



50

JAHRE

JOSEF PILLHOFER

NEUHEITEN IM HERBST 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

JOSEF PILLHOFER

NEUHEITEN IM HERBST 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

JUNGNICKEL

NEUHEITEN IM HERBST 2019

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2019

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2022

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2022

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM HERBST 2019

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2019

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM HERBST 2020

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2020

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

JOSEF HANS HOFFMANN GÖRER

NEUHEITEN IM HERBST 2020

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2020

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

HOLZSCHNITT

WIEN um 1900

NEUHEITEN IM HERBST 2020

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2020

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

kunst nach 1945

9.5. - 30.6.2018

www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

Adolf LOOS

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

Michael POWOLNY Bertold LÖFFLER

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

THIERRY FEUZ

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

Alfred KLINKAN Bilder aller ART

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

Cornelius KOLIG

verweilen statt verreisen

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

WIENER WOHNKULTUR

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

LOTTE BERGER

Aquarelle

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

CERAMICS VIENNA 1900-1930

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

THIERRY FEUZ

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

50 JAHRE

1871-2021

GALERIE BEI DER ALBERTINA ZETTER

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

JOANNIS AVRAMIDIS

Malerei & Skulptur

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

BRUNO GIRONCOLI

25.1. - 3.3.2018

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

RUDOLF KALVACH

Gene und Wahnwitz

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

Annemarie AVRAMIDIS

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

JOSEF HOFFMANN DAGOBERT PECHE

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

JUNGNICKEL

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

Greta Fucist

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2021

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2021

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM HERBST 2015

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2015

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2020

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2020

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM HERBST 2017

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2017

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

KIKI KOGELNIK VENETIAN HEADS & CO

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2020

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2020

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM HERBST 2014

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2014

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM HERBST 2018

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2018

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

WILHELM NICOLAUS PRACHENSKY

MARKUS

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2020

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2020

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2020

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2020

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at

ALFONS WALDE AKTE NUDES

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2020

VERKAUFSAUSSTELLUNG
12.09. - 03.10.2020

SPRACHEN: ENGLISCH, DEUTSCH, FRANZÖSISCH
MO, DI, MI, DO, FR, SA, SO, 10-18 UHR
10-18 UHR
www.galerie-albertina.at



Dieser Katalog erscheint im Rahmen der Jubiläumsausstellung
This catalogue is published as part of the anniversary exhibition



50
JAHRE

Mit Textbeiträgen von With texts by
Silvie Aigner, Marian Bisanz-Prakken, Jane Kallir, Carl Kraus, Harald Krejci, Gerd Pichler, Sebastian Prantl

Die Ausstellung wird vom 8. September bis 7. Oktober 2023 in der Galerie zu sehen sein.
The exhibition will be on show in the gallery from 8 September to 7 October 2023.

GALERIE BEI DER ALBERTINA ■ ZETTER
Lobkowitzplatz 1, A-1010 Wien, Mo-Fr 10-18 Uhr, Sa 11-14 Uhr
Mon-Fri 10 am-6 pm, Sat 11 am-2 pm
+43 1 513 14 16, zetter@galerie-albertina.at
www.galerie-albertina.at



Vordere Reihe v. l. n. r. Front row f. l. t. r.: Andrea Schuster, Amila Ramic, Katharina Zetter-Karner, Christa Zetter, Maximilian Matuschka, Monika Girtler
 Hintere Reihe v. l. n. r. Back row f. l. t. r.: Lara Rosic, Sophie Höfer, Lisa Hörstlhofer

VORWORT

„Es ist sehr wichtig, Kunst nicht nur kommerziell zu bewerten, sondern auch zu verstehen, was ein Kunstwerk sagen will. Es gibt Inhalte und es gibt technische Lösungen dafür, und es ist sehr interessant, sich hier eine eigene Meinung zu bilden. Das ist das Um und Auf beim Kunsthandel.“

Diese Worte sind das Credo meiner Mutter, Christa Zetter, die vor 50 Jahren die Galerie bei der Albertina gegründet hat. Von ihr habe ich gelernt, Kunst nicht oberflächlich zu betrachten, sondern sich eingehend mit ihr zu beschäftigen, auch kritisch zu hinterfragen und Qualität vor schnellen geschäftlichen Erfolg zu stellen. Ich bin mit dieser Begeisterung für Kunst aufgewachsen, war zu Hause von Kunst umgeben und hatte bereits in jungen Jahren die Möglichkeit, KünstlerInnen persönlich kennenzulernen. Diese Erfahrungen und Begegnungen haben mich nachhaltig geprägt und in der Folge zu meinem Eintritt in die Galerie geführt – eine der besten Entscheidungen meines Lebens!

Ich will mich bei meiner Mutter für diese Chance, für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung bedanken!

Anhand der am Beginn und am Ende dieses Katalogs gezeigten Collagen aus Plakaten unserer Galerie kann man eine kleine Reise durch unsere Ausstellungsgeschichte machen. Jede dieser 72 Ausstellungen wurde von einer Publikation begleitet.

An dieser Stelle möchte ich auch einen großen Dank an mein gesamtes Team aussprechen, das in monatelanger, intensiver Arbeit diesen Katalog erstellt hat und mir mit großem Engagement bei den Vorbereitungen für diese Jubiläumsausstellung geholfen hat.

Die diesjährige Präsentation sollte in ihrem Anspruch an Qualität eines 50-jährigen Galeriejubiläums würdig sein – ich glaube, das ist uns gelungen! Bitte besuchen Sie uns und bilden Sie sich Ihre eigene Meinung.

Herzlichst

Katharina Zetter-Karner

PREFACE

‘It is very important to evaluate art not only commercially, but also to understand what it is an artwork wishes to say. There are contents and there are technical solutions to that, and it is very interesting to form one’s own opinion in this case. This is what lies at the heart of the art trade.’

These words are the guiding credo for my mother, Christa Zetter, who founded the Galerie bei der Albertina 50 years ago. From her I learned not to consider art in a superficial way, rather to engage with it more deeply, to ask questions critically and to put quality before quick success in business. I grew up with this enthusiasm for art, was surrounded by art at home and had the opportunity to meet artists in person while still at a young age. These experiences and encounters have left their mark on me and led subsequently to my joining the gallery. One of the best decisions of my life!

I wish here to thank my mother for this opportunity, for her trust and support.

With the aid of collages of posters shown at the beginning and end of this catalogue, visitors can take a small tour through our exhibition history. Every single one of these 72 exhibitions was accompanied by a publication.

At this point I would like also to extend a big thank-you to my whole team, who have worked intensively to create this catalogue and who have shown great commitment in helping me to prepare for this jubilee exhibition.

This year’s presentation was to aspire in quality so as to be worthy of a 50-year gallery jubilee celebration. I believe we have succeeded. Please visit us and judge for yourself.

Warm regards,

Katharina Zetter-Karner

INDEX

ATTERSEE Christian Ludwig S. pp. 136-137

AVRAMIDIS Joannis S. pp. 118-119

BAUDISCH Gudrun S. pp. 84-85

BERGER Lotte S. pp. 138-139

BERTONI Wander S. pp. 108-109

BOAFO Amoako S. pp. 194-195

BOLEK Hans S. pp. 70-71

BRAUER Arik S. pp. 120-123

BRÄUER Karl S. pp. 28-29

DAMISCH Gunter S. pp. 154-155

DIESNER Gerhild S. pp. 116-117

EGGER-LIENZ Albin S. pp. 94-95

FEUZ Thierry S. pp. 198-199

FORSTNER Leopold S. pp. 40-45

FRANCIS Sam S. pp. 128-129

FREIST Greta S. pp. 134-135

GIRONCOLI Bruno S. pp. 140-141

GOESCHL Roland S. pp. 126-127

HAUSNER Xenia S. pp. 176-179

HELNWEIN Gottfried S. pp. 156-157

HESSING Gustav S. pp. 110-111

HOFFMANN Josef S. pp. 18-19, 22-31

HOLLEGHA Wolfgang S. pp. 166-167

HUNDERTWASSER Friedensreich S. pp. 114-115

JUNGNICKEL Ludwig Heinrich S. pp. 32-33

JUNGWIRTH Martha S. pp. 172-173

KALVACH Rudolf S. pp. 34-35

KLABLENA Eduard S. pp. 66-67

KLEMMER Robert S. pp. 130-131

KLIEN Erika Giovanna S. pp. 96-97

KLIMT Gustav S. pp. 50-55

KLINKAN Alfred S. pp. 142-143

KOGELNIK Kiki S. pp. 160-165

KOKOSCHKA Oskar S. pp. 80-81

KOLIG Cornelius S. pp. 150-151

KURZWEIL Maximilian S. pp. 20-21

LASKE Oskar S. pp. 74-77

LASSNIG Maria S. pp. 158-159

LOOS Adolf S. pp. 36-37

LÖTZ WITWE Johann S. pp. 12-13

MEDIZ Karl S. pp. 10-11

MOLL Carl S. pp. 104-105

MOSER Koloman S. pp. 14-17

NIKODEM Artur S. pp. 98-103

NITSCH Hermann S. pp. 168-169

NOLDE Emil S. pp. 106-107

OERLEY Robert S. pp. 38-39

OFNER Hans S. pp. 46-47

OMAN Valentin S. pp. 182-183

PECHE Dagobert S. pp. 72-73

PILLHOFER Josef S. pp. 124-125

POWOLNY Michael S. pp. 48-49

PRACHENSKY Markus S. pp. 180-181

PRANTL Karl S. pp. 174-175

RAINER Arnulf S. pp. 132-133

REINHOLD Thomas S. pp. 184-185

SCHIELE Egon S. pp. 56-65

SCHMALIX Hubert S. pp. 196-197

SINGER Susi S. pp. 78-79

STAUDACHER Hans S. pp. 152-153

WACH Aloys S. pp. 68-69

WAGNER Otto S. pp. 6-9

WALDE Alfons S. pp. 86-93

WARHOL Andy S. pp. 144-145

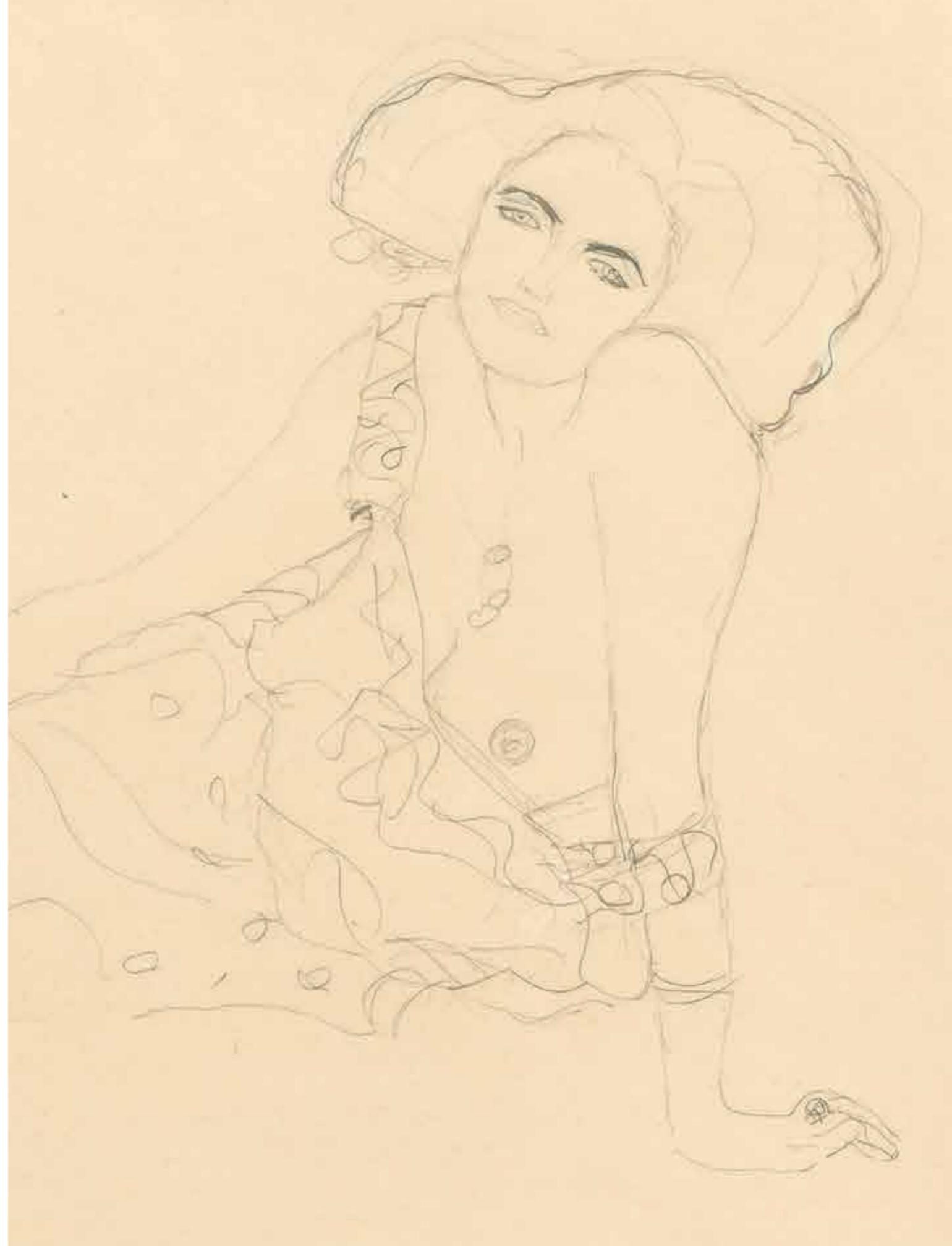
WEIHS Peter S. pp. 170-171

WEILER Max S. pp. 146-149

WIESELTHIER Vally S. pp. 82-83

WOTRUBA Fritz S. pp. 112-113

WURM Erwin S. pp. 186-193



OTTO WAGNER

Wien Vienna 1841 – 1918 Wien Vienna

1 SELTENER TOILETTETISCH 1898

Denkmalgeschütztes Unikat für das Badezimmer in Otto Wagners Wohnung, Köstlergasse 3, Wien VI.

Metall, vernickelt, Marmor, Weichholz, weiß gefasst, violetter Dekor, partiell furniert, vernickelte Ladengriffe
H 76 cm, B 102 cm, T 63 cm

Ausstellung: Wien, Stand von k. u. k. Hoftapezierer Schenzel auf der Jubiläumsausstellung 1898 zum 50. Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Joseph I.

Lit.: Zeitschrift „Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst“, 1898, Abb. S. 266, Foto: Jubiläumsausstellung, Wien 1898, Stand von k. u. k. Hoftapezierer Schenzel, „Badezimmer“
Zeitschrift „Ver Sacrum“, 1900, Heft 19, Abb. S. 297, Foto: Badezimmer, Wohnung Köstlergasse 3, Wien VI.

Bei dem Toilettetisch dürfte es sich um das einzige bisher bekannte, noch erhaltene Möbel der von Otto Wagner entworfenen Badezimmer-einrichtung handeln, die bei der Jubiläumsausstellung in der Rotunde im Wiener Prater 1898 von „k.u.k. Hof-Tapezierer Schenzel & Sohn“ gezeigt wurde. Vor dem Hintergrund seiner Entstehungszeit 1898 war



Otto Wagner, Badezimmer der Wohnung Köstlergasse 3, Blick Richtung Toilettetisch, 1898 Otto Wagner, Bathroom of the Köstlergasse 3 apartment, view in the direction of the toilet table
in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXXVI 2022, Heft issue 1, S. p. 146

der Toilettetisch ein spektakuläres Möbel und Teil einer außergewöhnlichen Einrichtungskonzeption. Wagner orientierte sich beim Entwurf seiner Toilettetische an Formen aus der aristokratischen Lebenswelt. Die übliche, vollständige Ummantelung mit Textilien reduzierte er und führte damit die bisher verdeckte metallene Fußkonstruktion deutlich vor Augen. Der Tisch ist eine Anspielung auf die in England so beliebten japan-inspirierten Bambusmöbel.¹ Gleichzeitig wurde in der Fußkonstruktion aus Metallrohren der von Wagner so stark geforderten Funktionalität Rechnung getragen. Der Toilettetisch war in seiner neuen Gestaltungsweise Beleg des neuen Gesundheitsstandards der begüterten Bevölkerung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Dies lässt sich am Korpus des Toilettetisches gut nachvollziehen, wo Wagner glatte, lackierte, leicht zu reinigende Holzoberflächen einsetzte. Auch die typische Verwendung von Marmor als Abstellfläche für Möbel, die mit Feuchtigkeit in Berührung kommen, griff er auf.²

In Summe muss festgehalten werden, dass dem Möbel aufgrund seines Stellenwerts für den Architekten persönlich sowie in seinem Schaffen und hinsichtlich seiner Theorien in Bezug auf Kunst, Hygiene und Wohnen große künstlerische wie architekturtheoretische Bedeutung zukommt. Als letztes derzeit bekanntes erhaltenes Möbel des Badezimmers, das darüber hinaus auch für die Öffentlichkeit konzipiert wurde, hat es eine außerordentlich große Relevanz innerhalb des Werks des Architekten, der es immer wieder in Fachzeitschriften und seinen eigenen Publikationen veröffentlichte und als Prototyp für spätere Möbel heranzog.³

Wir sind sehr stolz, dieses außergewöhnliche Möbel, das aufgrund seiner kunsthistorischen Bedeutung unter Denkmalschutz steht, in unserer Jubiläumsausstellung zu präsentieren.

1 Otto Wagner, Tagebuch 1915–1918, zit. n.: Andreas Nierhaus, Meine angebetete Louise! Otto Wagner. Das Tagebuch des Architekten 1915–1918, hrsg. von Alfred Pfoser, Salzburg/Wien 2019, S. 25

2 vgl.: Alfred Angerer, Hygieia verführte Otto Wagner. Beispiele einer hygienisch motivierten Moderne (MA Technische Universität Graz), Graz 2015, S. 68f., Abb. Nr. 25

3 Daniel Resch in: Der Toilettetisch Otto Wagners aus seinem „Absteigquartier“ – Ein Prototyp modernen Möbeldesigns, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (LXXVI, Heft 1), Wien 2022

1 RARE TOILET TABLE 1898

Unique heritage-protected piece for the bathroom in the apartment of Otto Wagner, Köstlergasse 3, Vienna, 6th district
Brass, nickel-plated, marble, softwood, painted white, violet decoration, partly veneered, nickel-plated handles
H 76 cm, W 102 cm, D 63 cm

Exhibition: Vienna, stand of k. u. k. Hoftapezierer Schenzel at the 1898 jubilee exhibition for the 50th anniversary of Emperor Franz Joseph I's reign

Lit.: Journal 'Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst', ill. p. 266, 1898, photo: jubilee exhibition, Vienna 1898, stand of k. u. k. Hoftapezierer Schenzel, 'Badezimmer'
Journal 'Ver Sacrum', 1900, issue 19, ill. p. 297, photo: bathroom, apartment Köstlergasse 3, Vienna, 6th district

In the case of the toilet table, it appears to be the only furniture from the bathroom set designed by Otto Wagner known to have been preserved to date. This was shown in the jubilee exhibition in the Rotunde in Vienna's Prater in 1898 by the 'k.u.k. Hof-Tapezierer Schenzel & Sohn' (imperial and royal decorator Schenzel & Son). Considering the background of when it was created, the toilet table is a spectacular piece of furniture and part of an extraordinary décor conception. In his design of his toilet table, Wagner took his bearings from forms of



décor found in the aristocratic world. He reduced the usual all-over textile covering, thereby revealing the previously concealed metal base construction. The table is an allusion to the Japanese-inspired bamboo furniture so popular in England.¹ At the same time, the functionality so vehemently demanded by Wagner was accounted for by the base construction made of metal tubes. The toilet table was evidence in its new type of design of the new level of hygiene found among the well-off section of the population in the late 19th century. This can readily be observed in the body of the toilet table, where Wagner put in smooth, varnished wooden surfaces that were easy to clean. He also adopted the typical use of marble as a storage surface suitable for furniture that comes into contact with moisture.²

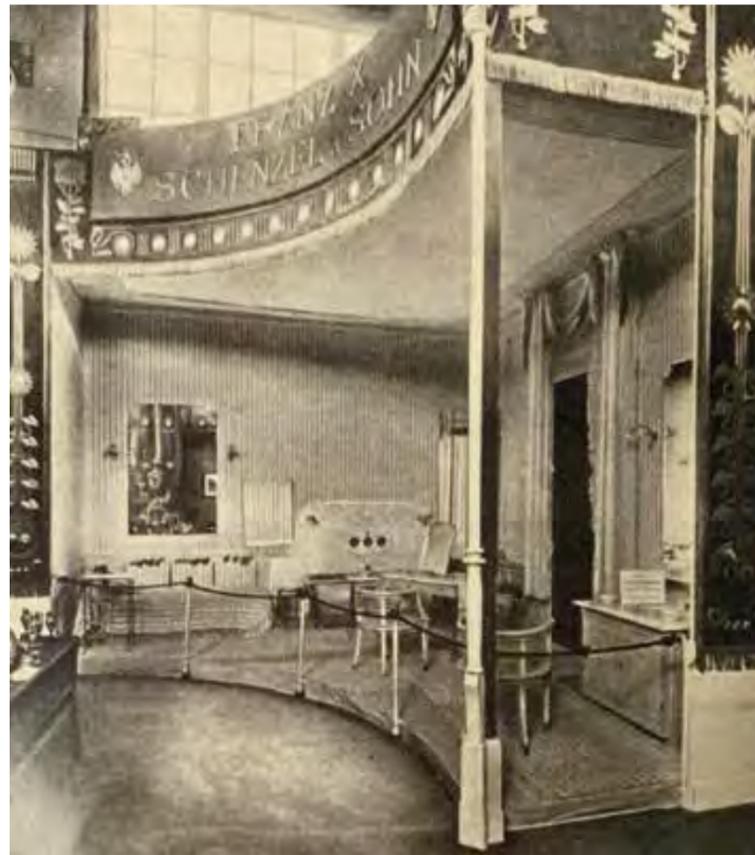
Overall, it must be said that the furniture is important, both artistically and in terms of architectural theory, on account of its value for the architect personally, as well as in his work and in relation to his theories on art, hygiene and living. As the last presently known preserved piece of bathroom furniture, one moreover that was conceived for the wider public, it is extraordinarily relevant to the architect's work. Indeed, Wagner drew on it time and again in specialist magazines and his own publications, and as a prototype for later furniture.³

We are very proud to present this outstanding piece of furniture, which enjoys official protection status due to its art-historical importance.

1 Otto Wagner, Diary 1915–1918, quoted from: Andreas Nierhaus, Alfred Pfoser (eds.), *Meine angebetete Louise! Otto Wagner. Das Tagebuch des Architekten 1915–1918*, Salzburg/Vienna 2019, p. 25

2 cf. Alfred Angerer, *Hygieia verführte Otto Wagner. Beispiele einer hygienisch motivierten Moderne* (MA Graz University of Technology), Graz 2015, p. 68f., ill. 25

3 Daniel Resch in: *Der Toiletetisch Otto Wagners aus seinem 'Absteigquartier' – Ein Prototyp modernen Möbeldesigns*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (LXXVI, issue 1), Vienna 2022



Jubiläumsausstellung, Wien, 1898, Stand von k. u. k. Hof tapezierer Schenzel
Jubilee exhibition, Vienna, 1898, stand of k. u. k. Hof tapezierer Schenzel
in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXXVI 2022, Heft issue 1, S. p. 137



KARL MEDIZ

Wien Vienna 1868 - 1945 Dresden

2 ALMRAUSCH IN DER GLETSCHERWELT 1905

Öl auf Leinwand

Links unten signiert: KARL MEDIZ

121 x 146 cm

Provenienz: Privatsammlung Ellen Melas Kyriazi

Privatsammlung Klaus Kirschbaum seit Ende der 1980er Jahre

Privatsammlung Österreich

Private Leihgabe

Lit.: Der Kunstwart, hrsg. von Ferdinand Avenarius, Jg. 26, Heft 21, München 1913, S. 239
Ausstellungskatalog „Emilie Mediz-Pelikan 1861-1908 Karl Mediz 1868-1945“, hrsg.
von Hochschule für angewandte Kunst Wien, Oswald Oberhuber, Wilfried Seipel, Wien
1986, Abb. S. 197

Der bedeutende Kunstkritiker Ludwig Hevesi schrieb 1903 über das Ehepaar Mediz: „Aus starken Sinnen heraus greifen sie in das Übersinnliche ein, [...] Symboliker des Alltags, gesunde Farbendichter.“¹ Das vorliegende Gemälde wurde zwei Jahre später geschaffen und verbildlicht diese Worte eindringlich.

Romantisch verklärt, in poetisch-sentimentaler Façon interpretierte Mediz hier die alpine Landschaft. Eigentlich sind es zwei Landschaften, die er in scharfem Kontrast und doch harmonisch gegenüberstellte: die in kräftigen Rottönen blühende Bewimperte Alpenrose (*Rhododendron hirsutum*, auch bekannt als Almrausch oder Almrose) auf dem Felsvorsprung und die dahinterliegende kalte, feindselige Gletscherwelt, die aber dank vieler feiner Farbnuancen und weicher Formen doch dynamisch und lebendig wirkt. Darüber erstreckt sich ein kleiner Streifen blauen Himmels.

Die Dreiecks-Komposition zieht den Blick zuerst auf die reich blühende und detailliert dargestellte Alpenrose mitten im Vordergrund. Der abgerundete Vorsprung des Felsens spiegelt sich im entfernten, leicht versetzten Gipfel wider und schafft so eine gewisse Spannung.

Das Gemälde hat bei genauerem Hinsehen etwas Meditatives – man fühlt sich wie Caspar David Friedrichs Wanderer, der dem Sog der Tiefe folgend bis an den Rand des Felsens vorstoßen und sich in der Weite der Landschaft verlieren möchte. Seinen Blick für das Zarte, Feingliedrige, Zerbrechliche, eingebettet im Monumentalen stellte Karl Mediz in dieser Fantasielandschaft meisterhaft unter Beweis.

¹ Ausstellungskatalog „Emilie Mediz-Pelikan 1861-1908 Karl Mediz 1868-1945“, hrsg. von Hochschule für angewandte Kunst Wien, Oswald Oberhuber, Wilfried Seipel, Wien 1986, S. 8

2 ALPINE ROSE IN THE GLACIER WORLD 1905

Oil on canvas

Signed lower left: KARL MEDIZ

121 x 146 cm

Provenance: Private collection, Ellen Melas Kyriazi

Private collection, Klaus Kirschbaum since the end of 1980s

Private collection Austria

Private loan

Lit.: Der Kunstwart, ed. by Ferdinand Avenarius, vol. 26, issue 21, Munich 1913, p. 239
Exhibition catalogue 'Emilie Mediz-Pelikan 1861-1908 Karl Mediz 1868-1945', ed. by
Hochschule für angewandte Kunst Wien, Oswald Oberhuber, Wilfried Seipel, Vienna
1986, ill. p. 197

The important art critic Ludwig Hevesi wrote the following about the Mediz couple in 1903: 'From powerful senses, they reach into the transcendental, [...] symbolists of everyday life, healthy poets of colour.'¹ The present painting was created two years later and is an emphatic illustration of these words.

Romantically transfigured, the Alpine landscape was interpreted here by Mediz in a poetic, sentimental manner. Actually, there are two landscapes, which he set one beside the other in sharp contrast – yet also harmoniously: the fimbriated alpine rose blooming in powerful reddish tones (*Rhododendron hirsutum*) on the rocky outcrop and the cold, hostile world of the glacier, which still seems dynamic and lively thanks to many subtle shades of colouring and soft forms.

The triangular composition draws the gaze initially on to the richly blossoming and precisely depicted alpine rose in the centre foreground. The cliff's rounded ledge is reflected in the far-off, slightly shifted peak, thereby creating a certain tension.

Looking at the painting more closely, it has something meditative to it. One feels like Caspar David Friedrich's wanderer who, following the pull of the depth, would like to push forward to the cliff edge and lose himself in the wide expanse of the landscape. In this fantasy landscape, Karl Mediz masterfully demonstrated his eye for the delicate, the filigree, the fragile, embedded in the monumental.

¹ Exhibition catalogue 'Emilie Mediz-Pelikan 1861-1908 Karl Mediz 1868-1945', ed. by Hochschule für angewandte Kunst Wien, Oswald Oberhuber, Wilfried Seipel, Vienna 1986, p. 8



JOHANN LÖTZ WITWE, KLOSTERMÜHLE

3 SELTENE VASE 1901

Farbloses Glas, lachsfarbener Unterfang, farblose Deckschicht mit silbergelb umspinnen, Tupfenreihen, breite, unregelmäßig verzogene Silbergelbbänder, gewelltes Band, silbergelb und blau gestreift, regelmäßig je viermal auf- und abwärts verzogen, modelgeblasen, vierseitig auf der Wandung eingedrückt, reduziert und irisiert
Signatur: Loetz Austria
H 24 cm

Lit.: vgl. für den Dekor: Helmut Ricke et al., Löt: Böhmisches Glas 1880-1940, Bd. I: Werkmonographie, Düsseldorf 1989, Abb. S. 140, Nr. 120

Die Glasfabrik wurde 1836 in Klostermühle (Klásterský Mlýn) gegründet und bereits um 1840 vom Hüttenmeister Johann Lötz gekauft, dessen Witwe nach seinem Tod die Glaserzeugung unter dem Namen Johann Lötz Witwe weiterführte. Der Enkel Max Ritter von Spaun übernahm 1879 die Glasfabrik und modernisierte sie vollständig. Johann Lötz Witwe, die bedeutendste Kunstglasmanufaktur Böhmens im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, genoss internationale Beachtung. Weltgeltung erlangte die Firma durch ihre Jugendstilgläser, die sie – ausgehend vom Vorbild des US-Amerikaners Louis C. Tiffany – zu einer eigenständigen und vielseitigen Produktionslinie zu entwickeln vermochte. Um die Jahrhundertwende, als Max von Spaun große Erfolge mit Gläsern im Phänomen-Dekor erzielte, pflegte die Glashütte Kontakte zur Wiener Kunstszene sowie zu den Glasverlegern E. Bakalowits & Söhne, Wien, und J. & L. Lobmeyr, Wien. Die daraus resultierende Zusammenarbeit mit Künstlern wie Josef Hoffmann, Koloman Moser und ihren SchülerInnen hatte ihren Höhepunkt in den Jahren unmittelbar nach 1900. Für die genannten Jahre sind die metallisch irisierenden Farbgläser besonders charakteristisch. Die Firma Lötz stellte ihren Betrieb im Zweiten Weltkrieg ein.

3 RARE VASE 1901

Colourless glass, salmon underlay, colourless top layer spun with silver-yellow, rows of dots, wide, irregularly distorted silver-yellow bands, wavy band, silver-yellow and blue striped, regularly warped up and down four times each, mold-blown, reduced and iridescent
Signed: Loetz Austria
H 24 cm

Lit.: cf. for the decoration: Helmut Ricke et al., Löt: Böhmisches Glas 1880-1940, vol. I: Werkmonographie, Düsseldorf 1989, ill. p. 140, no. 120

The glass factory was founded in Klostermühle (Klásterský Mlýn) and was acquired by the glassworks master Johann Lötz as early as around 1840. Lötz' widow continued the glassworks after his death under the name of Johann Lötz Witwe. The grandson Max Ritter von Spaun took over the glass factory in 1879 and completely modernised it. As Bohemia's most important art glass manufacturer in the late 19th and early 20th century, Johann Lötz Witwe enjoyed international recognition. The company achieved international standing on account of its Art Nouveau glasses, which enabled it – taking as its model the American Louis C. Tiffany – to develop into an autonomous, wide-ranging product line. Around the turn of the century, when Max von Spaun attained major success with glasses in the 'Phänomen' style, the glassworks cultivated contacts with the Viennese art scene and the glass publishing company E. Bakalowits & Söhne, Vienna, as well as J. & L. Lobmeyr, Vienna. The resultant collaboration with such artists as Josef Hoffmann, Koloman Moser and their students reached its highest point in the years directly preceding 1900. Especially characteristic of these years are the metallic iridescent coloured glasses. The Lötz company ceased operations in the Second World War.



KOLOMAN MOSER

Wien Vienna 1868 – 1918 Wien Vienna

4 LUSTER 1901

Ausführung für E. Bakalowits & Söhne, Wien
Messing, versilbert, Hammerschlagdekor, opalweißes Glas mit eingeschmolzenen roten Flecken, 4-flammig, Fixierschrauben und Porzellanfassungen original, Holzmontierung ergänzt, neu elektrifiziert
H ca. 85 cm (verstellbar), D 34 cm

Lit.: vgl. Deutsche Kunst und Dekoration 19, 1906/07, Abb. S. 55–57
(Flur, Speise- und Wohnzimmer, Haus Ditha und Kolo Moser)

Hans Ankwic-z-Kleehoven kuratierte 1927 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie erstmals eine Ausstellung, in der die Vielfalt von Kolo Mosers Schaffen gezeigt wurde. Hier wurde in Erinnerung gefeiert, dass die unbändige Schaffenskraft, die Moser als Mitbegründer der Wiener Secession und der Wiener Werkstätte sowie als Professor an der Kunstgewerbeschule in die Kunstszene um 1900 eingebracht hatte, über Wien hinaus in die Länder der Donaumonarchie ebenso wie in die Metropolen Europas wirkte. Moser war ein kompromissloser Ästhet, der sich nur so lange mit einer künstlerischen Materie auseinandersetzte, als er eine Herausforderung darin sah und persönlich durch die künstlerische Tätigkeit wachsen und Befriedigung darin



Koloman Moser, Vorzimmer im Haus Koloman und Ditha Moser, 1905
Koloman Moser, Hall in the house of Koloman and Ditha Moser, 1905
in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. vol. 19, Heft issue 1, Oktober October 1906, S. p. 55

finden konnte. [...] Berta Zuckermandl, die sich 1927 in einem Essay im Neuen Wiener Journal an Kolo Moser erinnerte, beschloss ihren Artikel mit folgenden Sätzen, die wunderbar illustrieren, was Moser für seine ZeitgenossInnen bedeutet hatte: „In den Herbsttagen, da Österreich verwehte, ist Kolo Moser gestorben. Einer jener ganz selten großen Künstler, von denen es in der Kunstgeschichte heißen wird, daß er Europa veredelte. Er war ein Österreicher im schönsten Sinne dieses Wortes.“¹

(Textpassage von Gerd Pichler, entnommen aus dem Ausstellungskatalog „Klimt, Schiele, Moser“, hrsg. von Galerie bei der Albertina • Zetter, Wien 2018, S. 54ff.)

¹ Berta Zuckermandl-Szepts, Erinnerung an Kolo Moser, in: Neues Wiener Journal vom 23. Jänner 1927, Nr. 11914, S. 10

4 CHANDELIER 1901

Manufactured for E. Bakalowits & Söhne, Vienna
Brass, silver-plated, hammered decoration, opal white glass with melted red dots, 4-flame, original fixing screws and porcelain frame, wood mounting completed, new electrification
H approx. 85 cm (adjustable), D 34 cm

Lit.: cf. Deutsche Kunst und Dekoration 19, 1906/07, ill. pp. 55–57 (corridor, dining room and living room, house of Ditha and Kolo Moser)

In 1927 Hans Ankwic-z-Kleehoven curated an exhibition in the Austrian Museum of Art and Industry that for the first time showed the variety in Kolo Moser's output. Visitors were reminded at this show of the boundless creative power that Moser, as co-founder of the Vienna Secession and the Wiener Werkstätte as well as professor at the School of Arts and Crafts, had injected into the art scene around 1900 – an effect that reached far beyond Vienna into the lands of the Habsburg monarchy, as well as to the capitals of Europe. Moser was an uncompromising aesthete who only engaged with an artistic material for as long as he saw a challenge in it, and who was able to grow personally through artistic activity and find satisfaction in it. [...] Berta Zuckermandl, who remembered Kolo Moser in a 1927 essay in the Neues Wiener Journal, ended her article with the following sentences that illustrate wonderfully what Kolo Moser meant for his contemporaries: ‘In the autumn days when Austria blew away, Kolo Moser died. One of the great artists, so rare, of which it will be said in art history, he refined Europe. He was an Austrian in the most beautiful sense of this word.’¹

(Text passage by Gerd Pichler taken from the exhibition catalogue ‘Klimt, Schiele, Moser’, ed. by Galerie bei der Albertina • Zetter, Vienna 2018, pp. 54ff.)

¹ Berta Zuckermandl-Szepts, Erinnerung an Kolo Moser, in: Neues Wiener Journal from 23 January 1927, no. 11914, p. 10



KOLOMAN MOSER

Wien Vienna 1868 – 1918 Wien Vienna

5 VASE 1900

Ausführung: Johann Lötz Witwe, Klostermühle,
für E. Bakalowits & Söhne, Wien
Opalglas mit blauem Dekor aus eingeschmolzenen,
vertikalen Streifen und Tupfen, reduziert und irisiert
Produktionsnummer: vgl. 85/3758
Dekor: „Streifen und Flecken“ (1900)
H 19,6 cm

Lit.: vgl. Helmut Ricke et al., *Lötz. Böhmisches Glas 1880–1940*. Bd. 1:
Werkmonographie, München 1989, Abb. S. 178, Nr. 187a
vgl. Helmut Ricke et al., *Lötz. Böhmisches Glas 1880–1940*. Bd. 2: Katalog der
Musterschnitte, München 1989, Abb. S. 288, Nr. 85/3914 (Form)
vgl. Jan Mergl, Ernst Ploil und Helmut Ricke, *Lötz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940*,
Ostfildern-Ruit 2003, Abb. S. 154, Nr. 111a und S. 160, Nr. 121 (Dekor)

5 VASE 1900

Manufactured by Johann Lötz Witwe, Klostermühle,
for E. Bakalowits & Söhne, Vienna
Opal glass with melted blue decoration in vertical stripes
and dots, reduced and iricised
Number of production: cf. 85/3758
Decoration: 'Streifen und Flecken' (1900)
H 19.6 cm

Lit.: cf. Helmut Ricke et al., *Lötz. Böhmisches Glas 1880–1940*.
Vol. 1: *Werkmonographie*, Munich 1989, ill. p. 178, no. 187a
cf. Helmut Ricke et al., *Lötz. Böhmisches Glas 1880–1940*. Vol. 2: *Katalog der*
Musterschnitte, Munich 1989, ill. p. 288, no. 85/3914 (form)
cf. Jan Mergl, Ernst Ploil and Helmut Ricke, *Lötz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940*,
Ostfildern-Ruit 2003, ill. p. 154, no. 111a and p. 160, no. 121 (decoration)



6 ZIGARRENSCHALE 1904

Ausführung: Wiener Werkstätte, Modellnummer M 80
Kupfer, versilbert, Hammerschlagdekor
Marken: Rosenmarke, WW, Monogramm KM und
Meistermonogramm CK (Carl Kallert)
H 10,8 cm, B 10,8 cm, T 3,2 cm

Lit.: vgl. WW-Archiv, MAK Wien, Fotoarchiv Inv. Nr. WWF 97-3-6,
Entwurfszeichnung KI 12572-1, Modellnummer M 80
vgl. Ausstellungskatalog „Wiener Silber. Modernes Design 1780–1918“,
hrsg. von Renée Price, Neue Galerie New York und Wilfried Seipel,
Kunsthistorisches Museum Wien, Ostfildern-Ruit 2003, Abb. S. 303, Nr. 161

6 CIGAR BOWL 1904

Manufactured by the Wiener Werkstätte,
model number M 80
Copper, silver-plated, hammered decoration
Marks: rose signet, WW, monogram KM and
master craftsman's monogram CK (Carl Kallert)
H 10.8 cm, W 10.8 cm, D 3.2 cm

Lit.: cf. WW Archive, MAK Vienna, photo archive inv. no. WWF 97-3-6,
design sketch KI 12572-1, model number M 80
cf. Exhibition catalogue 'Wiener Silber. Modernes Design 1780–1918',
ed. by Renée Price, Neue Galerie New York and Wilfried Seipel,
Kunsthistorisches Museum Vienna, Ostfildern-Ruit 2003, ill. p. 303, no. 161



JOSEF HOFFMANN

Pirnitz/Brtnice, Tschechien Czech Republic 1870 – 1956 Wien Vienna

7 KOMMODE 1905/06

für die Wohnung Dr. Hermann und Lyda Wittgenstein

Ausführung: Wiener Werkstätte

Nadelholz, weiß und blau lackiert; H 84 cm, B 133,4 cm, T 61 cm

Fachgerecht restauriert

Provenienz: Dr. Hermann Wittgenstein, Wien; im Erbweg an Friedrich

Wittgenstein, Wien; Herbert Asenbaum, Wien; Günther Stefan

Asenbaum; Privatsammlung, 1986

Ausstellung: Wien, Historisches Museum, Karlsplatz im Künstlerhaus,

„Traum und Wirklichkeit Wien 1870–1930“, 1985

Lit.: vgl. Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XVIII, April–September 1906, Abb. S. 457f. Ausstellungskatalog „Traum und Wirklichkeit Wien 1870–1930“, Museum der Stadt Wien, Wien 1985, S. 411 (o. Abb.)

vgl. Ausstellungskatalog „Josef Hoffmann 1870–1956. Fortschritt durch Schönheit. Das Handbuch zum Werk“, hrsg. von Christoph Thun-Hohenstein, Matthias Boeckl, Rainald Franz, Christian Witt-Dörning, MAK, Wien 2021/22, Abb. S. 70, Nr. 21

Josef Hoffmann wurde 1870 in Pirnitz (Brtnice) in Mähren geboren. 1892 begann er sein Architekturstudium an der Akademie der bildenden Künste in Wien, in der Klasse von Carl Freiherr von Hasenauer, die 1894 von Otto Wagner übernommen wurde. Drei Jahre später erhielt er den Rompreis für seine Diplomarbeit und begab sich mit Joseph Maria Olbrich auf Studienreise nach Italien. Zur künstlerischen Aufbruchsstimmung in Wien vor der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert trug Josef Hoffmann maßgeblich bei. 1895 schloss sich der Freundeskreis um Hoffmann – darunter Koloman Moser, Joseph Maria Olbrich und Max Kurzweil – zum „Siebener Club“ zusammen, einem avantgardistischen Forum zur Erprobung und Erörterung von neuen Ideen. Im Jahr 1897 zählte Hoffmann zu den Gründungsmitgliedern der „Wiener Secession“, Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Im Alter von 29 Jahren übernahm er eine Lehrstelle an der Wiener Kunstgewerbeschule. Bis zu seiner Emeritierung 1936 unterrichtete er an den Abteilungen Architektur, Metallarbeiten, Emailarbeiten und Kunstgewerbe. 1903 gründete Hoffmann gemeinsam mit Koloman Moser und Fritz Waerndorfer die Wiener Werkstätte. Im Rahmen seiner gelebten Idee vom Gesamtkunstwerk fertigte Hoffmann Entwürfe für alle Zweige



Küchencredenz aus der Wohnung Wittgenstein

Kitchen credenza from the Wittgenstein apartment

in: Ausstellungskatalog exhibition catalogue „Josef Hoffmann, Hans Ofner“, hrsg. von ed. by Galerie bei der Albertina • Zetter, Wien Vienna 2022, S. p. 15

des Kunstgewerbes an. Seine ganze künstlerische Laufbahn hindurch war er sowohl als Architekt als auch als Designer tätig. Sein Werk umfasst zahlreiche Wohnungseinrichtungen und Bauprojekte, wie das Sanatorium Purkersdorf bei Wien oder das Palais Stoclet in Brüssel, deren Interieurs vollständig von der Wiener Werkstätte möbliert wurden. Hoffmann erlangte mit seinen Entwürfen für Möbel, Gläser, Vasen und Schmuck ebenso wie mit seinen Ausstellungsgestaltungen einen hohen internationalen Bekanntheitsgrad. Er ist vor allem für seine strengen, klaren, geometrischen Entwürfe weltberühmt. Er übte nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung der angewandten Kunst aus. Josef Hoffmann starb 1956 in Wien.

Die hier gezeigte Kommode entstammt der Wohnung von Dr. Hermann und Lyda Wittgenstein. Ganz dem Konzept der hygienischen Moderne folgend, ist das Möbelstück in Blau und Weiß gehalten.¹

¹ vgl. Rainald Franz in: Ausstellungskatalog „Josef Hoffmann, Hans Ofner“, Galerie bei der Albertina • Zetter, Wien 2022, S. 14

7 CHEST OF DRAWERS 1905/06

for the apartment of Dr. Hermann and Lyda Wittgenstein

Manufactured by the Wiener Werkstätte

Softwood, lacquered blue and white; H 84 cm, W 133.4 cm, D 61 cm

Professionally restored

Provenance: Dr. Hermann Wittgenstein, Vienna; thence by descent to

Friedrich Wittgenstein, Vienna; Herbert Asenbaum, Vienna; Günther

Stefan Asenbaum; private collection, 1986

Exhibition: Vienna, Historisches Museum, Karlsplatz im Künstlerhaus,

„Traum und Wirklichkeit Wien 1870–1930“, 1985

Lit.: cf. Deutsche Kunst und Dekoration, vol. XVIII, April–September 1906, ill. p. 457f. Exhibition catalogue „Traum und Wirklichkeit Wien 1870–1930“, Vienna 1985, p. 411 (no ill.)

cf. Exhibition catalogue „Josef Hoffmann 1870–1956. Progress Through Beauty. The Guide to His Oeuvre“, ed. by Christoph Thun-Hohenstein, Matthias Boeckl, Rainald Franz, Christian Witt-Dörning, MAK, Vienna 2021/22, ill. p. 70, no. 21

Josef Hoffmann was born in Pirnitz (Brtnice) in Moravia. In 1892 he began his study of architecture at the Academy of Fine Arts in Vienna in the class of Carl Freiherr (Baron) von Hasenauer, which Otto Wagner took over in 1894. Three years later he received the Prix de Rome for his graduation dissertation and set off on study trips to Italy together with Joseph Maria Olbrich. Josef Hoffmann made a vital contribution to the artistic awakening that occurred in Vienna around the turn of the 19th to 20th century. In 1895 the circle of friends around Hoffmann – including Koloman Moser, Joseph Maria Olbrich and Max Kurzweil – joined up to form the ‘Siebener Club’ (Club of Seven), an avantgarde forum for the testing and discussing of new ideas. In 1897 Hoffmann was one of the founding members of the ‘Vienna Secession’, the Association of Visual Artists of Austria. Aged 29, he took over a teaching position at the Vienna School of Arts and Crafts. Up until his retirement with ‘emeritus’ status in 1936, he taught at the departments of architecture, metal-working, enamel working and arts and crafts. In 1903 Hoffmann founded the Wiener Werkstätte jointly with Koloman Moser and Fritz Waerndorfer. In the context of his realised idea of the total work of art, Hoffmann produced designs for all branches of applied art. Throughout his whole career as an artist he worked both as an architect and a designer. His work encompasses numerous apartment furnishings and building projects such as the Sanatorium Purkersdorf near Vienna or the Palais Stoclet in Brussels, whose interiors were completely furnished by the Wiener Werkstätte. Hoffmann attained a high degree of international recognition as much with his designs for furniture, glasses, vases and jewellery as with his exhibition designs. He is world-famous primarily for his austere, clear, geometrical designs. Hoffmann exerted lasting influence over the development of applied art. Josef Hoffmann died in Vienna in 1956.

The chest of drawers shown here comes from the apartment of Dr. Hermann and Lyda Wittgenstein. Fully in line with the concept of hygienic modernity, the piece of furniture is kept in blue and white.¹

¹ cf. Rainald Franz in: Exhibition catalogue „Josef Hoffmann, Hans Ofner“, Galerie bei der Albertina • Zetter, Vienna 2022, p. 14



MAXIMILIAN KURZWEIL

Bisenz/Bzenec, Tschechien Czech Republic 1867 – 1916 Wien Vienna

8 AN DER KÜSTE VON CONCARNEAU um 1905

Öl auf Leinwand

Rechts unten signiert: KURZWEIL

Rückseitig zwei alte Ausstellungsetiketten: 957, 95
100 x 100 cm

Ausstellungen: Wien, Secession, „Wien um 1900“, 1964

Wien, 58. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie,
„Max Kurzweil 1867–1916“, 1965/66

Lit.: Ausstellungskatalog „Wien um 1900“, Secession, Wien 1964, S. 15, Kat. Nr. 76
Fritz Novotny, Hubert Adolph, Max Kurzweil. Ein Maler der Wiener Sezession,
Wien/München 1969, Abb. Tafel 22, Kat. Nr. 50

Maximilian Kurzweil verbrachte die Sommermonate ab 1893 regelmäßig in der malerischen bretonischen Hafenstadt Concarneau, wo er 1895 Marthe Guyot, die Tochter des Vizebürgermeisters, heiratete. Unter dem Einfluss des französischen Impressionismus und Pointillismus entstanden Bilder von lichtdurchfluteten Landschaften mit flimmernden Wasseroberflächen, die Licht und Farbe als essenzielle künstlerische Parameter feiern. Unser bereits 1964 in der Ausstellung „Wien um 1900“ in der Wiener Secession prominent vertretenes, großformatiges Ölgemälde reiht sich nahtlos in diese Genealogie ein.

Während Maximilian Kurzweil im Sommer die französische Atlantikküste bevorzugte, favorisierte Gustav Klimt den oberösterreichischen Attersee für seine Sommerfrische. Als Gründungsmitglieder der Wiener Secession waren beide Maler maßgeblich daran beteiligt, Werke französischer Künstler in Wien auszustellen. Eine klare Präferenz für das quadratische Bildformat wird sowohl in Kurzweils bildlicher Darstellung der Küste von Concarneau als auch in Klimts zeitlich etwas früher entstandenem Gemälde vom Attersee im Wiener Leopold Museum deutlich.



Gustav Klimt, Attersee, 1900
© Leopold Museum, Wien, Inv. Nr. inv. no. 4148

Kurzweil und Klimt gestalteten atmosphärisch dichte, stimmungsvolle, poetische Landschaftsidyllen mit spiegelnden Wasseroberflächen, die sich auf die landschaftliche Schönheit fokussieren und jegliche menschliche Präsenz negieren. Bei Kurzweil lässt der Himmel über der Küste (noch) bizarre Wolkenformationen erkennen, Sonnenstrahlen brechen durch die Wolken und überziehen das Wasser mit einem warmen Glanz. Klimt hingegen verzichtete auf einen definierten Vordergrund, der Horizont sitzt höher und die Bilddarstellung tangiert die Grenze der Abstraktion. Aus kurzen, energischen Pinselstrichen in leuchtenden Farben fein modulierte Farbteppiche lassen in beiden Werken den Blick über die unendliche Weite des Wassers schweifen und suggerieren majestätische Erhabenheit und kontemplative Ruhe.

8 THE COAST NEAR CONCARNEAU around 1905

Oil on canvas

Signed lower right: KURZWEIL

Two old exhibition labels on the reverse: 957, 95

100 x 100 cm

Exhibitions: Vienna, Secession, 'Wien um 1900', 1964

Vienna, 58th temporary exhibition of the Österreichische Galerie,

'Max Kurzweil 1867–1916', 1965/66

Lit.: Exhibition catalogue 'Wien um 1900', Secession, Vienna 1964, p. 15, cat. no. 76
Fritz Novotny, Hubert Adolph, Max Kurzweil. Ein Maler der Wiener Sezession,
Vienna/Munich 1969, ill. plate 22, cat. no. 50

From 1893 on, Maximilian Kurzweil regularly spent the summer months in the picturesque Breton harbour town of Concarneau, where in 1895 he married Marthe Guyot, daughter of the deputy mayor. Influenced by French Impressionism and Pointillism, the artist created pictures of light-flooded landscapes with flickering water surfaces that celebrate light and colour as essential artistic parameters. Our large-format oil painting, which already prominently featured in the 1964 exhibition 'Vienna around 1900' in the Vienna Secession, fits perfectly into this genealogy.

While Maximilian Kurzweil preferred the French Atlantic coast in the summer, Gustav Klimt favoured the Attersee (Lake Atter) in Upper Austria as his summer retreat. As founding members of the Vienna Secession, both painters were significantly involved in exhibiting French artists in Vienna. A clear preference for the square picture format is evident both in Kurzweil's depiction of the coast at Concarneau and in Klimt's earlier painting of the Attersee now to be found in Vienna's Leopold Museum.

Kurzweil and Klimt created dense, atmospheric, poetic landscape idylls with reflecting water surfaces that focus on the beauty of the landscape and negate any kind of human presence. In the case of Kurzweil, bizarre cloud formations can (still) be made out in the sky over the coast, while rays of sun break through the clouds, suffusing the water with a warm glow. Klimt, in contrast, dispensed with a defined foreground; the horizon is placed higher and the depiction borders on the abstract. From short, vigorous strokes of the brush in luminous colours, subtly modulated colour-carpeted steers the viewer's gaze over the endless expanse of water, suggesting majestic sublimity, and contemplative calm, too.



JOSEF HOFFMANN

Pirnitz/Brtnice, Tschechien Czech Republic 1870 – 1956 Wien Vienna

9 EINZIGARTIGER SAMOWAR

Entwurf vor 1906 für Magda Mautner-Markhof

Ausführung: Wiener Werkstätte, Modellnummer M 474

Alpaka, versilbert (Samowar), Alpaka, vernickelt (Unterteil),

Eisen, vernickelt (Gitter), Holz

Marken am Teekessel: Rosenmarke, WW im Oval, Monogramm JH,

Metallarbeitermonogramm KS (Konrad Schindel)

H 28,5 cm, D 25 cm (Teekessel)

H 29,5 cm, D außen 26,5 cm (Unterteil)

H 43 cm, B 35 cm, T 32 cm (gesamt)

Gitter aus Eisen wohl nicht original, Knopf ergänzt

Laut Angaben im Auftragsbuch der Wiener Werkstätte wurde

der Samowar nur einmal ausgeführt.

Lit.: WW-Archiv, MAK Wien, Entwurfszeichnungen Inv. Nr. KI 12019-4 und KI 12019-5 sowie Auftragsbuch WWMB 30-M-474

Der hier vorgestellte Samowar kam aus dem Besitz der Baronin Magda Mautner von Markhof. Als Mitglied der bekannten Großindustriellenfamilie trat sie bereits in jungen Jahren mit der Wiener Kunstbewegung um 1900 in Kontakt: Die Mautner-Markhofs sowie die Wittgensteins oder Waerndorfers sind als VertreterInnen des in zweiter Generation assimilierten, wohlhabenden jüdischen Wiener Bürgertums ein typisches Beispiel für dessen aktives Interesse an den künstlerischen Leistungen der Wiener Secession.

Magda Mautner-Markhof pflegte enge Freundschaften zu den bekanntesten Künstlern der Secession: Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Kolo Moser u.v.m. Zusammen mit ihrer Schwester, Ditha, absolvierte sie 1903 unter Alfred Roller die Kunstgewerbeschule in Wien (heute Universität für angewandte Kunst) und studierte in Bern bei Cuno Amiet

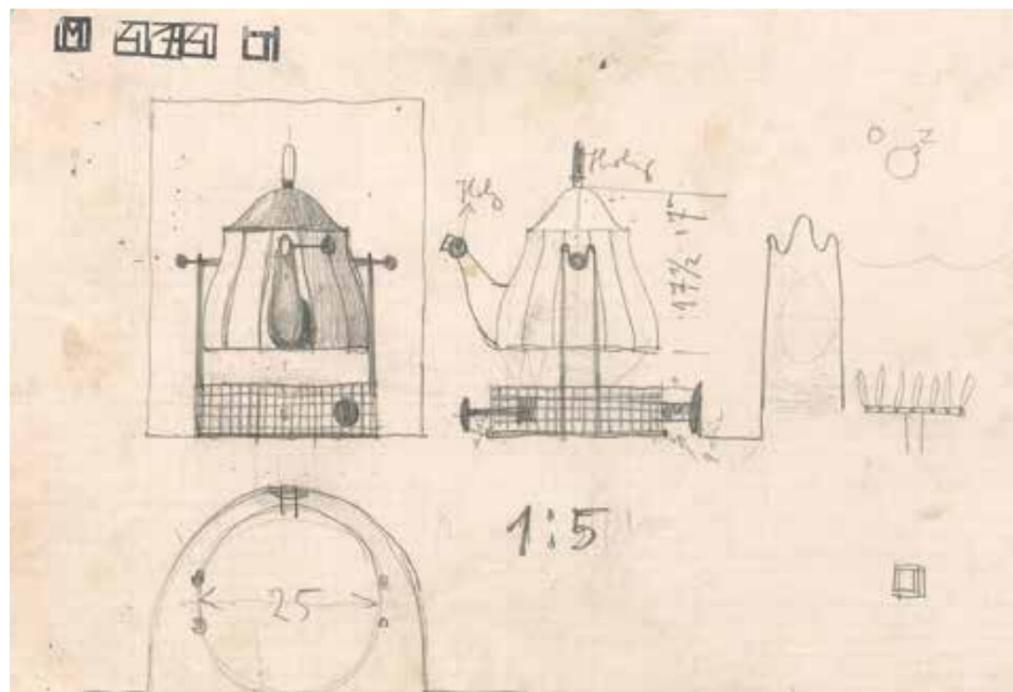
und in Paris bei Maurice Denise. Als Malerin, Dichterin und Frauenaktivistin war Magda Mautner von Markhof eine große Mäzenin und im Besitz von zahlreichen Gemälden zeitgenössischer Kunst, wie z.B.: Schieles „Herbstbaum in bewegter Luft (Winterbaum)“ oder Klimts „Die Hoffnung“. Ebenso fertigte Klimt zwei Zeichnungen Magdas an. Ihre von Josef Hoffmann ausgestattete Wohnung mit dazugehörigem Atelier wurde zu einem gesellschaftlichen Salon, in dem auch viele namhafte KünstlerInnen, LiteratInnen und MusikerInnen verkehrten.

Das seltene Stück, bestehend aus einem großen, mit feinem Hammer-schlag bearbeiteten Teekessel mit Scharnierdeckel und dem dazugehörigen Ständer, verziert mit dem reduzierten, quadratisch-gestanzten Gitterdekor in typischer WW-Manier, ist von Magda Mautner-Markhof direkt in Auftrag gegeben worden. Ein Eintrag im Auftragsbuch der Wiener Werkstätte¹ belegt die besondere Provenienz, Auftragsgeschichte und Einzigartigkeit dieses Samowars – er wurde laut Wiener-Werkstätte-Archiv nur ein einziges Mal ausgeführt.

Stilistisch lässt sich der Samowar in die erste Periode der WW einordnen, somit vor Kolo Mosers Austritt 1907, was auch die Entwurfszeichnungen im MAK belegen. Die frühe Phase der Wiener Werkstätte ist von einer formal sehr strengen Ausdrucksform geprägt, und Objekte dieser Zeit zählen zu den seltensten und meistgesuchten unter SammlerInnen.

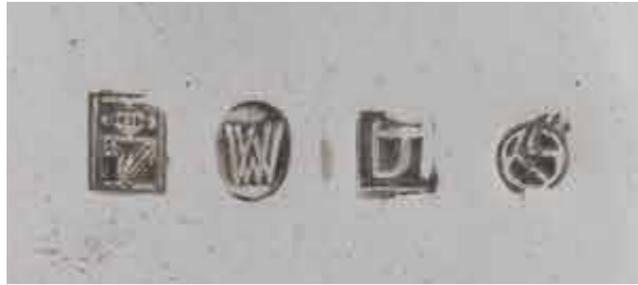
Unsere Galerie verbindet mit diesem Unikat eine ganz besondere Geschichte: Der Teekessel war lange im Eigentum der Familie Mautner-Markhof, bis er in den 1980er Jahren in den Besitz unserer Galerie wechselte und damals von einem Privatsammler erworben wurde. Wir sind stolz, den Samowar im Rahmen unseres 50-jährigen Jubiläums nach rund 40 Jahren nun erneut präsentieren zu dürfen.

¹ WW-Archiv, MAK Wien, Inv. Nr. WWMB 30-M-474



Entwurfszeichnung für einen Samowar Design sketch for a samovar
MAK Sammlung Online MAK Collection online, Inv. Nr. inv. no. KI 12019-5 © MAK





9 UNIQUE SAMOVAR

design before 1906 for Magda Mautner-Markhof
 Manufactured by the Wiener Werkstätte, model number M 474
 Alpaca, silver-plated (samovar), alpaca, nickel-plated (lower part),
 iron, nickel-plated (lattice-work), wood
 Marks on the teakettle: rose signet, WW with oval, monogram JH,
 metal worker's monogram KS (Konrad Schindel)
 H 28.5 cm, D 25 cm (teakettle)
 H 29.5 cm, D outside 26.5 cm (lower part)
 H 43 cm, W 35 cm, D 32 cm (total)

Lattice-work iron probably not original, knob renewed
 According to the information in the order book of the Wiener
 Werkstätte the samovar was produced only once.

Lit.: WW Archive, MAK Vienna, design sketches inv. no. KI 12019-4 and KI 12019-5
 as well as commissions book WWMB 30-M-474

The samovar presented here belonged to Baroness Magda Mautner
 von Markhof. As a member of the well-known industrialists' family,
 she came into contact with the Viennese art scene early in life: the
 Mautner-Markhofs – as representatives along with the Wittgen-
 steins or the Waerndorfers of the wealthy Jewish upper middle class
 that was assimilated in the second generation – are a typical example
 of the active interest shown by those families in the artistic achieve-
 ments of the Vienna Secession.

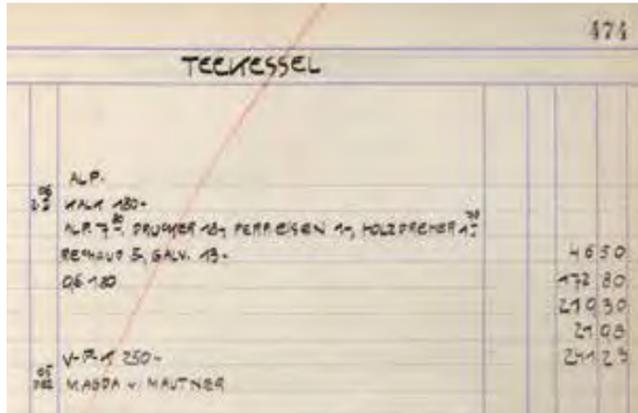
Magda Mautner-Markhof cultivated close friendships with the best-
 known artists of the Secession: Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Kolo
 Moser, and many others. Together with her sister Ditha, she com-
 pleted the School of Arts and Crafts in Vienna (now the University of
 Applied Arts) in 1903 under Alfred Roller. She then studied in Bern
 under Cuno Amiet and in Paris under Maurice Denise. As a painter, poet
 and women's activist, Magda Mautner von Markhof was a major patron
 and owner of numerous paintings of contemporary art, such as Schiele's
 'Autumn Tree in Stirred Air (Winter Tree)' or Klimt's oil painting 'Hope'.
 Klimt also produced two drawings of Madga. Her apartment, with
 décor by Josef Hoffmann and a studio attached, became a social salon
 frequented by many prominent artist, writers and musicians.

The rare piece consists of a large tea kettle worked with fine ham-
 mering, with a hinged lid and accompanying stand, decorated with
 the reduced, square-punched lattice-work typical of the WW. It was
 commissioned directly by Magda Mautner-Markhof herself. An entry
 in the Wiener Werkstätte commissions book¹ provides evidence of
 the special provenance, commission history and uniqueness of this
 samovar: this piece was actually executed only once, according to the
 Wiener Werkstätte archive.

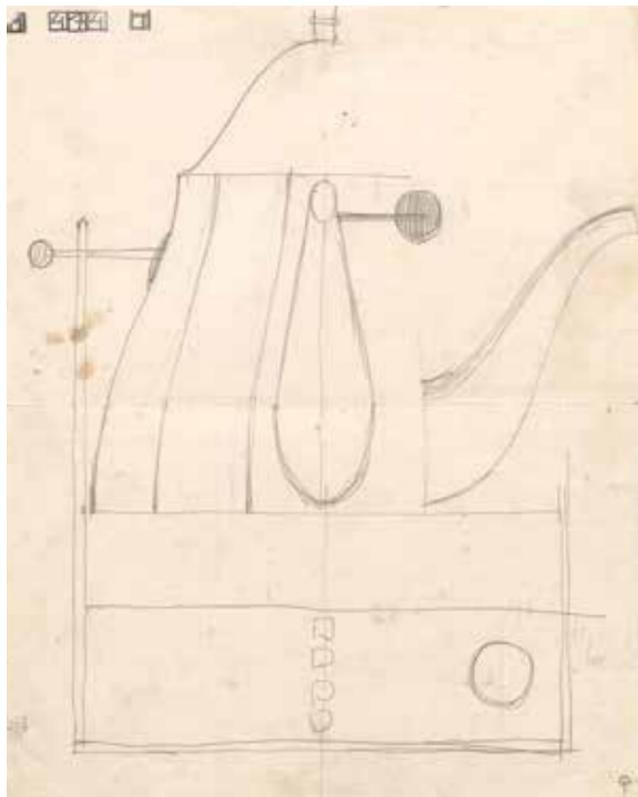
Stylistically the samovar can be assigned to the early period of the
 WW, that is, before Kolo Moser joined in 1907, as proven by the design
 drawings of the MAK. The early phase of the Wiener Werkstätte is
 characterised by a highly rigorous form of expression in terms of
 form, and the objects from this period are among the rarest and most
 sought-after for collectors.

A very special story links our gallery to this one-off piece. For many
 years the tea kettle was owned by the Mautner-Markhof family, up
 until the 1980s when it became the possession of our gallery and was
 acquired at the time by a private collector. We are proud after some
 40 years to be allowed to present the samovar once again, as part of
 our 50th anniversary celebrations.

¹ WW Archive, MAK Vienna, inv. no. WWMB 30-M-474



Ausschnitt aus dem Auftragsbuch der Wiener Werkstätte
 Excerpt from the commissions book of the Wiener Werkstätte
 MAK Sammlung Online MAK Collection online, Inv. Nr. inv. no. WWMB-30-M 474 1
 © MAK



Entwurfszeichnung für einen Samovar Design sketch for a samovar
 MAK Online Sammlung MAK Collection online, Inv. Nr. inv. no. KI 12019-4
 © MAK



JOSEF HOFFMANN

Pirnitz/Brtnice, Tschechien Czech Republic 1870 – 1956 Wien Vienna

10 GROSSE TEEKANNE um 1908

Ausführung: Wiener Werkstätte,
Variante zu Modellnummer M 963

Alpaka, versilbert, Holz

Marken: Rosensignet, WIENER / WERK / STÄTTE, Monogramm JH

H 20,9 cm, B 14 cm, L 28 cm

Provenienz: Privatsammlung Magda Mautner-Markhof

In der Familie weitervererbt

Lit.: vgl. WW-Archiv, MAK Wien, Entwurfszeichnung Inv. Nr. KI 12052-10,
Fotoarchiv Inv. Nr. WWF 97-37-8 und WWF 97-37-1

10 LARGE TEAPOT around 1908

Manufactured by the Wiener Werkstätte,
variation to model number M 963

Alpaca, silver-plated, wood

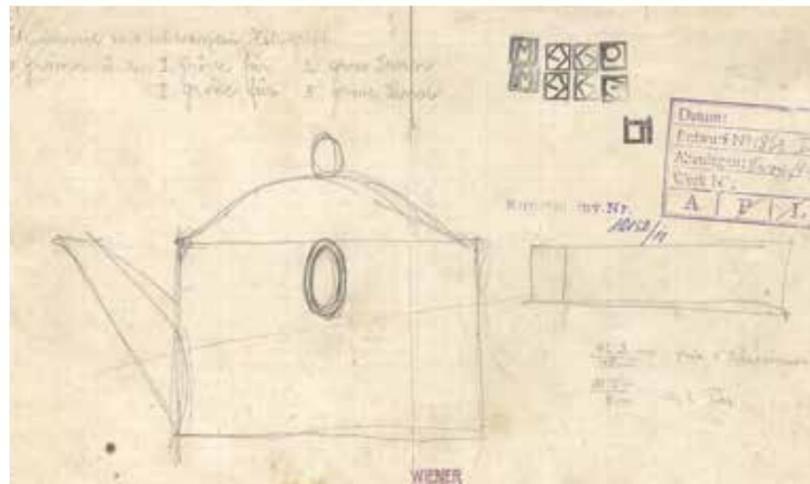
Marks: rose signet, WIENER / WERK / STÄTTE, monogram JH

H 20.9 cm, W 14 cm, L 28 cm

Provenance: Private collection Magda Mautner-Markhof

Passed on in the family

Lit.: cf. WW Archive, MAK Vienna, design sketch inv. no. KI 12052-10,
photo archive inv. no. WWF 97-37-8 and WWF 97-37-1



Entwurfszeichnung für eine Teekanne Design sketch for a teapot
MAK Sammlung Online MAK Collection online, Inv. Nr. inv. no. KI 12052-10 1 © MAK





JOSEF HOFFMANN

Pirnitz/Brtnice, Tschechien Czech Republic 1870 - 1956 Wien Vienna

KARL BRÄUER

Wien Vienna 1881 - 1972 Crimmenstein, Niederösterreich Lower Austria

11 EINZIGARTIGES LIKÖRSERVICE 1908

Ausführung: Wiener Werkstätte, Modellnummer S 1104

Silber, durchbrochen, gestanzter Dekor (Efeumuster gebuckelt)

Glasflaschen und Gläser ergänzt

Marken: Rosensignet, WW, Monogramm des Silberschmieds AM (Alfred Mayer), Dianakopf

H 29,3 cm, L 29,2 cm, B 16,2 cm

Laut Angaben im Auftragsbuch der Wiener Werkstätte wurde das Likörservice nur einmal ausgeführt.

Lit.: vgl. WW-Archiv, MAK Wien, Fotoarchiv Inv. Nr. WWF 94-73-8

vgl. Gabriele Fahr-Becker, Wiener Werkstätte. 1903-1932, Köln 1994, Abb. S. 154f.

11 UNIQUE LIQUEUR SERVICE 1908

Manufactured by the Wiener Werkstätte, model number S 1104

Silver, latticed, punched decoration ("ivy pattern")

Bottles and glasses supplemented

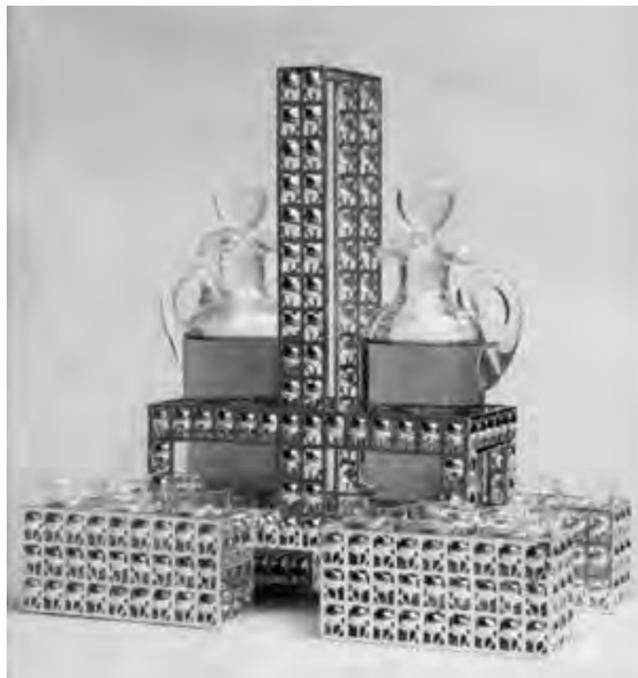
Marks: rose signet, WW, silversmith's monogram AM (Alfred Mayer), head of Diana

H 29.3 cm, L 29.2 cm, W 16.2 cm

According to the information in the commissions book of the Wiener Werkstätte the liqueur service was produced only once.

Lit.: cf. WW Archive, MAK Vienna, photo archive inv. no. WWF 94-73-8

cf. Gabriele Fahr-Becker, Wiener Werkstätte. 1903-1932, Cologne 1994, ill. p. 154f.



Likörservice Liqueur service
MAK Sammlung Online MAK Collection online, Inv. Nr. inv. no. WWF 94-73-8 © MAK





JOSEF HOFFMANN

Pirnitz/Brtnice, Tschechien Czech Republic 1870 – 1956 Wien Vienna

12 ZWEI ACHTFLAMMIGE GIRANDOLEN

Entwurf vor 1924

Ausführung: Wiener Werkstätte, Modellnummer M la 62

Messing, versilbert, Hammerschlagdekor

Marken: WIENER / WERK / STÄTTE, MADE / IN / AUSTRIA,

Monogramm JH

H 20,3 cm, D 28,9 cm

Provenienz: Historical Design, New York

Sammlung Familie Wolf, Collection No. 1229

Lit.: vgl. WW-Archiv, MAK Wien, Entwurfszeichnung KI 12124-17-1 und Fotoarchiv Inv. Nr. WWF 119-35-1 bzw. WWF 115-7-6

vgl. Verkaufskatalog der Wiener Werkstätte, Wien 1928, Abb. S. 504, Nr. S di 39

Die achtflammige Girandole fällt stilistisch unter den Begriff Neue Sachlichkeit. Sie schließt an Arbeiten aus der Frühzeit der Wiener Werkstätte an, die 1903/04 in den Entwürfen ihrer künstlerischen Leiter Josef Hoffmann und Koloman Moser bereits Entwicklungen der 1920er Jahre des vorigen Jahrhunderts vorweggenommen hatte. Auch die zu Beginn favorisierte, zuweilen etwas derbe Verzierungsart, der sogenannte Hammerschlagdekor, wurde viel feiner wieder aufgenommen, sodass nur ein Hauch davon zu spüren ist. Von dem Leuchter, der laut Beschriftung auf der Zeichnung bereits 1924 entworfen worden war, gelangten im Werkstoff Silber von 1925 bis 1930 59 Exemplare zur Ausführung, im Material Messing unter der Modellnummer M la 62 waren es von 1928 bis 1929 15 Stück. Auch in diesem Fall gab es durch die Materialwahl eine teurere und eine billigere Variante.¹

¹ Elisabeth Schmutzmeier in: Ausstellungskatalog „Josef Hoffmann. Hans Ofner“, hrsg. von Galerie bei der Albertina • Zetter, Wien 2022, S. 74



12 PAIR OF EIGHT-FLAME CANDELABRAS

design before 1924

Manufactured by the Wiener Werkstätte, model number M la 62

Brass, silver-plated, hammered decoration

Marks: WIENER / WERK / STÄTTE, MADE / IN / AUSTRIA,

monogram JH

H 20.3 cm, D 28.9 cm

Provenance: Historical Design, New York

Wolf Family, Collection No. 1229

Lit.: cf. WW Archive, MAK Vienna, design sketch KI 12124-17-1 and photo archive inv. no. WWF 119-35-1 resp. WWF 115-7-6
cf. Sales catalogue of the Wiener Werkstätte, Vienna 1928, ill. p. 504, no. S di 39

The eight-flame candelabra falls stylistically under the term ‘Neue Sachlichkeit’ (New Objectivity). This followed the work of the early period of the Wiener Werkstätte, 1903/04, where the designs of its artistic directors Josef Hoffmann and Koloman Moser had already anticipated the developments in the 1920s. The somewhat coarse decoration of the hammered decoration favored at the beginning was reintroduced in a much more refined form, so that only a touch could be seen. Of this candelabra design – which, according to the description on the drawing had already been designed in 1924 – 59 versions were made in silver between 1925 and 1930, while 15 items were manufactured under the model number M la 62 in brass between 1928 and 1929. In this case, too, the choice of material differentiated between the cheaper and more expensive model.¹

¹ Elisabeth Schmutzmeier in: Exhibition catalogue ‘Josef Hoffmann. Hans Ofner’, ed. by Galerie bei der Albertina • Zetter, Vienna 2022, p. 74

LUDWIG HEINRICH JUNGnickel

Wunsiedel, Deutschland Germany 1881 – 1965 Wien Vienna

13 ZWEI LEOPARDEN 1905/06

Schablonenspritztechnik

Rechts unten signiert: L. H. JUNGnickel

Spielvogel-Bodo WV Nr. OG.6

Fachgerecht restauriert

38,1 x 38 cm

Lit.: vgl. Ilse Spielvogel-Bodo, Ludwig Heinrich Jungnickel. Ein Leben für die Kunst. Mit einem Werkkatalog der Druckgraphik, Klagenfurt 2000, Abb. S. 109 und Abb. S. 321, WV Nr. OG.6

Ludwig Heinrich Jungnickel wurde 1881 in Wunsiedel in Oberfranken geboren. Der als „Tiermaler“ bekannte Grafiker und Maler studierte in jungen Jahren an der Münchner Kunstgewerbeschule. Nach einem einjährigen Italienaufenthalt ging er 1898 nach Wien, wo er als Schüler Christian Griepenkerls an der Akademie der bildenden Künste und anschließend an der Kunstgewerbeschule bei Alfred Roller studierte. Innerhalb der Wiener Werkstätte trat Jungnickel als einer der bedeutendsten Entwerfer für Textilien, Tapeten und Postkarten hervor. Als Mitarbeiter Gustav Klimts wirkte er bei der Ausstattung des Palais Stoclet in Brüssel mit. Durch Experimente in den verschiedensten grafischen Techniken gelangte er insbesondere bei Spritztechniken und Holzschnitten zu außergewöhnlichen Ergebnissen. Durch den Kontakt zu Egon Schiele und Oskar Kokoschka wurde Jungnickel mit dem Stil des österreichischen Expressionismus vertraut und erkannte ihn als geeignetes Ausdrucksmittel für seine Kunst. Von 1938 bis 1952 lebte Jungnickel im selbst gewählten Exil in Abbazia/Opatija, Kroatien.

Neben Landschaftsausschnitten fungierten Tiermotive als begehrte Bildsujets für Ludwig Heinrich Jungnickels singuläre, bis einschließlich 1908 realisierte Schablonenspritztechniken. Inspiriert durch die Vielfalt der Schönbrunner Tierwelt entstanden mehrere Blätter von Großkatzen, exotischen Vögeln und Meerkatzen in dieser Technik. Jungnickel verzichtete in diesem Zusammenhang auf jegliche Hintergrundgestaltung und setzte die individuell charakterisierten Tierfiguren mit sparsamer Binnenzeichnung direkt auf das weiße Blatt. Meist wurden die tierischen Protagonisten paarweise angeordnet – ein Tier frontal und signifikant verkürzt, das andere in Seitenansicht wiedergegeben. Manchmal verstärken deutlich verkleinerte Tiergruppen am oberen Bildrand den räumlichen Eindruck. Reminiszenzen an die von japanischen Holzschnitten geläufige Präferenz für klare Linien, stilisierte Formen und farbig gefüllte Flächen sind augenfällig und durchaus erwünscht. Die hier gezeigten Leoparden sind ein beeindruckendes Beispiel für Jungnickels Arbeit mit der Spritztechnik.

13 TWO LEOPARDS 1905/06

Stencil spray technique

Signed lower right: L. H. JUNGnickel

Spielvogel-Bodo WV no. OG.6

Professionally restored

38.1 x 38 cm

Lit.: cf. Ilse Spielvogel-Bodo, Ludwig Heinrich Jungnickel. Ein Leben für die Kunst. Mit einem Werkkatalog der Druckgraphik, Klagenfurt 2000, ill. p. 109 and ill. p. 321, WV no. OG.6

Ludwig Heinrich Jungnickel was born in Wunsiedel in Upper Franconia in 1881. The graphic artist and painter, known as a ‘painter of animals’, studied at a young age at the Munich School of Arts and Crafts. Following a one-year stay in Italy, he went to Vienna in 1898, where he trained at the Academy of Fine Arts as a student of Christian Griepenkerl, and then at the School of Arts and Crafts under Alfred Roller. Within the Wiener Werkstätte, Jungnickel stood out as one of the most important designers of textiles, rugs and postcards. As a colleague of Gustav Klimt, he was involved in the decoration of Palais Stoclet in Brussels. He achieved outstanding results by experimenting in the most varied graphic methods, especially in spray techniques and woodcuts. Through his links to Egon Schiele and Oskar Kokoschka, Jungnickel became familiar with the style of Austrian Expressionism, recognising it as a suitable mode of expression for his art. From 1938 to 1952 Jungnickel lived in self-imposed exile in Opatija, Croatia.

Besides landscape details, animal motifs served as desirable picture subjects for Ludwig Heinrich Jungnickel’s unique template spray techniques employed up until 1908. Inspired by the diversity of the animal world in Schönbrunn, the artist created several pictures of big cats, exotic birds and long-tailed monkeys using this technique. In this context, Jungnickel dispensed with any form of background design, placing the individually characterised animal figures directly on to the white sheet with minimal interior drawing. In most cases, the animal figures were arranged in pairs – one animal frontally and significantly shortened, the other rendered in side view. Sometimes, noticeably reduced groups of animals on the upper edge of the picture reinforce the spatial impression. Echoes of the preference for clear lines, stylised forms, and colour-filled surfaces common to Japanese woodcuts are obvious and quite deliberate. The leopards shown here are an impressive example of Jungnickel’s work using the spray technique.



RUDOLF KALVACH

Wien Vienna 1883 - 1932 Kosmanos/Kosmonosy, Tschechien Czech Republic

14 CHINESEN AUF DEM DECK 1907/08

„Triester Hafenleben“ 5

Holzschnitt auf Japanpapier, aquarelliert

46 x 33,5 cm (Motiv)

50 x 39,5 cm (Blatt)

Provenienz: Galerie Michael Pabst, Wien, 1977 erworben

Privatsammlung

Ausstellung: Wien, Galerie bei der Albertina • Zetter, „Rudolf Kalvach. Genie und Wahnsinn“, 2018

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog „Fantastisch! Rudolf Kalvach. Wien und Triest um 1900“, hrsg. von Tobias G. Natter, Roberto Festi, Franz Smola, Leopold Museum, Wien 2012, Abb. S. 189, Nr. 4.6.1ff.

Gerd Pichler, Ausstellungskatalog „Rudolf Kalvach. Genie und Wahnsinn“, hrsg. von Galerie bei der Albertina • Zetter, Wien 2018, Abb. S. 61, Kat. Nr. 22

Das Leopold Museum zeigte 2012 mit „Fantastisch! Rudolf Kalvach. Wien und Triest um 1900“ eine umfassende Präsentation des Werkes von Rudolf Kalvach. Die Retrospektive rekonstruierte den Werdegang eines Hochtalentierten, dessen Biografie eng mit der Epoche „Wien 1900“ und den frühen Arbeiten der Expressionisten Oskar Kokoschka und Egon Schiele und der Neukunstgruppe verbunden ist. Die Ausstellung umfasste unter anderem Gemälde, Emailarbeiten und seine berühmten Holzschnitte.¹

Unter den Holzschnitten in Kalvachs Werk nehmen die Szenen aus dem Hafenleben in Triest eine dominierende Stellung ein. Kein anderes Motiv hat Kalvach druckgrafisch so vielfältig thematisiert. Künstlerische Anerkennung erntete er für seine Holzschnitte besonders 1918, als Egon Schiele eine Ausstellung junger österreichischer Kunst in der Wiener Secession kuratierte. Wie einer Pressemeldung zu entnehmen ist, wurden bereits am Eröffnungstag neun Holzschnitte verkauft.² Zweifellos gehören Rudolf Kalvachs Holzschnitte in ihrer Eigenart zu den Höhepunkten der künstlerischen Druckgrafik Wiens um 1900.³

1 <https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/44/fantastisch-rudolf-kalvach> (11.7.2023)

2 Fremden-Blatt vom 2. März 1918, Nr. 58, S. 8

3 Gerd Pichler, „Holzschnitte“, in: Ausstellungskatalog „Rudolf Kalvach. Genie und Wahnsinn“, hrsg. von Galerie bei der Albertina • Zetter, Wien 2018, S. 50–52

14 CHINESE ON DECK 1907/08

“Trieste Port Life” 5

Woodcut on Japan paper, hand-colouring with watercolours

46 x 33.5 cm (image)

50 x 39.5 cm (sheet)

Provenance: Galerie Michael Pabst, Vienna, acquired in 1977

Private collection

Exhibition: Vienna, Galerie bei der Albertina • Zetter, ‘Rudolf Kalvach. Genie und Wahnsinn’, 2018

Lit.: cf. Exhibition catalogue ‘Fantastisch! Rudolf Kalvach. Vienna and Trieste around 1900’, ed. by Tobias G. Natter, Roberto Festi, Franz Smola, Leopold Museum, Vienna 2012, ill. p. 189, no. 4.6.1ff.

Gerd Pichler, exhibition catalogue ‘Rudolf Kalvach. Genie und Wahnsinn’, ed. by Galerie bei der Albertina • Zetter, Vienna 2018, ill. p. 61, cat. no. 22

With ‘Fantastisch! Rudolf Kalvach. Vienna and Trieste around 1900’, the Leopold Museum showed the first comprehensive presentation of the expressive oeuvre of Rudolf Kalvach. The retrospective retraced the career of this highly talented artist, whose biography is closely linked with the era of ‘Vienna 1900’ and the early works of the Expressionists Oskar Kokoschka and Egon Schiele, as well as the Neukunstgruppe (New Art Group). The exhibition also covered, among other things, paintings, works in enamel and his famous woodcuts.¹

Among the various woodcuts in Kalvach’s output, the scenes depicting port life in Trieste play a dominant role. There was no other motif that Kalvach used so diversely as a theme in his print works. Kalvach reaped artistic recognition for his woodcuts especially in 1918, when Egon Schiele curated an exhibition of young Austrian art at the Vienna Secession. As can be learned from a press report at the time, nine woodcuts were sold on the opening day alone.²

Without doubt, these woodcuts with their unique character are among the highlights of Viennese print artworks around 1900.³

1 <https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/44/fantastisch-rudolf-kalvach> (11.7.2023)

2 Fremden-Blatt of 2 March 1918, no. 58, p. 8

3 Gerd Pichler, ‘Woodcuts’, in: Exhibition catalogue ‘Rudolf Kalvach. Genie und Wahnsinn’, ed. by Galerie bei der Albertina • Zetter, Vienna 2018, pp. 50–52



ADOLF LOOS

Brünn/Brno 1870 – 1933 Wien Vienna

15 HÄNGELAMPE „DODEKAEDER“

Entwurfsvarianten ab 1900

Einflammige, zwölfflächige Ampel

Ausführung: Firma Friedrich Otto Schmidt, Wien

Messing, geschliffene originale Gläser, ein Fenster mittels einer

Scharnierklappe zu öffnen, neue Elektrifizierung

Fachgerecht restauriert

D ca. 26 cm

Gesamthöhe: ca. 86 cm

Lit.: vgl. Burkhardt Rukschcio, Roland Schachel, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg/Wien 1982, Abb. S. 604f., Nr. 753f.

vgl. Eva B. Ottillinger, Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg/Wien 1994, Abb. S. 21 Nr. 8, S. 68, Nr. 65, S. 161, Nr. 228 und Nr. 229

vgl. Markus Kristan (Hrsg.), Adolf Loos. Läden und Lokale, Wien 2001, Abb. S. 36f. und 76f.

Adolf Loos wurde 1870 in Brünn geboren. Schon während seiner Schulzeit entschied er sich für den Beruf des Architekten und besuchte in der Gewerbeschule die Abteilung für Bauwesen. Zum Architekturstudium ging Adolf Loos 1892/93 nach Dresden. Anlässlich der „World's Columbian Exposition“ besuchte er 1893 Chicago. Er verbrachte die folgenden, ihn künstlerisch prägenden Jahre bis 1896 in den USA und ließ sich anschließend in Wien nieder, wo ihn die Theorien Otto Wagners tief beeindruckten. Loos verfasste zahlreiche theoretische Schriften, darunter 1908 den Aufsatz „Ornament und Verbrechen“. Seine Vorstellungen sind einerseits von der angelsächsischen Wohnkultur beeinflusst, die er in den USA und London kennengelernt hatte, andererseits von einer kritischen Auseinandersetzung mit der Kunstgewerbetheorie des 19. Jahrhunderts und seiner Zeitgenossen. Seine moderne Ästhetik basierte unter anderem auf einer schnörkellosen, präzisen Ausführung in naturschönen Materialien. Sein Design für Möbel oder sonstige Wohnaccessoires zeichnet sich vor allem durch hohen praktischen Nutzen, haltbares Material und vollendete, sinnliche Formgebung aus. Loos' frühe Arbeiten in Wien übten eine enorme Wirkung auf die dortige Kulturszene aus und beeinflussten sowohl den ausgesprochen eleganten wie auch den schlichten Wiener Jugendstil, der in den künstlerischen Produkten der Wiener Werkstätte eine besondere Ausformung fand. Seine Entwürfe und Schriften prägten die Entwicklung



Schneidersalon Knize, Wien I., Graben 13, 1909–1913, Verkaufsraum im Obergeschoss
Knize tailor shop, Vienna, 1st district, Graben 13, 1909–1913, salesroom on the first floor
Photo: Martin Gerlach jun., in: Markus Kristan (Hrsg. ed.), Adolf Loos. Läden und Lokale, Wien Vienna 2001, S. p. 3

der Architektur im 20. Jahrhundert nachhaltig. Zu Loos' Werken zählen zahlreiche bedeutende Bauten und Innenausstattungen in Wien und im In- und Ausland, darunter das Café Museum, das Looshaus am Michaelerplatz und die Villen Steiner, Stössl und Goldman. 1933 verstarb Adolf Loos in Wien.

Vom 28. April bis 1. Juli 2023 zeigten wir in der Galerie eine umfangreiche Einzelausstellung des österreichischen (Innen-)Architekten, Architekturkritikers und Kulturpublizisten Adolf Loos.

15 SUSPENDED LIGHT 'DODECAHEDRON'

Design variations from 1900

One flame, dodecagonal light

Manufactured by Firma Friedrich Otto Schmidt, Vienna

Brass, faceted original glasses, one part can be opened,

new electrification

Professionally restored

D approx. 26 cm

Total height: approx. 86 cm

Lit.: cf. Burkhardt Rukschcio, Roland Schachel, Adolf Loos. Leben und Werk, Salzburg/Vienna 1982, ill. p. 604f., no. 753f.

cf. Eva B. Ottillinger, Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe, Salzburg/Vienna 1994, ill. p. 21 no. 8, p. 68, no. 65, p. 161, no. 228 and no. 229

cf. Markus Kristan (ed.), Adolf Loos. Läden & Lokale, Vienna 2001, ill. p. 36f. and 76f.

Adolf Loos was born in Brno in 1870. While still at school he already chose the profession of architect and attended the Building Department at the Trade School. To study architecture Adolf Loos went to Dresden from 1892 to 1893. He visited Chicago in 1893 on the occasion of the World's Columbian Exposition. He spent the following artistically decisive years up to 1896 in the USA and subsequently settled in Vienna, where the theories of Otto Wagner deeply impressed him. He wrote numerous theoretical essays, including the 'Ornament and Crime' essay in 1908. Adolf Loos' ideas are influenced on the one hand by Anglo-Saxon domestic culture, which he had become acquainted with in the USA and London, and by a critical engagement with the applied art theory of the 19th century and of his contemporaries, on the other. His theory of applied arts regarding modern aesthetics was based on a precise execution, without frills, using naturally beautiful materials. His design for furniture or other living accessories is characterised mainly by having high practical use, durable material and perfect, sensual shaping. Adolf Loos' early works in Vienna had an enormous effect on the cultural scene there, influencing the both elegant and unadorned Viennese Art Nouveau, which found special manifestation in the artistic products of the Wiener Werkstätte. His designs and his writings left a permanent mark on the development of 20th century architecture. Among Adolf Loos' works are numerous important buildings and interior designs in Vienna, elsewhere in Austria and abroad. These include the Café Museum, the Loos House on Michaelerplatz, the Steiner, Stössl and Goldman villas, and more besides. Adolf Loos died in Vienna in 1933.

From 28 April to 1 July 2023 we showed an extensive solo exhibition of the Austrian (interior) architect, architectural critic and cultural publicist Adolf Loos.



ROBERT OERLEY

Wien Vienna 1876 – 1945 Wien Vienna

16 SCHREIBTISCH um 1912

Ausführung: Anton Pospischil, Wien; Tapeziererarbeiten:

Leopold Loevy, Wien

Nussholz, Einlegearbeiten, Messingbeschläge, Lederauflage

Ein originaler Schlüssel vorhanden

H 77,8 cm, B 164 cm, T 81 cm

Provenienz: Aus der Wohnung von Oberstabsarzt Hans Scheidl, Wien

Lit.: Das Interieur, Bd. XIII, Wien 1912, Abb. Tafel 69

Robert Oerley wurde 1876 als Sohn eines Möbelerzeugers in Wien geboren. Im väterlichen Betrieb begann er früh das Tischlerhandwerk zu erlernen, das er bald mit der Gesellenprüfung abschloss. Künstlerisch außerordentlich begabt und interessiert, besuchte er vier Jahre lang die Kunstgewerbeschule in Wien, wo er die Fächer Malerei, Grafik, Kunstgewerbe und Architektur belegte. Nach seiner Rückkehr von einer zweijährigen Studienreise widmete er sich der Aquarellmalerei und dem Zeichnen, während er sich autodidaktisch auch in Architektur weiterbildete und die Baumeisterbefugnis erlangte. Schon bald erwarb sich Oerley einen Ruf als eigenständiger Architekt, der in seinem Schaffen den Grundsätzen von Funktionalität und Rationalität folgte, aber ebenso Tradition und Individualität berücksichtigte. Unter zahlreichen Villenbauten, Innenraumgestaltungen, Möbelentwürfen, Denkmälern, Grabmalen und verschiedenen öffentlichen Arbeiten sticht die Errichtung des Sanatoriums Luthlen (1908) als eines der frühesten ornamentlosen Bauten Wiens hervor. Prinzipien der Vernunft und der Einfachheit hatten schon Oerleys gestalterische Anfänge im Möbeldesign geprägt. 1935 entwarf er die Wohnungseinrichtung für Richard Strauss.

Zu den vielen Ämtern, die Robert Oerley bekleidete, zählen die Präsidentschaft der Wiener Secession (1912) und die Präsidentschaft des Österreichischen Werkbundes (1920). Knapp nach Kriegsende 1945 wurde Oerley beim Verlassen der Secession von einem Fahrzeug niedergestoßen und erlag seinen Verletzungen.



Das Interieur, Bd. XIII, Wien 1912, Abb. Tafel 69

Das Interieur, vol. 13, Vienna 1912, ill. plate 69

16 DESK around 1912

Manufactured by Anton Pospischil, Vienna, upholstery work

by Leopold Loevy, Vienna

Walnut, inlays, brass fittings, leather inlay

One original key is existing

H 77.8 cm, W 164 cm, D 81 cm

Provenance: From the apartment of Oberstabsarzt Hans Scheidl, Vienna

Lit.: Das Interieur, vol. XIII, Vienna 1912, ill. plate 69

Robert Oerley was born in 1876 as the son of a furniture maker. He began to learn the craft of carpentry early on in his father's business and soon completed the journeyman's examination. Outstandingly talented and curious as an artist, he attended the School of Arts and Crafts in Vienna for four years, where he took painting, graphic art, applied art and architecture. Following his return from a two-year study trip, he devoted himself to watercolour painting and drawing, while also educating himself as an architect, attaining the licence to work as a building master. Soon, Oerley acquired a reputation as an independent architect who followed in his creations the principles of functionality and rationality, yet also took into account both tradition and individuality. Among the numerous villas, domestic interiors, furniture designs, memorials, tombs and various public works, the construction of the Luthlen Sanatorium (1908) stands out as one of the earliest buildings in Vienna entirely without ornamentation. Principles of rationality and simplicity had already shaped Oerley's beginnings as a designer of furniture. In 1935 he created the interior decoration of composer Richard Strauss' apartment.

Among the many offices that Robert Oerley held are the Presidency of the Vienna Secession (1912) and Presidency of the Austrian Werkbund (1920). Shortly after the war ended in 1945, Robert Oerley was knocked down by a vehicle as he left the Secession and succumbed to his injuries.



LEOPOLD FORSTNER

Leonfelden, Niederösterreich Lower Austria 1878 – 1936 Stockerau

17 MOSAIK CALLA um 1910

Ausführung: Wiener Mosaikwerkstätte
Mosaik aus farbigem Glas in zementiertem Grund
65 x 30,5 cm
Provenienz: Nachlass des Künstlers
Privatsammlung, Wien

Lit.: Ausstellungskatalog „Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner“, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1975/76, Abb. S. 19, Nr. 11 Wilhelm Mrazek, Leopold Forstner. Ein Maler und Material-Künstler des Wiener Jugendstils, Wien 1981, Abb. S. 53 Christian Brandstätter, Daniela Gregori, Rainer Metzger, Wien 1900. Kunst Design Architektur Mode, Wien 2018, Abb. S. 457

Leopold Forstner nimmt in der Wiener Kunst um 1900 eine ganz besondere Stellung ein. Als Maler und Grafiker an der Wiener Kunstgewerbeschule ausgebildet, überzeugte er schon als junger Absolvent mit formvollendeten Plakaten, die ihn ebenbürtig neben seinem Lehrer Koloman Moser als einen Meister der Wiener Flächenkunst hervortreten ließen. Seine Leistungen als Grafiker in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts reichten von großformatigen Plakaten über geistreiche Buchillustrationen bis hin zu raffiniert ins kleinste Detail durchkomponierten Flächenmustern und Exlibris. Seinen bleibenden Platz in der österreichischen Kunstgeschichte sollte Forstner aber in einem für die Wiener Moderne neu belebten Kunstmedium finden, dem Flächenmosaik. Er knüpfte damit an eine in der antiken Kunst wurzelnde Technik an, die er auf die Anforderungen der modernen Architektur neu ausrichtete. Er schuf Mosaikbilder aus den vielfältigsten Materialien – Stein, Glas in den verschiedensten Oberflächenausformungen, Keramik, Email, Kupfer –, die er in Zementmörtel einbettete. Diese Mosaikbilder entfalteten in ihrer Materialität eine monumentale Bildwirkung, die in allen Formaten einsetzbar war und jene Rolle in der modernen Architekturgestaltung einnahm, die zuvor der Wandmalerei vorbehalten war. Im Gegensatz zur Wandmalerei wies das Mosaik aber wesentliche Vorzüge in der Haltbarkeit auf. Der Materialreichtum von Forstners Mosaiken aus Stein, Glas, Metall, gebranntem und glasiertem Ton ermöglichte verschiedenartigste dekorative Variationen einer unerschöpflichen Ornamentik, die kaum einem sichtbaren Alterungsprozess unterworfen war. So resümierte Arthur Roessler bereits 1911: „Nicht dem Fresko, das in südlichen Klimaten allein von einiger Dauer ist, sondern dem Mosaik gehört die Zukunft.“¹ >

17 MOSAIK CALLA around 1910

Manufactured by the Wiener Mosaikwerkstätte
Mosaic with coloured glass on cemented ground
65 x 30.5 cm
Provenance: Estate of the artist
Private collection, Vienna

Lit.: Exhibition catalogue „Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner“, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienna 1975/76, ill. p. 19, no. 11 Wilhelm Mrazek, Leopold Forstner. Ein Maler und Material-Künstler des Wiener Jugendstils, Vienna 1981, ill. p. 53 Christian Brandstätter, Daniela Gregori, Rainer Metzger, Wien 1900. Kunst Design Architektur Mode, Vienna 2018, ill. p. 457

Leopold Forstner occupies a very special place in Viennese art around 1900. Trained as a painter and graphic artist at the Vienna School of Arts and Crafts, he already impressed others as a young graduate with fully completed posters, making him stand out as a master of this art form in Vienna on a level equal to his teacher Koloman Moser. His achievements as a graphic artist in the early years of the 20th century ranged from large-format posters and witty book illustrations to surface patterns and ex libris designs thought through down to the smallest detail. His enduring place in Austrian art history, however, was to be found in an art medium that was revived for Viennese modernism, the surface mosaic. Forstner thus linked up with a technique rooted in ancient art, which he realigned to the requirements of modern architecture. He created mosaic pictures from the most varied materials – stone, glass in the most diverse surface forms, ceramics, enamel, copper – which he embedded in cement mortar. In their materiality these mosaic pictures unfolded a monumental effect visually, which was useable in all formats and played a role in modern architectural design that previously had been the preserve of mural painting. In contrast to murals, the mosaic exhibited key advantages in terms of durability, however. The wealth of materials employed in Forstner's mosaics made of stone, glass, metal, burnt and glazed clay enabled decorative variations of the most diverse kinds, with inexhaustible ornamentation that was barely subject to any kind of visual aging process. Thus, Arthur Roessler summed up as early as 1911: 'It is not the fresco which alone has some duration in southern climates, to which the future belongs, rather the mosaic.'¹ >



LEOPOLD FORSTNER

Leonfelden, Niederösterreich Lower Austria 1878 – 1936 Stockerau

18 MOSAIK WILDKATZE um 1908

Ausführung: Wiener Mosaikwerkstätte

Mosaik aus farbigem Glas und Glassteinen mit Goldeinlage in zementiertem Grund

70,2 x 70,2 cm

Provenienz: Nachlass des Künstlers

Privatsammlung, Wien

Lit.: Ausstellungskatalog „Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner“, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1975/76, Abb. S. 25, Nr. 17
Martina Bauer, Leopold Forstner (1878–1936). Ein Materialkünstler im Umkreis der Wiener Secession, Wien/Köln/Weimar 2016, Abb. S. 47, Nr. 33

> Materialkunst, der künstlerisch eigenständige Entwürfe zugrunde lagen, war das Credo der jungen Wiener Kunstbewegung um 1900. „Im Material zu denken, ist die höchste Zucht einer Kunst, die auf Stil gerichtet ist.“², postulierte Joseph August Lux in seiner Besprechung von Forstners Wandmosaiken auf der Wiener Kunstschau 1908. Ähnlich zufrieden lobte auch Altmeister Otto Wagner sein Schaffen in einem Brief, den Forstner in einer Informationsbroschüre über seine Firma „Wiener Mosaikwerkstätte“ 1911 abdrucken ließ: „Seit 20 Jahren bin ich bemüht, die Monumentalmalerei, ob sich dieselbe auf Durchführung von Farbglasfenstern oder den Dekor von Flächen erstreckt, in jene Bahnen zu lenken, auf welchen allein ein Erfolg dieser Kunstdisziplin zu erreichen ist. Daß dies nur durch wirklich künstlerische Entwürfe, im Stile unserer Zeit, welche sich der Individualität des Baukünstlers anschmiegen, und die uns so reichlich zur Verfügung stehenden Materialien und technischen Errungenschaften anwenden, geschehen kann, ist selbstredend. Mit großer Befriedigung konstatiere ich, daß die Arbeiten der Wiener Mosaikwerkstätte diese Prämissen völlig erfüllen und ihre Erzeugnisse ganz meinen Intentionen entsprechen. Hochachtend Otto Wagner.“³

Gerd Pichler

1 Leopold Forstner (Hg.), Firmenschrift „Wiener Mosaikwerkstätte XX. Pappenheimg. 41“, Wien 1911, S. 11

2 Joseph August Lux, Kunstschau-Wien 1908, in: Deutsche Kunst und Dekoration 23, 1908, S. 52

3 Leopold Forstner (Hg.), Firmenschrift „Wiener Mosaikwerkstätte XX. Pappenheimg. 41“, Wien 1911, S. 15

18 MOSAIC WILDCAT around 1908

Manufactured by the Wiener Mosaikwerkstätte

Mosaic with coloured glass and glass stones with gold in cemented ground

70.2 x 70.2 cm

Provenance: Estate of the artist

Private collection, Vienna

Lit.: Exhibition catalogue „Wiener Mosaikwerkstätte Leopold Forstner“, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienna 1975/76, ill. p. 25, no. 17
Martina Bauer, Leopold Forstner (1878–1936). Ein Materialkünstler im Umkreis der Wiener Secession, Vienna/Cologne/Weimar 2016, ill. p. 47, no. 33

> Material art, which was rooted in artistically independent designs, was the credo of the young Viennese art movement around 1900. ‘To think in terms of material is the highest discipline of an art focused on style,’² Joseph August Lux postulated in his discussion of Forstner’s wall mosaics at the Kunstschau in Vienna in 1908. Similarly satisfied, the old master Otto Wagner also praised his creation in a letter that Leopold Forstner had printed in an information brochure about his company ‘Wiener Mosaikwerkstätte’ in 1911: ‘For 20 years I have done my best with monumental painting, whether a success of this artistic discipline can be achieved by execution of the same alone. That this can only be achieved through truly artistic designs, in the style of our time, in keeping with the individuality of the building artist, and which make use of the materials and technical achievements that are so abundantly available to us, is self-evident. It is with great satisfaction that I can declare that the works of the Wiener Mosaikwerkstätte completely fulfill these premises and that their products are entirely in line with my intentions. Most respectfully, Otto Wagner.’³
Gerd Pichler

1 Leopold Forstner (ed.), Firmenschrift ‘Wiener Mosaikwerkstätte XX. Pappenheimg. 41’, Vienna 1911, p. 11

2 Joseph August Lux, Kunstschau-Wien 1908, in: Deutsche Kunst und Dekoration 23, 1908, p. 52

3 Leopold Forstner (ed.), Firmenschrift ‘Wiener Mosaikwerkstätte XX. Pappenheimg. 41’, Vienna 1911, p. 15



LEOPOLD FORSTNER

Leonfelden, Niederösterreich Lower Austria 1878 – 1936 Stockerau

19 ZWEI BODENVASEN um 1905

Ausführung: Wiener Mosaikwerkstätte

Mosaik aus farbigem Glas in zementiertem Grund,
blaue Glascabochons

H 41,5 cm, D oben 39 cm

Provenienz: Privatsammlung, Wien

Lit.: Christian Brandstätter, Daniela Gregori, Rainer Metzger,
Wien 1900. Kunst Design Architektur Mode, Wien 2018, Abb. S. 457

19 TWO FLOWERPOTS around 1905

Manufactured by the Wiener Mosaikwerkstätte

Mosaic with coloured glass on cemented ground,
blue glass cabochons

H 41.5 cm, D top 39 cm

Provenance: Private collection, Vienna

Lit.: Christian Brandstätter, Daniela Gregori, Rainer Metzger,
Wien 1900. Kunst Design Architektur Mode, Vienna 2018, ill. p. 457



HANS OFNER

St. Pölten 1880 – 1939 Salzburg

20 ZWEI SCHMALE HOCHKÄSTCHEN 1911

für die Villa des Spitzenfabrikanten Fred Godderidge
Buche, Nadelholz, weiß lackiert, schwarze Schmuckleisten, facettiertes Glas, Schuhe aus gehämmertem Messing
Fachgerecht restauriert, originale weiße Lackierung teilweise ausgebessert, Schmuckleisten neu schwarz gefasst
Teile der Einrichtung befinden sich im Landesmuseum Niederösterreich.
H 181 cm, B 40 cm, T 46 cm, Kästchen: T 25,5 cm
Provenienz: Villa Godderidge, St. Pölten, Viehofen, Austinstraße Nr. 89

Lit.: vgl. Das Interieur, Bd. XIII, Wien 1912, Abb. S. 49
Bundesdenkmalamt (Hrsg.), Österreichische Kunsttopographie. Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften, Bd. LIV, Horn 1999, Abb. S. 547, Nr. 688

Hans Ofner wurde am 28. April 1880 in St. Pölten geboren. Schon während seiner Schulzeit war seine Begabung für das Freihandzeichnen zu erkennen. Im Sommer 1903 besuchte er die Vorbereitungsschule an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Willibald Schulmeister und Carl Otto Czeschka. Von 1903 bis 1906 studierte Ofner bei Josef Hoffmann (Fachschule für Architektur) und zwischen 1904 und 1906 bei Adele von Stark (Spezialatelier für Email). Später wurde er gern der „begabte Hoffmann-Schüler“ genannt. Hoffmann beschrieb Ofner als sehr fleißig und geschickt und hielt 1906 bei der Charakterisierung von dessen Tätigkeit fest: „Entwerfen und Ausführen von Möbeln und kunstgewerblichen Objekten wie Schmuck, Einbände, Lederwaren, Stickereien u.s.w. Arbeitet die meiste Zeit selbständig.“ In den Vorkriegsjahren war Hans Ofner als Architekt sehr erfolgreich. 1905 präsentierte er in den St. Pöltner Stadtsälen kunstgewerbliche Objekte. 1908 stellte er in der Galerie Zimmermann in München und auf der Wiener Kunstschau aus und 1909 bei der Internationalen Kunstschau, ebenfalls in Wien. Im Jahr 1911 entstanden in St. Pölten zwei komplette Villeneinrichtungen



Hans Ofner, Villa Godderidge, St. Pölten
in: Bundesdenkmalamt (Hrsg., ed.), Österreichische Kunsttopographie. Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften, Bd. LIV vol. 54, Horn 1999, Abb. S. ill. p. 547, Nr. no. 688

nach Entwürfen von Hans Ofner. Ein ehemals als Fabrik genutztes Gebäude der Weicheisengießerei Gasser wurde von Ofner im Auftrag des Fabrikanten Schießl zu Wohnzwecken umgebaut. Er entwarf auch die Villeneinrichtung des Spitzenfabrikanten Fred Godderidge. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg war es für Ofner nicht einfach, an seine künstlerische Karriere aus der Zeit vor dem Krieg anzuschließen. Er konnte in den frühen 1920er Jahren jedoch einige kleinere Erfolge erzielen. 1927 heiratete Ofner die um drei Jahre jüngere Elise Winkler. Es folgten gemeinsame Wohnsitze in Dürnstein und Salzburg, wo Hans Ofner 1939 verstarb.¹

Die hier gezeigten Möbel sind Teil der Einrichtung für die Villa des Spitzenfabrikanten Fred Godderidge. Wir besitzen weitere hochkarätige Möbelstücke aus der Villa Godderidge, die wir im Zuge unserer Ausstellung „Josef Hoffmann Hans Ofner“ 2022 prominent ausgestellt und publiziert haben.

¹ Die Biografie von Hans Ofner basiert auf: Ausstellungskatalog „Der St. Pöltner Jugendstilarchitekt Hans Ofner 1880–1939“, Stadtmuseum St. Pölten, St. Pölten 1989, S. 4ff.

20 TWO NARROW GLASS CABINETS 1911

for the villa of lace manufacturer Fred Godderidge
Beech, softwood, white varnish, black decorative borders, faceted glass, hammered brass shoes
Professionally restored, original white varnish partially touched up, decorative borders stained black
Parts of the interior are on show in the Landesmuseum Niederösterreich.
H 181 cm, W 40 cm, D 46 cm, box: D 25.5 cm
Provenance: Villa Godderidge, St. Pölten, Viehofen, Austinstraße no. 89

Lit.: cf. Das Interieur, vol. XIII, Vienna 1912, ill. p. 49
Bundesdenkmalamt (ed.), Österreichische Kunsttopographie. Die Kunstdenkmäler der Stadt St. Pölten und ihrer eingemeindeten Ortschaften, vol. LIV, Horn 1999, ill. p. 547, no. 688

Hans Ofner was born in St. Pölten on 28 April 1880. His talent for free-hand drawing was already evident during his schooldays. In the summer of 1903, he attended the preparatory school at the Vienna School of Arts and Crafts under Willibald Schulmeister and Carl Otto Czeschka. From 1903 to 1906 Ofner studied under Josef Hoffmann (School of Architecture) and between 1904 and 1906 under Adele von Stark (Special Studio for Enamel). Later, people liked to call him the ‘gifted Hoffmann student’. Hoffmann described Ofner as very diligent and skilful, and in characterising the latter’s work noted as follows: ‘Design and execution of furniture and craftwork such as jewellery, bindings, leather goods, embroidery etc. Mostly works independently.’ In the years prior to the First World War, Hans Ofner was very successful as an architect. In 1905 he presented craftwork in the St. Pölten Stadtsäle (municipal halls). In 1908 he exhibited at the Galerie Zimmermann in Munich and at the Vienna Kunstschau, and in 1909 at the International Kunstschau, likewise in Vienna. In 1911 two villas in St. Pölten were fully furnished based on designs by Hans Ofner. A building belonging to the soft-iron foundry Gasser, formerly used as a factory, was converted for residential use by Ofner, a commission from the factory owner Schießl. He designed the furnishings for the villa of lace manufacturer Fred Godderidge, too. In the years following the First World War, it was not easy for Ofner to reconnect with his artistic career of the pre-war era. However, in the early 1920s, there were several smaller successes. In 1927, Ofner married Elise Winkler, who was three years younger than him. They subsequently lived together in homes in Dürnstein and Salzburg, where Hans Ofner died in 1939.¹

The furniture shown here is part of the furnishings for the villa of lace manufacturer Fred Godderidge. We own other high-calibre pieces of furniture from the Godderidge villa, which we prominently displayed and published in the course of our exhibition ‘Josef Hoffmann Hans Ofner’ in 2022.

¹ This biography of Hans Ofner is based on: Exhibition catalogue ‘Der St. Pöltner Jugendstilarchitekt Hans Ofner 1880–1939’, St. Pölten City Museum, St. Pölten 1989, pp. 4ff.





MICHAEL POWOLNY

Judenburg 1871 - 1954 Wien Vienna

21 TÄNZERINNEN Entwurf um 1907, Ausführung bis 1912
Ausführung: Wiener Keramik, WK Modellnummern 161 bzw. 162
Heller Scherben, mehrfarbig glasiert, vergoldet
Marken: WK, Monogramm MP, 161 bzw. WK, Monogramm MP
Frottier WV Nr. 77 (Tänzerin nach rechts) und WV Nr. 78 (Tänzerin nach links)
Arlt/Weilinger WV Nr. 161 bzw. 162
Golddekor teilweise berieben, H 25 cm bzw. 23,7 cm

Lit.: vgl. WW Archiv, MAK Wien, Fotoarchiv Inv. Nr. KI 9470-1-1
vgl. Elisabeth Frottier, Michael Powolny, Wien 1990, Abb. S. 59, Nr. 32
und WV Nr. 77 bzw. Nr. 78
vgl. Thomas Arlt, Arthur Weiling, Wiener Keramik. Bertold Löffler
Michael Powolny, Werkverzeichnis, Wien 2018, Abb. S. 110 und
Abb. S. 280, WV Nr. 161 und Nr. 162



21 DANCERS design around 1907, manufactured until 1912
Manufactured by Wiener Keramik, WK model numbers 161 resp. 162
Pale pottery, polychrome glaze, gold-plated
Marks: WK, monogram MP, 161 resp. WK, monogram MP
Frottier WV no. 77 (dancer to the right) and WV no. 78 (dancer to the left)
Arlt/Weilinger WV no. 161 resp. 162
Gold decoration slightly abraded, H 25 cm resp. 23.7 cm

Lit.: cf. WW Archive, MAK Vienna, photo archive inv. no. KI 9470-1-1
cf. Elisabeth Frottier, Michael Powolny, Vienna 1990, ill. p. 59, no. 32 and
WV no. 77 resp. no. 78
cf. Thomas Arlt, Arthur Weiling, Wiener Keramik. Bertold Löffler Michael
Powolny, catalogue raisonné, Vienna 2018, ill. p. 110 and ill. p. 280, WV no. 161
and no. 162

GUSTAV KLIMT

Wien Vienna 1862 – 1918 Wien Vienna

22 AUF DEM BAUCH LIEGENDER AKT

NACH RECHTS 1905/06

Studie in Zusammenhang mit „Wasserschlangen II“

Blauer Farbstift auf Papier

Rechts unten Nachlasstempel: GUSTAV / KLIMT / NACHLASS

Strobl WV Nr. 1457

36,6 x 55,7 cm, 34,5 x 53,5 cm (Passepartoutausschnitt)

Ausstellung: Wien, Albertina, „Gustav Klimt – Egon Schiele. Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren. Zeichnungen und Aquarelle“, 1968, Nr. 48

Lit.: Ausstellungskatalog, „Gustav Klimt – Egon Schiele. Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren. Zeichnungen und Aquarelle“, Albertina, Wien 1968, Abb. 48
Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Bd. II: Die Zeichnungen 1912–1918, Salzburg 1984, Abb. S. 91 WV Nr. 1457

Im zeichnerischen Werk Gustav Klimts sind horizontale Blätter, in denen ausgestreckt liegende Modelle die ganze Papierbreite umspannen, zahlreich vertreten. Ihren wesentlichen Ausgang nahm diese Darstellungsart von den vielen Studien, die Klimt im Kontext seines querformatigen Gemäldes „Wasserschlangen II“ (1904–1907) schuf. In diesem Hauptwerk des Goldenen Stils evozieren nackte, an der Bildfläche entlangtreibende Frauengestalten eine bunte, erotisch verspielte Unterwasserwelt. Das hier präsentierte Blatt entstand 1905/06 im Zusammenhang mit der zweiten, heute bekannten Fassung des Gemäldes. Die zahlreichen Aktzeichnungen, die die beiden Arbeitsphasen von „Wasserschlangen II“ begleiteten, weisen einen autonomen Charakter auf. Manchmal stehen einander die gezeichneten und die gemalten Figuren konträr gegenüber, so auch in unserem Fall. Die Studie eines bäuchlings liegenden Modells hängt in der Stellung mit der unteren, in der Bauchlage fließenden „Wasserschlange“ im Gemälde zusammen, doch gleichzeitig offenbart sich der Gegensatz zwischen den fragilen Gliedmaßen der gezeichneten und dem sinnlich leuchtenden, athletischen Körper der gemalten Figur. Und während letztere raffiniert aus dem Bild herausblickt – auffallend sind die halb geöffneten, roten Lippen – trifft man in der Zeichnung auf eine mysteriös verschlossene Mimik. Die verträumte Stimmung und die gleichsam aquatische Transparenz dieser Darstellung sind sehr wesentlich der subtilen Anwendung des blauen Farbstifts zuzuschreiben. Die feinen Falten der gemusterten Unterlage umspülen die Liegende wie Wasserwellen und lassen den ausgestreckten Körper noch schlanker erscheinen; den Abschluss oben beschreiben die rhythmisch verlaufenden Kurven von Beinen, Gesäß und Rücken. Als Zeichner vertiefte Klimt sich immer wieder in das Spannungsverhältnis zwischen passivem Liegen und scheinbar endlosem Fließen hinein, verbunden mit dem Bemühen, die Vielzahl von erotisch geprägten Stimmungen in ihrer Essenz zu erfassen. Beide Tendenzen gelangen in dieser Arbeit zu einem herausragenden Ergebnis.

Marian Bisanz-Prakken

22 NUDE LYING ON HER STOMACH

TO THE RIGHT 1905/06

Study in connection with ‘Water Serpents II’

Blue crayon on paper

Estate stamp lower right: GUSTAV / KLIMT / NACHLASS

Strobl WV no. 1457

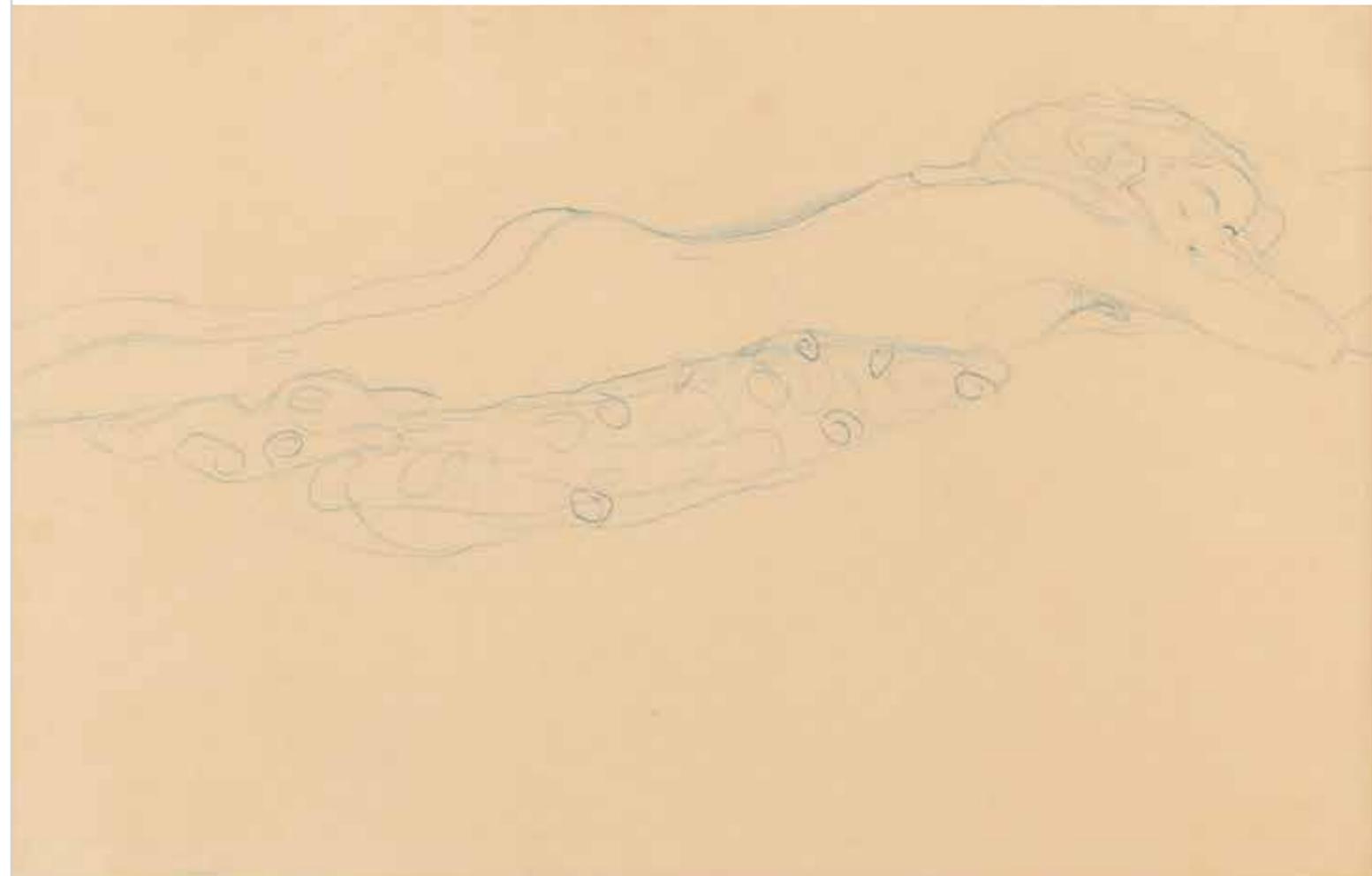
36.6 x 55.7 cm, 34.5 x 53.5 cm (image as outlined)

Exhibition: Vienna, Albertina, ‘Gustav Klimt – Egon Schiele. Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren. Zeichnungen und Aquarelle’, 1968, no. 48

Lit.: Exhibition catalogue, ‘Gustav Klimt – Egon Schiele. Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren. Zeichnungen und Aquarelle’, Albertina, Vienna 1968, ill. 48
Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Vol. II: Die Zeichnungen 1912–1918, Salzburg 1984, ill. p. 91, WV no. 1457

Horizontal sheets, in which models lying stretched out span the whole width of the paper, are numerous represented in the drawings of Gustav Klimt. This kind of depiction originated essentially in the many studies that Klimt created in the context of his horizontal-format painting ‘Water Serpents II’ (1904–1907). In this main work in the Golden Style, naked female figures drifting along the picture’s surface evoke a brightly-coloured, erotically playful world underwater. The sheet presented here was created in 1905/06 in the context of the second version of the painting that is known today. The numerous nude drawings which accompany the two working phases of ‘Water Serpents II’ reveal an independent character. Sometimes the drawn and painted figures stand in contrast with one another, as in our case here. The study of a model lying on her stomach is linked in terms of position with the lower ‘water serpent’ flowing in the prone position in the painting. Yet, at the same time, the contrast is revealed between the fragile limbs of the drawn figure and the sensuously luminous, athletic body of the painted figure. And while the latter looks out of the picture artfully – her lips conspicuously half-opened and red – we encounter a mysteriously reserved facial expression in the drawing. The dreamy atmosphere and aquatic transparency, so to say, of this depiction are very much due to the subtle use of the blue crayon. The fine folds of the patterned base wash around the reclining woman like waves of water, allowing the stretched-out body to appear even slimmer; the rhythmically flowing curves of the legs, posterior and back define the upper end. As a draughtsman, Klimt time and again delves into the tension between passive lying and apparently endless flowing, combined with the attempt at capturing the quintessence of multiple erotically charged moods. Both tendencies lead to an outstanding result in this work.

Marian Bisanz-Prakken



GUSTAV KLIMT

Wien Vienna 1862 – 1918 Wien Vienna

23 AUFGESTÜTZT SITZENDER HALBAKT 1910

Bleistift auf Papier

Links unten signiert: GVSTAV / KLIMT

Diese Arbeit wird in Marian Bisanz-Prakkens Ergänzungsband zu Alice Strobls Werkverzeichnis der Zeichnungen Gustav Klimts aufgenommen. 37 x 54,6 cm

Provenienz: Galerie Giese & Schweiger, Wien

Sammlung Rudolf Leopold, Wien

Klimts Zeichnung eines aufgestützt sitzenden, weiblichen Modells mit teilweise entblößtem Oberkörper wird hier erstmals publiziert. Diese hinreißende Arbeit lässt sich einer Gruppe von Studien zuordnen, die Alice Strobl unter dem Titel „Akte und Halbakte 1910“ zusammengefasst hat, und die – wie im vorliegenden Fall – zum Großteil ein horizontales Format aufweisen (Strobl II, 1982, Nr. 1955–1966; die auf dem Bett sitzende Stellung kommt vor allem Nr. 1958 und 1964 nahe). Sowohl diese als auch andere, gleichfalls um 1910 entstandene Aktzeichnungen sind als autonome Werke anzusehen, die keinen Zusammenhang mit bestehenden Gemälden aufweisen. Doch in ihrer subtilen oder unverhohlenen Erotik sind sie gewissermaßen das Vorspiel zur unermüdlichen zeichnerischen Tätigkeit, die Klimt bald darauf im Rahmen seines späten Hauptwerks „Die Jungfrau“ (1913) entfalten sollte.

In dieser Zeichnung liegt der Fokus auf dem vertikal aufgerichteten Oberkörper; nur zart skizziert hat Klimt das gemusterte Gewand, das die horizontal gelagerten, scheinbar leicht gewinkelten Beine zum Großteil verdeckt. Die Zehenspitzen des ausgestreckten vorderen Fußes berühren den linken Papierrand und fixieren die Figur in der Fläche. Auf der rechten Seite hingegen dominiert das Spiel der einander raffiniert überlagernden Körper- und Textilteile: der stützende, hoch aufgerichtete Arm, das runde, schräg gehaltene Gesicht und die ausladende Haarpartie. Als leichtes Element bringt Klimt den heruntergelassenen Träger des Unterkleids ins Spiel, der die strenge Vertikalität des Arms durchbricht und die schwere linke Brust preisgibt. Dank der subtil differenzierten Linienführung hat jede Einzelheit dieser herausragenden Arbeit ihre eigene Poesie. Letztere gipfelt im verträumten Ausdruck des uns frontal zugewandten Gesichts, in dem die kräftig akzentuierte Augenpartie, der sinnlich gewölbte Mund und die breite Frisur unweigerlich an die von Klimt 1910 datierte Zeichnung eines Damenbildnisses (Strobl Nr. 1963, Museum der Bildenden Künste Leipzig) erinnern – ein Umstand, der unserer zeitlichen Einordnung zusätzlich entgegenkommt.

Marian Bisanz-Prakken

23 SEMI NUDE RESTED ON ONE ARM 1910

Pencil on paper

Signed lower left: GVSTAV / KLIMT

This work will be included in Marian Bisanz-Prakken's supplement to Alice Strobl's catalogue raisonné of Gustav Klimt's drawings. 37 x 54.6 cm

Provenance: Giese & Schweiger Gallery, Vienna

Rudolf Leopold Collection, Vienna

Klimt's drawing of an upright, sitting female model with partially exposed upper body is published here for the first time. This ravishing work can be categorised under a group of studies that Alice Strobl published with the overall title 'Nudes and Semi-Nudes 1910', and which – as in the present case – mainly exhibits a horizontal format (Strobl II, 1982, no. 1955–1966; the pose of sitting on the bed comes closest to no. 1958 and 1964). Both this nude drawing, and others likewise created around 1910, are to be seen as autonomous works that reveal no connection to existing paintings. Yet in their subtle or overt eroticism, they are to a certain extent the prelude to the tireless drawing activity that Klimt was soon to develop in the context of his major late work 'The Virgin' of 1913.

In this drawing the focus is on the vertically raised upper body; Klimt only lightly sketched the patterned robe that mostly covers the horizontally placed legs, seemingly at a slight angle. The tips of the toes of the stretched-out front foot touch the left-hand edge of the paper, fixing the figure within the surface. The right-hand side, in contrast, is dominated by the game between subtly superimposed parts of the body and textiles; the supporting arm, lifted high, the round face held at an angle, and the expansive hair. Providing a light element, Klimt brings into play the dropped strap of the undergarment, which breaks the strict verticality of the arm and reveals the heavy left breast. The subtly differentiated lines ensure that every detail of this outstanding work contains its own poetry. The latter culminates in the dream-like expression of the face that is turned head-on towards us. In this face, the powerfully accentuated eyes, the sensually curved mouth and the wide hairstyle remind us inevitably of the drawing, dated 1910 by Klimt, of a lady's portrait (Strobl no. 1963, Museum der Bildenden Künste Leipzig), a fact that fits into our chronological ordering, additionally.

Marian Bisanz-Prakken



GUSTAV KLIMT

Wien Vienna 1862 – 1918 Wien Vienna

24 STEHENDER MÄDCHENAKT VON VORNE, DIE HÄNDE IM RÜCKEN 1916/17

Studie in Zusammenhang mit „Die Freundinnen II“

Bleistift auf Papier

Rechts unten Stempel: GUSTAV / KLIMT / NACHLASS

Strobl WV Nr. 2787

57 x 37,5 cm

Provenienz: aus dem Nachlass des Künstlers

Privatbesitz, Wien

Lit.: Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1912–1918, Bd. III, Salzburg 1984, Abb. S. 167, WV Nr. 2787,

In seinem Gemälde „Die Freundinnen II“ (1916/17) spielte Klimt die Gegensätze zwischen den beiden aneinandergeschmiegteten Frauen raffiniert gegeneinander aus. Die linke Figur ist zum Großteil nackt und erscheint mit ihren sinnlichen Körperformen und ihren weit geöffneten, neugierig blickenden Augen als Inbegriff der blühenden Jugend. Wesentlich reifer und distanzierter wirkt ihre Partnerin, deren Körper sich völlig unter dem strengen Dreieck ihres roten Gewandes verbirgt. Klimts zeichnerische Vorbereitungen erstreckten sich vermutlich von Anfang 1915 bis Ende 1917 und konzentrierten sich zum Großteil auf die nackte Gestalt (Strobl III, Nr. 2755–2843; IV, Nr. 3712–3721). Während das Figurenpaar im Gemälde leicht unterhalb der Körpermitte vom Bildrand überschritten wird, wurde Klimt in seinen zahllosen Studien nicht müde, die schwingvollen Umrisse der nackten Modelle, die er zumeist einzeln, aber manchmal auch in Zweier- oder Dreiergruppen wiedergab, in ihrer vollen Länge auszukosten. Immer wieder fixierte er seine Figuren in der Fläche, indem er sie oben und unten von den Blatträndern leicht fragmentieren ließ. Ein einzigartiges Spannungsverhältnis zwischen strenger Flächengebundenheit und frei fließenden Umrisslinien ist das Ergebnis.

Ein schönes Beispiel für diese große Gruppe ist die hier gezeigte Studie, in der Klimt versuchte, die aufrecht Stehende durch die am Rücken gehaltenen Hände noch gestreckter erscheinen zu lassen und – charakteristisch für seine späten Jahre – manieristisch in die Länge zu ziehen. Brüste, Schulter- und Hüftlinien folgen einem durchgehenden Wellenrhythmus; mit expressiven, mehrfach unterbrochenen Bleistiftlinien erkundete Klimt zunächst die Körperumrisse, bevor er die erotisch signifikanten Stellen durch kräftige Akzente belebte. Auf faszinierende Weise offenbaren sich auch in dieser späten Arbeit die inneren Widersprüche seiner Zeichenkunst: Der weibliche Körper bietet sich verführerisch dar, scheint aber gleichzeitig in kosmischer Leere zu verharren. Zudem verweist der introvertierte Gesichtsausdruck des Modells auf den Umstand, dass in Klimts erotischen Zeichnungen der Aspekt der Vergeistigung fast immer mitschwingt.

Marian Bisanz-Prakken

24 STANDING NUDE GIRL FROM THE FRONT, HANDS BEHIND HER BACK 1916/17

Study in connection with the painting ‘Women Friends II’

Pencil on paper

Stamp of the estate lower right: GUSTAV / KLIMT / NACHLASS

Strobl WV no. 2787

57 x 37.5 cm

Provenance: Estate of the artist

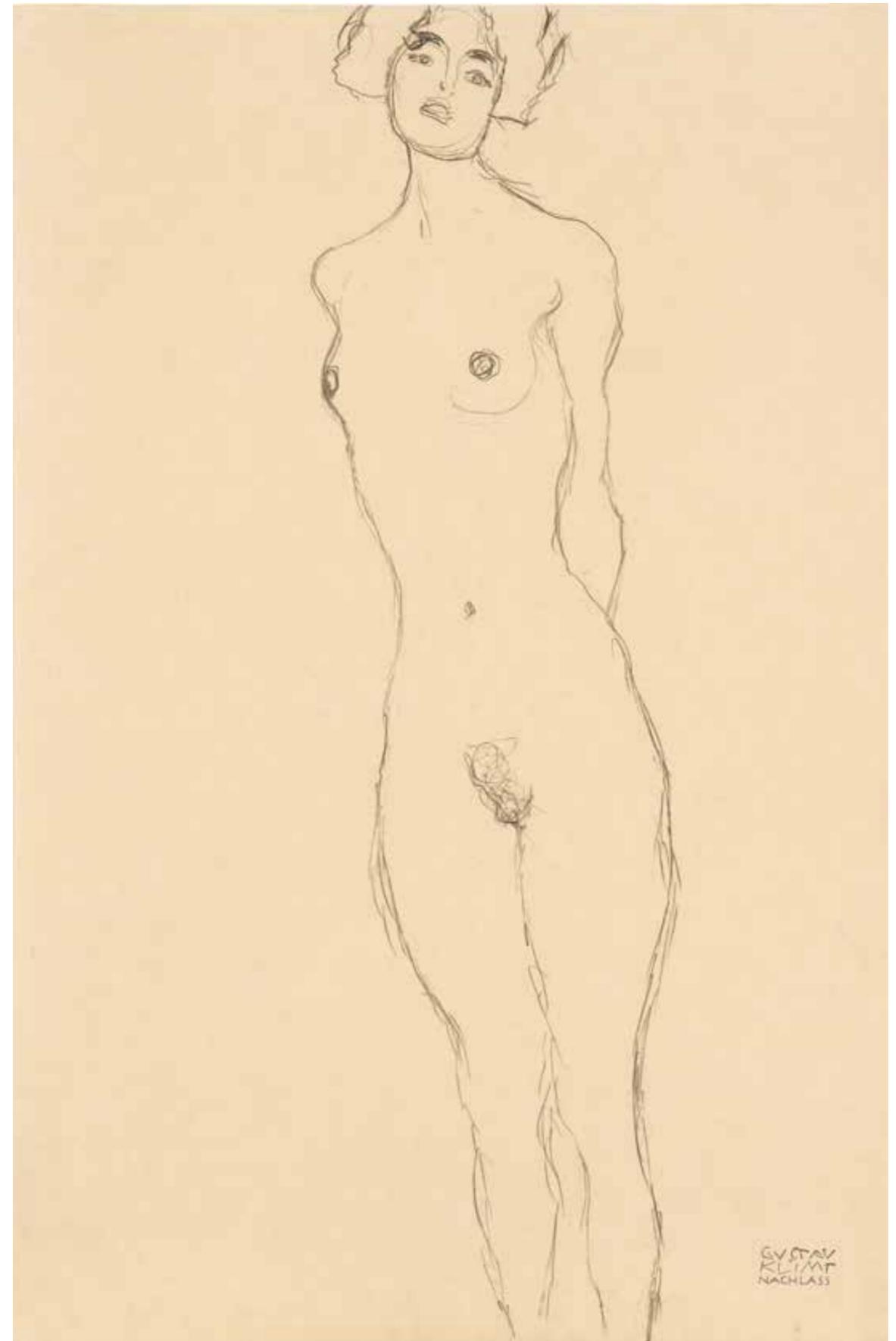
Private collection, Vienna

Lit.: Alice Strobl, Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1912–1918, vol. III, Salzburg 1984, ill. p. 167, WV no. 2787

In his painting ‘The Women Friends II’ (1916/17) Klimt subtly played off the contrasts between the two female figures as they cuddle one another. The woman to the left is mainly naked, and with her sensual body curves and wide-open, curious eyes, seems the epitome of blossoming youth. Apparently more mature and distanced is her partner, whose body is completely hidden beneath the austere triangle of her red robe. Klimt’s preparatory drawings presumably stretched from early-1915 to the end of 1917 and focused for the most part on the naked figure (Strobl III, no. 2755–2843; IV, no. 3712–3721). While the paired figures in the painting are intersected by the picture edge slightly below the centre of the bodies, Klimt in his numerous studies did not tire of relishing in their full length the curvaceous contours of the naked models. These he mostly rendered individually, but sometimes in groups of two or three, too. Time and time again he fixed his figures within the surface by fragmenting them above and below using the picture edges. The result is a unique tension between the severe constraints of the picture plane and freely flowing contours.

A fine example of this large group is the study shown here, in which Klimt attempted to make the girl standing upright appear even more stretched by means of the hands held at her back and – a characteristic feature of his later years – to pull her length-wise in a mannerist way. Breasts, shoulders and hip lines follow a continuous wave-like rhythm; with expressive, frequently interrupted pencil lines, Klimt initially explored the body contours, before he enlivened the erotically significant details by means of strong accents. Fascinatingly, the inner contradictions of his drawing art are revealed in this late work, too: the female body offers itself seductively, yet at the same time seems stuck in cosmic emptiness. Moreover, the introverted facial expression of the model points to the fact that in Klimt’s erotic drawings the spiritual element nearly always resonates.

Marian Bisanz-Prakken



EGON SCHIELE

Tulln 1890 – 1918 Wien Vienna

25 STEHENDER MÄNNLICHER AKT MIT ERHOBENEN ARMEN (SELBSTBILDNIS) 1911

Rückseitig Bleistiftskizze „Baumstudie“ (Kallir WV Nr. 1202)
Bleistift auf Papier

Rechts Mitte signiert und datiert: EGON / SCHIELE / 1911

Rechts unten von fremder Hand bezeichnet: No 92 A.1665

Kallir WV Nr. 957; 47,6 x 31,8 cm

Provenienz: Galerie St. Etienne, New York

Bayard Storey

Sotheby's Parke-Bernet, New York

Estate of Serge Sabarsky, New York

Vally Sabarsky Trust, New York

Galerie St. Etienne, New York, als Agent für oben Genannten

Privatsammlung, Schweiz

Ausstellungen: zwischen 1965 und 1996 in 18 Ausstellungen im

In- und Ausland gezeigt

Lit.: Serge Sabarsky, Egon Schiele. Disegni Erotici, Mailand 1981, Abb. Titelbild

Ausstellungskatalog „Egon Schiele. Zeichnungen und Aquarelle“, Historisches

Museum der Stadt Wien, Wien 1981, Abb. S. 52, Nr. 45

Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Erweiterte Auflage, New York 1998,

Abb. S. 456, WV Nr. 957, S. 487, WV Nr. 1202 (Baumstudie auf der Rückseite)

„Stehender männlicher Akt mit erhobenen Armen“ ist Teil einer Serie von Selbstbildnissen, die Schiele Ende 1911 und Anfang 1912 anfertigte (vgl. auch Kallir D. 956 und 1160–1163). Typisch für diese Zeit verwendete der Künstler einen sehr harten Bleistift für seine Reihe an Selbstbildnissen (mit Ausnahme von Kallir D. 1160, ausgeführt in Tusche). Es ist wahrscheinlich, dass sich Schiele in der Wahl seines Mediums von seinem Mentor Gustav Klimt beeinflussen ließ. Bei beiden Künstlern erzeugt der harte Bleistift eine feine, zarte Linie. Bei Schiele ist die Linie sogar noch zarter als in Arbeiten anderer Perioden. Als Gruppe betrachtet, stellen diese Selbstporträts von 1911/12 eine Reihe an verschiedenen Persönlichkeiten dar. Schiele experimentierte mit unterschiedlichen Personae – einerseits, um seine eigene Identität zu erforschen und andererseits, um die Wechselwirkung von äußerem Erscheinungsbild und innerem Gefühlszustand abzubilden.



Ende 1911 trat Schiele der Münchner Künstlergruppe „Sema“ bei, die ihn mit einer Lithografie zur Veröffentlichung in ihrem jährlichen Print-Portfolio beauftragte. Im Jänner 1912 legte er zwei Selbstporträt-Zeichnungen vor, von denen die eine abgewiesen (Kallir G. 2) und die andere in das Portfolio aufgenommen wurde (Kallir G. 1). All die oben erwähnten Selbstbildnisse von 1911/12 sind diesen Drucken zuzuordnen und jenes in Tusche (Kallir D. 1160) entstand vermutlich im Hinblick auf diese Lithografie. Diese Serie von Zeichnungen kann als Gesamtes jedoch nicht eindeutig als Studien für den Druck gesehen werden. Viel wahrscheinlicher ist es, dass Schiele für diesen Zweck ein Motiv adaptierte, an dem er bereits gearbeitet hatte. Bemerkenswert ist, dass der Künstler als Motiv für seine erste veröffentlichte Lithografie einen frontalen Akt von sich selbst wählte.

Jane Kallir

25 STANDING MALE NUDE WITH RAISED ARMS (SELF-PORTRAIT) 1911

Pencil drawing 'Baumstudie' (Study of Trees, Kallir WV no. 1202)
on the reverse

Pencil on paper

Signed and dated centre right: EGON / SCHIELE / 1911

Inscribed at lower right by another hand: No 92 A.1665

Kallir WV no. 957; 47.6 x 31.8 cm

Provenance: Galerie St. Etienne, New York

Bayard Storey

Sotheby's Parke-Bernet, New York

Estate of Serge Sabarsky, New York

Vally Sabarsky Trust, New York

Galerie St. Etienne, New York, as an agent for the above

Private collection, Switzerland

Exhibitions: shown in 18 national and international exhibitions

between 1965 and 1996

Lit.: Serge Sabarsky, Egon Schiele. Disegni Erotici, Milan 1981, ill. front cover
Exhibition catalogue 'Egon Schiele. Zeichnungen und Aquarelle', Historical Museum of
the City of Vienna, Vienna 1981, ill. p. 52, no. 45

Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Expanded edition, New York 1998,

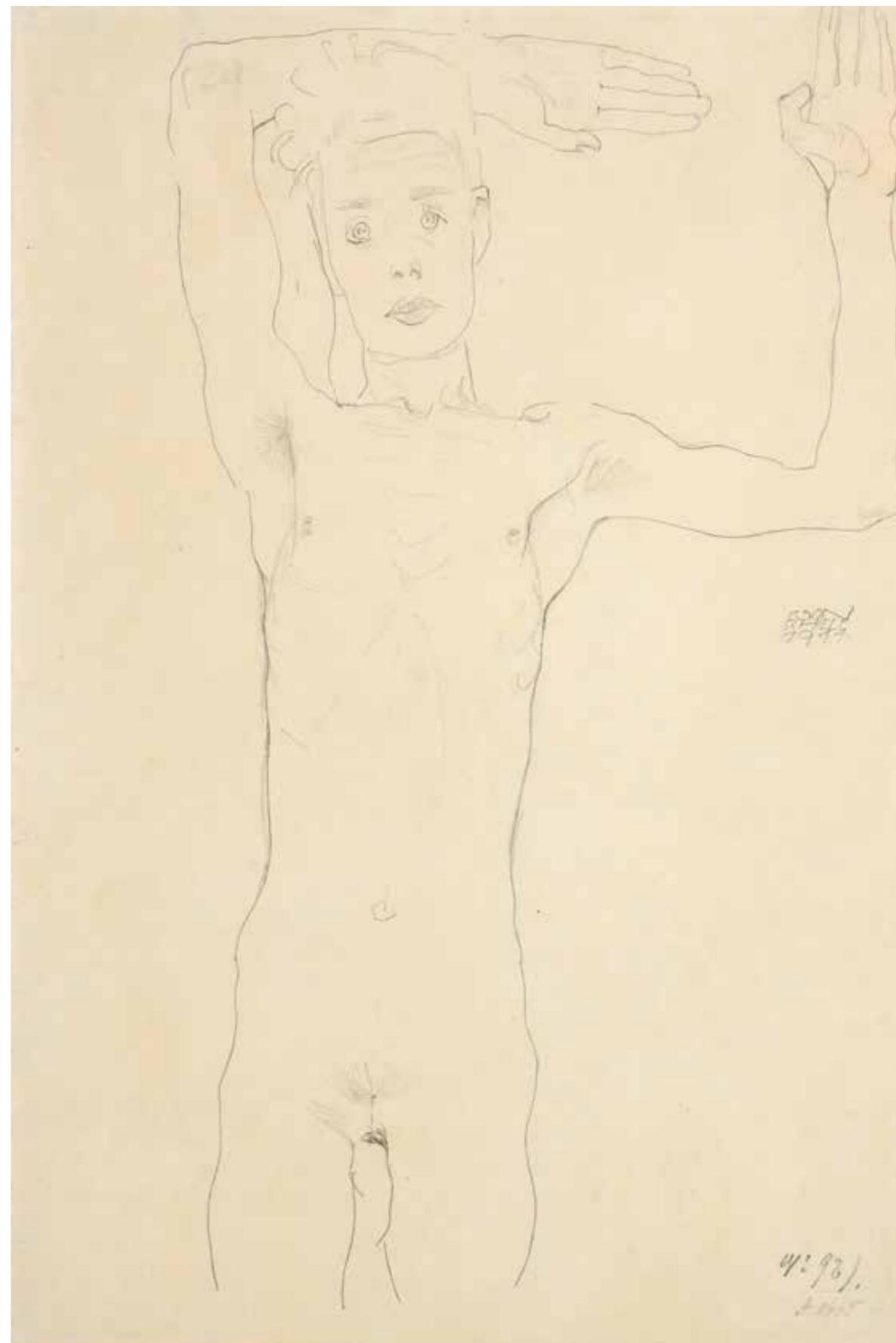
ill. p. 456, WN no. 957, p. 487, WV no. 1202 (study of trees on the reverse)

‘Standing Male Nude with Raised Arms’ is part of a series of self-portraits that Schiele completed late 1911 and early 1912 (cf. also Kallir D. 956 and 1160–1163). Typically for this period, the artist used a very hard pencil for his series of self-portraits (with the exception of Kallir D. 1160, executed in ink). It is likely that Schiele let himself be influenced by his mentor Gustav Klimt in the choice of his medium. In both artists, the hard pencil produces a fine, delicate line. In the case of Schiele, the line is even more delicate than in works of other periods. Considered as a group, these self-portraits from 1911/12 represent a series of different personalities. Schiele experimented with different personas – to explore his own identity, on the one hand, and to depict the interplay between external appearance and inner emotional state, on the other. At the end of 1911 Schiele joined the Munich artists’ group ‘Sema’, which commissioned him with a lithograph to be published in its annual print portfolio. In January 1912 he presented two drawn self-portraits, one of which was rejected (Kallir G. 2), the other which was accepted into the portfolio (Kallir G. 1). All the above-mentioned self-portrait drawings from 1911/12 can be assigned to these prints and the one in ink (Kallir D. 1160) was presumably created in view of this lithograph. However, this series of drawings cannot overall be seen unequivocally as studies for the print. Much more likely is that Schiele adapted a motif he was already working on for this purpose. It is notable that as a motif for his very first published lithograph the artist chose a frontal nude of himself.

Jane Kallir

< Egon Schiele 1915

www.aos-magazine.com/2020/04/19/egon-schiele-biografie-leben-und-beruehmte-werke-des-oesterreichischen-malers-des-expressionismus/



EGON SCHIELE

Tulln 1890 – 1918 Wien Vienna

26 MUTTER IN SCHWARZER SCHÜRZE UND GESTREIFTEM ROCK MIT KIND AM ARM 1911

Gouache, Aquarell und Bleistift auf Papier

Rechts unten signiert und datiert: EGON / SCHIELE / 1911

Kallir WV Nr. 973

14,3 x 9,1 cm (Abb. in Originalgröße)

Provenienz: (vermutlich) Otto Benesch, Wien

Von den Vorbesitzern im November 1983 erworben

Ausstellungen: von 1930 bis 2021 in mehr als 20 internationalen

Ausstellungen gezeigt

Lit.: Ausstellungskatalog „Egon Schiele: vom Schüler zum Meister“, hrsg. von Serge Sabarsky, Hamburger Kunsthalle, 1984, Abb. Nr. 59
Ausstellungskatalog „Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle“, hrsg. von Serge Sabarsky, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, 1992, Abb. Nr. 45
Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Erweiterte Auflage, New York 1998, Abb. S. 459, Nr. 973

Egon Schieles Kontakt zur Wiener Werkstätte kam in den letzten Monaten des Jahres 1909 auf Betreiben von Josef Hoffmann oder Gustav Klimt (der sich im selben Jahr bereits für Schieles Teilnahme an der Internationalen Kunstschau eingesetzt hatte) zustande. Ende 1909 oder Anfang 1910 entwarf Schiele eine Reihe von Postkarten für die Wiener Werkstätte (Kallir WV Nr. 366–369), die ihre Publikation allerdings ablehnte. Im Juni 1910 erhielt der junge Künstler den Auftrag, ein Paneel aus getriebenem Metall für das Palais Stoclet zu gestalten, doch auch diesmal stieß sein Vorschlag auf Ablehnung. Eine Entwurfszeichnung, die als große Vorlage für das Projekt gilt (Kallir WV Nr. 541), lässt vermuten, dass sich die Umsetzung als problematisch erwiesen hat und Schieles Ansatz womöglich eine Spur zu erotisch war.

Die Gestaltung und Herstellung von Postkarten ist einfach und kostengünstig, weshalb dieses Format häufig für den Einstieg bei der Wiener Werkstätte zum Einsatz kam. Nicht wenige Designs stammten von EleveInnen der Kunstgewerbeschule. 1911 unternahm Schiele einen neuerlichen Versuch; „Mutter in schwarzer Schürze und gestreiftem Rock mit Kind am Arm“ ist eine seiner fünf damals entstandenen Musterpostkarten (Kallir WV Nr. 973–977). Diese mochten aufgrund der kräftigen Farbgebung und ihres dekorativeren Charakters zwar passender gewesen sein als seine früheren Entwürfe, dennoch verweigerte die Wiener Werkstätte erneut die Veröffentlichung. Wir erinnern uns, dass Schiele 1906 auch an der Kunstgewerbeschule abgewiesen worden war, nicht etwa, weil es ihm an Talent gemangelt hätte, vielmehr war man der Auffassung gewesen, er gehöre an die Akademie. Bereits mit sechzehn hatte Egon Schiele nichts Kunstgewerbliches an sich.

Schlussendlich brachte die Wiener Werkstätte doch noch drei Schiele-Postkarten heraus (Kallir WV Nr. 468, 486, 488); dabei handelte es sich aber nicht um vom Künstler eigens dafür geschaffene Werke, sondern um Reproduktionen von bereits existierenden größeren Aquarellen.

Jane Kallir

26 MOTHER WITH BLACK APRON AND STRIPED SKIRT HOLDING A CHILD 1911

Gouache, watercolour and pencil on paper

Signed and dated lower right: EGON / SCHIELE / 1911

Kallir WV no. 973

14.3 x 9.1 cm (ill. in original size)

Provenance: (probably) Otto Benesch, Vienna

Acquired by the late owners, by November 1983

Exhibitions: shown in more than 20 international exhibitions

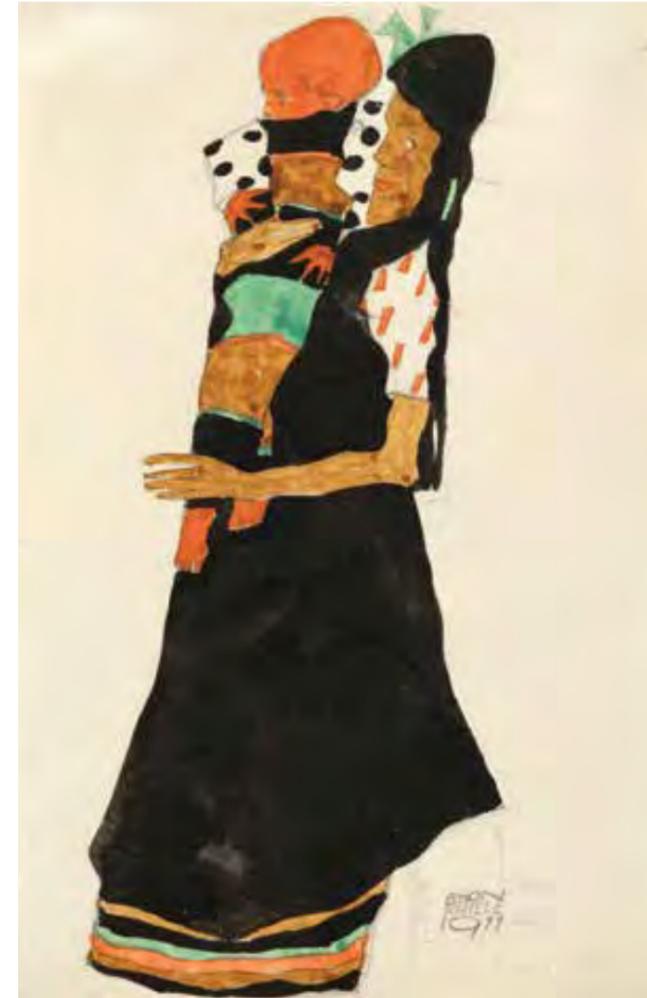
between 1930 and 2021

Lit.: Exhibition catalogue ‘Egon Schiele: vom Schüler zum Meister’, ed. by Serge Sabarsky, Hamburger Kunsthalle, 1984, ill. no. 59
Exhibition catalogue ‘Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle’, ed. by Serge Sabarsky, Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, 1992, ill. no. 45
Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Expanded edition, New York 1998, ill. p. 459, no. 973

Schiele was introduced to the Wiener Werkstätte toward the end of 1909, either by Gustav Klimt (who had facilitated the artist’s participation in the ‘International Kunstschau’ earlier that year) or by Josef Hoffmann. In late 1909 or early 1910, Schiele executed a series of postcard designs for the Wiener Werkstätte (Kallir D. 366–369), but the organization declined to publish them. In June 1910, the young artist was commissioned to design a hammered metal panel for the Palais Stoclet, and again his proposal was rejected. What is believed to be a large cartoon for this project (Kallir D. 541) suggests that Schiele’s template might have been difficult to translate into metal, and that his approach was perhaps a tad too erotic.

Postcards, easy to create and cheap produce, were a common point of entry to the Wiener Werkstätte, and many were designed by students at the Kunstgewerbeschule. Schiele made a second attempt in 1911. ‘Mother with Black Apron and Striped Skirt Holding a Child’ is one of five postcard proposals created at that time (Kallir D. 973–977). Owing to their bright colors and more overtly decorative quality, Schiele’s 1911 postcard offerings were probably more suitable than his earlier designs. Nevertheless, the Wiener Werkstätte once more declined to publish them. One recalls that in 1906, Schiele’s application to the Kunstgewerbeschule was also rejected – not because he lacked talent, but because it was felt he belonged at the Akademie. Even at the age of sixteen, Schiele had nothing of the *kunstgewerbliches* about him. In the end, the Wiener Werkstätte did publish three Egon Schiele postcards (Kallir D. 468, 486, 488). But all were reproductions of preexisting, larger watercolors, rather than designs specifically intended by the artist for that purpose.

Jane Kallir



EGON SCHIELE

Tulln 1890 – 1918 Wien Vienna

27 SITZENDER WEIBLICHER AKT 1913

Bleistift auf Papier

Rechts unten signiert und datiert: EGON / SCHIELE / 1913

Rückseitig rechts unten Nachlassstempel

Rückseitig links oben bezeichnet: 15000 22.2.61 Dr. Benesch

Rückseitig links unten bezeichnet: Marie Schiele

Kallir WV Nr. 1303

44,8 x 28,9 cm

Provenienz: Nachlass des Künstlers

auf dem Erbweg an Marie Schiele, Wien

Dr. Otto Benesch, Wien, 22. Februar 1961

Auktion, Dom-Galerie, Wien, 19. März 1973, Sale 1, lot 544

Auktion, Galerie Wolfgang Ketterer, München, 28. November 1976,

Sale 19, lot 1705

Privatsammlung, Deutschland

Auktion, Christie's, London, 3. April 1990, lot 152

William Davis Fine Arts, New York

Privatsammlung

Auktion, Sotheby's, New York, 6. Mai 2004, lot 318

dort erworben vom Vorbesitzer

Ausstellungen: Wien, Galerie 10, „Von Schiele bis Leherb“, um 1970

New York, Gagolian Gallery, „Egon Schiele. Nudes“, 1994

Lit.: Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Erweiterte Auflage, New York 1998, Abb. S. 500, Nr. 1303

Zunächst beeinflusst von Gustav Klimt und der Jugendstil-Ästhetik, spielte Schiele in seinen Zeichnungen im Laufe seiner Karriere immer wieder zwei- und dreidimensionale Elemente gegeneinander aus. Das Verhältnis zwischen Positiv- und Negativraum sowie die Positionierung der Figur auf dem Blatt sind für seine Art der Bildkomposition von zentraler Bedeutung. Stets herrscht eine gewisse Spannung zwischen dem dreidimensionalen menschlichen Körper und der Flachheit der Bildebene; oft stellen Stoffe und Kleidung die Verbindung dazwischen her. Auf die ungestüme Hinwendung zum Expressionismus in den Jahren 1910 bis 1912 folgte 1913 eine vergleichsweise unaufgeregte Weiterentwicklung, wobei das Jahr eine der wesentlichsten und nachhaltigsten stilistischen Neuerungen in seiner künstlerischen Laufbahn mit sich brachte: Erstmals begann sich die dreidimensionale Modellierung gegenüber der zweidimensionalen durchzusetzen.

Bei „Sitzender weiblicher Akt“ handelt es sich um ein nicht koloriertes Werk; allein der Strich lässt die Figur plastisch erscheinen. Die geschwungenen Umrisslinien der Oberschenkel und Waden verweisen auf die darunterliegende Muskel- und Skelettstruktur, die Verkürzung von Nacken und Kopf verortet den Körper im Raum. Diese Zugeständnisse an eine wirklichkeitsgetreue Abbildung stehen jedoch im Widerspruch zu der den Körper umgebenden Leere und dem verwegenen Wechselspiel zwischen Figur und Blattrand. Zudem unterstreicht die Positionierung der Signatur als Gegenpol zum Rest der Zeichnung die zweidimensionale Ausrichtung der Komposition.

Verglichen mit Zeichnungen aus früheren Schaffensperioden weisen Schieles Akte aus dem Jahr 1913 einen engeren Bezug zu seinen Ölgemälden auf. Schiele interessierte sich nun eher für die weibliche Figur in ihrer symbolischen Funktion als „Jederfrau“, deren Form angepasst werden konnte, um seine expressiven allegorischen Visionen zu bevölkern. Zu diesem Zweck konzentrierte er sich darauf, eine Reihe generischer Posen zu perfektionieren: stehend, hockend, liegend und so weiter. Obwohl „Sitzender weiblicher Akt“ nicht in direktem Zusammenhang mit einem von Schieles Gemälden steht, ist das stilisierte Gesicht typisch für seine nun unpersönlichere Annäherung an das Modell.

Jane Kallir

27 SEATED FEMALE NUDE 1913

Pencil on paper

Signed and dated lower right: EGON / SCHIELE / 1913

Stamp of the estate on the reverse

Inscribed upper left on the reverse: 15000 22.2.61 Dr. Benesch

Inscribed lower left on the reverse: Marie Schiele

Kallir WV no. 1303

44.8 x 28.9 cm

Provenance: Estate of the artist

thence by descent to Marie Schiele, Vienna

Dr. Otto Benesch, Vienna, by 22 February 1961

Sale, Dom-Galerie, Vienna, 19 March 1973, sale 1, lot 544

Sale, Galerie Wolfgang Ketterer, Munich, 28 November 1976, Sale 19,

lot 1705

Private collection, Germany

Sale, Christie's, London, 3 April 1990, lot 152

William Davis Fine Arts, New York

Private collection

Sale, Sotheby's, New York, 6 May 2004, lot 318

acquired at the above sale by the present owner

Exhibitions: Vienna, Galerie 10, 'Von Schiele bis Leherb', around 1970

New York, Gagolian Gallery, 'Egon Schiele, Nudes', 1994

Lit.: Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Expanded edition, New York 1998, ill. p. 500, no. 1303

Influenced early on by Gustav Klimt and Art Nouveau design, Schiele would continue throughout his career to play off two- and three-dimensional elements in his drawings. The balancing of positive and negative space and the positioning of the figure on the sheet were central to his compositional method. There was always an uneasy tension between the three-dimensional human form and the flatness of the picture plane. Drapery and clothing often mediated between the two. After the Expressionistic turbulence of 1910 to 1912, Schiele's development in 1913 was relatively smooth. Nonetheless, the year saw one of the most profound and lasting stylistic shifts of his career. For the first time, three-dimensional considerations began to overshadow two-dimensional ones.

Though uncolored, 'Seated Female Nude' manages to convey a sense of volume through line alone. The bulges of the woman's thighs and calves hint at an underlying structure of muscle and bone, while the foreshortening of the neck and head positions the figure in space. These concessions to realistic verisimilitude, however, are belied by the surrounding void and the self-conscious interplay between the figure and the edges of the sheet. The precisely balanced location of the signature vis-a-vis the rest of the drawing further underscores the composition's two-dimensional orientation.

Compared to drawings from earlier periods, Schiele's 1913 nudes have a closer relationship to the artist's contemporaneous oil paintings. He was now more interested in the female figure as an emblematic 'every-woman,' whose form could be adapted to populate sweeping allegorical visions. To that end, he focused on perfecting a series of generic poses: standing, squatting, reclining and so on. Though 'Seated Female Nude' does not relate directly to any of Schiele's paintings, the stylized face typifies his more impersonal approach to the model.

Jane Kallir



EGON SCHIELE

Tulln 1890 – 1918 Wien Vienna

28 SITZENDER AKT VON VORNE 1917

Schwarze Kreide auf Papier

Kallir WV Nr. 2042

Rückseitig Studie von Augen und Nase

42,5 x 20,3 cm

Provenienz: Privatsammlung, Schweiz

Auktion Gutekunst & Klipstein, Bern, 6. Juni 1957, Sale 87, Lot 655

Frank Perls, Beverly Hills

Felix Landau Galerie, Beverly Hills

Privatsammlung, USA

Auktion Sotheby's, New York, 14. Mai 1986, Sale 5455, Lot 129

Privatsammlung, USA

Privatsammlung, Wien

Lit.: Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Erweiterte Auflage, New York 1998, Abb. S. 586, WV Nr. 2042

Nebenstehende Darstellung zeigt eine sitzende Frau in frontaler Ansicht, ihren Blick in die Ferne gerichtet. Die rechte Hand zum Kinn geführt, ruht ihr Ellenbogen auf ihrem angewinkelten, rechten Bein. Der rechte Stiefel sowie ihr linker Arm sind nur angedeutet wiedergegeben. In unterschiedlicher Dichte und Stärke im Auftrag führte Schiele die schwarze Kreide und erzeugte mit seiner für diese Zeit typischen konvexbogigen Umrissführung und durch geschickt gesetzte Konturen Körperlichkeit und Volumen. Die hohe künstlerische Qualität der Zeichnung ist besonders an der Darstellung des Gesichts erkennbar. Das in manierter Linienführung wiedergegebene lockige Haar geht dabei fließend in den Nasenansatz über. Mit sicherem Strich fasste Schiele Kinn und Wangen ein, zart erfolgte der Schwung der Lippen und Nasenflügel.

Arbeiten wie diese, die am internationalen Kunstmarkt sehr gesucht sind, zeigen die herausragende Begabung dieses „genialsten Zeichners aller Zeiten“.¹

¹ Otto Benesch in: Rudolf Leopold, Egon Schiele. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen, Salzburg 1972, S. 8

28 SEATED NUDE, FRONT VIEW 1917

Black crayon on paper

Kallir WV no. 2042

Study of two eyes and a nose on the reverse

42.5 x 20.3 cm

Provenance: Private collection, Switzerland

Auktion Gutekunst & Klipstein, Bern, 6 June 1957, sale 87, lot 655

Frank Perls, Beverly Hills

Felix Landau Gallery, Beverly Hills

Private collection, USA

Auktion Sotheby's, New York, 14 May 1986, sale 5455, lot 129

Private collection, USA

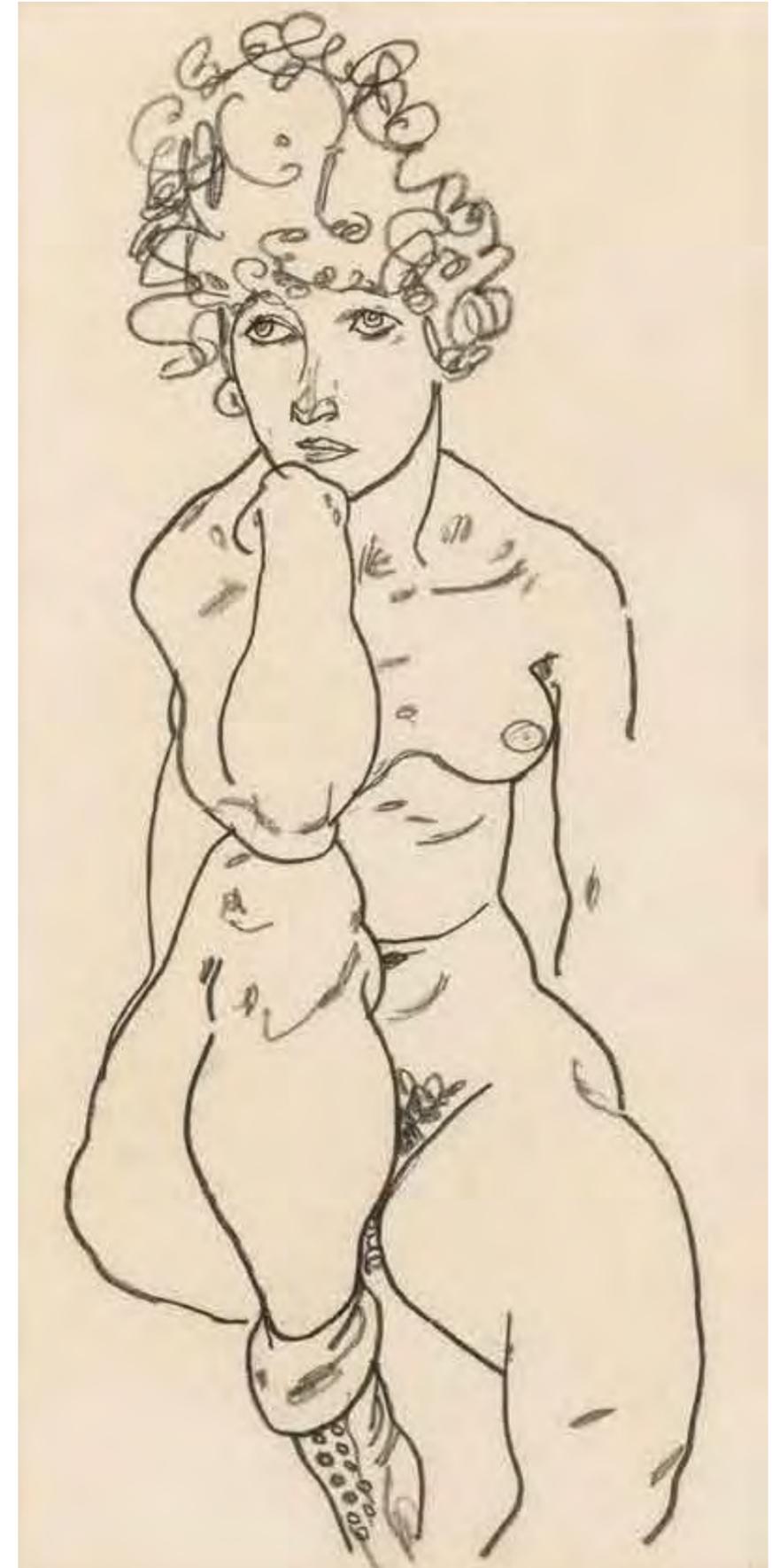
Private collection, Vienna

Lit.: Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Expanded edition, New York 1998, ill. p. 586, WV no. 2042

The adjoining depiction shows a seated woman viewed head-on, her gaze directed into the distance. With her right hand brought to her chin, her elbow rests on her bent right leg. The right-hand boot and left arm are only hinted at in the rendering. Schiele applied the black crayon with varied thickness and force, producing a convex arched outline that is typical of the period, and physicality and volume in his skilful placing of contours. The high artistic quality of the drawing can be particularly noted in the depiction of the face. The curly hair rendered in mannered lines flows into the base of the nose. With assured strokes, Schiele captured the chin and cheeks, while the lips and nostrils are curved delicately.

Works such as these, which are highly sought after on the international art market, show the outstanding talent of this 'most brilliant draughtsman of all time'.¹

¹ Otto Benesch in: Rudolf Leopold, Egon Schiele. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen, Salzburg 1972, p. 8



EGON SCHIELE

Tulln 1890 – 1918 Wien Vienna

29 SITZENDE FRAU 1917

Bleistift auf Papier

Rechts unten signiert und datiert: EGON / SCHIELE / 1917

Kallir WV Nr. 1999

45,9 x 29,4 cm

Provenienz: Privatsammlung Bunzl, Wien und London

(vermutlich direkt vom Künstler erworben)

Liesl Bunzl Collection, Wien und London (im Erbweg von der Tante)

in der Familie weitervererbt

Die Familie Bunzl war eine bekannte und einflussreiche Unternehmerfamilie deren Firmengeschichte bis ins Jahr 1854 zurückreicht. Nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich emigrierte die Familie Bunzl von Wien in die Schweiz, die USA und nach London. Die Zeichnung „Sitzende Frau“ von Egon Schiele erwarb die Tante von Elisabeth „Liesl“ Bunzl vermutlich bei einem ihrer Atelierbesuche mit Liesl bei Egon Schiele. Das Blatt war über 100 Jahre im Besitz der Familie Bunzl.

Lit.: Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Erweiterte Auflage, New York 1998, Abb. S. 582, Nr. 1999

Nur wenige Tage nach der Hochzeit mit Edith Harms im Juni 1915 begann für Schiele die militärische Grundausbildung in der österreich-ungarischen Armee. Im Laufe der darauffolgenden eineinhalb Jahre hinderten ihn seine militärischen Verpflichtungen häufig an der Ausübung seiner künstlerischen Tätigkeit. Erst als er Anfang 1917 aus Mühling nach Wien zurückversetzt wurde, konnte er sein aktives Künstlerleben im Studio wieder aufnehmen.

Da zwischen 1915 und 1917 kaum neue Werke entstanden, ist es schwierig, Schieles stilistische Entwicklung in diesen Jahren nachzuzeichnen. Es hat jedoch den Anschein, als hätte der Künstler mehr oder weniger dort weitergemacht, wo er mit dem Eintritt in die Armee aufgehört hatte. Die bereits 1913 erkennbare Tendenz zur wirklichereitgetreueren Dreidimensionalität prägte seine Werke ab 1917 noch stärker. Der Wechsel vom Bleistift zur dunkleren, schwereren Kreide ermöglichte es Egon Schiele, seine Modelle mittels weniger, durchgehender Linien abzubilden. Die in „Sitzende Frau“ dargestellten weichen Rundungen des menschlichen Körpers, der wirre Haarschopf und das nur das Nötigste verhüllende Unterhemd zeugen von einer neuen Aufmerksamkeit für realistische Details.

In der Zeit zwischen seiner Vermählung und der Rückkehr nach Wien diente ihm vorrangig seine Ehefrau als Modell. Allein, Edith Schiele genierte sich, nackt zu posieren, weshalb sie sich kaum je weiter als bis auf die Unterwäsche entkleidete, und selbst dann bat sie Egon bisweilen, ihre Gesichtszüge unkenntlich zu machen. Edith saß auch 1917 noch für Egon Modell, ist jedoch nicht immer eindeutig von den zahlreichen anderen Modellen zu unterscheiden, mit denen der Künstler in dieser Phase wieder zusammenarbeitete. Dass auch Ediths Schwester Adele Harms, die ihr sehr ähnlich sah, für Schiele Modell saß, erschwert die Identifizierung zusätzlich. Das kantige Gesicht und die nach oben frisierten Locken der „Sitzenden Frau“ sind charakteristisch für einen weiblichen „Typus“, der sich in etlichen Werken Schieles aus dem Jahr 1917 findet (WV 1977–1980, 1988, 1991–1998). Bei den abgebildeten Frauen könnte es sich sowohl um Edith als auch um Adele handeln, oder aber um eine Kombination aus beiden. Welche Schwester auch immer hier zu sehen sein mag, letztendlich ließ uns Schiele über ihre Identität im Ungewissen.

Jane Kallir

29 SEATED WOMAN 1917

Pencil on paper

Signed and dated lower right: EGON / SCHIELE / 1917

Kallir WV no. 1999

45.9 x 29.4 cm

Provenance: Private collection Bunzl, Vienna and London

(possibly acquired directly from the artist)

Liesl Bunzl Collection, Vienna and London (by descent from her aunt)

passed on in the family

The Bunzl family was a well-known and influential family of entrepreneurs, whose company history reaches back to 1854. After the annexation of Austria to the German Reich, the Bunzl family emigrated from Vienna to Switzerland, then to the USA and to London. Egon Schiele's drawing 'Sitting Woman' was presumably acquired by Elisabeth 'Liesl' Bunzl's aunt during one of her visits to Egon Schiele's studio together with Liesl. The sheet was owned by the Bunzl family for more than 100 years.

Lit.: Jane Kallir, Egon Schiele: The Complete Works. Expanded edition, New York 1998, ill. p. 582, no. 1999

Just a few days after marrying Edith Harms in June 1915, Schiele reported for basic training in the Austro-Hungarian Army. For the next year and a half, military obligations often prevented him from pursuing his art. Only in early 1917, after he was transferred back to Vienna from the rural hamlet of Mühling, could he resume an active studio life.

Schiele's stylistic development between 1915 and 1917 is difficult to chart owing to the relative paucity of works produced in the intervening period. Nevertheless, it seems the artist picked up more or less where he had left off before being inducted. The move toward greater three-dimensional verisimilitude, noted as far back as 1913, became even more pronounced in 1917. Switching from pencil to heavier, darker crayon, the artist was able to capture his subjects in a just a few unbroken strokes. The soft curves of human flesh, stray strands of hair and scanty chemise depicted in 'Seated Woman' are observed with a new attention to realistic detail.

Between his marriage and his return to Vienna, Schiele's principal model was his wife. Embarrassed to pose naked, Edith Schiele seldom stripped further than her undergarments, and even then, she sometimes asked Egon to disguise her features. Edith continued to model for Egon in 1917, but it can be difficult to distinguish her from the many other models whom the artist employed during this period. Further complicating identification is the fact that Edith's sister, Adele Harms, also posed for Schiele, and the siblings were quite similar in appearance. The angular face and upswept tresses of 'Seated Woman' are characteristic of a certain female 'type' seen in a number of 1917 drawings and watercolors (D. 1977–1980, 1988, 1991–1998). The subjects of these works might be Edith, Adele, or a composite of the two. Whichever sister was depicted, Schiele effectively managed to keep us guessing about her precise identity.

Jane Kallir



EDUARD KLABLENA

Bučany, Slowakei Slovakia 1881 – 1933 Langenzersdorf

30 TIERFANTASIE „PHILOSOPH“ 1912–1918

Ausführung: Langenzersdorfer Keramik, WW Modellnummer 683

Heller Scherben, mehrfarbig glasiert

Marke: LANG / ENZERS / DORF

H 21 cm

Lit.: vgl. WW-Archiv, MAK Wien, Vorbildersammlung, KI 7823-104
vgl. Ausstellungskatalog „Winterausstellung oesterreichischer Kunstgewerbe“,
k. k. Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1911/12, Kat. Nr. 1166
vgl. Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XIV, Abb. S. 639
vgl. Waltraud Neuwirth, Wiener Keramik. Historismus, Jugendstil. Art Déco,
Braunschweig 1974, Abb. S. 185, Nr. 111
vgl. Sabine Fellner, Günter Temel, Eduard Klablerna. Bildhauer und Keramiker
1881-1933, hrsg. von Galerie bei der Albertina • Zetter, Wien 2000, Abb. S. 52

Eduard Klablerna wurde 1881 in Bučany in der Slowakei geboren. 1895 wurde er Schüler im Atelier des Ziseleurs und Bildhauers Karl Waschmann, 1900 finden wir ihn als Hospitanten an der Wiener Kunstgewerbeschule. Von 1902 bis 1910 hielt sich Klablerna vorwiegend in Deutschland auf, vor allem in Berlin. Er entwarf unter anderem Modelle für die Königliche Porzellan Manufaktur (KPM) Berlin. 1910 kehrte er nach Österreich zurück und gründete in Langenzersdorf bei Wien seine eigene Werkstatt. Bereits 1911/12 reüssierte er mit seinen keramischen Entwürfen auf der Winterausstellung des damaligen Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (heute MAK), und zwar vornehmlich mit Tierplastiken, aber auch mit „Modedamen“. Die erfolgreiche Präsentation seiner keramischen Arbeiten auf dieser so wichtigen „Leistungsschau“ der österreichischen Kunstschaaffenden kulminierte in der langfristigen Übernahme von 120 Modellen durch die Wiener Werkstatt. Eduard Klablerna profilierte sich mit seinen Keramiken in den folgenden Jahren auf bedeutenden Ausstellungen im In- und Ausland, vor allem in Deutschland, und exportierte seine Arbeiten ab 1915 in die ganze Welt, u. a. auch in die USA. Er starb 1933 in Langenzersdorf.

Eduard Klablerna konfrontierte die BetrachterInnen mit einer gleichermaßen vertrauten wie geheimnisvollen Welt. Seine zahlreichen Frauenfiguren scheinen Hochglanzmagazinen entstiegen zu sein, welche die neue Mode mit ihren bequemen Kleidern, einfachen Schnitten und ornamentfreien Stoffen künstlerisch gleichrangig mit den kostbaren Roben vergangener Zeiten präsentieren. Wie auch in seinen wunderbaren Tierschöpfungen vermied der Künstler durch eine plastisch sensible Ausarbeitung und durch seine besonders raffinierten Glasuren ausdrücklich jeden süßlich-lieblichen Aspekt. Eduard Klablernas Objekte sind keramische Skulpturen mit feinen, abstrahierenden Formelementen, die dem bekannten Erscheinungsbild eine symbolische Überhöhung verleihen.

30 ANIMAL PHANTASY ‘PHILOSOPHER’ 1912–1918

Manufactured by Langenzersdorfer Keramik, WW model number 683

Pale pottery, polychrome glaze

Mark: LANG / ENZERS / DORF

H 21 cm

Lit.: cf. WW Archive, MAK Vienna, exemplary sample collection, KI 7823-104
cf. Exhibition catalogue ‘Winterausstellung oesterreichischer Kunstgewerbe’,
k. k. Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie, Vienna 1911/12, cat. no. 1166
cf. Kunst und Kunsthandwerk, vol. XIV, ill. p. 639
cf. Waltraud Neuwirth, Wiener Keramik. Historismus, Jugendstil. Art Déco,
Braunschweig 1974, ill. p. 185, no. 111
cf. Sabine Fellner, Günter Temel, Eduard Klablerna. Bildhauer und Keramiker
1881-1933, ed. by Galerie bei der Albertina • Zetter, Vienna 2000, ill. p. 52

Eduard Klablerna was born in Bučany in Slovakia in 1881. In 1895 he became a student at the studio of the chaser and sculptor Karl Waschmann, and in 1900 we find him attending the Vienna School of Arts and Crafts as a guest student. From 1902 to 1910 Klablerna mainly lived in Germany, especially in Berlin. He designed models for the Königliche Porzellan Manufaktur (KPM) Berlin, among other things. In 1910 he returned to Austria and founded his own workshop in Langenzersdorf near Vienna. As early as 1911/12, he enjoyed success with his ceramic designs at the winter exhibition of the former Austrian Museum of Art and Industry (today’s MAK), predominately with animal sculptures, though also with ‘fashion ladies’. The successful presentation of his ceramic works at this ‘competitive exhibition’ of Austrian artists culminated in the long-term acceptance of 120 models by the Wiener Werkstatt. In the years to follow, Eduard Klablerna distinguished himself with his ceramics at important exhibitions both at home and abroad, above all in Germany, and exported his works all over the world from 1915 onwards, including to the United States. He died in Langenzersdorf in 1933.

Eduard Klablerna confronted the viewer with a familiar yet mysterious world. His numerous female figures seem to have stepped out of glamour magazines, presenting the latest fashion with their comfortable dresses, simple cuts, ornament-free materials, all of equal artistic value, similar to the precious robes of past eras. As in his wonderful animal creations, the artist resolutely avoided any sentimental-sweet aspect with a sculptural sensitive composition and the particularly subtle glazing. These are ceramic sculptures with fine, abstract elements of form, which lend added symbolic depth to the familiar appearance.



ALOYS WACH

Lambach, Oberösterreich Upper Austria 1892 – 1940 Braunau am Inn

31 STILLEBEN MIT ZITRONEN

UND TULPEN 1913

Öl auf Leinwand

Links oben monogrammiert und datiert: LM. / W. X13.

Rückseitig Stempel: Lovis MARion / WACHLMEIR

50 x 63 cm

Das Jahr 1913 markierte eine einschneidende Zäsur in Aloys Wachs künstlerischem Schaffen. Hatte ihn sein Ausbildungsweg zunächst über Wien nach München geführt, wo er ein Jahr lang eine private Malerschule besuchte, wechselte Wach 1912 nach Berlin. In der deutschen Metropole trat er in Kontakt mit den progressiven KünstlerInnen rund um Herwarth Waldens Galerie und Zeitschrift „Der Sturm“, eines der wichtigsten Publikationsorgane des Expressionismus. Danach reiste Aloys Wach im Herbst 1913 nach Paris, wo er an der Académie Colarossi studierte und sich mit Amedeo Modigliani anfreundete. Modigliani wohnte im Atelierhaus Bateau-Lavoir auf dem Montmartre, in dem bereits Picasso seine ikonischen, als ein Schlüsselwerk für den Kubismus apostrophierten „Les Femmes d’Alger“ gemalt hatte. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges setzte Wachs intensiver Pariser Zeit schließlich ein ungewollt abruptes Ende.

Die malerische Auseinandersetzung des Künstlers mit dem für die Geschichte der europäischen Kunsttradition so wichtigen Bildthema des Stillebens resultierte in unserem Ölgemälde in einer subtil gestalteten Formkomposition. Wiewohl schlicht aufgebaut, sind die Glasflasche mit den beiden ermatteten, dennoch leuchtend roten Tulpen und die prächtig gelben Zitronen sorgfältig arrangiert. Zusammen mit dem augenfälligen Schachbrettmuster auf der Tischplatte bilden sie einen wirkungsvollen Kontrast zu dem farblich neutralen Hintergrund und strukturieren eindrucksvoll den visuellen Rhythmus der Darstellung. Wachs fein nuancierte Farbtongebung lotet darüber hinaus sämtliche Details der Licht- und Schattenwirkung präzise mit den adäquaten malerischen Mitteln aus. Nicht nur die Präferenz für die Bildgattung „Stilleben“ teilte Aloys Wach mit den KünstlerInnen der Neuen Sachlichkeit.

31 STILL LIFE WITH LEMONS

AND TULIPS 1913

Oil on canvas

Monogrammed and dated top left: LM. / W. X13.

Stamp on the reverse: Lovis MARion / WACHLMEIR

50 x 63 cm

1913 marked a decisive break in Aloys Wach’s creative output. His training had led him initially via Vienna to Munich, where he attended a private art school for one year, then in 1912 Wach switched to Berlin. In the German metropolis, he established contact with the progressive artists around Herwarth Walden’s gallery and the magazine ‘Der Sturm’, one of the most important publications of Expressionism. Afterwards, Aloys Wach travelled to Paris in the autumn of 1913 where he studied at the Académie Colarossi and became friends with Amedeo Modigliani. Modigliani lived in the Bateau-Lavoir studio house on Montmartre, in which Picasso had already painted his iconic ‘Les Femmes d’Alger’, apostrophised as a key work of Cubism. The outbreak of the First World War eventually brought to an unwelcome and abrupt end to Wach’s intense period in Paris.

The artist’s engagement as a painter with the still life genre, so important for the history of Europe’s art tradition, resulted in our oil painting executed in a subtly created composition of form. While simply constructed, the glass bottle with the two wilting, albeit luminously red tulips and the splendidly yellow lemons are carefully arranged. Together with the conspicuous chessboard pattern on the table top, they form an effective contrast to the neutral background in terms of colour, structuring the visual rhythm of the depiction impressively. Moreover, Wach’s finely nuanced hues explore precisely all the details of light and shading effects with the appropriate artistic means. It is more than just a preference for the still life genre that Aloys Wach had in common with the artists of the New Objectivity movement.



HANS BOLEK

Wien Vienna 1890 - 1978 Wien Vienna

32 SELTENE GROSSE VASE 1915

Ausführung: Johann Lötz Witwe, Klostermühle

Farbloses Glas, innen opalweiß, außen schwarz überfangen, umlaufend geätzter Dekor, im mittleren Bereich durch senkrechte Streifen gegliederte Wandung, im oberen und unteren Bereich Herzblattfries, Hintergrund der Ornamente raureifartig strukturiert
H 16,6 cm, D 17,4 cm

Provenienz: Sammlung Lobmeyr, Wien

Lit.: vgl. für den Dekor: Helmut Ricke u. a., Lötz. Böhmisches Glas 1880-1940. Bd. 1: Werkmonographie, München 1989, Abb. S. 283, Nr. 344
Alena Adlerova, Jan Mergl, Duna Panenkova, Das Böhmisches Glas. Bd. IV: Jugendstil in Böhmen, Tittling 1995, Abb. S. 128f., Nr. IV203-206
Jan Mergl, Ernst Ploil, Helmut Ricke, Lötz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940, Ostfildern-Ruit 2003, Abb. S. 255, Nr. 217

Hans Bolek wurde 1890 in Wien geboren. Er studierte an der Kunstgewerbeschule bei Josef Hoffmann. Gleichzeitig arbeitete er auch im Architekturbüro von Otto Prutscher. 1910 machte sich Bolek als Architekt in Wien selbstständig. Er war sowohl als Architekt und Maler wie auch als Entwerfer von Möbeln, Schmuck und Glas tätig. Hans Bolek war nicht Mitglied der Wiener Werkstätte, stand ihr aber stilistisch nahe. Zu seinen bekanntesten Glasentwürfen zählen die Werke für die renommierte Glasmanufaktur Johann Lötz Witwe, Klostermühle.

32 RARE LARGE VASE 1915

Manufactured by Johann Lötz Witwe, Klostermühle

Colourless glass, opal white interior, exterior covering in black, circling etched decoration, middle part is structured by vertical stripes, upper and lower part frieze of cordate leaves, ornaments with frosted background
H 16.6 cm, D 17.4 cm

Provenance: Lobmeyr Collection, Vienna

Lit.: cf. for the decoration: Helmut Ricke et al., Lötz. Böhmisches Glas 1880-1940. Vol. 1: Werkmonographie, Munich 1989, ill. p. 283, no. 344
Alena Adlerova, Jan Mergl, Duna Panenkova, Das Böhmisches Glas. Bd. IV: Jugendstil in Böhmen, Tittling 1995, ill. p. 128f., no. IV203-206
Jan Mergl, Ernst Ploil, Helmut Ricke, Lötz. Böhmisches Glas 1880 bis 1940, Ostfildern-Ruit 2003, ill. p. 255, no. 217

Hans Bolek was born in Vienna in 1890. He studied at the School of Arts and Crafts under Josef Hoffmann. At the same time, he worked in the architectural office of Otto Prutscher. In 1910, Bolek set up as an independent architect in Vienna. He worked both as an architect and painter, as well as a designer of furniture, jewellery and glass. Though Hans Bolek was not a member of the Wiener Werkstätte, he was close to them in terms of style. Among his best known glass designs are the works created for the prominent glass maker, Johann Lötz Witwe, Klostermühle.



DAGOBERT PECHÉ

St. Michael, Salzburg 1887 – 1923 Mödling

33 STEHLAMPE 1921

Ausführung: Wiener Werkstätte,
Modellnummer M 3494 – M la 24

Messing, getrieben, floraler Dekor, am Fuß mit Perlbanddekor,
einfamig, Lampenschirm erneuert, neue Elektrifizierung

Marken: WIENER / WERK / STÄTTE, Monogramm DP

H 87 cm, D 46 cm (Lampenschirm)

Provenienz: Sammlung Schedlmayer

Ausstellungen: Wien, Leopold Museum, „Die Sammlung Schedlmayer. Eine Entdeckung“, 2021

Laut Angaben des MAK wurden im Jahr 1923 nur zwei Exemplare hergestellt.



Stehlampe Floor lamp
MAK Sammlung Online MAK Collection online, Inv. Nr. inv. no. WWF 98-116-1 © MAK

Lit.: vgl. WW-Archiv, MAK Wien, Entwurfszeichnung Lampenfuß KI 12649-5-2, Photo-Archiv Inv. Nr. WWF 98-116-1 sowie Eintrag im Auftragsbuch der Wiener Werkstätte, WWKA 679
vgl. Ausstellungskatalog „Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte“, hrsg. von Peter Noever, MAK, Wien 1998, Abb. S. 221, Nr. 51
vgl. Ausstellungskatalog „Dagobert Peche and the Wiener Werkstätte“, hrsg. von Peter Noever, MAK, Wien 1998, Neue Galerie, New York 2002, Abb. S. 228, Nr. 45
Ausstellungskatalog „Die Sammlung Schedlmayer. Die Entdeckung“, hrsg. von Ivan Ristic, Hans-Peter Wipplinger, Leopold Museum, Wien 2021, Abb. S. 72

Dagobert Peche wurde 1887 in St. Michael im Lungau in Salzburg geboren. Er begann sein Studium an der Technischen Hochschule in Wien, wechselte jedoch bald auf die Akademie der bildenden Künste, die er bis 1911 besuchte. Josef Hoffmann holte ihn 1915 als Entwerfer in die Wiener Werkstätte. Peche prägte mit seinen Ideen und deren Realisierungen die zweite Dekade der Wiener Werkstätte. In seinen künstlerischen Arbeiten voll Raffinement und Fantasie spielt das Ornament eine tragende Rolle. 1917 wurde ihm die Leitung der neu gegründeten Wiener-Werkstätte-Filiale in Zürich übertragen. Bevor Dagobert Peche im April 1923 gerade 36-jährig starb, erlebten der Künstler und die Wiener Werkstätte noch einmal einen glanzvollen Höhepunkt: die Eröffnung der Schauräume der „Wiener Werkstaette of America“ in der Fifth Avenue in Manhattan.

33 FLOOR LAMP 1921

Manufactured by the Wiener Werkstätte,
model number M 3494 – M la 24

Brass, embossed, floral decoration, foot with beaded decoration,
one flame, lamp shade renewed, new electrification

Marks: WIENER / WERK / STÄTTE, monogram DP

H 87 cm, D 46 cm (lamp shade)

Provenance: Schedlmayer Collection

Exhibition: Vienna, Leopold Museum, 'Die Sammlung Schedlmayer. Eine Entdeckung', 2021

According to the MAK only two lamps were manufactured in the year 1923.

Lit.: cf. WW Archive, MAK Vienna, design sketch lamp base KI 12649-5-2, photo archive inv. no. WWF 98-116-1 as well as entry in the commissions book of the Wiener Werkstätte, WWKA 679
cf. Exhibition catalogue 'Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte', ed. by Peter Noever, MAK, Vienna 1998, ill. p. 221, no. 51
cf. Exhibition catalogue 'Dagobert Peche and the Wiener Werkstätte', ed. by Peter Noever, MAK, Vienna 1998, Neue Galerie, New York 2002, ill. p. 228, no. 45
Exhibition catalogue 'Die Sammlung Schedlmayer. Die Entdeckung', ed. by Ivan Ristic, Hans-Peter Wipplinger, Leopold Museum, Vienna 2021, ill. p. 72

Dagobert Peche was born in St. Michael im Lungau in Salzburg in 1887. He began his studies at the Technical University of Vienna, soon switching however to the Academy of Fine Arts, which he attended up until 1911. Josef Hoffmann hired him as a designer for the Wiener Werkstätte in 1915. Peche shaped the second decade of the Wiener Werkstätte with his ideas and what they produced. Ornamentation plays a key role in his artistic works full of subtlety and imagination. The running of the newly founded Wiener Werkstätte in Zurich was transferred to him in 1917. Before Dagobert Peche died in 1923 aged just 36, the artist and the Wiener Werkstätte once again achieved a glittering high point: the opening of the 'Wiener Werkstaette of America' showrooms on Fifth Avenue in Manhattan.



OSKAR LASKE

Czernowitz/Chernivtsi, Ukraine 1874 – 1951 Wien Vienna

34 ARCHE NOAH vor 1912

Entwurf zur Radierung
Mischtechnik auf Papier
Rechts unten signiert: O. Laske
38,3 x 43,2 cm
Provenienz: Galerie Giese & Schweiger, Wien

Lit.: vgl. Cornelia Reiter, Oskar Laske (1874–1951). Ein vielseitiger Individualist, Veröffentlichung der Albertina Nr. 39, Salzburg 1995, Abb. S. 28, Nr. 21

Oskar Laske wurde 1874 in Czernowitz in der Ukraine geboren. Er war als Maler, Grafiker, Bühnenbildner, Illustrator und Architekt tätig. Von 1892 bis 1898 studierte er Architektur an der Wiener Technischen Hochschule und von 1899 bis 1904 an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Otto Wagner. Private Malstunden erhielt er von dem Wiener Landschaftsmaler Anton Hlaváček. Der vielseitige Künstler unternahm ausgedehnte Studienreisen durch ganz Europa, in den Vorderen Orient und nach Nordafrika. Er entwickelte rasch seinen eigenen, unverwechselbaren malerischen Stil, der durch ein großes erzählerisches Talent mit Hang zum Heiteren und Skurrilen geprägt ist. Laske war Mitglied des Hagenbundes, der Wiener Secession und des Wiener Künstlerhauses. Seine originellen Arbeiten genießen einen bedeutenden Stellenwert im österreichischen Kunstschaffen des 20. Jahrhunderts. Oskar Laske starb 1951 in Wien.

Das bildnerische Sujet der Arche Noah realisierte der Künstler in Öl, Aquarell und als Radierung. 1919 gestaltete Laske das Thema als monumentalen Wandfries für das Kriegswaisenheim in Kalksburg, 1925 entstand ein Leporelloalbum. 1935 schließlich schuf Oskar Laske eine weitere Variante der „Arche Noah“ in Öl.

Laskes geglückte Symbiose von umfassender humanistischer Bildung und nahezu überbordender Fabulierfreude resultierte nicht nur in unserem konkreten Beispiel in mehreren, durch unterschiedliche Zeitabstände getrennten Fassungen ein und desselben Bildmotivs. Laske rekurrierte thematisch auf eine Episode des Alten Testaments, der Genesis, deren Inhalt er in relativ freier Interpretation an den unteren Rand seiner Radierung setzte: „Das ging alles zu Noah in den Kasten, Männlein und Fräulein bei Paaren, von dem reinen Vieh und von dem unreinen.“ Lange, in die Fläche projizierte Reihen von paarweise angeordneten Tieren streben der lebensrettenden Arche zu. Viele reizvolle humoristische und fantasiereiche Details beschreiben in erster Linie die Tiere im Vordergrund, während die Silhouetten der Tiere im Hintergrund oft nur noch schemenhaft angedeutet und in Farbflecken aufgelöst werden.

34 NOAH'S ARK before 1912

design for the etching
Mixed media on paper
Signed lower right: O. Laske
38.3 x 43.2 cm
Provenance: Giese & Schweiger Gallery, Vienna

Lit.: cf. Cornelia Reiter, Oskar Laske (1874–1951). Ein vielseitiger Individualist, Veröffentlichung der Albertina Nr. 39, Salzburg 1995, ill. p. 28, no. 21

Oskar Laske was born in Chernivtsi, Ukraine in 1874. He worked as a painter, graphic artist, stage set designer, illustrator and architect. From 1892 to 1898 he studied architecture at Vienna's Technical University and from 1899 to 1904 at Vienna's Academy of Fine Arts under Otto Wagner. He received private painting lessons from the Viennese landscape artist Anton Hlaváček. The versatile artist undertook extended study trips throughout all of Europe, the Middle East and North Africa. He rapidly developed his own, inimitable painting style, which is marked by a great talent for storytelling, with a tendency towards the humorous and whimsical. Oskar Laske was a member of the Hagenbund, the Vienna Secession and the Vienna Künstlerhaus. His original works are accorded significant status in Austrian art of the 20th century. Oskar Laske died in Vienna in 1951.

The pictorial subject of Noah's Ark was executed by the artist in oil, watercolours and as an etching. In 1919 Laske designed the theme as a monumental wall frieze for the war orphans' home in Kalksburg. In 1925 he created a leporello-style folding album. In 1935 Oskar Laske finally created a further variation on 'Noah's Ark' in oil.

Laske's successful symbiosis of comprehensive humanistic education and a downright exuberant pleasure in spinning fantasy resulted not only, in our specific example, in several versions of one and the same picture motif separated by differing time intervals. Laske referred thematically to an episode in the Old Testament, Genesis, the contents of which he placed on the lower edge of his etching in a relatively free interpretation: 'Then all of them went into the crate to Noah, male and female in pairs, from the clean cattle to the unclean.' Long rows projected on to the surface of animals arranged in pairs aim towards the life-saving ark. Many charming, humorous and highly imaginative details describe mainly the animals in the foreground, while the silhouettes of the animals in the background are often only hinted at dimly and dissolved in spots of paint.



OSKAR LASKE

Czernowitz/Chernivtsi, Ukraine 1874 – 1951 Wien Vienna

35 STEPHANS DOM 1927

Aquarell und Deckfarben auf Papier

Rechts unten doppelt signiert und datiert: O. Laske / 1927
46,5 x 36 cm (Passepartoutausschnitt)

Lit.: Cornelia Reiter, Oskar Laske (1874–1951). Ein vielseitiger Individualist, Veröffentlichung der Albertina Nr. 39, Salzburg 1995, Abb. S. 70, Nr. 66

Der ausgebildete Architekt Oskar Laske stellte das höchste Wahrzeichen Wiens, den mächtigen Stephansdom, ins Zentrum seines Bildes und bettete ihn in geschäftiges Menschentreiben ein, das heute wie damals den Platz belebt. Sein Werk ist eine Momentaufnahme, die das bewegte, bunte Stadtleben bis ins Detail festhält. Die Giebel und Spitzen des Domes ragen hoch in den blitzblauen Himmel hinein und werden zu beiden Seiten von mehrstöckigen Häusern eingerahmt. Auf der linken Seite ist das Eck des Warenhauses Rothberger zu sehen, das sich ehemals am Stephansplatz 9 und 11 befand. Laske formulierte in diesem Frühwerk ein majestätisches Zusammenspiel von Architektur und Natur, von Statik und Dynamik und schmückte die Alltagsszene mit liebevollen Details.

35 ST. STEPHEN'S CATHEDRAL 1927

Watercolour and opaque white on paper

Signed twice and dated lower right: O. Laske / 1927
46.5 x 36 cm (image as outlined)

Lit.: Cornelia Reiter, Oskar Laske (1874–1951). Ein vielseitiger Individualist, Veröffentlichung der Albertina Nr. 39, Salzburg 1995, ill. p. 70, no. 66

The trained architect Oskar Laske placed the highest landmark in Vienna, the mighty St. Stephen's Cathedral, at the centre of his picture, embedding it in the hustle and bustle that today enlivens the square, as then. His work is a snapshot that captures the restless, colourful city life in detail. The gables and spires of the cathedral soar up into the gleamingly blue sky and are framed on both sides by multi-storied buildings. To the left we see the corner of the Rothberger department store, which was formerly situated at Stephansplatz 9 and 11. In this early work Laske formulated a majestic interplay between architecture and nature, statics and dynamics, and decorated the mundane scene with affectionate details.



SUSI SINGER

Wien Vienna 1891 – 1955 Los Angeles

36 FIGUR MIT KRUG 1921/22

Unikat

Ausführung: Wiener Werkstätte, Modellnummer KO 5489

Roter Scherben, mehrfarbig glasiert

Marke: WW; signiert: Singer; H 170,8 cm, B 50,8 cm, T 33 cm

Fachgerecht restauriert

Ausstellungen: New York, Wiener Werkstätte Showroom, 1923

Wien, MAK, „Die Frauen der Wiener Werkstätte“, 2021

Wien, Jüdisches Museum, „Love Me Kosher. Liebe und Sexualität im

Judentum“, 2022

Lit.: WW-Archiv, MAK Wien, Entwurfszeichnung KI 13017-1,

Fotoarchiv Inv. Nr. WWF 108-42-1

Ausstellungskatalog „Wiener Werkstätte 1903–1932. The Luxury of Beauty“, hrsg. von

Christian Witt-Döring, Janis Staggs, Neue Galerie, New York 2017/18, Abb. S. 526, Nr. 23

Ausstellungskatalog „Die Frauen der Wiener Werkstätte“, hrsg. von Christoph Thun-

Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmutzmeier, MAK, Wien 2021,

Abb. S. 174, Nr. 21

Ausstellungskatalog „Love Me Kosher. Liebe und Sexualität im Judentum“, Jüdisches

Museum, Wien 2022, Abb. S. 29

Susi Singers Figuren sind von gotischer Fragilität und Körperlosigkeit. Immer bewegen sie sich anmutig entlang einer imaginären S-Kurve, als ob sie dem Rhythmus einer sanften Melodie folgten. Singer arbeitete mit dem Ton wie eine Bildhauerin und verwandelte das weiche, formbare Material in Zeichen, die den Raum gestalten und stets durch eine nuancenreiche und fantasievolle Glasur ergänzt werden. Ihre Figuren sind – ganz in der Tradition des Rokoko – heitere Erzählungen des Alltags, der Märchen und Geschichten, aber auch feinsinnig beobachtete Charakterstudien. Die hier gezeigte, knapp zwei Meter hohe Skulptur „Figur mit Krug“ wurde 1922 für die neue Wiener-Werkstätte-Filiale in New York ausgewählt, die vom Architekten und Designer Joseph Urban bis 1924 geleitet wurde. 1923 stellte er die Figur prominent in der von ihm gegründeten Zeitschrift „Modern Interiors“ vor. In seiner Rolle



Wiener Werkstätte Showroom, New York
in: Architectural Record, März 1923

als Art Director der Cosmopolitan Film Productions des Milliardärs William Randolph Hearst setzte er außerdem gezielt Wiener-Werkstätte-Produkte für Filmsettings ein, so auch Susi Singers „Figur mit Krug“, die als legendäres Hintergrundmotiv in einer Szene des erfolgreichsten Stummfilms 1923, „Enemies of Women“, zu sehen ist.¹ Die Figur wurde im Jahr 2022 im Rahmen der Ausstellung „Love Me Kosher“ im Jüdischen Museum Wien gezeigt.

¹ Ausstellungskatalog „Wiener Werkstätte 1903–1932. The Luxury of Beauty“, hrsg. von Christian Witt-Döring, Janis Staggs, Neue Galerie, New York 2017/18, Abb. S. 526, Nr. 23

36 FIGURE WITH JUG 1921/22

Unique piece

Manufactured by the Wiener Werkstätte, model number KO 5489

Red pottery, polychrome glaze

Mark: WW; signed: Singer; H 170.8 cm, W 50.8 cm, D 33 cm

Professionally restored

Exhibitions: New York, Wiener Werkstätte Showroom, 1923

Vienna, MAK, ‘Women Artists of the Wiener Werkstätte’, 2021

Vienna, Jewish Museum, ‘Love Me Kosher. Liebe und Sexualität im

Judentum’, 2022

Lit.: WW Archive, MAK Vienna, design sketch KI 13017-1, photo archive

inv. no. WWF 108-42-1

Exhibition catalogue, ‘Wiener Werkstätte 1903–1932. The Luxury of Beauty’, ed. by

Christian Witt-Döring, Janis Staggs, Neue Galerie, New York 2017/18, ill. p. 526, no. 23

Exhibition catalogue ‘Women Artists of the Wiener Werkstätte’, ed. by Christoph

Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmutzmeier, MAK, Vienna

2021, ill. p. 174, no. 21

Exhibition catalogue ‘Love Me Kosher. Liebe und Sexualität im Judentum’,

Jewish Museum, Vienna 2022, ill. p. 29

Susi Singer’s figures are of gothic fragility and immateriality. They always move gracefully along an imaginary S-curve, as if following the rhythm of a gentle melody. Susi Singer worked with clay like a sculpture, and transformed the soft, malleable material into signs that design space, always complemented by a highly nuanced and fanciful glazing. Her figures are – very much in the tradition of rococo – merry narratives of daily life, of fairy tales and stories, yet also finely observed character studies. The nearly two-metre high sculpture presented here, ‘Figure with Jug’, was selected in 1922 for the new Wiener Werkstätte branch in New York, which was run by the architect and designer Joseph Urban until 1924. In 1923 he presented the figure prominently in the magazine ‘Modern Interiors’, which he founded. Moreover, in his role as Art Director of the Cosmopolitan Film Productions owned by the billionaire William Randolph Hearst, he deliberately inserted Wiener Werkstätte products in the film sets, such as Susi Singer’s ‘Figure with Jug’, which can be seen as a prominent background motif in a scene in the most successful silent movie of 1923, ‘Enemies of Women’.¹ The figure was shown in 2022 as part of the exhibition ‘Love Me Kosher’ at the Jewish Museum Vienna.

¹ Exhibition catalogue ‘Wiener Werkstätte 1903–1932. The Luxury of Beauty’, ed. by Christian Witt-Döring, Janis Staggs, Neue Galerie, New York 2017/18, ill. p. 526, no. 23



OSKAR KOKOSCHKA

Pöchlarn, Niederösterreich Lower Austria 1886 – 1980 Montreux

37 STEHENDER MÄDCHENAKT um 1921

Rohrfeder, Gouache und Aquarell auf Papier

Dieser Mädchenakt wird in den zweiten Teil des Werkverzeichnisses „Weidinger/Strobl, Kokoschka. Die Zeichnungen und Aquarelle“ aufgenommen.

68 x 51,5 cm

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog „Kokoschka und Dresden“, Albertinum, Dresden 1996 und Oberes Belvedere, Wien 1997, Abb. S. 178, Kat. Nr. 75 und 77

Oskar Kokoschkas Dresdner Jahre, zuerst als Rekonvaleszent nach einer Kriegsverletzung im Sanatorium Weißer Hirsch (Dezember 1916 bis Herbst 1919), dann als Professor an der Dresdner Kunstakademie (mit vielen Unterbrechungen durch Auslandsreisen bis Mai 1923) markieren eine künstlerisch ungemein fruchtbare Periode. Neben den Dresdner Elblandschaften und großen Bildnissen und Figurenbildern, Gemälden von brillanter Leuchtkraft, signalisieren insbesondere Kokoschkas Zeichnungen jener Jahre eine souveräne künstlerische Unmittelbarkeit und Freiheit. Innerhalb des Dresdner grafischen Œuvres lassen sich zwei große Gruppen unterscheiden: zum einen Bildnis-Zeichnungen, die meist mit schwarzer Kreide ausgeführt wurden, zum anderen Tuschezeichnungen, die die elementare Kraft der Linie als Kontur, als Binnenzeichnung, als Ausdruckswert beschwören. Die dynamische, schnelle, kraftimmanente Linienführung der Rohrfederzeichnungen der Dresdner Jahre, die wenig Raum für alternative Möglichkeiten zuließ, konkretisiert diese als einen Höhepunkt in Kokoschkas gesamtem zeichnerischen Werk. Im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses standen dabei das Porträt und die Figur, das menschliche Wesen schlechthin, losgelöst von den Banalitäten des Augenblicks. In der Serie der mit Rohrfeder gezeichneten Bewegungsstudien nach Kindern nehmen zudem jene Blätter einen Sonderstatus ein, die zugleich aquarelliert sind: Unsere um 1921 zu datierende Mischtechnik eines stehenden Mädchenaktes manifestiert sich als ein signifikantes Beispiel für diese quantitativ sehr kleine Sektion.

Das Guggenheim Museum Bilbao präsentierte vom 17. März bis 3. September 2023 eine Kokoschka-Retrospektive, zuvor war diese im Musée d'Art Moderne de Paris zu sehen.

37 STANDING NUDE GIRL around 1921

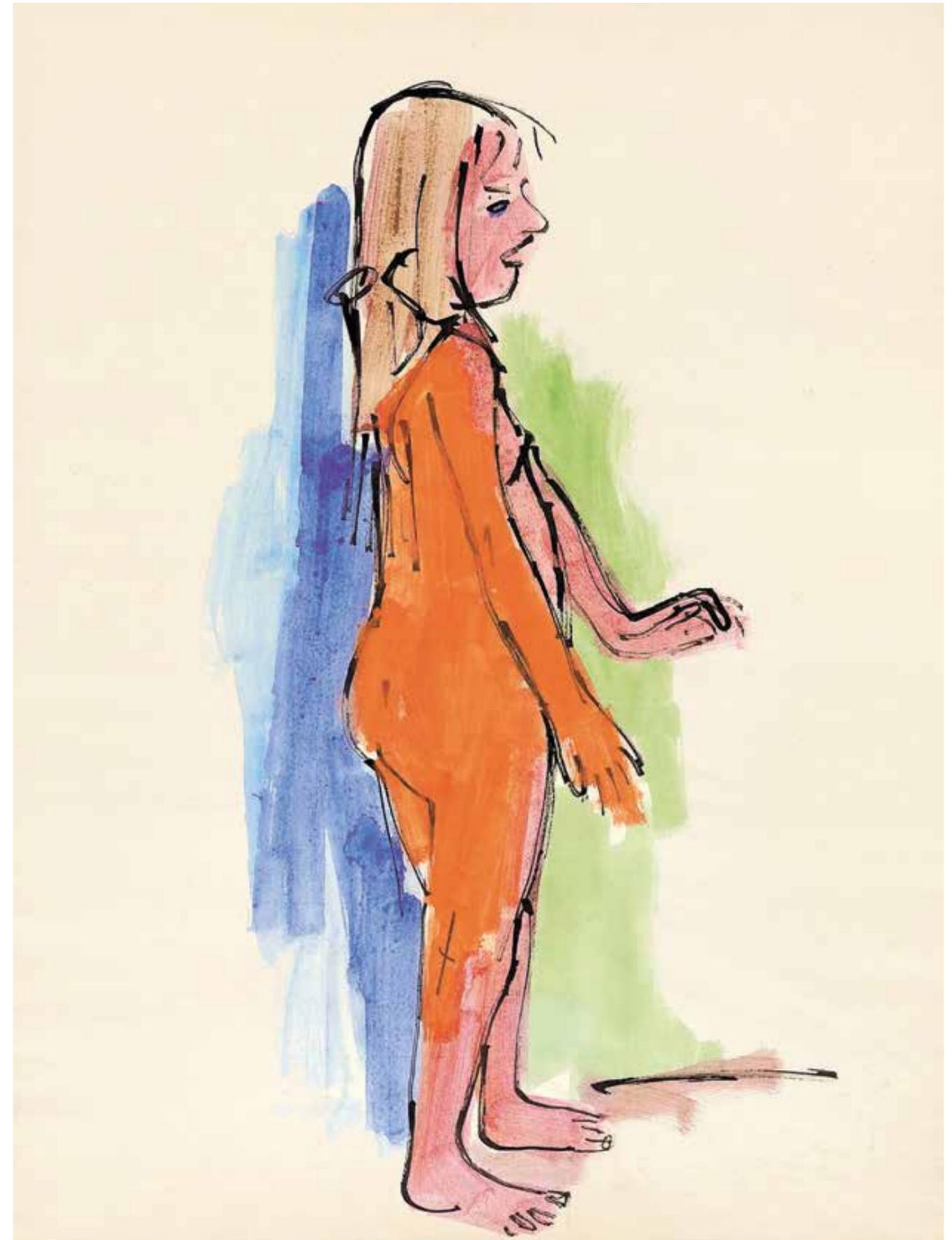
Reed pen, gouache and watercolour on paper

This drawing will be included in the second part of the catalogue raisonné 'Weidinger/Strobl, Kokoschka. Die Zeichnungen und Aquarelle'.

68 x 51.5 cm

Lit.: cf. Exhibition catalogue 'Kokoschka und Dresden', Albertinum, Dresden 1996 and Oberes Belvedere, Vienna 1997, ill. p. 178, cat. no. 75 and 77

Oskar Kokoschka's Dresden years, initially as a convalescent following a war injury in the sanatorium in Dresden's Weißer Hirsch district (December 1916 to autumn 1919), then as a professor at the Dresden Art Academy (with many breaks due to trips abroad up until May 1923), mark a tremendously productive period in artistic terms. Alongside the Elbe landscapes of Dresden and large portraits and figure paintings, works of brilliant luminosity, particularly Kokoschka's drawings of those years signalise a masterly artistic directness and freedom. Within the Dresden graphic oeuvre, two large groups can be distinguished here: portrait drawings, on the one hand, mostly carried out with black crayon, and ink drawings on the other, which conjure up the elementary power of the line as a contour, as an interior drawing, an expressive value. The dynamic, rapid, intrinsically powerful lines of the reed pen drawings of the Dresden years, which left little room for alternatives, are proof of these as a high point in Kokoschka's entire work as a draftsman. The artist's interest was focused mainly on the portrait and the figure, the human being per se, released from the banality of the moment. In the series of movement studies based on children drawn with the reed pen, special status is accorded to those sheets, moreover, that are also in watercolours: our mixed technique of a standing nude girl, which can be dated around 1921, is revealed to be a significant example of this section that is very small in number. From 17 March to 3 September 2023, the Guggenheim Museum Bilbao presented a Kokoschka retrospective, before that it was shown at the Musée d'Art Moderne de Paris.



VALLY WIESELTHIER

Wien Vienna 1895 - 1945 New York

38 KNIENDE FIGUR MIT SCHAL um 1925

Unikat

Ausführung: Wiener Werkstätte

Roter Scherben, mehrfarbig glasiert

Signiert: WIESEL / THIER

Hörmann WV-K 460

Alte, fachgerechte Restaurierungen

H 46,5 cm, B 22 cm, T 15 cm

Ausstellungen: Wien, MAK, „Die Frauen der Wiener Werkstätte“, 2021

Kaiserslautern, Museum Pfalzgalerie, „Vally Wieselthier - Golden Girls No. 2“, 2022/23

Lit.: Marianne Hörmann, Vally Wieselthier, Wien 1999, Abb. S. 272, WV-K 460
Ausstellungskatalog „Die Frauen der Wiener Werkstätte“, hrsg. von Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmuttermeier, MAK, Wien 2021, Abb. S. 175, Nr. 22



Vally Wieselthier, New York, um around 1928
(mit dem Modell with the model WV-K 734)

in: Marianne Hörmann, Vally Wieselthier, Wien Vienna 1999, S. p. 172, Abb. ill. 87

Vally Wieselthier ist sicher die wichtigste und profilierteste Vertreterin der Wiener-Werkstätte-Keramik nach 1917. Von ihr stammen nicht nur die meisten der von der Wiener Werkstätte ausgeführten Entwürfe, sie war gleichzeitig auch eine der vielseitigsten, kreativsten und experimentierfreudigsten Künstlerinnen des gesamten Unternehmens. Wieselthiers Figuren zeichnen sich durch eine exaltierte Gestik und eine kokett-laszive wie distanzierte Haltung aus. Das Spiel mit wehenden Tüchern verleiht den Figuren über das Serpentina-Motiv der Körper ein zusätzliches dynamisches Bewegungselement. Fließende Farben und eine von Zweck und Konvention befreite, oft karikierend überzeichnete, immer humorvolle Ausdrucksform sind die wesentlichen Elemente von Vally Wieselthiers keramischer Kunst.¹

¹ Marianne Hussl-Hörmann, „Vally Wieselthier“, in: Ausstellungskatalog „Ceramics. Vienna 1900-1930“, hrsg. von Galerie bei der Albertina • Zetter, Wien 2019, S. 124-159, hier: S. 125

38 KNEELING FIGURE WITH SHAWL around 1925

Unique piece

Manufactured by the Wiener Werkstätte

Red pottery, polychrome glaze

Signed: WIESEL / THIER

Hörmann WV-K 460

Old, professional restorations

H 46.5 cm, W 22 cm, D 15 cm

Exhibitions: Vienna, MAK, 'Women Artists of the Wiener Werkstätte', 2021

Kaiserslautern, Museum Pfalzgalerie, 'Vally Wieselthier - Golden Girls No. 2', 2022/23

Lit.: Marianne Hörmann, Vally Wieselthier, Vienna 1999, ill. p. 272, WV-K 460
Exhibition catalogue 'Women Artists of the Wiener Werkstätte', ed. by Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmuttermeier, MAK, Vienna 2021, ill. p. 175, no. 22

Vally Wieselthier is for sure the most important and distinguished representative of Wiener Werkstätte ceramics after 1917. She was not only the originator of most of the Wiener Werkstätte designs, she was also one of the most versatile, creative and experimental artists in the company. Wieselthier's figures are characterised by exalted gestures and a coquettish, lascivious, yet also distanced, posture. The play with drifting cloths lends the figures an additional, dynamic element beyond the gyrating serpentine-like bodies. Flowing colours and an always humorous form of expression that is freed of purpose and convention, often exaggerated to the point of caricature, are the essential elements of Vally Wieselthier's ceramic art.¹

¹ Marianne Hussl-Hörmann, „Vally Wieselthier“, in: Exhibition catalogue 'Ceramics. Vienna 1900-1930', ed. by Galerie bei der Albertina • Zetter, Vienna 2019, pp. 124-159, here: p. 125



GUDRUN BAUDISCH

Pöls, Steiermark Styria 1907 – 1982 Salzburg

39 DOPPELKOPF Entwurf 1929

Ausführung: Wiener Werkstätte, Modellnummer 584

Roter Scherben, mehrfarbig glasiert

Marken: Monogramm GB, WW, MADE IN AUSTRIA, 584, 6

Sehr guter Originalzustand

H 24,8 cm, B 17 cm, T 13 cm

Ausstellungen: Salzburg, Museum der Moderne Salzburg,

„Anti:modern. Salzburg inmitten von Europa zwischen Tradition und Erneuerung“, 2016

Wien, MAK, „Die Frauen der Wiener Werkstätte“, 2021

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog „Expressive Keramik der Wiener Werkstätte 1917–1930“, Bayerische Vereinsbank, München 1992, Abb. S. 111, Nr. 88

Ausstellungskatalog „Die Frauen der Wiener Werkstätte“, hrsg. von Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmutzmeier, MAK, Wien 2021, Abb. S. 176, Nr. 28

Gudrun Baudisch wurde 1907 in Pöls in der Steiermark geboren. Nach ihrem Studium der Bildhauerei und Keramik an der Kunstgewerbeschule in Graz war sie von 1926 bis 1930 Mitglied der Wiener Werkstätte. Während ihrer Tätigkeit für die Wiener Werkstätte kam es zu einer engen Zusammenarbeit mit Vally Wieselthier. In ihrem keramischen Schaffen entwickelte Gudrun Baudisch einen geradezu expressiven Ornamentstil. 1930 gründete sie eine eigene Keramikwerkstatt in Wien. Baudisch übersiedelte 1936 wegen öffentlicher Aufträge für Decken- und Wandgestaltungen in Stuck nach Berlin. 1943 kehrte sie nach Österreich zurück und eröffnete in Hallstatt eine eigene Töpferwerkstatt. Drei Jahre später gründete sie die „Keramik Hallstatt“. Baudisch erhielt zahlreiche Auszeichnungen und wurde 1961 mit dem Professorentitel geehrt. Sie verstarb 1982 in Salzburg.

Während des Ersten Weltkriegs wurde Frauen erstmals ein künstlerischer Bereich zuerkannt, durch den sich ihnen die Chance auf eine qualifizierte und verantwortungsvolle Arbeit im kreativen Sektor bot. 1917 wurde die Künstlerwerkstatt für Keramik der Wiener Werkstätte gegründet und in der Döblergasse 4 im 7. Wiener Gemeindebezirk eingerichtet. Zum einen wurde dort Gebrauchs Kunst hergestellt, zum anderen skulpturale bzw. figurliche Keramik, was ein weiteres „weibliches Novum“ der Wiener Werkstätte war.¹

Entgegen der traditionellen Formensprache, deren sich unter anderem die Firmen Friedrich Goldscheider oder Wiener Keramik bedienten, entwickelten Künstlerinnen wie Vally Wieselthier, Kitty Rix, Susi Singer und Gudrun Baudisch einen expressiv-experimentellen Stil, der sich in der Serie der Frauenköpfe widerspiegelt und von einer völlig neuen und selbstbewussten Auffassung von Form und Glasur zeugt. Baudisch war ab 1926 für die Keramikabteilung der Wiener Werkstätte tätig. Charakteristisch für ihre Köpfe sind die stark geschwungenen Augenbrauen, das flach anliegende, „mondäne“ Haar und die ineinander übergehenden Farbflächen und Farbschattierungen in Blau.

Obwohl die Köpfe in kleinen Serien gemacht wurden, haben sie schlussendlich Unikatcharakter – wurden sie doch alle individuell glasiert und erzielen dadurch ganz unterschiedliche Wirkungen, die von verträumt-sinnlichen bis maskenhaft-anonymen Eindrücken reichen. Gudrun Baudisch verließ 1930 die Wiener Werkstätte.

Eine große Seltenheit stellt der hier präsentierte Doppelkopf dar. Augen und Mund der rechten Figur sind durchbrochen. Das schwarze, krause Haar sowie die Augenbrauen und -lider sind plastisch fein herausgearbeitet.

¹ Die Wiener Werkstätte wurde von Julius Klinger in diesem Kontext sarkastisch zum „Wiener Weiberkunstgewerbe“ umgetauft (in: Das Tribunal, Wien, 12. Mai 1927, Nr. 140, S. 10).

39 DOUBLE HEAD design 1929

Manufactured by the Wiener Werkstätte, model number 584

Red pottery, polychrome glaze

Marks: monogram GB, WW, MADE IN AUSTRIA, 584, 6

Very good original condition

H 24.8 cm, W 17 cm, D 13 cm

Exhibitions: Salzburg, Museum der Moderne Salzburg, 'Anti:modern.

Salzburg inmitten von Europa zwischen Tradition und Erneuerung', 2016

Vienna, MAK, 'Women Artists of the Wiener Werkstätte', 2021

Lit.: cf. Exhibition catalogue 'Expressive Keramik der Wiener Werkstätte 1917–1930', Bayerische Vereinsbank, Munich 1992, ill. p. 111, no. 88

Exhibition catalogue 'Women Artists of the Wiener Werkstätte', ed. by Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, Elisabeth Schmutzmeier, MAK, Vienna 2021, ill. p. 176, no. 28

Gudrun Baudisch was born in Pöls in Styria in 1907. After studying sculpture and ceramics at the School of Arts and Crafts in Graz, she was a member of the Wiener Werkstätte from 1926 to 1930. While working for the Wiener Werkstätte, she collaborated closely with Vally Wieselthier. Gudrun Baudisch developed an almost expressive ornamental style. In 1930 she founded her own ceramics workshop in Vienna. She moved to Berlin in 1936 due to public commissions for stucco ceiling and wall designs. In 1943 she returned to Austria, opening her own pottery workshop in Hallstatt. Three years later she founded the 'Keramik Hallstatt' (Hallstatt Ceramics). Gudrun Baudisch received numerous awards and was honoured with the title of professor in 1961. She died in Salzburg in 1982.

During the First World War women were granted access to the field of art for the first time, offering them the opportunity for qualified and responsible work in the creative sector. In 1917 the Artists' Workshop for Ceramics at the Wiener Werkstätte was founded and set up at Döblergasse 4 in Vienna's 7th district. Utilitarian art was produced there, on the one hand, and sculptural and figurative ceramics, on the other, representing a further 'first for women' at the Wiener Werkstätte.¹

Contrary to the traditional language of form, which the two companies Friedrich Goldscheider and Wiener Keramik among others made use of, artists such as Vally Wieselthier, Kitty Rix, Susi Singer and Gudrun Baudisch developed an expressive, experimental style that is reflected in the series of women's heads and is evidence of a completely new and self-confident concept of form and glazing. From 1926 on, Baudisch worked for the Ceramic Department at the Wiener Werkstätte. Her heads are characterised by highly curved eyebrows, flat-lying 'sophisticated' hair and areas and shades of colour in blue.

Although the heads were made in small series, eventually they are one-off in character – after all, they were all glazed individually and thus produce quite different effects, ranging from a dreamy-sensuous feel to mask-like, anonymous impressions. Gudrun Baudisch left the Wiener Werkstätte in 1930.

The double-head presented here is a great rarity. The eye and mouth of the right-hand figure are pierced. The black, curly hair is sculpted finely, as are the eyebrows and eyelids.

¹ In this context, the Wiener Werkstätte was sarcastically renamed 'Wiener Weiberkunstgewerbe' ('broad's applied art) by Julius Klinger (in: Das Tribunal, Vienna, 12 May 1927, no. 140, p. 10)



ALFONS WALDE

Oberndorf, Tirol Tyrol 1891 – 1958 Kitzbühel

40 WINTERLANDSCHAFT IM MÄRZ um 1923

Öl und Tempera auf Karton

Signiert rechts unten: A. Walde

Dieses Werk ist im Alfons-Walde-Werksarchiv
unter der Nummer D-LA-240 verzeichnet.

45,4 x 56,8 cm

40 WINTER LANDSCAPE IN MARCH around 1923

Oil and tempera on cardboard

Signed lower right: A. Walde

This painting is registered with the Alfons Walde works archives,
number D-LA-240.

45.4 x 56.8 cm





ALFONS WALDE

Oberndorf, Tirol Tyrol 1891 – 1958 Kitzbühel

41 PFERDESCHLITTEN um 1919

Öl, Tusche und Bleistift auf Papier auf Karton
Das Gemälde ist im Alfons-Walde-Werksarchiv unter der Nummer D-GW-276 verzeichnet.
28,5 x 38,5 cm

Nach seiner Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg als mehrfach ausgezeichnete Leutnant der Kaiserschützen nahm Alfons Walde sein Studium an der Technischen Hochschule in Wien wieder auf. Ende 1918 zurück in Kitzbühel schuf er Ölgemälde, die heute zu seinen bekanntesten Werken gehören, wie zum Beispiel „Jahrmarkt in Kitzbühel“ oder „Kirchgang“. Parallel entstanden viele Aktzeichnungen, von denen einige 1921 in einer eigenen Ausstellung in Innsbruck gezeigt wurden. Die frühe Arbeit „Pferdeschlitten“ lässt noch den Einfluss von Künstlerkollegen wie Albin Egger-Lienz oder Egon Schiele erkennen, die Alfons Walde vor dem Krieg in Wien kennengelernt hatte. Es ist ein besonders seltenes Sujet, aber dennoch passt der Pferdeschlitten zu Waldes generellem Interesse für ländliche Wintermotive.

41 HORSE-DRAWN SLEIGH around 1919

Oil, Indian ink and pencil on paper on cardboard
This painting is registered with the Alfons Walde works archives, number D-GW-276.
28.5 x 38.5 cm

Following his return from the First World War as a winner of multiple decorations as a lieutenant in the Kaiserschützen (Imperial Troopers), Alfons Walde resumed his studies at the Technical University in Vienna. Back in Kitzbühel at year-end 1918, he painted works in oil, which today are among his most well-known pictures, such as 'Fair in Kitzbühl' or 'Going to Church'. Parallel to this, many nude drawings were created, of which a number were shown in a dedicated exhibition in Innsbruck in 1921. The early work 'Horse-Drawn Sleigh' still reveals the influence of such fellow artists as Albin Egger-Lienz or Egon Schiele, whom Alfons Walde had met in Vienna before the war. It is an especially rare subject, yet the horse-drawn sleigh still fits with Walde's general interest in rural winter motifs.



ALFONS WALDE

Oberndorf, Tirol Tyrol 1891 – 1958 Kitzbühel

42 KIRCHSTIEGE um 1923

Öl auf Karton
Rechts unten signiert: A. Walde
Das Gemälde ist im Alfons-Walde-Werksarchiv unter der Nummer D-FI-296 verzeichnet.
46,2 x 52,8 cm

42 CHURCH STEPS around 1923

Oil on cardboard
Signed lower right: A. Walde
This painting is registered with the Alfons Walde works archives, number D-FI-296.
46.2 x 52.8 cm

ALFONS WALDE

Oberndorf, Tirol Tyrol 1891 – 1958 Kitzbühel

43 „KAISERGEIRGE“ 1925

Öl und Tempera auf Karton

Links unten signiert: A. Walde

Rückseitig drei Klebeetiketten: 34; ALFONS WALDE Kitzbühel / Tirol

No.; Titel: Kaisergebirge, Preis.; ALFONS WALDE Kitzbühel Tirol Austria,

Titel des Bildes: „Kaisergebirge“, anno: 1925

45,5 x 56,5 cm

Ganz klassisch präsentiert uns Alfons Walde hier tief verschneite Berg-höfe mit dem eindrucksvollen Massiv des Wilden Kaisers im Hinter-ground. Die Häuser im Vordergrund liegen im Schatten, während die Wintersonne die Gipfel der Gebirgskette erhellt und sie fast aus dem Gemälde heraustreten lässt. Mittels einfacher, in die Fläche geklapp-ter Farbfelder in sorgsam abgestuften Braun-, Blau-, Grau- und Ocker-nuancen schuf Alfons Walde hier eine harmonische Komposition, die das Majestätische der Bergwelt wiedergibt.

Die weiche Modellierung des Schnees sowie eine faszinierende Leucht-kraft zeichnen dieses Gemälde aus. Das von uns präsentierte Werk Waldes legt Zeugnis von einem meisterhaft gestalteten Licht-Schat-ten-Kontrast ab – ein Winterbild, das durch die charakteristische, kontrastreiche und plastische Modellierung des Schnees und durch seine Strahlkraft beeindruckt. Typisch sind auch der rote Farblecks am Haus und die in einen roten Mantel gehüllte Tirolerin, die aus dem Bild zu spazieren scheint. Durch die farbliche Ausgewogenheit ergibt sich eine für den Winter typische Stille und Ruhe, die dem Bild einen beinahe meditativen Charakter verleiht.

43 KAISER MOUNTAINS 1925

Oil and tempera on cardboard

Signed lower left: A. Walde

On the reverse three labels: 34; ALFONS WALDE Kitzbühel / Tirol No.;

Titel: Kaisergebirge, Preis.; ALFONS WALDE Kitzbühel Tirol Austria,

Titel des Bildes: 'Kaisergebirge', anno: 1925

45.5 x 56.5 cm

In this picture, Alfons Walde presents a classic view of deeply snowed-in mountain farms, with the impressive mass of the Wilde Kaiser mountain in the background. The houses in the foreground lie in shadow while the winter sun warms the summits of the mountain range, almost making them step out of the painting. Alfons Walde created a harmonious composition here, reflecting the majesty of the mountainous world by means of simple fields of colour folded into the surface in carefully graduated hues of brown, blue, grey and ochre.

The soft modelling of the snow and fascinating luminosity are what distinguish this painting. Walde's work presented to us is evidence of a masterfully conceived contrast between light and shadow – a picture of winter that impresses through the characteristic, richly contrasting and sculptural modelling of the snow and its radiant power. Typical, too, are the red splotch of paint on the house and the Tyrolean woman clad in a red coat, who seems to be strolling out of the picture. The balance in colour results in a sense of peace and calm typical of winter, lending the picture an almost meditative character.



ALFONS WALDE

Oberndorf, Tirol Tyrol 1891 – 1958 Kitzbühel

44 „PFLÜGER – BERGFRÜHLING“ um 1930

Öl auf Karton

Signiert links unten: A. Walde

Das Gemälde ist im Alfons-Walde-Werksarchiv
unter der Nummer D-LA-237 verzeichnet.

Originalrahmen

49,5 x 70 cm

44 PLOWMAN – MOUNTAIN IN SPRINGTIME around 1930

Oil on cardboard

Signed lower left: a. walde

This painting is registered with the Alfons Walde
works archives, number D-LA-237.

Original frame

49.5 x 70 cm



ALBIN EGGER-LIENZ

Stribach, Tirol Tyrol 1868 – 1926 St. Justina, Südtirol South Tyrol

45 KIND 1922

Öl auf Karton

Rechts unten signiert: Egger Lienz

Rückseitig bezeichnet: Egger Lienz / Aus dem Bilde / „die Mütter“ / 1922

Kirschl WV Nr. M 566

25 x 24 cm

Provenienz: Nachlass des Künstlers

Privatsammlung der Erben, Wien

Privatsammlung, Tirol

Lit.: Heinrich Hammer, Albin Egger-Lienz, Innsbruck 1930, S. 285, verzeichnet unter „1922 Mütter“, Studie Nr. 2 („Zum Kind“), keine Abb.
Wilfried Kirschl, Albin Egger Lienz 1868–1926. Das Gesamtwerk, Monographie in zwei Bänden. Bd. II, Werkverzeichnis, Innsbruck/Wien 1996, Abb. S. 566, M 566

Albin Egger-Lienz wurde 1868 in Osttirol geboren. Von 1884 bis 1893 studierte er Malerei an der Akademie der bildenden Künste in München. Um 1900 zog er nach Wien und wurde dort Mitglied der Genossenschaft bildender Künstler sowie Gründungsmitglied der Künstlervereinigung Hagenbund. 1909 wurde er Mitglied der Secession.

Egger-Lienz zählt zu den bedeutendsten Tiroler MalerInnen des beginnenden 20. Jahrhunderts. Das Wechselspiel zwischen Hoffnung und Verzweiflung spielt in seinen Werken eine große Rolle.

Das hier gezeigte Gemälde lässt sich dem Spätwerk des Künstlers zuordnen und stellt das Porträt eines Wickelkindes dar. Es zeigt ein Detail des größeren Gemäldes „Mütter“ aus dem Jahr 1922, das sich heute im Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck befindet. Ebenfalls ähnelt es der Darstellung eines Kleinkindes im Gemälde „Generationen“ aus dem Jahr 1918. In der durch Kriege gebeutelten Entstehungszeit dieser Bilder stellt das Motiv des Kindes einen Lichtblick, einen Moment der Hoffnung auf eine bessere Zukunft dar. Das unschuldige Kind versinnbildlicht den Neubeginn.

45 CHILD 1922

Oil on cardboard

Signed lower right: Egger Lienz

Inscribed on the reverse: Egger Lienz / Aus dem Bilde / ‘die Mütter’ / 1922

Kirschl WV no. M 566

25 x 24 cm

Provenance: Estate of the artist

Private collection of the heirs, Vienna

Private collection, Tyrol

Lit.: Heinrich Hammer, Albin Egger-Lienz, Innsbruck 1930, p. 285, registered as ‘1922 Mütter’, Study no. 2 (‘Zum Kind’), no ill.
Wilfried Kirschl, Albin Egger Lienz 1868–1926. Das Gesamtwerk, Monographie in zwei Bänden. Vol. II, catalogue raisonné, Innsbruck/Vienna 1996, ill. p. 566, M 566

Albin Egger-Lienz was born in East Tyrol in 1868. From 1884 to 1893 he studied painting at the Academy of Fine Arts in Munich. Around 1900 he moved to Vienna and became a member of the Cooperative of Visual Artists as well as a founding member of the Hagenbund artists’ association. In 1909 he became a member of the Secession.

Egger-Lienz is among the most important painters from Tyrol in the early part of the 20th century. A major role is played in his works by the interplay between hope and desperation.

The painting shown here can be assigned to the artist’s late work and represents the portrait of an infant. It shows a detail from a large painting titled ‘Mother’ from 1922, which today can be found in the Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck. Similarly, it resembles the depiction of a small child found in the 1918 painting called ‘Generations’. In the war-torn period these pictures were created in, the motif of a child represents a ray of light, a moment of hope of a better future. The innocent child symbolises the new beginning.



ERIKA GIOVANNA KLIEN

Borgo Valsugana, Italien Italy 1900 – 1957 New York

46 SILVESTERNACHT 1921

Öl auf Papier auf Leinwand

46 × 31,1 cm

Provenienz: aus dem Nachlass der Künstlerin

Privatbesitz, Europa

Ausstellungen: Wien, Museum moderner Kunst Wien,

„Erika Giovanna Klien 1900–1957“, 1987

Wien, Belvedere, „DYNAMIK! Kubismus, Futurismus, KINETISMUS“, 2011

Wien, Galerie Kovacek, „Erika Giovanna Klien.

Wiener Kinetismus“, 2022

Lit.: Marietta Mautner Markhof, Gemäldegalerie Michael Kovacek (Hrsg.), Erika Giovanna Klien, Wien 1900 – 1957 New York, Wien 2001, Abb. S. 25, Nr. 1
Marietta Mautner Markhof, Erika Giovanna Klien 1900–1957, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Wien, Wien 1987, Abb. S. 76, Nr. 27
Ausstellungskatalog „Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne“, hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Gerald Bast, Herbert Krejci, Patrick Werkner, Belvedere, Wien 2011, Abb. S. 178
Wienerroither & Kohlbacher (Hrsg.), Moderne Kunst X, Bd. 11, Wien 2007, Kat. Nr. 19
Ausstellungskatalog „Erika Giovanna Klien. Wiener Kinetismus“, hrsg. von Sylvia Kovacek, Wien 2022, Abb. S. 29

Erika Giovanna Klien wurde 1900 in Borgo di Valsugana im Trentino geboren. Von 1919 bis 1924 studierte sie an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Franz Čížek ornamentale Formenlehre. Als Hauptvertreterin des Wiener Kinetismus befasste sie sich zeit ihres Lebens mit der Bewegung der menschlichen Figur – ausgehend vom Tanztheater – und der Bewegung in der Pflanzen- und Tierwelt.

„Die Szene war ursprünglich nach den an Wirtshaustischen sitzenden Gestalten betitelt. Die geometrisierende Bildgliederung, die das Inventar eines Trinkgelages und die Figuren durchdringt, die teilweise Verdoppelung der Formen, die das Bild zusammensetzen, sowie die schrillen Kontraste der Farbgebung, die zu einem teilweise halluzinatorischen Abstrahlungseffekt mancher Formteile führen, sind Merkmale der kubofuturistischen Malerei, die zwischen 1911 und 1914 unter Umgehung Österreichs ihren Siegeszug in Europa angetreten hatte. Auf dem Weg Franz Čížeks und seiner StudentInnen, darunter Klien, zur Kunst des sogenannten Wiener Kinetismus wurde dieses Idiom unter dem Motto „Raumteilung“ im Unterricht an der Wiener Kunstgewerbeschule erst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs mit Begeisterung geübt. Das rauschhafte Erlebnis steigert sich so zur Suggestion des Schwankens. Umgekehrt gewinnt die avantgardistische Stilform durch die dank zahlreicher Flaschen und Gläser erkennbare Thematik an Überzeugungskraft – ein Umstand, der, gemessen an der österreichischen Bildkultur der frühen 1920er Jahre des letzten Jahrhunderts, für die BetrachterInnen damals nicht unwichtig gewesen sein kann. Unter den erhaltenen Aquarellstudien dieser Thematik, in denen Klien eine Gruppe Karten spielender, rauchender und trinkender Personen aus dem Freundeskreis ihres Bruders Gunther Klien porträtierte, befindet sich ein ‚Silvesternacht‘ betitelt und 1921/22 datiertes Blatt. Von daher begründet ist die Übernahme dieses Titels für das Ölbild, auf dessen Rückseite vor Anbringung der Leinwanddoublierung die Signatur der Künstlerin und das Datum 1921 zu lesen war.“¹

¹ Marietta Mautner Markhof in: Ausstellungskatalog „Erika Giovanna Klien. Wiener Kinetismus“, hrsg. von Glasgalerie Kovacek, Wien 2022, S. 28

46 NEW YEAR'S EVE 1921

Oil on paper on canvas

46 × 31.1 cm

Provenance: Estate of the artist

Private collection, Europe

Exhibitions: Vienna, Museum moderner Kunst Wien,

‘Erika Giovanna Klien 1900–1957’, 1987

Vienna, Belvedere, ‘DYNAMIK! Kubismus, Futurismus, KINETISMUS’, 2011

Vienna, Galerie Kovacek, ‘Erika Giovanna Klien.

Wiener Kinetismus’, 2022

Lit.: Marietta Mautner Markhof, Gemäldegalerie Michael Kovacek (eds.), Erika Giovanna Klien, Wien 1900 – 1957 New York, Vienna 2001, ill. p. 25, no. 1
Marietta Mautner Markhof, Erika Giovanna Klien 1900–1957, Exhibition catalogue, Museum moderner Kunst Wien, Vienna 1987, ill. p. 76, no. 27
Exhibition catalogue ‘Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne’, ed. by Agnes Husslein-Arco, Gerald Bast, Herbert Krejci, Patrick Werkner, Belvedere, Vienna 2011, ill. p. 178
Wienerroither & Kohlbacher (ed.), Moderne Kunst X, vol. 11, Vienna 2007, cat. no. 19
Exhibition catalogue ‘Erika Giovanna Klien. Wiener Kinetismus’, ed. by Sylvia Kovacek, Vienna 2022, ill. p. 29

Erika Giovanna Klien was born in Borgo di Valsugana in Trentino in 1900. From 1919 to 1924 she studied ornamental design at the Vienna School of Arts and Crafts under Franz Čížek. As the main representative of Viennese Kinetism, she was concerned throughout her life with the movement of the human figure – starting from dance theatre – and with motion in the world of plants and animals.

‘The scene was originally titled after the figures seated around tables in a pub. The geometrizing division of the picture that permeates the inventory of a drinking party and the figures, the partial doubling of the forms that compose the painting, and the jarring contrasts in the colouring that lead to a partially hallucinatory irradiation-like effect of some parts of the form are characteristics of Cubo-Futurist painting. This had begun its triumphal march through Europe between 1911 and 1914, though passing Austria by. On the path taken by Franz Čížek and his students, including Klien, to the art of so-called Viennese Kinetism, this idiom was practised enthusiastically in classes at the Vienna School of Arts and Crafts only after the end of the First World War. The ecstatic experience swells to the point of swaying. Conversely, the avant-gardist style becomes more convincing through the theme that we recognise thanks to the many bottles and glasses – a situation that cannot have been insignificant for viewers at the time, judging by the Austrian visual culture of the early 1920s. Among the watercolours on this theme that have been preserved, in which Klien portrayed a group of people playing cards, smoking and drinking, who belonged to the circle of friends around her brother Gunther Klien, can be found a sheet titled ‘New Year’s Night’ and dated 1921/22. This accounts for the adoption of this title for the oil painting, on the reverse of which – before the canvas doubling was attached – the artist’s signature and the date 1921 could be read.’¹

¹ Marietta Mautner Markhof in: Exhibition catalogue ‘Erika Giovanna Klien. Wiener Kinetismus’, ed. by Glasgalerie Kovacek, Vienna 2022, p. 28



ARTUR NIKODEM

Trient, Italien Trent, Italy 1870 - 1940 Innsbruck

47 MOHNBLUME 1921

Öl auf Leinwand

Rechts oben signiert und datiert: A. Nikodem 21

Jestl-Horngacher WV Nr. 118

47 x 40,5 cm

Lit.: Gertraud Jestl-Horngacher, Artur Nikodem (1870-1940). Leben und Werk, Dissertation, Innsbruck 2003, Abb. Werkverzeichnis S. 21, WV Nr. 118
vgl. Ausstellungskatalog „Artur Nikodem 1870-1940, „... Kunst ist Schaffen aus seiner Seele“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck und Südtiroler Kulturinstitut, Bozen 2000, Abb. Bildteil Nr. 12
vgl. Elio Krivdic, Günther Dankl (Hrsg.), Artur Nikodem. Maler und Fotograf der Moderne, Innsbruck 2017, Abb. S. 114

Artur Nikodem wurde 1870 in Trient geboren und zählt zu den bedeutendsten VertreterInnen der Tiroler Moderne. Er besuchte die Akademie der bildenden Künste in München.

Nikodem fesselte besonders das Erfassen von Landschaftsdarstellungen der Süd- und Nordtiroler Orte. Er experimentierte mit alternativen Formen und außergewöhnlicher Farbigkeit. Speziell bei diesem Bild, „Mohnblume“, kommt sein einzigartiges Spiel mit Farbe und Licht zum Ausdruck. Für Nikodem hatten Blumen eine starke Anziehungskraft. Sie waren für ihn Symbol für Schönheit und Erotik. Mit seiner Art der Kunstauffassung setzte Artur Nikodem wichtige künstlerische Impulse seiner Zeit.

47 POPPY 1921

Oil on canvas

Signed and dated upper right: A. Nikodem 21

Jestl-Horngacher WV no. 118

47 x 40,5 cm

Lit.: Gertraud Jestl-Horngacher, Artur Nikodem (1870-1940). Leben und Werk, Dissertation, Innsbruck 2003, ill. catalogue raisonné p. 21, WV no. 118
cf. Exhibition catalogue 'Artur Nikodem 1870-1940, „... Kunst ist Schaffen aus seiner Seele“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck and Südtiroler Kulturinstitut, Bolzano 2000, ill. picture section no. 12
cf. Elio Krivdic, Günther Dankl (eds.), Artur Nikodem. Maler und Fotograf der Moderne, Innsbruck 2017, ill. p. 114

Artur Nikodem was born in Trent in 1870 and counts among the most important representatives of Tyrolean modernism. He attended the Academy of Fine Arts in Munich.

Nikodem was particularly enthralled by capturing landscapes of places in South and North Tyrol. He experimented with alternative forms and extraordinary colouring. His unique play with colour and light is especially expressed in this picture 'Poppy'. Flowers had a strong attraction for Nikodem. For him, they were a symbol of beauty and eroticism. With his conception of art, Artur Nikodem set in motion important artistic currents for his time.



ARTUR NIKODEM

Trient, Italien Trent, Italy 1870 – 1940 Innsbruck

48 BIRKEN MIT SONNENBLUMEN 1921

Öl auf Karton

Links unten signiert: Nikodem

Rückseitig signiert, bezeichnet und datiert: Artur Nikodem / Innsbruck-Tirol-1921 / No 49

38,2 x 40,7 cm

Provenienz: Privatsammlung, Italien

Seit Langem im Familienbesitz, direkt vom Künstler erworben

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog „Artur Nikodem 1870–1940, ... Kunst ist Schaffen aus seiner Seele“, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck und Südtiroler Kulturinstitut, Bozen 2000, Abb. Bildteil Nr. 14
vgl. Elio Krivdic, Günther Dankl (Hrsg.), Artur Nikodem. Maler und Fotograf der Moderne, Innsbruck 2017, Abb. S. 225

Als Artur Nikodem 1921 „Birken mit Sonnenblumen“ malte, war er erst zweieinhalb Jahre zuvor von seinem Türkei-Aufenthalt nach Innsbruck zurückgekehrt. Im Gegensatz zu zahllosen anderen Männern seiner Generation bedeutete die Kriegszeit für ihn keine traumatische Erfahrung. Die Jahre als Telegrafentoffizier beim k. k. Truppenkommando in Istanbul von August 1916 bis Februar 1919 erlebte er vielmehr als künstlerische Offenbarung. Unter dem Eindruck der dekorativen Prinzipien orientalischer Kunst, der Farbenpracht ihrer Stoffe, Teppiche und Majoliken schob er nun alle trüben Farben beiseite, setzte die Töne unvermittelter nebeneinander, heller, satter, unbedingter, dionysischer. Nikodems erste Ausstellung nach der Rückkehr nach Innsbruck 1919 im Taxispalais, in der sich das Erlebnis Türkei „in fast tollem Farbenrausch“ entlud, wurde dementsprechend für das lokale Publikum zu einer kleinen Sensation. Der Maler rückte damit neben Egger-Lienz an die vorderste Front im Tiroler Kunstschaffen und erwirkte die vorzeitige Pensionierung von seinem Brotberuf als Postbeamter.

Bei den „Birken mit Sonnenblumen“ kombinierte Nikodem auf originelle Weise zwei zentrale Motive in seinem Schaffen: die Birken mit ihren leuchtend weißen Stämmen und die Blumen mit all ihrer farbigen Ausdruckskraft. Die Farben sind, wie es der Maler nannte, aus einem „musikalischen Empfinden“ heraus auseinandergelassen, jeder Pinselstrich für sich, glänzen gleichsam wie Email, das satte Gelb der Sonnenblumen, das Grün des Zauns davor, das Weiß der Birken, dazu verschieden abgestufte Blau-, Grün- und Brauntöne, alles in raffinierter Flächenordnung verteilt, ein Fest für die Sinne, dem wir uns freudvoll hingeben – auch wenn die erotische Note, die sonst bei Nikodems Birken- und Blumenbildern zuweilen mitschwingt, hier wohl nicht gegeben ist. Vergleichbare Gemälde mit Sonnenblumen schuf der Maler auch in den frühen 1930er Jahren, denen allerdings die Unmittelbarkeit des vorliegenden Werkes fehlt.

Carl Kraus

48 BIRCHES WITH SUNFLOWERS 1921

Oil on cardboard

Signed lower left: Nikodem

Signed, inscribed and dated on the reverse: Artur Nikodem / Innsbruck-Tirol-1921 / No 49

38.2 x 40.7 cm

Provenance: Private collection, Italy

Family property for a long time, acquired directly from the artist

Lit.: cf. Exhibition catalogue 'Artur Nikodem 1870–1940. ... Kunst ist Schaffen aus seiner Seele', Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck and Südtiroler Kulturinstitut, Bolzano 2000, ill. pic. sec. no. 14
cf. Elio Krivdic, Günther Dankl (eds.), Artur Nikodem. Maler und Fotograf der Moderne, Innsbruck 2017, ill. p. 225

When Artur Nikodem painted 'Birches with Sunflowers' in 1921, he had only returned to Innsbruck from his stay in Turkey two-and-a-half years before. Unlike countless other men of his generation, the war had not been a traumatic experience for him. During these years from August 1916 to February 1919 working as a telegraph officer for the imperial and royal (k. k.) command centre in Istanbul, he rather went through an artistic revelation. Influenced by the decorative principles of oriental art, by the splendid colours of their materials, rugs and majolica, he now cast aside all dull colours, placing the tones more directly next to each other, brighter, lusher, more absolute, more Dionysian. Nikodem's first exhibition was mounted in the Taxispalais upon his return to Innsbruck in 1919. In this exhibition, the experience of Turkey was unloaded 'in an almost gorgeous intoxication of colours', accordingly turning into a minor sensation for the local public. The painter thus moved to the forefront of Tyrolean art creation alongside Egger-Lienz and obtained early retirement from his daily job as a post office clerk.

In 'Birches with Sunflowers', Nikodem was original in the way he combined two central motifs in his artwork: the birches with their luminously white trunks and the flowers in all their expressive colourfulness. These colours are kept apart from one another, stemming from a 'musical sensibility' as the painter termed it: every brushstroke its own, gleaming like enamel as it were, the rich yellow of the sunflowers, the green of the fence in front of them, the whiteness of the birches; added to this, variously shaded blue, green and brown tones, all spread in a refined arrangement of the surface, a feast for the senses that we indulge in joyfully – even if the erotic feel, that otherwise reverberates through Nikodem's birch and flower pictures now and then, is apparently absent here. The artist created comparable paintings with sunflowers in the early 1930s, too, although these lack the immediacy of the present work.

Carl Kraus



ARTUR NIKODEM

Trient, Italien Trent, Italy 1870 – 1940 Innsbruck

49 ROTER BAUM

Öl auf Leinwand auf Karton
Rückseitig Nachlassstempel
Jestl-Horngacher WV Nr. 405
22 x 23 cm

Lit.: Gertraud Jestl-Horngacher, Artur Nikodem (1870–1940). Leben und Werk, Dissertation, Innsbruck 2003, Abb. Werkverzeichnis S. 58, WV Nr. 405

Von der Natur empfunden breitete Nikodem ein Spiegelbild der Wirklichkeit aus und verfremdete es zugleich durch formauflösende Strukturen und Farbfelder. Man könnte Nikodems Sätze

„Wenn ein Baum keine Farbe hätte, würde man ihn nicht sehen. Farben sind Wirklichkeiten“¹

umdeuten in:

„Wenn die Natur keine Farbe hätte, würde man sie nicht sehen [...]“²

Nikodems kleinformatige Arbeiten zählen zu den intimsten Ausdrücken der Malerpersönlichkeit des Künstlers. Angenommen wird, dass der größte Teil der „kleinen Formate“ in den letzten Schaffensjahren entstanden ist. Dafür spricht die fortschreitende Abstraktion und auch die Farbpalette, im Vergleich zu seinem sonstigen Œuvre.³ Die Lichtreflexe verleihen dem Sujet einen markanten, expressiven Farbklang. 1915 schrieb Nikodem:

„Ich habe Sachen zu sagen, die nur durch die Formen und Farben ausgesprochen werden können, und deswegen muss ich malen.“⁴

1 Auszug aus Nikodems Tagebuch, 25.10–11.11.1922, in: Gertraud Jestl-Horngacher, Artur Nikodem (1870–1940). Leben und Werk, Dissertation, Innsbruck 2003, S. 236

2 Galerie bei der Albertina • Zetter, Ausstellungskatalog „Artur Nikodem“, Wien 2015, Abb. 15

3 Gertraud Jestl-Horngacher, Artur Nikodem (1870–1940). Leben und Werk, Dissertation, Innsbruck 2003, S. 208

4 Gottfried Hohenauer, Der Künstler in Selbstzeugnissen, in: Artur Nikodem. Innsbruck 1961, S. 27–33

49 RED TREE

Oil on canvas on cardboard
Stamp of the estate on the reverse
Jestl-Horngacher WV no. 405
22 x 23 cm

Lit.: Gertraud Jestl-Horngacher, Artur Nikodem (1870–1940). Leben und Werk, Dissertation, Innsbruck 2003, ill. catalogue raisonné p. 58, WV no. 405

As perceived from nature, Nikodem spread out a reflection of reality, while, at the same time, making it appear unfamiliar by using form-dissolving structures and colour fields. One could reinterpret Nikodem's sentences

‘If a tree had no colour, one would not be able to see it. Colours are realities’¹

with:

‘If nature were without colour, one would not be able to see it [...]’²

Nikodem's small formats are among the most intimate expressions of the artist's painting personality. The assumption is that the majority of the 'small formats' were created in the last years of his career. This is supported by the progressive abstraction and also the colour palette compared to the rest of his work.³

The light reflections give the subject a striking, expressive tonal harmony. In 1915, Nikodem wrote:

‘I have things to say, which can only be expressed with forms and colours, and this why I have to paint.’⁴

1 Excerpt, from Nikodem's diary, 25.10–11.11.1922, in: Gertraud Jestl-Horngacher, Artur Nikodem (1870–1940). Leben und Werk, Dissertation, Innsbruck 2003, p. 236

2 Galerie bei der Albertina • Zetter, exhibition catalogue 'Artur Nikodem', Vienna 2015, ill. 15

3 Gertraud Jestl-Horngacher, Artur Nikodem (1870–1940). Leben und Werk, Dissertation, Innsbruck 2003, p. 208

4 Gottfried Hohenauer, Der Künstler in Selbstzeugnissen, in: Artur Nikodem. Innsbruck 1961, pp. 27–33



CARL MOLL

Wien Vienna 1861 – 1945 Wien Vienna

50 SANTA MARGHERITA LIGURE 1932

Öl auf Holz

Rechts unten monogrammiert: CM

Rückseitig betitelt: Il Santa Margarita Ligure

sowie Ausfuhrstempel

Cabuk WV Nr. GE 499

32,7 x 35,3 cm

Provenienz: 1945 Wilhelm Legler, Wien

1951 Willy Legler, Wien

1960 Alma Mahler-Werfel, USA

1962 Neue Galerie, Wien

1962 Galerie Schebesta, Wien

Privatsammlung, Argentinien

Lit.: Cornelia Cabuk, Carl Moll. Monografie und Werkverzeichnis, hrsg. von Stella Rollig, Christian Huemer, Belvedere Werkverzeichnisse, Bd. 11, Wien 2020, Abb. S. 259, WV Nr. GE 499

Carl Moll wurde 1861 in Wien geboren. Ab 1880 studierte er an der Akademie der bildenden Künste. Er zählte zu den Gründungsmitgliedern der Secession. Josef Hoffmann erbaute für ihn 1901 die Villa Moll auf der Hohen Warte. Von 1904 bis 1912 leitete er die Galerie Miethke, eines der Zentren für österreichische moderne Kunst der damaligen Zeit. Molls bemerkenswertes Œuvre verdeutlicht seine außergewöhnliche malerische Vielseitigkeit. Auch thematisch war Moll äußerst vielfältig, von Landschaften über Interieurs bis hin zu Stilleben lässt sich in seinem Schaffen alles finden. Moll war stets viel auf Reisen, wodurch er in den 1920er Jahren nach Nordwestitalien kam und einige Zeit in Ligurien verbrachte. Im Zuge dieses Aufenthaltes entstand vermutlich das hier gezeigte Bild „Santa Margherita Ligure“. Die Küste wird in eine mediterrane Landschaft aus Palmen und Sträuchern eingebettet. So wird die unverkennbare Atmosphäre Italiens in diesem Gemälde festgehalten. Es wurde von Cornelia Cabuk für das Carl-Moll-Werkverzeichnis in der Reihe der Belvedere Werkverzeichnisse dokumentiert.

50 SANTA MARGHERITA LIGURE 1932

Oil on wood

Monogrammed lower right: CM

Titled on the reverse: Il Santa Margarita Ligure

as well as export stamp

Cabuk WV no. GE 499

32.7 x 35.3 cm

Provenance: 1945 Wilhelm Legler, Vienna

1951 Willy Legler, Vienna

1960 Alma Mahler-Werfel, USA

1962 Neue Galerie, Vienna

1962 Galerie Schebesta, Vienna

Private collection, Argentina

Lit.: Cornelia Cabuk, Carl Moll. Monografie und Werkverzeichnis, ed. by Stella Rollig, Christian Huemer, Belvedere Werkverzeichnisse, vol. 11, Vienna 2020, ill. p. 259, WV no. GE 499

Carl Moll was born in Vienna in 1861. From 1880 he studied at the Academy of Fine Arts. In 1897 he was among the founding members of the Secession. Josef Hoffmann built the Villa Moll on the Hohe Warte for him in 1901. From 1904 to 1912 Moll ran the Galerie Miethke, one of the centres of Austrian modernist art at that time. Moll's remarkable work clearly shows his extraordinary versatility as a painter. His themes were many and varied; ranging from landscape and interiors to still life, everything can be found in his oeuvre. Moll was continually travelling and so he presumably visited north west Italy in the 1920s, spending some time in Liguria. The picture shown here, 'Santa Margherita Ligure', was most likely created during his stay there. The coast is embedded in a Mediterranean landscape of palm trees and shrubbery. In this way the unmistakable atmosphere of Italy's landscape is captured in this painting. It was documented by Cornelia Cabuk for Carl Moll's catalogue raisonné as part of the Belvedere's series of catalogues of works.



EMIL NOLDE

Nolde, Dänemark Denmark 1867 – 1956 Seebüll, Deutschland Germany

51 MARSCHLANDSCHAFT UM SEEBÜLL IM SONNENUNTERGANG um 1930/40

Aquarell auf Japanpapier

Rechts unten signiert: Nolde

Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Nolde-Stiftung Seebüll, vom 9. Juni 2022 ist vorhanden.

Dieses Aquarell ist in der Nolde-Stiftung Seebüll unter der Nummer Nolde A - 247/2022 verzeichnet.

35,2 x 44,7 cm

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog, „Emil Nolde. In Glut und Farbe“, hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Stephan Kojia, Unteres Belvedere, Wien 2013, Abb. S. 256ff.

Zeit seines Lebens war Emil Nolde eng mit seiner Heimat in Nordfriesland verbunden. 1867 als Sohn eines Landwirts unter dem Namen Emil Hansen geboren, lernte er bereits früh und unmittelbar die eigenwillige Landschaft des nördlichsten deutschen Landkreises kennen und lieben. Gemeinsam mit seiner Frau unternahm Nolde viele Reisen, die ihn unter anderem auch in die Südsee führten. Trotz der vielfältigen Eindrücke und künstlerischen Inspirationen der besuchten Länder und ihrer Kulturen blieb er dennoch stets der Landschaft des Nordens mit ihrem Charakter des Ursprünglichen und Urwüchsigen verbunden.

„Selbst bin ich der Meinung, dass meine Kunst trotz Reisen überall hin, tief im Heimatboden wurzelt, in dem schmalen Lande, hier zwischen den Meeren.“¹
[...] „Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Berausenden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“²

In tiefer Verehrung ihrer Einzigartigkeit hielt Nolde seine Heimat in den 1930er Jahren mit dem vorliegenden Aquarell „Marschlandschaft um Seebüll im Sonnenuntergang“ fest. Über die ruhige Stille des dunkelgrünen Marschlands im Vordergrund führte der Künstler den Blick zum tief im unteren Bilddrittel angelegten, im letzten Schein der untergehenden Sonne feurig aufglühenden Horizont. In goldgelbem Licht leuchtet die Landschaft um die Gehöfte auf, markant heben sich dabei die schwarzen Silhouetten der Häuser gegen das helle Leuchten ab. In der Ferne öffnet sich der Abendhimmel weit und lenkt so den Blick auf die lebendig inszenierte Wolkenformation mit ihrem faszinierenden Farbenspiel. Warm scheint das Rot der Aquarellfarben auf, geht mit tiefem Blau in dunkles Violett über, kontrastiert gegen leuchtendes Cyan und verdichtet sich im selbstständigen Fließen der Töne zu tiefem Kobaltblau. Luftig überlagern sich die Wolkenfelder, gehen an einer Stelle konturlos ineinander über, grenzen sich an anderer Stelle scharf umrissen voneinander ab – nicht zuletzt hier visualisiert sich Noldes einzigartige Kunstfertigkeit im Umgang mit Farbe, die er mit tiefend nassem Pinsel auftrug. In glühenden Farben und stiller wie zugleich lebendiger und gänzlich eindrucklicher Weise setzte Nolde der Heimat hier eine Hommage und lässt eine Landschaft von nahezu unwirklicher, zeitloser Schönheit entstehen.

1 Max Sauerlandt (Hrsg.), Emil Nolde. Briefe 1894–1926, Berlin 1927, Neuauflage Hamburg 1967, S. 141

2 Nolde Stiftung Seebüll (Hrsg.), Emil Nolde: Reisen, Ächtung, Befreiung. 1919–1946, Köln 2002, Bd. IV, S. 52

51 MARSH LANDSCAPE AROUND SEEBÜLL AT SUNSET around 1930/40

Watercolour on Japan paper

Signed lower right: Nolde

Certificate of authenticity with photograph by Prof. Dr. Manfred Reuther, Nolde-Stiftung Seebüll, 9 June 2022 is available.

This watercolour has been registered with the Nolde-Stiftung Seebüll, number Nolde A - 247/2022.

35.2 x 44.7 cm

Lit.: cf. Exhibition catalogue, 'Emil Nolde. In Glut und Farbe', ed. by Agnes Husslein-Arco, Stephan Kojia, Unteres Belvedere, Vienna 2013, ill. pp. 256ff.

During his lifetime Emil Nolde was closely linked to his home region in North Frisia. Born in 1867 as the son of a farmer with the name of Emil Hansen, early on he came to be familiar with and love intensely the special landscape of Germany's most northerly district. Together with his wife, Emil Nolde undertook many journeys, which led to the South Pacific among other places. Despite the varied impressions and artistic inspirations gathered from the countries visited and their cultures, Nolde always remained bound to the landscape of the north with its primordial, elemental character.

‘I myself believe that my art – despite my travelling all over the place – is deeply rooted in my home soil, in the narrow region here between the seas.’¹ [...] ‘Our landscape is modest, far removed from all that is intoxicating, lush, we know that, but it gives the intimate observer infinitely more for his love of her, something quieter, of inner beauty, austere greatness and yet stormily savage vitality.’²

Deeply venerating its uniqueness, Nolde captured his native region in the 1930s with the present watercolour ‘Marsh Landscape around Seebüll at Sunset’. Over the calm silence of the dark green marshland in the foreground, the artist led the viewer's eye to the horizon set deep in the lower third of the picture, glowing fierily in the last shimmer of the setting sun. The landscape around the farms shines in golden yellow light, while the black silhouettes of the houses stand out strikingly against the bright glow. In the distance the evening sky opens up expansively, thereby directing our gaze to the vividly staged cloud formation with its fascinating play of colours. The red of the watercolours shines warmly, merging with deep blue into dark violet, contrasting with glowing cyan and consolidating in the autonomous flow of the hues to a deep cobalt-blue. Breezily, the fields of clouds overlap one another, merging without contours into each other at one point, yet separating at another place with sharp lines visible. Here not least of all, Nolde visualised a unique form of artistry in his treatment of paint, which he applied with a dripping wet brush. Employing glowing colours and in a manner both quiet yet vivid and highly impressive, Nolde offered here a homage to his native region, allowing a landscape to arise of almost unreal, timeless beauty.

1 Max Sauerlandt (ed.), Emil Nolde, Briefe 1894–1926, Berlin 1927, new edition Hamburg 1967, p. 141

2 Nolde Stiftung Seebüll (ed.), Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung. 1919–1946, Cologne 2002, vol. IV, p. 52



© Nolde-Stiftung Seebüll

WANDER BERTONI

Codisotto, Italien Italy 1925 – 2019 Wien Vienna

52 DAS GROSSE U Entwurf 1955

aus der Serie „Das imaginäre Alphabet“

Bronze, poliert

Auflage 7

Signiert und nummeriert: W BERTONI 6/7

Gießerstempel MIKIC

H 84 cm

Lit.: vgl. Kristian Sottriffer, Wander Bertoni. Das plastische Werk 1945 bis 1980, Wien 1981, Abb. S. 82, Nr. 43, und S. 157, Nr. 126

Der 1925 in Italien geborene Bildhauer Wander Bertoni kam 1943 als Fremdarbeiter nach Wien. Angeregt durch einen italienischen Maler, begann er 1944 zu zeichnen und zu malen. Im Jahr darauf beschäftigte er sich erstmals mit bildhauerischen Arbeiten. 1946 begann er sein Studium bei Fritz Wotruba an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Bertonis erste Werke sind noch gegenständlicher Natur. Erst in den 1950er Jahren wandte er sich der Abstraktion zu. Bertoni sah allerdings nie die Form als Selbstzweck: Der treibende Motor in seinem Schaffen blieb stets der Inhalt, die Aussage seiner Werke. 1965 wurde Bertoni als Leiter der Meisterklasse für Bildhauerei an die Hochschule für angewandte Kunst in Wien berufen. Seine Arbeiten wurden in zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt. Wander Bertoni starb im Dezember 2019 in Wien.

Bertoni war ständig auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Schon in den 1950er Jahren oszillierte er zwischen figurativer und abstrakter Bildhauerei – ein kreativer Dialog, der sein Schaffen prägend mitbestimmte. Er sprach dabei von erworbenen Erkenntnissen,

„die während der Arbeit entstanden sind, und das wird hoffentlich das ganze Leben so bleiben, daß bei jeder Erfahrung neue Formen entstehen. Das ist der Sinn der Kunst – für mich.“¹

Das hier gezeigte „Große U“ stammt aus einer der wichtigsten Werkgruppen des Künstlers, dem „Imaginären Alphabet“, das Mitte der 1950er Jahre entstand und hauptsächlich aus hochglanzpolierten Bronzen besteht.

„Innerhalb des Gesamtwerks und innerhalb der Entwicklung zeitgenössischer Bildhauerei erweist sich das ‚Imaginäre Alphabet‘ als eine exemplarische und nach seinem Entstehen international aufsehenerregende Leistung. Und zwar nicht zuletzt deswegen, weil es Bertoni gelungen war, mit dieser von Wittgenstein angeregten kontemplativen, Musikalität und Phantasie, aber auch metaphysische Komponenten einbeziehenden Serie den Nachweis für die Möglichkeit einer Integration differenzierter Vorstellungen in ein plastisches Werk zu erbringen.“²

Wander Bertoni war Mitbegründer der Wiener KünstlerInnenvereinigung „Art Club“, die von 1947 bis 1957 bestand und als progressive Plattform für junge KünstlerInnen im Kampf um die Autonomie der modernen Kunst fungierte.

1 Kristian Sottriffer, Wander Bertoni. Das plastische Werk 1945 bis 1980, Wien 1981, Vorwort

2 ebd., S. 18

52 THE BIG U design 1955

from the series 'The Imaginary Alphabet'

Bronze, polished

Edition size 7

Signed and numbered: W BERTONI 6/7

Foundry stamp MIKIC

H 84 cm

Lit.: cf. Kristian Sottriffer, Wander Bertoni. Das plastische Werk 1945 bis 1980, Vienna 1981, ill. p. 82, no. 43, and p. 157, no. 126

Born in Italy in 1925, the sculptor Wander Bertoni came to Vienna as a foreign labourer in 1943. Encouraged by an Italian painter, he began to draw and paint in 1944. A year later, he first engaged with sculptural works. In 1946, he began studying with Fritz Wotruba at the Academy of Fine Arts in Vienna. Bertoni's first works are still representational in their nature. It was only in the 1950s that he turned to abstraction. Bertoni never saw form as an end in itself, however: the driving force in his creative work always remained the content, the message contained in his works. In 1965, Bertoni was appointed head of the masterclass for sculpture at the University of Applied Arts in Vienna. His works were shown in numerous exhibitions both at home and abroad. Wander Bertoni died in Vienna in December 2019.

Bertoni was constantly searching for new possibilities of expression. As early as the 1950s he oscillated between figurative and abstract sculpture – a creative dialogue which decisively shaped his work. He spoke of insights gained

‘that arose during the work, and that will hopefully remain the case my whole life that with every experience new forms emerge. That is the meaning of art – for me.’¹

The ‘Big U’ shown here comes from one of the artist's most important group of works, the ‘Imaginary Alphabet’ which was created in the mid-1950s and which consists mainly of highly polished bronzes.

‘Within the overall work and within the development of contemporary sculpture, the “Imaginary Alphabet” is shown to be an exemplary achievement, which garnered attention internationally following its creation. And not least of all because with this contemplative series, which was inspired by Wittgenstein and which included musicality and fantasy, yet metaphysical components too, Bertoni succeeded in providing evidence of the potential for integrating differentiated ideas into one sculptural work.’²

Wander Bertoni was co-founder of the Viennese association of artists, the ‘Art Club’, which existed from 1947 to 1957 and which acted as a progressive platform for young artists in the fight for autonomy in modern art.

1 Kristian Sottriffer, Wander Bertoni. Das plastische Werk 1945 bis 1980, Vienna 1981, Foreword

2 ibid., p. 18



GUSTAV HESSING

Czernowitz/Chernivtsi, Ukraine 1909 – 1981 Wien Vienna

53 STILLEBEN MIT FRÜCHTEN

UND KRUG 1957

Öl auf Leinwand

Links oben signiert: G Hessing

Rückseitig signiert: Hessing

95,5 x 114,5 cm

Provenienz: direkt vom Künstler

Privatsammlung, Niederösterreich

Lit.: Martin Suppan (Hrsg.), Gustav Hessing. Sensation der Farbe, Edition Martin Suppan, Wien 2005, Abb. S. 36, Nr. 38

Gustav Hessing wurde 1909 in Czernowitz geboren. Nach dem Besuch der Akademie der bildenden Künste in Wien bis 1931 ließ er sich als freischaffender Künstler nieder. Während der Zeit des zweiten Weltkrieges erhielt er von den Nationalsozialisten Berufsverbot. 1946 war er Mitbegründer der Künstlervereinigung „Der Kreis“, ebenso war er zwischen 1958 und 1960 sowie erneut ab 1969 Mitglied der Secession. 1967 wurde er als Professor an die Akademie der bildenden Künste berufen. 1979 widmete ihm die Österreichische Galerie Belvedere eine große Retrospektive.

Das Bild „Stilleben mit Früchten und Krug“ zeigt das für Hessing typische farbstarke Kolorit sowie die offene Malweise. Die Integration der dargestellten Gegenstände in das ornamentale Gesamterscheinungsbild zeichnet dieses Werk aus. Die, für ein Stilleben charakteristischen, leblosen Gegenstände, hier in Form von Obst, eines Obstkorbes und eines Kruges, erhalten durch die starke Farbigkeit einen nahezu lebhaften Charakter.

53 STILL LIFE WITH FRUITS

AND JUG 1957

Oil on canvas

Signed upper left: G Hessing

Signed on the reverse: Hessing

95.5 x 114.5 cm

Provenance: directly from the artist

Private collection, Lower Austria

Lit.: Martin Suppan (ed.), Gustav Hessing. Sensation der Farbe, Edition Martin Suppan, Vienna 2005, ill. p. 36, no. 38

Gustav Hessing was born in Chernivtsi in 1909. After attending the Academy of Fine Arts in Vienna until 1931, he established himself as a freelance artist. During the Second World War he was prohibited from working as an artist by the National Socialists. In 1946 he was a co-founder of the artists' association 'Der Kreis' (The Circle); he was also a member of the Secession from 1958 to 1960, and then once again from 1969 onwards. In 1967 he was appointed Professor at the Academy of Fine Arts. A large retrospective was devoted to him by the Österreichische Galerie Belvedere in 1979.

The picture 'Still Life with Fruits and Jug' shows the intense use of colour typical of Hessing, as well as the open style of painting. The integration of the depicted objects into the overall ornamental appearance is what distinguishes this work. The lifeless objects, characteristic of a still life, to be found here in the form of fruit, a fruit basket and a jug, are given an almost vibrant character by the strong use of colour.



FRITZ WOTRUBA

Wien Vienna 1907 – 1975 Wien Vienna

54 STEHENDE FIGUR (MIT ERHOBENEN ARMEN) 1958

Bronze

Auflage 12 (+3 EA)

Seitlich am Sockel nummeriert, datiert und signiert: GUSS. 6 / 1958 / WOTRVBA

Breicha WV Nr. 213

Das Gussbuch verzeichnet eine arabisch nummerierte Auflage von 12 Güssen und einen mit EA0 bezeichneten Abguss. Darüber hinaus sind zwei weitere mit EA bezeichnete römisch nummerierte Exemplare nachweisbar.

H 83,8 cm

Basis 24 x 24 cm

Provenienz: Privatsammlung, Connecticut

in den 1960er Jahren von dort in New York erworben

Auktion, Christie's, London, 23.6.2016, lot 270

seit 2016 Privatsammlung, Tschechien

Lit.: vgl. Otto Breicha, Fritz Wotruba Werkverzeichnis. Skulpturen, Reliefs, Bühnen- und Architekturmodelle, St. Gallen 2002, Abb. S. 212, WV Nr. 213

Aus den Säulenfiguren der 1950er Jahre entwickelte Fritz Wotruba 1958 die Pfeilerfiguren. Seine Figuren waren nun nicht mehr aus Röhren aufgebaut, sondern aus Kuben. Er sagte dazu:

„Ich versuche bei der Realisierung eines Themas mit einem Minimum an Formen auszukommen, da ich glaube, dass die künstlerische Aussage [durch] die rücksichtsloseste Ausmerzung jeder Formenphrase nur wahrer und dadurch wirksamer wird.“

Für ihn waren also der Würfel und der Kubus die einfachsten und somit richtigsten Formen, um den menschlichen Körper aufzubauen.

Die hier gezeigte „Stehende Figur (mit erhobenen Armen)“ zählt zur typischen Formenreihe, die Wotrubas weiteres künstlerisches Schaffen prägte. Der Körper gliedert sich in Unterschenkel, Oberschenkel, Oberkörper und Kopfpartie mit angewinkelten Armen, die schützend auf dem Kopf ruhen. Wie Schachteln oder Steinblöcke sind die Körperteile aufeinandergestapelt, so als gäbe es keine andere Form als die von Wotruba gewählte – denn die Figur ist in sich geschlossen und wirkt stark, unverrückbar und kraftvoll. Die Skulptur gleicht einem Pfeiler: Die Beine sind fest mit der Basis verbunden, der Körper fungiert als Pfeilerschaft und der Kopf mit den angewinkelten Armen bildet das Kapitell. Die Formensprache ist einprägsam und trägt unverkennbar Wotrubas „Handschrift“. Sein Werk ist nicht gefällig – die BetrachterInnen müssen es für sich erobern und die Direktheit des Künstlers begreifen. Erst dann eröffnen seine Figuren die gesamte Intensität und Intimität, die von ihnen ausgeht.

54 STANDING FIGURE (WITH ARMS RAISED) 1958

Bronze cast

Edition size: 12 (+3 EA)

Numbered, dated and signed on the side of the base: GUSS. 6 / 1958 / WOTRVBA

Breicha WV no. 213

The cast records show one edition of 12 casts bearing Arabic numbers and one cast marked with EA0. Two more casts marked EA and bearing Roman numbers can be verified.

H 83.8 cm

Base 24 x 24 cm

Provenance: Private collection, Connecticut

acquired from there in New York in the 1960s

Sale, Christie's, London, 23.6.2016, lot 270

since 2016 private collection, Czech Republic

Lit.: cf. Otto Breicha, Fritz Wotruba Werkverzeichnis. Skulpturen, Reliefs, Bühnen- und Architekturmodelle, St. Gallen 2002, ill. p. 212, WV no. 213

Fritz Wotruba developed his pillar figures in 1958 from the column figures of the 1950s. His figures were now no longer constructed from tube, rather from cubes. Concerning this, he said:

‘I try when executing a theme to make do with a minimum of forms, as I believe that the artistic message only becomes truer and so more effective [through] the most ruthless eradication of every phrase of form.’

So for him, the die and cube were the most simple and therefore the most correct forms with which to construct the human body.

The ‘Standing Figure (With Arms Raised)’ shown here belongs to the typical series of forms that marked Wotruba's further artistic work. The body is divided into lower legs, upper legs, torso and head section with bent arms that rest protectively on the head. The body parts are stacked on top of each other like boxes or blocks of stone, seemingly as if there were no alternative form but that chosen by Wotruba – for the figure is self-contained and appears strong, immovable and powerful. The sculpture resembles a pillar: the legs are tightly linked to the base, the body acts as a pier shaft and the head with the bent arms forms the capital. The language of form is memorable and carries unmistakably Wotruba's ‘handwriting’. His work is not accommodating – viewers must ‘conquer’ it themselves and figure out the artist's directness. Only then do his figures reveal all the intensity and intimacy that radiates from them.



FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER

Wien Vienna 1928 – 2000 An Bord der Aboard the Queen Elizabeth II

55 „TIBETRUHE“ 1958

Eitempera und Wasserfarbe auf Papier, grundiert mit Kreide und PV, montiert auf Leinwand

Links unten nummeriert, signiert und betitelt: 514 HUNDERTWASSER 1970 [...] 514 / PARIS 1958 DIPINTO; rückseitig auf Keilrahmen Galerieetikett und Stempel: Galleria Levi / Milano; rückseitig auf Keilrahmen Ausstellungsetikett: Studio d'Arte Contemporanea / Roma; rückseitig auf Keilrahmen nummeriert und datiert: 514 1958 [...] 1970; rückseitig signiert, bezeichnet und betitelt; Fürst WV Nr. 514; 50 x 65 cm Provenienz: Galerie H Kamer, Paris; Claudio Bruni Sammlung, Rom, 1970; Mr. Trappani Sammlung, Venedig; Galleria Internazionale, Mailand; Antonio Boschi Sammlung, Mailand; Galleria Levi, Mailand; Galleria La Medusa, Rom; Agenzia d'Arte Moderna, Rom; vom Vorbesitzer dort erworben 1979

Ausstellungen: Hannover, Kestner-Gesellschaft, „Hundertwasser“, 1964, S. 173; Rom, Galleria d'Arte / Istituto Austriaco di Cultura, „Hundertwasser“, 1970, cat. 28; Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, „Hommage à Hundertwasser 1928–2000“, 2001, S. 41

Lit.: Ausstellungskatalog „Hundertwasser. Vollständiger Œuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen“, hrsg. von Kestner-Gesellschaft, Hannover 1964, S. 173, Nr. 514; Andrea Christa Fürst, Hundertwasser 1928–2000, Catalogue Raisonné, Köln 2002, Vol. II, Abb. S. 431, WV Nr. 514; Cisela Rosemann, Sprich ein deutliches Ja, 33 Bausteine für die Firmkatechese, Donauwörth 2003, Abb. S. 48

Friedensreich Hundertwassers Werk „Tibetruhe“ entstand im Jahr 1958. Der Titel steht den tatsächlichen Entwicklungen in Zentralasien entgegen, wo zu dieser Zeit – mit dem Einmarsch Chinas, der Deklaration Tibets als integralen Bestandteil der Volksrepublik und nur ein Jahr vor dem Aufstand für den Dalai-Lama – die Lage höchst angespannt war. Im weit entfernten „La Picaudière“, einem inmitten von Feldern und Wiesen idyllisch gelegenen Bauernhaus in der Normandie, ließ Hundertwasser in leuchtenden Eitempera- und Aquarellfarben, unvermischt nebeneinander aufgetragen und durch tiefes Schwarz effektiv hervorgehoben, ein friedvoll-ruhiges, äußerst harmonisches und farbkraftiges Bild entstehen. Als aufmerksamer Beobachter des globalen Geschehens und aktiver Zivilisationskritiker negierte er mit dem Titel keinesfalls das Zeitgeschehen. In keinem direkten Verhältnis zum Inhalt stehend, referieren die Werknamen stets vielmehr auf Gedanken und Gefühle des Künstlers während des Malprozesses. Sie visualisieren Klänge oder Laute in unübersetzbarer „Wortmalerei“ oder beziehen sich auch auf die Orte ihrer Entstehung: „Wenn ich male, träume ich ja. Das ist so, wenn der Traum zu Ende geht, erinnere ich mich nicht mehr an das, was ich geträumt habe, das Bild aber bleibt. Es ist das Resultat des Traumes, aber ich kann den Ursprung des Traumes nicht mehr entdecken. Also, wenn der Maler nicht mehr völlig erstaunt ist über das, was er malt, dann ist es kein gutes Bild, denn ich selber möchte mich von meinen eigenen Bildern überraschen lassen. Ich möchte ständig meine eigenen Bilder entdecken. Dadurch schalte ich einen Teil meiner Persönlichkeit aus, es kommt dann von ganz woanders, d.h. ich schalte meinen Intellekt aus, um etwas anderes wirken zu lassen, das von ganz weit herkommt, ganz ganz weit herkommt.“¹ Hundertwassers Werke verbildlichen vielmehr Sehnsucht und zeugen zugleich von einem erfüllten Leben: „Ich habe ein festes Gefühl dafür, wie das Leben sein soll und wie das Paradies sein soll. Ich möchte viel lieber in einem Stuhl sitzen und das Paradies betrachten, aber da es sich nicht bilden will, muss ich es leider selber tun.“² 1970 überarbeitete Hundertwasser das Aquarell, seitdem befand es sich in renommierten internationalen Sammlungen und wurde in ausgewählten Museen ausgestellt, zuletzt 2001 im Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle in Alençon, Frankreich, in unmittelbarer Nähe seines Entstehungsorts.

1 Hundertwasser in: „Hundertwassers Regentag“, aus: Dialogliste zum Film „Hundertwassers Regentag“ von Peter Schamoni, 1973; zit. n.: Ausstellungskatalog „Hundertwasser. Die Kunst des grünen Wegs“, Kunsthaus Wien, 2011, S. 138

2 Hundertwasser in: „Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut“, gehalten als erste Rede Hundertwassers in nackttem Zustand am 12. Dezember 1967 in der Galerie Hartmann, München; zit. n.: Ausstellungskatalog „Hundertwasser. Die Kunst des grünen Wegs“, Kunsthaus Wien, 2011, S. 130

55 QUIET IN TIBET 1958

Egg tempera and watercolour on wrapping paper primed with chalk and PV, mounted on canvas

Numbered, signed and titled lower left: 514 HUNDERTWASSER 1970 [...] 514 / PARIS 1958 DIPINTO; gallery label and stamp on the frame on the reverse: Galleria Levi / Milano; exhibition label on the frame on the reverse: Studio d'Arte Contemporanea / Roma; numbered and dated on the frame on the reverse: 514 1958 [...] 1970; signed, inscribed and titled on the reverse; Fürst WV no. 514; 50 x 65 cm Provenance: Galerie H Kamer, Paris; Claudio Bruni Collection, Rome, 1970; Mr. Trappani Collection, Venice; Galleria Internazionale, Milan; Antonio Boschi Collection, Milan; Galleria Levi, Milan; Galleria La Medusa, Rome; Agenzia d'Arte Moderna, Rome; acquired from the above by the present owner in 1979

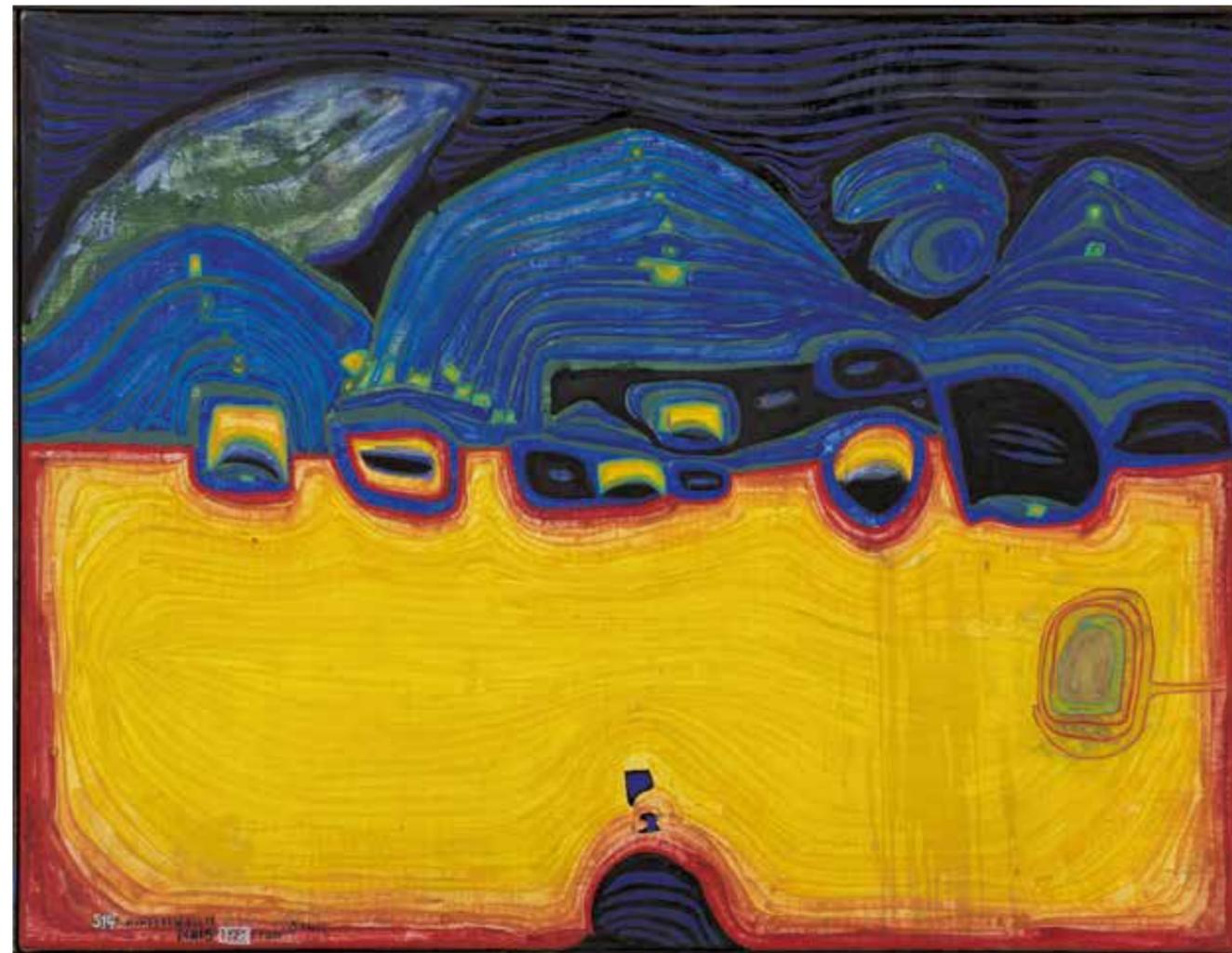
Exhibitions: Hanover, Kestner-Gesellschaft, 'Hundertwasser', 1964, p. 173; Rome, Galleria d'Arte / Istituto Austriaco di Cultura, 'Hundertwasser', 1970, cat. 28; Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, 'Hommage à Hundertwasser 1928–2000', 2001, p. 41

Lit.: Exhibition catalogue 'Hundertwasser. Vollständiger Œuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen', ed. by Kestner-Gesellschaft, Hanover 1964, p. 173, no. 514; Andrea Christa Fürst, Hundertwasser 1928–2000, Catalogue Raisonné, Cologne 2002, Vol. II, ill. p. 431, WV no. 514; Cisela Rosemann, Sprich ein deutliches Ja, 33 Bausteine für die Firmkatechese, Donauwörth 2003, ill. p. 48

Friedensreich Hundertwasser's work 'Quiet in Tibet' was created in 1958. The title contrasts with actual developments in Central Asia, where at the time – with China's invasion, Tibet's declaration as an integral part of the People's Republic, and just one year before the uprising for the Dalai Lama – the situation is highly tense. In far-off 'La Picaudière', the farmhouse idyllically located in the middle of fields and meadows, Hundertwasser created a peaceful, tranquil, fully harmonious and powerfully colourful picture in glowing egg tempera and watercolours, applied next to each other without mixing and effectively accentuated by means of pitch-black. As a careful observer of global events and an active critic of civilisation, he was in no way denying current events with his title. Bearing no direct relation to the content, the title names always refer rather to the artist's thoughts and feelings while painting. They visualise sounds or noises in untranslatable 'word painting' or relate to the places they were created in, too: 'When I paint, I dream as well, after all. It's like, if the dream comes to an end, I no longer recall what I dreamed, yet the picture remains. It's the result of the dream, but I can no longer discover the origin of the dream. So, if the painter is no longer completely amazed by what he paints, then it's not a good picture, for I would like to be surprised myself by my own pictures. I would want continually to discover my own paintings. In this way, I disconnect my personality, it comes from somewhere completely different, i.e. I switch off my intellect in order to let something have effect, that comes from far away, far, far away.'¹ Hundertwasser's works rather illustrate longing and at the same are evidence of a fulfilled life: 'I have a strong feeling for how life should be and how paradise should be. I would rather sit in a chair and contemplate paradise, but as it does not want to form itself, I have to do it myself, unfortunately.'² Hundertwasser reworked the watercolour in 1970, since when it has been found in renowned international collections and has been exhibited in selected museums, most recently in the Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle in Alençon, close to where it was created.

1 Hundertwasser in: 'Hundertwassers Regentag', from: list of dialogue for 'Hundertwassers Regentag' by Peter Schamoni, 1973; quoted from: Exhibition catalogue 'Hundertwasser. Die Kunst des grünen Wegs', Kunsthaus Wien, 2011, p. 138

2 Hundertwasser in: 'Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut', held as the first speech by Hundertwasser whilst naked on 12 December 1967 in Galerie Hartmann, Munich; quoted from: Exhibition catalogue 'Hundertwasser. Die Kunst des grünen Wegs', Kunsthaus Wien, 2011, p. 130



GERHILD DIESNER

Innsbruck 1915 – 1995 Innsbruck

56 KERSCHBUCHHOF BEI INNSBRUCK 1959

Öl auf Hartfaserplatte

Rechts unten signiert und datiert: Diesner 59

Rückseitig bezeichnet: Kerschbuchhof

59 x 62 cm

Die 1915 in Innsbruck geborene Gerhild Diesner lernte während ihrer künstlerischen Ausbildung in London und Paris das Œuvre von Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Henri Matisse kennen. Kräftige Farben und klare Formen zählen zu den wichtigsten Bildelementen der Tiroler Malerin. Die meist an van Gogh und Matisse orientierte, flächige Ausarbeitung der Formen und die intensive Farbigkeit sind in diesem Zusammenhang die wesentlichsten stilistischen Merkmale, woraus wunderschöne Landschaftsbilder und Stillleben entstanden. Mit ihrem künstlerischen Schaffen leistete Gerhild Diesner einen Schlüsselbeitrag zur klassischen Moderne der österreichischen Kunst – die Wiener Presse berichtete 1951 Folgendes dazu (Zit. Gütersloh): »[...] dass die westliche Modernität, auf den Spuren der Franzosen von 1809, nach Tirol sich einschleicht [...] die wenigen dortigen Modernisten, wie etwa Diesner, Flora, Honeder, sind trotz ihrer zahlenmäßigen Schwäche [...] neu und revolutionär [...] unsere Tiroler Avantgardisten [...] zehren in einer Gegend, wo man herrliche Knödel isst, von dem Schock, den uns damals die französische Kunstküche erleiden gemacht hat«¹

Einen Hauptteil des Œuvres von Gerhild Diesner machen Landschaftsdarstellungen aus. Inspirationen für diese stimmungsvollen Bilder schöpfte sie aus ihren zahlreichen Reisen. Zumeist sind klare, ruhige Szenen zu sehen, die sich aus der Komposition von kräftigen Farben zusammensetzen. Mit dem Werk »Kerschbuchhof bei Innsbruck« schenkte sie uns einen Blick auf eine hinter Bäumen versteckte, am Fuße eines imposanten Berges liegende Hütte. Die hintere Ebene eröffnet eine Bergwelt, die in ein kräftiges Blau getaucht ist. Ein krönender Berg wird dort zum Hauptaugenmerk der Bildkomposition. Räumliche Tiefe schuf die Künstlerin durch die Aneinanderreihung verschiedener Motive in unterschiedlichen Flächen. Reduzierte Formen, gepaart mit leuchtenden Farben in Komplementärkontrasten und dynamischen Pinselstrichen lassen die ruhige Landschaftsdarstellung lebendig wirken – nicht umsonst gilt ihre Farbpalette als Stimmungs- und Ausdrucksträger ihrer Werke.

¹ vgl. Matthias Boeckl, Gerhild Diesner 1915–1995, Innsbruck 2007, Abb. S. 55

56 KERSCHBUCHHOF NEAR INNSBRUCK 1959

Oil on hardboard

Signed and dated lower right: Diesner 59

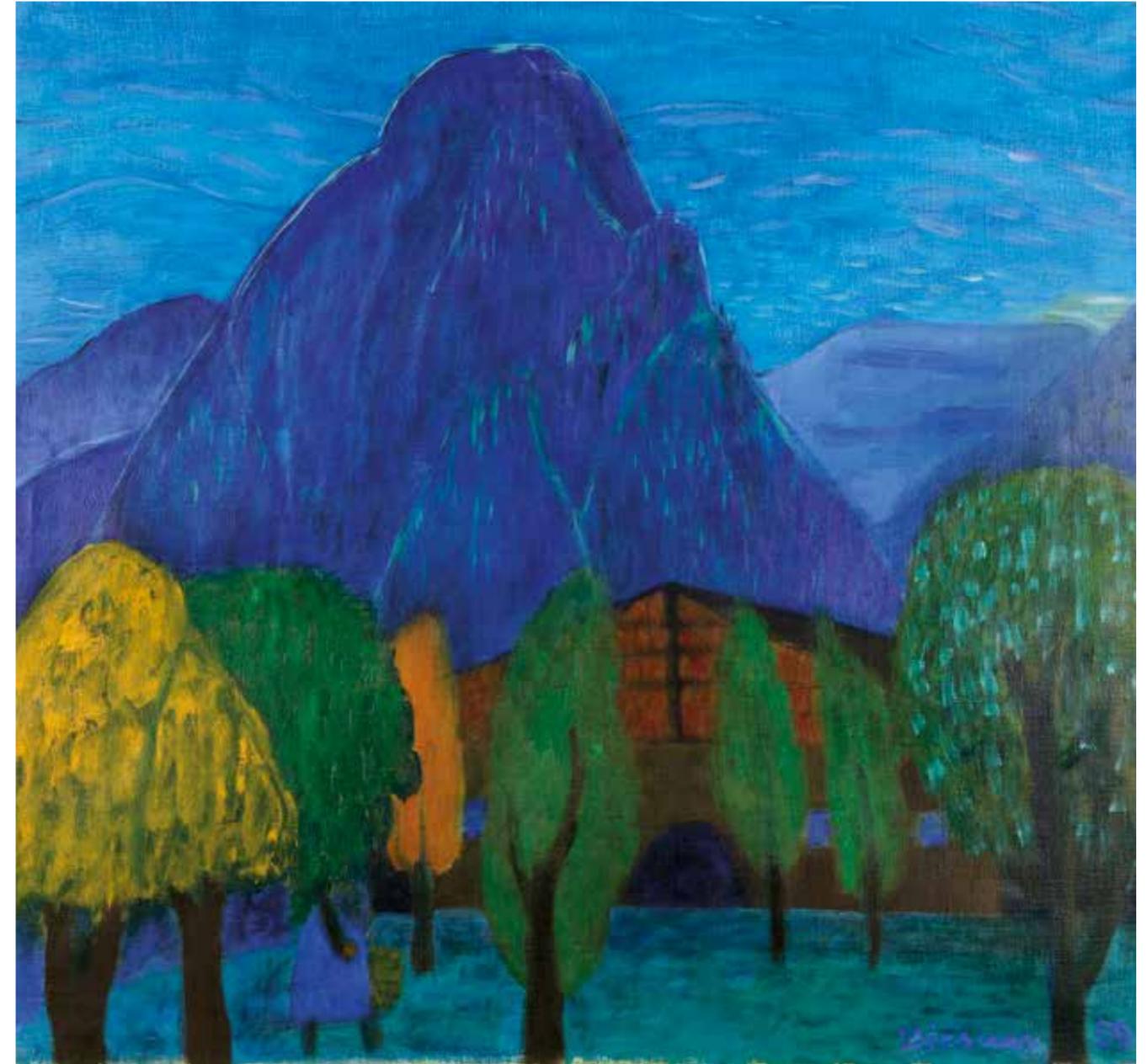
Inscribed on the reverse: Kerschbuchhof

59 x 62 cm

Born in Innsbruck in 1915, Gerhild Diesner encountered the work of Vincent van Gogh, Paul Gauguin and Henri Matisse in London and Paris during her art studies there. Striking colours and clear forms are among the most important elements in the work of the Tyrolean painter. The flat working out of the forms, mostly taking their bearings from van Gogh and Matisse, and the intense colouring are the most essential stylistic hallmarks in this context. From these, wonderful landscapes and still lifes were produced. With her creative output, Gerhild Diesner represents a key contribution to Austrian Classical Modernism. Vienna's Presse reported as follows in 1951 (quote from Gütersloh): 'that western Modernity, following in the tracks of the French of 1809, has crept into Tyrol [...] the few modernists there, such as Diesner, Flora, Honeder, are despite their numerical weakness [...] new and revolutionary [...] our Tyrolean avant-gardists [...], in a region where you can eat marvellous dumplings, feed on the shock that the artistic French cuisine made us suffer at that time!'

Much of Tyrolean artist Gerhild Diesner's oeuvre is made up of landscape depictions. She drew on her numerous journeys as inspiration for these atmospheric pictures. Mostly we see clear, peaceful scenes, composed of powerful colours. In the work 'Kerschbuchhof near Innsbruck' she offered us a view of a hut hidden behind trees, lying at the foot of an imposing mountain. The plain at the back opens up a world of mountains dipped in vibrant blue. A cresting mountain there becomes the main feature of the work. The artist created spatial depth by means of the juxtapositioning of various motifs on different surfaces. Reduced forms, paired with luminous colours in complementary contrasts and dynamic brushstrokes, make the tranquil landscape depiction appear lively. There is a reason, after all, why her range of colours is seen as the means of evoking atmosphere and expression in her works.

¹ cf. Matthias Boeckl, Gerhild Diesner 1915–1995, Innsbruck 2007, ill. p. 55



JOANNIS AVRAMIDIS

Batumi, Georgien Georgia 1922 – 2016 Wien Vienna

57 KLEINE FIGUR 1959–1962

Auflageabguss in Bronze

Auflage 6 (+ 0/6 + PA)

Monogrammiert: A

H 68 cm

Provenienz: Athens Art Gallery, Athen

Privatsammlung, Griechenland

Lit.: vgl. Michael Semff, Avramidis. Skulpturen und Zeichnungen, München 2005, Buchcover und Abb. S. 90, Nr. 46

vgl. Ausstellungskatalog „Joannis Avramidis“, hrsg. von Hans-Peter Wipplinger, Leopold Museum Wien, Wien 2017, Abb. S. 101

1962 stellte Joannis Avramidis 22 Skulpturen im Österreich-Pavillon auf der XXXI. Biennale von Venedig aus. Friedensreich Hundertwasser war sein kongenialer künstlerischer Partner in dieser Präsentation, die zu den weltweit wichtigsten Kunstausstellungen zählt und für Avramidis den internationalen Durchbruch bedeuten sollte. Bereits zwei Jahre später, 1964, war Joannis Avramidis auf der dritten documenta in Kassel vertreten. Unsere hier gezeigte Skulptur stammt aus dieser wichtigen Frühzeit. Die bisher größte retrospektiv konzipierte Ausstellung des Künstlers in Österreich fand 2017 im Leopold Museum in Wien statt.



Blick in den Hof des österreichischen Pavillons der Biennale in Venedig 1962
View of the courtyard of the Austrian Pavilion at the Venice Biennale 1962
in: Michael Semff, Avramidis. Skulpturen und Zeichnungen, München Munich 2005, S. p. 13,
Photo: Bo Bonstedt

57 SMALL FIGURE 1959–1962

Bronze cast

Edition size 6 (+ 0/6 + PA)

Monogrammed: A

H 68 cm

Provenance: Athens Art Gallery, Athens

Private collection, Greece

Lit.: cf. Michael Semff, Avramidis. Skulpturen und Zeichnungen, Munich 2005, book cover and ill. p. 90, no. 46

cf. Exhibition catalogue 'Joannis Avramidis', ed. by Hans-Peter Wipplinger, Leopold Museum Wien, Vienna 2017, ill. p. 101

In 1962, Avramidis exhibited 22 sculptures in the Austrian pavilion at the 31st Venice Biennale. Friedensreich Hundertwasser was his congenial artistic partner during this exhibition, which can be counted amongst the most internationally acclaimed presentations and would eventually become Avramidis' big breakthrough. Only two years later, in 1964, Joannis Avramidis was already part of the third documenta in Kassel. Our sculpture shown here comes from this important early period. In 2017, the Leopold Museum Vienna showed the artist's largest retrospective exhibition in Austria to date.



ARIK BRAUER

Wien Vienna 1929 – 2021 Wien Vienna

58 „L'ESCARGOT“ 1963

Öl auf Holz mit Acrylgrund

Links unten signiert: BRAUER

Rückseitig bezeichnet, datiert und betitelt: 84 x 61 cm / BRAUER 1963

MALLORKA / „L'ESCARGOT“

Rückseitig nummeriert: 1305

Rückseitig diverse Galerieetiketten: Felix Landau Gallery, California; Landau Alan Gallery, New York; Byron Gallery, Inc., New York; Galerie Karl Flinker, Paris; sowie ein Transportetikett der Firma Arthur Lénars & Cie und ein Zollstempel

Brauer WV Nr. Öl 131

61 x 84,3 cm

Lit.: Die bibliophilen Taschenbücher, Arik Brauer, Werkverzeichnis, Bd. 1 der Vorzugsausgabe in drei Bänden, Dortmund 1984, Abb. S. 230f.

Wieland Schmied, Arik Brauer. Monographie mit Werkkatalog, Wien, München 1972, Tafel 25

Charakteristisch für die Werke Arik Brauers sind vor allem die intensiven, weichen und nuancierten Farben und die detaillierte Kleinarbeit, die zusammen eine traumhafte Atmosphäre schaffen. Unter anderem sind Einflüsse von Pieter Bruegel dem Älteren sowie orientalischer Miniatur- und Ikonenmalerei erkennbar. Arik Brauer beschrieb seine Bilder einmal als bunte Steine in einem Bachbett, die man aufhebt und betrachtet:

„Deine Phantasie beginnt sich zu drehen wie eine Mühle im Wind und vielerlei Gedanken werden wach. Meine Bilder sind elastisch nach allen Seiten hin und müssen von jedem Betrachter aufs Neue zu Ende gedacht und zu Ende gesehen werden.“¹

Das vorliegende Gemälde erweckt den Eindruck, als ließe es sich niemals eindeutig und endgültig zu Ende sehen, so vielschichtig begegnet uns Brauers fantastische Landschaft hier. Auf einem Grund unterschiedlichster Rot- und Orangetöne tummeln sich Fabelwesen und Figuren sowie einige versprengte Häuser, die in ihrer Architektur ein wenig an die verspielten Formen und Farben Hundertwassers denken lassen, mit dem Brauer eine innige Freundschaft verband.

Verschiedene Elemente heben sich farblich stark von diesem märchenhaft-komplexen Hintergrund ab: Da ist ein gewaltiges, finsternes und bedrohlich wirkendes schneckenähnliches Geschöpf in der rechten Hälfte, an dessen unterem Ende scheinbar Flammen züngeln. Rechts davon hebt sich ein giftgrünes pflanzliches Gebilde scharf vom Hintergrund ab. Die linke Bildhälfte wird von einem verzweigten Baum beherrscht, in dem ein gelbgrünes, wolliges Nest zu ruhen scheint, bewohnt von einer zusammengekauerten, vogelartigen Lichtgestalt. Links unter dem Baum ist in leuchtend-hellen Farben ein riesiges, sagenhaftes Insekt zu sehen. Scharf kontrastierend zum Geschehen im unteren Bereich ist der dunkelblaue, nächtliche Himmel, der nur von einer quallenartigen Wolke links und einem grün schillernden Insekt rechts unterbrochen wird. – Es gilt den Kontext zu ergründen, in dem all diese Gestalten, die scheinbar unabhängig voneinander in Brauers Bildkosmos existieren, zusammen doch Sinn ergeben.

¹ Wieland Schmied, Arik Brauer. Monographie mit Werkkatalog, Wien/München 1972

58 'L'ESCARGOT' 1963

Oil on wood with acrylic ground

Signed lower left: BRAUER

Inscribed, dated and titled on the reverse: 84 x 61 cm / BRAUER 1963

MALLORKA / 'L'ESCARGOT'

Numbered on the reverse: 1305

Gallery labels on the reverse: Felix Landau Gallery, California; Landau Alan Gallery, New York; Byron Gallery, Inc., New York; Galerie Karl Flinker, Paris; as well as a shipping label of Arthur Lénars & Cie and a stamp of customs office

Brauer WV no. Öl 131

61 x 84.3 cm

Lit.: Die bibliophilen Taschenbücher, Arik Brauer, catalogue raisonné, vol. 1 of the special edition in three volumes, Dortmund 1984, ill. p. 230f.

Wieland Schmied, Arik Brauer. Monographie mit Werkkatalog, Vienna, Munich 1972, plate 25

The works of Arik Brauer are chiefly characterised by the intense, soft and nuanced colours and the detailed precision work which together create a dream-like atmosphere. Influences that can be discerned include that of Pieter Bruegel the Elder as well as oriental miniature and icon painting. Arik Brauer once described his pictures as brightly-coloured stones in the bed of a stream that can be picked up and examined:

‘Your imagination begins to turn like a mill in the wind and many kinds of thoughts awaken. My pictures are elastic in all directions and have to be thought through and reseen by viewers each time afresh.’¹

The present painting gives the impression of never having been clearly and definitively seen through to the end, so multi-layered is Brauer's fantastical landscape that we encounter here. On a ground of the most varied red and orange tones, mythical creatures and figures romp, and several scattered houses, too, which in their architecture make us think a little of the playful forms and colours of Hundertwasser, a close friend of Brauer's.

Various elements stand out sharply in terms of colour from this fairy-tale-like, complex background. In the right-hand half there is an enormous, gloomy and threatening-looking creature, resembling a snail, at the end of which flames flicker, it seems. To the right of it, a poisonous green plant shape stands out sharply from the background. The left half of the picture is dominated by a branched tree in which a yellow-green, woolly nest seems to rest. This is inhabited by a huddled, bird-like light figure. To the left, under the tree, a huge, fabled insect can be seen in luminously bright colours. In sharp contrast to the events below is the dark blue night sky, interrupted only by a jellyfish-like cloud to the left and a shimmeringly green insect to the right. One would need to explore the context in which all these figures, seemingly existing independently of one another in Brauer's pictorial cosmos, nevertheless make sense together.

¹ Wieland Schmied, Arik Brauer. Monographie mit Werkkatalog, Vienna/Munich 1972





JOSEF PILLHOFER

Wien Vienna 1921 – 2010 Wien Vienna

59 MANN MIT KLEINEM BALKON/ SOKRATES 1962

Bronze
Auflage 8
H 161,5 cm
Monogrammiert und nummeriert: P 8/8

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog „Von der Fläche zum Raum“, hrsg. von Peter Liaunig, Museum Liaunig, Neuhaus 2013, Abb. S. 60
vgl. Ausstellungskatalog „Zeitgenössische Kunst II“, hrsg. von Peter Liaunig, Museum Liaunig, Neuhaus 2015, Abb. S. 216

Nachdem Josef Pillhofer seine erste signifikante künstlerische Prägung in der Klasse von Fritz Wotruba an der Akademie der bildenden Künste in Wien erhalten hatte, führte ihn ein Stipendium 1950 nach Paris. Hier bot sich dem Künstler die Möglichkeit, in Dialog mit den herausragenden Protagonisten der bildhauerischen Moderne zu treten. Als Student in Paris war Ossip Zadkine sein Lehrer. Pillhofer beeindruckte Henri Laurens, den er über mehrere Monate in seinem Atelier aufsuchen durfte. Pillhofers Rom-Stipendium 1957 eröffnete ihm die Möglichkeit, die Skulpturen im Etruskermuseum eingehend zu studieren. Die menschliche Ganzfigur und das Motiv des Kopfes determinierten die zentralen künstlerischen Aufgaben Pillhofers, konkretisiert sowohl als naturalistische Formkonglomerate mit eindrücklicher Oberflächenmodellierung als auch als rein abstrakte Formen. Josef Pillhofer verwendete stereometrische Grundformen wie Würfel und Zylinder, um kompakte, in sich geschlossene Formkonzentrate zu entwickeln. Für seine formalen Ideenfindungen waren die Oberflächenbehandlung und der sensible Umgang mit dem Material essenziell.

Josef Pillhofer war eine „Sondererscheinung in der österreichischen Kunstgeschichte“.1 Sein künstlerisches Credo manifestiert sich in folgendem Künstlerzitat:

„Modern sein heißt, das Ungewohnte zu proklamieren. Doch ein Wertkriterium ist Moderne noch nicht. Eher die zeitlosen Fakten eines Bildes, einer Skulptur, einer künstlerischen Einheit in der Zeit erreichen Qualität in der Moderne.“2

Anlässlich des zehnten Todestages 2020 und des 100. Geburtstages 2021 würdigte das Leopold Museum Josef Pillhofer, einen der bedeutendsten österreichischen BildhauerInnen und ZeichnerInnen, 2021 mit einer umfassenden Retrospektive.

1 Peter Bogner, „Das Ideal der Proportion“, in: Ausstellungskatalog „Josef Pillhofer. Das Ideal der Proportion“, hrsg. von Peter Bogner, Künstlerhaus, Wien 2011, S. 8f.
2 Josef Pillhofer, in: Ausstellungskatalog „Josef Pillhofer. Im Dialog mit Künstlern der Moderne“, hrsg. von Hans-Peter Wipplinger, Leopold Museum, Wien 2021, S. 134

59 MAN WITH SMALL BALCONY/ SOCRATES 1962

Bronze
Edition size 8
H 161.5 cm
Monogrammed and numbered: P 8/8

Lit.: cf. Exhibition catalogue 'Von der Fläche zum Raum', ed. by Peter Liaunig, Museum Liaunig, Neuhaus 2013, ill. p. 60
cf. Exhibition catalogue 'Zeitgenössische Kunst II', ed. by Peter Liaunig, Museum Liaunig, Neuhaus 2015, ill. p. 216

After Josef Pillhofer had received his first significant artistic influence in the class of Fritz Wotruba at the Academy of Fine Arts in Vienna, a scholarship led him to Paris in 1950. Here the artist was given the incredible opportunity of entering into dialogue with the outstanding protagonists of modernist sculpture. As a student in Paris, his teacher was Ossip Zadkine. Pillhofer impressed Henri Laurens, whom he was allowed to visit in his studio over several months. Pillhofer's 1957 Rome scholarship gave him the chance to study the sculptures in the Etruscan Museum in detail. The full human figure and the motif of the head determined Pillhofer's central artistic tasks, made plain by both, naturalistic conglomerates of form with lively surface modelling and as purely abstract forms. Josef Pillhofer used stereometric forms such as cubes and cylinders to develop compact, self-contained concentrates of form. For his formal inventions of ideas treatment of the surface and sensitive handling of the material were essential.

Josef Pillhofer was a 'special occurrence in Austrian art history'.1 His artistic credo is clearly shown in the following quotation from him:

'To be modern means to proclaim the unusual. Modernity, however, is not yet a criterion for value. Rather, quality in modernity is achieved through the timeless facts of a picture, a sculpture, an artistic unity in time.'2

Marking the tenth anniversary of the artist's death in 2020 as well as his 100th birthday in 2021, the Leopold Museum dedicated a comprehensive retrospective in 2021 to Josef Pillhofer, one of the most eminent sculptors and draftsmen in Austria.

1 Peter Bogner, 'Das Ideal der Proportion', in: exhibition catalogue 'Josef Pillhofer. Das Ideal der Proportion', ed. by Peter Bogner, Künstlerhaus, Vienna 2011, p. 8f.
2 Josef Pillhofer, in: Exhibition catalogue 'Josef Pillhofer. Im Dialog mit Künstlern der Moderne', ed. by Hans-Peter Wipplinger, Leopold Museum, Vienna 2021, p. 134



ROLAND GOESCHL

Salzburg 1932 – 2016 Wien Vienna

60 FIGUR, IN DEN RAUM TRETEND 1963

Unikat

Holz, lackiert

Signiert: GOESCHL

H 215 cm, B 63 cm, T 63 cm

Lit.: Ausstellungskatalog „Ingeborg G. Pluhar. Roland Goeschl. 1963–1966“, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1994, Abb. S. 27, S. 57 und S. 59
Ausstellungskatalog „Roland Goeschl. Rückblicke 1957–2005: Bilder Fotos Modelle Skulpturen“, Österreichische Galerie Belvedere, hrsg. von Tobias G. Natter, Franz Smola, Wien 2006, Abb. S. 55

Roland Goeschl wurde 1932 in Salzburg geboren. Er besuchte 1955 die Sommerakademie in Salzburg und studierte von 1956 bis 1960 an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Fritz Wotruba, dessen Assistent er von 1963 bis 1966 wurde. 1962 arbeitete Goeschl neun Monate am Royal College of Art in London. Seine Werke wurden in vielen nationalen und internationalen Ausstellungen gezeigt, unter anderem zweimal bei der documenta in Kassel (1964 und 1968) und bei der Biennale in Venedig 1968. 1994 wurde eine Raumgestaltung von Roland Goeschl in der Wiener Secession präsentiert, die Österreichische Galerie Belvedere widmete ihm 2006 eine umfassende Retrospektive. Ab 1972 war Goeschl Professor für zeichnerische und maleische Darstellung an der Technischen Universität in Wien. Zahlreiche Werke des Künstlers sind im öffentlichen Raum ausgestellt, beispielsweise in der Technischen Universität Wien und im Messezentrum Salzburg. Goeschl, dessen Werk auf konstruktiven Gestaltungsprinzipien aufbaut, zählt zu den wichtigsten VertreterInnen der konkreten Kunst in Österreich. Der Bildhauer, Maler und Kunstwissenschaftler starb 2016 in Wien. Das Museum der Moderne Salzburg und die Österreichische Galerie Belvedere würdigten den Künstler 2017 in posthumen Ausstellungen.

Werner Hofmann sah in Goeschls Figuren „Fremdkörper“: „[...] solche Fremdkörper stellt Goeschl her. Er stellt sie nicht auf Podeste, sondern in den Weg. Sie tauchen mit der Plötzlichkeit von Überfällen auf. Weder Straßen und Plätze [...] sind vor ihnen sicher. Ihre blanke Rücksichtslosigkeit weiß sich überall Zugang zu verschaffen. So ereignen sich farblich-körperliche Eingriffe, Einfälle, Einbrüche in das trübe Konglomerat der Stadtlandschaft. Goeschls Einschnitte machen anschaulich, wie weich und amorph das ist, was man, ohne den negativen Wortsinn zu bedenken, als Weichbild einer Stadt bezeichnet. Diese subversiven



Christa Zetter, Matthias Boeckl und Roland Goeschl in der in der Galerie bei der Albertina • Zetter

Volumina sind Denk-Male im wahrsten Sinn des Wortes: nicht ehrwürdige Erinnerungsmonumente, sondern farbplastische Denkanlässe [...]“ Goeschl verkehrte den Denkmalgedanken des 19. Jahrhunderts und wollte mit seinen raumgreifenden Skulpturen „Architektur“ schaffen. Zitat Otto Breicha: „[...] könnte er so, wie er es möchte, gäbe es farbräumliche Anlagen einer Architektur nach Maßgabe der Plastik zuhauf [...]“¹

¹ Ausstellungskatalog „Ingeborg G. Pluhar. Roland Goeschl. 1963–1966“, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1994, S. 29

60 FIGURE STEPPING INTO THE ROOM 1963

Unique piece

Wood, lacquered

Signed: GOESCHL

H 215 cm, W 63 cm, D 63 cm

Lit.: Exhibition catalogue 'Ingeborg G. Pluhar. Roland Goeschl. 1963–1966', Österreichische Galerie Belvedere, Vienna 1994, ill. p. 27, p. 57 and p. 59
Exhibition catalogue 'Roland Goeschl. Rückblicke 1957–2005: Bilder Fotos Modelle Skulpturen', ed. by Tobias G. Natter, Franz Smola, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna 2006, ill. p. 55

Roland Goeschl was born in Salzburg in 1932. He attended the Summer Academy in Salzburg in 1955 and studied at the Academy of Fine Arts in Vienna from 1956 to 1960 under Fritz Wotruba, whose assistant he was from 1963 to 1966. In 1962 Goeschl worked nine months at the Royal College of Art in London. His works were shown in many national and international exhibitions, including twice at the documenta in Kassel (1964 and 1968), and the Venice Biennale in 1968. In 1994, a room design by Roland Goeschl was presented at the Vienna Secession, while the Österreichische Galerie Belvedere devoted a comprehensive retrospective show to him in 2006. From 1972 onwards, Goeschl was Professor of Drawing and Painting at the Technical University in Vienna. Numerous works of the artist are exhibited in public space, examples being in Vienna's Technical University and in the Messezentrum Salzburg. Goeschl, whose work builds on constructional principles of design, counts among Austria's most important representatives of Concrete Art. The sculptor, painter and art expert died in Vienna in 2016. The Museum der Moderne Salzburg and the Österreichische Galerie Belvedere paid tribute to the artist in a posthumous exhibition in 2017.

Werner Hofmann saw 'foreign objects' in Goeschl's figures: "[...] Goeschl produces such foreign objects. He does not put them up on pedestals, rather places them in the way. They crop up with the suddenness of a robbery. Neither streets nor squares [...] are safe from them. Their sheer ruthlessness knows how to gain access anywhere. In this way, colourful, physical interventions, raids, break-ins take place in the dull accumulation of urban landscape. Goeschl's incisions demonstrate how soft and amorphous is what is described (without considering the negative connotation in German) as the *Weichbild* (or municipal area) of a city. These subversive volumes are monuments or *Denk-Male* in the truest sense of the word – 'just think'. They are not venerable monuments as reminders, rather colourful three-dimensional objects that provoke thought [...]. Goeschl reversed the 19th century notion of the monument and wanted to create 'architecture' with his sculptures that encroached upon space. Quoting Otto Breicha: '[...] if he could do as he wished, there would everywhere be colour-spatial arrangements of an architecture according to the measure of the sculpture [...]'¹

¹ Exhibition catalogue 'Ingeborg G. Pluhar. Roland Goeschl. 1963–1966', Österreichische Galerie Belvedere, Vienna 1994, p. 29



SAM FRANCIS

San Mateo, Kalifornien California 1923 – 1994 Santa Monica

61 OHNE TITEL 1964

Gouache und Acryl auf Papier

Rückseitig signiert, datiert und bezeichnet:

Sam Francis 1964 Los Angeles

Das Bild wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Papierarbeiten von Sam Francis unter der Archivnummer SF46-065 aufgenommen.

57,5 x 75,9 cm

Ausstellung: Düsseldorf, Galerie Ludorff, „Sam Francis. Space & Containment“, 2021

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog „Sam Francis“, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, Abb. S. 291
Ausstellungskatalog, „Sam Francis. Space & Containment“, hrsg. von Manuel Ludorff, Rainer M. Ludorff, Galerie Ludorff, Düsseldorf 2021, Nr. 30

Sam Francis, dessen Geburtstag sich heuer zum hundertsten Mal jährt, wurde 1923 in San Mateo, Kalifornien, geboren. Er zählt zu den bedeutendsten US-amerikanischen KünstlerInnen. Francis studierte von 1948 bis 1950 Kunstgeschichte und bildende Kunst an der University of California. Beeinflusst wurde er in dieser Zeit insbesondere von den abstrakten Expressionisten um Mark Rothko. Nach seinem Studium übersiedelte Francis nach Paris, wo sich sein Stil des Tachismus herausbildete. 1962 kehrte er nach Kalifornien zurück und ließ sich in Santa Monica nieder. In den 1970er Jahren wandte sich der mittlerweile arriivierte Künstler dem Action Painting zu, zu dessen prominentesten Vertretern er gezählt wird. Sam Francis verstarb 1994 in Santa Monica.

Zwei grundlegende Faktoren determinieren das unglaublich dichte und erstaunlich vielfältige Œuvre des kosmopolitischen Künstlers Sam Francis, der zwischen Ateliers in Kalifornien, Paris, Tokio, New York und Bern pendelte: Farbe und Raum. „Space – color, you cannot have one without the other.“¹ Sam Francis' Lust an der Farbe ist signifikant. Er, der immer wieder als Psalmist der leuchtenden, intensiven und reinen Farbe apostrophiert wird, setzte kräftige, strahlende Kontraste in Rot, Blau und Gelb vor einen durch getropfte Farbflecken strukturierten und in Vibrationen versetzten weißen Hintergrund, der sich zu einem weiten Raum öffnet. 1957 unternahm der Künstler, der als Protagonist der jungen europäischen Avantgarde in Paris erste Erfolge gefeiert hatte und 1956 mit seiner Beteiligung an der Gruppenausstellung „Twelve Americans“ im Museum of Modern Art in New York auch in den USA populär wurde, eine erste Weltreise, die ihn unter anderem nach Japan führte. Asiatische Denkmuster, japanische Lebensart und Kultur spielten in Leben und Kunst des (hintereinander) mit zwei japanischen Künstlerinnen verheirateten Malers fortan eine entscheidende Rolle. 1964, im Entstehungsjahr unseres Bildes, war Sam Francis bereits auf der 32. Biennale von Venedig und der documenta III in Kassel vertreten. Sam Francis' Bilder aus der Zeit nach 1957 wurden im Wesentlichen auf dem Boden gemalt. Basierend auf einer sehr konzentrierten Arbeitsweise ließ er die Farben direkt von dem Holzstab, mit dem er sie angerührt hatte, in kreisenden und spritzenden Bewegungen scheinbar spontan auf den Bildträger tropfen. Der Künstler malte vom Rand aus, bei seinen großen Leinwänden mit an langen Stangen befestigten, von ihm als Harpunen – eine Reminiszenz an „Moby Dick“ – titulierten Pinseln, die er in Farbeimer tauchte. Kleckse, Spritzer, Tropfen, mit breitem Pinsel gesetzte Akzente und aus der Tube gedrückte Farbstränge verbinden sich zu kalligrafischen, mäandernden Farbbrinnsalen sowie bunten, intensiv leuchtenden Farbinseln vor weißem Grund.

¹ Aufzeichnungen von Pontus Hultén nach Gesprächen mit Sam Francis 1976–1992, in: Ausstellungskatalog „Sam Francis. Retrospektive“, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, S. 55

61 UNTITLED 1964

Gouache and acrylic on paper

Signed, dated and inscribed on the reverse:

Sam Francis 1964 Los Angeles

The painting will be included in the catalogue raisonné of Sam Francis' unique works on paper, currently in preparation, under archive number SF46-065.

57.5 x 75.9 cm

Exhibition: Düsseldorf, Galerie Ludorff, 'Sam Francis. Space & Containment', 2021

Lit.: cf. Exhibition catalogue 'Sam Francis', Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, ill. p. 291
Exhibition catalogue 'Sam Francis. Space & Containment', ed. by Manuel Ludorff, Rainer M. Ludorff, Galerie Ludorff, Düsseldorf 2021, no. 30

Sam Francis, whose 100th birthday falls this year, was born in San Mateo, California in 1923 and is counted among America's most important artists. Francis studied art history and fine arts at the University of California from 1948 to 1950. At this time, he was influenced in particular by the abstract Expressionists in the circle around Mark Rothko. Following his studies, Francis moved to Paris, where his style of *tachisme* crystallised. In 1962 he returned to California and settled down in Santa Monica. In the 1970s, the artist, who in the meantime had built a career in art, turned to Action Painting, of which he is one of the most prominent representatives. Sam Francis died in Santa Monica in 1994.

Two basic factors determine the incredibly dense and amazingly varied oeuvre of the cosmopolitan artist Sam Francis, who commuted between studios in California, Paris, Tokyo, New York and Bern: colour and space. 'Space – color, you cannot have one without the other.'¹ Sam Francis' desire for colour is significant. He, who is constantly apostrophised as a psalmist of glowing, intense and pure colour, placed powerful, glowing contrasts in red, blue and yellow in front of a background structured by dropped spots of paint and set in vibrations, opening up into expansive space. The artist celebrated early successes as a protagonist of the young avantgarde in Paris, and also won popularity in the USA in 1956 with his participation in the group exhibition titled 'Twelve Americans' in the Museum of Modern Art in New York. In 1957, he undertook a first trip around the world. This also took him to Japan, among other places. Asian ways of thinking, the Japanese lifestyle and culture played an important role from this time on in the life and art of the painter, who was married (consecutively) to two Japanese female artists. In 1964, the year our picture was created, Sam Francis was already represented at the 32nd Venice Biennale and at the documenta III in Kassel. Sam Francis' pictures from the period after 1957 were essentially painted on the floor. Based on a highly concentrated working method, Sam Francis let the colours drip directly from the wooden stick he had stirred them with on to the picture medium, using circling and spattering movements, in a manner seemingly spontaneous. The artist started painting from the edge onto his large canvases using brushes attached to poles – dubbed harpoons by him, recalling 'Moby Dick' – which he dipped in paint buckets. Blots, splashes, drops, accents made with a broad brush and strands of paint pressed from the tube mix with calligraphic, meandering trickles of paint and brightly coloured, intensely glowing islands of colour in front of a white background.

¹ Notes by Pontus Hultén after conversations with Sam Francis 1976–1992, in: Exhibition catalogue 'Sam Francis. Retrospektive', Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, p. 55



ROBERT KLEMMER

Rappoltschlag, Niederösterreich Lower Austria 1938 – 1971 Wien Vienna

62 „DIE FRAUEN BEGEHREN KLEMMER“ 1964

Öl auf Hartfaserplatte

Rechts unten signiert und datiert: KLEMMER 64

Unten auf Schild betitelt: DIE FRAUEN BEGEHREN KLEMMER

102,3 × 122 cm

Provenienz: Gabriele Senn Galerie, Wien

Privatsammlung, Wien

Robert Klemmer wurde 1938 in Rappoltschlag in Niederösterreich geboren und war im Umfeld des Wiener Aktionismus tätig, ließ sich aber auch von den ersten Erscheinungen der Pop-Art in Österreich beeinflussen. In seinen Werken setzte er sich mit dem eigenen Körper auseinander, aber mehr noch mit seiner Person und wie diese wahrgenommen wurde. Er schuf etliche Doppelgänger seiner selbst in einem zu dieser Zeit seltenen Realismus. Auch wenn die Selbstdarstellung das Sujet seiner Bilder bestimmte, wirken diese nicht narzisstisch, sondern vielmehr reflektierend. Im Zuge der Pop-Art-Bewegung beschäftigte sich Klemmer mit der „Mediatisierung der Wirklichkeit“, sodass er Aktionen oder Einblicke in seine Alltagsrealität isoliert und dramatisch übertrieben darstellte. Er setzte sich mit neuen Materialien auseinander, ebenso wie mit der Reizüberflutung der Konsumwelt. Mit nur 33 Jahren starb Robert Klemmer auf tragische Weise 1971 in Wien in der Badewanne, als er an den Abgasen eines Durchlauferhitzers erstickte, in dessen Abzug ein Ziegelstein gefallen war. 2020 war Robert Klemmer in der Albertina Modern mit der Eröffnungsausstellung „The Beginning. Kunst in Österreich 1945 bis 1980“ prominent vertreten, was zu einer Wiederentdeckung des Künstlers führte.

In seinem Werk „Die Frauen begehren Klemmer“ sitzt der Künstler in einem unbekanntem Zugbahnhof zentral im Bild auf einem Stuhl und ist von vier attraktiven Damen umgeben. Er trägt einen auffälligen grünen Anzug, wirkt aber dennoch in seiner Sitzposition leger und entspannt. Die Damen hingegen sind sehr freizügig gekleidet, sie tragen reizvolle Negligés und Unterwäsche. Im Hintergrund sind plakatierte Wände zu sehen, auf den Plakaten sind die Frauen – „die den Klemmer begehren“ – abgebildet. In Klemmers Komposition wird das Bild in horizontale und vertikale Linien gegliedert, im Vordergrund bilden die horizontal gelegten Zuggleise eine Trennung zum Mittel- und Hintergrund. Die Hauptszene im Bildmittelpunkt wird zusätzlich durch die schlanken Säulen akzentuiert und die Decke wiederholt die Linien der Gleise. Bei den Farben hat sich der Künstler nicht zurückgehalten, starke Kontraste bilden sich durch den Einsatz der Komplementärfarben Blau und Gelb, rötlich-braune Töne dominieren das Bild und im Zentrum sticht Klemmer in einem smaragdgrünen Anzug hervor. Diese skurrile Szenerie hinterlässt bei den BetrachterInnen einige offene Fragen: Sind die Damen tatsächlich anwesend, oder sind sie eine erwünschte Fantasie des Künstlers? Soll das Werk den Künstler als „Frauenheld“ darstellen, da er von Werbemodells begehrt und umworben wird? Ganz nach Klemmers Art überlässt er den BetrachterInnen eine eigene Interpretation.

62 THE WOMEN DESIRE KLEMMER 1964

Oil on hardboard

Signed and dated lower right: KLEMMER 64

Title on the label below: DIE FRAUEN BEGEHREN KLEMMER

102.3 × 122 cm

Provenance: Gabriele Senn Gallery, Vienna

Private collection, Vienna

Robert Klemmer was born in Rappoltschlag in Lower Austria in 1938 and was active in the Vienna actionist scene, though also influenced by early appearances of Pop Art in Austria. In his works, he engaged with his own body, yet even more with his person and how this was perceived. He created a number of doppelgängers of himself using a form of realism that was rare at the time. Although depictions of himself determine the subject of his pictures, these do not appear narcissistic, but rather reflective. In the course of the Pop Art movement, Klemmer was engaged with the ‘mediatisation of reality’, meaning he isolated actions or glimpses into his everyday reality and dramatically exaggerated them. He engaged with new materials, likewise with the flood of stimuli generated by consumerism. At the age of just 33 Robert Klemmer died tragically in Vienna in 1971. Lying in a bath, he was suffocated by fumes from a flow heater, into the chimney of which a brick had fallen. In 2020 Robert Klemmer was prominently represented in the Albertina Modern with the opening exhibition ‘The Beginning. Kunst in Österreich 1945 bis 1980’. This led to a rediscovery of the artist.

In his work ‘The Women Desire Klemmer’, the artist sits in an unknown train station, in the centre of the picture, on a chair, surrounded by four attractive ladies. He wears a conspicuous, green suit, yet seems laid-back and relaxed in the position he sits in. The women, in contrast, are revealingly dressed, wearing alluring negligees and lingerie. In the background, we see poster-covered walls – on the posters the women who desire Klemmer are displayed. In his composition, the picture is divided into horizontal and vertical lines; in the foreground the horizontally aligned train tracks form a division to the middle and background. The main scene in the centre of the picture is additionally accentuated by means of the slender pillars and the ceiling repeats the lines created by the tracks. In terms of colours, the artist has not held back: strong contrasts are formed by employing the complementary colours blue and yellow, reddish-brown tones dominate the picture and, in the centre, Klemmer stands out in an emerald-coloured suit. This bizarre scene leaves the viewer with several unanswered questions: are the ladies really there, or are they a fantasy yearned for by the artist? Is it meant to depict the artist as a ‘womaniser’, given that he is desired and courted by advertising models? Entirely in line with Klemmer’s style, he leaves it up to viewers to make their own interpretation.



ARNULF RAINER

geb. b. Baden bei Wien near Vienna 1929

63 „STRUNK“ 1964

Ölkreide auf Leinwand
Links unten beschriftet, signiert, datiert und betitelt:
Paris / A. Rainer 64 / Strunk
50,2 x 35,3 cm

Arnulf Rainer wurde 1929 in Baden bei Wien geboren und zählt international zu den bedeutendsten zeitgenössischen KünstlerInnen der Moderne. 1949 verließ er bereits nach einem Tag die Grafikklasse an der Akademie für angewandte Kunst in Wien. Danach besuchte er für drei Tage die Akademie der bildenden Künste, die er ebenso verließ, da seine Kunst dort als „entartet“ bezeichnet wurde. Sich seiner künstlerischen Begabung sicher, ging Rainer seinen eigenen Weg und kreierte abstrakte, surreale Zeichnungen. Er gründete 1950 mit Ernst Fuchs, Anton Lehmden, Arik Brauer, Wolfgang Holleggha und Josef Mikl eine eigene Gruppierung, die „Hundsgruppe“, und experimentierte dort mit Reduktionen. Als bald tauchten erste Übermalungen Rainers auf. Er gehörte zum Künstlerkreis der von Otto Mauer geleiteten Galerie (nächst) St. Stephan, aus der später die Künstlergruppe „Gruppe St. Stephan“ mit Mitgliedern wie Wolfgang Holleggha, Josef Mikl, Markus Prachensky und Arnulf Rainer hervorging. Rainer vertrat Österreich 1978 auf der 38. Biennale in Venedig und übernahm 1981 eine Professur an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Große Retrospektiven unterstreichen seine internationale Bedeutung. 2009 wurde das Museum Arnulf Rainer in Baden bei Wien eröffnet. Der Künstler lebt und arbeitet heute in Oberösterreich und auf Teneriffa.

Arnulf Rainers erste Übermalungen sind nahezu vollkommen schwarz und nehmen die gesamte Bildfläche ein. Erst mit Ende der 1950er Jahre werden die zwei Ebenen in seinen Bildern sichtbar: Das Darunter und das Darüber. Der Künstler selbst äußert sich zu seinen Werken folgendermaßen:

„Ich wollte das ausgebreitete Dunkel, das fast verschlossene Bild. Entexpressionierung, permanente Verhüllung, kontemplative Ruhe sind die Prinzipien meiner Arbeiten von 1953 bis 1965.“¹

Grundlage für seine Übermalungen sind vorerst eigene Werke, die der Künstler zu „perfektionieren“ versucht, um so im Idealfall eine Vervollkommnung zu erreichen. Das Verhältnis von Farbe und Bildformat sowie die Spannung zwischen Bildrand, überdeckter Fläche und Untergrund sind wesentlich. Durch den sichtbaren Pinselstrich sollen die BetrachterInnen angeregt werden, den Untergrund zu erblicken und zu erforschen.

¹ Arnulf Rainer, Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person, Salzburg 1980, S. 73

63 STUMP 1964

Öl pastel on canvas
Inscribed, signed, dated and titled lower left:
Paris / A. Rainer 64 / Strunk
50.2 x 35.3 cm

Born in Baden bei Wien in 1929, Arnulf Rainer ranks among the most important contemporary artists of modernism. In 1949 he left the graphics class at the Academy of Applied Arts after just one day. He then attended the Academy of Fine Arts for three days, which he likewise quit, as his art was described there as ‘degenerate’ (*entartet*). Convinced of his talent as an artist, Rainer forged his own path, creating abstract, surreal drawings. He founded his own group, the ‘Hundsgruppe’ (Dogs Group) in 1950 together with Ernst Fuchs, Anton Lehmden, Arik Brauer, Wolfgang Holleggha and Josef Mikl, and experimented there with reductions. Straightaway, Rainer’s first overdrawings emerged. He belonged to the circle of artists around the Galerie (nächst) St. Stephan run by Otto Mauer, out of which grew later on the ‘St. Stephens’ Group’ of artists, with members such as Wolfgang Holleggha, Josef Mikl and Markus Prachensky, and Rainer himself. Rainer represented Austria at the 38th Venice Biennale in 1978 and accepted a professorship at the Academy of Fine Arts in Vienna. Major retrospectives underscore his international importance. In 2009 the Museum Arnulf Rainer in Baden near Vienna was opened. The artist lives and works today in Upper Austria and on Tenerife.

Arnulf Rainer’s first overpaintings are almost completely black and occupy the whole surface of the picture. Only at the end of the 1950s do the two levels in his pictures become more visible: that which is underneath, and what is above. Regarding his works the artist himself puts it as follows:

‘I wanted darkness spread out, the almost sealed-off picture. The stripping of expression, permanent concealment, contemplative peace, these are the principles of my works from 1953 to 1965.’¹

Initially, the basis for his overpaintings are his own works, which the artist attempts to ‘perfect’ in order to achieve perfection in the ideal case. The relationship between colour and the picture format is essential, as is the tension between the picture’s edge, the covered surface and the ground. Through the visible brushstroke, viewers are encouraged to examine and explore the surface underneath.

¹ Arnulf Rainer, Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person, Salzburg 1980, p. 73



GRETA FREIST

Weikersdorf, Niederösterreich Lower Austria 1904 – 1993 Paris

64 COMPOSITION SURREALISTE

ABSTRAIT 1965

Öl auf Leinwand

Rechts unten signiert und datiert: Greta / Freist / 1965

Rückseitig auf Etikett bezeichnet: Composition / surrealiste / abstrait / 92 x 73 1/2

Stempel von Künstlerbedarf Sennelier, Paris

73 x 92 cm

Provenienz: aus dem Nachlass der Künstlerin

Durch seine türkis-blaue Hintergrundfarbe hat das Gemälde etwas Nächtliches, die Elemente erinnern an Früchte wie Melonen, an Tierchen, Einzeller. Dazu kommen nicht eindeutig zuzuordnende Bildelemente, die schlicht einem Formenspiel folgen, denen wir ganz subjektiv Formen der Natur zuordnen könnten. Aber diese Formen können ebenso einem rein spielerischen Umgang mit Farbe und Form geschuldet sein. Kurz: wir wissen nicht, was sie bedeuten. In seiner Buntheit strahlt das Werk dennoch etwas Unheimliches aus. Neben den bereits entschlüsselten Begriffen taucht das Wort „surrealiste“ auf. Eine surrealistische Komposition verweist auf eine in der darstellenden Realität nicht sichtbare Dimension hin, auf eine andere Bewusstseins Ebene, die KünstlerInnen des Surrealismus der Realität als ebenbürtig ansehen.

Dass unser Bewusstsein durch Traumata, durch Extremzustände und durch kindliche Erlebnisse stark geprägt wird, interessierte die KünstlerInnen jener Zeit im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit der Psychoanalyse. Würden wir nun dieses Gemälde auf die Freud'sche Couch legen und es befragen, so würden die Formen und Farben sicherlich einige interessante Geschichten zutage treten lassen, so etwa die Erinnerung Greta Freists an die unbeschwertere Zeit in Paris ab Anfang 1936, die Auseinandersetzung mit dem Pariser Surrealismus, aber auch Geschichten von der Aggression des Krieges und den nächtlichen Ängsten um den von der Wehrmacht inhaftierten Lebensgefährten Gottfried Goebel, von der existentiellen Angst, als Feind in der eigenen Stadt Paris zu leben, bis hin zum Neuanfang nach 1945 in Paris, wo sie als Österreicherin den Anfeindungen der PariserInnen ausgesetzt war. Das Bild erzählt auch von dem Selbstbewusstsein der Künstlerin, sich in ihrer – wie sie meinte – künstlerisch besten Phase selbst stets neu zu erfinden. Das Gemälde selbst wäre wohl überrascht, was sich da an biografischen Ereignissen noch unter der Leinwand entdecken ließe. Wenn wir uns den Bildern empathisch nähern, erahnen wir vielleicht jene Bewusstseins Ebene, die Freist hier ihrer Malerei zugrunde legte.

Harald Krejci

64 COMPOSITION SURREALISTE

ABSTRAIT 1965

Oil on canvas

Signed and dated lower right: Greta / Freist / 1965

Inscribed on label on the reverse: Composition / surrealiste / abstrait / 92 x 73 1/2

Stamp of the Sennelier art supplies store, Paris

73 x 92 cm

Provenance: Estate of the artist

With its turquoise-blue background colour, the painting has something nocturnal about it, while the elements remind one of fruits such as melons, and of tiny animals, protozoa. To this may be added pictorial elements that cannot be clearly categorised, which simply follow a play of forms that we could quite subjectively assign to 'forms of nature'. But these forms could likewise be attributable to a purely playful approach to colour and form. In short: we do not know what they mean. Yet despite its bright colours, the work radiates something eerie. Besides the already decoded terms, the word 'surrealist' crops up. A surrealist composition points to a dimension that is not visible in the reality represented, to a different level of consciousness that surrealist artists regard as equal to reality.

The idea that our consciousness is shaped by traumata, by extreme circumstances and experiences in our childhood, was of interest to the artists of that period in the context of their engagement with psychoanalysis. If we were now to lay this painting on Freud's couch and ask it questions, then for sure some interesting stories would come to light in the forms and colours, such as Greta Freist's memory of her care-free time in Paris from early-1936 onwards. Other tales would include her engagement with Parisian surrealism; the aggression of the war; the nocturnal anxieties surrounding her partner Gottfried Goebel who had been arrested by the German Army; the existential fear arising from living in her own city as the enemy; and finally, the new start in Paris made post-1945, where as an Austrian she was exposed to hostilities on the part of Parisians. The picture tells of the artist's self-confidence, too, that enabled her constantly to re-invent herself during what she held to be her best period artistically. The painting itself would probably be surprised by what else could still be discovered underneath the canvas of events in the artist's life. If we approach the picture empathetically, we may perhaps get a sense of that level of consciousness that Freist based her painting on here.

Harald Krejci



CHRISTIAN LUDWIG ATTERSEE

geb. b. Bratislava 1940

65 „SCHÖNLINGE“ 1967

Mischtechnik auf Papier
Rechts unten signiert und datiert: ATTERSEE 1967
Rückseitig Etikett der Galerie Klewan
Gorsen WV Nr. 99
52,5 x 70 cm
Provenienz: Privatsammlung, Schweiz

Lit.: Peter Gorsen, Attersee. Werkverzeichnis 1963–1994 und ein monographischer Essay von Peter Gorsen, Salzburg/Wien 1994, S. 177, Nr. 99

Christian Ludwig Attersee verbrachte seine Jugend in Aschach bei Linz und am Attersee in Oberösterreich, er war einer der großen Segelsportler Österreichs – daher auch das Pseudonym Attersee. Er machte sich nicht nur als bildender Künstler, sondern auch als Musiker, Schriftsteller, Objektmacher, Designer, Bühnenbildner und Filmemacher einen Namen. Attersee gilt aber vor allem als einer der bedeutendsten VertreterInnen der gegenständlichen Malerei Europas der letzten 50 Jahre. Erste Ausstellungen ab Mitte der 1960er Jahre brachten Erfolg, auch die Freundschaft und Zusammenarbeit mit Künstlern wie Günter Brus, Gotthard Graubner, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz, Hermann Nitsch, Walter Pichler, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener und anderen.

Seit Attersees ersten Gegenstandserfindungen (1964–1966) im Bereich der Erotik und des Alltags gilt er als eigenständiger Mitbestimmer der europäischen Pop-Art. Attersee ist der große Einzelgänger der österreichischen Kunst der 1960er Jahre, Gegenpol zum Wiener Aktionismus. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre war Attersee die Gründerfigur der „Neuen österreichischen Malerei“. 1984 vertrat er Österreich auf der Biennale di Venezia. Von 1990 bis 2009 war er Professor an der Universität für angewandte Kunst in Wien. 2005 wurde eine große Attersee-Ausstellung mit neuen Werken im Wiener Kunstforum gezeigt, die im Sommer 2006 in erweiterter Form von der Sammlung Würth, Künzelsau, übernommen wurde. 2019 folgte eine umfangreiche Retrospektive im Belvedere 21 in Wien. 2019 wurde ihm auch das Große Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich verliehen. Attersee war mit seinen Arbeiten in über 500 Einzelausstellungen in vielen Ländern Europas und den USA vertreten.¹ Das Thema, das Attersee sehr beschäftigt, ist die Schönheit. „Der schönste Mann von Wien“ ist eine Beschreibung, die häufig von Menschen geäußert wird, die Christian Ludwig Attersee seit den 1960er Jahren kennen. Schönheit ist seit jeher wichtig für Attersee, sein Streben nach Ästhetik unersättlich.²

„Alles, was er anfasst, soll sich in seine Ästhetik fügen, soll die BetrachterInnen durch schöne Formen und Farben locken. Die Bedeutung seiner Bilder reicht dabei aber tiefer, Kritik an den vorherrschenden Normen der Gesellschaft wird in schöne, popartige Bilder verpackt. So verschiedenartig die Bildkompositionen auch sein mögen, schlussendlich scheint Attersee sagen zu wollen: Schön ist der Mensch nur in Verbindung mit der Natur, kein Lebewesen steht allein da. Und schön macht den Menschen auch seine Leidenschaft. Seine Werke sind so überbordend, weil in ihnen die enge Verstrickung alles Lebens und aller unbelebten Dinge dargestellt ist. Das eine speist sich aus dem anderen, alles fließt ineinander und wächst auseinander heraus.“³

Unser hier gezeigtes Bild aus der Frühzeit des Künstlers ist eine Vorschau für unsere nächste Ausstellung: Im Oktober 2023 zeigen wir in der Galerie eine große Soloschau des Künstlers.

¹ <http://www.attersee-christian-ludwig.at/de/biografie> (14.7.2023)

² Ana Petrović, Attersee-Schönheit, in: Ausstellungskatalog „Attersee. Feuerstelle“, hrsg. von Stella Rollig, Britta Schmitz, Belvedere 21, Wien 2019, S. 125–152

³ ebd.

65 ‘SCHÖNLINGE’ 1967

Mixed media on paper
Signed and dated lower right: ATTERSEE 1967
Label of Galerie Klewan on the reverse
Gorsen WV no. 99
52.5 x 70 cm
Provenance: Private collection, Switzerland

Lit.: Peter Gorsen, Attersee. Werkverzeichnis 1963–1994 und ein monographischer Essay von Peter Gorsen, Salzburg/Wien 1994, p. 177, no. 99

Christian Ludwig Attersee spent his youth in Aschach near Linz on Attersee (Lake Atter) in Upper Austria. He was one of the great sailing sportsmen in Austria – hence the pseudonym Attersee. He made a name for himself not only as a visual artist, also as a musician, writer, object maker, designer, including of stage sets, and film maker. Attersee is mainly seen, however, as one of the most important representatives of representative painting to emerge in Europe over the last 50 years. Early exhibitions from the mid-1960s brought success, as well as friendship and collaboration with other artists such as Günter Brus, Gotthard Graubner, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz, Hermann Nitsch, Walter Pichler, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Oswald Wiener and others.

Ever since Attersee's first invented object-based inventions (1964–1966) in the fields of eroticism and everyday life, he has been regarded as an independent co-creator of European Pop Art. Attersee is the great individualist of Austrian art of the 1960s, the antithesis of Viennese Actionism. In the second half of the 1970s, Attersee became the founding figure of 'New Austrian Painting'. In 1984 Attersee represented Austria at the Venice Biennale. From 1990 to 2009 he was a professor at the University of Applied Arts in Vienna. In 2005, a major Attersee exhibition of new works was shown at the Vienna Kunstforum, which was taken over in expanded form by the Würth Collection, Künzelsau, in the summer of 2006. In 2019, an extensive retrospective followed at Vienna's Belvedere 21. In the same year, he was awarded the Grand Silver Decoration of Honour for Services to the Republic of Austria. Attersee's work has been displayed in over 500 solo exhibitions in many countries in Europe and the USA.¹

The theme that greatly occupies Attersee is beauty. 'The most beautiful man in Vienna' is a description frequently employed by people who have known Christian Ludwig Attersee since the 1960s and 1970s. Beauty has always been important for Attersee; his striving for the aesthetic is insatiable.²

'Everything he touches should be integrated into his aesthetic, should attract viewers by its beautiful forms and colours. The importance of his pictures reaches more deeply, however: critique of the prevailing social norms is packaged in pretty, pop art-like images. As varied in type as the pictorial compositions may be, ultimately Attersee seems to want to say: humans are only beautiful in connection with nature, no living creature lives on its own here. And passion, too, makes people beautiful. His works are so exuberant because in them are represented the closely meshed nature of all that is alive and all that is inanimate. The one feeds on the other, everything flows into the other, and grows out of the other.'³

The picture shown here from the artist's early period is a preview of our next exhibition. In October 2023 we shall be staging a major solo show of the artist and his work in the gallery.

¹ <http://www.attersee-christian-ludwig.at/de/biografie> (14.7.2023)

² Ana Petrović, Attersee-Schönheit, in: Exhibition catalogue 'Attersee. Feuerstelle', ed. by Stella Rollig, Britta Schmitz, Belvedere 21, Vienna 2019, pp. 125–152

³ ibid.



LOTTE BERGER

geb. Wien b. Vienna 1938

66 „GESTRANDETES SCHIFF, TÜRKEI“ 1968

Aquarell auf Papier
Rechts unten signiert: Lotte Berger
47,5 x 65 cm (Blatt)

Im Laufe der Jahre hat Lotte Berger ein umfangreiches Œuvre von tiefem Symbolgehalt und mit dem omnipräsenten Thema der symbiotischen Durchdringung von Natur, Mensch, Tier und Pflanze kreiert. Mythen, religiöse Themen, der Vordere Orient, Istanbul, fremde Kulturen und indigene Völker üben eine große Anziehungskraft auf die Künstlerin aus, Schönheit und Gefährdung der Schöpfung sind elementare Sujets. Nicht das Abbild, sondern Emotion, Farbenrausch und Träume stehen im Mittelpunkt des oft geheimnisvollen und verschlüsselten künstlerischen Schaffens von Lotte Berger.

„Meine Liebe zum Orient war eine wichtige Motivation für mich, unmittelbar nach dem Studium in die Türkei zu gehen und das Angebot anzunehmen, an der Kunstakademie in Istanbul eine Lehrtätigkeit auszuüben. Diese Chance, für einige Zeit in einem orientalischen Land zu leben, ließ mich alle Schwierigkeiten überwinden. Als Frau in einer männlich dominierten Gesellschaft, noch dazu sehr jung, eher klein und zierlich, wie ich war, hatte ich es natürlich nicht ganz leicht, aber es gelang mir durchaus, mich durchzusetzen. Die Arbeit mit den Studenten, der Kontakt mit den Kollegen, vor allem aber die Umgebung, die Farben, das Licht, die Katzen und Hunde im Stadtbild, die Bazare mit ihrem üppigen Warenangebot, das quirlige Leben und Treiben in der Türkei, all das hat mich sehr inspiriert. Die Buntheit und das ungeordnete Erscheinungsbild Istanbuls, das an jeder Ecke eine neue optische Überraschung bot, diese Formenvielfalt in leuchtenden Farben – all diese faszinierenden Eindrücke führten mich allmählich zur Abstraktion. Die Lebensvielfalt, die in dieser Form bei uns nicht vorhanden ist, ließ sich für mich nur in dichten, farbigen Abstraktionen zum Ausdruck bringen. Meine bis heute andauernde Liebe zu Farben rührt sicher auch aus diesen Erfahrungen in Istanbul her.“ Lotte Berger

66 STRANDED SHIP, TURKEY 1968

Watercolour on paper
Signed lower right: Lotte Berger
47.5 x 65 cm (sheet)

Over the years Lotte Berger has created a comprehensive oeuvre profound in its symbolism, its omnipresent theme the symbiotic communion of nature, humans, animals and plants. Myths, religious themes, the Middle East, Istanbul, foreign cultures and indigenous peoples attract the artist greatly; beauty and the threat to creation are elementary subjects. It is not the portrayal, rather emotion, a rush of colour and dreams which lie at the heart of Lotte Berger's often mysterious and encoded artistic work.

‘My love of the Orient was an important motivation for me to go straight to Turkey after studying and accepting the offer of teaching at the art academy in Istanbul. This chance to live for some time in an oriental country led me to overcome all difficulties. As a woman in a male-dominated society, very young moreover, rather small and delicate as I was, I didn't have an easy time of it of course, but I managed to assert myself. The work with the students, the contact with colleagues, above all the surroundings, the colours, the light, the cats and dogs in the cityscape, the bazaars with their abundance of goods on offer, the effervescent life and bustle in Turkey, all this inspired me. The bright colours and disordered appearance of Istanbul, which offered a new surprise visually on every corner, this variety of shapes and forms in glowing colours – all these fascinating impressions gradually led me to the abstract. This variety of life, not found in our country in this form, could only be expressed for me in dense, colourful abstractions. My love of colours that continues to this day for sure stems from these experiences in Istanbul.’ Lotte Berger



BRUNO GIRONCOLI

Villach 1936 – 2010 Wien Vienna

67 OHNE TITEL um 1970

Metallpulverfarbe, Tusche und Mischtechnik
auf karierten Linienspiegeln auf Hartfaserplatte
Unten Mitte signiert: B. Gironcoli
106,8 x 145 cm (Blatt)
114 x 160 cm (Hartfaserplatte)

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog „Bruno Gironcoli. In der Arbeit schüchtern bleiben“,
hrsg. von Manuela Ammer, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien
2018, Abb. S. 136ff.

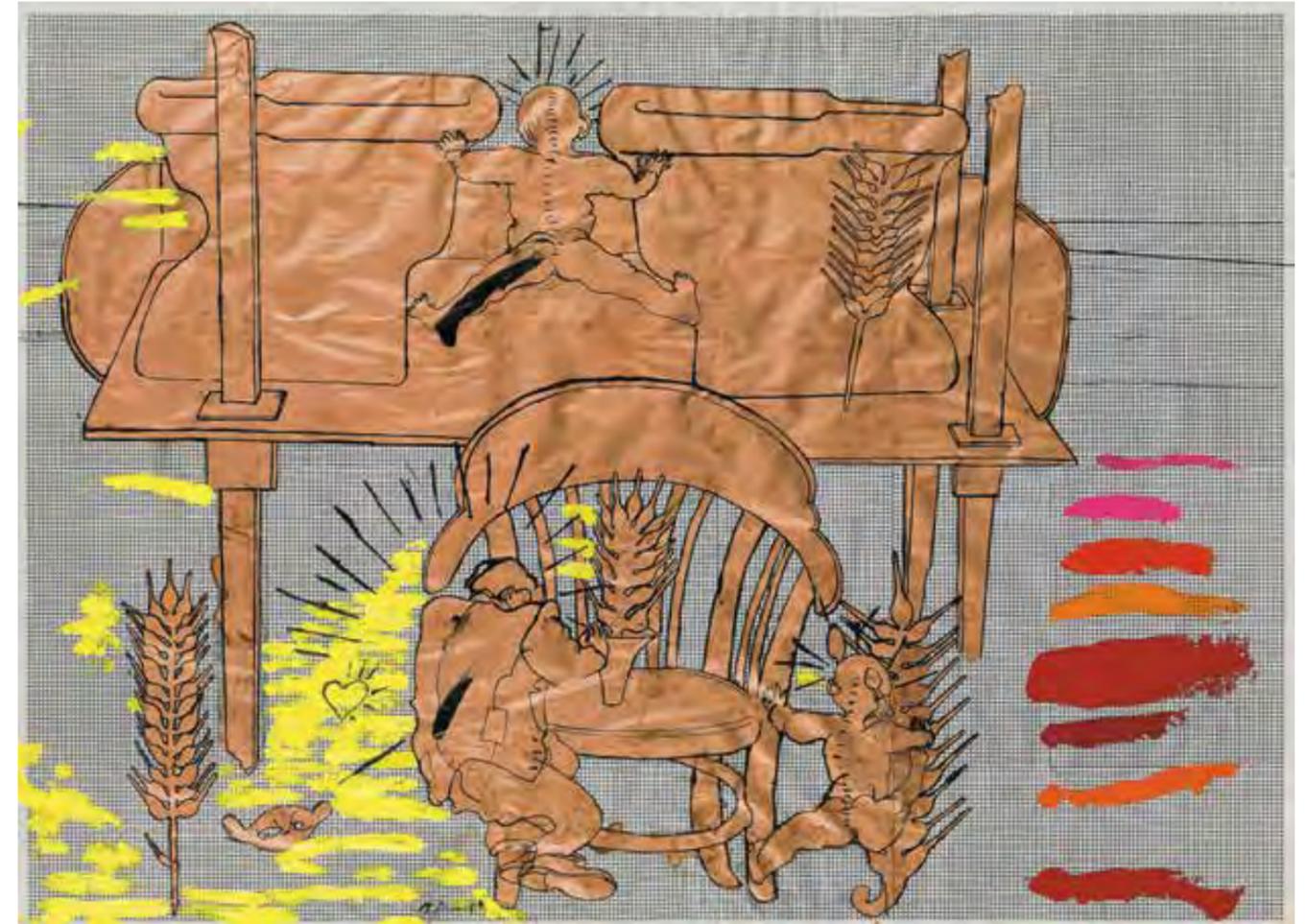
Bruno Gironcoli wurde 1936 in Villach geboren. Nach einer abgeschlossenen Lehre als Gold-, Silber- und Kupferschmied in Innsbruck und einem Studium der Malerei bei Eduard Bäumer an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien ging er 1959/60 als Stipendiat nach Paris. Seine Begegnung mit den Werken Alberto Giacomettis wurde wegweisend für Gironcolis weitere künstlerische Entwicklung. Er war fasziniert von der Tatsache, dass alles von Giacometti Gezeichnete gleichzeitig den Raum in sich trägt und Giacometti, indem er den Menschen abbildete, auch den Umräum erfasste. 1961, nach seiner Rückkehr aus Paris, nahm Gironcoli sein Studium an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien wieder auf – in der Metallbearbeitungsklasse von Eugen Meier. 1977 setzte die Übernahme der Leitung der Bildhauerschule an der Wiener Akademie der bildenden Künste als Nachfolger von Fritz Wotruba eine einschneidende Zäsur in Bruno Gironcolis künstlerischer Laufbahn. 1993 mit dem Großen Österreichischen Staatspreis ausgezeichnet, war Gironcoli 2003, ein Jahr vor seiner Emeritierung, Österreichs Vertreter auf der Biennale in Venedig. 2004 eröffneten zwei Dauerausstellungen seiner Werke: der Gironcoli-Kristall des STRABAG Kunstforums in Wien und das Bruno Gironcoli Museum in Herberstein, Steiermark. 2010 starb der Künstler in Wien.

67 UNTITLED around 1970

Metal powder paint, Indian ink and mixed media
on grid paper on hardboard
Signed lower centre: B. Gironcoli
106.8 x 145 cm (sheet)
114 x 160 cm (hardboard)

Lit.: cf. Exhibition catalogue 'Bruno Gironcoli. In der Arbeit schüchtern bleiben',
ed. by Manuela Ammer, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
Vienna 2018, ill. pp. 136ff.

Bruno Gironcoli was born in Villach in 1936. After completing an apprenticeship as a gold-, silver- and coppersmith in Innsbruck and studying painting with Eduard Bäumer at the University of Applied Arts in Vienna, Gironcoli went to Paris with a scholarship from 1959 to 1960. Encountering the works of Alberto Giacometti proved seminal for Bruno Gironcoli's further development. He was fascinated by the fact that everything drawn by Giacometti simultaneously carries the space with it, and that by portraying people, Giacometti also captured the surrounding area. In 1961, following his return from Paris, Bruno Gironcoli resumed his studies at the University of Applied Arts in Vienna in the metal-working class of Eugen Meier. In 1977, his appointment as head of the school of sculpture at the Vienna Academy of Fine Arts, taking over from Fritz Wotruba, marked a key turning-point in Gironcoli's artistic career. Awarded the Great Austrian State Prize in 1993, Gironcoli was Austria's representative at the Venice Biennale in 2003, one year before his retirement with 'emeritus' status. In 2004 two permanent exhibitions of his works opened: the Gironcoli Crystal at the STRABAG Kunstforum in Vienna and the Bruno Gironcoli Museum in Herberstein, Styria. The artist died in Vienna in 2010.



ALFRED KLINKAN

Judenburg 1950 - 1994 Wien Vienna

68 „MIT DEM PULLOVER VON GLORIETTE BUDERST UM DIE WETT’!“ 1975

Acryl auf Leinwand
Oben mittig bezeichnet, datiert und signiert: Mit dem Pullover von Gloriette buderst um die Wett’! 1975 Alfred Klinkan
200 x 149 cm

1970 ging Alfred Klinkan von Judenburg nach Wien, um dort bis 1974 an der Akademie der bildenden Künste bei Josef Mikl und Wolfgang Hollegga Kunst zu studieren.¹ Sein Erscheinungsbild war ungewöhnlich: Lange Haare, ein schmaler, über die Mundwinkel gezogener Bart, eine unattraktive „Krankenkassabrille“ und zuweilen auch ein Steireranzug prägten das Äußere des schlanken Mannes. „Klinkan war kein Grübler, auch kein Meditier, er malte instinktsicher, schnell entschlossen und mit unerschöpflicher Fantasie“, erzählt sein Künstlerfreund Drago Prelog. Er experimentierte mit Sprache, verehrte Ernst Jandl, nahm das Schriftbild wörtlich und formulierte kurze Texte auf Leinwänden zu großen Bildern. Witz, Sarkasmus und viel Ironie artikuliert er in einwandfreier Schulschrift. Hauben, Socken oder Pullover präsentieren sich in grafischen Schlangenlinien, die manchmal auch als Signatur fungieren. Die Galerie Joanneum in Graz widmete dem Künstler Alfred Klinkan, der viel zu früh, im Alter von 44 Jahren, verstarb, eine umfangreiche Perspektive.²

Josef Mikl sagte über seinen Schüler: „Alfred Klinkan kam in unsere unsichere Malerwelt [...] als ein sich sicher fühlender Kandidat zur Aufnahmeprüfung an die Akademie der bildenden Künste in Wien. [...] Ich hatte [...] meinen besten Studenten gewonnen.“³

1 <http://alfredklinkan.net/biografie/> (18.7.2023)

2 https://www.museum-joanneum.at/fileadmin/user_upload/Neue_Galerie/Ausstellung/2019/Klinkan/saalzettel_klinkan_d_web.pdf (11.7.2023)

3 <https://www.josef-mikl.com/de/archiv/alfred-klinkan/> (18.7.2023)

68 ‘MIT DEM PULLOVER VON GLORIETTE BUDERST UM DIE WETT’!’ 1975

Acrylic on canvas
Inscribed, dated and signed upper centre: Mit dem Pullover von Gloriette buderst um die Wett’! 1975 Alfred Klinkan
200 x 149 cm

In 1970 Alfred Klinkan left Judenburg for Vienna to study art there till 1974 at the Academy of Fine Arts under Josef Mikl and Wolfgang Hollegga.¹ His unusual appearance – long hair, a narrow moustache grown over the corners of his mouth, an unattractive pair of ‘prescription glasses’, and occasionally a rustic-style Styrian suit – marked out the slim man. ‘Klinkan was not someone prone to brooding, nor to meditating, he painted with sure instinct, making rapid decisions and [drawing on] inexhaustible fantasy,’ his artist friend Drago Prelog recounts. He experimented with language, revered Ernst Jandl, took the German word *Schriftbild* (typeface) literally, formulating short texts on canvases for large pictures. He articulated wit, sarcasm and plenty of irony in flawless school handwriting. Caps, socks or pullovers are presented in graphic-style serpentine lines, which sometimes double as a signature, too. In 2019 the Galerie Joanneum in Graz devoted a comprehensive retrospective to the artist Alfred Klinkan, who died far too early at the age of 44.²

Josef Mikl said about his student: ‘Alfred Klinkan entered our uncertain painters’ world [...] as a confident candidate for acceptance at the Academy of Fine Arts in Vienna [...] I had [...] won my best student.’³

1 <http://alfredklinkan.net/biografie/> (18.7.2023)

2 https://www.museum-joanneum.at/fileadmin/user_upload/Neue_Galerie/Ausstellung/2019/Klinkan/saalzettel_klinkan_d_web.pdf (11.7.2023)

3 <https://www.josef-mikl.com/de/archiv/alfred-klinkan/> (18.7.2023)



ANDY WARHOL

Pennsylvania 1928 - 1987 New York

69 „MICK JAGGER“ 1975

Verlegt von Seabird Editions, London
Siebdruck auf Papier

Auflage 250 + 50 Artist's proofs

Rechts unten signiert: Andy Warhol

Links unten signiert: Mick Jagger

Links unten nummeriert: 137/250

Rückseitig Stempel des Verlegers: Seabird Editions, London
110,5 x 73,8 cm

Feldman/Schellmann WV Nr. II 140

Lit.: vgl. Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné. 1962-1987, New York 2003, Abb. S. 92f., WV Nr. II 140

Andy Warhol zählt zu den bekanntesten VertreterInnen der Pop-Art. Zunächst als Werbefrafer tätig, entdeckte er bald die nun für ihn charakteristische Siebdrucktechnik. Vielen seiner Werke liegen Zeitungsausschnitte oder Fotografien zugrunde. Während Warhol zu Beginn durchaus Fotos anderer FotografInnen verwendete, die bevorzugt „Pop Icons“ zeigten, ging er später dazu über, nur noch eigene Fotografien zu verwenden. Dies ist auch bei dem hier gezeigten Werk der Fall.

Andy Warhol und Mick Jagger waren seit 1964 freundschaftlich verbunden. So kam es auch, dass Warhol bereits 1971 von Jagger beauftragt wurde, das Cover für das neue Album der Rolling Stones, „Sticky Fingers“, zu designen.

Die Serie zu Mick Jagger entstand 1975 und besteht aus 10 unterschiedlichen Siebdrucken. Die Grafik wurde sowohl von Andy Warhol als auch von Mick Jagger signiert. Der Bildgrund der Werke zeigt immer ein eigens von Warhol aufgenommenes Polaroidfoto des Musikers. Mick Jagers Gesicht sowie ein Teil seines nackten Oberkörpers werden von verschiedenen fragmentierten Farbflecken überlagert. Die Farbböcke und -flecken wurden auf den Untergrund gedruckt, wirken jedoch wie auf das Foto aufgeklebte Stücke aus buntem Papier. Mit Bleistift wurden einzelne Bereiche des Bildes weiter akzentuiert.



69 'MICK JAGGER' 1975

Published by Seabird Editions, London
Silkscreen on paper

Edition size 250 + 50 Artist's proofs

Signed lower right: Andy Warhol

Signed lower left: Mick Jagger

Numbered lower left: 137/250

Publisher's stamp on the reverse: Seabird Editions, London
110.5 x 73.8 cm

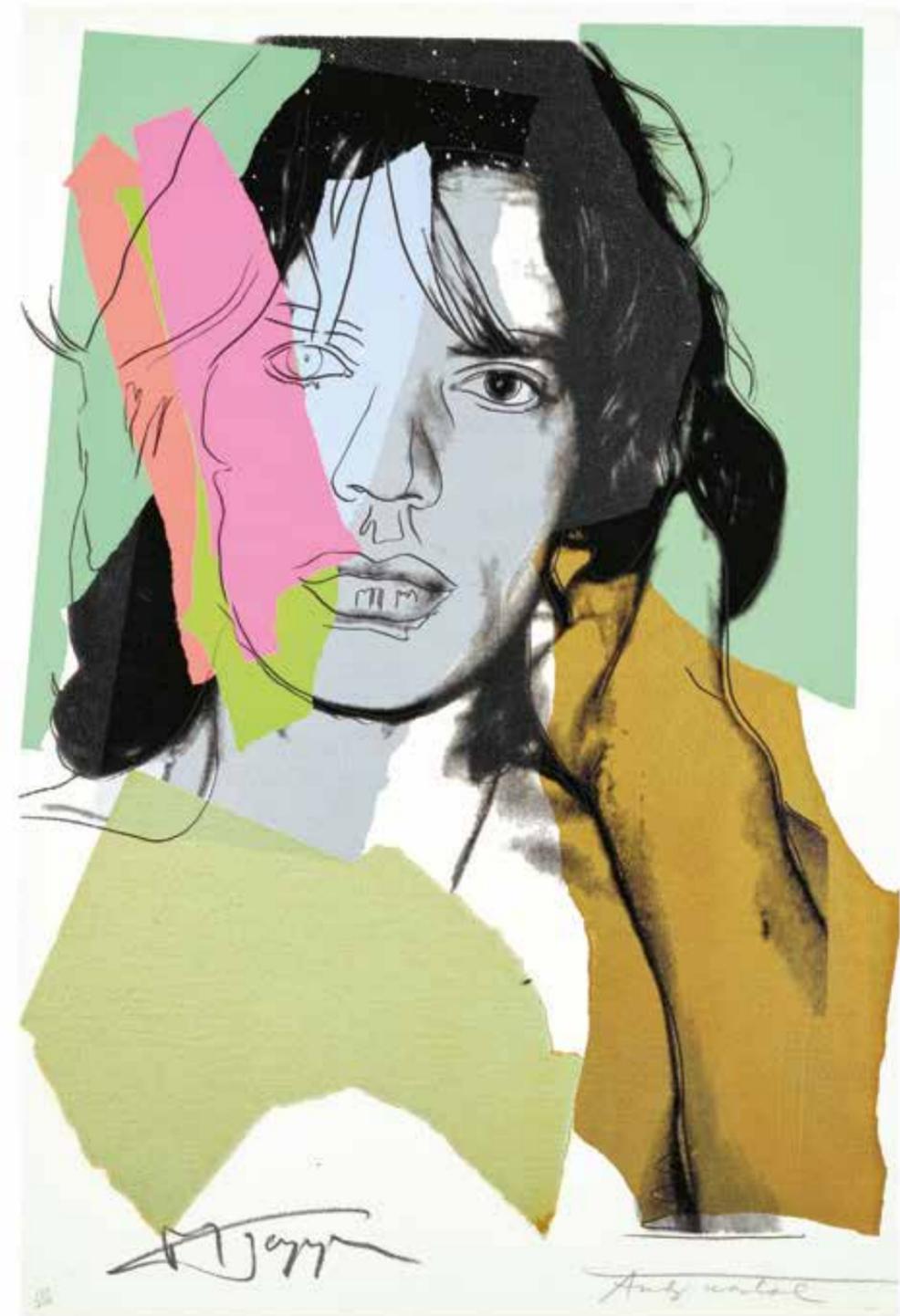
Feldman/Schellmann WV no. II 140

Lit.: cf. Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné, 1962-1987, New York 2003, ill. p. 92f., WV no. II 140

Andy Warhol is among the best-known representatives of Pop Art. Initially active as a commercial artist, he soon discovered the technique of screen printing that became characteristic of him. Many of his works are based on newspaper cuttings or photographs. While Warhol at the beginning very much used the photos of other photographers who preferred to show pop icons, he later on went on to use his own photos alone. This is the case with the work on display here, too.

Andy Warhol and Mick Jagger had been friends since 1964. That also explains why Warhol had been commissioned as early as 1971 to design the cover for the new Rolling Stones album, 'Sticky Fingers'.

The series on Mick Jagger were created in 1975 and consist of 10 different screen prints. The print was signed both by Andy Warhol and by Mick Jagger. The works' pictorial base always shows a polaroid photo taken by Warhol himself. Mick Jagger's face is overlaid with various fragmented spots of paint, as is a part of his naked torso. The blocks and spots of paint were printed on the base, though appear like partial pieces of brightly coloured paper stuck on to the photo. Individual areas of the picture were further accentuated using a pencil.



Andy Warhol und Mick Jagger
www.houseofroulx.com/blogs/the-archive/andy-warhols-mick-jagger-obsession

70 „SIE WURDEN IN BÄUME

VERWANDELT“ 1972

Eitempera auf Leinwand

Rechts unten signiert und datiert: MWeiler 72

Rückseitig am Keilrahmen signiert, datiert und gewidmet: MWeiler 72 (...) 20. 2. 1943 für ALMUT 20 2 1973 / SIE WURDEN IN BÄUME

VERWANDELT

Krapf WV Nr. 741

100 x 80 cm

Provenienz: Sammlung Almut Krapf-Weiler, Wien

Privatsammlung, Österreich

Lit.: Wilfried Skreiner, Almut Krapf, Max Weiler. Werkverzeichnis der Bilder von 1932 bis 1974, Salzburg 1975, Abb. S. 338, WV Nr. 741

Max Weiler hinterließ ein überaus vielfältiges und reiches Œuvre. Er wird zu den wichtigsten österreichischen KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts gezählt. „Weilers Bilder dokumentieren eine Konzentration auf die Essenz der Natur, die immer auch eine Essenz darstellt, die im Gemüt des Menschen selbst liegt. Weiler läßt sich dazu nicht nieder, sondern sammelt seine wandernd erfahrenen Beobachtungen und Einsichten und bringt sie von innen, d.h. aus sich selbst und in einer ihm eigentümlichen Sprache neu hervor.“¹

Unsere hier gezeigte Leinwandarbeit von 1972 ist ein spannungsvoller Auszug aus Weilers Werk. In der Formgebung der für Weiler typischen Farblandschaft werden Anklänge an spirituelle Welten des Schwebens und Meditierens wach. In klaren und duftigen Farbakkorden – von Rosatönen über Nuancen von Grün bis Blau – sind die Gebilde eindrucksvoll ins Bild gesetzt. Die jahrzehntelange Auseinandersetzung Weilers mit dem „Geistigen der Naturschönheit“ wird in unserem Gemälde demonstriert und in schönster Form konzentriert.

Leuchtende Farben in prächtiger Vielfalt eroberten ab Mitte der 1980er Jahre die Leinwände des Künstlers. Die inhaltliche Struktur der Bilder verweist in diesem Zusammenhang auf Vorbilder aus der Natur, die von Max Weiler gewählten Titel unterstützen diese kollektive Lesbarkeit.

„Was ich jetzt mache ist aus Eitemperafarbe geboren, aus den Lachen auf der liegenden Leinwand, aus dem Spritzen, Tropfen, aus dem Rinnenden, Verrinnenden, aus dem Gestockten, den Formen des Erstarrens, eintrocknender Farbe. Das sind die Mittel, die die Natur darbietet, und die setze ich ein, diese sind Vokabular, mit dem ich rede, die Formen, aus denen ich Bilder mache, mit denen ich meine Vorstellung realisiere [...]“²

Unser großformatiges Gemälde „Landschaft Blau, Rot, Grün“ von 1988 (Abbildung auf der nächsten Doppelseite) überzeugt durch seine kräftige Farbigekeit und Dynamik und ist ein eindrucksvolles Hauptwerk seiner letzten Schaffensperiode.

1 Gottfried Boehm, Der Maler Max Weiler. Das Geistige in der Natur, Wien 2001, S. 346

2 Max Weiler in: Gottfried Boehm, Der Maler Max Weiler. Das Geistige in der Natur, Wien 2001, S. 324

70 THEY WERE TURNED

INTO TREES 1972

Egg-tempera on canvas

Signed and dated lower right: MWeiler 72

Signed, dated and inscribed on the frame on the reverse: MWeiler 72 (...) 20. 2. 1943 für ALMUT 20 2 1973 / SIE WURDEN IN BÄUME VER-

WANDELT

Krapf WV no. 741

100 x 80 cm

Provenance: Almut Krapf-Weiler Collection, Vienna

Private collection, Austria

Lit.: Wilfried Skreiner, Almut Krapf, Max Weiler. Werkverzeichnis der Bilder von 1932 bis 1974, Salzburg 1975, ill. p. 338, WV no. 741

Max Weiler left behind a highly diverse and rich oeuvre, and is numbered among Austria's most important artists of the 20th century. 'Weiler's pictures document a concentration on the essence of nature, which also always depicts an essence that lies in the human mind itself. Weiler does not settle for that, but rather gathers together his observations and insights experienced on his travels, bringing them newly from within, i.e. from out of himself and in a language that is peculiar to him.'¹

The work on canvas shown here from 1972 is a fascinating example from Weiler's work. In the design of the colour landscape typical of Weiler, echoes of spiritual worlds of floating and meditating awaken. In clear and aromatic colour chords – from pink hues and nuances of green, to blue – the structure is impressively presented in the picture. Weiler's engagement over many years with the spiritual dimension in nature's beauty is demonstrated in our picture and concentrated in its most beautiful form. Glowing colours in splendid diversity dominate the artist's canvases from the mid-1980s onwards. The structure of the pictures in terms of content point in this context to models from nature; the titles chosen by Max Weiler support this collective way of reading the works.

‘What I do now is born out of egg tempera paint, out of the pools on the lying canvas, out of the splashing, dripping, out of the flowing, the trickling, out of the stagnated, the forms of congealing, drying paint. These are the means that nature offers and I use them, this is the vocabulary with which I speak, the forms from which I make images, with which I realise my vision [...]’²

Our large-format painting ‘Landscape Blue, Red, Green’ from 1988 (depiction on the next double page) impresses with its striking colouring and dynamism.

1 Gottfried Boehm, Der Maler Max Weiler. Das Geistige in der Natur, Vienna 2001, p. 346

2 Max Weiler in: Gottfried Boehm, Der Maler Max Weiler. Das Geistige in der Natur, Vienna 2001, p. 324





MAX WEILER

Absam, Tirol Tyrol 1910 – 2001 Wien Vienna

71 LANDSCHAFT BLAU, ROT, GRÜN 1988

Eitempera auf Leinwand
Rechts unten signiert und datiert: MWeiler 88
100 x 200 cm
Provenienz: Yvonne Weiler, Wien
Privatsammlung, Österreich

Lit.: Ausstellungskatalog „Max Weiler, Licht und Farbe“, Museum für Moderne Kunst Bozen, 1993, Abb. im Bildteil
Max Weiler, Aus der Natur gemacht. Bilder von 1927 bis 1997, hrsg. vom Verein der Freunde des Werkes Max Weilers, Innsbruck/Wien 1997, Abb. S. 234

71 LANDSCAPE BLUE, RED, GREEN 1988

Egg-tempera on canvas
Signed and dated lower right: MWeiler 88
100 x 200 cm
Provenance: Yvonne Weiler, Vienna
Private collection, Austria

Lit.: Exhibition catalogue 'Max Weiler, Licht und Farbe', Museum für Moderne Kunst Bozen, Bolzano 1993, ill. in the picture section
Max Weiler, Aus der Natur gemacht. Bilder von 1927 bis 1997, ed. by Verein der Freunde des Werkes Max Weilers, Innsbruck/Vienna 1997, ill. p. 234

CORNELIUS KOLIG

Vorderberg, Kärnten Carinthia 1942 – 2022 Vorderberg

72 „ANTHURIENBLÜTE“ 1988

Acryl auf Hartfaser
ca. 195 x 127 cm
Provenienz: Galerie Carinthia, 1991
Privatsammlung Kärnten

Lit.: Cornelius Kolig: Flush. Neue Arbeiten für das Paradies 1985–1990, Klagenfurt 1990, Abb. S. 170

Cornelius Kolig, ein konsequenter, kompromissloser und visionärer Exponent der österreichischen Kunst der Nachkriegsmoderne, starb 2022 im Alter von 80 Jahren im „Paradies“ in Vorderberg im unteren Gailtal. Ab 1979 im südlichsten Kärnten, unweit der Grenze zu Italien, auf einem 5.000 m² großen Areal errichtet, ist das „Paradies“ nichts weniger als das beeindruckende künstlerische Vermächtnis des zweifachen Biennale-Teilnehmers Cornelius Kolig. Kein „Paradies“ im religiösen Sinne, vielmehr ein sinnlicher Hortus conclusus, ein singuläres, räumlich komplexes, durch den Standort determiniertes Lebens- und Gesamtkunstwerk, Werkstatt, Produktionsort, Schaudepot, Archiv, Friedhof und Garten gleichermaßen.

1970 und 1972 wurde Koligs Kunst auf der 35. und 36. Biennale von Venedig präsentiert, 1975 war er einer der drei österreichischen Vertreter auf der 13. Biennale von São Paulo.

Exemplarisch für den performativen Ansatz, der sich wie ein roter Faden durch Koligs gesamtes Œuvre zieht, stehen die Wolken-, Berg- und Blumenbilder des Künstlers: Über eine in der freien Natur installierte Außenkamera wurden Videozuspielungen an einen Monitor in der Werkstatt transmittiert, dessen Bildausschnitte sodann von Cornelius Kolig auf die Leinwand übersetzt wurden.

Seit 1980 fungierten Blumen und Schmetterlinge des „Paradieses“ als omnipräsente Reizspender für Cornelius Koligs Malerei (im Raum). Bildartige Blumenreliefs, meist aus farbintensiven, fleischlichen, aber duftlosen, künstlichen Blütenformen komponiert, verweisen auf die Grundausstattung tradierter Paradiese.

Von 1986 bis 1990 entstand eine Reihe von Palettenbildern, Anthurienblüten, Anthurienpaletten, Herzpaletten und Insektenflügelbildern in leuchtenden Farben; berausende und betörende Signale als Werbung für den Befruchtungsvorgang. Diese Bilder haben den Umriss von großen Paletten, Blüten und Flügeln und sind eigentlich Skulpturen. Bildträger ist immer eine Platte, die durch Holzleisten versteift wird. Das ausgestellte Bild „Anthurienblüte“ ist eine Arbeit mit großer Ausstrahlungskraft und heute bereits von großer Seltenheit. Es ist im Buch „Cornelius Kolig: Flush. Neue Arbeiten für das Paradies 1985–1990“ abgebildet.

72 ANTHURIUM BLOSSOM 1988

Acrylic on hardboard
approx. 195 x 127 cm
Provenance: Galerie Carinthia, 1991
Private collection Carinthia

Lit.: Cornelius Kolig: Flush. Neue Arbeiten für das Paradies 1985–1990, Klagenfurt 1990, ill. p. 170

Cornelius Kolig, a consistent, uncompromising and visionary exponent of Austrian post-war modernist art, died in his ‘Paradise’ in Vorderberg in the lower Gail Valley in 2022. He was 80. Located since 1979 in the most southerly part of Carinthia, close to Italian border, built on a 5,000 square metres plot, ‘Paradise’ is nothing less than the impressive artistic legacy of two-time Venice Biennale participant Cornelius Kolig. No paradise in the religious sense, rather a sensory hortus conclusus, a unique, spatially complex life and total work of art, determined by its location, a workshop, production place, display depot, archive, cemetery and garden all in one.

In 1970 and 1972 Cornelius Kolig’s art was presented at the 35th and 36th Venice Biennale, and in 1975 Kolig was one of three Austrian representatives at the 13th São Paulo Biennale.

The performative approach that runs like a thread through Kolig’s entire oeuvre is best exemplified by the artist’s pictures of clouds, mountains and flowers: video feeds were transmitted to a monitor in the workshop via an external camera installed outdoors, the visual snippets of which were then interpreted on the canvas by Cornelius Kolig.

From 1980, flowers and butterflies in ‘Paradise’ functioned as pervasive sources of stimulation for Cornelius Kolig’s painting (in the space). Picture-like flower reliefs, mostly composed from colour-intensive, fleshly, though all odourless, artificial flower forms, point to the basic decorations found in traditional paradises.

From 1986 to 1990 a series of pallet pictures, anthurium blossoms, anthurium pallets, heart pallets and insect wing pictures was created in glowing colours; intoxicating, beguiling signals as an advert for the fertilisation process. These pictures have the contours of large pallets, blossoms and wings, yet are actually sculptures. The picture medium is always a panel which is stiffened by means of wooden slats. The exhibited picture ‘Anthurium Blossom’ is a work of great power and already highly rare. It is illustrated in the book ‘Cornelius Kolig: Flush. Neue Arbeiten für das Paradies 1985–1990’.



HANS STAUDACHER

St. Urban, Kärnten Carinthia 1923 - 2021 Wien Vienna

73 „DURCHBLICK“ 1989

Öl auf Leinwand

Signiert unten mittig: H. Staudacher

Rückseitig signiert und datiert: H. Staudacher / 1989

100 x 70 cm

Inspiziert durch zahlreiche Aufenthalte zwischen 1954 und 1962 in Paris, dem Zentrum der gestischen, abstrakten Malweise, arbeitete Staudacher seit Mitte der 1950er Jahre konsequent gegenstandslos und propagierte eine offene, prozessuale Bildform, die jedoch keineswegs willkürlich ist, sondern vielmehr stringent und wohlüberlegt. Neben der malerischen Dimension, die sich ab den 1960er Jahren in einem durch zarte Farbsetzungen von Braun, Blau, Rot oder Ocker erweiterten Farbspektrum artikulierte, ist das skripturale Element ein essenzieller Bestandteil von Staudachers bildnerischen Gefügen. Aus dieser bewegten, linearen Kalligrafie lassen sich zumeist Buchstaben, manchmal Worte, generieren und expressive, geschwungene Linien, die den interpretatorischen Freiraum der BetrachterInnen beanspruchen. Staudacher fokussierte eine explosive Konzentration von horizontalen und vertikalen Elementen, die den gesamten Bildraum rhythmisch bewegt. Pastose Pinselstriche stehen neben kalligrafisch konnotierten Kürzeln, kraftvolle, gestische Farbmomente neben poetisch verhaltenen, linearen Abkürzungen.

73 PERSPECTIVE 1989

Oil on canvas

Signed lower centre: H. Staudacher

Signed and dated on the reverse: H. Staudacher / 1989

100 x 70 cm

Inspired by numerous stays in Paris (between 1954 and 1962), the centre of the gestural, abstract method of painting, Staudacher works consistently from the mid-1950s onwards in a non-representational manner. He propagated an open, processual pictorial form, one that is no way arbitrary, however, but rather austere and carefully thought out. Besides the painterly dimension, which was articulated from the 1960s onwards in a colour range that was extended by delicate shades of brown, blue, red or ochre, the scriptal element is an essential component in Staudacher's pictorial textures. From this animated, linear calligraphy, letters mostly are generated, sometimes words, or expressive, curved lines that lay claim to the interpretative freedom accorded the viewer. Staudacher brought into focus an explosive concentration of horizontal and vertical elements, which lends the whole pictorial space rhythm. Impasto brushstrokes lie beside calligraphically connoted shorthand-style symbols; vigorous, gestural moments of colour next to poetically restrained, linear abbreviations.



GUNTER DAMISCH

Steyr 1958 – 2016 Wien Vienna

74 „ROTE BALLUNG“ 1990

Öl auf Leinwand

200 x 200 cm

Ausstellung: Linz, Neue Galerie der Stadt Linz,
„Oberösterreichs Avantgarde 1900–1990“, 1990

Am 30. April 2016 starb Gunter Damisch, einer der wichtigsten VertreterInnen zeitgenössischer Kunst in Österreich. Damisch agierte multimedial, sein individuelles Bildsystem basiert wesentlich auf den Vorstellungen von Wandel und Metamorphose. Organische Naturformen, Welten, Wege und „Flämmler“ strukturieren eine durch schöpferische Lust charakterisierte Bildweltordnung. Der zweiten Generation der österreichischen Künstlergruppierung der „Neuen Wilden“ zugehörig, war Damischs malerische Praxis der 1980er und 1990er Jahre durch einen pastosen, inhomogenen Farbauftrag bestimmt.

74 RED CLUSTER 1990

Oil on canvas

200 x 200 cm

Exhibition: Linz, Neue Galerie der Stadt Linz,
‘Oberösterreichs Avantgarde 1900–1990’, 1990

Gunter Damisch, one of the most important representatives of contemporary art in Austria, died on the 30 April 2016. Damisch was a multimedia artist. His individual and open modular image system is substantially based on the concept of transition and metamorphosis. Energetic concentrations and organic natural forms – worlds, paths, ‘Flämmler’ (flamers) – organise a very personal system of a visual world, characterised by creative desire. As part of the second generation of the Austrian artist group ‘Neue Wilde’ (‘Wild Youth’), Gunter Damisch’s painting practice of the 1980s and 1990s is determined by a pasty, layered application of paint.



GOTTFRIED HELNWEIN

geb. Wien b. Vienna 1948

75 „VERBRANNTER ENGEL II“ 1990

Öl und Acryl auf Leinwand

Rechts unten signiert und datiert: HELNWEIN 90

120 x 156 cm

Provenienz: Privatsammlung Rolf Knie, Zürich

Ausstellung: Kaiserslautern, Pfalzgalerie, Thun, Kunstmuseum, „Gottfried Helnwein“, 1992

Lit.: Ausstellungskatalog, „Gottfried Helnwein“, hrsg. von Gisela Fiedler-Bender, Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kunstmuseum Thun, Kaiserslautern 1992, Abb. S. 25

Das Œuvre des in Wien geborenen Künstlers ist geprägt von metaphorischen Anspielungen, dabei bedient er sich – neben der Figur des Kindes – auch an Persönlichkeiten der Trivial- und amerikanischen Populärkultur, wie das vorliegende Werk demonstriert. Das annähernd lebensgroße Abbild verkörpert mit James Dean eine der prägendsten Filmikonen der US-Nachkriegszeit. Helnwein greift hier Kritikpunkte rund um Massenmedien, Kommerzialisierung und deren Leidtragende auf. Das Gemälde basiert auf einer Fotografie und strahlt auf den ersten Blick weder Angst noch Gewalt aus – und dennoch verspüren die BetrachterInnen ein Gefühl von Schwere und Düsternis. Der Künstler spielt hier mit farblichen Kontrasten, aus dem nahezu schwarzen Hintergrund kommt der hell gekleidete Schauspieler zum Vorschein. James Dean liegt mit angezündeter Zigarette im Mund, entspannten Gesichtszügen und kraftloser Körperhaltung in schneeweißem Hemd auf dem Boden. Die Schwere, die sich im liegenden, sogenannten „burnt angel“, ausbreitet, kommt ohne Beigabe gewalttätiger Stilmittel aus. Ungeklärt bleibt die Frage seiner Verfassung und der Situationskontext. Abweichend von traditionellen Sehgewohnheiten kommuniziert Helnwein mit diesem Porträt abermals auf unmissverständliche und dennoch subtile Weise Gesellschaftskritik.

Die Werke Gottfried Helnweins sind von der Auseinandersetzung mit den Themen Schmerz, Verletzung und Gewalt geprägt.

„Meine Bilder haben schockiert, weil ich sichtbar gemacht habe, was die Leute lieber unsichtbar gelassen hätten.“¹

Als zentrales Motiv dient ihm die Figur des verletzbaren und wehrlosen Kindes, das stellvertretend alle psychologischen und gesellschaftlichen Ängste verkörpert. Dieses Jahr zeigt die Albertina anlässlich des 75. Geburtstags von Gottfried Helnwein Werke der letzten zwei Jahrzehnte in einer großen Einzelausstellung.

¹ https://www.helnwein.de/artist/quotes_by_helnwein/ (10.7.2023)

75 BURNT ANGEL II 1990

Oil and acrylic on canvas

Signed and dated lower right: HELNWEIN 90

120 x 156 cm

Provenance: Private collection Rolf Knie, Zurich

Exhibition: Kaiserslautern, Pfalzgalerie, Thun, Kunstmuseum, „Gottfried Helnwein“, 1992

Lit.: Exhibition catalogue, „Gottfried Helnwein“, ed. by Gisela Fiedler-Bender, Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kunstmuseum Thun, Kaiserslautern 1992, ill. p. 25

The Vienna-born artist's oeuvre is characterised by metaphorical allusions; in this, along with the child figure, he makes use of personalities from low art and American pop culture, as demonstrated by the present work. With James Dean, the almost life-sized portrayal embodies one of the most influential film icons of post-war America. Helnwein addresses here critical issues surrounding mass media, commercialisation and those who suffer from it. The painting is based on a photograph and at first glance emanates neither fear nor violence – and nonetheless, the viewer senses something both heavy and gloomy. The artist plays here with colour contrasts: the brightly dressed actor emerges from the virtually black background. James Dean lies on the ground in a snow-white shirt, a lit cigarette in his mouth, a relaxed look on his face and a listless body posture. The heaviness that spreads out from the supine, so-called ‘burnt angel’ makes do without the addition of violent stylistic devices. The question of his state and the situational context remain unexplained. In a departure from traditional viewing habits, Helnwein communicates once again social critique with this portrait in a manner that is unmistakable, yet subtle. Gottfried Helnwein's works feature engagement with the themes of pain, injury and violence.

‘My pictures have shocked people, because I have made visible that which people would have preferred to keep invisible.’¹

The figure of the vulnerable, defenceless child serves him as a central motif; this stands as an embodiment of all psychological and social fears. This year, to mark the artist's 75th birthday, the Albertina Museum is showing works by Gottfried Helnwein from the last two decades.

¹ https://www.helnwein.de/artist/quotes_by_helnwein/ (10.7.2023)



MARIA LASSNIG

Kappel, Kärnten Carinthia 1919 – 2014 Wien Vienna

76 „STIEFMÜTTERCHEN“ 1991

Öl auf Leinwand
Links unten signiert und datiert: M. Lassnig 91
124,5 x 100 cm
Provenienz: Galerie Ulysses, Wien
Privatsammlung, Kärnten

„Die Malerei ist mein Lebensinhalt. [...] Vorher war ich nichts, ohne sie bin ich nichts.“¹

1919 in einem kleinen Kärntner Dorf als uneheliches Kind geboren, studierte Maria Lassnig an der Akademie der bildenden Künste in Wien, bevor sie Anfang der 1950er Jahre gemeinsam mit Arnulf Rainer zum ersten Mal nach Paris reiste. 1968 verlegte Lassnig ihren Lebensmittelpunkt nach New York, ehe sie 1980 endgültig aus den USA nach Wien zurückkehrte und an der Hochschule für angewandte Kunst als erste Frau im deutschsprachigen Raum eine Professur für Malerei bekleidete.

Heute gilt die Malerin, Grafikerin und Medienkünstlerin Maria Lassnig unisono als eine der bedeutendsten KünstlerInnen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Ihre singuläre Position innerhalb der internationalen bildenden Kunst beruht auf ihrem visionären, höchst innovativen, schonungslosen künstlerischen Konzept des „Körpergefühls“ oder der „Body-Awareness“: Maria Lassnig transformierte ab den späten 1940er Jahren konkrete, einfache, intensive Körperempfindungen in farbdramaturgisch eindrucksvoll inszenierte bildnerische Körpergehäuse. Das physische Ereignis der Körperwahrnehmung diente der Künstlerin als unverhandelbarer gedanklicher Ausgangspunkt für ihre aus farbigen Körperflächen additiv gebauten „introspektiven Erlebnisse“. In dem Gemälde „Stiefmütterchen“ von 1991 kombinierte Maria Lassnig die Body-Awareness, das „Vorstellungsbild“², mit dem malerisch realistischen „Netzhautbild“³ der violetten *Viola tricolor* (wildes Stiefmütterchen), die als Symbol der Erinnerung präfiguriert, gleichzeitig aber auch auf eine lieblose, „stiefmütterliche“ Behandlung verweist. Lassnig könnte hier auf die ambivalente Beziehung zu ihrer Mutter angespielt haben, wie die formale Umsetzung des gewahr gewordenen Körpers vielleicht auf das von ihr noch als erwachsene Frau empfundene „quadratische Körpergefühl“ rekurriert:

„Ich war ja eher ein quadratisches Kind, das heißt, ich war gleich breit, wie ich hoch war.“⁴

1 Maria Lassnig, zit. n.: Ausstellungskatalog „Maria Lassnig – Ways of Being“, hrsg. von Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann, Klaus Albrecht Schröder, Stedelijk Museum Amsterdam und Albertina, Wien 2019, S. 192

2 vgl. Antonia Hoerschelmann, „Man malt, wie man ist. Körperwahrnehmung und Farbe als wichtige Aspekte im Werk von Maria Lassnig“, in: Ausstellungskatalog „Maria Lassnig – Ways of Being“, hrsg. von Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann, Klaus Albrecht Schröder, Stedelijk Museum Amsterdam und Albertina, Wien 2019, S. 17–22, hier: S. 21

3 vgl. ebd.

4 Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017, S. 12

76 PANSIES 1991

Oil on canvas
Signed and dated lower left: M. Lassnig 91
124.5 x 100 cm
Provenance: Galerie Ulysses, Vienna
Private collection, Carinthia

‘Painting is my life’s purpose. [...] Before I was nothing, without it I am nothing.’¹

Born as a child out of wedlock in a small Carinthian village in 1919, Maria Lassnig studied at the Academy of Fine Arts in Vienna, before travelling to Paris for the first time at the beginning of the 1950s together with Arnulf Rainer. In 1968 Lassnig relocated to New York, before returning permanently to Vienna in 1980 where she became a professor at the University of Applied Arts, the first woman in this post in the German-speaking world.

Today, the painter, graphic artist and media artist Maria Lassnig is unanimously considered one of the most important female artists of the 20th and early 21st century. She owes her unique position within international visual art to her visionary, highly innovative, unsparing artistic concept of ‘body awareness’: from the 1940s Maria Lassnig transformed specific, simple, intense body feelings into visual body shells that are impressively staged in terms of their dramatic colouring. The physical event of perceiving the body serves the artist as a non-negotiable conceptual starting point for ‘introspective experiences’ which are built cumulatively from coloured body surfaces. In the 1991 painting titled ‘Pansies’, Maria Lassnig combined the body awareness, the ‘visualisation’², with the pictorially realistic ‘Retina Image’³ of the violet *viola tricolor* (pansy), which prefigures as a symbol of memory, yet at the same time points to a loveless, ‘step-mother’s’ treatment, too. Lassnig may have been hinting here at the ambivalent relationship with her mother, just as the formal realisation of the perceived body perhaps refers to the ‘square body feeling’ that she still felt as an adult woman:

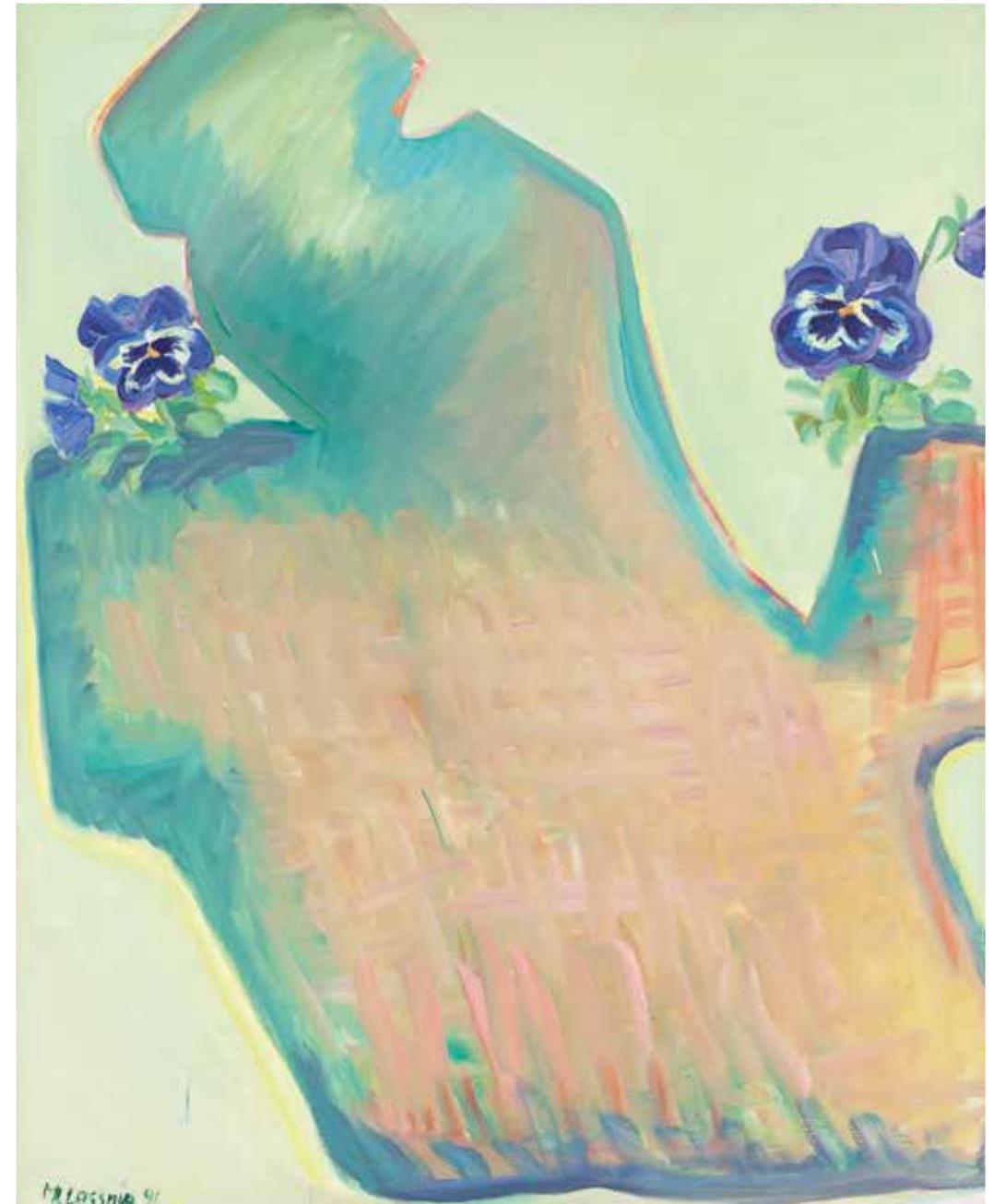
‘I was, after all, rather a square child, meaning, I was as wide as I was high.’⁴

1 Maria Lassnig, quoted from: Exhibition catalogue ‘Maria Lassnig – Ways of Being’, ed. by Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann and Klaus Albrecht Schröder, Stedelijk Museum Amsterdam and Albertina, Vienna 2019, p. 192

2 cf. Antonia Hoerschelmann, ‘Man malt, wie man ist. Körperwahrnehmung und Farbe als wichtige Aspekte im Werk von Maria Lassnig’, in: Exhibition catalogue ‘Maria Lassnig – Ways of Being’, ed. by Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann and Klaus Albrecht Schröder, Stedelijk Museum Amsterdam and Albertina, Vienna 2019, pp. 17–22, here: p. 21

3 cf. ibid.

4 Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, Vienna 2017, p. 12



KIKI KOGELNIK

Graz 1935 – 1997 Wien Vienna

77 „SLEEP“ 1991

Serie „Expansions“

Öl und Acryl auf Leinwand mit zwei Keramikteilen

Links unten monogrammiert und datiert: KK 91

Rückseitig betitelt, datiert und signiert: „SLEEP“ 1991 KIKI KOGELNIK

112 x 102 cm (Leinwand)

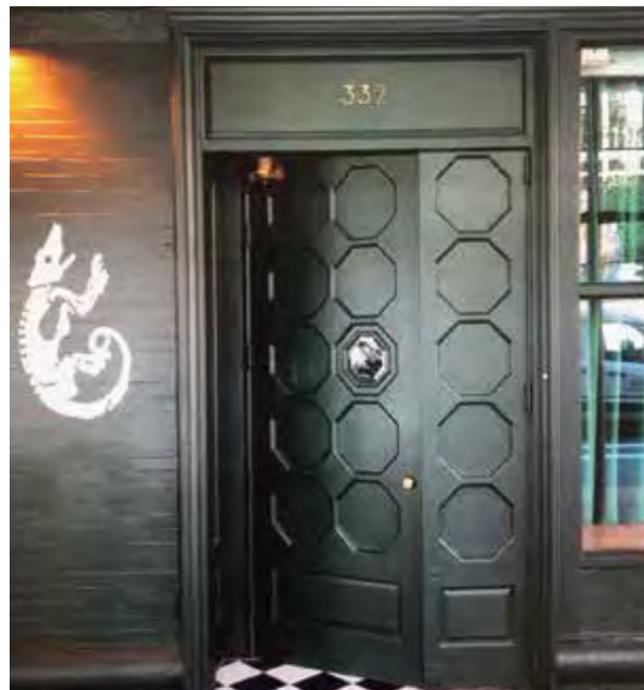
11 x 48 cm und 11 x 49 cm (Keramikteile)

Lit.: Gabriela Fritz, Kiki Kogelnik. Das malerische und plastische Werk, Klagenfurt/Ljubljana/Wien 2001, Abb. S. 90, vgl. Abb. S. 169 f. und 174

„Jedes meiner Werke enthält ein spirituelles Element, das auf den ersten Blick vielleicht nicht unbedingt klar erkennbar ist [...] Ich kann es noch immer nicht genau erklären, aber ich hoffe ihr werdet es in meinen Werken finden.“¹

Das spirituelle Element in „Sleep“ ist ein Chamäleon, besser gesagt das Skelett des Tieres, das als fragmentierte rosa Form mit scharfen schwarzen Umrisslinien im Zentrum der Darstellung steht. Hinterfangen werden die figuralen Teile von einem diffusen, hellen Hintergrund und eingerahmt von einem dunkelgrünen Farbband, das dem Verlauf der Bildränder folgt. In die oberste Malschicht hat Kiki Kogelnik zwei Uhrzeiger gesetzt, die wie Pfeile auf das Skelett weisen. Diese Zeiger werden noch einmal als Keramiken ausgeführt, die neben dem Bild an der Wand zu befestigen sind.

Das Chamäleon entwickelte die Künstlerin ursprünglich als Signet für die New Yorker „Temple Bar“ – neben dem Restaurant „NoHo Star“, dem „Elephant and Castle“ in Greenwich Village und Dublin und dem



Temple Bar, New York, Eingang entrance
www.wmagazine.com/culture/new-york-temple-bar-reopening-2021

„Keens Chop House“ eine der kulinarischen Unternehmungen ihres Mannes George Schwarz². Die Bar und das Restaurant „NoHo Star“ waren in zwei nebeneinanderliegenden Häusern in der Lafayette Street in NoHo (North of Houston Street) situiert, wo Kiki Kogelnik auch ihr Atelier hatte, und wurden im Dezember 2017 geschlossen. Raumbestimmendes Element der Bar war eine große Keramikwand mit dem Titel „Friday Night“, die Kogelnik 1989 anfertigte. Hier kombinierte sie das Chamäleon mit verschiedensten Utensilien – die Arbeit symbolisieren jene Gerätschaften, die man nach einer langen Arbeitswoche freitagabends beiseitelegt, um den Alltag hinter sich zu lassen und in eine andere Welt einzutauchen. So ist auch das Chamäleon bewusst gewählt, versinnbildlicht es doch die Fähigkeit, sich jeder Umgebung anzupassen und in andere Rollen schlüpfen zu können, gleich wie es die BesucherInnen der Bar taten, sobald sie die Türschwelle überschritten hatten.

Im 1991 entstandenen „Sleep“ erfährt der Leguanartige eine Bedeutungserweiterung: Der Schlaf, auf den sich der Titel bezieht, steht hier wohl auch als Sinnbild des Todes, auf den auch die Skelettierung des Tieres verweist. Die Zeiger im und außerhalb des Bildes symbolisieren die verrinnende Zeit. So bereicherte Kiki Kogelnik die Malerei durch die dazugehörigen Keramiken um eine dritte und durch das Miteinbeziehen des Begriffs der Zeit gleich um eine vierte Dimension.

Das Bank Austria Kunstforum Wien zeigte im Frühjahr 2023 eine große Einzelpäsentation dieser herausragenden Künstlerin, das Ausstellungsprojekt ist eine Kooperation mit dem Kunstmuseum Brandts in Odense, Dänemark, sowie dem Kunsthaus Zürich, wo die Schau nach der Station in Wien bis Sommer 2024 zu sehen ist.

1 <http://www.kunstvereinkaernten.at/Archiv/Kogelnik.html> (13.7.2018)

2 George Schwarz war im Hauptberuf Onkologe und Leiter der onkologischen Abteilung im St. Vincent's Hospital in Manhattan. Er starb im Dezember 2016.

77 'SLEEP' 1991

Series 'Expansions'

Oil and acrylic on canvas with two ceramic parts

Monogrammed and dated lower left: KK 91

Titled, dated and signed on the reverse: 'SLEEP' 1991 KIKI KOGELNIK

112 x 102 cm (canvas)

11 x 48 cm and 11 x 49 cm (ceramics)

Lit.: Gabriela Fritz, Kiki Kogelnik. Das malerische und plastische Werk, Klagenfurt/Ljubljana/Vienna 2001, ill. p. 90, cf. ill. p. 169f. and 174

‘Each of my works contains a spiritual element, which may not necessarily be apparent at first glance [...] I cannot always explain it precisely, though I do hope you’ll find it in my works.’¹

The spiritual element in ‘Sleep’ is a chameleon, or more accurately the animal’s skeleton, which is placed at the centre of the depiction as a fragmented pink form with sharp black contours. The figural parts are enclosed by a diffuse, bright background and framed by a dark green strip of colour that follows the line of the picture’s edges. Kiki Kogelnik has placed two watch hands into the uppermost layer of paint, which point at the skeleton like arrows. These hands are once again executed as ceramics to be fixed to the wall next to the picture.

The artist originally developed the chameleon as a logo for New York’s ‘Temple Bar’. This was one of the gastronomic businesses of her husband George Schwarz², along with the ‘NoHo Star’ restaurant, the ‘Elephant and Castle’ in Greenwich Village and Dublin and the ‘Keens Chop House’. The ‘NoHo Star’ bar and restaurant were located in two adjacent buildings in Lafayette Street in NoHo (North of Houston Street), where Kiki Kogelnik had her studio, and closed down in December 2017. The element that defined the space in the bar was a large ceramic wall titled ‘Friday Night’, made by Kogelnik in 1989. Here she combined the chameleon with the most varied utensils symbolic of work, the equipment that is laid aside on Friday evening after a long week’s work, so as to leave humdrum daily existence behind one and



to plunge into another world. This is why the chameleon was chosen, symbolising as it does the ability to adapt to every environment and to slip into other roles – like the visitors to the bar did, the moment they had stepped over the threshold into the pub.

In 'Sleep', created in 1991, the iguana-like creature is given added meaning: sleep, to which the title refers, probably also stands for death here, to which the animal's skeletal form alludes as well. The watch hands in and outside of the picture symbolise time running out. Thus, Kiki Kogelnik enriched the painting with the accompanying ceramics by a third dimension, and by bringing in the concept of time by a fourth one.

KIKI KOGELNIK

Graz 1935 – 1997 Wien Vienna

78 „NEW YORK HEADS“ 1994

Mischtechnik auf Papier

Rechts unten signiert und datiert: Kiki Kogelnik / 94
80 x 121 cm

S. 164

79 „SCRATCHED“ 1992

Unikat

Keramik, mehrfarbig glasiert

Rückseitig betitelt, gewidmet, datiert und signiert:

„SCRATCHED“ FÜR MELZER! 1992 Kiki Kogelnik

Produktionsbedingter Brandriss von Kiki Kogelnik

fachgerecht fixiert und gestaltet.

H 38,5 cm, B 24,8 cm

S. 165

80 „OHRENMENSCH V“ 1996

Bronze, Auflage 10 + 4 A.P.

Am Sockel monogrammiert und nummeriert: K. K. 9/10

H 37 cm, B 23,5 cm, T 9 cm

Schablonen und Masken sind unweigerlich mit der Kunst Kiki Kogelniks verbunden, das menschliche Gesicht wurde von ihr zur stereotypen Maske reduziert. Vielleicht gerade wegen dieser starken Reduktion entwickelte Kogelnik ein vielschichtiges Repertoire an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten: von Gemälden über Siebdrucke bis hin zu Keramiken und Köpfen aus Glas und Bronze.

In spring 2023, the Bank Austria Kunstforum Wien showed a major solo presentation of this outstanding artist. The exhibition project is a collaboration with the Kunstmuseum Brandts in Odense, Denmark and the Kunsthaus Zürich, where the show can be seen up until summer 2024, following its stopover in Vienna.

1 <http://www.kunstvereinkaernten.at/Archiv/Kogelnik.html> (13.7.2018)

2 George Schwarz's main profession was as an oncologist and he was head of the Oncology Unit at St. Vincent's Hospital in Manhattan. He died in December 2016.

78 'NEW YORK HEADS' 1994

Mixed media on paper

Signed and dated lower right: Kiki Kogelnik / 94
80 x 121 cm

p. 164

79 'SCRATCHED' 1992

Unique piece

Ceramic, polychrome glaze

Titled, dedicated, dated and signed on the reverse:

'SCRATCHED' FÜR MELZER! 1992 Kiki Kogelnik

Production-related fire crack professionally

fixed and designed by Kiki Kogelnik

H 38.5 cm, W 24.8 cm

p. 165

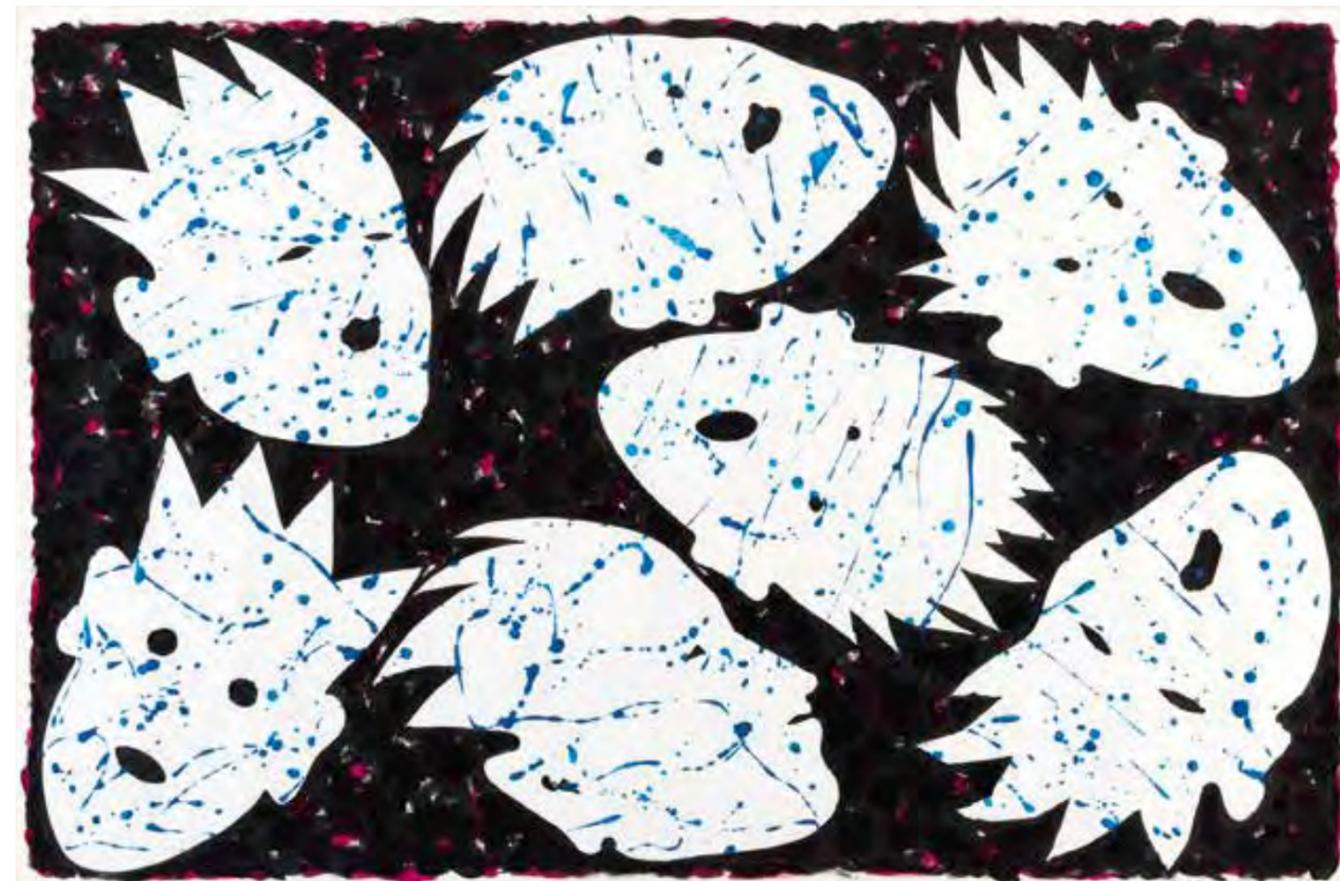
80 EAR-MAN V 1996

Bronze, edition size 10 + 4 A.P.

Monogrammed and numbered on the base: K.K. A.P. 9/10

H 37 cm, W 23.5 cm, D 9 cm

Templates and masks are invariably linked with the art of Kiki Kogelnik, who reduced the human face to a stereotypical mask. Perhaps precisely on account of this pronounced reduction, Kogelnik developed a multi-layered repertoire of possible modes of artistic expression: from paintings and silkscreen prints to ceramics and heads made of glass and bronze.





WOLFGANG HOLLEGHA

geb. b. Klagenfurt 1929

81 OHNE TITEL 1993

Öl auf Leinwand

Links unten signiert: Holleggha

160,5 x 165,5 cm

Provenienz: Privatsammlung Graz, direkt vom Künstler erworben

Wolfgang Holleggha zählt zu jenen KünstlerInnen der Nachkriegsgeneration, die die Kunst nach 1945 in Österreich entscheidend mitgeprägt haben. Anfang der 1960er Jahre wagte er, auf Einladung des renommierten US-amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg, den Sprung über den großen Teich. Nach erfolgreichen Ausstellungsbeteiligungen und einer Einzelausstellung im Frühjahr 1960 bekam er das Angebot, nach Amerika zu ziehen. Bewusst entschloss er sich aber, in seiner Heimat Österreich zu bleiben.

Im Zentrum der Malerei Wolfgang Hollegghas stand von Anbeginn an die Farbe. Etwa zeitgleich mit dem amerikanischen „Colorfield Painting“ eines Sam Francis oder Morris Louis entwickelte er eine Malweise, die neu war in der internationalen abstrakten Malerei. Abstrakt ist dabei nicht der Ausgangspunkt – es sind stets Gegenstände aus seiner unmittelbaren Umgebung oder Details der ihn umgebenden Natur, die ihn inspirieren –, sondern die malerische Umsetzung desselben. Konzentriert lässt er die Formen auf sich wirken, erforscht innere Strukturen und Zusammenhänge, die er dann auf die Leinwand überträgt. Typisch für seine Malweise sind fließende Übergänge, einander überlagernde und bedingende Formen in leuchtendem, manchmal fast durchscheinendem Farbauftrag.

Das Erdhafte, Naturnahe kennzeichnet die großen Formate der späteren Jahre. „Aus Andeutungen erwächst eine ganze Welt [...] alles ist Natur, alles ist Geist, alles Gegenstand, alles Idee [...]. Das Blühen seiner Farben hat jenen paradiesischen Charakter der Leichtigkeit, Helligkeit und Heiterkeit, der den ungezwungenen Schöpfungen der menschlichen Seele eigen ist“,¹ schrieb Otto Mauer über Wolfgang Holleggha. Er hat dabei den Kern seiner Malerei erfasst. Wolfgang Hollegghas Bilder –, verdichtete Eindrücke – bestehend bloß aus Licht und Farbe, sind selbst Natur, sie sind Produkte eines einfühlsamen Künstlers, dem es gelingt, immer wider neue, faszinierende Bildschöpfungen zu finden.

Vom 10. Juni bis 3. September 2023 zeigte das Danubiana Meulensteen Art Museum in Bratislava eine große Soloschau des Künstlers.

¹ Otto Mauer, Einführungstext, in: Ausstellungskatalog „Holleggha. Mikl. Prachensky. Rainer.“, Galerie Springer, Berlin 1960

81 UNTITLED 1993

Oil on canvas

Signed lower left: Holleggha

160.5 x 165.5 cm

Provenance: Private collection, Graz, directly acquired from the artist

Wolfgang Holleggha is among those artists of the post-war generation to have vitally shaped art in Austria post-1945. At the beginning of the 1960s, invited by the renowned American art critic Clement Greenberg, he dared to make the leap across ‘the great pond’. Following successful participation in exhibitions and a solo show in spring 1960, he received the offer to move to America. He made the conscious decision to remain in his home country of Austria, however.

At the heart of Wolfgang Holleggha’s painting from the outset was colour. Around the same time as the American ‘colorfield painting’ of the likes of Sam Francis or Morris Louis, he developed a method of painting that was new in abstract art. The starting point is not abstract – the source of inspiration are always objects from his immediate surroundings or details from the nature that surrounds him – rather the painterly execution of the same. He allows the forms to take effect on him in a concentrated manner, exploring inner structures and relations, which he then transfers to the canvas. Typical of his painting technique are flowing transitions, forms that overlap and determine one another, the paint applied luminously, sometimes almost translucently.

The earthy – what is close to nature – characterises the large formats of the later years. ‘A whole world grows from suggestions [...] everything is nature, everything is the spirit, everything an object, everything an idea [...] the blossoming of his colours has that paradisaical character of lightness, brightness and merriment that is inherent to the unforced creation of the human soul,’¹ as Otto Mauer wrote about Wolfgang Holleggha. Here, he captures the essence of Holleggha’s painting. The pictures of Wolfgang Holleggha, compressed impressions consisting solely of light and colour, are themselves nature, they are the products of a sensitive artist who succeeds again and again in finding new, fascinating visual creations.

From 10 June to 3 September 2023, the Danubiana Meulensteen Art Museum in Bratislava staged a major solo show of the artist.

¹ Otto Mauer, Introduction, in: Exhibition catalogue, ‘Holleggha. Mikl. Prachensky. Rainer’, Galerie Springer, Berlin 1960



HERMANN NITSCH

Wien Vienna 1938 – 2022 Mistelbach, Niederösterreich Lower Austria

82 OHNE TITEL 1995

Öl auf Jute

Rückseitig signiert und datiert: Hermann Nitsch / 1995

110 × 90,5 cm

Provenienz: Galerie Ronchini, Terni

Privatsammlung, Terni

Vom Vorbesitzer dort erworben

Im Zentrum des Œuvres von Hermann Nitsch steht das sinnliche Empfinden, das Begreifen mit allen Sinnen: der „tatsächlich empfundene (sinnliche) erregungs- und entäusserungszustand“¹ des Künstlers soll auf die BetrachterInnen übergehen als auch im Werk festgehalten werden. In der analytischen Tradition Sigmund Freuds sollten tiefere psychologische Schichten sichtbar gemacht werden, wobei vor allem Verdrängungen in Kunst verwandelt werden sollten.

Es gibt Parallelen zu den zeitgleich aufkommenden Strömungen des Informel und Tachismus, welche sich auch mit dem menschlichen Inneren im Sinne von Triebhaftigkeit, Unbewusstem und Archaischem beschäftigten. Nitsch trieb diese Ideen weiter, indem er den ganzen Schaffensprozess in den umfassenderen, Zeitabläufe einbeziehenden, dramatisch-theatralischen Kontext setzte, in den die BesucherInnen oder BetrachterInnen mit eingebunden wurden.

„meine aktionsmalerei ist die visuelle grammatik meines aktionstheaters auf einer bildfläche“,

bekräftigte der Künstler immer wieder.

Die Aktionsmalerei „wurde zum rituellen einstieg zu meinen aktionen. der dionysische prozess dieser oft ekstatisch-exzessiven aktionsmalerei führte zu den exzessiven vorgängen der aktionen.“²

Das vorliegende Werk, das etwas größer als die üblichen Kleinformaten ist, stammt aus dem Jahr 1995 und besticht durch die kräftige, dominante, rote Kreisfläche, die teilweise sehr pastos gemalt ist. Einerseits unterbricht dieses Element durch Form und Farbe den Fluss der Farbe darunter, andererseits hebt es die Rinnsale und Spritzer noch mehr hervor und schafft damit Spannung, die die BetrachterInnen in den Bann zieht. Das archaische Empfinden, das durch Nitschs Schüttbilder geweckt wird, verstärkt sich noch zusätzlich durch die natürliche Struktur der groben Jute-Leinwand.

¹ Michael Karrer (Hrsg.), Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters, Köln 2015, S. 450 ff.

² vgl. ebd.

82 UNTITLED 1995

Oil on jute

Signed and dated on the reverse: Hermann Nitsch / 1995

110 × 90.5 cm

Provenance: Galerie Ronchini, Terni

Private collection, Terni

Acquired there by the previous owner

At the heart of Hermann Nitsch's oeuvre is sensory perception, comprehending by means of all the senses: the intention is for the artist's 'actually felt (sensory) state of arousal and abandonment'¹ to be transferred to the viewer, and to be captured in the work. In the analytical tradition of Sigmund Freud, deeper layers of the psyche were to be made visible, whereby repressions above all were to be transformed into art.

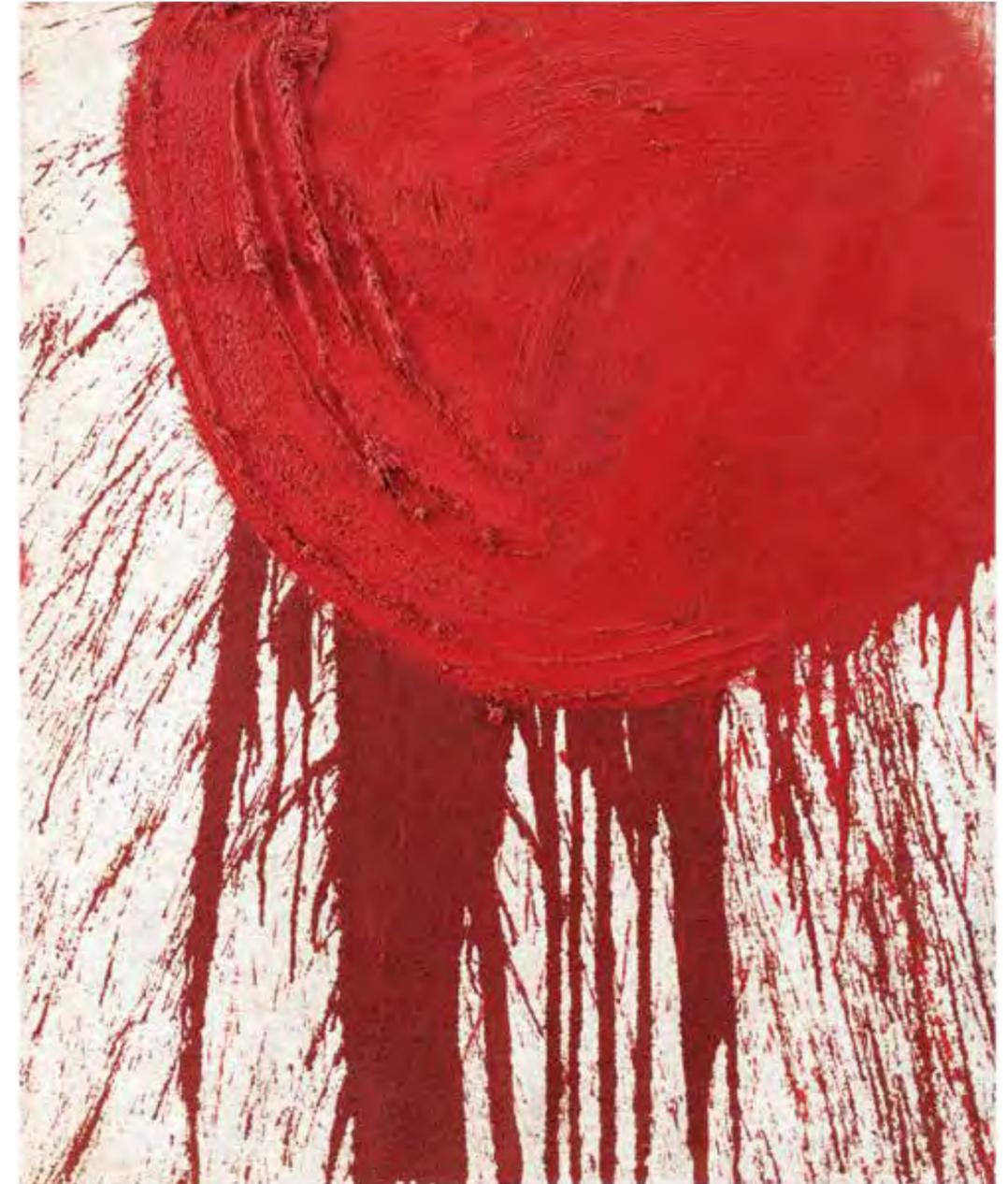
There are parallels to the currents of the Informel and Tachism emerging at the same time, which were likewise concerned with man's inner life in the sense of instinctive drives, the unconscious and the archaic. Nitsch drove these ideas forward by putting the whole creative process into the more all-encompassing, dramatic-theatrical context that included set periods of time, into which the visitor or viewer was integrated.

'my action painting is the visual grammar of my action theatre on a pictorial surface', the artist affirmed time and again. Action painting 'became the ritual entry point to my actions. the dionysian process of this often ecstatic-excessive action painting led to the excessive process of the actions.'²

The present work, which is somewhat bigger than the usual small formats, is from 1995 and captivates us with its powerful, dominating, red circular surface, which in part is painted in very impasto-style. This element interrupts the flow of paint by means of form and colour, on the one hand, while it emphasises the trickles and splashes even more, on the other, creating tension which fascinates the viewer. The archaic feelings awakened by Nitsch's spill paintings are intensified, moreover, by the natural structure of the coarse jute canvas.

¹ Michael Karrer (ed.), Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters, Cologne, 2015, pp. 450ff.

² cf. ibid.



PETER WEIHS

Mödling, Niederösterreich Lower Austria 1940 – 2021 Mödling

83 GROSSE FIGUR um 1995

Unikat
Heller Scherben, mehrfarbig glasiert
H 143,5 cm, D 39,5 cm (Sockel)

„Kunst ist für mich Arbeit. Mag sein, dass meine Arbeit Kunst ist. Es ist mein Bedürfnis und mein Leben.“¹

Die künstlerische Universalität und schöpferische Kreativität des 1940 als zweitältester Sohn von 14 Kindern in Mödling bei Wien geborenen Peter Weihs manifestiert sich in drei Gattungen der bildenden Kunst: Malerei, Bildhauerei und Zeichnung. Keramische Plastiken strukturieren neben Skulpturen aus Holz, Sandstein, Polyester, Beton oder Bronze, (meist) großformatigen Gemälden und grafischen Werken ein äußerst vielschichtiges Œuvre, das sich jeglicher kunsthistorischen Kategorisierung konsequent entzieht. Bereits als 15-Jähriger bestand Weihs die Aufnahmeprüfung für die Keramikklasse an der Akademie (heute: Universität) für angewandte Kunst in Wien, Robert Obsieger und Heinz Leinfellner wurden seine Lehrer. 1972 nahm Weihs die Berufung als Lehrbeauftragter für Keramik an der Académie des Beaux-Arts in Kinshasa – der einzigen Kunstakademie auf universitärer Ebene in Zentralafrika – an und unterrichtete neben seiner fortgesetzten künstlerischen Tätigkeit 20 Jahre lang in der lebensfrohen, pulsierenden Hauptstadt von Zaire (heute: Demokratische Republik Kongo).

Peter Weihs' künstlerische Arbeit wird durch einen ausgeprägten Hang zum Narrativen, durch formale Klarheit und plakative Farbigkeit charakterisiert. Der reizvolle Spannungszustand zwischen Konstruktivem und Organischem, zwischen spitzen Formen und weichen Rundungen, Vierecken, Dreiecksgebilden, Kreisen, runden und eckigen geometrischen Körpern materialisiert sich in farbenfrohen, heiteren und farblich kontrastreich ausdifferenzierten keramischen Skulpturen.

„Meine Objekte haben das Feuer erlebt und überstanden, haben Dehnfugen und Kratzer, Schwünde, Tapper, Tuscher, Quetscher [...] für eine letztlich nicht perfekte Oberfläche. [...] So zeigt sich jedes meiner Objekte auch in der Spontaneität der Entstehung fast wieder menschlich – denn keines gleicht dem anderen.“²

¹ Katalog „Un erschöpflich. Peter Weihs ausgewählte Arbeiten 1963–2015“, Neusiedl bei Güssing 2016, S. 2

² <https://peter-weihs.net> (11.7.2023)

83 LARGE FIGURE around 1995

Unique piece
Pale pottery, polychrome glaze
H 143.5 cm, D 39.5 cm (base)

‘For me, art is work. It may well be that my work is art. It is my need and my life.’¹

The artistic universality and creativity of Peter Weihs, born in Mödling near Vienna as the second-eldest son of fourteen children in 1940, is manifested in three genres of the fine arts: sculpture, painting and drawing. Sculptures made of ceramics as well as of wood, sandstone, polyester, concrete or bronze, along with (mainly) large-format paintings and graphic works all form a highly complex oeuvre, one which consistently eludes any form of art-historical categorisation. At the young age of 15, Weihs passed the entrance exam to the ceramics class at the Academy (now University) of Applied Arts in Vienna; his teachers were Robert Obsieger and Heinz Leinfellner. In 1972 Weihs accepted an appointment as lecturer in ceramics at the Académie des Beaux-Arts in Kinshasa – the only art academy at university level in Central Africa. Here he taught for 20 years, parallel to his continued work as an artist, in the vibrantly joyous, pulsating capital of Zaire (now the Democratic Republic of Congo).

Peter Weihs' artistic work is characterised by a pronounced preference for narrative, by formal clarity and bold use of colour. The delightful tension between the constructive and organic, between pointed forms and soft curves, squares, triangular structures, circles, round and square geometrical bodies is materialised into bright, cheerful ceramic sculptures of richly contrasting colours.

‘My objects have experienced and survived the fire, have expansion gaps and scratches, shrinkages, finger prints, cracks, squashings [...] for an ultimately imperfect surface. [...] In this way each of my objects is shown as almost human again in the spontaneity of its creation – for no two are alike.’²

¹ Catalogue ‘Un erschöpflich. Peter Weihs ausgewählte Arbeiten 1963–2015’, Neusiedl near Güssing 2016, p. 2

² <https://peter-weihs.net> (11.7.2023)



MARTHA JUNGWIRTH

geb. Wien b. Vienna 1940

84 OHNE TITEL 1998

Öl auf Leinwand

Links unten signiert: Martha Jungwirth

Rückseitig signiert und datiert: Martha Jungwirth 98

100 x 70 cm

Provenienz: Galerie Wolfgang Exner, Wien, 2010

Privatsammlung, Österreich

Martha Jungwirth nimmt mit ihrer prägnanten Malerei nicht nur eine singuläre Stellung innerhalb der österreichischen Gegenwartskunst ein, sie genießt heute zu Recht den Rang einer international anerkannten Künstlerin. 1970 bezeichnete sie der US-amerikanische Künstler Robert Motherwell als eine der weltweit besten Malerinnen, 1977 folgte die Einladung zur documenta 6 in Kassel. Jungwirth wurde mit dem renommierten Oskar-Kokoschka-Preis 2018 und dem Großen Österreichischen Staatspreis 2021 ausgezeichnet. Ihre Malerei bewegt sich zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Der freie Raum der Leinwand spielt in vielen Bildern eine große Rolle, in anderen Arbeiten wie auch bei „Ohne Titel“ von 1998 überzieht ein dynamisches Geflecht aus opaken und transparenten Farbschichten die Komposition. Das Bild zeigt beispielhaft, dass Jungwirth ihre Malerei auch als energetischen, körperlichen Prozess versteht. Die Farbe selbst bezeichnet keinen Gegenstand, sondern wird frei, dynamisch und mit großer Geste ins Bild gesetzt und vermittelt stets etwas Fluides. „Ein Fleckengefüge, nichts Festgefahrenes“, erklärt die Künstlerin. Und dennoch haben ihre Bilder etwas Ausgewogenes, das auch das Gemälde von 1998 auszeichnet, eine Art übergeordnete Struktur, die die Farbe im Raum der Leinwand nicht ins Chaos abdriften lässt, sondern zusammenhält. Das Bild zeigt einmal mehr Jungwirths individuellen Zugang zur Malerei, in dem sie ein immer wiederkehrendes Repertoire an Formen und Farben verwendet. Sie setzt Farbe ungehemmt über- und nebeneinander und arbeitet mit dem Pinsel nochmals hinein. Das Bild dokumentiert in fantastischer Weise, dass es Martha Jungwirth nie um ein ästhetisches Bild geht, sondern stets um pure Malerei – kraftvoll, dynamisch, souverän.

Silvie Aigner

84 UNTITLED 1998

Oil on canvas

Signed lower left: Martha Jungwirth

Signed and dated on the reverse: Martha Jungwirth 98

100 x 70 cm

Provenance: Galerie Wolfgang Exner, Vienna, 2010

Private collection, Austria

With her succinct painting, Martha Jungwirth not only occupies a unique position within Austrian contemporary art, she also rightly enjoys the status of an internationally recognised artist. In 1970 she was described by the American artist Robert Motherwell as one of the best painters in the world, while in 1977 the invitation followed to documenta 6 in Kassel. Jungwirth was awarded the prestigious Oskar Kokoschka Prize in 2018 and the Great Austrian State Prize in 2021. Her painting moves between the abstract and the representational. The free space of the canvas plays a major role in many pictures; in other works, such as 'Untitled' from 1998, a dynamic mesh of opaque and transparent layers of paint covers the composition. The picture is a fine example of the way Jungwirth understands her painting as an energetic, physical process, too. The paint itself does not depict an object, rather is placed in the picture in a free, dynamic manner, with great gesture, and always conveying something fluid. 'A mesh of spots, nothing entrenched', as the artist explains. And yet her pictures have something well-balanced about them, which also marks out the painting from 1998 – a kind of higher structure, which does not allow the colour to drift off into chaos in the canvas space, rather holds it together. The picture shows once again Jungwirth's individual approach to painting, in which she uses a repertoire of forms and colours that constantly recur. She places each colour uninhibitedly above and beside another and works them in with the brush one more time. The picture documents in a fantastic way how Martha Jungwirth is never concerned with an aesthetic image, but rather with pure painting – powerful, dynamic, masterful.

Silvie Aigner



KARL PRANTL

Pötttsching, Burgenland 1923 – 2010 Pötttsching

85 STEIN ZUR MEDITATION 2002

Schwarz-schwedischer Granit
H 41,5 cm, B 90 cm, T 33 cm

Karl Prantl kam erst „spät“, 1950, zur Bildhauerei. Er absolvierte sein Studium der Malerei bei Albert Paris Gütersloh und Herbert Boeckl am „Schillerplatz“ und arbeitete vorerst in Holz und schließlich – ab Mitte der 1950er Jahre – in Kalk-Sandstein, insbesondere ab 1958 in St. Margarethen im Burgenland.

Immer auf der Suche nach soliden Werkstoffen entdeckte Karl Prantl Anfang der 1960er Jahre den Winterhafen an der Donau, wo die Stadt Wien zur Uferverbauung teuerstes Granitmaterial aus abgerissenen Baubeständen der Monarchie-Architektur abkippte. Seine ersten schwarzen Granitarbeiten sind Findlinge dieser surrealen Begebenheiten – Wien war im Betonzeitalter angekommen.

Die radikal-abstrakte Formgebung seiner Skulpturen wie „Anrufungen“ oder „Zur Meditation“ aus dicht-monochromen, schwarzen Graniten machte Anfang der 1960er Jahre Furore. Die Hinwendung zum Material selbst, evoziert durch differenzierte Unterbrechungen in den handgeschliffenen Oberflächen (wie Mulden, Linien und Erhebungen), brach mit aller darstellerischen Tradition der Nachkriegsmoderne, wie dem Kubismus und dem Realismus.

Der schwarze Granit ist „Sinnbild einer Suche nach Abstraktion“ (Kasimir Malewitsch), die nicht aus einem konstruktiven Kalkül entsteht, sondern vielmehr auf Erdung, Rückführung und Sinnstiftung von Materie hindeutet, diese evoziert und zelebriert.

Die durch behutsame händische Modulation äußerst komplexe Gliederung, die ausgewogenen Proportionen mit dem inneren Gleichgewicht der liegenden Skulptur – „Stein zur Meditation“ von 2002 ist Manifest einer immer wiederkehrenden

„Hingabe zu den Gebeinen unserer Mutter Erde“,

wie Prantl sich ausdrückte. Gegen Ende seines Lebens war das selbsttätige Handschleifen von zunehmend profunder Bedeutung – Gesundheit und Wohlbefinden hingen davon ab.

Sebastian Prantl mit Zitaten von Peter Weiermair © S.P. / TAW 1



85 STONE FOR MEDITATION 2002

Black Swedish granite
H 41.5 cm, W 90 cm, D 33 cm

Karl Prantl (1923–2010) came to sculpture 'late', in 1950. He completed his studies in painting under Albert Paris Gütersloh and Herbert Boeckl at 'Schillerplatz' and initially worked in wood and eventually – from the mid-1950s onwards – in lime-sandstone, especially in St. Margarethen in Burgenland from 1958 on.

Always on the search for solid materials, Karl Prantl discovered the winter docks on the Danube at the beginning of the 1960s. This was where the City of Vienna tipped highly valuable granite material from demolished buildings that had been architecture during the Habsburg Monarchy. The granite was used for building the riverbank. Prantl's first works in granite are from found material stemming from these surreal circumstances: Vienna had entered the age of concrete.

The radical-abstract design of his sculptures, such as 'Appeals' or 'On Meditation', made from thick, monochrome, black granite, caused a sensation in the early 1960s. The shift to the material itself, evoked by differentiated breaks in the hand-scoured surfaces (such as hollows, lines and elevations) broke with the entire representational tradition of post-war modernism, with Cubism and Realism, for example.

The black granite is the 'symbol of a search for abstraction', according to Kazimir Malevich, which does not arise from constructive calculation, but hints rather at a grounding, a returning to and making sense of the material, evoking and celebrating it.

The extremely complex structure, brought about by manual modulation, the balanced proportions with the inner equilibrium of the recumbent sculpture – 'Stone for Meditation' from 2002 is the manifestation of a constantly recurring

'devotion to the bones of our Mother Earth',

as Prantl expressed it. Towards the end of his life, sanding the stone himself was of increasingly profound importance – his own health and well-being depended on it.

Sebastian Prantl with quotes by Peter Weiermair © S.P. / TAW 1



Stein zur Meditation im Garten des Künstlerateliers in Pötttsching
Stone for Meditation in the garden of the artist's studio in Pötttsching

XENIA HAUSNER

geb. Wien b. Vienna 1951

86 „TEMPO“ 2003

Acryl auf Hartfaser

Auf der Rückseite betitelt, monogrammiert und datiert:

„TEMPO“ / X. H. 03

160 x 220 cm

Ohne Zweifel zählt Xenia Hausner, die bis in die 1990er Jahre als Bühnenbildnerin mehr als hundert Film-, Theater- und Opernproduktionen ausstattete, zu den renommiertesten österreichischen KünstlerInnen der Gegenwart. „Ihre Kunst ist eine Hommage an die analoge Welt“¹: Für ihre koloristisch brillanten, farbexpressiven Bilder von allgegenwärtiger Präsenz und überwältigender Wucht inszeniert Xenia Hausner räumliche Settings in ihren Ateliers in Wien, Berlin oder Traunkirchen in Oberösterreich, die von ihr zuerst fotografiert und anschließend gemalt werden. Bei den dargestellten Personen handelt es sich fast immer um Frauen, die wie Schauspielerinnen auf einer imaginären Bühne in einem von der Künstlerin „geschriebenen“ Stück agieren.

Mit unbewegtem, regungslosem Gesicht und geradem, offenem Blick tritt uns die Protagonistin des Acrylgemäldes „Tempo“ von 2003 selbstbewusst gegenüber. Ihr kongenialer Partner in diesem eigenwillig anmutenden Szenarium ist ein altes Motorrad, das wie die meisten Requisiten in Xenia Hausners Bildern aus einer anderen Zeit stammt. Das Jahr 2003 ist für die Künstlerin insofern bedeutsam, als sie damals begann, Foto-drucke in ihre Gemälde zu integrieren und von der Acryl- auf die Ölmalerei umzusteigen. Xenia Hausner, als Tochter des Malers Rudolf Hausner von klein auf mit unterschiedlichen künstlerischen Zitationen konfrontiert, verwehrt sich dezidiert dagegen, die Lesbarkeit ihrer narrativen Malerei durch detaillierte Gebrauchsanweisungen zu erhöhen. Ihre lapidare Standardantwort auf die Frage nach dem Bedeutungsinhalt ihrer Bilder lautet deshalb:

„Finden Sie es selbst heraus: Was auch immer Sie projizieren, ist wahr.“²

¹ Laura Gascoigne, „Geschichten ohne Lösungen“, in: Ausstellungskatalog „Xenia Hausner. True Lies“, hrsg. von Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder, Albertina, Wien 2021, S. 59–66, hier: S. 66
² ebd., S. 64

86 ‘TEMPO’ 2003

Acrylic on hardboard

Titled, monogrammed and dated on the reverse:

‘TEMPO’ / X. H. 03

160 x 220 cm

As a set designer, Xenia Hausner decorated more than a hundred film, theatre and opera productions up until the 1990s. She is now undoubtedly among the most renowned Austrian artists of the present. ‘Her art is a homage to the analogue world’¹: for her brilliantly, expressively coloured pictures with their all-pervasive presence and overwhelming force, Xenia Hausner stages spatial settings in her studios in Vienna, Berlin or Traunkirchen in Upper Austria. These she first photographs, then paints. The subjects depicted are nearly always women performing on an imaginary stage, like actresses in a play ‘written’ by the artist.

With her stock-still face and straight, open gaze, the protagonist in the 2003 acrylic painting ‘Tempo’ confronts us self-confidently. Her counterpart in this strange-looking scene is an old motorbike, which, like most of the props in Xenia Hausner’s pictures, comes from another time. 2003 is significant for the artist as it was then she began to integrate photo prints into her paintings and to switch from acrylic to oil painting. As the daughter of the painter Rudolf Hausner, Xenia was confronted from a young age on with varied artistic quotes and so firmly refuses to heighten the readability of her narrative painting by means of detailed instructions for its use. Her succinct standard response to the question of what her paintings mean is thus as follows:

‘Find it out yourself: whatever you project onto it, is true.’²

¹ Laura Gascoigne, ‘Geschichten ohne Lösungen’, in: exhibition catalogue ‘Xenia Hausner. True Lies’, ed. by Elsy Lahner, Klaus Albrecht Schröder, Albertina, Vienna 2021, pp. 59–66, here: p. 66
² ibid., p. 64





MARKUS PRACHENSKY

Innsbruck 1932 – 2011 Wien Vienna

87 „SENATUS CONSULTUM“ 2005

Acryl auf Leinwand

Rechts unten signiert und datiert: PRACHENSKY / 05

Rückseitig bezeichnet: PRACHENSKY 2005 / „Senatus

Consultum-2005“ / XXVIII

170 x 150 cm

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog „Prachensky. Frühe und späte Werke“, Essl Museum, Klosterneuburg/Wien 2007/08, Abb. S. 78f.

vgl. Ausstellungskatalog „Markus Prachensky. Retrospective in Red“, Danubiana Meulensteen Art Museum, Bratislava 2013, Abb. S. 215

Italien und im Speziellen die Stadt Rom haben es Markus Prachensky im Laufe seines künstlerischen Schaffens immer wieder angetan. Nicht nur die Landschaft zog ihn in ihren Bann, sondern auch die beeindruckende Architektur der römischen Tempel faszinierte den Maler.

Unsere hier gezeigte Leinwandarbeit gehört zu der bekannten Serie „Senatus Consultum“ aus dem Jahre 2005. Die Konstruktionsgesetze des römischen Tempelbaus treten in diesem Bild auf das Deutlichste zutage – es wird die Aufgabe von tragenden Säulen und darauf lastenden Balken dargestellt. Die Spannung, die aus den Vertikalen und Horizontalen entsteht, wird durch die Farbgebung in Rot auf Schwarz unterstrichen. Markus Prachensky selbst sagte:

„Egal wo auf der Welt ich mich gerade befand, lebte ich seit meiner Jugend in Rom.“¹

Seine Begeisterung für Italien hatte ihren Ursprung aber sicher nicht nur in der Architektur, sondern ebenso in seiner Vorliebe für die italienische Küche und die hervorragenden italienischen Weine. Damit sind Markus Prachenskys Bilder dieser Serie eine Liebeserklärung, sowohl an die architektonischen Zeugnisse vergangener Kulturen als auch an die italienische Lebensweise im Allgemeinen.

¹ Markus Prachensky, 2004, in: Ausstellungskatalog „Markus Prachensky. Imperium Romanum“, Galerie Ulysses, Wien 2007

87 ‘SENATUS CONSULTUM’ 2005

Acrylic on canvas

Signed and dated lower right: PRACHENSKY / 05

Inscribed on the reverse: PRACHENSKY 2005 / ‘Senatus

Consultum-2005’ / XXVIII

170 x 150 cm

Lit.: cf. Exhibition catalogue ‘Prachensky. Frühe und späte Werke’, Essl Museum, Klosterneuburg/Vienna 2007/08, ill. p. 78f.

cf. Exhibition catalogue ‘Markus Prachensky. Retrospective in Red’, Danubiana Meulensteen Art Museum, Bratislava 2013, ill. p. 215

Italy and in particular the city of Rome have time and again fascinated Markus Prachensky throughout the course of his artistic career. The painter was captivated not only by the landscape, also by the impressive architecture of the Roman temples.

The canvas work shown here belongs to the well-known series ‘Senatus Consultum’ from 2005. The laws of construction governing the building of Roman temples are revealed in this picture in the clearest way. Depicted is the purpose of load-bearing columns and beams resting upon them. The tension that is created from the vertical and the horizontal is emphasised by the colouring in red on black. Markus Prachensky himself said:

‘Regardless of where I found myself in the world, I have lived in Rome since my youth.’¹

However, his enthusiasm for Italy had its origins for sure not in the architecture alone, but in his preference for Italian cuisine and the outstanding Italian wines. For this reason, Markus Prachensky’s pictures in this series are a declaration of love both for the architectural evidence of past cultures and for the Italian lifestyle in general.

¹ Markus Prachensky, 2004, in: Exhibition catalogue ‘Markus Prachensky. Imperium Romanum’, Galerie Ulysses, Vienna 2007



VALENTIN OMAN

geb. b. St. Stefan/Šteben bei near Villach 1935

88 „PODOBA ŽELEZA / ECCE HOMO“ 2010

Mischtechnik mit Eisenpulver auf Holz

Rückseitig bezeichnet, signiert, datiert: L 2194 / Oman 2010 /

ECCE / HOMO / PODOBA / ŽELEZA

190 x 40 cm

Valentin Omans Œuvre steht für einen einzigartigen Arbeitsprozess, in dem der Künstler unermüdlich seine Bildträger bearbeitet – er trägt auf und ab, überzieht, übermalt, überklebt, kratzt, bürstet und betrachtet. Hauptmotiv seines Schaffens ist der Mensch und seine Existenz. Omans figurale Kompositionen deuten menschliche Formen an, ihnen wohnt jedoch ein abstrakter Charakter inne. Sein Schaffen zeigt die Verbindung von Techniken aus Malerei und Grafik, wobei er auf unterschiedliche bildnerische Möglichkeiten zurückgreift und hierbei seine eigene Bildsprache entwickelt. Er beschränkt sich nicht auf die traditionelle Leinwandmalerei, sondern experimentiert mit Möglichkeiten des Farbauftrags. Es entstehen vielschichtige Materialbilder, die ein starkes Kolorit aufweisen.

88 ‘PODOBA ŽELEZA / ECCE HOMO’ 2010

Mixed media with iron powder on wood

Inscribed, signed and dated on the reverse: L 2194 / Oman 2010 /

ECCE / HOMO / PODOBA / ŽELEZA

190 x 40 cm

Valentin Oman's oeuvre represents a unique working process, in which the artist works tirelessly on his pictorial carriers – he applies and removes, covers, overpaints, pastes over, scratches and observes. The main motif of his work is the human being and their existence. Oman's figural compositions hint at human forms, yet an abstract character is inherent to them. His work shows the connection between techniques from painting and graphics, whereby he draws on various pictorial options, thus developing his own pictorial language. He does not restrict himself to traditional canvas painting, rather experiments with possible types of paint application. Complex material pictures result, which exhibit striking colouration.



THOMAS REINHOLD

geb. Wien b. Vienna 1953

89 „PENDANT“ 2014

Öl auf Leinwand

Rückseitig signiert, datiert und bezeichnet:

Reinhold / Feb 2014 / „Pendant“

150 x 140 cm

Thomas Reinhold wurde 1953 in Wien geboren. Von 1974 bis 1978 studierte er bei Herbert Tasquil an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Ende der 1970er Jahre war er Mitinitiator der „Jungen Wilden“ in Österreich. Ab den 1980er Jahren war Reinhold in zahlreichen Einzelausstellungen in Österreich und Deutschland vertreten. Durch seine Beteiligung an Gruppenausstellungen war er außerdem international bis nach Hongkong und Los Angeles präsent. Der Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens liegt auf großformatigen Ölgemälden, die sich durch ihre Farb- und Raumwirkung auszeichnen. Reinholds prozessorientierte Arbeitsweise inkorporiert auch das Element des Zufalls. Die Schüttungen seiner Gemälde entstehen auf dem Boden des Ateliers. 2011 erhielt Reinhold den Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst. Bereits ein Jahr zuvor hatte er vom österreichischen Bundeskanzleramt ein Atelierstipendium in Shanghai bekommen. Im Jahr 2022 erhielt er den Niederösterreichischen Kulturpreis für Bildende Kunst. Seine Werke wurden im Zuge dessen in der Niederösterreichischen Landesgalerie in Krems ausgestellt.

Thomas Reinhold lebt und arbeitet in Wien. Charakteristisch für seine Gemälde sind die farbenfrohen und düsteren Farbmassen, die in abstrakter Weise neben- und übereinandergelegt werden und derart eine ungegenständliche Komposition bilden. Reinhold beschreibt seine Werke mit eigenen Worten und erlaubt uns so einen einzigartigen Einblick in sein künstlerisches Schaffen:

„Wie Malerei in verschiedenen Zeitabschnitten nach und nach übereinandergeschichtet wird, bestimmt die wahrgenommene Räumlichkeit. So erscheint der Blick auf das Gemälde innerhalb der sogenannten vergehenden Zeit als zeitlos, aber umso räumlicher: die Zeit des Malprozesses wurde zum Raum. Wenn ich Mitte der 80er Jahre transparente, aber auch haptische Schichtungen wie wild übereinanderlagerte, gestalte ich Räumlichkeit jetzt überlegter und spezifischer.“

89 ‘PENDANT’ 2014

Oil on canvas

Signed, dated and inscribed on the reverse:

Reinhold / Feb 2014 / ‘Pendant’

150 x 140 cm

Thomas Reinhold was born in Vienna in 1953. He studied at the University of Applied Arts in Vienna from 1974 to 1978 under Herbert Tasquil. At the end of the 1970s he was the co-initiator of the ‘Young Wild Ones’ in Austria. Reinhold was represented at numerous solo exhibitions in Austria and Germany from the 1980s onwards. His participation in group exhibitions meant he was present, moreover, on the international stage, from Hong Kong to Los Angeles. The main focus of his artistic output is on large-format oil paintings, which are marked by their use of colour and space. Reinhold’s process-oriented working method also incorporates the element of chance. His paintings are created on the studio floor by means of pouring. In 2011 Reinhold was awarded the Prize of the City of Vienna for Visual Art. One year previously he had also received a studio scholarship in Shanghai from the Austrian Federal Chancellery. In 2022 he was given the Lower Austrian Cultural Prize for Visual Art. Following this, his works were exhibited in the Lower Austrian Provincial Gallery in Krems.

Thomas Reinhold lives and works in Vienna. His paintings are characterised by the masses of paint, both brightly coloured and gloomy, which are placed beside and above one another in abstract fashion, thereby forming a non-representational composition. Reinhold describes his works in his own words, hence giving unique insight into his artistic creation:

‘The way in which layers are added gradually to painting determines the spatiality perceived. Thus, the view of the painting within the so-called elapsing time seems timeless, yet all the more spatial: the time for the painting process turns into space. While in the mid-1980s I frantically superimposed transparent layers, and haptic ones too, on top of each other, I now design spatiality with much greater thought and in a more specific way.’



ERWIN WURM

geb. b. Bruck an der Mur 1954

90 „FAT CAR“ 2004/05

Styropor, Fiberglas, Polyurethan, Polyesterlack

Auflage 10 (unterschiedlich farbig gefasst)

Auf der Unterseite beschriftet, signiert, datiert und nummeriert:

Fat convertible / EWurm / 2005 / 3/10

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

Lit.: vgl. Ausstellungskatalog „Erwin Wurm“, hrsg. von Söke Dinkla, Walter Smerling, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst und Lehmbruck Museum, Duisburg 2017, Abb. S. 53 und S. 75f.

Erwin Wurm wurde 1954 in Bruck an der Mur in der Steiermark geboren. Er ist einer der bedeutendsten zeitgenössischen KünstlerInnen Österreichs und zählt weltweit zu den wichtigsten GegenwartskünstlerInnen. Er besuchte sowohl die Akademie der bildenden Künste als auch die Universität für angewandte Kunst in Wien, an der er bis 2010 als Professor für Bildhauerei, Plastik und Multimedia lehrte. Die skulpturale Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist geprägt von einer Aufweichung der Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen und einer stetigen Erweiterung des Skulpturenbegriffs. Erwin Wurm trug diese Entwicklung mit immer neuen, unerwarteten Wendungen in das 21. Jahrhundert. Er stellt die klassischen Ansätze der skulpturalen Technik auf innovative, humoristische und gleichzeitig tiefsinnige Weise infrage. Dabei bringt er auch interaktive, soziale wie zeitliche Aspekte ins Spiel. In den „One Minute Sculptures“ posieren Personen mit Alltagsgegenständen und führen, vom Künstler angeleitet, gewisse Handlungen aus, die eine Minute lang dauern. Somit werden die ProtagonistInnen selbst für diesen Zeitraum zu Kunstobjekten. In diesem Zusammenhang kann von einem vollkommen neuartigen Zugang zur Bildhauerei und Skulptur gesprochen werden, der „in seiner Radikalität an die Readymades von Marcel Duchamp erinnert“ (Stella Rollig). Durch sich ständig erneuernde Herangehensweisen eröffnen sich Wurm immer wieder neue Perspektiven, die er in unterschiedlichen Werkserien auslotet. „Dust Sculptures“, „Clothes Sculptures“, „Abstract Sculptures“ und zuletzt die „Performativen Skulpturen“ sind hier ebenso zu nennen wie die „Melting Houses“, die „Fat Cars“ oder „The Artist Who Swallowed the World“, die 2006 in einer großen Ausstellung im Wiener mumok zu sehen waren. Wurms Arbeiten werden weltweit in Galerien und Museen gezeigt, zum Beispiel unlängst in São Paulo, Brasilien, oder auf der 57. Biennale in Venedig. „Erwin Wurm hat eine künstlerische Sprache gefunden, die universal ist und umfassend verstanden wird. Ihr Bezugssystem ist überall gleich rezipierbar. Erwin Wurms Schaffen und sein Wirken ist so international, erfolgreich und folgenreich wie bei keinem anderen lebenden österreichischen Künstler.“¹ Erwin Wurm lebt und arbeitet in Wien und Limberg, Niederösterreich.

2023 werden Erwin Wurms Skulpturen sowohl im Tel Aviv Museum of Art als auch im Yorkshire Sculpture Park gezeigt.

¹ Max Hollein, „Laudatio an Erwin Wurm anlässlich der Verleihung des großen österreichischen Staatspreises 2013“, in: Ausstellungskatalog „Erwin Wurm. One Minute Sculptures. 1997 – 2017. Katalog anlässlich der 57. Biennale di Venezia“, Berlin 2017, S. 339

90 ‘FAT CAR’ 2004/05

Styrofoam, fibreglass, polyurethane, polyester lacquer

Edition size 10 (different colour variations)

Inscribed, signed, dated and numbered on the underside:

Fat convertible / EWurm / 2005 / 3/10

H 32.4 cm, W 102.9 cm, D 62.6 cm

Lit.: cf. Exhibition catalogue ‘Erwin Wurm’, ed. by Söke Dinkla, Walter Smerling, MKM Museum Küppersmühle for Modern Art and Lehmbruck Museum, Duisburg 2017, ill. p. 53 and p. 75f.

Erwin Wurm was born in Bruck an der Mur, Styria in 1954. He is one of Austria’s most important contemporary artists and among the most significant artists internationally, too. He attended both the Academy of Fine Arts and the University of Applied Arts in Vienna, the latter at which he taught as a professor of sculpture and multimedia up until 2010. Sculpture in the second half of the 20th century is marked by a blurring of boundaries between the individual genres and by a constant expansion of the term ‘sculpture’. Erwin Wurm has continued this development into the 21st century, taking new, unexpected turns. He casts doubt on the classic approaches to sculpture technique in a manner by turns innovative, humorous and yet profound. In this way, he brings into play interactive, social and time-related aspects, too. In the ‘One Minute Sculptures’, people pose with everyday objects and carry out certain actions, as directed by the artist that last one minute. Thus, the protagonists themselves become *objets d’art* for this period of time. In this context, we can speak of a completely new entrée into sculpture, which ‘in its radicality recalls the readymades of Marcel Duchamp’ (Stella Rollig). By means of approaches that are continuously renewing, new perspectives are constantly opening up to Wurm that he explores in different work series. ‘Dust Sculptures’, ‘Clothes Sculptures’, ‘Abstract Sculptures’ and finally ‘Performative Sculptures’ can be mentioned here, as can ‘Melting Houses’, ‘Fat Cars’ or ‘The Artist Who Swallowed the World’, which were on show in a major exhibition at Vienna’s mumok in 2006. Wurm’s works are shown worldwide in galleries and museums, for example recently in São Paulo, Brazil or at the 57th Venice Biennale. ‘Erwin Wurm has found an artistic language that is universal and can be understood as encompassing. Its frame of reference can be received equally, everywhere. Erwin Wurm’s creation and his impact is more international, successful and momentous than any other living Austrian artist.’¹ Erwin Wurm lives and works in Vienna and Limberg, Lower Austria. In 2023 Erwin Wurm’s sculpture are on show in both the Tel Aviv Museum of Art and in the Yorkshire Sculpture Park.

¹ Max Hollein, ‘Laudatio an Erwin Wurm anlässlich der Verleihung des großen österreichischen Staatspreises 2013’, in: Exhibition catalogue ‘Erwin Wurm. One Minute Sculptures. 1997 – 2017. Katalog anlässlich der 57. Biennale di Venezia’, Berlin 2017, p. 339





ERWIN WURM

geb. b. Bruck an der Mur 1954

91 „KASTENMANN“ 2017

Bronze

Auflage 6 + 2 AP (unterschiedliche Oberflächenbearbeitung)

Signiert, datiert und nummeriert: E. WURM 2017 3/6

H 197 cm, B ca. 57 cm, T ca. 50 cm

91 'KASTENMANN' 2017

Bronze

Edition size 6 + 2 AP (different surface treatment)

Signed, dated and numbered: E. WURM 2017 3/6

H 197 cm, W approx. 57 cm, D approx. 50 cm



Erwin Wurm in seinem Atelier in Limberg
Erwin Wurm in his studio in Limberg



ERWIN WURM

geb. b. Bruck an der Mur 1954

92 „FULL“ 2021

Flat Sculptures
Öl und Acryl auf Leinwand
Rückseitig signiert, bezeichnet und datiert: E.Wurm / FULL / LIM / BERG / 2021
100 x 80 cm

Obwohl Erwin Wurm heute als wegweisender Bildhauer gilt, interessierte er sich als Student mehr für die Malerei. Erst im Sommer 2021, während eines Aufenthalts in Griechenland, begann er wieder zu malen.

„Zuerst dachte ich, es wäre nur ein Zeitvertreib für ein paar Wochen“,

sagte Wurm in einem Interview dazu,

„dann wurde es intensiver und jetzt male ich ständig. Es ist wie Therapie. Unglaublich.“¹

In unserem Gemälde „Full“ scheinen, wie der Künstler es beschreibt, die Buchstaben auf der Leinwand

„flach gerollt worden zu sein und ihre Form in amorphe Strukturen verändert zu haben.“²

Die Buchstaben werden gedehnt und gestaucht, um die gesamte Oberfläche der Leinwand einzunehmen. Dies macht sie bis auf die kleinsten, kontrastierenden Grundpartien, die zwischen ihnen erscheinen, beinahe unleserlich, ermöglicht ihnen aber, Körper zu gewinnen und dabei fast greifbar zu werden.

„An erster Stelle steht das Wort. Ich suche ein Wort, das zu mir passt, und definiere dann die Form. Es ist sehr interessant, sie nahezu abstrakt werden zu lassen, so dass man sie kaum lesen kann, damit eine Distanz zwischen dem offensichtlichen Wort und dem, was man sieht, entsteht.“³

¹ <https://ropac.net/online-exhibitions/72-erwin-wurm-skins/> (17.7.2023)

² ebd.

³ ebd.

92 ‘FULL’ 2021

Flat Sculptures
Oil and acrylic on canvas
Signed, inscribed and dated on the reverse: E.Wurm / FULL / LIM / BERG / 2021
100 x 80 cm

Although Erwin Wurm is known today as a pioneering sculptor, as a student he had been more interested in painting. It wasn't until the summer of 2021, during a stay in Greece that he started painting again.

‘At first I thought it would just be a pastime for a few weeks’,

Wurm stated in an interview,

‘then it intensified and now I paint all the time. It’s like therapy. Unbelievable.’¹

In our painting ‘Full’, the letters on the canvas seem, as the artist describes,

‘to have been rolled flat and changed their form into amorphous structures.’²

The letters are stretched and squeezed to occupy the entire surface of the canvas. This makes them almost illegible, save for the small portions of contrasting ground that appear between them, but allows them to acquire body and become almost tangible in the process.

‘First is the word. I look for a word which fits me and then I define the form. It’s very much interesting to make them nearly abreact, so that you can hardly read them, that there’s a distance between what is obviously the word and what you see.’³

¹ <https://ropac.net/online-exhibitions/72-erwin-wurm-skins/> (17.7.2023)

² ibid.

³ ibid.



AMOAKO BOAFO

geb. b. Accra, Ghana 1984

93 OHNE TITEL 2019

Öl auf Papier

Rechts unten signiert, bezeichnet und datiert: AMOAKO M /

BOAFO 2019 / KING

94 x 70 cm

Provenienz: vom Vorbesitzer direkt beim Künstler erworben

Amoako Boafo absolvierte seine künstlerische Ausbildung am Ghanatta College of Art and Design in Accra, Ghana, und an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Boafo hat sich ganz der Porträtmalerei verschrieben. Seine Bilder erinnern in ihrer Expressivität an Egon Schiele. Seine ProtagonistInnen erscheinen anmutig und elegant und weisen auf ein zentrales Thema des Künstlers hin: „Black Experience“. Seine Figuren repräsentieren selbstbewusst die „schwarze Diaspora“ – stolz, gegenwärtig und raumgreifend, eingebettet in farbenprächtige Mode. Boafo trägt die Farbe meist mit den Fingern auf und erzeugt zeitgleich grobe und zarte Elemente, die das Wesen der Porträtierten hervorheben und Werke mit einem unverwechselbaren Stil schaffen.¹ 2019 erhielt der Künstler den Hauptpreis des STRABAG Artaward International und war im selben Jahr auch einer der gefragtesten Künstler auf der Art Basel Miami Beach. Der US-amerikanische Künstler Kerry James Marshall konstatierte, afroamerikanische KünstlerInnen hätten sich viel zu lange in die Abstraktion geflüchtet, „um nicht auf ihre Hautfarbe reduziert zu werden“. Der schwarze Körper sei ein Mangel in der Kunstgeschichte. Die Antwort darauf sei der aktuelle Boom an Porträts und figurativer Malerei. Boafo malt seine figürlichen Porträts vor Farb-



Amoako Boafo in seinem Atelier Amoako Boafo in his studio
www.collectorsagenda.com/de/in-the-studio/amokao-boafo

flächen und abstrakten Interieurs mit Ölfarbe. Die Gesichter und Hände entstehen mit Fingermalerei, die anderen Bildteile hingegen mit einem ausdrucksstarken Pinselstrich – dadurch entstehen Porträts, die sowohl kraftvoll als auch einfühlsam sind. Dazu sagt der Künstler selbst:

„Eigentlich kenne ich die meisten Charaktere, die ich male. Ich bin mit ihren Ausdrucksformen und ihrer Energie vertraut. Wenn du das Porträt ansiehst, möchte ich, dass du weißt: Das ist ihre Energie. Indem ich sie male, kann ich die verwendeten Farben mit der Energie der porträtierten Menschen verbinden.“ Und: „Ein Teil von mir starrt dich immer durch meine Bilder an.“²

Durch seine einzigartige künstlerische Perspektive hat Amoako Boafo internationale Anerkennung gefunden und zählt heute zu den weltweit erfolgreichsten KünstlerInnen.

¹ <https://www.strabag-kunstforum.at/artcollection/kuenstlerinnen-und-kuenstler/showartist/429> (24.7.2023)

² <https://www.collectorsagenda.com/de/in-the-studio/amokao-boafo> (25.4.2023)

93 UNTITLED 2019

Oil on paper

Signed, inscribed and dated lower right: AMOAKO M /

BOAFO 2019 / KING

94 x 70 cm

Provenance: acquired directly from the artist by the previous owner

Amoako Boafo completed his artistic training at the Ghanatta College of Art and Design in Accra, Ghana, and at the Academy of Fine Arts in Vienna. Boafo has dedicated himself entirely to portrait painting. In their expressiveness, his pictures recall Egon Schiele. His protagonists seem graceful and elegant, pointing to a central theme of the artist, 'black experience'. His figures confidently represent the 'black diaspora' – proud, present, occupying the space, embedded in colourful fashion apparel. Boafo applies paint mostly with his fingers, simultaneously creating rough and delicate elements that highlight the essence of his sitters and create works with an unmistakable style.¹ In 2019 Amoako Boafo received the main prize at the 2019 STRABAG Artaward International and in the same year was also one of the most in-demand artists at the Art Basel Miami Beach. The American artist Kerry James Marshall stated that Afro-American artists had for far too long fled into the abstract 'in order not to be reduced to their skin colour'. There is a lack of the black body in art history. The answer to this is the current boom in portraits and figurative painting. Boafo paints his figural portraits in front of colour surfaces and abstract interiors, using oil paint. The faces and hands are created using finger painting, the other parts of the picture with a highly expressive brushstroke – resulting in portraits as powerful as they are sensitive. On this, the artist himself says:

‘Actually I know most of the characters I paint. I am familiar with their forms of expression and their energy. If you look at the portrait, I would like you to know: that is their energy. By painting them, I can connect the colours used with the energy of the people portrayed.’ And: ‘A part of me always gazes at you through my pictures.’²

Through his unique artistic perspective, Amoako Boafo has found international recognition and is now one of the world's most successful artists.

¹ <https://www.strabag-kunstforum.at/artcollection/kuenstlerinnen-und-kuenstler/showartist/429> (24.7.2023)

² <https://www.collectorsagenda.com/de/in-the-studio/amokao-boafo> (25.4.2023)



HUBERT SCHMALIX

geb. b. Graz 1952

94 „GETTING TURBULENT“ 2021

Öl auf Leinwand
Rückseitig signiert und datiert: Schmalix / 21
175 x 130 cm

Für Hubert Schmalix ist es von zentraler Bedeutung, sich nicht in erster Linie mit den Fragen des Narrativen zu beschäftigen, sondern mit der Malerei an sich. Ihn interessiert die Formdiskussion, die sich beim Malen ergibt. Der Prozess des Malens selbst, der entspannt und kalkuliert abläuft, leitet ihn. Entsprechend beschränkt er sich auch meist auf klassisch anmutende Sujets – Akte, Landschaften, Blumen und Städtebilder. Diese bringen eine ganze Palette von kulturhistorischen Konnotationen mit sich und jedes davon hätte eigentlich seine eigene Subgeschichte. Die großen, eigentlich bereits zu Ende diskutierten Themen der Malereigeschichte helfen dem Maler heute verblüffenderweise, sich des Erzählerischen zu entledigen. So kann das eigentlich Malerische stärker in den Vordergrund treten. Die Entscheidung, welche Farbe mit welchem Auftrag an welche Stelle zu setzen ist, ist dem Künstler wichtiger als beispielsweise die topografische Festlegung einer gemalten Szene. Alles in Schmalix' Bildern ist in Fläche und Kontur aufgelöst. Bausteinartig fügt er ein ästhetisches Element zum anderen, bis das Bild selbstverständlich zu einem Ende kommt. Meist fühlt man sich dann – zumindest bei den Landschaften – in einer Art Idylle, deren realen Gehalt man nicht für möglich hält, obwohl doch alle Details genau so existieren.¹

¹ Günther Holler-Schuster, Im Freien, am Teppich und zwischen den Blumen, in: Ausstellungskatalog „Hubert Schmalix. Walking“ hrsg. von Galerie bei der Albertina • Zetter, Wien 2022, S. 6-15



94 'GETTING TURBULENT' 2021

Oil on canvas
Signed and dated on the reverse: Schmalix / 21
175 x 130 cm

Of central importance for Hubert Schmalix is not to engage primarily with questions of narrative, rather with painting per se. His interest lies with the discussion that arises during painting. The process of painting itself, proceeding in a relaxed and calculated way, is what guides him. Accordingly, he mostly restricts himself to subjects that appear classical – nudes, landscapes, flowers and pictures of cities. These bring with them a whole range of cultural-historical connotations and each of them would have its own sub-history.

The great themes of painting history, which have actually already been discussed to their conclusion, surprisingly help the painter today to rid himself of the narrative. In this way, what is really the painterly aspect is able to take centre stage more forcefully. The decision as to which colour should be applied at which place with how much application is more important to the artist than, for example, determining the specific topography of a painted scene.

Everything in Schmalix' pictures is dissolved in surface and contour. As if with building blocks, he adds one aesthetic element to the next, until the picture reaches its conclusion as a matter of course. Mostly, one then feels oneself to be in a kind of idyll, at least in the landscapes; one cannot believe their real contents to be possible, even though every detail exists in exactly this way.¹

¹ Günther Holler-Schuster, Im Freien, am Teppich und zwischen den Blumen, in: Exhibition catalogue 'Hubert Schmalix. Walking', ed. by Galerie bei der Albertina • Zetter, Vienna 2022, pp. 6-15

Erwin Wurm, Katharina Zetter-Karner und Hubert Schmalix bei der Eröffnung der Hubert-Schmalix-Ausstellung 2022 in der Galerie bei der Albertina • Zetter
Erwin Wurm, Katharina Zetter-Karner and Hubert Schmalix at the opening of the Hubert Schmalix exhibition 2022 in the Galerie bei der Albertina • Zetter



THIERRY FEUZ

geb. Wien b. Vienna 1968

95 „GOLDEN AGARTHA LIAN“ 2022

Lackfarbe auf Leinwand
200 x 130 cm

Thierry Feuz wurde 1968 in Wien geboren. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er an der École Supérieure des Beaux-Arts in Genf und an der Universität der Künste in Berlin. Bei der Betrachtung von Thierry Feuz' Gemälden eröffnen sich Welten. Ob blumenähnliche Gebilde in einem explosionsartigen Farbenrausch oder Abstraktionen mit biomorphem Formenreigen – das Auge und die Empfindungen suchen und finden laufend neue Eindrücke. Seine Bilder können als Mikrokosmen mit Kleinstlebewesen, gewissermaßen als Ursprung des Lebens, oder als Universen mit unendlichen Galaxien, pulsierenden Sternen und vorbeiziehenden Asteroiden gesehen werden. Dabei ist die Ambivalenz allgegenwärtig, denn in den prächtigen Bildern sind unerschöpfliche Themen wie Schönheit und Tod oder Werden und Vergehen enthalten. Technisch sind die Bilder eine große Herausforderung für den Künstler. Sie müssen liegend, das bedeutet in der Horizontalen, gemalt werden. Auf eine flüssige Lackschicht werden gezielt Farben aufgetragen und dabei wird eine erweiterte Werkzeugpalette – neben Pinseln und Spachteln auch Stäbe, Spraydosen und Luftdüsen – eingesetzt. Bei diesem Verfahren gibt es keine Korrekturmöglichkeit: Was gemalt wurde, ist für die Ewigkeit bestimmt. Thierry Feuz stellt regelmäßig in europäischen und internationalen Galerien aus, zum Beispiel in der Samuel Freeman Gallery in Santa Monica, der Etienne Gallery in den Niederlanden oder der Kashya Hildebrand Gallery in New York. Der Künstler lebt und arbeitet in Genf und Wien.

95 'GOLDEN AGARTHA LIAN' 2022

Lacquer on canvas
200 x 130 cm

Thierry Feuz was born in Vienna in 1968. He received his artistic education at the École Supérieure des Beaux-Arts in Geneva and at the Berlin University of Arts. Worlds unfold when we consider the paintings of Thierry Feuz. Whether flower-like formations in an explosion-like rush of colour or abstractions with a biomorphic spread of forms – the eye and one's sensibilities search and find new impressions continuously. His pictures can be seen as microcosms with the tiniest living creatures, to an extent as the origin of life, or as universes with infinite galaxies, pulsating stars and asteroids passing by. In this, ambivalence is always present, for contained in the splendid pictures are inexhaustible themes such as beauty and death, or becoming and decaying. Technically the pictures are a great challenge for the artist. They have to be painted lying down, meaning in the horizontal position. Paints are deliberately applied on a liquid coat of paint and an extended array of tools are employed for this – alongside brushes and spatulas, sticks, spray cans and air nozzles. There is no chance of making corrections with this procedure: what has been painted is meant for eternity. Thierry Feuz regularly exhibits in European and international galleries, in the Samuel Freeman Gallery in Santa Monica, for example, the Etienne Gallery in the Netherlands or the Kashya Hildebrand Gallery in New York. The artist lives and works in Geneva and Vienna.





Dieser Katalog erscheint anlässlich der Jubiläumsausstellung
This catalogue is published on the occasion of the anniversary exhibition

GALERIE
■
BEI DER
ALBERTINA
■
ZETTER

50
JAHRE

Herausgeber und Eigentümer Publisher and proprietor

Galerie bei der Albertina ■ Zetter GmbH
A-1010 Wien, Lobkowitzplatz 1
T +43 1 513 14 16
zetter@galerie-albertina.at
www.galerie-albertina.at

Redaktion Editors: Katharina Zetter-Karner, Monika Girtler
Texte Texts: Silvie Aigner, Marian Bisanz-Prakken, Sophie Cieslar, Monika Girtler,
Lisa Hörstlhofer, Jane Kallir, Angelika Karner, Carl Kraus, Harald Krejci,
Maximilian Matuschka, Gerd Pichler, Sebastian Prantl, Amila Ramic, Stefan Rodler,
Lara Rosic, Andrea Schuster
Wissenschaftliche Mitarbeit Research: Sophie Höfer
Lektorat Copy-editing: Lea Lamprecht, Cornelia Malli
Übersetzung Translation: Andrew J. Horsfield (De > En);
Ursula C. Sturm (En > De: S. pp. 60, 62, 66)
Grafik-Design Graphic design: Maria Anna Friedl
Bildredaktion Photo editor: Lisa Hörstlhofer
Fotos Photos: Benedikt Croy, Leopold Museum, MAK – Museum für angewandte Kunst
Lithografie Lithography: Graphisches Atelier Neumann, Wien
Druck Printing: Graphisches Atelier Neumann, Wien

ISBN 978-3-9504824-5-4

© Galerie bei der Albertina ■ Zetter GmbH, 2023

Angaben ohne Gewähr
Information is supplied without liability

MALER TIROL

13.10 - 30.12.2012

www.galerie-albertina.at

40 JAHRE

BEI DER ALBERTINA

14.9 - 30.11.2013

WANDER BERTONI

14.9 - 14.10.2011

MALEREI - BILDHAUEREI - DESIGN

24.1 - 13.10.2011

www.galerie-albertina.at

www.galerie-albertina.at

KIKI KOEGLNIK

WOMEN

10.10.2011 - 14.11.2011

Alfred CZERNY

16.3. - 22.4.2017

www.galerie-albertina.at

OSKAR LASKE

DER WELTENBUMMLER

25.4. - 13.6.2013

OTTO PRUTSCHER HANS OFNER

VIENNESE INTERIORS

16.1. - 29.2.2019

EGON SCHIELE

Liegende, 1918

Herbstausstellung

21.10.2014 - 11.1.2015

www.galerie-albertina.at

TY WALTINGER

6.5. - 1.5.2018

MOSER

SCHIELE

KLIMT

Ausstellung vom 10.10.2014 bis 10. Oktober 2014

WANDER BERTONI

13.3. - 15.4.2013

TRUNK & KÖRPER

NEUHEITEN IM HERBST 2016

13.9. - 6.10.2016

www.galerie-albertina.at

Ludwig Heinrich JUNGnickel

8.12.2012 - 04.1.2013

www.galerie-albertina.at

KIKI KOEGLNIK GERDA GRUBER

17.10.17. - 10.11.2017

Hubert SCHMALIX

walking

14.10. - 15.11.2013

Die fabelhafte Welt des ALFRED KLINKAN

11.4. - 17.5.2008

MÖBEL Hoffmann mit Sottsass

11.10. - 20.12.2014

ALFRED KLINKAN

11.10. - 20.12.2014

Stühlen, außer es kommt die Wind!

GUNTER DAMISCH

19.10. - 30.12.2017

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2013

13.3. - 15.4.2013

www.galerie-albertina.at

TRAUDEL PICHLER

malen ohne grenzen

13.10.2013 - 31.1.2014

NEUHEITEN IM HERBST 2017

13.9.2017

www.galerie-albertina.at

GUNTER DAMISCH

23.10.2008 - 31.1.2009

JOANNIS AVRAMIDIS

www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2019

13.3. - 15.4.2019

www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM HERBST 2019

13.9.2019

www.galerie-albertina.at

CERAMICS VIENNA 1900-1930

10.10. - 30.11.2019

www.galerie-albertina.at

VALENTIN OMAN

14.9. - 10.10.2020

www.galerie-albertina.at

ARTUR NIKODEM

10. OKTOBER - 20. NOVEMBER 2019

www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2015

17. April bis 30. Mai 2015

www.galerie-albertina.at

Neuheiten im Frühling 2017

www.galerie-albertina.at

OSKAR LASKE

DER WELTENBUMMLER

25.4. - 13.6.2013

www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM HERBST 2020

13.9.2020

www.galerie-albertina.at

NEUHEITEN IM FRÜHLING 2016

13.3. - 15.4.2016

www.galerie-albertina.at

