934 Nr. 294 (O. Lutterotti); Kulturberichte aus Tirol 1979 Nr. 271/272 (M. Hörmann); H. Mackowitz, Der Innsbrucker Maler Raimund Wörle, Gestorben 29. Juli 1979, in: Raimichls Volkskalender, 60. Jg., Innsbruck 1981, S. 31

Hl. Cäcilia, um 1936, Lithographie, signiert links unten »RW«, bez. auf der Rückseite links unten »Raimund Wörle ca. 1936«

Die heilige Cäcilia, die im 15./16. Jhdt. zur Patronin der Kirchenmusik wurde, heute als Patronin der Musiker im allgemeinen gilt, wird hier von Wörle an der Orgel sitzend und komponierend dargestellt. Wobei festzustellen ist, daß die Darstellung der hl. Cäcilia mit dem Attribut der Orgel oder auch einem anderen Musikinstrument die übliche Art ist; komponierend, wie Wörle sie zeigt, ist sie relativ selten abgebildet. Technisch handelt es sich um ein lithographisches Negativverfahren. Es ist eine reine schwarz-weiß Darstellung, es gibt keine Grauwerte, die plastische Wirkung entsteht einzig durch die Strichlage. Der Lichteinfall kommt von der rechten Seite. Die mädchenhaften Gesichtszüge und die anmutige Haltung, mit der die heilige Cäcilia an der Orgel sitzt, ergeben eine feierliche Stimmung.

M.P.


ST·CÆCI·LIA

Raimund Wörle

Selbstporträt, 1957

Selbstporträt, 1957, Öl/Holzfaserplatte, 54 x 45 cm, datiert links oben »57«, bez. auf der Rückseite »RW 57«

Dieses Selbstporträt Wörles weicht einzig in der Farbgebung geringfügig vom geschauten Naturvorbild ab. Der Ansatz des Oberkörpers und der Hintergrund sind sehr viel heller als der Kopf, die Farbe ist auch dünner aufgetragen. Der Kopf hebt sich durch den satteren Farbauftrag klar ab. Der Gesichtsausdruck wirkt sehr nachdenklich, irgendwie melancholisch. Durch die ausschließliche Verwendung von Erdfarben wird die melancholische Bildwirkung noch verstärkt. Der Blick ist auf den Betrachter gerichtet, dieser wird durch die auf ihn gerichteten Augen direkt angesprochen. Es scheint, als ob Wörle mit diesem sehr nachdenklich wirkenden, eindringlichen Blick den Betrachter auch zum Nachdenken bewegen wollte.

M.P.

Raimund Wörle

Innsbrucker Motiv mit Jesuitenkirche, 1938

Innsbrucker Motiv mit Jesuitenkirche, 1938, Aquarell, 39.2 29.3 cm, signiert und datiert rechts unten »R. Wörle 38«

Ohne sich auf die rein naturalistische Wiedergabe zu beschränken sind Raimund Wörles Landschaften bzw. Stadtansichten topographisch eindeutig zuordenbar. Er versteht es hervorragend witterungs-, jahres- oder tageszeitbedingte Stimmungen festzuhalten. Besonders in der Aquarelltechnik sind ihm in dieser Beziehung hervorragende Arbeiten gelungen. Dieses Innsbrucker Motiv der Jesuitenkirche vermittelt die Stimmung eines düsteren Wintertages. Der Himmel ist grau und verhangen. Das Grau der Jesuitenkirche verstärkt diese Stimmung noch. Aber doch scheint sich der Himmel am linken Bildrand schon ein bißchen zu öffnen, und die Sonne hervorzukommen. Die warme gelbe Farbe des an die Jesuitenkirche anschließenden Gebäudes und der Schnee, der am Dach dieses Gebäudes schon zu schmelzen beginnt, lassen die baldige Besserung der Witterung und das Aufkommen einer positiveren Stimmung erwarten.

M.P.

Sabine Zelger

Ohne Titel, 1985

1956 in Innsbruck geboren; 1974 Abschluß der Höheren Technischen Lehr-und Versuchsanstalt Innsbruck Abteilung Malerei und Kunstgewerbe; 1976-79 Hochschule für Industrielle Gestaltung Linz; 1980-83 Ecole des Beaux Arts Avignon; 1983-86 Hochschule für Angewandte Kunst Wien bei Prof. Lassnig; seit 1995 u.a. als Malerin tätig und im Bereich der Objektkunst (Pergamentarbeiten)

Ausstellungen: 1974 Grillhof Igls; 1980/81 Ecole des Beaux Arts Avignon; 1984 Burgtheater Wien; 1987 Stadtturmgalerie Innsbruck; 1987 Projekt Tusß Innsbruck; 1989 Heiligenkreuzerhof Wien; 1990 Galerie Zeitkunst Kitzbühel; 1992 Galerie Zeitkunst Kitzbühel; 1993 Fest am Boden Wörgl; 1995 Galerie 5020 Salzburg; 1995 Salle de bal Wien; 1996 Kunstpavillon; 1996 Palais Lichtenstein Feldkirch

Literaturauswahl: Kat. Ausst. Fest am Boden Wörgl 1993; Kat. Ausst. Sabine Zelger Kunstpavillon 1996

Ohne Titel, 1985, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, nicht signiert, nicht datiert, 1985

Auch wenn Zelger dieses Bild »Ohne Titel« nennt, arbeitet sie doch eindeutig figurativ. Sie zeigt dem Betrachter ein mattes Antlitz. Es erscheint hinter einer Art Vorhang, der das Bild nach oben abgrenzt und ist von rechts oben nach links unten ausgerichtet. Zelger zeichnet mit sehr breiten, schwarzen Konturen. Der Ausdruck, den sie erzielt, ist deshalb aber keineswegs grob, sondern vielmehr verschleiert und fast abwesend. Der Grund dafür liegt hauptsächlich in der Darstellungsweise des linken Auges, das, im Gegensatz zum durchaus wachen rechten, gebrochen, wie tot wirkt. Dazu kommt noch, daß vom geöffneten Mund etwas ausgeht, das als letzter Atem interpretiert werden kann. Der Verlauf des Striches vom Mund weg, aber vor allem auch die gedeckte, kalte Farbigkeit, hauptsächlich der grau- weißen Gesichtsfarbe, verstärken noch diesen morbiden Eindruck. Vielleicht wählte Zelger gerade deshalb keinen Titel. Die Farbigkeit außerhalb des Gesichtes ist mit dem blau-grünen Vorhang und dem sonnengelben bis rosigen Hintergrund warm und teilweise sogar leuchtend.

I.I.

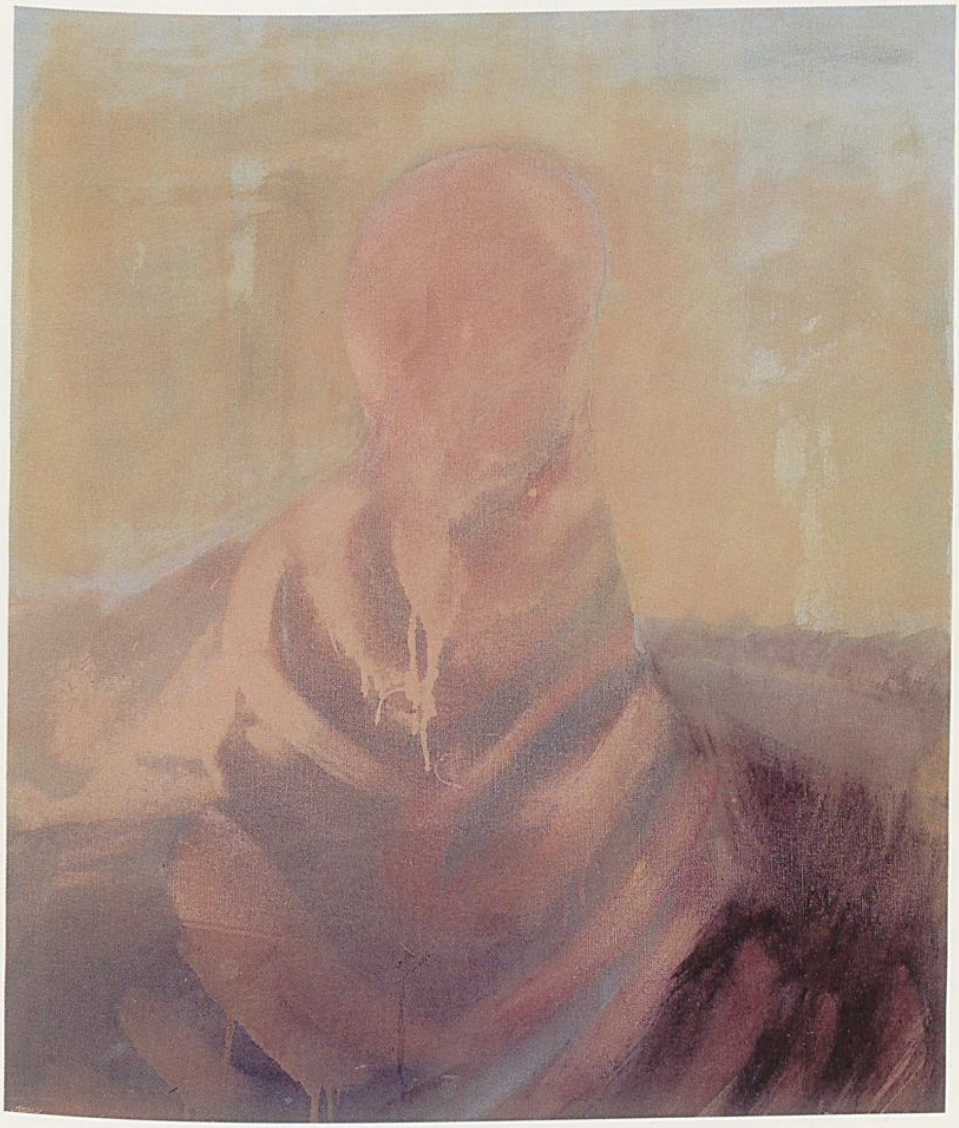
Sabine Zelger

Ohne Titel, 1995

Ohne Titel, 1995, Mischtechnik auf Leinwand, 60 x 70 cm

Seit 1995 widmet sich Zelger u.a. intensiv der Malerei mit einem neuen, auf dieses Medium fixierten Interesse. Hierfür bedient sie sich wasserlöslicher Farben, die mit Pigmenten, Leim und Acryl vermischt werden, und somit prägt diese Technik den Primäreindruck ihrer Bilder. Gestalten und Formen werden hiermit schwer faßbar, sie scheinen sich dem Betrachter zu entziehen. Der Eindruck des Flüchtigen, Verschwommenen wird durch ihrer Malweise klar vermittelt – ihre Aussage entbehrt dabei nicht der Präzision. Die menschliche Gestalt wird hier auf eine Grundform reduziert, die mit der Kahlheit des Kopfes und dem Fehlen der Arme ihren eigenwilligen Ausdruck findet. Alles Individuelle und Elemente, die auf eine bestimmte Zugehörigkeit weisen, werden vermieden, um so den Menschen nackt, entblößt von allem Dekorativen und Oberflächlichen, in den Raum zu stellen, der sich nicht von der Gestalt löst, sondern eine Symbiose mit dieser eingeht. Dieses Umfeld scheint dem Menschen kein Halt zu sein, denn trotz vorhandener Verbindungsstellen kapselt er/sie sich ab. Dies wird künstlerisch mittels der Bögen, die im oberen Körperbereich noch Teil der Figur zu sein scheinen, im unteren, dunkleren aber an Selbständigkeit gewinnen, um sich dann im auflösenden Leib zu verlieren, umgesetzt. Die Farbpalette umfaßt mehrere pudrige Töne, die in der Gegend des Kopfes in mehreren Schichten aufgetragen sind. Durch das Rosabraun schimmert unregelmäßig der hellblaue Hintergrund hindurch. Die Gestalt löst sich in deutlich dunkleren Farben nach unten hin auf. Ob sie im Zusammensinken oder im Auftauchen aus dieser dunklen Sphäre, die wohl im engen Konnex mit der eigenen und nach außen projizierten Wahrnehmung steht, begriffen ist, beantwortet die Künstlerin mittels ihrer eigenen auflösenden Formensprache.

T.W.



Michael Ziegler

Ohne Titel, 1994/95

Geboren 1960 in Wels; Studium an der Hochschule Mozarteum, Salzburg (Bildnerische Erziehung und Werkerziehung, Klasse für Malerei bei Prof. Prandstetter). Lebt in Innsbruck.

Ausstellungen: 1983 Bildungshaus St. Virgil, Salzburg; 1984 Künstlerhaus, Salzburg (Förderungspreis der Salzburger Landesregierung); 19. Österreichischer Grafikwettbewerb, Ausstellung im TLM Ferdinandeum, Innsbruck; 1985 Galerie Altnöder, Salzburg; 1986 Dengel-Galerie, Reutte; 21. Österreichischer Grafikwettbewerb, Ausstellung im TLM Ferdinandeum, Innsbruck (Preis des Landes Steiermark); Galerie im Traklhaus, Salzburg; 1987 Künstlerhaus, Salzburg (Förderpreis der Salzburger Landesregierung); 1988 Galerie Krinzinger, Innsbruck; 1990 Galerie Altnöder, Salzburg; 1991 Fennerkaserne, Innsbruck; 1993 Kulturverein, Klausenburg (Rumänien); 1994 Inngalerie, Kufstein; Kunstpavillon, Innsbruck; 1995 Galerie Altnöder, Salzburg; 1996 Kunstpavillon, Innsbruck; 1997 Galerie Nothburga, Innsbruck (gem. m. E. Moser).

Literaturauswahl: Kat. Ausst. 19. Österreichischer Grafikwettbewerb, Innsbruck 1984; Kat. Ausst. Dengel-Galerie, Reutte 1986; Kat. Ausst. Galerie Krinzinger, Innsbruck 1988; Kat. Ausst. Galerie Altnöder, Salzburg 1990; Kat. Ausst. Fennerkaserne, Innsbruck 1991; Kat. Ausst. Galerie Altnöder, Salzburg 1995.

Ohne Titel, 1994/95, Öl auf Leinwand, 50 x 45,5 cm

Etwa ein Viertel des Bildes wird von einer grüngrundigen Bodenfläche eingenommen, die in durchgehend über das Querformat gezogenen Pinselstrichen gestaltet ist. Darüber folgen ein schwarzblau abgesetzter und ein hellerer Streifen, vor denen fünf Baumstämme zu sehen sind. Diese tragen längsovale Baumkronen in einem schwärzlichen Blaugrün, nach oben durch einen kräftigen Petrolton vom dunklen Bildrand abgegrenzt. Während die gedämpften Farbtöne auf dem ganzen Bild reich nuanciert und differenziert sind, sind die Formen einfach und stilisiert. Sie wirken flächig, folienhaft, nicht plastisch-räumlich. Auch sind die Umrisse nicht klar konturiert, sondern sie verschwimmen, gehen ineinander über. Die Komposition ist symmetrisch: in der Mitte ein Baum mit einer kleineren Krone, rechts und links je zwei mit größeren. Durch die konsequent von einem Bildrand zum anderen durchgezogenen Pinselstriche erhält das Bild eine starke Horizontaltendenz, die auch durch die Schichtung verschiedener Farbstreifen betont wird. Einziger vertikaler Akzent sind die Bäume.

A. O.

Michael Ziegler

Ohne Titel, 1995

Ohne Titel, 1995, Öl auf Leinwand, 45,5 x 42 cm

Dargestellt sind links eine hohe, geschwungene Vase mit Fuß, rechts eine hohe und breite Schale, deren rechter Rand abgeschnitten ist. Beide sind leer. Sie sind weiß, in Pastelltönen mit fast transparenter Wirkung abschattiert, und stehen auf einem nicht näher definierten graublauen Grund, der etwa ein Viertel des Bildes einnimmt. Der Hintergrund ist schwarzblau; insgesamt kann man von einer matten, gedeckten Farbigkeit sprechen, die das Licht absorbiert. Wie bei dem unbetitelten Bild mit den Bäumen von 1994/95 wird durch den die ganze Objekt- bzw. Bildbreite durchlaufenden Pinselstrich eine starke horizontale Betonung erreicht. Bei den Gefäßen entsteht so der Eindruck, sie wären aus Ton modelliert. Dennoch suggerieren sie keine Räumlichkeit, sondern wirken in erster Linie als plakative, fast blockhafte Farbflächen. Ihre Konturen sind verwischt. Der Kontrast zwischen ihrer hellen Tönung und dem Dunkel des Hintergrundes wird durch ihre reiche Nuancierung abgemildert.

A. O.

Alexandra Ohlenschläger

Über den Nachlaß von Hans Semper

Bis 1868 gab es an der Universität Innsbruck keine institutionalisierten kunsthistorischen Vorlesungen. Erst in diesem Jahr wurden auf die Initiative des neuen Statthalters von Tirol, Josephs Freiherrn von Lasser, solche eingeführt. Zunächst übernahm den Lehrauftrag provisorisch Tobias Wildauer, der Ordinarius der Philosophie. Doch auf lange Sicht wurde die Einstellung eines kunsthistorischen Fachgelehrten nötig, und so kam Hans Sempers Gesuch von 1875 um Erteilung der Lehrbefugnis für die gesamte Kunstgeschichte der Philosophischen Fakultät sehr gelegen.[1]

Hans Semper war am 12. 3. 1845 in Dresden geboren worden; sein Vater Gottfried Semper war dort als königlicher Landbaumeister und Direktor der Bauakademie tätig. 1852 zog die Familie nach mehrjährigem Aufenthalt in Paris nach London, wo Gottfried Semper an der Kunstschule im Marlboroughhaus lehrte, und 1855, als er die Professur am dortigen Polytechnikum annahm, nach Zürich. Hier absolvierte Hans Semper das Gymnasium.

Ab 1863 studierte er in Berlin Jurisprudenz und dann in München Archäologie und Kunstwissenschaft bei Heinrich Brunn; mit der Ausarbeitung einer Dissertation über das antike Theater begann er 1866. Als Erzieher des Sohnes des Grafen Castiglione arbeitete er 1867 in Florenz und Turin. Danach bereiste Hans Semper Italien (vor allem die Toskana) und beschäftigte sich, nachdem er sich zunächst mit archäologischen Studien befaßt hatte, besonders mit Donatello. 1869 promovierte er an der Universität Zürich mit der Dissertation »Übersicht der Geschichte toskanischer Skulptur bis zum Ende des 14. Jahrhunderts«. Zwei Jahre später erhielt er am neugegründeten technischen Institut in Rom einen Lehrauftrag für deutsche Sprache und Literatur und wandte sich schließlich 1875 nach Innsbruck.

Seine Habilitierung leitete er dort unter Vorlage seiner Dissertation und einiger Schriften über Donatello ein. Diese ersten Arbeiten Sempers »zeigen seine gründli-

[1] Vgl. zum folgenden Christoph Bertsch, Zur Geschichte des Institutes für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck (1875-1985), in: Kunsthistoriker (Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes) 1,2/1986, S. 29-33 und Z. (nur Initiale angegeben), Professor Dr. Hans Semper zum siebenzigtsten Geburtstag, in: Innsbrucker Nachrichten 126/1915, S. 6-7.

che Kenntnis der italienischen Kunst und erweitern die Kunstwissenschaft auf dem von ihm literarisch bearbeiteten Gebiete durch erstaunliche Entdeckungen.«[2]
So wurde Semper 1876 als Privatdozent für die gesamte Kunstgeschichte der mittleren und neueren Zeit bestätigt, und 1879 ernannte man ihn zum vorerst unbesoldeten außerordentlichen Professor. Ihm wurde eine jährliche Remuneration von 1000 Gulden zuerkannt. Ab 1882 bekam er auch ein ständiges Gehalt. Ordinarius wurde er, wohl wegen der Gegnerschaft in Tirol, die ihm die noch nicht erfolgte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der in der Region vorhandenen Kunst verübelte, erst 1885. Dabei war seine 1882 in Dresden erschienene Schrift »Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance«, die im In- und Ausland große Anerkennung fand, ausschlaggebend gewesen.
Anfangs waren Sempers Vorlesungen nur schwach besucht, denn die Kunstgeschichte war für keine Fachgruppe der Philosophischen Fakultät obligates Prüfungsfach. Darüber hinaus hatte Semper offenbar Probleme beim mündlichen Vortrag, die letztlich auch seine Berufung nach Wien verhindert haben sollen. Dennoch erwarb er sich mit der Zeit einen Ruf, der zum Zuzug von Schülern aus den verschiedensten Gebieten Deutschlands führte.
Ab 1884 befaßte Semper sich doch auch mit der Kunst in Tirol, vor allem der in Südtirol; und sein Beginn der Erforschung dieses kunsthistorischen Neulandes, das zuvor nur als Privatliebhaberei betrieben worden war, gilt als besonderes Verdienst.[3] In erster Linie widmete er sich der Fresken- und Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts sowie deren Wechselbeziehungen zur italienischen Kunst. Er betrieb Studien zur Brixener Malerschule des 15. und 16. Jahrhunderts – wobei er als erster die große Bedeutung des Brixener Domkreuzganges hervorhob -, schrieb ein weitausholendes Werk über Michael und Friedrich Pacher und stellte eine als Einführung gedachte Übersicht über die Kunst in Tirol zusammen. Drei mit der Malerschule von Bruneck in Verbindung stehende Künstler wurden von Semper neu entdeckt bzw. in ihrem Schaffen erstmals umrissen und dargestellt: die Maler Marx Reichlich und Simon von Taisten sowie der Schnitzer Wolfgang Aßlinger.
Einige Werke des Gelehrten gelten der Barock- und Rokoko-Kunst Tirols. Mit einer monographischen Behandlung der Künstlerfamilie Zeiller bewies er, welch reichen Stoff Tirols Künstlerdynastien des 17. und 18. Jahrhunderts für den Forscher bieten.

---

[2] Gerhard Oberkofler, Die geschichtlichen Fächer an der Philosophischen Fakultät der Universität Innsbruck 1850-1945 (Veröffentlichungen der Universität Innsbruck 39/Forschungen zur Innsbrucker Universitätsgeschichte VI), Innsbruck 1969, S. 203.
[3] Vgl. dazu Josef Ringler, Hans Semper. Dem Altmeister tirolischer Kunstgeschichte zu seinem 25jährigen Todestag, in: Der Schlern 5/1947, S. 130-139.

Des weiteren verfaßte Semper etwa hundert Biografien von Tiroler Künstlern und Kunsthandwerkern für Thieme-Beckers Allgemeines Künstlerlexikon. Alle diese Arbeiten »weisen ihn als gewissenhaften Forscher aus und sind für die Tiroler Kunstgeschichte grundlegend.«[4]

Auch an der Universität las Semper über die Kunstdenkmäler Tirols. Außerdem war er ab 1882 als Galeriedirektor mit der Ordnung und Aufstellung der Kunstsammlung des Museums Ferdinandeum befaßt, in dessen Zeitschrift er auch mehrere Aufsätze publizierte, und 1888 bis 1896 übernahm er die Schriftleitung des Tiroler Kunstgewerbeblattes. An der Organisation der Tiroler Landesausstellung von 1893 war er maßgeblich beteiligt; ihr kunstwissenschaftlicher Katalog geht größtenteils auf ihn zurück. Ebenso leistete Semper 1902 seinen Beitrag zur Organisation der kunsthistorischen Ausstellung anläßlich des kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck. Bei dieser Gelegenheit stellte er die Ergebnisse seiner jahrelangen Studien über die mittelalterliche Wand- und Tafelmalerei Tirols vor einem wissenschaftlichen Publikum öffentlich zur Diskussion.

Bis 1909 lehrte Semper allein am kunsthistorischen Institut in Innsbruck, dann hielt auch Privatdozent Heinrich Hammer dort Lehrveranstaltungen ab – allerdings gegen den Willen des ersteren, der ihn für fachlich zu begrenzt hielt.

1916 trat Semper in den Ruhestand. Laut seinem Schüler Wolfgang Hofmann hatte er in den vierzig Jahren seiner Lehrtätigkeit keine Vorlesung zweimal gehalten, es sei denn, daß er sie durch die neuesten Forschungsergebnisse ergänzte.

Ehe Semper ein großangelegtes Werk über die mittelalterliche veronesische Wandmalerei[5] vollenden konnte, für dessen Druck er in seinem Testament 20.000 Kronen vorgesehen hatte, verstarb er am 16. 5. 1920. Eine eigene kunsthistorische Schule in Innsbruck hatte er nicht bilden können: »Es fehlten ihm dazu die notwendige lehramtliche Kraft und Ausstrahlung.«[6]

Zu Sempers Methodik ist zu sagen, daß er die Kunstgeschichte nach streng wissenschaftlichen, sozusagen philologischen Gesichtspunkten betrieb, indem er einerseits die Quellen und Dokumente gründlich studierte, andererseits die Denkmäler intensiv betrachtete, inhaltlich und formal analysierte und einer genauen Stilkritik unterzog.[7] Sein Grundsatz, Kunst solle durch Anschauung erlernt werden, zeigte sich in seinen eigenen Reisen wie in den vielen Exkursionen mit seinen Studenten.

---

[4] Oberkofler, (Anm. 2), S. 205.
[5] Das Manuskript ist laut Ringler, 135, aus dem Nachlaß verschwunden.
[6] Wie Anm. 4.
[7] Ringler, (Anm. 3), S. 134.

Die meisten der zahlreichen Publikationen Hans Sempers gelten der italienischen Kunst und der Tirols. Er schrieb aber auch über deutsche und niederländische Malerei, Elfenbeinplastik und kunstgewerbliche Themen. Außerdem verfaßte er eine Biografie seines Vaters und eine des Historienmalers Karl von Blaas, Berichte über Ausstellungen, Rezensionen, Kunstkritiken, Feuilletons und sogar einen Band mit Gedichten.[8] Eine große Zahl von Aufsätzen, die er für englische, französische und italienische Kunstzeitschriften geschrieben hatte, sind heute kaum noch auffindbar.
Semper war der erste Inhaber der kunsthistorischen Lehrkanzel und der erste Ordinarius für Kunstgeschichte in Innsbruck gewesen. Als er dorthin gekommen war, bestand ein kunsthistorisches Institut überhaupt noch nicht, »es mußte förmlich aus dem Boden gestampft werden«[9]. Semper sorgte also für die Anschaffung von einigen Büchern und Fotografien, die anfangs, als das Institut noch keine eigenen Räumlichkeiten besaß, im Gipskabinett mit der Antikenabgußsammlung aufbewahrt werden mußten. Eine der wertvollsten Schriften, die er den Studenten zur Verfügung stellen konnte, war übrigens das Werk des von ihm auch in Vorlesungen behandelten Maler-Jesuiten Andrea Pozzo über Perspektive.[10]
Das wissenschaftliche Material wuchs mit der Zeit immer mehr an. Im Jahr 1898 waren es ca. 7800 Inventarnummern von Fotografien, Tafelwerken, Büchern und Ausstellungsobjekten, und bis zur Quieszierung des Gelehrten war der Grundstock zu einer gut sortierten Bücher-, Zeitschriften- und Lichtbildersammlung gelegt, deren Bestände heute noch im Nachlaß am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck vorhanden sind.[11] Die Verfasser des Artikels in den »Neuen Tiroler Stimmen«, offenbar zwei seiner Schüler, führen an, das kunsthistorische Institut in Innsbruck verdanke es Semper als dem eigentlichen »Begründer der fachwissenschaftlichen Anstalt (...), daß ihr wissenschaftlicher Apparat, namentlich ihr vorzügliches Bildmaterial sie zu den besten Anstalten ihrer Art zu zählen erlaubt«.[12]
Im Nachlaß Sempers am Institut für Kunstgeschichte befinden sich außer den genannten wissenschaftlichen Materialien auch Sempers Zusammenstellungen von Fotografien, Kupferstichen und anderem Lehrmaterial für die Vorlesungen, welche

---

[8] Vgl. dazu die Publikationsliste bei Ringler, S. 136-139.
[9] Ebenda, S. 132.
[10] R. und D. (nur Initialen angegeben), Professor Dr. Hans Semper – Ein Pfadfinder für die tirolische Kunstgeschichte, in: Neue Tiroler Stimmen 55/1915, S. 2-3, hier: S. 2.
[11] Die folgenden, Sempers Nachlaß am Institut für Kunstgeschichte in Innsbruck betreffenden Ausführungen gehen zurück auf die unvollendete Dissertation über Hans Semper von Senta Stix. Genaue Seitenangaben sind, da eine Numerierung der Seiten von ihr nur teilweise vorgenommen worden war, nicht möglich.
[12] Wie Anm. 10.

sogar mit Vermerken wie »An Hand zahlreicher Photos und Stiche« oder »Die Vorträge werden durch Kupferstiche und Photographien illustriert.« im Vorlesungsverzeichnis gekennzeichnet waren. Daß Semper außerdem vor Originalen lehrte, belegt der Vermerk aus dem Sommersemester 1881 »Zu den Demonstrationen werden theils die Sammlungen der Universität, theils die Kunstschätze des Ferdinandeums benutzt werden.«

Die Zusammenstellungen stimmen teilweise in der Beschriftung noch mit den Titeln der Vorlesungen überein, und durch sie läßt sich die besondere Vorliebe Sempers für die Schulen einzelner Künstler feststellen, die seine Publikationen bestätigen. Als Forschungsschwerpunkte sind Architektur und Skulptur der Renaissance erfaßbar, doch Sempers Angebot war äußerst vielseitig und reichte von der »Geschichte der altchristlichen Kunst« (SS 1876) über eine »Allgemeine Charakteristik der Baustile und Besprechung der hervorragendsten Monumente der Architektur« (WS 1879/80) bis zu den »Typen und Stilgeschichte der kirchlichen Mobilien, Geräthe und Paramente« (SS 1894).

Manche Lehrveranstaltungen hielt Semper auf Italienisch ab. Schriftliche Manuskripte von seinen Lehrveranstaltungen sind im Nachlaß allerdings nicht vorhanden. Dafür enthält er zahlreiche Skizzen und Zeichnungen (darunter auch Porträts) des selbst künstlerisch begabten Professors, die dieser auf seinen vielen Reisen angefertigt oder nach holländischen Landschaften und Werken Albrecht Dürers mit viel Geschick kopiert hatte.[13]

Dotationsbemühungen[14] und wiederholte Bitten um ständiges Hilfspersonal (einen Diener und eine Schreibkraft) aus der im Nachlaß erhaltenen Korrespondenz bezeugen, wie mühevoll der Aufbau und die Organisation des neuen Institutes waren. Erst ab 1899 standen diesem etwa eigene Räumlichkeiten zur Verfügung; zuvor hatten sich das kunsthistorische, geographische und petrographische Institut eine Wohnung in der Museumsstraße geteilt.

Mehrere Pläne zur Raumeinteilung sind erhalten. Einer ist der des in der Sillgasse 21 neu eingerichteten Institutes mit den von Semper eingezeichneten vorhandenen und noch anzuschaffenden Möbeln. Ein weiterer betrifft den Neubau der Universität auf dem sogenannten Prügelbau-Areal, ein dritter schließlich stellt eine Variante zum dritten Stock des Hauptgebäudes dar, in dem die kunsthistorische

---

[13] Ringler, (Anm. 3), S. 135.

[14] Das kunsthistorische Institut erhielt jährlich eine in Raten ausbezahlte Dauerdotation von 300 Gulden, Semper konnte aber gelegentlich Sonderdotationen erreichen. 1891 gelang es ihm, die Erhöhung der Dauerdotation auf 600 Gulden zu bewirken.

Lehrkanzel später untergebracht werden sollte. Der Varianteplan ist durchgestrichen, und auf dem anderen hatte Semper einige Änderungen vorgenommen und eine kritische Notiz hinzugefügt (»Nach dem Maßstab sind die Fenster 2,5 m (!) breit.«). Den Plänen liegen zwei Vorschlagspläne Sempers vom 28. 3. 1912 sowie eine Liste mit den noch vorhandenen und dem Bedarf an neuen Möbeln bei, dazu die eventuellen Lieferfirmen und ihre Preise. Für uns heute ein amüsantes Kuriosum: die ebenfalls als Bedarf aufgelisteten, für jeden Raum (auch für die Treppenhäuser) vorgesehenen Spucknäpfe, 60 Kreuzer (=1,20 Kronen)[15] das Stück.

Die Unterlagen zu den zahlreichen Exkursionen, die Semper mit seinen Studenten unternahm, sind lückenhaft. Es finden sich ein Dankesschreiben für die bewilligten Exkursionen in den Jahren 1895 – 1897, die ins Salzkammergut, nach München, Augsburg, Nürnberg, nach Oberitalien und Südtirol geführt hatten, und ein Antrag vom 30. 1. 1912 für die finanzielle Unterstützung einer Osterexkursion auf den Spuren der Malerschulen der Lombardei, Veronas, Venedigs und Bolognas. Der Antrag wurde im April 1912 bewilligt und das Geld im Nachhinein überwiesen.

Zu zwei Dissertationen sind Sempers Gutachten erhalten, zu »Die Baukunst Kölns im 16. Jahrhundert« von W. Ewald aus dem Jahr 1895 (vier Seiten) und zu »Kreuz und Kreuzigung Christi in der altchristlichen Kunst« von C. Stompen aus dem Jahr 1902 (zehn Seiten), während sie zu vier weiteren Dissertationen fehlen. Sowohl bei Ewald als auch bei Stompen lobte er sorgfältiges Arbeiten, gute Formulierung und eigenständiges Urteil, kritisierte aber, daß die neuere Literatur zu wenig berücksichtigt worden sei.

Noch einmal zusammenfassend aufgezählt, enthält Hans Sempers Nachlaß am Institut für Kunstgeschichte in Innsbruck folgende Objekte, auf die oben kurz eingegangen wurde: eine Sammlung von Büchern, Zeitschriften, Lichtbildern, Tafelwerken und anderen Ausstellungsgegenständen; Sempers Zusammenstellungen von Lehrmaterial für seine Lehrveranstaltungen; Skizzen und Zeichnungen Sempers; Korrespondenz bezüglich der Einstellung von ständigem Hilfspersonal, des weiteren Dotationen betreffende Korrespondenz; Pläne zur Raumeinteilung des neuen Institutes; Unterlagen zu Exkursionen; schließlich zwei Gutachten zu Dissertationen. Mehr als ein vorstellender Überblick über diesen Nachlaß konnte hier nicht gegeben werden – seine detaillierte Aufarbeitung und Erforschung ist erst noch vorzunehmen.

---

[15] Das sechsseitige, zweisprachig abgefaßte Zirkular vom 23. 12. 1899 zur bereits 1892 beschlossenen Währungsreform (ein Gulden = zwei Kronen, ein Kreuzer = zwei Heller) ist übrigens auch als ein interessantes Zeitdokument im Nachlaß befindlich.

Theresa Witting

Der Nachlaß Paul von Rittinger

Die Universität Innsbruck beinhaltet als integrativen Bestandteil ihrer Sammlungen einen Nachlaßteil von Dr. Paul von Rittinger (1879 – 1953). Zu dessen Lebzeiten nur einem engen, elitären Kreis bekannt, wurde sein künstlerisches Werk 20 Jahre nach seinem Tod mittels Ausstellungen einer breiteren Öffentlichkeit zugeführt.[1]
Bevor der Nachlaß besprochen werden soll, erachte ich es nicht nur als attributiven Einschub, eine kurze Einführung in seine Kunst zu geben, sondern es trägt zum besseren Verständnis bei, und schließlich rechtfertigt die gegegenseitige Interdependenz der Sammlung und seinem bildnerischen Werk einen Exkurs. Überdies dürften seine Werke noch keinen so großen Bekanntheitsgrad besitzen.[2]
Der ausgebildete Kunsthistoriker, der seine Dissertation[3] bei Alois Riegl (1858 – 1905) über den englischen Maler Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851) schrieb, der konträr zu Rittingers künstlerischem Schaffen war – wahrscheinlich interessierte sich dieser deswegen für Turners auflösende Formensprache – vertiefte seine kunstgeschichtliche Studien auf einer universitären oder publizistischen Ebene nicht weiter, sondern wandte sich mehr seiner eigenen malerischen Tätigkeit zu.
Sein Frühwerk, das hauptsächlich aus Bleistiftzeichnungen besteht, ist durch religiöse Inhalte bestimmt. Dieser Umstand wird unter anderem auch auf seine Heirat mit der streng katholischen Anny von Führich (1881 – 1956), der Enkelin des Kirchenmalers und Zeichners Josef von Führich (1800 – 1876), zurückzuführen sein.[4]
Nachimpressionistische Tendenzen zeigen Bilder, die während seines Schwedenaufenthaltes 1903 – 1905 entstanden sind. Später malte er hauptsächlich großformatige Bilder in Mischtechnik. Er begann damit um das Jahr 1910.[5] Von da an lassen sich kaum Unterschiede zu seinem Spätwerk ausmachen. Aufgrund seiner überquellenden Bildfüllungen und seiner nicht immer leicht zu identifizierbaren In-

---

[1] vgl. dazu: Peter Weiermair (Hg.), Paul von Rittinger 1879-1953. Ausgewählte Werke, Innsbruck 1973
[2] Dafür waren sie ursprünglich auch nicht konzipiert.
[3] Paul von Rittinger, Turner, Phil. Diss. Wien 1903
[4] Karl von Rittinger, Erinnerungen an meinen Vater, in: Paul von Rittinger 1879-1953. s. Anm.1, ohne Seitenangaben
[5] Paul Flora, Ein Abenteurer im Schlafrock. Der Aquarellist Paul von Rittinger (1879-1953), in: du. Kulturelle Monatsschrift Nr.406, Zürich Weihnachten 1974, S.74-98, mit Unterbrechungen, hier S. 98

halte wurde seine künstlerische Eigenständigkeit betont.[6] Natürlich ist kein Künstler von kunstgeschichtlichen Leitlinien und Traditionen abgeschnitten. Nur sind diese bei Rittinger nicht so sehr im ikonographischen, sondern mehr im formalen Bereich zu suchen. Neuwirth konnte in seiner Dissertation[7] den Stil der exakten Kontur des Künstlers bis ins 18. Jahrhundert zurückleiten und Traditionsstränge ausmachen. In diesem Kontext sei Führich, der sich als Nazarener auch dieses Gestaltungsmittels bediente, als direkter Übermittler an Rittinger zu nennen. Der präzisen Umrißlinie fielen Bedeutungsinhalte anheim, die im Zusammenhang mit einer Rückwendung an Urzustände des Menschen zu sehen sind. Ob das bei Winckelmann die Antike oder bei Pforr und Overbeck das Mittelalter ist, spielt keine tragende Rolle – es sind nur Synonyma für die Unverdorbenheit der Menschheit.[8]

Rittingers bunte Bilderwelten, ihren Stoff aus Mythologie, Geschichte, Literatur usf. schöpfend, gemahnen in ihrer Unbefangenheit auch an eine andere Zeit, die nie bestanden hat. Aber die Abkehr von seiner eigenen Welt, die voll von Konventionen und zuviel »Normalität« für den Künstler ist, wird deutlich, und so ist eine Anknüpfung an den Bedeutungsstrang der genauen Umrandung gegeben. Er bleibt aber nicht in einer romantisierenden, alles verklärenden Sicht der Dinge stecken. Seine Bilder thematisieren auch angedeutete Frivolitäten, Züchtigungsszenen und den Tod.[9] Seine Aquarelle, die in einem ersten Arbeitsschritt Vorzeichungen in Bleistift, in einem zweiten die Akzentuierungen durch Tusche und im letzten schließlich die Ausführung in Farbe, die wie das Papier eigens aus Großbritannien importiert wurde, erfahren, wurzeln in der Flächenkunst des Jugendstils und der Nazarener. Ein Tiefenraum wird mittels Hintereinanderstaffelung gleicher Elemente oder durch Architektur erreicht. Seine Flächenstücke, die er im Raum plaziert, zeichnen sich auch wegen der Kontur durch Eigenständigkeit aus. Sie hängen aber meistens nicht unmittelbar mit der Umgebung zusammen. Eine Vereinheitlichung des Raumes durch den Einsatz von Licht und Schatten findet nicht statt.

Allein schon durch die vorgegebene Fragestellung bedingt, wird der formale Aspekt, wenn auch besser greifbar als der inhaltliche, in diesem Zusammenhang

---

[6] K. von Rittinger, vgl. Anm. 3, o.S.

[7] Markus Neuwirth, Paul von Rittinger (1879-1953) und der Stil der präzisen Umrißlinie im 18., 19. und frühen 20. Jahrhundert, Phil. Diss. Innsbruck 1987

[8] Wobei eine klare Abgrenzung seitens des Lukasbundes von Winckelmann im inhaltlichen Bereich konstatiert werden muß. Weiters kann nur auf die Dissertation, vgl. Anm. 7, verwiesen werden.

[9] Ludwig von Ficker, Entwurf, in: Ludwig von Ficker. Briefwechsel 1914-1925, hg. von Ignaz Zangerle/Walter Methlagl u.a., (=Brenner-Studien VIII), Innsbruck 1988, S.288, Nr.534

keine weitere vertiefende Betrachtung finden. Die Ikonographie, deren sich Rittinger bedient, wirft mehr Fragen auf und schlägt eine Brücke zu seinem Nachlaß. Seine Umgebung, d.h. die österreichisch-ungarische Doppelmonarchie bot mit ihrem Völkergemisch und Skurilitäten Stoff für seine Bilderwelten. Seine reich sprudelnde Phantasie war natürlich auch eine, wenn nicht die wichtigste Grundlage. Neuwirth erweitert zurecht diesen Aktionsraum. Er weist auch die Beschäftigung mit der japanischen Kunst und die Lehren von Rittingers Dissertationsvaters Alois Riegl in den Bildinhalten nach.[10] »Die publizistische Beschäftigung mit Paul von Rittinger richtete ihr Interesse bislang insbesondere auf den Humor, die psychologische Befruchtungsweise, spezifisch Österreichisches und die Phantasie. Sie hat sich dadurch den Blick für die ungemein tiefgehenden Querverbindungen zu den europäischen und außereurpäischen Kulturbewegungen trüben lassen.«[11] Letztere lassen sich auch in seinem Nachlaß greifen. Dieser ist aber nicht als abgeschlossene Welt sui generis zu betrachten, sondern ist in den geistigen Kontext Rittingers heterogener Sammlung zu sehen. Diese bestand aus einer riesigen Bibliothek, deren Bestände leider disparat verteilt sind, einer Mythensammlung, einem groß angelegten Entwurf für eine Weltgeschichte, seinen philosophischen und psychologischen Schriften[12], seine Vorbereitungen für Vorträge[13] und eben aus diesem Nachlaß, der an die Universität gekommen ist. Dieser ist somit in ein größeres geistiges Konzept eingebettet. Rittinger arbeitete daran auf Grundlage seiner weitreichenden Interessen. Er gehörte der jetzt ausgestorbenen Spezies der Privatgelehrten an, die vor allem für sich und einen kleinen Personenkreis Forschungen betreiben. Da er keiner geregelten Arbeit nachging, konnte er viel Zeit für seine gelehrte Tätigkeit aufbringen. Diese war keineswegs auf ein bestimmtes Sachgebiet fixiert, sondern erstreckte sich auf ein weit ausgedehntes Feld: in erster Linie Kunst, dann Literatur, Musik, Geschichte, Architektur usf.. Er beschäftigte sich mit diesen Dingen, aber nicht mit einem auf das jeweilige Fachgebiet speziali-

---

[10] Markus Neuwirth, Paul von Rittinger, der Japonismus und Alois Riegl, in: Das Fenster 24, Nr.47, Frühjahr 1990, S. 4647-4656

[11] ebd. S.4655

[12] Dr. Bernhard Rittinger zeigte mir freundlicherweise die Manuskripte der philosophischen Abhandlungen, die sich mit Begriffsbildung und Erkenntnistheorie beschäftigen und seine psychologischen Studien, sich mit psychischen Phänomenen auseinandersetzend. Dr. Rittinger ist hiermit für seine Bereitschaft zu danken.

[13] Am Montag fand bei Familie Rittinger eine Art Museums- oder Vortragsabend statt, an dem der Künstler verschiedene Referate über Kunst, Literatur, Musik einem kleinen Kreis zum besten gab. Er bot aber auch regelrechte Zyklen an. Man konnte sich zum Beispiel über »die Weltgeschichte der Architektur«, »die Mythen aller Völker«, »die Geschichte der europäischen Malerei« oder »die Geschichte der chinesischen Philosophie in ihrer klassischen Periode« informieren. Ich möchte mich auf diesem Wege bei Dr. Michael Rittinger bedanken, der mir die Einsichtnahme in dererlei Dokumente ermöglicht hat.

sierten Interesse – er versuchte seine Forschungen in ein weiter gestecktes Umfeld zu betten, ja in die Universalgeschichte selbst. Hieraus ist sein polyhistorischer Ansatz zu verstehen. Dieser fand auch seinen Niederschlag im sogenannten Sindbadspiel[14], als dessen Erfinder Paul von Rittinger zu gelten hat. In aller Kürze ist dieses Spiel nicht abzuhandeln, umfassen doch die Regeln allein schon 38 Seiten.[15] Wer es genauer wissen will, dem möge mit dem Verweis auf die Artikel von Paul von Flora mit Literatur gedient sein. Mehrere Weltenbummler müssen auf ihrer abenteuerlichen Reise durch die verschiedensten Länder Proben und Gefahren bestehen. Dieses Spiel spiegelt in seiner Einbeziehung der exotischsten Staaten und deren Mythen,[16] die während des Ablaufs erzählt werden, wieder Rittingers nach Ganzheit strebenden Geist. Ihm war es wichtig auch die außereuropäischen Länder mit ihrer Kultur und Geschichte zu beleuchten. Er selbst soll 13 Sprachen gesprochen haben, und unter anderem hat er sich Sanskrit[17] angeeignet, um die altindischen Mythen im Original lesen zu können.

Dies alles beachtend, wird nun der eigentliche Nachlaß behandelt, der somit nicht aus seiner geistig-strukturellen Gesamtheit genommen angesehen werden darf. Rittingers Hinterlassenschaft an der Universität Innsbruck manifestiert sich in einer Vielzahl von großformatigen Mappen, die ein reichhaltiges Innenleben führen. Primär beinhalten jene Reproduktionen von Kunstwerken. Die Bilder stammen aus den verschiedensten Zeitschriften und Büchern. Rittinger verabsäumte nicht, diese mit Angaben über Künstler, Entstehungsjahr und Aufbewahrungsort handschriftlich oder wieder mit ausgeschnittenen Zeitungsschnipsel zu versehen. Zumeist sind die schwarz-weißen oder vereinzelten farbigen Aufnahmen auf Karton oder ähnliches geklebt, oder die einzelnen Teile liegen verstreut zuoberst, dokumentierend, daß der Künstler später noch welche hinzugefügt hat. Zum Teil präsentiert sich die Anordnung der Reproduktionen in einem provisorischen Zustand. Es wird deutlich, daß die Arbeit mitten in der Vorbereitung steckengeblieben ist – aus welchen Gründen auch immer. Die Kartonmappen sind mit einer Nummer versehen und weisen ihren Inhalt am Rücken aus, zum Beispiel »Barock Spanien« und darunter dann eine kurze, detailliertere Beschreibung, zumeist vornehmlich Künstler- oder Ortsnamen. Der Übertitel besteht immer aus der jeweils dokumentierten Stil-

---

[14] vgl. dazu Paul Flora, s. Anm. 4 und Paul Flora, Ein Abenteurer im Schlafrock. Der Maler Paul von Rittinger und sein Sindbadspiel, in: Das Fenster 26, Nr.53, Herbst 1992, S. 5127-5133

[15] Dr. Michael Rittinger, der diese auf Computer getippt hatte, zeigte sie mir.

[16] Diese sind sehr gut recherchiert und lassen sich in den betreffenden Ländern zum Teil nachweisen.

[17] vgl. dazu sein Monogramm auf seinen Bildern

epoche mit einem Ländernamen.
Bezeichnenderweise ist die Sammlung auf Vollständigkeit ausgerichtet und beinhaltet nicht nur die klassischen kunstgeschichtlichen Perioden, sondern auch außereuropäische, China und Japan, und europäische, die nicht so geläufig sind, die Rittinger aber durch Riegl vermittelt bekommen haben dürfte: das byzantinisches Griechenland, das frühchristliche Italien. Die Kunst Skandinaviens wird auch in mehreren Mappen festgehalten. Sein Interesse dafür dürfte mit seinem Schwedenaufenthalt 1903-05 zusammenhängen. Rittingers wissenschaftliche Anteilnahme ging auch über die reine Kunstgeschichte hinaus, wenn er zum Beispiel auch das hellenistische Rom in seine Sammlung aufnahm.
Zwischen den Zeitungsausschnitten finden sich auch immer wieder wertvolle Druckgraphiken. Die Chromoxylographie »Hannya« aus der japanischen Kunstzeitschrift »Kokka« wurde als pars pro toto für weitere in der Sammlung befindliche Exemplare von Neuwirth publiziert und erklärt.[18]
Geographisch gesehen decken die kunstgeschichtlichen Zeugnisse weite Räume ab, aber auch in zeitlicher Hinsicht spannt Rittinger einen großen Rahmen: von der Antike bis zur Moderne. Seine unmittelbar erlebte Vergangenheit bezieht er auch in seine Sammlung ein. Immer wieder ist auf den Mappenrücken der Epochenbegriff »Moderne« zu lesen. Sein Fundus hat ihm unter anderem als Grundlage und Reservoir für sein bildnerischer Werk gedient. Da er selbst diese hier kunstgeschichtlich dokumentierten exotischen Länder nicht bereist hat, schöpfte er aus seiner Reproduktionskollektion. Diese hatte noch eine praktische Funktion: Rittinger diente sie als Anschauungsmaterial für seine Vorträge, die wie schon erwähnt, immer Montag abend in den Privatgemächern der Familie stattfanden. Für ihn persönlich bedeutete seine Ansammlung von Gemäldewiedergaben eine Art Bibliothek, da damals noch keine Kunstbände in Umlauf waren. Durch sein eigenes Ordnungssystem verschaffte er sich einen Überblick über die historia artis.
Eine etwas andersformatige Mappe ohne jegliche Beschriftung fügt sich in diesen Kontext ein. Der Inhalt besteht zum Teil aus numerierten Kartons, die mit dünner Transparentfolie das Bundesland Salzburg mit seinen Gauen im Maßstab 1:400 000 darstellend, beklebt sind. Mittels einer Legende werden verschiedene Kapel-

[18] Markus Neuwirth, Anmerkungen zu einigen Sammlungsteilen am Institut für Kunstgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, in: Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert. Bestandskatalog der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, hg. vom Institut für Kunstgeschichte, Innsbruck 1992, S. 459-481, hier die Seiten 466 und 467. Er konnte auch direkte Verbindungslinien von der in der »Kokka« befindlichen Druckgraphiken, die Rittinger gekannt hat, zu dessen eigenen Werk nachweisen, vgl. Anm. 8, S. 4648-4650

len und Kirchen dokumentiert, deren romanischer und gotischer Baubestand angegeben wird, ebenso der Erhaltungszustand und die verwendeten Raumformen. In weiteren Blättern werden die Grundrisse der Gotteshäuser durch die gleiche, obengenannte Technik wieder auf Karton geklebt. Offensichtlich wurde eine Erfassung der sakralen Architektur in Salzburg mittels Vergleich und durch Aufgliederung nach verschiedenen Gesichtspunkten intendiert. Leider fehlt ein Beitext dazu. Wenn diese Arbeit von Rittinger stammt, und das ist in diesem Zusammenhang anzunehmen, steht diese in einem Nahverhältnis zu seinem geplanten historischen Weltatlas. In einer Einleitung dazu vermerkt Rittinger, »will in dem vorliegenden Werkchen kein zeiträumlicher Abschnitt der Weltgeschichte vor dem anderen bevorzugt werden, sondern das gleiche Ausmass an Genauigkeit soll allen zuteil werden«[19]. In diesem Sinne geschah auch die Konzeption. Meistens wurde die ganze Weltkarte auf Transparentfolie festgehalten. Durch den Einsatz verschiedenster Farben und deren Erklärung in einer Legende wurden die unterschiedlichsten Völker in bestimmten Zeitepochen dokumentiert. Die Geschichte einzelner Ethnien soll mittels 145 Kartenbildern verdeutlicht werden: deren Siedlungsräume, Wanderungen, Sprachen usf. Genauere Beschreibungen zu Bevölkerungsdichte, Sprachstämmen, Recht, Wirtschaft, Kunst der Völker findet sich in dem »Merkbüchlein«. Um den großen Gesamtzusammenhang zu wahren und sich nicht in Details zu verlieren, wurde die Weltkarte verwendet, um auch parallellaufende Ereignisse in synoptischer Form festzumachen. Seine Ideen wurden nie publiziert, weil diese Momentaufnahme den Verlegern wohl zu unsicher war.

Die Karten am Institut sind nicht als Teil des Weltatlasses zu verstehen, sondern lediglich als Ausformung derselben geistigen Grundhaltung. Die Arbeit mit Karten als Grundlage für weitere Informationen, sei es nun geschichtlicher, ethnischer oder kunstgeschichtlicher Art, scheint Rittinger als didaktisches Mittel hilfreich gewesen zu sein.

Der Nachlaß Rittingers beinhaltet als wohl bedeutensten und kunsthistorisch relevantesten Teil dieser Sammlung eine Radierfolge des Argonautenzyklus, Pindar, Orpheus und Apollonius von Rhodos als Quellen benützend. Somit werden Jasons Erlangung des Goldenen Vlieses mittels seiner Geliebten Medea und die damit verbundenen Gefahren und Abenteuer thematisiert. Es scheint daher gerechtfertigt, diese Werke separat zu behandeln. Die Zeichnungen dazu stammen von As-

[19] Merkbüchlein der Weltgeschichte von Dr. Paul von Rittinger, Innsbruck Anichstraße 7 o.J., unveröffentlichtes Manuskript, S. 1. Ich hatte die Möglichkeit, die vielfältigen Karten und das zugehörige Beiheft dank der freundlichen Bereitstellung durch Dr. Bernhard Rittinger zu studieren.

mus Jakob Carstens (1754 – 1798), gestochen nach dessen Tod von seinem Freund Joseph Anton Koch (1768 – 1839), der hinsichtlich der Figuren und der Landschaften einige Veränderungen aufgrund Carstens oft sehr skizzenhaften Zeichnungen, vornehmen mußte.[20] Dieser Zyklus ist im engen Konnex mit Paul von Rittingers eigenen Werk zu sehen. Durch die verwandtschaftlichen Verhältnisse, die oben schon erläutert wurden, über Anny von Führich, die Enkelin des klassizistischen Malers Josef von Führich dürfte dieser auf diese Weise in den Besitz Rittingers gelangt sein.[21] Führich machte Bekanntschaft mit Joseph Anton Koch in Rom, da sie beide an der Ausmalung des Casino Massimos in den späten Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts beteiligt waren. Zwischen den beiden erwuchs eine Freundschaft, die ihren Niederschlag in der Weitergabe des Argonautenzyklus seitens Koch an Führich fand. Die Verbindungslinien zu dem österreichischen Maler des Klassizismus weisen auch auf Rittingers eigenes künstlerisches Schaffen. Wie in dessen Werkbeschreibung schon deutlich wurde, verwendet er zur Flächenumgrenzung schwarze Tusche, die die einzelnen Gegenstände exakt umschließt. So erreicht er ein klar ersichtliches Abgrenzen. Hiermit steht er in einer Traditionskette, die Führich als Bindeglied aufweist. Auf den Bedeutungsgehalt der »präzisen Umrißlinie« wurde schon hingewiesen. Die aus 24 Radierungen bestehende Blätterfolge, die keine Klebe- und Bindestellen aufweist, also noch nicht gebunden sein dürfte, erhält ihren Gesamteindruck durch diese exakte Kontur. Die zeichnerische Gestaltung spiegelt nicht nur dessen künstlerische und theoretische Auseinandersetzung wieder, sondern ist auch formal und rein optisch von Interesse. Die verknappte Bildsprache, die auf den Betrachter etwas befremdlich erscheinen mag, zwingt diesen sich rein auf das Geschehen zu konzentrieren und sich nicht in Details zu verlieren. Die Reduktion auf die reine Linie und der sich daraus ergebende Linearismus verleiten zu optischen Ergänzungen. Der Verzicht auf den Einsatz von Licht und Schatten, somit von Plastizität, und die Vermeidung von Schraffierungen tragen das ihrige zu diesem Eindruck bei. Diesem Bilderzyklus liegt ein »kalkuliertes Gesamtkonzept«[22] zugrunde. Die griechischen Mythographen werden durch einen französischen Beitext, der die griechischen Schriftsteller episch ausformt, dem Rezipienten leichter zugänglich gemacht. Mit dem verblassenden Interesse am Klassizismus entschwand auch die künstlerisch ausgestaltete Argonautensage aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit. Erst 1935 im Zuge der Habilitation Herberts von Einem

---

[20] ausführlich dazu: Markus Neuwirth, J.A. Koch A.J. Carstens Die Argonauten. Ein Bilderbuch als Dokument einer Künstlerfreundschaft, Graz 1989

[21] ebd. S.12

[22] ebd. S.90

über Carl Ludwig Fernow, der im engen Kontakt zu Carstens stand, wurde diese wieder publiziert.[23] Rittinger, bei dem auch eine besondere Bedachtnahme auf Mythen bezüglich seiner Sammeltätigkeit zu konstatieren ist, dürfte hinsichtlich dieses Aspekts nicht nur der künstlerischen Konzeption dieses Mappenwerks Aufmerksamkeit entgegengebracht haben, sondern auch der literarische Grundgehalt hat wohl im Rahmen seiner Leidenschaft für Mythen und Märchen fremder Völker eine wichtige Rolle gespielt. Die künstlerische Gestaltung, die seiner eigenen ähnlich ist und ihm auch als allgemeines Vorbild diente, dürfte seine Anteilnahme gesteigert haben. Somit fügt sich der Argonautenzyklus mit seinen literarischen und künstlerischen Bezügen trefflich in die Gesamtkonzeption der Rittingerschen Sammlung, die auf einem breitdeckenden Grundschema basiert.

[23] ebd. S.89

Joseph Anton Koch nach Asmus Jakob Carstens: »Jasons Ankunft in Jolkos«, 1799

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 vorgestellt[1].

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 Holzstichen 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 Motiven[2] 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 Ausbildung[3] 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 Jahrhunderwende 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 Alltagsthemen 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 zerbomten 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 enstandenem 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 Lithographien[6] 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 unabhänigig 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 Audrucksform wurde. Dabei läßt das Arbeiten mit stark verdünnter Tusche eine eigene, feingesprengelte Flächenstruktur enstehen 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 Anklängen[7] 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, visualisert 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.

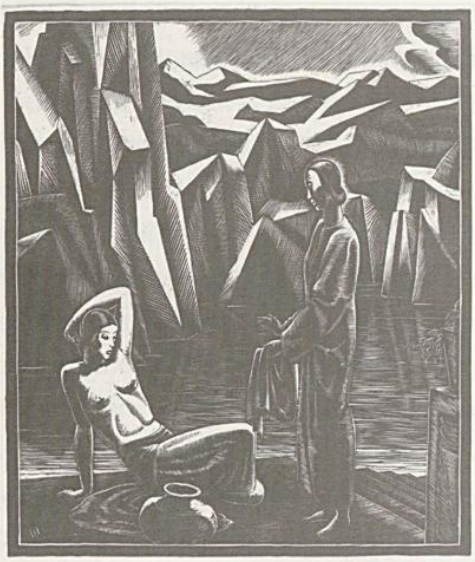
Dieses Arbeiten mit Gegensätzen scheint für Hechenbleikners Œuvre insgesamt charakteristisch. Fast jedes Werk schwankt zwischen Polaritäten wie geschossener und aufbrechender Form, Statik und Dynamik, starkem Linienzug und ätherisch

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.

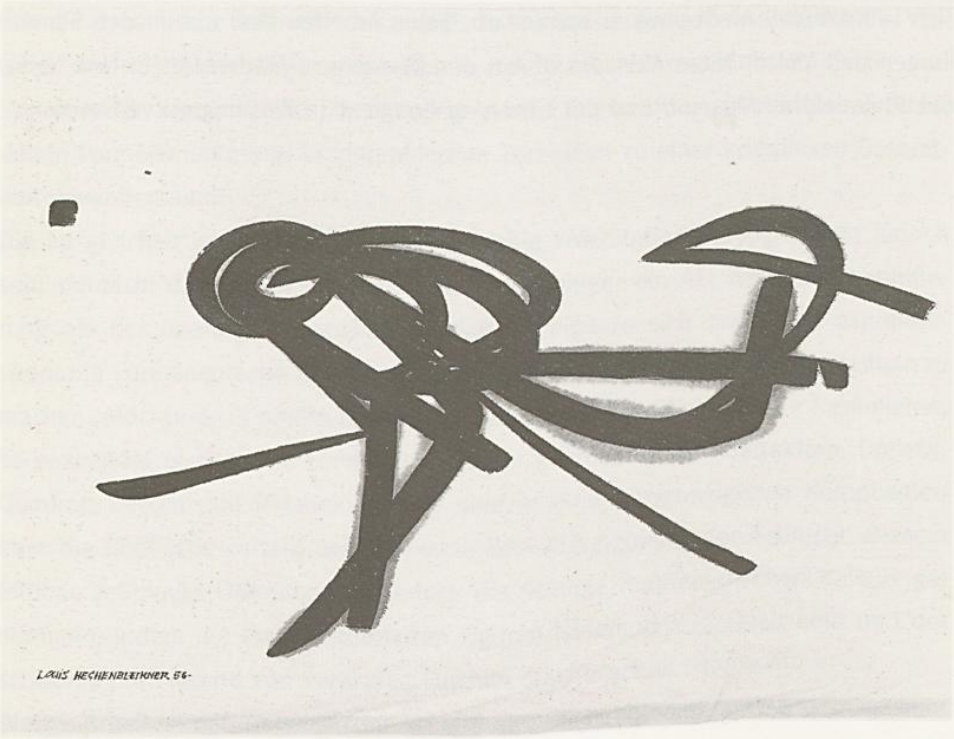
---

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

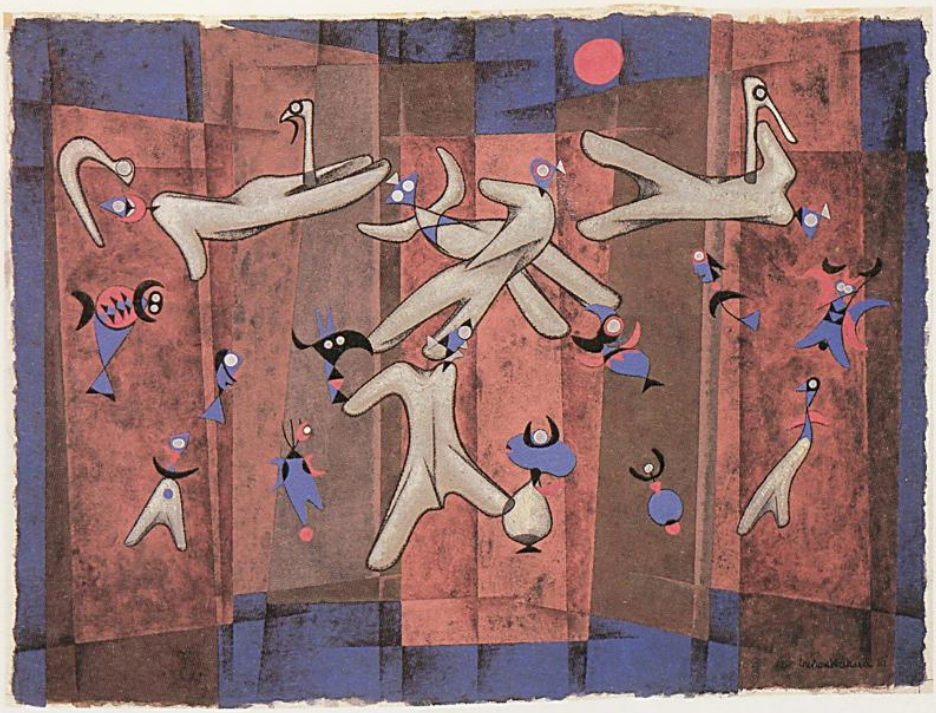


Louis Hechenbleikner:
»Morning on the Lake«, 1930

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

Karin Zangerl

Nachlaß von Franz Schwetz

Zu Beginn der achtziger Jahre sind Teile des Nachlasses von Franz Schwetz (1910-1969) an das Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck gekommen. Franz Schwetz` dritte Ehefrau Gisela Schwetz, die Verwalterin seines umfangreichen Nachlasses, übergab dem Institut die Bilder.

Schwetz wurde am 26. März 1910 in Salzburg geboren. Acht Jahre später, übersiedelte die Familie nach Fügen im Zillertal. Erste Anregungen zur künstlerischen Gestaltung erhielt er von seinem Vater, der Porzellanmaler war. Natureindrücke im Zillertal, die Erlebnisse im Internat und das Interesse der Lehrer für sein künstlerisches Talent animierten ihn zum Gestalten. Bereits in seinen frühesten Skizzen und Tagebuchaufzeichnungen wird das tiefe Naturgefühl und die innige Verbundenheit mit der heimischen Bergwelt klar. Die Natur in ihrer Vielfalt wurde das Hauptmotiv seines Werkes. Die ersten Motive tauchen später immer wieder auf: die Landschaft und Gebirgswelt des Zillertales, das Rofan, die Stadt Innsbruck und ihre Umgebung, Ansichten seiner Geburtsstadt Salzburg. Der Besuch der Akademie war Aufgrund der wirtschaftlichen Lage seiner Eltern unmöglich. So besuchte er 1929-1932 die Staatsgewerbeschule in Innsbruck und erlernte die handwerklichen Grundlagen für Malerei und Graphik. Die wenigen aus dieser Zeit erhaltenen Blätter lassen bereits einige bezeichnende Eigenschaften des Künstlers erkennen: er bevorzugt das Aquarell gegenüber anderen Techniken; wichtiger als das Detail war schon damals die Gesamtwirkung. In der Kunstgewerbeschule arbeitete Schwetz nahezu in allen Techniken: Aquarell, Kreide, Kohle, Feder, Filz – und Bleistift, versuchte sich im Holzschnitt und ätzte in Stein oder Metall, malte in Öl und Tempera. Allmählich begann sich abzuzeichnen, daß es dem Künstler nicht gelang, in allen Techniken und jedem Sujet gültige Werke zuschaffen. Vielfach verzichtete Schwetz auf Vorstudien für ein Bild, er notierte die Bildidee sofort auf der Leinwand. Die Komposition prüfte und veränderte er nicht mehr, so wurden einerseits Frische und Lebendigkeit des Motivs bewahrt, andererseits fehlt vielen Bildern die endgültigen Form und Aussage. Während seines ganzen Lebens spielten existentielle Gründe eine wichtige Rolle. Grundsätzlich bedeutete ihm fast jeder Auftrag einen Zwang und deutlich qualitative Unterschiede in seinem Werk geben oft Aufschluß darüber, ob es sich um einen »inneren« oder kommerziellen Auftrag handelte.[1] Neben gelungenen Schöpfungen steht eine Reihe von Arbeiten minderen

Gewichts und unfertige, stehengelassene Werke. Es ist oft nicht leicht, sich über die Weite seiner Begabung klar zu werden. Das Gesamtwerk von Schwetz ist verwirrend reich an verschiedenartigen Aspekten und schon vom Umfang her kaum überschaubar. Schon im frühen Stadium sind seine Bilder von jener Ambivalenz gekennzeichnet, die das gesamte Schaffen des Malers und Graphikers durchzieht: das zeichnerische Element – die Linie – ist wichtiges Ausdrucksmittel seiner Malerei, in der Zeichnung wiederum sind malerische Werte gestaltungstragend.[2] Nach der Kunstgewerbeschule arbeitete Schwetz als Gebrauchsgraphiker in der Wagnerischen Universitätsbuchdruckerei Innsbruck. Durch Plakate, Postkarten, Panoramen und Prospekte die in dieser Zeit entstanden, erlangte Schwetz über die Grenzen Tirols hinaus Bekanntheit. 1935 trat Schwetz erstmals mit einer Kollektivausstellung im Taxishof Innsbruck in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. Er stellte sich als vielseitiger Maler heimatlicher Landschaften, Bauernhöfe und Menschen aus dem Landvolk vor, und gab einige Beispiele seiner Aktmalerei. Grundkenntnisse für die Aktmalerei erwarb er bei Toni Kirchmayr (1887-1965), später bei Prof. Esterle (1870-1974).[3] Die Darstellung der Menschen blieb den reinen Landschaften untergeordnet, dennoch war das Interesse für den Menschen und seine Physiognomie bei Schwetz stets vorhanden. Das Licht spielte in den frühen Porträts noch keine so entscheidende Rolle wie in den Späteren. Ebenso fehlt jene Spontanität, mit der Schwetz die Menschen in den Bildern der vierziger Jahre porträtiert. Bei den ersten großen Porträts in Öl liegt die Betonung noch sehr auf der Wiedergabe des äußerlichen Erscheinungsbildes des Dargestellten. Thomas Riß (1871-1959), der Altmeister der Tiroler Malerei, mag für den jungen Künstler in dieser Zeit von Vorbild gewesen sein. Hauptarbeitsgebiet von Thomas Riß war das Porträt: realistisch, klar und verständlich, aber mit großer Erzählungsgabe, kam er dem Wesen des jungen Schwetz ganz nahe.[4]

Da der junge Künstler sich Ende der dreißiger Jahre die notwendige materielle Basis geschaffen hatte konnte er sich ein eigenes Atelier einrichten. Trotzdem war Schwetz auf Aufträge angewiesen und mußte seinen Beruf als Graphiker weiterhin ausüben, und es blieb ihm jetzt und auch später versagt, sich ganz der persönlichen künstlerischen Intuition hinzugeben. 1937 heiratete er die junge Bilhauerin Hildegard Nemec, mit der er drei Kinder hatte. Den Existenzkampf hatte der

---

[1] Kriemhild Graf, Franz Schwetz Leben und Werk, Phil. Diss., Innsbruck 1981, S. 82
[2] ebenda, S. 9
[3] ebenda, S. 14
[4] ebenda, S. 16

Künstler von nun an auch für seine Familie zu leisten. Ein Jahr vor dem Zweiten Weltkrieg hatte er eine Magenoperation, die er gut überstand. Darauf folgte – trotz Kriegsbeginn im Jahr 1939 – eine Zeit großer Schaffensfreude, die mit Erfolgen verbunden war. Gerade in den ersten Kriegsjahren entstand eine Vielzahl von Bildern in Öl und Aquarell, Tusche-, Kohle- und Kreidezeichnungen. Immer mehr dominiert in allen Bildern der Stimmungsgehalt, der zum Primären wird. Die Stärke von Franz Schwetz liegt in der feinen oder leidenschaftlichen Empfindung für die Wiedergabe des Atmosphärischen und der Impression eines Augenblicks.[5] 1941 rückte der Künstler als Flaksoldat zur Deutschen Wehrmacht ein; der Zweite Weltkrieg zwang ihn an die Ostfront und an den Balkan. Auf Grund seines labilen Gesundheitszustandes entließ man ihn 1943 vom Militärdienst. Schwetz' künstlerische Zeugnisse aus der Soldatenzeit sind meist schnell hingeworfene Skizzen und Studien mit Bleistift, Kreide und Kohle, indenen er Szenen aus dem Quartier, die Soldaten bei der Arbeit oder Kameraden festhält. Meist bleiben die Dargestellten anonym, sie tragen keine individuellen Züge. Schwetz porträtierte während des Krieges auch Ansichten des bombenzerstörten Innsbrucks, besonders Stadtteile des Saggens. Im Rahmen einer Gedächtnisausstellung im Stadtarchiv zum 20. Todestages von Franz Schwetz, wurden unter anderem diese Ansichten gezeigt.[6] Noch vor dem Kriegsende war Schwetz als Kunsterzieher an einem Innsbrucker Mädchengymnasium tätig. Nach seiner Zeit als Kunsterzieher entschloß er sich endgültig als freischaffender Künstler zu leben. Im selben Jahr – 1945 – wurde er Mitglied der Tiroler Künstlerschaft. Bald darauf gründete er einen eigenen Verlag zur Reproduktion seiner Bildwerke, somit war die Werbewirksamkeit seiner Bilder durch Kunstkarten, Kalender und Titelbildern von Zeitschriften gewährleistet, und außerdem popularisierte er so seine Bilder durch Reproduktionen, die die Millionengrenze überschreiten. Gleichzeitig war damit seine finanzielle Unabhängigkeit und endlich, nach vielen Jahren der Entbehrung während der Kriegsjahre, seine Existenz und die der Familie gesichert. Plakate entstanden, deren Motive in früheren Bildern zu finden sind. Motivlich lassen sich die Schwetz – Plakate in zwei Gruppen gliedern: in die Fremdenverkehrsblätter mit malerisch schönen Orts- und Landschaftsansichten und einem starken Zug ins Postkartenhafte und in die ideologisch geprägten Blätter.[7] Schwetz wurde von der Tiroler Plakatkunst, die in den Jahren zwischen 1920 und 1938 einen Höhepunkt erlebte, u. a. mit Johannes Trojer

---

[5] ebenda, S. 23
[6] Magdalena Hörmann, Kulturberichte aus Tirol 345/346, Oktober 1989, S. 17
[7] Silvie – Charlotte Falschlunger, Das Tiroler Plakatschaffen 1885-1945, Eine Dokumentation aus Kunsthistorischer Sicht, Phil. Diss., Innsbruck 1988, S. 274-276

(1902-1969), Wilhelm Nikolaus Prachensky (1898-1956) und Alfons Walde (1891-1958), motiviert und beeinflußt. In dieser Zeit entstanden auch Panoramen, die meist in Prospektform in mehrfarbigem Kupfertiefdruck herausgebracht wurden.[8] In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg sind es unter anderem Heinrich C. Berann, Franz Schwetz, sowie Arthur Zelger oder Imre Seilern, die die Plakatlandschaft bezüglich Wintersport mit ihren Einfällen wesentlich bereichert haben.[9] Natürlich wurde Schwetz aufs heftigste kritisiert: die Wiederholung der Bildthemen am »Fließband« und die Darstellung der »heilen Welt« wurden ihm zurecht vorgeworfen. Schwetz wußte um die Abwertung bei den Kritikern und, daß ihm seine Geschäftstüchtigkeit mit dem Verlag vorgeworfen wurde; er wurde durch den Kunstdruck zum »Massenmaler« gestempelt.[10] Die Wertschätzung seiner Arbeit durch den taubstummen Bildhauer und Dichter Gustinus Ambrosi bedeutete Schwetz besonders viel. Die beiden lernten sich in Wien persönlich kennen, eine tiefe Freundschaft erwuchs aus dieser Begegnung. Eine zum Nachlaß gehörende Porträtbüste von Franz Schwetz, die nach seinem Tod im Mai 1971 entstanden ist, ist die letzte Porträtarbeit Ambrosis.[11] Die Bronze Büste, rechts unten signiert, auf einem dunkelgrünen Kubus aus Stein und auf einem 114 cm hohen Marmor Zylinderpostament mit dunkelgrüner Bodenplatte montiert, zeigt die markanten Züge von Schwetz. Wie der Innsbrucker Maler liebte Ambrosi die Natur und die Menschen, arbeitete »für das Volk« und spielte bis zu seiner frühen Taubheit genial die Geige; auch Schwetz spielte virtuos die Geige, und die Liebe zur Musik begleitete ihn ein Leben lang. Das Schaffen der Künstler Ambrosi und Schwetz weißt Parallelen auf: zum einen die leicht überhöhte Abschilderung der schlichten Gegenwart des Figürlichen, und zum anderen ist das Schaffen beider Maler eher von regionalem Interesse.[12] Im Juli 1949 wird die erste Ehe von Franz Schwetz geschieden, eine Krisenzeit folgt, inder er sich mit Plakatentwürfen und Reproduktionen über Wasser halten kann. Die zurückhaltende Verwendung der koloristischen Mittel ist kennzeichnend für den ersten Schaffensabschnitt, der bis in die Zeit der großen Reisen in den 50er Jahren reicht. Autonome Werte gewinnen die Farben fast ausschließlich nur während der Sommerakademie bei Oskar Kokoschka (1886-1980)

---

[8] Graf, (Anm. 1), S. 38

[9] Ausstellungskatalog von Kitzbühel, Wintersportplakate 1900-1990, Innsbruck 1990, S. 5

[10] Graf, (Anm. 1), S. 48

[11] Otto E. Plettenbacher, Gustinus Ambrosi und der Maler Franz Schwetz, in: Mitteilungen der Gustinus Ambrosi Gesellschaft, Bd. 7, Wien 1990, S. 51-69

[12] Markus Neuwirth, Anmerkungen zu einigen Sammlungsteilen am Institut für Kunstgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, in: Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert, Bestandskatalog der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Innsbruck 1992, S. 472

und im Spätwerk von Schwetz. Ausgehend von ikonographischen Gesichtspunkten und dem Malerischen dominiert die Landschaft und die dunkeltonige Farbgebung den ersten Schaffensabschnitt.[13]

Ab 1950 beginnen fruchtbare Schaffensjahre. Franz Schwetz unternimmt zahlreiche Reisen durch ganz Europa: Italien, Paris, an die Nord- u Ostsee, Holland und sogar nach Nordafrika. Er studierte Landschaft, Eigenart der Menschen und besuchte Museen und Galerien. Jetzt bevorzugt er häufig die aquarellierte oder lavierte Tuschzeichnung: mit der Tuschfeder schafft er gleichsam das grafische Gerüst, mit der weich verfließenden Wasserfarbe oder Tusche werden die pittoresken Effekte erreicht, die für den Gesamteindruck bestimmend sind. In den Werken dieser Zeit wird die gereifte Technik des Künstlers erkennbar und zugleich erreicht er eine ungeheuere Breite an Motiven. Städtebilder, Porträts, Stilleben und Akte nehmen in seinem Gesamtoeuvre eine niedere Stellung ein. Der schwungvolle, breite Pinselstrich, die Reduzierung der Einzelform und die hellere Farbwahl läßt den Schwetz der 50er Jahre erkennen. Im September 1951 besuchte er für einige Monate das Atelier in Wien bei Prof. Koszler. In seinem künstlerischen Schaffen ist jedoch keine formale oder inhaltliche Veränderung zu erkennen. Schwetz wollte und konnte sich nicht auf neue Bahnen begeben. Immer wieder betonte er selbst seine konservative, auf traditioneller Basis beruhende Einstellung.[14] Schwetz interessierte sich zwar für die Entwicklungen der bildenden Kunst seiner Zeit, je mehr er sich aber mit zeitgenössischen Strömungen und Kunsttheorien auseinander setzte, desto weniger fand er sie seinem Wesen und Kunstwollen entsprechend. Er blieb seiner konservativen Linie treu; einige abstrakte Kompositionen in Aquarell und Öl in den 50er Jahren bleiben Versuche.

Bereits als 47 Jähriger (1957) entschließt er sich die Sommerakademie Oskar Kokoschkas in Salzburg auf der Festung zu besuchen. Die »Schule des Sehens« – wie Kokoschka sie nannte – forderte eine lockere, schnelle, großzügige Malweise in Wasserfarbe. Die Blätter dieser Zeit sind durch breite, eilige Pinselstriche gekennzeichnet, die auf das Wesentliche reduziert sind. Die Freude am rein Malerischen kam zum Durchbruch. Im ersten Sommer entstanden an die 200 Skizzen, meist figurale Studien, hauptsächlich nackte oder bekleidete Frauen in verschiedenen Positionen. Die zwei Sommer in der Akademie bei Oskar Kokoschka mobilisierten neue schöpferische Kräfte in ihm und führten zu einer Vertiefung des Koloristischen. Der Pinselstrich wurde kräftiger und betonte die Großzügigkeit der

[13] Graf, (Anm. 1), S. 101
[14] Graf, (Anm. 1), S. 69

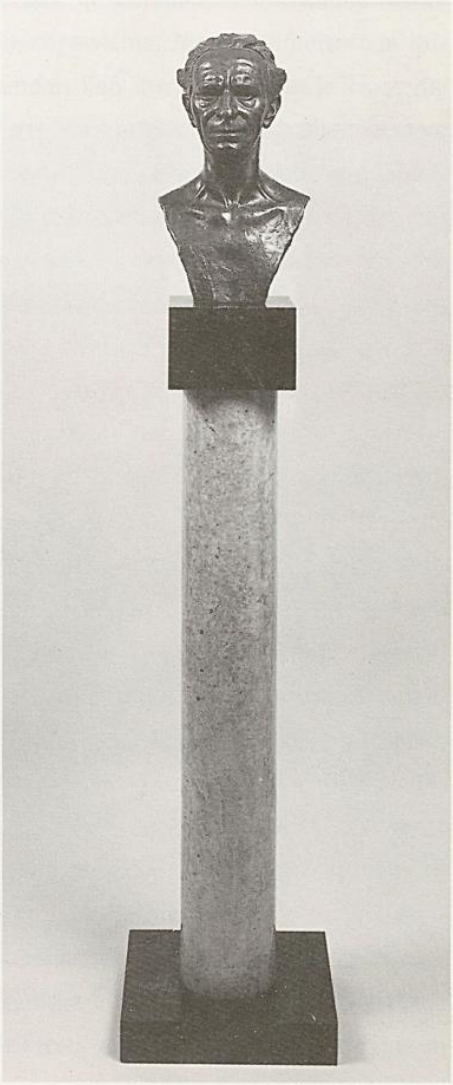
Formgebung. In den Aquarellen ist eine Aufhellung spürbar, es zeigt sich eine formale Vereinfachung und eine farbliche Kontrastierung. Schwetz versuchte die Impulse Kokoschkas und der Sommerakademie auf seine persönliche Art zu verarbeiten und zu Aussagen zu gelangen, die allein für ihn charakteristisch und bezeichnend sind.[15] 1964 wurde seine zweite Ehe geschieden, seine Kunst wurde zum Spiegelbild seines gestörten, inneren Gleichgewichts. Niederschmetternde Kritik an seinem Werk und der Mangel an Freunden ließ ihn mehr denn je Trost bei seiner Geige suchen. In der Malerei griff er immer häufiger auf alte Themen zurück, um sie in leicht variierter Form zu verarbeiten. Einige Selbstporträts entstanden, die das Leid und die Resignation Franz Schwetz` erkennen lassen. Er lernte seine dritte Frau Gisela kennen und das Gefühl eines neuen familiären Hintergrundes, menschliche Zuneigung und Treue erweckten neue künstlerische Impulse in ihm. Zarte Aquarelle, spontane Tuschzeichnungen und Gemälde voll brillanter Farbigkeit bilden einen würdigen Abschluß seines reichen Lebenswerkes.
Gemessen am riesigen Oeuvre von Franz Schwetz, besitzt das Institut für Kunstgeschichte nur einen geringen Teil, rund 60 Bilder, Vorstudien und Skizzenblätter. Der größte Teil des Nachlasses befindet sich im Augustinermuseum in Freiburg im Breisgau, wo 1980 eine Gedächtnisausstellung stattfand.[16] Gut die Hälfte der Werke am Institut sind signiert und datiert. Die meisten Bilder sind in Öl, Aquarell oder Tusche gemalt. Entsprechend Schwetz` Liebe zur Natur, sind hauptsächlich Landschaften im Nachlaß, einige Porträts und Menschenstudien, Akte und Stadtansichten runden die Motive ab. Besonders aus den letzten Schaffensjahren besitzt das Institut einige Werke, auch Bilder aus der Zeit der Sommerakademie bei Kokoschka gehören zur Schenkung. Die Werke befinden sich in der Mehrzahl nicht im Depot, sondern sind über zahlreiche Dienstzimmer der Universität verteilt. Natürlich spricht die pittoreske, gefallen wollende Auffassung der Malerei ein breites Publikum an. Die Zeitgemäßheit des Stilistischen muß dennoch kritisch betrachtet werden, denn sie besitzt nur eine geringe internationale Tragweite. Franz Schwetz blieb stehts seinem traditionellen Stil treu, avantgardistische Züge sind in seinem Werk nicht zu finden.

---

[15] Graf, (Anm. 1), S. 93
[16] Ausstellungskatalog, Franz Schwetz 1910-1969, Gerichtslaube, Freiburg im Breisgau 1980

Franz Schwetz, Ferien in Frankreich, Fünfziger Jahre

Gustinus Ambrosi:
»Porträt Franz Schwetz«, 1971



Gustinus Ambrosi:
»Porträt Franz Schwetz«, 1971,
mit Postament

Thomas Feuerstein

Ausstellungen und permanente Kunstprojekte am Institut für Kunstgeschichte

An Institute und Universitäten gekoppelte Galerie- und Ausstellungsräume fungieren vor allem im angloamerikanischen Raum als Schnittstellen zwischen universitärer Forschung und öffentlichen, politischen und wirtschaftlichen Interessen. Als sogenannte Links vermitteln sie zwischen Wissenschaft und Medien, dienen der Publizität und dem Marketing und können als moderne Salons verstanden werden, in denen sich Forschung und Realisierung, Theorie und Praxis die Hände reichen. In der Funktion eines Labors leiten sie Theorien in Experimente über, manifestieren diese als reale Konstrukte und stellen sowohl für Lehrende als auch für Studierende den geeigneten Rahmen bereit Ergebnisse des Wissenschaftsbetriebes anschaulich umzusetzen. Dieser Intention folgend wurde auf Initiative des Institutes für Kunstgeschichte im Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck ein Präsentationsraum in der Größe von etwas mehr als 100 m^2 an zentraler Stelle gleich neben dem Haupteingang im Foyer eingeplant. Dieser grundsätzlich allen Instituten zur Verfügung stehende Schauraum wurde in seiner 15jährigen Geschichte vorwiegend vom Institut für Kunstgeschichte bespielt und konsolidierte sich in dieser Zeit kontinuierlich von einer bescheidenen Präsentationsfläche für Wissenschaft und Kunst zu einem einschlägigen Ort für historische und zeitgenössische Ausstellungen.

Begünstigt wurde diese Entwicklung durch einen sich in den späten 80er und beginnenden 90er Jahren, nach dem Ende des »malerischen« Kunst- und Galeriebooms sowie dem Einbruch des Kunstmarktes abzeichnenden Orientierungswandel in bezug auf traditionelle Institutionen, der derartige Räume, eingebettet in ein soziales und wissenschaftliches Funktionsfeld, von ihrer örtlichen Brisanz her betrachtet für Künstler und Ausstellungsmacher gleichermaßen attraktiv und in ihren Befragungs- und Entfaltungsmöglichkeiten aktuell erscheinen ließ. Das Universitätsgebäude mit seinen unterschiedlichen Wissensterritorien und Disziplinen in Form von Instituten kam nun per se den neu erwachten Interessen und Ansprüchen von Kunst entgegen und stellte für viele Künstler eine Art Grundbauplan des sozialen Layouts unserer Gesellschaft und Kultur dar: Systemtheoretisch betrachtet, liest sich heute der Aufriß des Universitätsgebäudes für viele Künstler gleich aufschlußreich wie der St. Galler Klosterplan für einen Kunsthistoriker.

Seit 1981 findet von Seiten des Institutes für Kunstgeschichte eine regelmäßige

Ausstellungstätigkeit statt, wobei das Programm in seinem großen Spannungsfeld von Beginn an sowohl historische, retrospektive und kunstgeschichtliche Thematiken und Exponate als auch zeitgenössische und ortsbezogene Arbeiten und Installationen vereinte. Selbst eine großzügige Skizzierung einer punktuellen Entwicklung kann in Anbetracht der großen Ambiguitäten und Brüche nur splitterhaft erfolgen und den einzelnen Intentionen der Ausstellungsmacher und Künstler nur mangelhaft gerecht werden. Aus der historischen Vogelperspektive sind rückblickend aus der Zeit der beginnenden 80er Jahre unter Leitung des damaligen Institutsvorstandes Heinz Mackowitz Ausstellungen mit Arbeiten von Max Weiler, Joseph Beuys, Ulrich Gansert oder Curt Stenvert zu nennen. Oft erfolgten sie in Kooperation mit Kulturinstituten, vor allem mit dem italienischen und französischen, oder in Zusammenarbeit mit einer Galerie, wie die Präsentation eines Multiples von Joseph Beuys zeigt, die auf Vermittlung von Clemens-August Andreae und der Galerie Krinzinger zustande kam. Das vielfältige Spektrum des gezeigten Programms verlangte bereits in der Anfangsphase, daß der Ausstellungsraum Funktionen und Aufgaben übernahm, die von einer ausgelagerten Verkaufsgalerie über jene eines Museums oder einer Kunsthalle bis zu denen einer Informationsgalerie reichten. In der ersten Hälfte der 80er Jahren folgten Präsentationen ungegenständlicher Malerei, futuristischer Fotografie, zeitgenössischer französischer Fotografie oder des St. Galler Klosterplans. 1985 kam es zur Durchführung des ersten Versuches eine programmatische Gruppenausstellung mit dem Titel »Konfrontation mit Landschaft« zu gestalten, die u. a. Arbeiten von Ernst Caramelle, Haus-Rucker und Co, Hans Kuppelwieser oder Lois Weinberger versammelte und der Frage nach dem Umgang zeitgenössischer Künstler mit dem Phänomen Landschaft zwischen Natur und Technik nachspürte. Im selben Jahren folgten Ausstellungen des Fotografen Enzo Pelligrini und des Malers Giselbert Hocke. Eine Ausstellungsserie von Wolfgang Fetz präsentierte in drei Abschnitten insgesamt 20 Künstler aus Vorarlberg, die einen Einblick in und Querschnitt durch das Kunstgeschehen der 80er Jahre in Vorarlberg dokumentierten. Seit 1986 werden alljährlich die Kunstförderungsankäufe des Bundes der Öffentlichkeit zur Schau gestellt, was neben einer Leistungsschau Tiroler Kunst nicht zuletzt auch einer Art Rechenschaftsbericht dem Steuerzahler gegenüber entspricht. Eine Reihe von historischen und retrospektiven Ausstellungen folgte am Ende des ersten Jahrzehnts, worunter sich u.a. Ausstellungen wie »Heinrich Kühn«, »Die Argonautensage« (Joseph Anton Koch und Asmus Jakob Carstens), »Automobil und Aeroplan« (Farblithographien aus dem Paris der Belle Epoque), »Japanische Farbholzschnitte« oder »Fotografien des Wiener Aktio-

nismus« befinden. Anfang der 90er Jahre setzten wiederum verstärkt Expositionen zeitgenössischer Kunst ein, wie etwa die Ausstellung »Vom Stil zum Programm« von Thomas Feuerstein und Klaus Strickner oder die von Martin Gostner kuratierten Ausstellungen mit Peter Bömmels, Hans-Jörg Mayer und Josef Zehrer, Nicole Neufert und Patricia London Arte Paris oder Marcus Geiger veranschaulichen.
1991 startete auf Initiative von Christoph Bertsch eine Publikationsreihe des Institutes für Kunstgeschichte, in der mittlerweile, der vorliegende Band miteingerechnet, zehn Titel erschienen sind. Meist in Kombination mit Ausstellungsprojekten dokumentieren sie mit Ausnahme eines Kataloges von Thomas Steppan über die Artuquiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Gebiete und Thematiken des 19. und 20. Jahrhunderts. Angefangen bei Architekturzeichnungen von Carlo Reishammer über historische Industriearchitektur, Arbeiten von Louis Hechenbleikner, Beiträgen zur Architekturgeschichte Vorarlbergs bis hin zu Industriebildern der Zwischenkriegszeit von Paul Kirnig und Bauten und Projekte von Franz Reznicek beinhalten die Kataloge nicht nur Werke genannter Künstler und Architekten, sondern bearbeiten und kontextualisieren diese auch über kunst- und zeithistorische Texte, Recherchen und Analysen.
Heimo Zobernig konzipierte 1993 eine für Ort, Geschichte und Funktion des Ausstellungsraumes spezifische Installation, die aus einer den Rahmen der Eingangstüre füllenden weißen Spanplatte bestehend den Zugang zum Raum temporär versperrte. Diese einfache weiße Spanplatte, die formal sowohl als Bild, aber auch als Skulptur oder Architektur gelesen werden konnte, problematisierte Präsentationsformeln der Moderne, wie u.a. die Reinheit, Sterilität und Hermetik weißer Galerieräume.
Die eingangs angesprochene Lage und Funktion eines Ortes für Kunst, eingelagert in ein multidisziplinäres Umfeld unterschiedlicher Institute sowie Wert- und Theoriesysteme bildete auch den Ausgangspunkt für die Ausstellungs- und Vortragsreihe »Diskurs der Systeme«, die vom Büro für intermedialen Kommunikationstransfer des Vereines Medien.Kunst.Tirol organisiert wurde und auf die Erschließung und Vernetzung akademischer Wissensgebiete und Wirklichkeitsregister abzielte. Der Aufbau der Veranstaltung zitierte dabei bewußt die Struktur und »Systematik« des Universitätsgebäudes, in welchem sich in den einzelnen Stockwerken schubladenartig Institute übereinanderreihen. Die KünstlerInnen waren aufgefordert, sich aus den schubladenartig in das Betonskelett eingehängten Instituten bzw. Wissensdisziplinen Thematiken in den Kunstraum zu laden. Der Ausstellungsraum wurde dabei als Prozessor, die Etagen und Institute des Universitätsgebäudes als

Speicher definiert, aus dem die KünstlerInnen den jeweiligen Themen entsprechend (Kunst:Kunst / Kunst:Medien / Kunst:Sprache / Kunst:Natur / Kunst:Netzwerke) TheoretikerInnen für Referate und theoretische Exkurse einluden, wobei sich die Übergänge fließend gestalteten und sowohl KünstlerInnen im Vorlesungssaal das Wort ergriffen als auch TheoretikerInnen im Ausstellungsraum intervenierten. Der »Diskurs«, der mit »Kunst:Kunst« vom System der Kunst ausgehend die Bereiche Medien, Sprache, Natur und Netzwerke behandelte, visierte einer dispergierenden Strategie folgend Heterogenitäten und hybride Praktiken der Kunst an, die nicht mehr alleine Kunst an sich bzw. Unterscheidungen innerhalb des Systems Kunst im Blickfeld des Interesses behielten, sondern ihr Augenmerk auf den Entwurf und die Produktion von Anschlußstellen vom System Kunst zu anderen Systemen richteten. Bei Kunst:Netzwerke (Van Gogh TV/Karel Dudesek) kam es schließlich zur endgültigen Überschreitung des Ausstellungsraumes als Ausstellungsort für Kunst, denn der Ausstellungsraum oder besser das Diskurslabor wurde Seminarraum, Hörsaal, Redaktion, Büro, Kaffeehaus etc. Der Ausbruch aus der weißen Zelle des Ausstellungsraumes erfolgte extern über Telefonkabel und Internet und intern über eine Lehrveranstaltung, bei der sich Studenten aus den verschiedensten Fachbereichen mischten, um während des Zeitraums der Ausstellungsdauer dreidimensionale, virtuelle Räume für das Netz zu konzipieren.

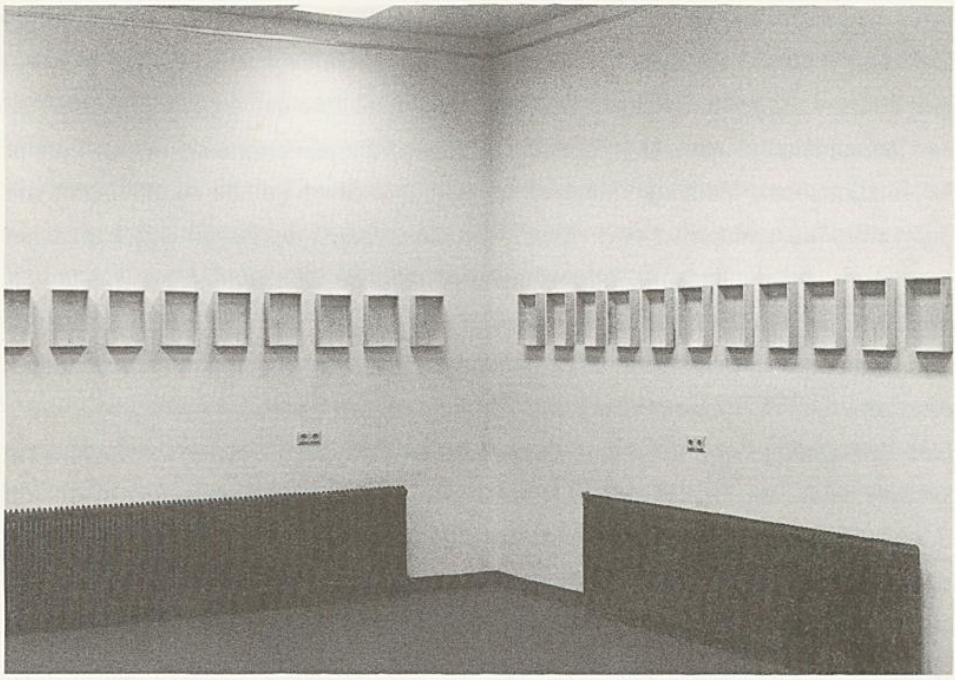
Umrahmt wurde die Veranstaltungsreihe »Diskurs der Systeme«, die im Wintersemester 1995/96 begann, durch permanente Installationen in den Räumen des Institutes für Kunstgeschichte von Peter Kogler und Hans Weigand sowie von performativen Interventionen, die das gesamte Universitätsgebäude zum einen in eine olfikatorische Plastik – Marcus Geiger ordnete jeder Etage bzw. jedem Institut einen eigenen Duft zu – und zum anderen in einen akustischen Klangkörper, einer »ambient sound sculpture« von Franz Pomassl verwandelten. Das Institut für Kunstgeschichte bzw. genauer die Wände des Ganges, der die Büros mit den Seminar- und Bibliotheksräumen verbindet, wurde von Peter Kogler mittels einer mit horizontal verlaufenden Röhren gestalteten Tapete ausgekleidet, womit nicht nur der Gang selbst zu einer Röhre transformierte, durch die die Besucher und Studenten hindurch mußten, sondern auch die schlauchartigen Reihen von Büchern in den Regalen der anschließenden Bibliothek wurden wiederum metaphernhaft als Röhren, Lese- oder Diskurskanälen lesbar, durch die sich die Studenten im Verlauf ihres Studiums ihren Weg bahnen müssen.

Den Abschluß von »Diskurs der Systeme« bildete eine Installation von Hans Weigand, die im Gang des Institutes für Kunstgeschichte die Tapeteninstallation von

Peter Kogler ablöste. Mehrere großformatige, wie Plakate direkt an die Wände gekleisterte Bildhybriden aus Landschaften, Häusern und vor allem Satellitenantennen bildeten insgesamt sieben »windowartige« Ausblicke auf digitale Szenarien einer telematisierten Welt. Die Satellitenantennen, die als technoide Symbole einer Informations- und Mediengesellschaft fungieren, erinnern gerade an einem Ort wie dem eines kunsthistorischen Institutes an den Verlust optischer und haptischer Qualitäten und deren Substitution durch immaterielle Daten und Signale. Die körperlichen Sinnesorgane als Basis eines traditionell kommunikativen, diskursiven und ästhetischen Verhaltens erfahren dabei ihre Substitution und Ablöse durch elektronische Wahrnehmungsapparate.

Eine Fortsetzung der permanenten bzw. für den Zeitraum eines Jahres installierten Kunstprojekte am Institut für Kunstgeschichte ist zukünftig auch nach Abschluß der Veranstaltungsreihe »Diskurs der Systeme« geplant. Für 1998 wurde Martin Walde vom Büro für intermedialen Kmmunikationstransfer des Vereines Medien.Kunst.Tirol eingeladen eine Installation für den Gang des Institutes zu entwickeln.

Im März dieses Jahres gestaltete Martin Gostner eine Personale. Über die der Ausstellung den Titel gebenden Frage, »Woher werde ich gekommen worden sein?«, inszenierte Gostner ein dicht arrangiertes Konglomerat sich perspektivisch überlagernder, von der Decke abhängender skulpturaler Arbeiten, die vor einem semiotischen Geflecht aus Plakaten und Texttafeln an den Wänden interferierten. Die bislang letzte Ausstellung war Josef Prantl mit Arbeiten der Jahre zwischen 1920 und 1945 gewidmet.



Ausstellungsraum, Institut für Kunstgeschichte, Ausstellung Joseph Beuys, 1981

Ausstellungsraum, Institut für Kunstgeschichte, Ausstellung Hubert Matt, 1996.
Fußboden von Heimo Zobernig, o.T., 1995, Estrichboden, 13,5 x 7,5 m

Peter Kogler, Installation am Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck, 1995

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

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.

Herausgegeben vom Institut für Kunstgeschichte
Universität Innsbruck
Innrain 52 A-6020 Innsbruck Tel: 0512/507-4411
Fax: 0512/507-3416