



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Louise Autzinger und ihr Beitrag zur Textilkunst in
Österreich nach 1945“

Verfasser

Christina Radner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin/ Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
Ao. Prof. Dr. Walter Krause

DANKSAGUNG:

Ich bedanke mich bei Frau Mag. Notburga Coronabless von der Artothek des Bundes und bei Herrn Johannes Karel vom Kulturamt der Stadt Wien, die beide so freundlich waren, mich in ihre Depots zu führen und mir digitale Abbildungen der dort aufbewahrten Werke zur Verfügung zu stellen.

Ein Dankeschön geht auch an Angela Völker und ihre Mitarbeiter im Museum für angewandte Kunst für die Hilfe im Depot, an Susanne Windischbauer für die dort gemachten professionellen Fotografien und an die Mitarbeiter des Studienlesesaals der Albertina.

Des Weiteren danke ich Robert und Michael Mrak für ihre Hilfsbereitschaft, sowie Herrn Prof. Krause, Christine Powischer, meiner Familie und meinen Freunden für ihre Unterstützung.

INHALTSVERZEICHNIS:

1. EINLEITUNG	1
2. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLEN.....	2
3. BIOGRAPHIE	4
3.1. Die Ausbildungsjahre:	5
3.2. Die ersten Arbeiten, die ersten Ausstellungen:.....	6
3.3. Exkurs zur Zeit und zu den Künstlergruppierungen Art Club und Kreis:	6
3.4. Louise Autzinger und die Künstlervereinigung „Neuer Hagenbund“:.....	10
3.5. Louise Autzinger und die Künstlergruppe „Der Kreis“:	11
3.6. Reisen und Familie:	12
3.7. Gobelins und wichtige Ausstellungen von Gobelins:.....	13
3.8. Grafiken und wichtige Ausstellungen von Grafiken:	14
3.9. Preise und Förderungen:	15
3.10. Die späten Jahre:	16
4. GOBELINS UND GRAFIKEN	18
4.1. Einleitung:.....	18
4.2. Gobelins:	18
4.2.1. Die frühen Gobelins:.....	18
4.2.2. Die Grafik-Flächen-Gobelins:	22
4.2.3. Die Baumgobelins:	26
4.2.4. Die späten Gobelins:	31
4.2.5. Zusammenfassung:	34
4.3. Grafiken:	35
4.3.1. Der Faustzyklus:	35
4.3.2. Strukturzyklen:.....	36
4.3.3. Lithographien:.....	38
4.3.4. „Strichgespinste“:	40
4.3.5. Filzstiftzeichnungen:.....	46
4.3.6. Zusammenfassung:	47
5. ÖSTERREICHISCHE TEXTILKUNST NACH 1945.....	49
5.1. Einleitung:.....	49
5.2. Vorgeschichte International:.....	50
5.2.1. Die Rückkehr zur Fläche als erster Impulsgeber:	51
5.2.2. Die Einheit von Kunst und Handwerk als zweiter Impulsgeber:.....	52
5.2.3. Textilkunst und Architektur:.....	52
5.3. Vorgeschichte National:	53
5.3.1. Die Wiener Gobelinmanufaktur:	53
5.3.2. Die Kunstgewerbeschule:	54
5.4. Die Ausstellung Französische Wandteppichkunst von Heute – 1949:	55
5.5. Die Wiener Gobelinmanufaktur und neue offizielle Aufträge:	56
5.6. Die „freie Textilkunst“:	57
5.6.1. Das Webatelier Schidlo & Riedl. 1949 - 1955:	59
5.6.1.1. Johanna Schidlo:	61
5.6.1.2. Fritz Riedl:	62
5.6.2. Entwerfer aus dem Umfeld Schidlo und Riedl: Maria Biljan-Bilger, Wolfgang Hutter und Friedensreich Hundertwasser:	63
5.6.2.1. Maria Biljan-Bilger	64

5.6.2.2. Wolfgang Hutter:	67
5.6.2.3. Friedensreich Hundertwasser:	67
5.6.3. Weben nach „fremden“ Entwürfen: Veronika Schmid und Hildegard Absalon:	68
5.6.3.1. Veronika Schmid:	68
5.6.3.2. Hildegard Absalon:	69
5.6.3.3. Hubert Aratym:	70
5.6.4. „Selbstweber“ neben Fritz Riedl, Johanna Schidlo und Louise Autzinger: Maria Plachky, Josef Schulz:	70
5.6.4.1. Maria Plachky:	70
5.6.4.2. Josef Schulz:	72
5.6.5. Sepp Moosmann, Edda Seidl-Reiter und die weitere Entwicklung in der Textilkunst:	73
5.6.5.1. Sepp Moosmann:	73
5.6.5.2. Edda Seidl-Reiter:	74
5.6.5.3. Entwicklung in der Textilkunst in den Siebzigern und Achzigern:	75
5.7. Zusammenfassendes über die Textilkunst in Österreich von 1945 bis Mitte der siebziger Jahre:	76
5.7.1. Das Eingegliedert sein in die bildende Kunst als Spezifikum der Zeit:	77
5.7.2. Präsenz in Österreich:	78
5.7.3. Struktur innerhalb der Szene:	79
5.8. Louise Autzinger und die österreichische Textilszene nach 1945:	81
5.8.1. Warum kennt man ihren Namen nicht mehr?	81
5.8.2. Gründe, ihren Namen nicht zu vergessen:	83
6. ANHANG:	85
6.1. Liste der Gobelins:	85
6.2. Liste der Grafiken:	86
6.3. Liste mit Ausstellungen und Textbeiträgen zur Textilkunst:	88
6.4. Einladung des Museums für angewandte Kunst zur Personale der Künstlerin 1957	92
7. BIBLIOGRAFIE:	93
8. ABBILDUNGSVERZEICHNIS:	100
9. ABSTRACT:	105
10. LEBENS LAUF:	107

1. EINLEITUNG

Wien nach 1945 – ein Ort zu einer Zeit, in der viele der heutigen Größen der österreichischen modernen Kunstszenen ihre Ausbildung begannen. Im Gegensatz zu ihnen ist diese Diplomarbeit einer Künstlerin gewidmet, deren Namen gegenwärtig kaum noch jemandem ein Begriff ist. Der Grund für den fehlenden Bekanntheitsgrad liegt vermutlich darin, dass die Textilkunst – zu deren Vertretern Louise Autzinger vorrangig zu zählen ist – nicht mehr jenen Stellenwert inne hat, den sie nach 1945 besaß. Hinzu kommt, dass die Position, die Louise Autzinger mit ihren Arbeiten einnahm, nicht zu den radikalsten und innovativsten Ansätzen der modernen Kunst zu zählen ist. Dennoch, oder gerade deswegen ist sie Teil der österreichischen Nachkriegskunstszenen, die in ihrer Vielfältigkeit noch nicht zur Gänze erforscht ist.¹ Als moderne Textilkünstlerin der ersten Generation leistet sie dieser in Wien einen wesentlichen Beitrag.

Der Textilkunst im Speziellen sowie ihrem Anteil an der Kunstszenen der Nachkriegszeit ist der dritte und letzte Abschnitt der Diplomarbeit gewidmet. Die einzelnen, damals aktiven Künstler werden vorgestellt, die Besonderheiten der Textilkunst der Nachkriegszeit aufgezeigt, und die weitere Entwicklung kurz angesprochen. Schlussendlich dient der Abschnitt auch dazu, die Leistungen von Louise Autzinger als selbst webende Künstlerin in ein Gesamtbild einzuordnen.

Im Gegensatz dazu widmen sich die beiden ersten Abschnitte – mit dem Ziel, Louise Autzinger und ihre Gobelins wieder in Erinnerung zu rufen - allein der Künstlerin und ihren Arbeiten. Der erste Abschnitt erzählt von ihrem Leben, von den ersten Ausstellungen, ihrer Mitgliedschaft in der Künstlergruppe „Der Kreis“, den erhaltenen Preisen und der Teilnahme an der Biennale von São Paulo, deren österreichischer Beitrag zur Gänze aus textilen Arbeiten bestand. Im zweiten Abschnitt werden die Gobelins und die Grafiken der Künstlerin vorgestellt. In Hinblick auf ein möglichst umfassendes Werkverzeichnis der Webarbeiten werden dabei Datierungsfragen ebenso behandelt wie die Frage nach stilistisch zusammengehörigen Werkgruppen. Ferner wird auch auf mögliche Vorbildwirkungen – Herbert Boeckl und Fritz Riedl bieten sich an –

¹ Robert Fleck spricht in seinem Beitrag zum Symposium „Kunst in Österreich. 1945 – 1955“ davon, dass sich die Wissenschaft in Hinblick auf die Kunst in Österreich zwischen 1945 und 1960 noch in der Phase von „Vorstudien“ befindet. (Fleck 1996).

näher eingegangen. Hinsichtlich der besprochenen Grafiken handelt es sich hingegen um punktuell herausgegriffene Arbeiten, die ausgewählt wurden, um einen gewissen Einblick in das zweite Betätigungsfeld der Künstlerin zu erhalten. Ähnliche Titel geben hier zudem den Anlass, die unterschiedlichen Techniken – die grafische Zeichnung und die textile Webarbeit – miteinander zu vergleichen und die Unterschiede und Eigenheiten des jeweiligen Ausdrucksmittels herauszuarbeiten.

2. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLEN

Einen Forschungsstand im herkömmlichen Sinne gibt es im Fall von Louise Autzinger nicht, da sich bisher noch niemand eingehender mit ihr als Person oder mit ihren Arbeiten beschäftigt hat. Folglich ist weder eine umfassende Biographie bekannt, noch wurden selten mehr als zwei Sätze über einen ihrer Gobelins oder über eine ihrer Grafiken niedergeschrieben. Hinzu kommt, dass sich die wenigen Erwähnungen, die es in der Literatur bezüglich der Gobelins gibt, immer nur auf einen Teil des Gesamtwerks beziehen. So schreibt etwa Angela Völker im Katalog der Ausstellung „Textilkunst Linz 81“: „Bei Johanna Schidlo und Louise Autzinger überwiegen figürliche Kompositionen mit starken Lokalfarben in scharfen Kontrasten“² und bezieht sich dabei eindeutig auf die im Museum für angewandte Kunst aufbewahrten Arbeiten der Künstlerin, insbesondere auf den ausgestellten Gobelin „Kampf der Insekten“. Auf die späteren Gobelins, von denen sich nur einer im Museum für angewandte Kunst befindet, trifft die Aussage hingegen nicht mehr zu. Auch die Beschreibung im Katalog der 2003 in Krems gezeigten Ausstellung „Mimosen Rosen Herbstzeitlosen“ mit den Stichworten „figürliche Kunst, angelehnt an den Expressionismus, zur Abstraktion übergehend, in Großformaten“³, ist, wie eine eingehende Analyse des Gesamtwerks zeigen wird, nur bedingt für das Oeuvre der Künstlerin zulässig.

Erwähnungen der grafischen Arbeiten sind ähnlich rar. Im 1969 erschienenen Überblicksband „Moderne Grafik in Österreich“ scheint ihr Name nicht einmal auf.⁴ Versuche, sich den Arbeiten zu nähern, betonen zumeist den in der Natur liegenden

² Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Angela Völker, o. S.

³ Kat. Ausst., Krems 2003b, S. 68. Angela Völker: „Autzinger und Bilger widmeten sich der figürlichen Kunst, erstere angelehnt an den Expressionismus, zur Abstraktion übergehend und in Großformaten arbeitend, letztere piktogrammhaft erzählend.“

⁴ Pack 1969. Unter den 127 erwähnten Grafikkünstlern befinden sich nur folgende acht Frauen: Martha Jungwirth, Linda Christanell, Margret Bilger Breustedt, Grete Yppen, Susanne Wenger, Linde Waber-Szihszay, Vevean Oviette und Annelise Karger.

Ausgangspunkt, der trotz abstrakter Tendenzen noch erkennbar bleibt. Elisabeth Voggeneder schreibt 2003: „Bemerkenswert erscheinen die Arbeiten von Louise Autzinger (1923 – 1986). Ihre Federzeichnungen aus den frühen fünfziger Jahren gehen von der Natur aus, erreichen jedoch einen hohen Abstraktionsgrad“.⁵ Auf ganz ähnliche Weise werden die Werke auch 1999 von Elke Doppler beschrieben: Louise Autzinger „schuf zahlreiche grafische Zyklen in denen sie Natureindrücke in organisch-abstrakte Strukturen umwandelte“.⁶ In Bezug auf die Feinheit und Leichtigkeit der Strichlagen prägt Peter Baum in einer Ausstellungskritik aus dem Jahre 1964 den durchaus treffenden Begriff „Strichgespinste“.⁷

Gelegentlich wird, wie unter anderem auch in der eben erwähnten Ausstellungskritik, eine Verbindung zur Musik gezogen. Peter Baum spricht darin von „lebendigem, gleichsam improvisatorischem Komponieren“ und von „feinnervigen, mitunter überaus musikalisch anmutenden Federzeichnungen“.⁸ Auch Kristian Sottriffer erwähnt im Zusammenhang mit Gobelins der Künstlerin das freie Komponieren, das sie von den streng nach Vorlage und Entwurf arbeitenden Zeichnern und Webern unterscheidet: „Wenn Louise Autzinger einen Bildteppich – dessen Wolle sie zunächst selbst färbt – ohne Entwurfskizze frei und doch exakt wie das Thema einer Fuge improvisiert, in vollen Tönen und zarten Intervallen – entsteht daraus ein schwirrend-lebendiges und zugleich ein modifiziertes Bild“.⁹ Aussagen wie die letzte treffen, wie eine Werkanalyse zeigen wird, vor allem auf die späten Gobelins der Künstlerin zu.

Betont wird sowohl bei den frühen als auch bei den späteren Erwähnungen zu Louise Autzinger, dass sie zu jener Gruppe von Textilkünstlern zu zählen ist, die wieder beginnt, nicht nur zu entwerfen sondern auch selbst zu weben. Das Saur Künstlerlexikon, eines von drei Lexika mit Einträgen zu Louise Autzinger, schreibt hierzu: „Besonders mit ihren eigenständig gewebten Bildteppichen aus selbstgefärbter Wolle (...) leistet sie einen Beitrag zur Erneuerung dieser Technik“.¹⁰ Bei Angela Völker liest man 1981: „Zur ersten Generation der österreichischen Künstler die ihre Entwürfe selbst am Webstuhl ins Textile übertragen, gehören neben Fritz Riedl, Johanna Schidlo, Louise Autzinger, Maria Plachky und Josef Schulz.“¹¹

⁵ Kat. Ausst., Krems 2003b, S. 36.

⁶ Kat. Ausst., Wien 1999, S. 124.

⁷ Baum 1964.

⁸ Baum 1964.

⁹ Kat. Ausst., Wien 1976, S. 7.

¹⁰ Saur Allgemeines Künstlerlexikon, S. 697, sowie Einträge in: Schmid 1974, S. 91 und Fuchs 1985, S. 35.

¹¹ Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Angela Völker, o. S.

Kurzbiographien mit Informationen bezüglich Ausbildung, Ausstellungsbeteiligungen, Preisen und teilweise auch mit Hinweisen auf Besitzer von Werken finden sich außer in den Lexika auch noch in den größeren Publikationen der Künstlergruppe „Der Kreis“¹², sowie in diversen Ausstellungskatalogen.¹³

3. BIOGRAPHIE

Louise Autzinger wird am 24. 02. 1923 in Stadl Paura bei Lambach (OÖ) geboren. Über ihre Kindheit in Oberösterreich ist wenig bekannt, vermutlich erfolgte schon bald nach der Geburt gemeinsam mit der Mutter der Umzug nach Perchtoldsdorf bei Wien. Louises Sohn Michael merkt in einem Gespräch an, dass von einem Vater nie die Rede war¹⁴.

Während der Kriegsjahre arbeitet Louise Autzinger bei der Firma Böhler als Sekretärin.¹⁵ Anschließend beginnt sie mit ihrer kunstgewerblich-künstlerischen Ausbildung. Dem Besuch der „Modeschule der Stadt Wien im Schloss Hetzendorf“¹⁶ folgt ein Studium an der Akademie für angewandte Kunst¹⁷ in der Meisterklasse für Mode und Textil bei Prof. Eduard Josef Wimmer-Wisgrill¹⁸. 1950 lernt sie dort ihren späteren Mann Robert Mrak kennen.

¹² 30 Jahre Künstlergruppe „Der Kreis“ (Kat. Ausst., Wien 1976), Der Kreis. Dokumentation einer Wiener Künstlervereinigung (Kat. Ausst., Wien 1981).

¹³ Ausstellung der Künstlerin in der Galerie im Griechenbeisl (Kat. Ausst., Wien 1964), Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart (Kat. Ausst., Wien 1975), Textilkunst aus Österreich. 1900 – 1975 (Kat. Ausst., Halbtorn 1979), Blickwechsel und Einblicke. Künstlerinnen in Österreich (Kat. Ausst., Wien 1999), Mimosen Rosen Herbstzeitlosen. Künstlerinnen – Positionen 1945 bis Heute. (Kat. Ausst., Krems 2003b).

¹⁴ Gespräch mit Michael Mrak (Sohn), in Großweikersdorf (NÖ), am 18. 04. 2008.

¹⁵ Edelstahlwerke Gebrüder Böhler & Co, Firmensitz in Wien und Kapfenberg.

¹⁶ 1897 als „Kunstschule für Frauen und Mädchen“ gegründet (privat, Öffentlichkeitsrecht ab 1908/10). 1925 wird der Name auf „Wiener Frauenakademie und Schule für freie und angewandte Kunst“ geändert, und 1942 erneut auf „Kunst und Modeschule der Stadt Wien“. 1945 wird sie neu eröffnet und ist seit 1946 unter dem Namen „Modeschule der Stadt Wien im Schloss Hetzendorf“ bekannt (Niederdorfer 1997).

¹⁷ 1867 als Kunstgewerbeschule gegründet, nach dem Krieg Hochschule für angewandte Kunst, von 1948 – 1970 Akademie für angewandten Kunst, ab 1970 wieder Hochschule für angewandte Kunst, seit 1998 Universität für angewandte Kunst.

¹⁸ Eduard Josef Wimmer Wisgrill (1882 – 1961) ist von 1901 – 1907 ein Schüler von Alfred Roller, Josef Hoffmann und Kolo Moser an der Kunstgewerbeschule. Anschließend arbeitet er in der Wiener Werkstätte mit, deren Modeabteilung er ins Leben rief und von 1910 – 1922 leitete. Nach Aufhalten in New York und Chicago unterrichtet er 1925 – 1955 an der Akademie für angewandte Kunst in Wien als Leiter der Meisterklasse für Mode und Werkstätte für Textilarbeiten.

3.1. Die Ausbildungsjahre:

Geht man davon aus, dass Louise Autzinger kurz nach dem Krieg mit der Ausbildung beginnt, erlebt sie bereits an der Modeschule in Hetzendorf ein Nebeneinander von Mode und Textil, das sie ihre ganze Ausbildungszeit begleiten wird. Im Vordergrund steht für sie dabei anfangs vor allem die Mode.

Der Unterricht in der Modeschule, der nach der Wiedereröffnung in den ehemaligen Atelierräumen der Wiener Werkstätte abgehalten wurde, beginnt 1945 mit 60 Schülern. Ein Jahr später übersiedelt man mit vier Mode- und drei Textilklassen, 12 Lehrern, drei Assistentinnen und über 200 Schülern - unter ihnen vermutlich auch bereits Louise Autzinger - in das Schloss Hetzendorf. Ab dem Schuljahr 1947/8 werden mit einer Grafikklassse (1947 – 1951) und einer Handwebeklasse (1952 – 1957) zeitweilig zusätzliche Klassen eingerichtet.¹⁹ Inwieweit Louise Autzinger zu diesen noch Zugang hat ist fraglich, bzw. kann in Bezug auf die Handwebeklasse ganz ausgeschlossen werden, da der Wechsel auf die Akademie für angewandte Kunst aufgrund ihres Abschlusses 1951 bereits vor 1950 erfolgt sein muss.

An der Akademie studiert Louise Autzinger in der Modeklasse. Ihr späterer Mann Robert Mrak hingegen besucht die Klasse für Textilentwurf. Beiden Klassen werden von Prof. Wimmer-Wisgrill geleitet und sind durch einen großen Saal, der als Arbeitsbereich für alle Schüler dient, miteinander verbunden. In diesem Zwischenbereich befinden sich unter anderem auch zwei Webstühle.

1951 schließt Louise Autzinger die Akademie ab. Ihre Diplomarbeit, eine Grafik Mappe mit Zeichnungen zu Goethes Faust (Abb. 31, 32 und 33), wird noch im selben Jahr von der Albertina angekauft. Als eher unüblicher Abschluss einer Modeklasse verweist sie bereits auf den weiteren Werdegang der jungen Künstlerin, wenn auch die Mode und die Kostüme noch einige Zeit ihren Weg zumindest mitbestimmen werden.

Robert Mrak verlässt die Akademie 1951 gemeinsam mit Louise Autzinger und nimmt einen Job in einer Textilfirma an. Eine kleine Gemeindebauwohnung im 10. Bezirk dient den beiden als gemeinsamer Wohn- und Arbeitsbereich. Zu zweit nehmen sie auch am kulturellen Geschehen der Stadt Wien teil, gehen auf Vernissagen und besuchen die Gschnasfeste im Künstlerhaus. Zu ihren Freunden zählen unter anderem Kurt Moldovan, Hans Staudacher und Gerhard Swoboda²⁰.

¹⁹ Niederdorfer 1997, S. 12/13.

²⁰ Gespräch mit Robert Mrak, 27. März 2008, in Wien.

3.2. Die ersten Arbeiten, die ersten Ausstellungen:

Nach ihrem Studienabschluss reist Louise Autzinger im Winter 1952/3 nach Paris, um bei Jonny Friedländer graphische Techniken zu studieren. Einen weiteren Studienaufenthalt verbringt sie 1953/4 im Atelier Capogrossi in Rom. Das Thema Tanz prägt diese erste künstlerische Phase und führt die Künstlerin von der Modezeichnung hin zur immer freieren, abstrahierten Grafik. Als Inspiration dient eine Tanzausbildung aus früheren Jahren.²¹

1952 stellt Louise Autzinger in Paris im Zuge ihres Aufenthaltes in der „Galeria La Dance“ Tanzskizzen aus, die in ihrer Art noch an den Faustzyklus erinnern.²² Bereits mit 1950 datiert ein Zyklus in Feder zum selben Thema.²³ Ein Grafikblatt von 1952 zeigt ebenfalls eine Tanzgruppe (Abb. 3) und auch der erste Gobelin der Künstlerin, der mit 1954 datiert wird, trägt den Titel „Tanzende Paare“ (Abb. 2).

In Wien tritt die Künstlerin erstmals 1955 in der Neuen Galerie in der Grünangergasse an die Öffentlichkeit. Die Ausstellung „Blick in die Werkstatt einer Gobelinweberin – Louise Maria Autzinger“ zeigt Originale, Entwürfe und Fotos der Künstlerin.²⁴ Eine Ausstellungskritik erwähnt den Gobelin „Frühling“, der in diesem Jahr entstand und der in Abbildung eins noch am Webstuhl aufgespannt gezeigt wird (Abb. 1).²⁵ Die Farben für die Gobelins werden von der Künstlerin selbst gefärbt, das Gestell für die Farbspulen ist eine Eigenkonstruktion von Robert Mrak.

Ebenfalls noch 1955 entwirft Louise Autzinger die Kostüme für das Ballett „Geist der Rose“ in der Staatsoper.²⁶

3.3. Exkurs zur Zeit und zu den Künstlergruppierungen Art Club und Kreis:

²¹ Louise Autzinger nahm Tanzunterricht bei Rosalia Chladek (1905 – 1995). Die Tänzerin, Choreografin und Pädagogin gilt als Wegbereiterin des freien Tanzes im 20. Jh. Genauer ist nicht bekannt, da die Ausbildung erfolgte, bevor sie Robert Mrak kennen gelernt hat.

²² Kat. Ausst., Wien 1964, o. S. Erwähnt wird hier auch eine Ausstellung in Brüssel 1954 in der Galerie Albert I., allerdings ohne Hinweis auf die ausgestellten Werke.

²³ Der Tanzzyklus wird 1955 in einer Ausstellungskritik in der Wiener Zeitung erwähnt (Buchsbäum 1957). Über sein genaues Aussehen ist nichts bekannt.

²⁴ Buchsbäum 1955.

²⁵ Buchsbäum 1955.

²⁶ Gespräch mit Robert Mrak, 27. März 2008, in Wien.

Die Zeit nach 1945 war geprägt von einem Neben- und Miteinander der verschiedensten Stile und Kunstgattungen, vereint durch die Abkehr vom unmittelbar Vorangegangenen. Die Künstler waren bemüht, an die internationale Entwicklung – vor allem an die französische, die man nach langer Pause erstmals auch wieder in Österreich zu Gesicht bekam – anzuschließen und Versäumtes nachzuholen. Im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen standen dabei die Stilrichtungen des Kubismus und des Konstruktivismus sowie abstrakte und surrealistische Tendenzen.

Die in der Anfangszeit oft beschworene Stunde Null existierte dabei, wie Robert Fleck 1995 richtig stellt, weniger als Realität sondern mehr als Projekt.²⁷ Nicht alles, was vor 1945 bereits passiert war, war in Vergessenheit geraten. So können Künstler wie Herbert Boeckl als Bindeglieder zur Tradition der Zwischenkriegszeit angesehen werden, die nach dem Krieg auf die „Erweiterung der künstlerischen Möglichkeiten“ reagierten und ihre Arbeitsweise dementsprechend veränderten.²⁸ Boeckl galt 1946 die erste Ausstellung in der Akademie der Bildenden Künste²⁹, und 1954 waren es seine Werke, die in der Eröffnungsausstellung der Galerie nächst St. Stephan gezeigt wurden.³⁰ Obwohl er nie zur reinen Abstraktion überging, bot er vielen Studenten mit seinen nach 1945 entstandenen Arbeiten einen Ansatz zur Neuorientierung, den diese aufgenommen und weiter in Richtung ungegenständliche Malerei getragen haben.³¹

Wichtige Zentren der Heranbildung, Förderung und Ausstellung moderner, an der internationalen Entwicklung orientierter Kunst waren im Wien der Nachkriegszeit der 1947 gegründete „Art Club“ mit seinem Präsidenten A. P. Gütersloh, sowie die 1946 gegründete Künstlergruppe „Der Kreis“, in der man um 1950 durch die Aufnahme neuer Mitglieder einen Schritt in Richtung Moderne machte.³² Ausgestellt wurde neben den Räumlichkeiten des Künstlerhauses und der Secession bevorzugt in der Zedlitzhalle, in der Neuen Galerie in der Grünangergasse (1923 – 1954), in der 1954 von Monsignore Otto Mauer gegründeten Galerie St. Stephan, in der Galerie Würthle, die ab 1953 von Fritz Wotruba geleitet wurde, sowie in der 1960 – 1971 von Christa Hauer und Johann Fruhmann betriebenen „Galerie im Griechenbeisl“ (1960 - 1971).

²⁷ In seiner dritten „Vorbemerkung“ zur Österreichischen Kunst der Nachkriegszeit (siehe Fußnote 1) spricht Robert Fleck von einer sog. „Historischen Isolation“, und versteht darunter eine Isolation der österreichischen Nachkriegskunst gegenüber der nationalsozialistischen und der ständestaatlichen „Vorgeschichte“ (Fleck 1996, S. 111).

²⁸ Kat. Ausst., Wien 1994, S. 53/4. Tobias Natter schreibt darin u.a. darüber, dass Boeckl nach 1945 Spätkubistisches in seine Werke (siehe Serie der Dominikanerinnen) einarbeitet.

²⁹ Kat. Ausst., Wien 1994, S. 53.

³⁰ Fleck 1982, S. 45 – 59.

³¹ Nagler 1989, S. 8.

³² Nagler 1989, S. 30.

1962 erfolgte die Gründung des Museums des 20. Jahrhunderts mit Werner Hofmann als erstem Direktor.

Trotz all dieser Institutionen darf man nicht vergessen, dass der Großteil der österreichischen Bevölkerung den neuen Kunstrichtungen eher skeptisch gegenüberstand. Noch 1965 schrieb Peter Baum über die österreichische Scheu vor der abstrakten Kunst und darüber, dass die Eröffnung einer Galerie der Moderne in Österreich mehr ein Wagnis als ein Geschäft verspricht.³³ Es war demnach nicht immer leicht, sich gegen eine anhaltende konservative Kunstauffassung durchzusetzen. Die beiden Künstlergemeinschaften des Art Clubs und des Kreises verfolgten hinsichtlich dieses Ziels zueinander konträre Strategien, wobei „Der Kreis“ dabei eher eine vermittelnde Position einnahm.

1951 verteidigte Arnulf Neuwirth die modernen Bestrebungen der Kreiskünstler und versuchte dem Publikum deren Bemühungen näher zu bringen: „Die Ausstellenden werden ohne Schwierigkeiten den Beweis erbringen, dass ihre Vereinfachungs-, Deformations- und Abstraktionsbestrebungen nicht im Unkönnen, sondern im Willen zur größeren Klarheit in Form und Farbe liegen.“³⁴ Und noch 1981 wurde die Verantwortung gegenüber dem Publikum betont: „Ein Publikum, das in seiner Mehrheit zu blinder Autoritätshörigkeit dressiert worden war, brauchte den heilsamen Schock, um aus seinem Marionettendasein erweckt zu werden. Es brauchte aber auch die Hand, die ihm weiterhalf. Diese hat „Der Kreis“ immer angeboten.“³⁵

Das Programm des Art Club hingegen war die künstlerische Freiheit.³⁶ In der Künstlergemeinschaft – deren vollständige Bezeichnung „Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich Art Club“ lautete, setzte man auf internationale Kontakte, suchte den Austausch und die Diskussion mit Gleichgesinnten und stellte das Publikum vor vollendete Tatsachen. Für viele Mitglieder war die Zeit im Art Club eine Zeit des Ausprobierens und Suchens, eine persönliche Orientierung und Verarbeitung verschiedenster Informationsimpulse. Im oben angeführten Zitat kann der Art Club dementsprechend mit dem „heilsamen Schock“ identifiziert werden.

Betrachtet man die künstlerischen Bestrebungen der beiden Künstlergruppierungen, kann „Der Kreis“ im Gegensatz zum Art Club, der als „Plattform kritischer und

³³ Krämer 1995, S. 16/7.

³⁴ Kat. Ausst., Wien 1981, S. 14.

³⁵ Kat. Ausst., Wien 1981, S. 12.

³⁶ Arnulf Neuwirth: „Das Programm des Art Clubs auf einen Nenner gebracht, war die Künstlerische Freiheit.“ Kat. Ausst., Krems 2003a, S. 9. Arnulf Neuwirth: „Das Programm des Art Clubs auf einen Nenner gebracht, war die Künstlerische Freiheit.“

revolutionärer Geister“³⁷ in die Geschichte einging, viel eher mit dem 1996 von Robert Fleck definierten Begriff der gemäßigten bzw. gereinigten Moderne in Verbindung gebracht werden. Seine Vertreter kritisierten die radikalen Tendenzen im Dadaismus und Surrealismus, die sich bereits in der Zwischenkriegszeit manifestiert hatten, und sahen die reinen Farben von Matisse und die ehrliche Suche nach neuen Raumauffassungen im Kubismus von Georges Braque als die wahre Idee und Tradition der Moderne an, die es galt, weiterzuführen. Sie zogen damit die Grenze zu den Vertretern der radikalen Moderne, die genau jene Kunstrichtungen zum Ausgangspunkt nahmen, die den Surrealismus radikalisierten und die sich schlussendlich die Überwindung der Malerei zum Ziel setzten.³⁸ 1981 grenzte Hans Bisanz die modernen Tendenzen im „Kreis“, der oben angeführten Definition entsprechend, von radikalen Vorgehensweisen ab: „Im Rahmen der ungegenständlichen Malerei, die im „Kreis“ von den frühen bis zu den späten fünfziger Jahren dominierte, ging es den betreffenden Künstlern (...) eher um Loslösung als um Zerstörung, eher um reflektierte Anwendung neuer Formen als um „automatische“, nicht durch Nachdenken beeinträchtigte Malweise im Sinne des spontanen „Informel“³⁹.

Während „Der Kreis“ noch bis 1980 bestand, dauerte die aktive Zeit des Art Clubs in etwa bis 1952/3. Danach – und teilweise auch schon davor – gingen die Künstler eigene Wege, schlossen sich in kleineren Gruppen zusammen oder traten wie die „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ als geschlossene Gruppe aus dem Art Club hervor. Wie vielfältig die Ausdrucksweisen der Nachkriegskunst entgegen dem in früheren Publikationen oft erwähnten Dualismus Abstraktion – Surrealismus war, zeigte 1994 die Ausstellung „Aufbrüche“, in der Tobias Natter die Kunst der fünfziger Jahre in insgesamt acht Beobachtungsansätzen beleuchtete. Neben den „Wiener Phantasten“ befanden sich unter den vorgestellten Ansätzen die Gruppierungen „Die alten Meister“, „Ornament versus Geometrie“, „Emotion und freie Geste“, „Struktur und Konstruktive“, „Wiener Naturalisten“, sowie „Figur – Körper“.⁴⁰

³⁷ Elisabeth Voggeneder: „Während der Kreis eine gemäßigte Linie vertrat, war der Art Club Plattform und Diskussionsboden für kritische und revolutionäre Geister, ...“. Kat. Ausst., Krems 2003b, S. 35.

³⁸ Fleck 1996, S. 113 – 115. Im Österreich der Nachkriegszeit sieht Fleck die radikalste Form der Moderne allein bei Maria Lassnig und Arnulf Rainer in ihrem Vorstoß vom Surrealismus zum Informel, sowie später im Wiener Aktionismus.

³⁹ Kat. Ausst., Wien 1981, S. 9.

⁴⁰ Kat. Ausst., Wien 1994, sowie erwähnt in: Kat. Ausst., Krems 2003a, S. 134 – 141. Der Titel des von Martin Hochleitner verfassten Kapitels lautet: „Vom Aufbruch zu aufBrücken – Rezeption und Wirkung des Art Clubs als Symptome veränderter Sichtweisen der österreichischen Nachkriegskunst“.

Die Frauenquoten in Art Club und „Kreis“ waren trotz einer zunehmenden Aufgeschlossenheit gegenüber den Künstlerinnen noch relativ gering. Unter den Gründungsmitgliedern des Art Clubs befanden sich mit Maria Biljan-Bilger und Susanne Wenger gerade einmal zwei Frauen. Mit der Zeit kamen noch Gerhild Diesner, Greta Freist, Maria Lassnig, Agnes Muthspiel, Hilde Polster, Johanna Schidlo, Ursula Schuh-Dietrich und Maria Szeni als weibliche Mitglieder hinzu.⁴¹ Unter den Gründungsmitgliedern des Kreises befand sich keine einzige Frau. Für die Zeit danach nennt das Mitgliedsregister 1981 Louise Autzinger, Grete Freist, Ran Haubert, Maria Plachky, Uta Prantl-Peyrer, Hilde Sapper, Gertie Schmid-Kropik, Maria Somogy, Elisabeth Stemberger und Hilde Uray als Künstlerinnen des Kreises.⁴²

3.4. Louise Autzinger und die Künstlervereinigung „Neuer Hagenbund“:

Bevor sich Louise Autzinger dem „Kreis“ anschließen wird, taucht ihr Name in einer Künstlervereinigung auf, die man vielmehr mit den Worten konservativ und traditionell beschreiben könnte – dem „Neuen Hagenbund“.⁴³ Die Künstlervereinigung, die 1948 gegründet wurde, nennt als Adresse zumeist jene ihres Präsidenten. In der aktivsten Zeit finden die Ausstellungen im „Atelier am Modenaplatz“ statt. Weitere Ausstellungsorte sind 1954 das Palais Harrach in Wien, 1955 Graz und Klagenfurt und in den 60iger Jahren das Künstlerhaus in Wien⁴⁴.

Die ersten gesicherten Daten von Louise Autzinger als Künstlerin des „Neuen Hagenbundes“ gibt es 1956. Im März dieses Jahres nimmt sie an einer Ausstellung der Künstlervereinigung im Modenapark teil, bei der ihre Grafiken gemeinsam mit Arbeiten von Franz Luby, Ferry Zotter und Angela Vargas neben einer Kollektive von Godwin Eckert gezeigt werden⁴⁵. Auch in der Ausstellung „Querschnitt 1956“ im Herbst desselben Jahres wird sie als Künstlerin des „Neuen Hagenbundes“ angeführt. Bei der Überblicksausstellung mit dem Untertitel „Malerei, Grafik und Plastik der letzten fünf Jahre aus Österreich“, die vom 7. Juli bis zum 19. August in der Wiener Secession stattfindet, ist sie mit einer Federzeichnung vertreten⁴⁶. Des Weiteren könnte Louise

⁴¹ Näheres zum Art Club in: Kat. Ausst., Krems 2003a und Breicha 1981.

⁴² Kat. Ausst., Wien 1981.

⁴³ Der Neue Hagenbund gilt gemeinhin als Nachfolger des Hagenbundes (1900 – 1938). Präsidenten waren Rudolf Richly, Ernst H. Kofler, Franz Luby, Franz Herberth, Christoph Donin, u.a.. Näheres siehe Aichelburg 2003, S. 336 – 343.

⁴⁴ Aichelburg 2003, S. 336 – 343.

⁴⁵ Buchsbaum 1956. Erwähnt werden Zeichnungen mit kreuzähnlichen Strukturen.

⁴⁶ Kat. Ausst., Wien 1956. Tuschezeichnung Strömungen, 43 x 62 cm, ohne Abbildung.

Autzinger bereits bei der Hagenbundaussstellung 1955 in Graz dabei gewesen sein. Eine Ausstellung 1955 in der Neuen Galerie am Joanneum Graz wird erstmals 1964 im Ausstellungskatalog der Personale der Künstlerin in der Galerie im Griechenbeisl vermerkt⁴⁷.

Neben Louise Autzinger sind – von den im dritten Abschnitt besprochenen Textilkünstlern – Fritz Riedl und Johanna Schidlo zumindest kurze Zeit Mitglieder der Künstlervereinigung.⁴⁸ Während diese beiden, die früher als Louise Autzinger ihre Ausbildung abschließen und an Ausstellungen teilnehmen, den Neuen Hagenbund bereits um 1950 wieder verlassen und sich dem Art Club anschließen, wechselt Louise Autzinger erst mehrere Jahre später zum „Kreis“.

3.5. Louise Autzinger und die Künstlergruppe „Der Kreis“:

„Der Kreis“, der – wie in Kapitel 3.3. besprochen – eher der gemäßigten Variante der Moderne zuzurechnen ist und im Gegensatz zum Art Club eine vermittelnde Position gegenüber dem Publikum einnahm, wird am 4. Mai 1946 gegründet. Die Ausstellungen finden in den ersten Jahren in der Galerie Welz⁴⁹, ab 1953 in der Neuen Galerie in der Grünangergasse und ab 1955 im Künstlerhaus statt.⁵⁰

Da Louise Autzinger in der Ausstellung „Querschnitt 1956“ noch als Mitglied des Neuen Hagenbundes aufscheint, muss der Wechsel zum „Kreis“ definitiv nach 1956 erfolgt sein. Für das Jahr 1957 spricht, dass die Einzelausstellung der Künstlerin im Museum für Angewandte Kunst bereits in der Publikation „30 Jahre Künstlergruppe ‘Der Kreis’“ in der Chronik vermerkt wird⁵¹. Ein so früher Eintritt würde auch den Ankauf eines ihrer Werke durch die Galerie Welz in Salzburg erklären, da in eben dieser Galerie 1958 eine Ausstellung der Künstlergruppe stattfand⁵². Gegen einen definitiven Eintritt 1957 spricht, dass die Künstlerin erst ab 1962 in den

⁴⁷ Kat. Ausst., Wien 1964, o. S.

⁴⁸ Mitgliederliste in: Aichelburg 2003, S. 340.

⁴⁹ die Galerie Würthle in Wien lief 1938 – 1948 unter dem Namen Galerie Welz.

⁵⁰ Kat. Ausst., Wien 1966, o. S. Gründungsmitglieder waren Maximilian Florian, Paul Otto Haug, Gustav Hessing, Ernst Höffinger, Arnulf Neuwirth, Ernst Paar, Wilhelm Rippel, Hans Stockbauer, Ferdinand Stranksy und Maximilian Tomka. Erster Präsident war Gustav Hessing. Auf ihn folgte 1948 Ernst Paar, 1949 Maximilian Florian, und von 1950 – 1972 Arnulf Neuwirth. Kat. Ausst., Wien 1966, o. S.

⁵¹ Kat. Ausst., Wien 1976, S. 165.

⁵² Herr Franz Eder – langjähriger Verlagsleiter der Galerie Welz – war in Zuge meiner Anfrage wegen des Werkes so freundlich, mich auf diese Ausstellung aufmerksam zu machen. Die Galerie besitzt leider kein geschlossenes Archiv, wodurch kein Ausstellungskatalog vorhanden ist bzw. auch über den Verbleib des Werkes, das sich heute nicht mehr im Besitz der Galerie befindet, nichts bekannt ist.

Jahresausstellungen vertreten ist⁵³. Bei diesen zeigt sie zumeist ihre Grafiken. Ab und zu ist auch ein Gobelin dabei.⁵⁴

3.6. Reisen und Familie:

Abgesehen von den beiden bereits erwähnten Studienreisen nach Paris (1952/3) und Rom (1953/4) unternimmt Louise Autzinger auch private Reisen ins Ausland. 1950 reist sie nach Rom, 1951 nach Paris, 1957 nach Jugoslawien, 1959/60 nach England und Schottland und 1961 nach Irland.⁵⁵ Einige Grafiktitel wie „Abtei von Westminster“, „Kathedrale von Glasgow“ (Abb. 41) oder „Stadt in England“ und auch der Gobelin „Jugoslavia“ lassen sich mit den bereisten Ländern in Verbindung bringen.

Die Hochzeitsreise des Ehepaares Autzinger-Mrak geht 1958 nach Passau. Im Zuge des Aufenthalts sucht Louise Autzinger eine Galerie auf, zeigt ihre Grafiken und die Galeriebesitzerin Luise Schmidt erwirbt Arbeiten der Künstlerin.⁵⁶ Zurück in Wien wohnt das Ehepaar Autzinger-Mrak in einer geförderten Atelierwohnung in der Gestetengasse im 3. Bezirk. Im selben Gebäude befinden sich unter anderem auch die Ateliers von Maria Biljan-Bilger und Heinz Leinfellner.

1962 werden Louise Autzingers Grafiken in der Schweizer Galerie Läubli in Zürich gemeinsam mit Werken von Nelly Bär und Emil Hartmann ausgestellt.⁵⁷ Durch die Vermittlung der Galerie verbringt die Familie mehrere Urlaube in einem Haus am Lago Maggiore im Schweizer Kanton Tessin, wobei die erste Reise bereits 1960 erfolgt sein dürfte⁵⁸. Eine Ausstellung in der Galerie Cittadella im nahe gelegenen Ascona findet 1961 statt. Auf einer der Reisen ins Tessin verstirbt die mitgereiste Mutter von Louise Autzinger, 1963 wird in Wien der Sohn Michael Mrak geboren. Spätere Familienurlaube verbringt man in Münzkirchen bei Schärding (OÖ), wo Louise Autzinger ein Haus geerbt hat. Nicht weit davon entfernt liegt Alfred Kubins Wohnsitz in Zwickledt.

⁵³ Kat. Ausst., Wien 1981, S. 108.

⁵⁴ Kreisausstellungen mit ihrer Beteiligung (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): 1962, 1966, 1972, 1976, 1981.

⁵⁵ Schmid 1974, S. 91, sowie Fuchs 1985, S. 35.

⁵⁶ Luise Schmidt als Besitzerin erwähnt in: Schmid 1974, S. 91.

⁵⁷ Ausstellungskritik im Chronikteil der Schweizer Zeitschrift „Werk“ (Werk 7/ 1962, S. 165).

⁵⁸ Eintrag im Familienalbum von Robert Mrak.

3.7. Gobelins und wichtige Ausstellungen von Gobelins:

Mit ihren ab 1954 entstandenen Bildteppichen gehört Louise Autzinger zur ersten Generation der so genannten „Selbstweber“, d. h. zu jener Gruppe von Künstlern in Österreich, die nach 1945 damit beginnen, ihre Entwürfe selbst ins Textile umzusetzen. Zu dieser Generation zählen neben ihr noch Fritz Riedl (1923), Johanna Schidlo (1923), Maria Plachky (1920) und Josef Schulz (1933)⁵⁹. Von diesen Entwicklungen und Neuerungen in der Textilkunst wird in Kapitel fünf noch ausführlich die Rede sein. Vorerst geht es darum, aufgrund der Teilnahme an Ausstellungen einen Überblick über die wohl aktivste Zeit der Künstlerin zu gewinnen:

Bereits erwähnt wurde in diesem Zusammenhang die Ausstellung „Blick in die Werkstatt einer Gobelinweberin – Louise Autzinger“, die 1955 in der Galerie in der Grünangergasse stattfindet.⁶⁰ Diesem ersten leisen Auftreten der Künstlerin folgt zwei Jahre später 1957 die erste Einzelausstellung im Museum für angewandte Kunst. Eine dort aufbewahrte Einladung verrät uns die Titel der ausgestellten fünf Gobelins und ihre Datierung: „Tanzgruppe“ (1954), „Forum Romanum“ (1954/55), „Frühling“ (1955), „Jugoslawia“ (1955), „Festlicher Tag“ (1956) und „Mensch im Fels“ (1956/57)⁶¹. Von der zweiten Einzelausstellung im Museum für angewandte Kunst 1958 sind leider keine Aufzeichnungen erhalten.

Bevor es 1964 zu einer weiteren Einzelausstellung der Künstlerin in Wien kommen wird, sind eine Reihe von Überblicksausstellungen zu nennen, in denen Louise Autzinger ebenfalls vertreten ist:

1959 ist ihr Bildteppich „Mensch im Fels“ (1957) (Abb. 9) in der Ausstellung „Wiener Kleinplastiken und Gobelins von heute“ anlässlich der Österreichwochen in Düsseldorf und Duisburg zu sehen. Ebenso mit Gobelins vertreten sind Maria Biljan-Bilger, Wolfgang Hutter und Fritz Riedl. In Wien wird dieselbe Ausstellung in den Räumlichkeiten des Kulturamts der Stadt Wien gezeigt⁶².

Eine weitere Ausstellung österreichischer Tapisseriekunst findet 1961 in Felletin in Frankreich statt. Louise Autzinger zeigt dort ihre beiden um 1960/1 entstandenen Bildteppiche „Wald I“ (Abb. 20) und „Wald II“ (Abb. 21). Von den 12 teilnehmenden

⁵⁹ Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Angela Völker 1981, o. S.

⁶⁰ siehe S. 6.

⁶¹ Die Einladung ist im Museum für angewandte Kunst der Mappe mit den Daten zu den sich im Depot befindenden Gobelins/ Tapisserien beigelegt. Eine Kopie der Einladung siehe Anhang 6.4.

⁶² Buchsbaum 1959.

Tapisseriekünstlern sind abgesehen von ihr nur noch Fritz Riedl, Hubert Aratym und Maria Biljan-Bilger mit je zwei Arbeiten vertreten.⁶³

Ein Jahr später findet in der Neuen Galerie der Stadt Linz die Ausstellung „Moderne Wandteppiche aus Österreich“ statt.⁶⁴

1963 vertritt Louise Autzinger Österreich in Stuttgart bei der Zusammenschau „Internationales Kunsthandwerk 1963“ Gezeigt werden die vier Gobelins „Baumteppich II“ (Wald II), „Baumteppich I“ (Wald I), „Höhlenzeichnungen Mensch im Fels“ (Mensch im Fels), und „Kristall“ (Abb. 27).⁶⁵

Als bedeutendes Ereignis im Bereich der österreichischen Textilkunst gilt die 7. Biennale von São Paulo 1963, bei der Österreich ausschließlich mit textilen Arbeiten vertreten ist. Louise Autzinger zeigt dort die Gobelins „Komposition“ (1958) (Abb. 17) und Jugoslawia (1957). Ebenfalls mit zwei Arbeiten vertreten sind unter den 14 teilnehmenden Künstlern noch Hubert Aratym, Maria Biljan-Bilger, Maria Plachky, Fritz Riedl und Edda Seidl-Reiter.⁶⁶

Den Abschluss dieser aktivsten Zeit im Textilbereich bildet die dritte Einzelausstellung der Künstlerin in Wien, die 1964 in der Galerie im Griechenbeisl stattfindet. Nach Fritz Riedl und Sepp Moosmann ist sie die dritte Textilkünstlerin, der hier eine Ausstellung gewidmet wird.⁶⁷ Gezeigt werden neben 24 Federzeichnungen folgende sieben Bildteppiche: „Mensch im Fels“, „Liegender Baum“, „Wald I“, „Wald II“, „Brennendes und Verglühendes“ (Abb. 29), „Strahlenteppich“ und „Aufbruch“ (Abb. 30).⁶⁸

3.8. Grafiken und wichtige Ausstellungen von Grafiken:

Auch im Bereich der Grafik bleibt Louise Autzinger in dem eben besprochenen Zeitraum zwischen 1955 und 1964 aktiv. Das Thema Tanz ist mittlerweile anderen Themenbereichen und Aufgabenstellungen gewichen, wobei die Bandbreite technisch von Feder- und Tuschezeichnungen über Radierungen bis hin zur Lithographie reicht, zumeist schwarz-weiß ausgeführt, teilweise aber auch in Farbe. In die zu besprechende Zeit fallen neben den bereits erwähnten Einzelausstellungen, bei denen neben den

⁶³ Kat. Ausst., Felletin 1961.

⁶⁴ kein Katalog gefunden.

⁶⁵ Kat. Ausst., Stuttgart 1963, o. S. Drei Jahre zuvor übernahmen diese Aufgabe Fritz Riedl und Grete Wollner (Kat. Ausst., Stuttgart 1960, o. S.).

⁶⁶ Kat. Ausst., São Paulo 1963, o. S., Nr. 3 und Nr. 4 – wobei der Gobelin Jugoslawia ohne Abbildung bleibt.

⁶⁷ Krämer 1995, S. 127.

⁶⁸ Matejka 1964, Wasa Elsa 1964.

Gobelins immer auch Grafiken gezeigt wurden, noch die „Fünfte Internationale Biennale der zeitgenössischen Farblithographie“ 1958 im Cincinnati Art Museum und die Ausstellung „Modern Graphic Art in Austria“ 1961 in Kairo. Abbildung 37 zeigt eine Farblithographie aus dem Jahr 1956, die in etwa den in Cincinnati präsentierten Arbeiten der Künstlerin ähneln müsste (Abb. 37).⁶⁹ Zur Ausstellung in Kairo reist Louise Autzinger gemeinsam mit den Kreiskünstlern Bernhard, Fischer, Freist, Goebel, Katzmann, Möser, Müller, Neuwirth, Stemberger, Stockbauer, Stoitzner, Stransky und Tichatschek.⁷⁰

Generell ist davon auszugehen, dass die Künstlergruppe „Der Kreis“ der Künstlerin im Hinblick auf die Grafik Ausstellungsbeteiligungen und Kontakte mit anderen Grafikern ermöglichte. Ihre Eingliederung in die Gruppe zeigt sich 1975, als sie Teil einer von Karl Anton Fleck erstellten Porträtserie mit Kreiskünstlern ist.⁷¹

3.9. Preise und Förderungen:

1958 bekommt Louise Autzinger den Theodor-Körner-Preis verliehen, ein Jahr später den Preis der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien.⁷²

1961 und 1964 werden Arbeiten der Künstlerin beim österreichischen Grafikwettbewerb in Innsbruck ausgezeichnet.⁷³ 1961 besteht das Komitee aus Prof. Maurice Besset, Direktor Hans Ecksten und Dr. Werner Hofmann – dem Direktor des Museums des 20. Jh. in Wien. Insgesamt werden 15 Preise vergeben. Einer davon geht an Louise Autzinger und ihre Grafik „Hafengasse in Belfast“.⁷⁴ 1964 gibt es eine weitere erfolgreiche Teilnahme, wobei über die ausgezeichnete Grafik nichts Näheres bekannt ist. Im Besitz des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum befindet sich allerdings eine Grafik mit der Bezeichnung „Verdichtungen“, die mit 1961 datiert ist und im Verzeichnis des Museums als Preisblatt des Landes Vorarlberg für den Grafikwettbewerb 1961 angeführt wird.⁷⁵ Da im Kulturbericht von Tirol 1961 nur die „Hafengasse in Belfast“ als preisgekrönte Federzeichnung der Künstlerin aufscheint und

⁶⁹ Keinen Katalog gefunden. Die Ausstellung wird u. a. erwähnt in: Kat. Ausst., Wien 1964.

⁷⁰ Kat. Ausst., Wien 1976, S. 166.

⁷¹ Kat. Ausst., Wien 1981, S. 27.

⁷² Kat. Ausst., Wien 1964. Bei Saur 1992, S. 696/7, Schmidt 1974, S. 91 und Fuchs 1985, S. 35 wird für den Theodor Körner Preis das Jahr 1959 angegeben.

⁷³ Erwähnt in: Saur 1992, S. 696/7, Schmidt 1974, S. 91, sowie Fuchs 1985, S. 35.

⁷⁴ Kulturbericht aus Tirol 1961, S. 2. Louise Autzinger bekommt den Preis der Kammer für Arbeiter und Angestellte in Tirol. Die Grafik „Hafengasse in Belfast“ ist vermutlich ident mit der Grafik „Hafenviertel in Belfast, England 1961“, die sich im Besitz des Kulturamts der Stadt Wien befindet (Abb. 47).

⁷⁵ Auskunft per e-mail von Günther Dankl, Kurator am Tiroler Landesmuseum.

ein vom Land Vorarlberg vergebener Preis unter den 15 vergebenen Preisen gar nicht aufgelistet wird, könnte es sich hierbei eventuell um das eingereichte Blatt von 1964 handeln.

Neben Preisen und ausgeschriebenen Wettbewerben, durch welche die Künstler der Nachkriegszeit zu Geld und Aufträgen kommen können, greift den Künstlern seit 1945 auch das Bundesministerium für Unterricht – ab 1971 als Bundesministerium für Unterricht und Kunst bezeichnet – durch Förderungsankäufe unter die Arme. In der Zeit von 1945 – 1978 werden alles in allem 17 623 Werke von 2 939 Künstlern angekauft.⁷⁶ In einer Liste der absolut ausgegebenen Beträge rangiert Louise Autzinger an der 35. Stelle.⁷⁷ Nach der surrealistischen Malerin Elsa Olivia Urbach, von der Arbeiten um insgesamt 225 000 Schilling erworben wurden und die auf dem 28. Rang liegt, nimmt sie mit 200 000 Schilling den Platz der zweiten Frau in der Liste ein. Die Auflistung, die nicht als Rangreihenfolge der „besten österreichischen Künstler“ gesehen werden kann, gibt in Bezug auf Louise Autzinger dennoch einen Einblick in eine zumindest zeitweilige Bekanntheit bzw. Förderungswürdigkeit. Ob die Förderungen nun aus rein sozialen Hintergedanken gegeben wurden, oder ob doch durchaus auch eine künstlerische Wertschätzung ihrer Arbeiten dahinter stand, kann heute nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden. Vermutlich war es eine Mischung aus beidem. Zu berücksichtigen ist bei diesen Überlegungen auch, dass sich Gobelins ebenso wie Skulpturen in höheren Summen niederschlugen.⁷⁸

Aufgrund der Ankäufe befinden sich heute acht Gobelins der Künstlerin im Besitz der Artothek des Bundes, wobei vier davon als Dauerleihgabe im Museum für angewandte Kunst verwahrt werden. Auch von den angekauften Grafiken befinden sich nicht mehr alle in der Artothek. Sie werden teilweise von der Albertina verwaltet.

Zusätzlich zu den Förderungsankäufen in den Jahren 1954 – 1976 erhält Louise Autzinger vom Bundesministerium für Unterricht 1960 einen Förderungspreis in der Kategorie Wandteppich, und ein Jahr später einen weiteren in der Kategorie Grafik. Beide Preise sind mit einem Stipendium verbunden.⁷⁹

3.10. Die späten Jahre:

⁷⁶ Eisle 1979, S. 17.

⁷⁷ Eisle 1979, S. 180/1.

⁷⁸ Eisle 1979, S. 235.

⁷⁹ Die Stipendien werden u. a. erwähnt in: Kat. Ausst., Wien 1964, o. S.

Die Geburt des Sohnes bringt 1963 einige Umstellungen mit sich. Der Biennale von São Paulo und der Einzelausstellung in der Galerie im Griechenbeisl folgen daher in Bezug auf die Ausstellungstätigkeit ruhigere Jahre. Privat findet 1966 die Trennung von ihrem Mann Robert Mrak statt und auch künstlerisch kommt es in diesen Jahren zu einer Veränderung. Louise Autzinger gibt das Weben – vermutlich aus Zeitgründen – völlig auf und wendet sich stattdessen von nun an ausschließlich der Grafik zu. Als letzte textile Arbeit gilt der 1963/4 entstandene Gobelin „Aufbruch“ (Abb. 30).

Sozialen Rückhalt findet die Künstlerin im „Kreis“, an dessen Jahresausstellungen in Wien sie ab 1962 regelmäßig teil nimmt. Zusätzlich werden 1975 in der Galerie für Skulptur Werke von ihr ausgestellt. Im selben Jahr wird für eine Weihnachts- und Neujahrskarte der Vereinigung eine ihrer Grafiken ausgewählt.⁸⁰ und 1976 schmückt eine weitere Grafik das Ausstellungsplakat der Jahresausstellung zum 30-jährigen Bestandsjubiläum⁸¹. Bei der infolge der bevorstehenden Auflösung organisierten letzten Ausstellung der Künstlergruppe 1981 zeigt Louise Autzinger den Gobelin „Mensch im Fels“ von 1957, sowie eine späte, um 1970 entstandene Filzstiftzeichnung (Abb. 56).⁸² 1975 ist sie Teil der Ausstellung „Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart“, die anlässlich des internationalen Jahres der Frau in der Hofburg in Wien stattfindet. Zu sehen sind die Tapisserie „Komposition“ sowie drei um 1970/71 entstandene Federzeichnungen.⁸³

Im textilen Bereich ist Louise Autzinger 1969 noch bei der Ausstellung „Österreichische Tapisserie der Gegenwart“ der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien vertreten.⁸⁴ Zehn Jahre später findet auf Schloss Halbturn die von Angela Völker kuratierte Ausstellung „Textilkunst aus Österreich. 1900 – 1979“ statt. 1981 folgt mit der Ausstellung „Textilkunst Linz 1981“ in Oberösterreich eine weitere Ausstellung, die sich in ihrem Ausstellungsprogramm auch mit den Anfängen der österreichischen Textilkunst beschäftigt. Beide Ausstellungen zeigen von Louise Autzinger den sich im Besitz des Museums für Angewandte Kunst befindenden Gobelin „Kampf der Insekten“ von 1957 (Abb. 13).⁸⁵

Am 22. 4. 1986 stirbt Louise Autzinger in Wien.

⁸⁰ Kat. Ausst., Wien 1981, Chronik S. 13 – 29.

⁸¹ Ein Plakat befindet sich noch im Besitz von Michael Mrak.

⁸² Kat. Ausst., Wien 1981, S. 95.

⁸³ Kat. Ausst., Wien 1975, o. S. Gezeigt werden die Federzeichnungen Historischer Platz (1970/1), Dom zu Mailand (1971) und Innenraum (1971).

⁸⁴ Keinen Katalog gefunden.

⁸⁵ Kat. Ausst. Halbturn 1979, S. 21, sowie Kat. Ausst., Linz 1981, Abb. 12.

4. GOBELINS UND GRAFIKEN

4.1. Einleitung:

In diesem Abschnitt wird nun auf einige ausgewählte Werke der Künstlerin näher eingegangen. Während es sich bei den Grafiken um punktuell herausgegriffene Arbeiten handelt, die Einblicke in diesen Bereich der künstlerischen Betätigung bieten sollen, stellt die Besprechung der Gobelins den Versuch dar, mit den siebzehn gefundenen Gobelins ein „provisorisches“ Werkverzeichnis zu erstellen. Offene Datierungsfragen und fehlende Abbildungen werden dabei ebenso zu behandeln sein wie Fragen bezüglich einer Stilveränderung um 1960 und der möglichen Vorbildwirkung von bzw. Orientierung an anderen Künstlern.

4.2. Gobelins:

4.2.1. Die frühen Gobelins:

Louise Autzinger beginnt Mitte der fünfziger Jahre mit der Gobelinweberei. Im Vordergrund steht dabei vorerst, sozusagen als Gegenpol zum Schwarz-Weiß der Grafik, die Beschäftigung mit der Farbe sowie ein Ausprobieren und Kennenlernen der neuen Materie, was eine gewisse Unhomogenität der Gruppe zur Folge hat. Sechs der im Anschluss folgenden Arbeiten werden 1957 bei der Personalausstellung der Künstlerin im Museum für angewandte Kunst gezeigt.⁸⁶ Hinzu kommt noch der Gobelin „Osterspaziergang“, der kurz nach seiner Entstehung vermutlich an Verwandte oder Bekannte weitergegeben wurde.⁸⁷

Als erster Gobelin kann mit ziemlicher Sicherheit die Arbeit „**Tanzende Paare**“ (Abb. 2) von 1954 angeführt werden. Der auch als „Tanzgruppe“ bezeichnete Gobelin wird 1956 von der Artothek des Bundes erworben und befindet sich heute als Dauerleihgabe im Museum für angewandte Kunst. Auf dem Gobelin selbst ist keine Datierung eingewebt, aber eine Ausstellungskritik in der Wiener Zeitung anlässlich der Personale

⁸⁶ Siehe S. 13. Die ausgestellten Gobelins sind: „Tanzende Paare“ (1954), „Forum Romanum“ (1954/55), „Frühling“ (1955), „Jugoslawia“ (1955), „Mensch im Fels“ (1946/7), „Festlicher Tag“ (1956).

⁸⁷ Gespräch mit Herrn Mrak Senior, am 27. 03. 2007. Herr Mrak besitzt noch ein Foto des Gobelins, auf dessen Rückseite der Titel notiert ist.

der Künstlerin und die im Museum für angewandte Kunst aufbewahrte Einladung zu eben jener geben beide übereinstimmend das Jahr 1954 als Datierung an.⁸⁸ Die Signatur „USCHI“ im rechten unteren Eck, laut Auskunft von Robert Mrak der Spitzname der Künstlerin in jungen Jahren, weist ebenfalls auf ein frühes Entstehungsdatum hin. Im Vergleich dazu ist der Großteil der nun folgenden Arbeiten einheitlich mit L. A. signiert.

In den Farben Schwarz, Graubraun und Weiß gehalten, steht der Gobelin sowohl von der Farbe als auch vom Thema her am Übergang der Modegrafik zur Textilkunst. Hintergrund und Figuren entstehen wie bei dem graphischen Blatt „Tanzgruppe“ (Abb. 3) durch das Überschneiden von Linien und das Ausfüllen der sich dadurch ergebenden Flächen mit Farbe. Im Unterschied zur graphischen Arbeit von 1952 ist die Formgebende Linie aber nicht mehr real präsent, sondern entsteht bis auf einige wenige Ausnahmen im Kopf des Betrachters, wenn er den Begrenzungen der einzelnen Farbflächen folgt. Den Ausgleich zu den geschwungenen imaginären Linien der Figuren bilden die eher geradlinig gehaltenen Flächen des Hintergrundes, wobei diese Aufteilung am Ort der größten Bewegung - im rechten unteren Eck - aufgelöst wird und sich die Formen miteinander vermischen. Eine nur beinahe durchgehende Linie teilt diesen Bereich, der knapp über dem linken unteren Eck beginnt und im oberen Drittel des rechten Randes endet, vom übrigen Bild ab. Die Figuren werden von den weißen Flächen ähnlich einem dahinter liegendem Fenster durchleuchtet und hervorgehoben. Die Arbeit erinnert entfernt an den Kubismus.

In Bezug auf den Gobelin **„Forum Romanum“** von 1954/55 bleibt die im Museum für angewandte Kunst aufbewahrte Einladung neben zwei Erwähnungen in Künstlerlexika, die sich aufgrund der genannten Werke an eben dieser Ausstellung orientiert haben müssen, leider der einzige Beleg für eine Existenz.⁸⁹ Und auch über das Aussehen des in der Liste des Museums für angewandte Kunst mit 1955 datierten Gobelins **„Jugoslavia“**, der 1963 noch einmal bei der Biennale in Sao Paolo gezeigt wurde, ist leider nichts bekannt. Die Auflistung im Ausstellungskatalog von Sao Paolo führt in diesem Fall das Museum für angewandte Kunst als Besitzer an und datiert den Gobelin im Unterschied zur Einladung, auf der in Klammer das Jahr 1955 vermerkt ist, mit 1957.⁹⁰ Wenn es sich, was anzunehmen ist, um denselben Gobelin handelt, könnten die

⁸⁸ Maria Buchsbaum 1957. Bezüglich der Einladung siehe S. 15.

⁸⁹ Schmid 1974 und Fuchs 1985.

⁹⁰ Kat. Ausst., Sao Paolo 1963, o. S.

unterschiedlichen Datierungen für den Anfangs- bzw. Fertigstellungszeitpunkt stehen. Da Louise Autzinger laut Auskunft ihres Mannes zwei Webstühle besaß, ist ein Arbeitsprozess von eineinhalb oder zwei Jahren, in dem andere Gobelins fertig gestellt werden, möglich.

Der mit 1955 datierte Gobelin „**Frühling**“ (Abb. 4) könnte sogar noch davor fertig gestellt worden sein. Er befindet sich heute als Dauerleihgabe der Artothek des Bundes im Museum für angewandte Kunst und ist von den bekannten Gobelins der erste wirklich in Farbe gestaltete. Eine Datierung in römischen Zahlen befindet sich im rechten oberen Eck. Signiert ist die Arbeit rechts unten erstmals mit L.A. Zu sehen sind in ihrer Form vereinfachte Objekte, die von durch das Aufeinandertreffen einzelner Farbflächen entstehenden Linien aus in die Fläche „geklappt“ wurden. Die Dimensionen der Objekte stimmen nicht mit der Wirklichkeit überein. Die Blumen vor dem braunroten Hintergrund im rechten oberen Eck sind genauso groß wie die kleine Häuserzeile vor grünen Grund unten in der Mitte, die an eine Wassermelone erinnernde Form darüber sogar noch etwas größer. In der rechten Bildhälfte werden Bäume nach unten geklappt und Sonnenschirme nach oben. Im linken oberen Eck erkennt man eine rote Sonne, daneben einen Mond über einem grünen Hügel. Kräftige Gelb-, Blau- und Grüntöne dominieren die Arbeit, das Rot setzt Akzente und vervollkommt.

Die einzelnen Farbflächen, denen die Objekte collagenartig eingewebt sind, setzen sich jeweils aus vielen verschiedenen Rechtecken in den Farbnuancen eines Grundtons zusammen. Farbabstufungen entstehen dabei durch das gemeinsame Einweben verschiedener Farbfäden. Erst im Auge des Betrachters ergibt sich so der gewünschte Farbton. Ähnlich dem Gobelin „Tanzpaare“ gibt es eine hellere Fläche in der Bildmitte und eher dunklere Farben in den Außenbereichen. Auch das Zusammenspiel von Flächen und Linien in der rechten Bildhälfte erinnert teilweise noch an den ersten Gobelin, ansonsten haben die beiden Arbeiten allerdings wenig gemeinsam.

Das Kombinieren mehrerer verschiedener Farbfäden zu einem Schuss und die Art wie Linien und Punkte zur Auflockerung eingesetzt werden, deuten bereits auf eine intensivere Auseinandersetzung mit der Technik des Webens und mit aktuellen Arbeiten der Textilszene hin.

Die Struktur der Rechteckformen, besonders jene in der hellblauen Fläche der Bildmitte, erinnert an die in der Vogelperspektive gemalten „Stadtansichten“ von Gustav Beck (Abb. 5). Des Weiteren dürften die Erzbergbilder von Boeckl der

Künstlerin als Anregung gedient haben. Abbildung sechs zeigt eine 1947 entstandene Variante (Abb. 6). In Bezug auf die Farben kann man hier durchaus eine Beeinflussung erkennen.

Der Einfluss Boeckls setzt sich in den nächsten Arbeiten fort. Ein mit 1956 datierter Gobelin mit dem Titel **„Osterspaziergang“**⁹¹ (Abb. 8) sowie der Gobelin **„Mensch im Fels“** (Abb. 9) von 1957⁹² erinnern in den Farben ebenfalls an Bilder Boeckls aus den Fünfzigern. Dieses Mal sind es jene vom Toten Gebirge, welche die größte Ähnlichkeit aufweisen (Abb. 7).

Der mit L. A. signierte und in römischen Zahlen mit 1956 datierte „Osterspaziergang“ ist die „naturalistischste“ Arbeit der Künstlerin. Sie zeigt paarweise nebeneinander gehende Frauen, die sich, angeführt von zwei Lichtträgern, einem Weg folgend von einem Haus entfernen. Auf dem Plateau eines schräg gestellten rosafarbenen Hügels im Hintergrund sind an Pinien erinnernde Bäume zu erkennen. Zwei davon finden sich auch in der Bildmitte wieder. Links von ihnen ragt ein blauer Berg in den großen rosa Hügel des Hintergrundes, rechts daneben erhebt sich ein kleinerer roter Berg, an dessen anderer Seite sich das Haus befindet. Die Farben sind ähnlich wie im Gobelin „Frühling“ zu Flächen zusammengeschlossen. Die Trennlinien der Farbflächen sind dieses Mal allerdings teilweise durchgezogen und die Struktur der Farbflecken in ihnen ist gröber geworden.

Im Gegensatz zu dieser naturalistischeren Arbeit handelt es sich beim Gobelin „Mensch im Fels“ um eine stark abstrahierte Arbeit der Künstlerin. Der Gobelin, der heute im Wohnzimmer von Herrn Mrak hängt, ist wie die eben erwähnte Arbeit von Rot- und Rosatönen geprägt. Das Hellgrün ist aus der Darstellung verschwunden, das Dunkelblau wieder rahmend an den Rand verschoben und das Gelb an den linken Rand gedrängt. Die Datierung in römischen Zahlen befindet sich im rechten oberen Eck, die Signatur mit LA (ohne Punkte) rechts unten. Im Gegensatz zum Osterspaziergang ist der im Titel angegebene Bildinhalt nicht mehr klar erkennbar. Die Künstlerin hat den erzählenden Blick von außen auf ein Geschehen aufgegeben und zeigt die einzelnen Elemente nicht mehr nebeneinander, sondern vereint sie in einer Form. Die fleckigen Farbflächen sind

⁹¹ Ein Foto des Gobelins befindet sich im Besitz von Herrn Robert Mrak. Auf der Rückseite ist der Titel notiert.

⁹² Der Gobelin ist auf der Einladung des Museums für angewandte Kunst mit 1956/7 datiert, was die Theorie der Angabe des Anfangszeitpunktes auf diesem Dokument bekräftigt.

großzügiger genützten reinen Farbflächen gewichen. Rechts unten erinnern Kreisformen in der Fläche an im Wasser liegende Steine.

Kurz hintereinander entstehen demnach zwei sehr unterschiedliche Arbeiten, die im Grunde nur eine von Boeckl inspirierte ähnliche Farbgebung gemeinsam haben. Und auch die dritte mit 1956 datierte Arbeit, der Gobelin „Festlicher Tag“, weist Eigenheiten auf, die keiner der beiden eben erwähnten Gobelins besitzt. Diese Eigenheiten allerdings sind es, die ihn an den Anfang einer kleinen Serie von Arbeiten stellen, die hier unter dem Überbegriff „Grafik- Flächen-Gobelins“ als erste einheitlichere Gruppe zusammengefasst wird.

4.2.2. Die Grafik-Flächen-Gobelins:

Der Gobelin „**Festlicher Tag**“ (Abb. 10), dessen Entstehungsdatum auf der Einladung im Museum für angewandte Kunst mit 1956 vermerkt ist, befindet sich wie die meisten der zuvor genannten Arbeiten gegenwärtig als Dauerleihgabe der Artothek des Bundes im Besitz des Museums für angewandte Kunst und ist in für die Künstlerin ungewohnter Weise mit dem in Schreiftschrift ausgeschriebenen Namen Autzinger signiert.⁹³ Die am Gobelin selbst undatierte Arbeit stellt den ersten Versuch der Künstlerin dar, grafisch in schwarz-weiß gestaltete Flächen in die textile Arbeit einzubringen. Ein letztes Mal kann hier Herbert Boeckl als Inspirationsquelle genannt werden. Er verfolgt in dem zwischen 1952 und 1960 entstandenen Freskenzyklus in Seckau (Abb. 11) und auch später in seinem von Fritz Riedl, Veronika Schmid und Josef Schulz ausgeführten Gobelin „Die Welt und der Mensch“ (Abb.12) ein ähnliches, wenn auch noch deutlich komplexeres Konzept. Im Vergleich zu Louise Autzinger versteht er es vorerst besser, die weißen graphisch gestalteten Flächen als Akzente in die Oberfläche einzufügen. Erst in der zwei Jahre nach dem Gobelin „Frühling“ entstandenen Arbeit „Komposition“ wird die Künstlerin jenes Nebeneinander von Spannung und gleichzeitiger Ausgewogenheit zwischen Grafik und Farbe erreichen, das die Fresken von Boeckl auszeichnet. Im Frühlingsbild jedoch erscheinen die grafischen Elemente, in diesem Fall die Blätter, Tiere und festlich gekleideten Frauen, wie unabsichtlich auf den Gobelin gelegte Einzelteile. Die nicht zu leugnende Skizzenhaftigkeit der Arbeit veranlasste Stephan Simony, den Redakteur der Architekturzeitschrift „Der Bau“, in einem 1958 in seiner Zeitschrift erschienenen Artikel zur Gobelinweberei der Zeit, in der er die Entwicklung

⁹³ In den Aufzeichnungen des Museum für angewandte Kunst wird der Gobelin mit 1957 datiert.

hin zur engeren Zusammenarbeit zwischen Weber und Entwerfer bzw. das Selbstweben der Künstler positiv hervorhebt, zu folgendem Nachsatz:

„Es wird aber auch einmal nötig sein, gründlich darüber zu diskutieren, ob es werk- und materialgerecht ist, temperamentvoll hingeschleuderte Entwürfe mit all ihren malerischen und graphischen Zufälligkeiten, ja selbst Skizzen in beliebiger Vergrößerung, sklavisch genau in dem mühsam zu bearbeitenden, kostbaren, dauernden Material des Gobelins zu realisieren“.⁹⁴

Dass es den Aufwand wert ist, zeigt der auf unzähligen Ausstellungen gezeigte Gobelin von Herbert Boeckl, und auch Louise Autzingers Arbeiten werden von Mal zu Mal spannender. Mit dem zweiten Versuch, dem Gobelin **„Kampf der Insekten“** (Abb. 13), kann sie zwar noch nicht zur Gänze überzeugen, kommt ihrem Ziel jedoch schon einen beträchtlichen Schritt näher.

Der Gobelin von 1957, den das Museum für angewandte Kunst in diesem Jahr erstmals selbst von der Künstlerin erwirbt, ist wieder in gewohnter Weise rechts oben mit einer Jahreszahl datiert, und rechts unten mit L. A. signiert. Zu sehen sind dem Titel entsprechend mit Insekten kämpfende Menschen, aufgeteilt auf zwei Hauptebenen, wobei sich auf jeder Ebene zwei Menschen und ein Insekt befinden. Darüber und darunter bildet jeweils noch ein weiterer, allerdings nicht mehr über die gesamte Breite gehender Streifen den Abschluss. Während am unteren gelben Streifen ein verwundetes Tier das Weite sucht, bietet sich oben der Einblick in einen Innenraum. Farblich ist die Szene auf reine Blau-, Orange-, Rosa- und Gelbtöne reduziert, die nur vereinzelt aufgehellert oder abgedunkelt werden. Die reine durchgehende Farbfläche dominiert, eine Strukturierung durch Flecken gibt es kaum mehr.

In Bezug auf die Grafik-Flächenthematik sind die weiß herausleuchtenden Bereiche schon bedeutend kleiner geworden. Problematisch bleibt dennoch, dass es noch immer kaum ein Eindringen der Farbe hinter die schwarz „gezogene“ Linie der „Zeichnung“ gibt, was dazu führt, dass beides irgendwie mehr nebeneinander besteht als miteinander verwebt ist.

Thematisch lässt sich eine Verbindung zum Grafiker Kurt Moldovan und zum Jahr 1957 ziehen, in dem die Insekten eine ziemliche Plage gewesen sein müssen. Von Kurt

⁹⁴ Simony 1958, S. 68. Der Vorwurf bezieht sich nicht explizit nur auf Louise Autzinger. Weitere erwähnte Gobelins im Artikel sind „Die Stadt“ – entworfen von Maria Biljan-Bilger und ausgeführt von Veronika Schmid, „Die Welt und der Mensch“ – nach einem Entwurf von Boeckl von Riedl, Schulz und Schmid ausgeführt, sowie als Gegenbeispiel die Manufakturarbeiten „Der Tag“ und „Die Nacht“ – von Wolfgang Hutter entworfen und von der Wiener Gobelinmanufaktur ausgeführt.

Moldovan, der wie erwähnt ein Freund der Familie war⁹⁵, existieren mehrere Insektenbilder. Eines davon zeigt der Katalog der Ausstellung Querschnitt 56. Die abgebildete Grafik „Krieger und Insekt“⁹⁶ (Abb. 14) weist durch den Krieger noch eine weitere Parallele zu Autzingers Gobelin auf. Und auch der im Hintergrund zu sehende Bogen ähnelt jenem im „Kampf der Insekten“. Leider ist die Arbeit im Katalog nicht datiert. Sie muss aber definitiv vor oder genau im Jahr 1956, in dem die Ausstellung stattfand, entstanden sein. Als zweites Beispiel eines Insektenbildes von Moldovan kann die Grafik „Lampen und Insekten“ (Abb. 15) genannt werden, die im Jahr 1957 entstanden ist.

Moldovan und Autzinger sind 1957 indessen nicht die einzigen, die sich mit Insekten beschäftigen, denn auch der Grafiker Paul Flora fertigt in diesem Jahr eine Arbeit mit dem Titel „Insekten“ (Abb. 16) an. Stilistisch ist diese allerdings weiter von Autzingers Insektengobelin entfernt als Moldovans Grafiken es sind.

Als dritte und zugleich spannendste und gelungenste Arbeit zur Thematik Grafik-Fläche entsteht 1958 der Gobelin „**Komposition**“ (Abb. 17). Der 1963 bei der Biennale in Sao Paolo gezeigte Gobelin ist rechts oben mit 1958 datiert und rechts unten mit L. A. signiert. Mit 120 x 460 cm stellt er die größte Arbeit der Künstlerin dar und befindet sich heute im Besitz des Museums für angewandte Kunst, von dem er auch selbstständig erworben wurde. Das erste und einzige Mal ist die Jahreszahl im rechten oberen Eck in „normalen“ Zahlen angegeben. Eine weitere Besonderheit des Gobelins besteht darin, dass die Künstlerin im Titel erstmals von einem Realitätsbezug absieht und dadurch ihr zunehmendes Bestreben nach stärkerer Abstraktion betont. Die Figuren sind aus der Darstellung verbannt und der Schwerpunkt ist auf die Natur verlagert.

In der Formensprache wird Louise Autzinger speziell in diesem Gobelin von der in den Ausstellungen der Zeit zu sehenden nationalen und internationalen Kunst beeinflusst. Die Formelemente erinnern entfernt an Picasso und den Kubismus. Die persönliche Note bleibt dabei jedoch, insbesondere in Bezug auf den Ausgangspunkt der Blütenformen mit Stängeln, erhalten. So geschehen beim links unten zu erkennenden strengen Linien-Farbkanon von Piet Mondrian, der von der Künstlerin in ihre persönliche Formensprache übertragen und in eine Blütenform verwandelt wird.

Auffallend ist, dass der Abstraktionsgrad der Arbeit wie es scheint mit Fortdauer des Webvorgangs zugenommen hat. Während links die Blüten noch als solche erkennbar

⁹⁵ Siehe Seite 5.

⁹⁶ Kat. Ausst., Wien 1956, Abb. 132.

sind, kommt es am rechten Bildrand verstärkt zu einer gewissen Eigenständigkeit der Farb- Formgebilde. Ab der Mitte erscheinen sie, ähnlich den Elementen im Gobelin „Frühling“, in die Fläche geklappt. Diese Betonung der Zweidimensionalität ist durch die Anordnung einzelner zusammenhängender Farb- und Formbereiche übereinander noch zusätzlich verstärkt. Den zeitlichen Verlauf des Entstehungsprozesses verdeutlicht neben dem stärker werdenden Abstraktionsgrad auch der Bezug zur vorangegangenen Arbeit am linken Bildrand. Der orange Bogen mit den geschwungenen Verzierungen und die graphische Form ganz links auf lila Grund sind dem Gobelin „Kampf der Insekten“ entlehnt. Wenn man die Form rechts oben im Bogen als Hand deutet, kann auch sie noch zu diesem Übergang gerechnet werden. Im Gegensatz dazu bezieht sich der eingefügte Kreis in der lila Fläche bereits auf die Kreisform unter dem Bogen und stellt somit ebenso wie die Insekten, die in der realen Welt von Blüte zu Blüte fliegen, die Verbindung zur neuen Arbeit her. Verfolgt man diesen Denkansatz weiter, kommt es in der rechten Bildhälfte bereits zu einem Hinweis auf die Strukturen und Farben der nun folgenden Arbeiten. Sowohl die stärker in die Länge gezogenen Farbflächen, denen hier im Vergleich mit der dichteren graphischen linken Bildhälfte wieder mehr Beachtung geschenkt wird, als auch die Blau-, Braun- und Grüntöne mit dem Rot in der Bildmitte können hier als Verweis auf späteres genannt werden.

Insgesamt zeigt der Gobelin ähnlich wie Boecks Arbeiten eine gelungene und spannungsreiche Einbindung graphischer Elemente in eine Farb- bzw. Flächengestaltung. Die Farbe dringt genauso in die Grafik ein, wie die Grafik in die Farbflächen. Beides schließt sich dadurch nicht mehr gegenseitig aus, sondern verstärkt sich und fügt sich zu einem Ganzen.

In Bezug auf die graphische Gestaltung ist mit Gustav Klimt ein weiterer Künstler zu nennen, dessen Formsprache entfernt Einfluss auf die besagte Arbeit genommen hat. Die Abbildung 18 zeigt eine „sich entkleidende Frau“, deren Rock sich in der - von links gesehen - zweiten Blütenform in Autzingers Gobelin wieder findet (Abb. 18). Der hier „expressionistisch“ gesetzte Strich steht im Gegensatz zu der kontrollierten, überlegten Strichsetzung in ihren zeitgleich entstandenen Grafiken.

Ein weiterer, allerdings undatierter und nicht benannter Gobelin, kann stilistisch und farblich in der Nähe der eben besprochenen „Komposition“ positioniert werden. Neben dem Entstehungsdatum ist auch der Verbleib des Teppichs, der hier der Übersicht

halber als „**Schilfgobelin**“ (Abb. 19) bezeichnet wird, unbekannt. Seine Existenz belegt ein Foto, auf dem im linken oberen Eck des Gobelins die Signatur L. A. erkennbar ist.⁹⁷

Bildthema sind abermals abstrahierte Naturformen, von denen zumindest die rechte, wie die provisorische Bezeichnung „Schilfgobelin“ bereits vorweggenommen hat, an eine Schilfpflanze erinnert. Die Nähe zur „Komposition“ verdeutlicht neben den graphischen schwarz-weiß Elementen unter anderem die farbliche rot-blau-grün Zusammenstellung in der rechten unteren Bildhälfte, die wir im großen Gobelin am unteren Bildrand links neben der orange-rot-weißen Form in der rechten Bildhälfte wieder entdecken. Eine bereits erfolgte „Milderung“ der weißen Flächen durch farbige Einlagerungen, in diesem Fall milde Braun und Grautöne, lässt auf eine unmittelbare zeitliche Nähe zur „Komposition“ schließen.

Nicht nur der Größe wegen, sondern auch dank des gewählten Ausschnitts, wirkt der Gobelin wie ein Teilbereich eines größeren Bildes. Die Künstlerin beschäftigt sich nicht mehr mit einem aus Einzelementen zusammengesetzten Gesamtbild wie im „Frühlingsgobelin“, sondern geht „näher an die Dinge heran“. Ein einzelnes Motiv und seine Struktur werden zum alleinigen Bildinhalt. Dieses Grundprinzip, das hier seinen Anfang nimmt, wird die Künstlerin ab diesem Zeitpunkt für alle ihre weiteren Gobelins beibehalten. Immer näher wird sie dabei an ihr Ausgangsmaterial herangehen, bis schließlich nur mehr eine Struktur übrig bleibt. Doch vorerst ist noch erkennbar, worauf die Künstlerin blickt: Bäume.

4.2.3. Die Baumgobelins:

Um 1960/61 entstehen zwei Gobelins mit den Titeln „**Wald I**“ (Abb. 20) und „**Wald II**“ (Abb. 21).⁹⁸ Zu sehen sind Bäume, genauer gesagt Baumstämme, denn die Wurzeln und die Baumkronen liegen außerhalb des durch das „näher Herangehen“ zu Stande gekommenen Bildausschnitts.

⁹⁷ Am Foto, das sich im Besitz von Herrn Mrak befindet, ist der Gobelin leider etwas abgeschnitten. Aufgrund der angebrachten Signatur, die sich auf keinem der Gobelins in der Bildmitte befindet, kann aber angenommen werden, dass der Gobelin hier zu Ende ist.

⁹⁸ Die Bezeichnung der Teppiche ist nicht immer eindeutig. Der Ausstellungskatalog in Felletin (Kat. Ausst., Felletin 1961) bezeichnet die beiden Arbeiten mit „foret I“ und „foret II“. Dementsprechend sind sie in der Artothek des Bundes unter „Wald I“ und „Wald II“ zu finden. Spätere Ausstellungen wie jene in Stuttgart 1963 (Kat. Ausst., Stuttgart 1963) oder die Kreisausstellung zum 30. Jährigen Bestehen der Künstlergruppe (Kat. Ausst., Wien 1976) betiteln die Arbeiten jedoch mit „Baumteppich I“ und „Baumteppich II“.

Beide Gobelins befinden sich im Besitz der Artothek des Bundes.⁹⁹ Keiner von beiden weist am Gobelin selbst eine Datierung auf. Ein Umstand, der im Übrigen auch bei den folgenden Gobelins der Fall sein wird und die Zuhilfenahme von Angaben in Ausstellungskatalogen nötig macht. In Bezug auf die Baumteppiche ist die oben bereits erwähnte Datierung mit 1960/61 dem Ausstellungskatalog der 1961 in Felletin stattfindenden Gobelinausstellung entnommen.¹⁰⁰ In Bezug auf die Signatur weist der Gobelin „Wald II“ eine Besonderheit auf. Die sich in der oberen Hälfte des rechten Bildrandes befindende Signatur weicht mit L. M/A von der üblichen Signatur mit L. A. ab. Das M steht dabei für Mrak und ist vermutlich als Verweis auf die 1958 stattgefundene Hochzeit mit Robert Mrak zu deuten. Somit dürfte „Wald II“ vor „Wald I“ fertig gestellt worden sein, da dieser wie alle restlichen Gobelins neben der fehlenden Datierung auch keine Signatur mehr erhält.¹⁰¹

„Wald II“ zeigt uns zwei Baumstämme, die sich von einem helleren Hintergrund abheben, und sich ab der Bildhälfte in zwei bzw. in drei Äste aufspalten. Die Oberfläche der Bäume ist in lang gezogene Dreieckformen mit klaren Grenzen unterteilt, der Hintergrund eher in der Horizontale nähere stehende, ungenau definierte Farbflächen. Der farbliche Gesamteindruck mit den hellen Beige-, Grün- und Rosatönen im Hintergrund erinnert an in einen Wald einfallende Lichtstrahlen, die auch das Dunkelbraun der Baumrinde teilweise in ein feuriges Rot verwandeln. Vereinzelte blaue Farbflächen lassen an kleine sich öffnende Durchblicke in den Himmel denken.

Sowohl die Themenwahl als auch die Strukturierung in Dreiecke rücken die Arbeit in die Nähe der Gobelins von Fritz Riedl, dem damals und auch heute noch bekanntesten Gobelinkünstler Österreichs.¹⁰² Riedl findet um 1958/60 herum, ausgehend von abstrakten Malereien und bereits in Wolle ausgeführten geometrischen Kompositionen, zu einer die Fläche betonenden Gestaltungsweise, die er ab diesem Zeitpunkt kontinuierlich verfolgt und perfektioniert. Als Vorbild und Anhaltspunkt dienen ihm mittelalterliche Tapisserien wie die Clunyteppiche mit dem Einhorn, deren Raumauffassung er bewunderte.¹⁰³ Als Grundform des Webens wählt er das Dreieck.¹⁰⁴ Ähnlich der mittelalterlichen Kastenperspektive orientiert sich in seinen Tapisserien alles nach vorne: „Während ein Bild einen neuen Raum eröffnet, in den es hineinführt,

⁹⁹ „Wald I“ ist bei einem Leihnehmer untergebracht, „Wald II“ wird zur Zeit im Depot verwahrt.

¹⁰⁰ Kat. Ausst., Felletin 1961.

¹⁰¹ Die im Gegensatz dazu stehende Numerierung ist ein Hinweis auf ein paralleles Entstehen der beiden Arbeiten an den zwei vorhandenen Webstühlen.

¹⁰² Näheres zu Fritz Riedl siehe auch Seite 59ff.

¹⁰³ Krämer 1995, S. 95.

¹⁰⁴ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 11.

schließt der Bildteppich die Wand ab und ist nach vorne orientiert“.¹⁰⁵ Eine Perspektive, die den Blick wie in einem illusionistischen Bild nach hinten freigibt, würde die Einheit des Gobelins zerstören. Die Kastenperspektive ermöglicht hingegen trotz Vorder-, Mittel- und Hintergrund die Beibehaltung der Zweidimensionalität und Flächigkeit, indem sie ein Über- und Ineinander der verschiedenen Ebenen erlaubt.¹⁰⁶

Abbildung 22 zeigt den 1960 entstandenen Gobelin „Arbre II“ (Baum II) von Fritz Riedl (Abb. 22), bei dem dieses „sich nach vorne Orientieren“ bereits gut zu erkennen ist, und der aufgrund des Baummotivs hier als Vergleichsbeispiel gewählt wurde. Ein in der Mitte des Gobelins platzierter Baum hebt sich klar und deutlich von einem helleren Hintergrund ab, verschmilzt mit diesem jedoch gleichzeitig in den Bereichen der Äste und Wurzeln, die sich im oberen und unteren Bereich der Komposition zur Seite ausbreiten. Der gesamte Gobelin besitzt eine einheitliche Struktur aus sich von Dreiecken ableitbaren Formen. Der Baum scheint zu wachsen, ohne dabei die Grenzen des Stoffes zu berücksichtigen. Die leuchtenden Farben kommen dem Betrachter entgegen, alles drängt nach vorne, die Fläche ist als Einheit erhalten geblieben.

In weiterer Folge werden in Riedls Arbeiten die hier noch als getrennt wahrnehmbaren Bereiche von oben und unten immer näher zusammenrücken. Er selbst spricht im Zusammenhang mit diesen Arbeiten von Zentralkompositionen: „Aus einem Mittelpunkt entspringt jede meiner Kompositionen“¹⁰⁷

Von einem Punkt ausgehend breitet sich das Dargestellte in alle Richtungen nach außen hin aus, ohne an den Grenzen der Tapisserie halt zu machen. In einem alles vereinenden Duktus werden Vorder-, Mittel- und Hintergrund ineinander geschoben, werden zu einer Fläche. Abbildung 23 zeigt den zwei Jahre später entstandenen Gobelin „Komposition“ von Fritz Riedl, der an eine sich öffnende Blüte erinnert (Abb. 23).

Kristian Sottriffer spricht im Zusammenhang mit dieser Bewegung in den Gobelins des Künstlers von einem dualistischen Prinzip, von einem Nebeneinander und Ineinander von Stabilität und Bewegung, von geschlossener und sich öffnender Form. Für ihn schafft Fritz Riedl „Sinnbilder, Gleichnisse für Erde, Licht und Weite, für Himmel und Wolken, den Baum und sein Geäst, einmal wie ein Netz, dann wieder wie Gefieder gefächert“.¹⁰⁸ Peter Baum sieht „Bildteppiche, in denen das Große und Vehemente mit

¹⁰⁵ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 7. Zitiert nach Fritz Riedl.

¹⁰⁶ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 10.

¹⁰⁷ Kat. Ausst., Wien 1978, o. S. (Neun Fragen an Fritz Riedl über seine Arbeiten, gestellt von Angela Völker.)

¹⁰⁸ Riedl 1983, o. S. (Einleitung, Kristian Sottriffer).

dem Intimen organisch verschmilzt“ sowie eine „kraftvolle und zugleich sensible, stark rhythmisierende Bildsprache“.¹⁰⁹

Auch die Anfang der sechziger Jahre entstandenen Arbeiten von Josef Schulz und Edda Seidl-Reiter folgen Riedl in diesem Gestaltungsprinzip der vereinigenden Struktur und der Betonung der Flächigkeit. Arbeiten wie „Raumflug“ (Schulz 1961) (Abb. 24) oder „Couple d'amoureux“ (Seidl-Reiter 1963) (Abb. 25) sind Riedls Kompositionen zu diesem Zeitpunkt sehr nahe. Im Gegensatz zu ihnen bleibt Louise Autzinger in ihren Waldgobelins, trotz einer erkennbaren Annäherung an Riedls Arbeiten, einer vertikalen Grundstruktur treu. Die sich aufspaltenden Äste wachsen klar nach oben weiter und die unweigerlich in die Breite führenden kleineren Äste und die Wurzeln werden ausgespart und befinden sich nicht mehr im Bildausschnitt. Die Gobelins wirken dadurch ruhiger und kontrollierter. Im Vordergrund stehen Ausgewogenheit und Harmonie im Farbenspiel. Während Peter Baum die Handschrift Riedls als „expressiver Gestus, der Format beherrschend Komposition und Aktionsfeld strukturiert“¹¹⁰, beschreibt, spielen Expressivität und Dynamik demgemäß in Louise Autzingers Werken vorerst kaum eine Rolle. Auch der Begriff Aktionsfeld würde hier nicht passen. Ihre Strukturierung betont vielmehr die Beständigkeit und das Elementare, das natürlich gewachsene Bild der Natur.

Insbesondere der zweite Baumteppich, der Gobelin „Wald I“, vermeidet dementsprechend jede Art von Spannung und Konfliktpotenzial. Farblich dominieren helle Blau- Beige- und Grüntöne in Mischverhältnissen. Die horizontalen Formen sind zur Gänze aus der Bildfläche verbannt worden, die Farben harmonisch aufeinander abgestimmt. Ausgangspunkt ist, wie bei dem ersten Baumgobelin, ein mit Licht durchfluteter Wald auf Höhe der Baumstämme ohne Baumkronen und Wurzeln. Die in ihrer Anzahl gestiegenen Bäume sind näher zusammengedrückt und überschneiden sich teilweise. Es kann nicht mehr klar zwischen Baum und Hintergrundfläche unterschieden werden, da auch für die Hintergrundflächen nur mehr Dreiecksformen übrig bleiben. Erstmals ist somit eine Struktur über den ganzen Bildteppich durchgezogen und zum Bildinhalt geworden, was die Arbeit trotz der fehlenden Spannung wieder an Bedeutung gewinnen lässt. Durch die strukturelle Einheit von Vorder- und Hintergrund fällt die Tiefenwirkung weg und die Flächigkeit wird betont. Das der Natur entnommene Motiv

¹⁰⁹ Riedl 1983, o. S. (Malerei und Bildteppich. Anmerkungen zum Werk von Fritz Riedl, Peter Baum).

¹¹⁰ Riedl 1983, o. S. (Malerei und Bildteppich. Anmerkungen zum Werk von Fritz Riedl, Peter Baum).

„Wald mit einfallendem Licht“ wurde erfolgreich abstrahiert und ins textile Material übertragen.

Stilistische und farbliche Gemeinsamkeiten rücken zwei weitere, leider undatiert gebliebene Gobelins in die Nähe der Baumteppiche. Einer von ihnen, der Gobelin **„Stehender und liegender Baum“** (Abb. 26), befindet sich als Leihgabe der Artothek des Bundes im Museum für angewandte Kunst und ist dort unter dem Ankaufsdatum 1977 eingeordnet. Der andere trägt den Titel **„Kristall“** (Abb. 27) und befindet sich im Besitz von Michael Mrak.

Der Gobelin „Stehender und liegender Baum“ zeigt einen relativ breiten Baumstamm vor hellerem Hintergrund, ähnlich den zwei Bäumen von „Wald II“, nur liegend, dem in der linken Bildhälfte ein dünner stehender Baum in Blau-, Grün- und Lilatönen vorgelagert ist. Die große Ähnlichkeit zu den Baumteppichen - inhaltlich, farblich und strukturell - lässt auf ein Entstehungsdatum um 1960 herum schließen, wobei eine Positionierung am Anfang dieser kleinen Serie der Baumgobelins am naheliegendsten erscheint. Für eine so frühe Datierung spricht, folgt man der oben erläuterten Interpretation der Vermeidung von Spannung, dass hier im Gegensatz zu den bereits besprochenen Gobelins Horizontales und Vertikales noch bewusst aufeinander trifft, ja gewissermaßen zum Thema gemacht wird. Auch die Signatur mit L. A. im rechten oberen Eck lässt eher ein Davor vermuten als ein Danach, da die späteren Gobelins keine Signatur mehr beinhalten. Das beste Argument aber, das gleichzeitig auch eine mögliche Datierung liefert, ist die Erwähnung eines als „liegender Baum“ bezeichneten Teppichs im „Volksblatt“ und im „Tagebuch“ anlässlich der Ausstellung im Griechenbeisl 1964.¹¹¹ Ein im Bericht von Viktor Matejka auf 1959 datierte Gobelin dürfte mit ziemlicher Sicherheit mit dem Gobelin der Artothek identisch sein.¹¹²

Der Gobelin „Kristall“ weist ebenfalls keine Datierung auf. Schriftliche Quellen belegen allerdings, dass er vor 1963 entstanden ist, da er in diesem Jahr bei der Ausstellung „Internationales Kunsthandwerk“ in Stuttgart zu sehen war.¹¹³ Leider ist im Katalog kein Entstehungsdatum angeführt. Nicht eindeutig erklärbar ist auch die Signatur mit dem ausgeschriebenen Nachnamen Autzinger, die wir ansonsten nur bei dem mit 1956 datierten „Festlichen Tag“ finden, da der Gobelin schon dort inmitten der

¹¹¹ Wasa 1964, Matejka 1964.

¹¹² Die gut zwei Jahre Pause, die ansonsten zwischen der Komposition 1958 und den zwei Baumteppichen 1960/1 liegen würden, wären somit durch den Schilfgobelin, den liegenden Baum, und eventuell auch noch durch den Kristallgobelin gefüllt.

¹¹³ Kat. Ausst., Stuttgart 1963.

durchwegs mit L. A. datierten Werke die Ausnahme von der Regel darstellte. Eine mögliche Erklärung für diese Änderung der Signatur könnte im Kennzeichnen eines „Versuchscharakters“ der Werke liegen, der beiden Gobelins anhaftet. Denn ebenso wie der „Festliche Tag“ den Auftakt zur Reihe der Grafik-Flächen Gobelins darstellt, ist auch der „Kristall“ eher als Prolog zu den Baumteppichen, und nicht als ihr Hauptwerk zu verstehen. Die noch vorhandene zeitliche Nähe zu den vorangegangenen graphischen Gobelins verraten die schwarzen Begrenzungen der Dreiecksformen ebenso wie die farbliche Präsenz der Grün- und Blautöne. Auf die späteren Arbeiten verweisen die bereits teilweise vorhandenen Dreiecksformen und das kräftige Rot am linken unteren Bildrand. Diese hervorstechenden Dreiecke in reinem Rot und die Bezeichnung des Gobelins als „Kristall“ führt uns auch wieder zurück zu Fritz Riedl, bei dem die Kristallgobelins in den Jahren 1955 bis 1957 den Abschluss seiner geometrischen Phase und den Übergang zu der für sein weiteres Schaffen charakteristischen Ausdrucksweise darstellen.¹¹⁴ Abbildung 28 zeigt den Gobelin „Grand Cristal“ von 1955 (Abb. 28), bei dem sich das reine ungemischte Rot im Zentrum des Kristalls befindet und sich nach außen hin in den Dreiecksformen immer mehr mit anderen Farben vermischt. Geht man davon aus, dass die Beeinflussung von Riedl ausging, muss der Kristallgobelin der Künstlerin somit nach 1957 und vor dem Beginn der Baumteppiche – 1959 bzw. spätestens 1960 – entstanden sein.

4.2.4. Die späten Gobelins:

In den späten, in den Jahren 1961 bis 1964 entstandenen Gobelins wendet sich die Künstlerin im Gegensatz zu Fritz Riedl wieder vom Dreieck als Grundform ab und findet schlussendlich zu einer im Vergleich mit ihren früheren Arbeiten „weniger kontrolliert“ wirkenden Gestaltungsweise. Vor allem in ihrer letzten Arbeit, dem Gobelin „Aufbruch“, ist dadurch neben dem Streben nach Harmonie erstmals wieder jene Dynamik spürbar, die man zuvor in ihren „geometrischeren“ Arbeiten vermisste. Insgesamt entstehen in diesen Jahren mit **„Brennendes und Verglühendes“** (Abb. 29), **„Strahlenteppich“** und **„Aufbruch“** (Abb. 30) drei Gobelins. Die Existenz des 1961 bis 1963 gewebten „Strahlenteppichs“ belegen dabei leider nur zwei Kritiken zur

¹¹⁴ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 18/19.

Ausstellung im Griechenbeisl 1964, ohne auf sein Aussehen näher einzugehen.¹¹⁵ Die beiden anderen genannten Gobelins befinden sich heute im Besitz der Artothek des Bundes und sind zum jetzigen Zeitpunkt an zwei Leihnehmer verliehen. Der Gobelin „Brennendes und Verglühendes“, der weder eine Signatur noch eine Datierung eingewebt hat, wird von der Artothek auf 1961/62 datiert, der ebenfalls kennzeichenlose Gobelin „Aufbruch“ auf 1963/64.

Die frühere Arbeit mit dem Thema der züngelnden Flammen wirkt unruhig und bewegt. Die senkrecht stehenden Bäume der Waldgobelins, die sich zuvor durch Harmonie und Beständigkeit ausgezeichnet hatten, befinden sich nun im Fallen. Sie brennen und verglühn, während sie sich zur Seite hin immer mehr der Horizontale annähern. An ihre ursprünglich aufrechte Haltung erinnern zwei dünnere Stämme in der Bildmitte, doch auch sie sind bereits von den Flammen eingekreist und erfasst. Stilistisch ist die Unterteilung der Stämme und des Hintergrundes in Rauten und Dreiecke kleinteiliger und länglicher geworden, und nähert sich dadurch der Form der Flammen an. Farblich ähnelt die Arbeit dem Gobelin „Wald I“, wobei in „Brennendes und Verglühendes“ das Blau zugunsten der Beige-, Braun-, und Rottöne zurückgenommen wurde.

Neu und auffallend an diesem 1961/62 entstandenen Gobelin ist der in die Arbeit aufgenommene zeitliche Aspekt. Während es bei den vorangegangenen Arbeiten mehr um das Festhalten einer Stimmung ging, steht nun ein Geschehnis im Mittelpunkt, ist ein Ablauf das Thema des Gobelins. Zusätzlich zu dieser grundlegenden Veränderung gibt es noch weitere versteckte Hinweise auf zeitliche Vorgänge. So wirken vor allem die beiden Bäume der rechten Seite durch den vermutlich nahezu identen Ausgangspunkt wie eine Replikaufnahme eines fallenden Baumes. Und auch die beiden Bäume in der Mitte könnten eine zeitlich verzögerte Aufnahme eines einzigen im Fallen begriffenen Baumes darstellen. Verstärkt wird dieser Eindruck von Bewegung am Überschneidungspunkt der Baumstämme, der sich leicht nach links aus der Mitte versetzt am unteren Bildrand befindet, und bei dem nicht immer klar erkennbar ist, welcher Baumstamm jetzt vor bzw. hinter den anderen positioniert ist. Die Natur befindet sich im Wandel, sie verändert sich.

Eine Veränderung klingt auch im Titel des Gobelins „Aufbruch“ mit. Der mit 1963/64 datierte Gobelin ist mit 145 x 257 cm nach der „Komposition“ (1958) die zweitgrößte

¹¹⁵ Matejka 1964 (mit Datierung auf 1961 – 63) und Wasa 1964. Da auch die beiden anderen späten Gobelins hier erwähnt sind, ist die Möglichkeit einer Übereinstimmung mit einem der anderen Gobelins ausgeschlossen.

Arbeit der Künstlerin. Er entsteht zu einem Zeitpunkt, an dem sich das Leben von Louise Autzinger durch die Geburt ihres Sohnes entscheidend verändert hat. Es wird ihre letzte Webarbeit sein.

Obwohl davon auszugehen ist, dass die Künstlerin auch hier von einem Naturobjekt ausgegangen ist, handelt es sich bei dieser letzten Arbeit zugleich auch um die abstrakteste. Zu sehen sind längliche, nach oben strebenden Formen, die sich in den Flammen des soeben besprochenen Gobelins bereits angekündigt haben.¹¹⁶ Auf der linken Seite gibt ein rotes Dreieck im oberen Eck eine leichte Bogenform der nach oben strebenden Gebilde vor. Im Gegensatz dazu bilden auf der rechten Seite geradlinigere Farbflächen den Abschluss. Dazwischen liegt ein Auf und Ab von ineinander laufenden dunkleren und helleren Streifen, die sich von einem an den oberen Rand gedrängten, hellen in Beige-, Weiß- und Grautönen gehaltenen Hintergrund abheben. Die Streifen enden unterschiedlich hoch und formieren sich insgesamt zu drei mehr oder weniger kompakten Blöcken, die durch hellere Abschnitte voneinander getrennt werden. Der zeitliche Bezug der vorangegangenen Arbeit ist verschwunden, die Bewegung geblieben.

Welcher Anblick genau der Künstlerin für diesen Gobelin als Ausgangsmaterial gedient hat, lässt sich nicht mehr feststellen. Es könnten wie in den vorangegangenen Arbeiten Bäume gewesen sein, es könnte sich aber auch um ein hohes Feld oder um Schilf gehandelt haben. Der Umstand, dass das Dargestellte dieses Mal nicht vom unteren bis zum oberen Rand durchgeht, sondern bereits vor der Oberkante endet sowie die leicht gebogene Form aller Objekte, die an einen von links kommenden Wind denken lässt, deuten eher auf ein flexibles und leichteres Material hin.

Durch den Verzicht auf die streng geometrisch gegliederten Oberflächen, die insbesondere im „Kristall“, aber auch noch in den Baumteppichen prägend waren, zeichnet sich der letzte Gobelin nun erstmals wieder durch eine gewisse Lockerheit und Spontaneität aus. Diese erinnert an die späten Grafik-Flächen Gobelins der Frühzeit, und weist gleichzeitig auf die am Ende der grafischen Arbeiten stehenden Filzstiftzeichnungen voraus, von denen noch die Rede sein wird.¹¹⁷ Die Formen gehen fließend ineinander und in den Hintergrund über. Farblich bieten sie dem Auge ein kontrastreiches und trotzdem harmonisch bleibendes Spiel mit Licht und Schatten.

¹¹⁶ Auch der Titel des nicht auffindbaren Gobelins „Strahlenteppich“ lässt längliche Formen vermuten.

¹¹⁷ Siehe Seite 46.

4.2.5. Zusammenfassung:

Im Unterschied zu Fritz Riedl, der sich relativ früh auf eine einmal gefundene Ausdrucksweise festlegt und diese in unzähligen Arbeiten mit ähnlicher Themenwahl perfektioniert, durchläuft Louise Autzinger während ihrer Betätigungszeit als Textilkünstlerin die verschiedensten Gestaltungsperioden. Neben den Gobelins von Fritz Riedl sind es dabei in der Anfangsphase vor allem die Werke von Herbert Boeckl, die Einfluss auf die Gobelins der Künstlerin nehmen. Seine Farbgebung prägt frühe gelungene Arbeiten wie den Gobelin „Frühling“. Die Gestaltungsweise der von ihm gemalten Seckauer Fresken beeinflusst wiederum die um 1957/58 entstandenen Arbeiten, die eine grafische Zeichnung in eine Farbkomposition einbindend, zu den spannendsten Gobelins der Künstlerin zu zählen sind. Der bei der Biennale in Sao Paolo gezeigte Gobelin „Komposition“, der am Ende stehend den Höhepunkt dieser Serie bildet, ist mit 120 x 460 cm zugleich auch die größte Webarbeit der Künstlerin. Vom zweiten bei der Biennale gezeigten Gobelin „Jugoslavia“, der dadurch vermutlich ebenfalls zu den gelungensten Arbeiten der Künstlerin zu zählen ist, konnte leider weder über den Verbleib noch über das Aussehen etwas in Erfahrung gebracht werden. Ebenfalls ohne Abbildung bleiben die Gobelins „Forum Romanum“ und „Strahlenteppich“.¹¹⁸

Neben dem eigenwilligen Gobelin „Frühling“ und den grafisch geprägten Gobelins kurz danach sind als weiterer Höhepunkt der textilen Arbeiten die ab 1960 folgenden reinen Farbflächenarbeiten der Künstlerin zu nennen, bei denen sie sich stärker an Fritz Riedl und der internationalen Textilkunst orientiert. Ausgangspunkt der Arbeiten ist sowohl bei Fritz Riedl als auch bei Louise Autzinger die Natur. Doch während die Arbeiten Riedls zumeist von der Mitte ausgehen und sich in alle Richtungen ausbreiten, steht bei Louise Autzinger immer auch die Vertikale im Vordergrund. Am eindrucksvollsten und eigenständigsten zeigt sie das in ihrer um 1963/64 entstandenen Webarbeit „Aufbruch“, der leider keine weiteren mehr nachfolgen. Diese letzte Arbeit ist es auch, in der Louise Autzinger erstmals nach der Komposition wieder die richtige Balance zwischen Harmonie und Bewegung findet. Denn trotz dem Bedürfnis nach Harmonie und Ruhe,

¹¹⁸ Sie befinden sich vermutlich in Privatbesitz. Der Ausstellungskatalog der Ausstellung im Griechenbeisl 1964 (Kat. Ausst., Wien 1964) führt auch einige Personen an, die Werke der Künstlerin besitzen – leider ohne anzugeben, ob es sich dabei um Gobelins oder um Grafiken handelt. Mögliche Gobelinbesitzer sind demnach: Sammlung Willy Häusler (Häusler war nach dem Krieg Direktor der Textilfirma Pausa, und besaß laut Auskunft von Hermann Berner – Museumsvorstand in Mössingen – auch eine private Grafiksammlung), Dir. Dr. Alfred Mikesch (Kulturinteressierter ehemaliger Direktor der Böhler Werke), Dr. Wilhelm Rötzer (ehemaliger Direktor des Züricher Kunstgewerbemuseums), Dir. Dr. Seefehlner (ehem. stellvertretender Direktor bzw. später Direktor der Wiener Staatsoper).

sprechen uns gerade jene Arbeiten am meisten an, die dieses Bedürfnis nicht vollkommen befriedigen, sondern es herausfordern und es uns damit bewusst machen.

Ein kleiner Hinweis am Schluss: Hat man die Möglichkeit, sich die Gobelins im Original anzusehen, ist es oft ratsam, sie kurz umzudrehen, da die Farben der Gobelins auf der Vorderseite zumeist bereits stark verblasst sind. Die Rückseite jedoch, die dem Tageslicht bei den Ausstellungen und kontinuierlichen Hängungen nicht ausgesetzt war, lässt viel eher einen unverfälschten Eindruck der ehemaligen kraftvollen Farbgebung nachvollziehen.

Die Tatsache, dass es insgesamt voraussichtlich nicht viel mehr als die 17 erwähnten Gobelins gibt, die alle innerhalb von knapp 10 Jahren entstanden sind, macht deutlich, dass die Textilkunst nur ein künstlerisches Betätigungsfeld von Louise Autzinger darstellte. Trotz einer anfänglich geplanten Beschränkung auf die Textilkunst wird daher zumindest in Ansätzen ihrem zweiten Standbein, der Grafik, das nächste Kapitel gewidmet sein.

4.3. Grafiken:

In diesem Abschnitt der Grafiken geht es nicht um Vollständigkeit, sondern darum, einen Einblick in das zweite Betätigungsfeld der Künstlerin zu bekommen. Grundsätzlich werden die Grafiken dabei als eigenständige Arbeiten gesehen. Berührungspunkte mit den Gobelins kommen vor, können aber zumeist auf eine ähnliche Themenwahl - wie etwa dem Motiv eines Waldes bzw. einer Lichtung – beschränkt werden. Eine Ausnahme bilden die Farblithographien, die 1956 nahezu zeitgleich mit den Grafik-Flächen Gobelins entstehen.

4.3.1. Der Faustzyklus:

Neben der Textilkunst war die Grafik von Anfang an Teil des künstlerischen Interesses von Louise Autzinger. Bereits in ihrer 1951 entstandenen Diplomarbeit „**Faust II**“ zeigt sie in diesem Bereich, dass sich ihr Können nicht nur auf das Anfertigen von Modeentwürfen beschränkt. Der noch im selben Jahr von der Albertina angekaufte Zyklus, der auch als Faustzyklus bezeichnet wird, umfasst insgesamt 65 Blätter, die getrennt in zwei Mappen aufbewahrt werden. Während sich in der einen Mappe die

Blätter mit den Einzelpersonen befinden, beinhaltet die zweite Mappe grafische Blätter zu Textpassagen oder Situationsaufnahmen aus dem Stück, die weit über die in der ersten Mappe zusammengefassten „braven“ Kostümentwürfe hinausgehen. Das in Abbildung 31 gezeigte Blatt 31486/ 31¹¹⁹ zählt dabei meiner Meinung nach zu den kompositorisch besten des Zyklus. Die dazugehörige Textpassage „Zum Augenblicke dürfte ich sagen: Verweile doch, Du bist so schön – (geballte Zukunftsvision der Tat)“ wird bereits mit einem hohen Grad an Abstraktion umgesetzt (Abb. 31). Die „korrekte“ Schrift im rechten unteren Bereich des Blattes steht in spannungsreichem Kontrast zur bewegten „emotionalen“ Zeichnung daneben.

Auch ein Blatt wie „Schlafende Trojanerinnen (3. Akt Arkadien)“¹²⁰, in dem die abgebildete Szene deutlicher erkennbar ist, soll hier nicht unerwähnt bleiben. Die Komposition zeigt die Natur, die Landschaft und die Figuren „braver“ als das Blatt zuvor. Durch einen Aufbau der Komposition, in dem die einzelnen Motive anhand über die Motivgrenzen hinausreichender Striche miteinander verbunden bzw. zueinander in Beziehung gesetzt sind, ist jedoch bereits in Ansätzen vorhanden, was für spätere grafische Arbeiten von Bedeutung sein wird. Das „Auftauchen“ einer Komposition aus nebeneinander gesetzten oder sich überkreuzenden Strichlagen nimmt hier seinen Anfang.

Vorerst wird in diesem früh entstandenen Zyklus über Faust indessen noch mit Talent aufgenommen und erprobt, was in der Nachkriegszeit an Kunst nach Österreich kommt. So erinnern Blätter wie die „Flussgötter“¹²¹ (Abb. 32) oder die „Trojanerinnen“¹²² an den Futurismus, die „Klassische Walpurgisnacht“¹²³ an den Kubismus (Abb. 33). Daneben waren die österreichischen Grafiker - allen voran Alfred Kubin - wie für alle anderen Österreichischen Grafikkünstler der Nachkriegszeit sicher auch für Louise Autzinger eine Quelle der Inspiration und Auseinandersetzung.¹²⁴

4.3.2. Strukturzyklen:

¹¹⁹ Inventarisierungsnummer der Albertina: 31. Blatt des Zyklus mit der Inventarnummer 31486.

¹²⁰ Inv. Nr. (Albertina): 31486/ 22

¹²¹ Inv. Nr. (Albertina): 31486/ 15

¹²² Inv. Nr. (Albertina): 31486/ 20

¹²³ Inv. Nr. (Albertina): 31486/ 16

¹²⁴ Peter Baum führt in seinem Artikel in der Zeitschrift „Alte und Moderne Kunst“ 1965 Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Wilhelm Thöny, Ludwig Heinrich Jungnickel, Alfred Kubin und Herbert Boeckl als Vorbilder der österreichischen Grafikkünstler an. (Baum 1965, S. S. 28 – 33)

Nach einer längeren Pause, in der die Künstlerin unter anderem 1953/54 einige Monate in Paris im Atelier von Johnny Friedländer¹²⁵ verbringt, um sich mit neuen grafischen Techniken vertraut zu machen, und in der sie beginnt, Gobelins zu weben, entstehen Mitte der Fünfziger die in diesen Ausführungen als „**Strukturzyklen**“ zusammengefassten Arbeitsserien zu diversen Strukturen in der Natur. Neben der Technik des Aquarells und der Lithographie verwendet die Künstlerin zumeist farbige Tuschen für diese Studien, die aufgrund der Vielfalt noch eher als ein Üben und Suchen nach der eigenen Formsprache, als eine für die Künstlerin charakteristische Ausdrucksweise angesehen werden können.

Einen guten Überblick über die unterschiedlichen Strukturthemen gibt uns abermals jene Einladung zur Personale der Künstlerin im Museum für angewandte Kunst 1957, die bereits bei der Besprechung der Gobelins als Quelle herangezogene wurde.¹²⁶ Als graphische Arbeiten werden dort in den Kategorien Federzeichnungen, Lithographien und Aquarelle neun Zyklen angeführt. Abgesehen von dem im biographischen Teil erwähnten, 1950 entstandenen ganz frühen Tanzzyklus¹²⁷ und dem oben besprochenen Faustzyklus von 1951 handelt es sich dabei um die Zyklen „Gestein auf Korcula“, „Klippen und Wellen“, „Strömungen“, „Glühende und rostende Metalle“, „Strukturen“, „Organische Triebkräfte“ und „Reflexe unter Wasser“, die allesamt mit 1956 datiert sind sowie um den 1956/57 entstandenen Zyklus „Kristalle“.

Arbeiten aus dieser Zeit befinden sich heute in der Artothek des Bundes und in der Albertina. Die Artothek des Bundes besitzt die Federzeichnungen „Rostende Metalle I“ und „Starres und Bewegtes“¹²⁸, die Albertina eine mit 1956 datierte Federzeichnung „Kristallisation“ sowie eine mit farbigen Tinten ausgeführte Federzeichnung mit dem Titel „Berglandschaft“. Die zuletzt genannte graphische Arbeit trägt zwar keine Datierung, kann aber aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten problemlos zu den Strukturzyklen gerechnet werden. Abbildungen zu weiteren Arbeiten existieren im Katalog der Kreisausstellung 1972, in dem die Lithographie „Metalle“ gezeigt wird¹²⁹, sowie in einem 1958 in der Zeitschrift „Alte und Moderne Kunst“ erschienen Artikel zur „Ketzerischen Apologie der Abstrakten Kunst“, in dem eine Lithographie aus dem

¹²⁵ 1912 Pless (Oberschlesien) – 1992 Paris. Beschäftigt sich zeitlebens mit den grafischen Techniken Lithografie und Radierung. Setzt entscheidende neue Impulse in der Farbradierung (Farbradierung = Farbdruck von mehreren Aquatintaplatten. Aquatinta Flächenätzung). www.johnny-friedlaender.com sowie Koschatzky 1975, S. 141/2.

¹²⁶ Siehe S. 13.

¹²⁷ Siehe S. 6.

¹²⁸ 1956 datiert, Federzeichnung in blau und rot, gehört vermutlich zu einem eigenen Zyklus, könnte aber auch Teil des Zyklus „Klippen und Wellen“ sein.

¹²⁹ Kat. Ausst., Wien 1972, o. S.

Zyklus „Strömungen“ (Abb. 34) und eine weitere aus dem Zyklus „Organische Triebkräfte“ (Abb. 35) abgebildet werden.¹³⁰

Strukturstudien gibt es im Übrigen auch von Herbert Boeckl (Abb. 36), der somit nicht nur bei den Gobelins, sondern auch bei der Grafik eine Erwähnung findet. Abbildung zeigt eine 1951 entstandene „Geologische Strukturskizze“ mit Tusche auf Papier.

4.3.3. Lithographien:

Bedeutender als die eben angesprochenen Strukturzyklen ist eine ebenfalls 1956 entstandene Serie von Lithographien, die ausgehend von einer schwarz-weißen Grundkomposition verschiedene Varianten in Farbe beinhaltet. Ein Druck der mit **„Gartenmohnblume“** betitelten schwarz-weißen Grundkomposition sowie jeweils ein Druck der Farbvarianten **„Gartenmohnblume I, II, bzw. III“** (Abbildungen 37 - 39) befinden sich heute im Besitz der Albertina. Eine weitere Variante zur „Gartenmohnblume II“ wird im Wien Museum verwahrt. In Bezug auf die Datierung herrscht zwischen den beiden Institutionen eine gewisse Verwirrung bzw. Uneinigkeit, die ihren Ausgangspunkt in der spiegelbildlich aufscheinenden Datierungszahl auf den gedruckten Blättern hat. Da heute nicht mehr klar nachvollzogen werden kann, ob die Zahlen 5 und 6 einzeln umzudrehen sind und somit 56 ergeben, oder aber als Gesamtzahl gespiegelt wurden, was wiederum 65 ergeben würde, sind grundsätzlich beide Varianten denkbar. Während sich die Albertina für die erste Variante entschied, wählte das Wien Museum die zweite. Mithilfe der nachfolgenden Erläuterungen zum Dargestellten und mit dem Beleg einer bereits 1957 in der Zeitschrift „Der Aufbau“ abgebildeten Kopie der Schwarz-Weiß Lithographie¹³¹ soll die Entstehung im Jahr 1956 bestätigt werden:

Abbildung zeigt das Blatt „Gartenmohnblume I“ der Albertina (Abb. 37). Zu sehen sind drei bis vier abstrahierte Blüten- und Blattformen, deren schwarze graphische Grundzeichnung farbig hinterlegt bzw. teilweise auch überdruckt worden ist. Grafik und Fläche stimmen nicht immer überein, die Farbflächen agieren gelegentlich selbstständig. Es gibt dicke und dünne Linien, offene und geschlossene sowie ausgefüllte und freibleibende Formen. Farblich beschränkt sich die Komposition auf die Farben Schwarz, Weiß, Blau, Lila und Rot.

¹³⁰ Griessmaier 1958. Neben den Arbeiten von Louise Autzinger werden noch ein Linolschnitt von G. K. Beck sowie zwei farbige Druckgrafiken von Franz Herberth als Beispiele angeführt.

¹³¹ Der Aufbau 9/ 1957, Erschien in der Rubrik Bildende Kunst von Heute, S. 368.

Die Flächen-Grafik-Thematik erleichtert es uns, die Lithographieserie zeitlich einzuordnen und sie im Oeuvre der Künstlerin mit den nur kurze Zeit später entstandenen Grafik- Flächen Gobelins in Zusammenhang zu bringen.¹³² Verbindend ist dabei die Beschäftigung mit der Zweidimensionalität und Flächigkeit, die in beiden Bereichen im Vordergrund steht und jeweils mithilfe weiß bleibender Flächen sowie teilweise selbstständig agierenden Farbflächen gelöst wird. Unterschiede gibt es jedoch, vor allem Technik bedingt, in der Umsetzung. Während die graphische Grundzeichnung in den bereits besprochenen Gobelins in den Farbgobelin „mit eingewebt“ wird, steht sie in der Lithographie am Anfang, um anschließend mit verschiedenen farbigen Druckplatten überdruckt zu werden. Eine derartige Abfolge müsste eigentlich ein Vorne und Hinten, und somit eine Tiefenwirkung zur Folge haben. Indem die Farbflächen aber teilweise auch über die Umrisslinien hinausgehen und nicht immer unmittelbar mit der grafischen Komposition in direkter Verbindung stehen, wird eine solche vermieden und die Flächigkeit wiederum betont. Die einzelnen Farbflächen orientieren sich schlussendlich ausgehend von einer einheitlichen, helleren Hintergrundfläche nach vorne. Auf ihr scheinen sie nur lose und gleichwertig nebeneinander angebracht zu sein. Es ist nie ganz klar, was sich tatsächlich am weitesten vorne befindet.

Zieht man den Gobelin „Komposition“ von 1958 als Vergleichsbeispiel heran, kommt zusätzlich zur Flächenthematik mit den abstrahierten Pflanzenformen noch eine Übereinstimmung zwischen Gobelins und Grafik im Motiv hinzu, bei der die Lithographieserie in Hinblick auf bereits angesprochene Gemeinsamkeiten wie etwa den weiß bleibenden Flächen durchaus die Vorarbeit für gewisse Lösungen in den Gobelins geleistet haben könnte.

Die Datierung der Mohnblumenserie mit 1956 dürfte somit geklärt sein.

Einen weiteren Berührungspunkt zwischen den Lithographien und der modernen Gobelinweberei bildet die Kreation der Farben. Diese werden bei den Drucken, ähnlich dem in der Gobelinweberei üblichen Zusammenführen zweier Farbfäden zu einem Kettfaden anstelle eines eingefärbten Fadens, nicht extra gedruckt, sondern entstehen durch das Überdrucken einer Farbe mit einer anderen. Die erste Druckplatte dürfte bei den Mohnblumengrafiken jeweils die schwarze Grundzeichnung sein. Danach folgen der Reihe nach die farbigen Flächen, die nicht nur auf die frei gebliebenen weißen Bereiche, sondern teilweise auch über die bereits bestehende Grundzeichnung gedruckt werden. Aus Rot wird dadurch in sich überschneidenden Bereichen Dunkelrot, aus Blau

¹³² siehe S. 22.

Dunkelblau, und aus Lila Dunkellila. Das Erstellen von mehreren farbigen Varianten, die alle von der selben Grundkomposition ausgehen, ermöglicht es der Künstlerin, verschiedene Farben und ihre Wirkung in unterschiedlichen Zusammensetzungen auszuprobieren. Vergleicht man die Abbildung der Albertina mit jener des Wien Museums – die farblich mit der Gartenmohnblume I der Albertina übereinstimmt, während die Position der roten Blüte jener in den Gartenmohnblumen II und III gleicht – wird deutlich, dass sie oft auch innerhalb einer Farbvariante auf sehr eigenwillige Art und Weise variiert. Dementsprechend dreht sie in dem in der Albertina aufbewahrten Blatt A den Druckstock der roten Farbe kurzerhand um, wodurch in der oberen rechten Ecke ein weißer Freiraum entsteht, während sich das Geschehen in der unteren linken Ecke verdichtet. Die Blüte ist gewissermaßen „abgefallen“, die Mohnblume verblüht. Abgesehen von den Mohnblumenlithographien findet sich das Spiel mit der Farbe auch noch in der mit 1956 datierten Farblithographieserie **„Vegetation“** (Abb. 40), von deren 10 vorhandenen Abzügen die Albertina und Herr Mrak Junior je einen besitzen. Als vierte Farbe neben den Druckfarben Rot, Blau und Grün bildet sich hier die Farbe Lila durch sich überschneidende Druckflächen von Blau und Rot. Weitere Farbvarianten sind von dieser Serie leider nicht bekannt.

4.3.4. „Strichgespinste“:¹³³

Auf die Lithographiearbeiten Mitte der Fünfziger folgt die größte zusammenhängende Werkgruppe der Künstlerin, innerhalb der auch die meisten Ankäufe getätigt wurden. Die Gemeinsamkeiten zu den gleichzeitig entstandenen Gobelins beschränken sich dabei dieses Mal auf das gelegentlich gleich gewählte Motiv des Waldes und der Bäume, wobei dieses in der Grafik gleichwertig neben anderen steht, während es in der Gobelinweberei zum alleinigen Thema wird. Viel interessanter als die Motivwahl ist hier, dass sich zu diesem Zeitpunkt ähnlich der Stilverfestigung in den Webarbeiten der Künstlerin um 1960, auch in den neuen graphischen Arbeiten eine einheitliche Formensprache herauskristallisiert. Einen kleinen Einblick vorab gibt Abbildung 41. In Bezug auf den Zeichenduktus kann an ihr beispielhaft das Wesentliche und Neue verdeutlicht werden: Das Formenrepertoire der Zeichnung reduziert sich auf die Linie, deren Anordnung sich an gewissen Stellen verdichtet, um an anderen Stellen wieder weiter auseinanderzurücken. Auffallend ist dabei die Feinheit und Präzision in der

¹³³ Der Begriff wird in Zusammenhang mit Louise Autzingers Grafiken erstmals von Peter Baum verwendet (Baum 1964). Siehe auch S. 3.

Durchgängigkeit und Geradlinigkeit der Striche, die mit sicherer Hand ohne Lineal durchgezogen werden, und allein durch ihre Anordnung und Überlagerung Dunkelheit und Helligkeit erzeugen. Klare Grenzen oder gar Umrisslinien werden vermieden, die Linien über ein Motiv hinaus weitergeführt, das sich dadurch teilweise nur schemenhaft zu erkennen gibt. Der einheitliche Strichduktus verbindet und führt zusammen, was zuvor als getrennt wahrgenommen wurde.

Ein Novum ist ebenfalls, dass die Ausgangspunkte der Grafiken fortan nicht mehr nur in der unberührten Natur liegen, sondern auch durch den Menschen veränderte und geschaffene Strukturen mit einschließen. Neben Kathedralenansichten werden dabei ganze Stadtteile als Motiv ausgewählt, um deren Straßenzüge und Häuserfronten graphisch umzusetzen. Eindrücke hierfür sammelt die Künstlerin auf ihren unzähligen Reisen, bei denen sie Skizzenblock und Bleistift immer griffbereit zur Hand hat. Zuhause im Atelier erfolgt anschließend die Umsetzung in Tusche, da die genaue Arbeitsweise der Federzeichnung eine gerade Unterlage voraussetzt.

Zumindest in Teilbereichen vergleichbare Arbeiten gibt es in Österreich von Oswin Amann (Abb. 42), Fritz Fischer und Paul Flora (Abb. 43, Abb. 44).

Bei dem Versuch, die vorab als „**Strichgespinste**“ zusammengefassten Grafiken der Übersicht halber weiter einzuteilen, lassen sich aufgrund der Behandlung der Motive drei Gruppen voneinander unterscheiden:

Die **erste Gruppe** bilden die Stadt- und Gebäudeansichten, deren gemeinsames Merkmal ein Ausgangsmotiv ist, das trotz einer Unterordnung in einen alles umfassenden Strichduktus noch klar erkennbar bleibt und zumeist im Titel konkret benannt wird. Abbildung 41 zeigt die oben bereits erwähnte, mit 1961 datierte Grafik „Kathedrale in Glasgow, Schottland“ (Abb. 41), die sich gegenwärtig im Besitz des Kulturamts der Stadt Wien befindet und als typisches Beispiel für die Grafiken dieser Gruppe angesehen werden kann.¹³⁴ Aufgebaut aus feinen, lang gezogenen Strichen taucht die Kathedrale aus dem Blatt auf. Manches an ihr ist nur schemenhaft zu erahnen, die Grenzen zum sie umgebenden Raum sind nicht klar erkennbar. Trotzdem ist es ohne Zweifel eine Kathedrale mit Spitzbogenfenster und Strebebögen, Türmen und einem Dach, die man vor sich hat.

Weitere Beispiele für Gebäudegrafiken sind die 1961 entstandene Innenansicht der „Abtei von Westminster“, in deren Mittelschiff man Richtung Apsis blickt, und die in

¹³⁴ Von der Kathedrale gibt es mehrere Ausführungen. Die Abbildung in der Publikation zum 30 jährigen Jubiläum der Künstlergruppe „Der Kreis“ (Kat. Ausst., Wien 1976), die den gleichen Titel trägt, weist Abweichungen von der Variante im Kulturamt auf.

der Arthothek aufbewahrt wird, die mit 1965 etwas später datierte „Kuppel zu St. Peter, Rom“ – auch als Petersdom bezeichnet¹³⁵ – und der in der Volksstimme erwähnte „Mailänder Dom“¹³⁶.

Bei den Stadtansichten stellt die in der Albertina verwahrte Grafik „St. Peter in Zürich“ (Abb. 45), die mit 1958 zu datieren ist¹³⁷, eine der frühesten Arbeiten dar. An ihr kann verdeutlicht werden, wo Louise Autzinger ihren Weg begann. Der Betrachter blickt von einem erhöhten Punkt aus auf eine Stadt mit einem schiefen Kirchturm, deren Dächer und Bäume noch klar als solche „gezeichnet“ wurden. Die Motive tauchen weder als gesetzte Schraffuren aus der Fläche auf, noch bleiben ihre Grenzen im Unklaren. Linien bilden als Linien ein Dach oder ein Haus. Aufgrund der runden Anordnung der Häuser und der Schräge des Kirchturms erinnert die Grafik entfernt an Arbeiten von Muhammad Malli (Abb. 46). Ihren Reiz erhält sie, ähnlich wie so manche Arbeit im Faustzyklus und ganz im Gegensatz zu den teilweise sehr architektonisch wirkenden Schraffurarbeiten, durch eine gewisse Unbekümmertheit und Lockerheit im Umgang mit der gestellten Aufgabe. Auch die im Kulturamt aufbewahrte Federzeichnung „Passau“ von 1960 darf noch zu dieser frühen Phase gezählt werden. Spätere, „korrektere“ Beispiele der Stadtansichten sind die eventuell prämierte Arbeit „Hafenviertel in Belfast“¹³⁸ (Kulturamt) (Abb. 47) sowie die in der Arthothek verwahrten Grafiken „Stadt in England“ und „Kathedrale von Glasgow“ (Abb. 48), die alle drei um 1961 entstanden. Das zuletzt genannte Blatt der Kathedrale wird unter den Stadtansichten genannt, da es im Gegensatz zum oben besprochenen nahezu gleichnamigen Blatt des Kulturamtes auch die umliegenden Häuser mit einbezieht, und davon abgesehen auch im Stil der durch kurzen Querstrichen angedeuteten Fenster, den Stadtansichten näher steht. Diese präsentieren sich, wie an Abbildung 47 nachvollzogen werden kann, als eine Vielzahl an über das Blatt verteilte Schraffuren aus langen und kurzen Linien, aus deren Wirrwarr bei längerem Hinsehen Straßenzüge und Häuserfronten auftauchen. Ein einheitlicher Strichduktus überzieht das ganze Blatt und bezieht auch die umliegenden Hügel und Landschaften mit ein. In den Randbereichen

¹³⁵ Abgebildet und datiert in den Publikationen zum 20 jährigen (Kat. Ausst., Wien 1966) und zum 30 jährigen (Kat. Ausst., Wien 1976) Jubiläum der Künstlergruppe „Der Kreis“.

¹³⁶ Wiesflecker 1964.

¹³⁷ Die in der Albertina angegebene Datierung mit 1952 erscheint unwahrscheinlich, da die letzte Ziffer der Datierung am Blatt selbst eher einem Achter als einem Zweier entspricht. Des Weiteren beschäftigt sich Louise Autzinger 1952 noch hauptsächlich mit Tanzskizzen, und auch die Reisen in die Schweiz beginnen erst zu einem späteren Zeitpunkt.

¹³⁸ Siehe Seite 15.

werden teilweise Bögen als Abrundung eingesetzt, die auch dazu dienen, die Komposition zu beleben.

Die **zweite Gruppe** der „Strichgespinste“ beinhaltet die Baum-, Lichtungs-, Wald- und Landschaftsgrafiken. Diese bereiten gewissermaßen den Übergang zur dritten und abstraktesten Gruppe vor, da in ihnen das Motiv zwar noch benannt ist, die Struktur allerdings ähnlich den zeitgleich entstandenen Gobelins bereits stärker in den Vordergrund drängt.

Abbildung 49 zeigt die Grafik „Lichtung“ von 1961 (Abb. 49), die sich unter den im Kulturamt der Stadt Wien aufbewahrten Arbeiten der Künstlerin befindet. Ohne den Titel würde hier bereits einige Unklarheit über das Dargestellte herrschen, doch mithilfe des kleinen Fingerzeigs lässt sich problemlos die Verbindung zu den Baumgobelins herstellen. Gezeigt werden zwei Bäume, die einen Raum einschließen, der aufgrund des übergreifenden Strichduktus miteinbezogen und zum Leben erweckt wird. Die Grafik wirkt reduziert und auf das Wesentliche beschränkt. Quer verlaufende Äste werden wie in dem Gobelin „Wald II“ nicht dargestellt und die Vertikale infolgedessen betont.

Obwohl zu den Gobelins nicht nur inhaltlich eine enge Verbindung besteht, handelt es sich dennoch definitiv um keine Entwürfe für Webarbeiten, da hierfür die Techniken zu verschieden sind. Während die moderne Gobelinkunst die Fläche betont¹³⁹, steht in der Grafik die Linie im Mittelpunkt, die formt und umrandet, oder wie im Fall von Louise Autzingers Arbeiten in Schraffuren neben- und übereinander gesetzt wird. Vergleicht man die Lichtungsgrafik mit dem Gobelin Wald II, erkennt man, dass eine gleiche Aufgabenstellung auf sehr unterschiedliche Art und Weise gelöst wurde: Waren es in den Gobelins die Farben, mit deren Hilfe der Lichteinfall dargestellt wurde, so ist es in der Grafik einzig und allein ein Mehr oder Weniger an Abständen zwischen den gezogenen Linien, das diesen Eindruck vermittelt. Der gravierendste Unterschied zwischen den Webarbeiten und den Malereien und Grafiken aber, der den Gobelin sogar eher in die Nähe der Skulptur rückt, besteht nicht in der stilistischen und teilweise Material mitbedingten Umsetzung der Idee, sondern im Arbeitsprozess an sich:

„Vor allem besteht er (der Unterschied zwischen Maler und Weber) im Verhältnis zur Fläche. Während der Maler und Zeichner eine vorgegebene Fläche bedeckt, schafft sie

¹³⁹ Siehe Kapitel 5.

der Weber erst während der Arbeit, das heißt, die Fläche und das Werk sind gleichzeitig beendet – also identisch“.¹⁴⁰

Des Weiteren arbeitet die Weberin am Webstuhl von unten nach oben.¹⁴¹ Bereits Gewebtes kann dabei nicht mehr verändert werden, es sei denn man trennt alles sich zu diesem Zeitpunkt Darüberbefindende wieder auf. Der Arbeitsprozess nimmt viel Zeit in Anspruch und besitzt einen gewissen meditativen Charakter. In der Grafik hingegen präsentiert sich Louise Autzinger eine bestehende leere Fläche, auf der es ihr frei steht, in welchem Bereich sie wann wie oft arbeitet. Betrachtet sie das Blatt und befindet, dass da und dort noch ein paar Striche fehlen, ist es ihr ein leichtes, diese jederzeit nachträglich zu setzen. Der Aufbau erfolgt nicht von unten nach oben wie im Gobelin, sondern eher vom Zentrum in die Peripherie.

Die unterschiedlichen Herstellungs- und Herangehensweisen führen zu jeweils eigenen Ausdrucksmöglichkeiten. Gut erkennbar sind diese, wenn man den Gobelin „Wald I“ mit der Grafik „Wald I“ vergleicht. Trotz des gleichen Ausgangspunktes ergeben sich keine Gemeinsamkeiten sondern Unterschiede: Die Grafik „Wald I“ (Abb. 50) zeigt uns ein dunkles Knäuel an Strichen, das sich auf dem weißen Hintergrund ausbreitet. Sie zeigt ein abstrahiertes dunkles an einen Wald erinnerndes Geflecht, einen Waldrand, an dem ein helles Außen und ein dunkles Innen aufeinander treffen. Es gibt ein Auf und Ab, ein Vorne und ein Hinten. Der Gobelin (Abb. 20) hingegen spielt mit der Flächigkeit, mit der Farbe und mit der Form. Abgebildet ist nicht mehr der Wald, sondern der Eindruck des Waldes, den sein Anblick in uns hinterlässt. Bäume und Hintergrund sind eins geworden. Es existiert kein Rundherum mehr, keine erkennbare naturalistische Form, die sich abhebt.

Unabhängig von den Unterschieden in Darstellungsweise und Aufbau, kann im Falle der Walddarstellungen auch mit Hilfe der Datierungen eine unmittelbare Zusammengehörigkeit bzw. vorgegebene Reihenfolge zwischen Grafik und Gobelin widerlegt werden, da die Grafik erst 1962, der Gobelin aber bereits 1960/61 entstanden ist.

Als Beispiel für ein Landschaftsbild, das sich aufgrund seiner Reduziertheit auch schon problemlos in die dritte Gruppe einreihen lassen könnte, zeigt Abbildung 51 die sich im Besitz des Kulturstadtes befindende Grafik „Landschaft II“ von 1960 (Abb. 51). In das obere Viertel des Blattes gerückt, deuten einige wenige Striche ein sich am Horizont befindendes Etwas an, das man beispielsweise als Landschaft vor Sonnenuntergang

¹⁴⁰ Lechner 1978, o. S. (Einleitung, Fritz Riedl).

¹⁴¹ Mistelberger-Kreczik 1992, S. 34.

interpretieren könnte. Als farbliche Unterstützung zum Schwarz verwendet die Künstlerin dunkelbraune Tusche. Als Besonderheit bleiben im Gegensatz zu den anderen, zumeist doch eher gefüllten Blättern, bei dieser Grafik nahezu drei Viertel des Blattes frei. Die auch in späteren Arbeiten erkennbare Konzentration auf das Wesentliche ist bereits vorhanden.

Weitere Landschaftsdarstellungen befinden sich in der Albertina und im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste: Die Albertina besitzt eine Federzeichnung mit dem Titel „Berglandschaft“ und eine mit 1959 datierte Radierung mit dem Titel „Landschaft“, das Kupferstichkabinett zwei frühe mit 1958 datierte Federzeichnungen mit den Bezeichnungen „Hügelige Landschaft“ und „Landschaft“.

In der **dritten Gruppe** verraten Titel wie „Überlagerungen II“¹⁴² oder „Verdichtungen“ von Anfang an, dass hier nicht mehr das Naturmotiv, sondern eine dahinter liegende Struktur im Mittelpunkt des Interesses steht. Einige der Grafiken, wie etwa die Arbeit „Kugelformen“ von 1961 (Abb. 52), sind dabei eher geometrisch konzipiert. Andere wiederum schließen an die zuvor besprochenen Baum- und Landschaftsgrafiken an, um diese noch weiter zu abstrahieren. Frühe Beispiele dieser zweiten Herangehensweise sind die beiden Arbeiten „Zeichnung I“ und „Zeichnung II“ (Abb. 53) von 1958, die sich beide im Besitz des Kulturstadtes der Stadt Wien befinden. Eine interessante späte Arbeit, die im Vergleich mit den frühen Arbeiten die Weiterentwicklung der Künstlerin verdeutlicht, ist das von der Artothek mit 1969 datierte Blatt „Variationen III“ (Abb. 54). Sie erinnert in gewisser Weise an die „Zeichnung II“ und an den in Abb. gezeigten „Wald“ der zweiten Gruppe. Im Gegensatz zum Letztgenannten ist der Naturbezug jetzt jedoch aus dem Titel entfernt und der Strichduktus noch ein weiteres Mal reduziert und vereinheitlicht. Der Strichduktus besteht aus kurzen, nur ganz leicht gebogenen Strichen, deren Überlagerungen sich an manchen Stellen verdichten und an anderen verdünnen. Die damit geformten Bereiche des Lichts und des Schattens treten an die Stelle einer Darstellung im Sinne von Motiv vor Hintergrund, die hier nicht mehr von Bedeutung ist. Nach außen hin löst sich das Dargestellte gewissermaßen auf, verschwindet im Licht. In den dunkleren, dichten Zentren sorgt die eingesetzte braune Tusche für zusätzliche Nuancen und verstärkt den Naturbezug, der in Grafiken wie dieser stärker hervortritt als in den eher geometrisch konzipierten Arbeiten.

¹⁴² Erwähnt in der Publikation zum 20 jährigen Jubiläum der Künstlergruppe „Der Kreis“ (Kat. Ausst., Wien 1966)

Als ein Beispiel der geometrischen Arbeiten kann hier abschließend die Grafik „Verdichtungen II“ gezeigt werden (Abb. 55), die sich ebenfalls in der Artothek befindet. Die Arbeit hat im Gegensatz zu den früher entstandenen geometrischen „Kugelformen“ an Komplexität gewonnen. Das Ausgangsmaterial ist nicht mehr als solches erkennbar, stattdessen verrät der Titel explizit das Thema der Verdichtungen. Vergleicht man die Arbeit mit den zuvor besprochenen „Variationen III“, liegt der gravierendste Unterschied in der unterschiedlichen Länge und Präzision des Strichduktus. Waren es in den Variationen kurze, wie „schnell hingeworfen“ wirkende Schraffuren, so sind es hier lange, präzise und überlegt gezogene Striche, die sich zu spiralähnlichen Gebilden formen. Der Übergang zum weißen Zeichenblatt erscheint härter und endgültiger. Das „flackern“ des Lichts sowie die braune Tusche und folglich der unmittelbare Naturbezug, sind verschwunden.

In diesen „Liniengespinsten“ hat Louise Autzinger jene ihr eigene Formensprache gefunden, die sie in den Strukturzyklen der Anfangszeit gesucht hat. Vereinent ist nicht mehr ein gezeichnetes Objekt oder eine bestimmte Struktur, sondern ein das ganze Blatt überziehender feiner Linienduktus, der sich ganz auf die Grundform Linie reduziert, und den sie sich ab 1958 zu erarbeiten beginnt. Die präzise gezogenen Linien, die sich nur mehr in Länge, Biegung und Anordnung zueinander voneinander unterscheiden, verleihen den meisten ihrer Arbeiten dabei ein kontrolliertes, konstruiertes und eher kühles Aussehen. In einigen wenigen Arbeiten gelingt es ihr dennoch, die lebende Materie durch Licht-Schatten-Assoziationen, unruhigere Linien oder dem Einsatz von brauner Tusche nicht in Vergessenheit geraten zu lassen.

4.3.5. Filzstiftzeichnungen:

Zuletzt entstehen die sog. **„Filzstiftzeichnungen“**, die nach Auskunft des Sohnes der Künstlerin die späten Jahre prägen.¹⁴³ Leider gibt es hierzu wenig erhaltene Beispiele. Abbildung 56 zeigt ein undatiertes und unsigniertes Blatt, das gemeinsam mit einigen anderen in einer Mappe im Besitz von Herrn Mrak junior aufbewahrt wird (Abb. 56). Die einzige (zum jetzigen Zeitpunkt) bekannte angekaufte Filzstiftarbeit kann im

¹⁴³ Gespräch mit Michael Mrak (Sohn), in Großweikersdorf (NÖ), am 18. 04. 2008. Die Filzstiftzeichnungen sind ihm aus seiner Kindheit in Erinnerung geblieben.

Studiensaal des Wien Museums besichtigt werden und wird mit 1970 datiert.¹⁴⁴ Beide Arbeiten zeichnen sich durch einen groben und eckigen Strichduktus aus, der nicht allein durch die dickere Linie des Filzstifts erklärt werden kann. Den feinen, präzise gezogenen Linien der früheren Schraffurarbeiten folgen hier kraftvolle, mit mehr Emotion aufgeladene Strichgebilde. Die gewählte Farbe, in der jeweils die gesamte Zeichnung ausgeführt wird, ist zumeist ein dunkles Braun, teilweise auch Schwarz.

Im Vergleich mit den oft aus der Ferne betrachteten Objekten der „Liniengespinnste“ ist es in diesen späten Blättern neben dem kraftvolleren Linienduktus zusätzlich noch die Nähe zum Dargestellten, die auffällt. Gezeigt wird nicht mehr eine aus der Distanz betrachtete Gruppe von Bäumen oder ein aus der Ferne analysierter Aufbau einer Stadt, sondern genau jener Bereich, in dem eine waagrechte und eine senkrechte Form, vermutlich abermals Bäume, aufeinander treffen bzw. sich kreuzen. Die den Grafiken der Künstlerin zugrunde liegenden Kreuzungspunkte, die Verdichtung und die Überlagerung, werden somit abgesehen vom Darstellungsmittel auch zum Dargestellten. Dabei wirken sie lebendiger und unmittelbarer als je zuvor. Auch eine dank der Verwendung von Filzstiften erzeugte Ungenauigkeit der Linie, die an manchen Stellen „auslässt“ und brüchig wird, trägt zu diesem Eindruck bei.

Sucht man in Österreich nach Vergleichbarem, erinnern die Zeichnungen teilweise an späte Grafiken des Oberösterreichers Othmar Zechyr. Dieser war freilich um einiges jünger als die Künstlerin und beschäftigte sich zum Zeitpunkt des Entstehens der eben besprochenen Arbeiten noch anderen Themen, und nicht mit den hier als Vergleich herangezogenen späteren „Hügelbildern“ (Abb. 57, Abb. 58). Gekannt haben könnten sie einander aber trotzdem.¹⁴⁵ Im Verwenden von Filzstiften geht Louise Autzinger meines Wissens zu diesem Zeitpunkt eigene Wege, die ebenfalls in die Richtung jüngerer Grafiker und Grafikerinnen weisen.

4.3.6. Zusammenfassung:

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass neben den punktuellen frühen Höhepunkten, wie der zweiten Mappe des Faustzyklus Anfang der Fünfziger und den Farblithographien Mitte der Fünfziger Jahre, vor allem der späte Werkzyklus der

¹⁴⁴ Die zuletzt genannte Arbeit könnte ident mit einer in der Kreisausstellung von 1981 gezeigten Arbeit sein. Ansonsten sind keine Filzstiftzeichnungen in Ausstellungen erwähnt.

¹⁴⁵ Othmar Zechyr war zu der Zeit bereits in Wien und hatte u. a. Ausstellungen in der Galerie zum roten Apfel, an der auch Grafikkünstler des Kreises (Pechok, Malli) beteiligt waren. Näheres zur Galerie zum roten Apfel siehe Heilingsetzer 2003, näheres zu Othmar Zechyr siehe Zechyr 2001.

Filzstiftzeichnungen eine genauere Untersuchung wert wäre. Der Wechsel von den präzisen, dünn durchgezogenen Linien der frühen Sechziger zu den kraftvolleren, eckigeren Linien der späten Arbeiten ist erstaunlich und macht neugierig auf mögliche Gründe und Anregungen für diesen Wechsel. Wer stellte zu diesem Zeitpunkt in den heimischen Galerien aus? Welche Ausstellungen könnte sie gesehen haben?

Im Gegensatz zur dürftigen Quellenlage bei den Filzstiftzeichnungen konnte die Analyse der Schraffurarbeiten aufgrund der in ausreichendem Maße zur Verfügung stehenden bildlichen Quellen am genauesten ausfallen. Die vorgenommene Einteilung in drei Untergruppen kann, muss aber nicht als gültig angesehen werden. Vor allem zwischen der zweiten und der dritten Gruppe gibt es durchaus Überschneidungspunkte, die auch eine andere Einteilung vertretbar machen würden.¹⁴⁶

Beim gelegentlichen Seitenblick auf die Gobelines wurden Berührungspunkte gefunden, eine wirkliche Übereinstimmung konnte allerdings nicht festgestellt werden. Der Fläche der modernen Gobelinweberei steht in der Grafik die Linie gegenüber, dem Gestalten mit der Farbe die Ausdruckskraft in Schwarz-Weiß, die gelegentlich durch Braun, Blau oder Rot ergänzt wird. Grafik und Gobelinweberei bildeten demzufolge für die Künstlerin zwei eigene Bereiche, zwischen denen sie je nach Stimmungslage und zur Verfügung stehender Zeit wechseln konnte. Gemeinsamkeiten liegen in der vermehrt auftretenden Auseinandersetzung mit Baum und Waldmotiven nach 1958/60 und in der zum gleichen Zeitpunkt beginnenden Verfestigung des eigenen Stils. Einer durch die Reduktion und Konzentration der zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel hervorgerufenen Kühle und Konstruiertheit, folgt dabei in späteren Arbeiten eine Rückführung ins Natürliche und Lebendige.

¹⁴⁶ Man könnte beispielsweise die geometrischen Arbeiten als eine eigene Gruppe positionieren, und alle restlichen Arbeiten der Gruppe drei mit jenen der Gruppe zwei zusammenlegen.

5. ÖSTERREICHISCHE TEXTILKUNST NACH 1945

5.1. Einleitung:

Um die Bedeutsamkeit und den Stellenwert der textilen Arbeiten von Louise Autzinger zu erkennen, ist es erforderlich, sich eingehender mit der Textilkunst der Nachkriegszeit zu beschäftigen. Das folgende Kapitel, das mit einer kurzen Einführung in die Geschichte der Textilkunst beginnt, wird daher vor allem jenen Künstlern und Künstlerinnen gewidmet sein, die sich in Österreich kurz vor, gemeinsam mit, oder kurz nach Louise Autzinger mit der Gobelinwirkerei beschäftigt haben. Im Anschluss daran wird der Stellenwert von Louise Autzinger besprochen, den sie in dieser „Szene“ einnimmt.

Eine wichtige Hilfe bei der Erstellung dieser Einführung boten die Kataloge der Ausstellungen „Textilkunst aus Österreich“ (1979) und „Textilkunst Linz 81“ (1981), welche die Vielfalt der Szene wiedergeben, da sie nicht nach dem Bekanntheitsgrad auswählen, sondern auf Vollständigkeit ausgelegt sind.¹⁴⁷ Darüber hinaus gab die Dissertation „Österreichische Tapisserie nach 1945“ Anhaltspunkte zu Themen wie „Moderne Tapisserie – ein ´Abklatsch der Malerei´ oder ´Dekorative Materialkunst´“, „Moderne Tapisserie – Raumschmuck, Architekturelement oder Ausstellungswerk“, und „Tapisserie – ein Handwerk, Kunsthandwerk oder Kunstwerk“.¹⁴⁸

In Bezug auf die einzelnen erwähnten Künstler war es teilweise nicht leicht, Informationen zu bekommen, die über die Kurzbiographien in den Katalogen hinaus gehen. Wirklich gut dokumentiert, im Sinne einer Publikation mit Werkverzeichnis und Werkanalysen, ist von den in der Folge vorgestellten Künstlern allein Fritz Riedl.¹⁴⁹ In Anlehnung an die 2003 in Krems stattgefundene Ausstellung „Mimosen – Rosen – Herbstzeitlosen. Künstlerinnen: Positionen 1945 – Heute“ wird daher in den nächsten Kapiteln versucht werden, auch den teilweise in Vergessenheit geratenen Leistungen einiger Künstlerinnen den ihnen zustehenden Platz zu bieten.¹⁵⁰ Neben Louise Autzinger betrifft das insbesondere Johanna Schidlo und ihre Rolle neben Fritz Riedl in den Anfangsjahren der modernen Gobelinweberei.

¹⁴⁷ Kat. Ausst., Halbtturn 1979 und Kat. Ausst., Linz 1981.

¹⁴⁸ Mistelberger-Kreczik 1992.

¹⁴⁹ Pack 1961, Kat. Ausst., Wien 1978, Riedl 1983, Knopp - Rupertsberger 1991, Kat. Ausst., Wien 2003, u. a.

¹⁵⁰ Kat. Ausst., Krems 2003b.

Bezüglich der internationalen Entwicklung der Textilkunst bis 1945 dienten die beiden umfangreichen Publikationen „Das große Buch der Tapisserie“ (1965), sowie „Wandteppiche des 20. Jh.“ (1975) als Informationsquelle.¹⁵¹

5.2. Vorgeschichte International:

Die moderne Tapisserie nach 1945 bezieht sich in ihren Bestrebungen auf die Webarbeiten der Kopten und auf jene Tapisserien, die im Mittelalter die Wände der Kathedralen und Schlösser schmückten. Im Vordergrund steht dabei die den mittelalterlichen Gobelins noch innewohnende materialgerechte Umsetzung von Entwürfen ins Textile - ausgeführt von ein und derselben Person, und eine diesem Vorbild folgende Betonung der Zweidimensionalität, die nun helfen soll, die Textilkunst von der sie vereinnahmenden Malerei zu trennen.

Ihren Ausgangspunkt nahm diese Rückbesinnung um 1900, als man erkannte, dass die Tapisserie sich immer mehr von sich selbst entfernt hatte. Bereits im Laufe von Renaissance und Barock war es zu einer Annäherung an bzw. Unterordnung unter die Malerei gekommen. Die Tapisserie wurde zu einer Kopie der Malerei, und die Eigenschaften des textilen Materials wurden vernachlässigt und gerieten in Vergessenheit. Um das Ziel einer möglichst genauen Übertragung der Malerei ins Textile zu erreichen, verwendeten die Manufakturen bis zu 30 000 verschiedene Farben bzw., anders ausgedrückt, je 1000 Abstufungen von Licht zu Schatten bei 36 Farbtönen.¹⁵² Ihren Höhepunkt erreichte die Imitation im 19. Jh.

Bis zur Perfektion eine Nachahmung der Malerei, hatte sich die Tapisserie gewissermaßen selbst negiert: „Noch nie war die Tapisserie der Malerei so nahe und gleichzeitig von ihr so weit entfernt.“¹⁵³

Impulsgeber für die Rückbesinnung auf die Tapisserie als eigene autonome Kunstform waren um 1900 die Jugendstilbewegungen der diversen Länder, die im Entwurf zu mehr Flächigkeit und abstrahierenden Tendenzen führten, sowie die Aufwertung des Kunsthandwerks, die eine erneute Einheit von künstlerischem Entwerfer und

¹⁵¹ Verlet 1965 und Jarry 1975.

¹⁵² Verlet 1965, S. 157.

¹⁵³ Pianzola 1971, S. 105.

ausführendem Weber oder zumindest eine intensive Zusammenarbeit der beiden zur Folge hatte.

5.2.1. Die Rückkehr zur Fläche als erster Impulsgeber:

Die „Wiederbelebung“ der Tapisserieweberei ist eng mit dem Franzosen Jean Lurcat verbunden, der sich im Gegensatz zu so manchem anderen Entwerfer mit den speziellen Anforderungen und Eigenheiten des Webens auseinander setzte. Nachdem die ersten Entwürfe um 1917 noch von seiner Mutter ausgeführt wurden, begann zwanzig Jahre später seine Zusammenarbeit mit der Manufaktur in Aubusson¹⁵⁴ (Abb. 59). Ein Verzicht auf illusionistische Raumtiefe, eine Reduktion der Farbpalette, festgelegte Tonwerte und chiffrierte Kartons – im Sinne von Kartons, die nicht mehr ausgemalt, sondern mit Nummern versehen wurden – waren das Ergebnis der gelungenen Erneuerungs- und Rückbesinnungsbestrebungen, denen er sich gemeinsam mit den Malern Dubreuil und Gromaire sowie dem Wirkmeister Francois Tabard in Aubusson widmete.¹⁵⁵ Im Vergleich zu den oben genannten 30 000 Farbnuancen kamen zu dieser Zeit nur mehr an die 50 Farben zum Einsatz.¹⁵⁶

Lurcat gewann bekannte zeitgenössische Künstler wie Picasso, Braque, Miro, Le Corbusier, Manessier, Leger u. a. für die Tapisserie und brachte dadurch die in Vergessenheit geratene Kunst wieder mehr an die Öffentlichkeit. Eine von ihm organisierte Ausstellung französischer Tapisserien, die 1946 im „Musee national d'Art moderne“ gezeigt wurde, reiste anschließend durch Europa und nach Amerika.¹⁵⁷ 1949 war sie auch in Wien zu sehen.¹⁵⁸

Die Tendenzen in der modernen Malerei kamen den neuen Vorstellungen der Tapisserieentwürfe mit ihrer Flächigkeit entgegen (Abb. 60, Gobelin nach einem Entwurf von Henri Matisse). Da sich allerdings die wenigsten der die Entwürfe liefernden Künstler eingehender mit der Technik des Webens beschäftigten, geschweige denn die Entwürfe selbst ins Textile übertrugen, blieb die Trennung in entwerfenden Künstler und ausführenden Weber in den Manufakturbetrieben erhalten.

¹⁵⁴ Aubusson und Felletin gelten als die Zentren der Weberei in Frankreich.

¹⁵⁵ Jarry 1975, S. 88 – 93.

¹⁵⁶ Verlet 1965, S. 157.

¹⁵⁷ Jarry 1975, S. 88 – 93.

¹⁵⁸ siehe Seite 55.

5.2.2. Die Einheit von Kunst und Handwerk als zweiter Impulsgeber:

Die Aufwertung des Handwerks nahm ihren Ausgangspunkt um 1900 bei William Morris und der “arts and crafts“ Bewegung in England, und setzte sich in den diversen Kunstgewerbebewegungen der Zeit fort. In Opposition zur zunehmenden industriellen Produktion rückte die handwerkliche Umsetzung wieder mehr in den Vordergrund und man förderte eine Einheit von künstlerischem Entwurf und handwerklicher Ausführung. Bedeutende Textilkunstabewegungen der Zeit waren die Schule von Frida Hansen in Skandinavien und die Webergruppe Scherrebeck in Deutschland. Frida Hansen gilt hierbei als eine der großen Wegbereiterinnen der modernen Textilkunst. Sie webte und entwarf ihre Kartons selbst und befasste sich dabei auch mit technischen Details. Gefärbt wurde in Naturfarben (Abb. 61).¹⁵⁹ Auch das Scherrebeck-Atelier in Deutschland, das von 1896 bis 1903 in Nordschleswig betrieben wurde, nahm es sich zum Vorsatz, den Graben zwischen der freien und der angewandten Kunst zu überbrücken. Im Mittelpunkt standen dabei materialgerechte Entwürfe.¹⁶⁰

In Deutschland propagierte das Bauhaus die Beschäftigung des Künstlers mit dem Handwerk. In einer Lehrwerkstatt für Weberei setzte man sich mit Material, Webtechniken und pflanzlichen Farben auseinander. Eine Bauhausausstellung in Dessau zeigte 1930 u. a. Werke von Hans Arp, Anni Albers, Ruth Hollös und Gunta Stölzl (Abb. 62).¹⁶¹

5.2.3. Textilkunst und Architektur:

Abgesehen von der Aufwertung des Kunsthandwerks und der Abkehr vom Illusionismus in der modernen Kunst wird zumeist auch noch die neue Wandgestaltung in der modernen Architektur für den erneuten Aufschwung der Textilkunst mitverantwortlich gemacht. Die Argumente der Repräsentation und Dekoration sind dabei ähnlich jenen des ersten Höhepunktes im Mittelalter. Waren es damals die Kirchen und Klöster, die ausgestattet werden mussten, so sind es jetzt die großen, weißen Wandflächen der modernen Bauten, die gestaltet werden können.

Wilhelm Mrazek 1981: „Eine wesentliche Voraussetzung hierfür [für den Aufschwung der Gobelinweberei] schufen die zeitgenössischen Architekten mit einer internationalen

¹⁵⁹ Jarry 1975, S. 51 – 57.

¹⁶⁰ Verlet 1965, S. 160.

¹⁶¹ Jarry 1975, S. 66 – 72.

Architektur, die wegen der konstruktiven Strenge und nüchternen Materialität ihrer modernen Baustoffe der belebenden, wärmenden Atmosphäre dringend bedarf. Die großen öffentlichen und internationalen Repräsentationsbauten, die Flug- und Hotelhallen, die Eingangshallen, Fest- und Konferenzsäle, verlangen nach einer textilen Wandbekleidung im monumentalen Ausmaße. Mit den figural und abstrakt gebildeten Wandteppichen der jungen Künstler erhalten sie erst jene Wärme, jenen Glanz und jene Würde, die auch die Gegenwart nicht entbehren kann.“¹⁶²

Für viele Künstler und Autoren der Moderne ist die Tapisserie untrennbar mit der Wand und der Architektur verbunden. Adolf Hoffmeister schreibt über ihre Fähigkeit, großflächige Wände repräsentativ zu füllen, über ihre Geräusch dämpfende Funktion, und darüber, dass die Wolle der Wand ihre „Nacktheit und Kälte“ nimmt.¹⁶³ Für Lurcat ist sie Wandschmuck und Dekoration, Repräsentation, und logische Ergänzung zur modernen Architektur¹⁶⁴, und Le Corbusier begeistert sich vor allem für ihre Flexibilität und rasche Transportfähigkeit. Für ihn wird die Tapisserie dadurch zum Wandschmuck der Zeit schlechthin: „...Die Wand aus Wolle (dagegen), die Tapisserie, lässt sich abnehmen, zusammenrollen und je nach Wunsch anderswo wieder aufhängen. Aus diesem Grund habe ich meine Tapisserien „Wandnomaden“ genannt.“¹⁶⁵

5.3. Vorgeschichte National:

5.3.1. Die Wiener Gobelinmanufaktur:

Österreich besitzt dank der Sammeltätigkeiten der Habsburger eine ansehnliche Sammlung historischer Tapisserien mit bedeutenden Werken des 16. – 18. Jahrhunderts. Die Gobelins und Tapisserien, die der Repräsentation und Ausschmückung des Hofes dienten, entstanden allerdings nicht in Österreich selbst, sondern kamen als Ankäufe oder Geschenke aus den damaligen Zentren der Bildweberei, aus den spanischen Niederlanden und aus Frankreich. Eine eigene Produktion in Österreich war unter anderem dank der engen Verbindung zu den spanischen Niederlanden lange Zeit nicht von Nöten. Sie begann erst im Jahr 1921, als aus der kaiserlichen Restaurierwerkstätte bei der Hofburg die privat geführte Wiener Gobelinmanufaktur hervorging. Nach

¹⁶² Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Wilhelm Mrazek, o. S.

¹⁶³ Verlet 1965, S. 145 – 224.

¹⁶⁴ Mistlberger-Kreczik, 1992, S. 48.

¹⁶⁵ Verlet 1965, S. 147.

Vorbild der französischen Manufakturen wurden namhafte Wiener Künstler der Vorkriegszeit engagiert, deren Entwürfe dann von Kartonniers aufbereitet und von den eigenen Webern gefertigt wurden. Begründer der Manufaktur war Dr. August Mader (1888 – 1962), Entwürfe lieferten u. a. Robin Christian Andersen, Albert Paris Gütersloh, Franz von Zülow, Rudolf Hermann Eisenmenger, Oskar Kokoschka und Anton Faistauer.¹⁶⁶ Abbildung 63 zeigt einen Gobelin nach einem Entwurf von Robin Christian Andersen, der als Mitbegründer der Wiener Gobelinmanufaktur zu den Entwerfern der ersten neuen Tapisserien in Österreich zählt (Abb. 63).¹⁶⁷

5.3.2. Die Kunstgewerbeschule:

Im Bereich des Kunstgewerbes entstanden bereits 20 Jahre früher textile Arbeiten in Wien. Im Gegensatz zu den Textilkunstbewegungen in Skandinavien und Deutschland lagen in Arbeiten der Wiener Kunstgewerbeschule allerdings Entwurf und Ausführung noch in unterschiedlichen Händen. Demgemäß wurde der in Abbildung 64 gezeigte Wandteppich „Pflanzen und Fledermäuse“ von Marietta Peyfuß entworfen und von Jenny Bayer (Kunstgewerbeschule Wien) gewebt (Abb. 64).¹⁶⁸

Angela Völker führt im Katalog der Ausstellung „Textilkunst aus Österreich. 1900 – 1975“ mit dem 1901 nach einem Entwurf von Rudolf Hammel entstandenen Gobelinvorhang (Abb. 65) noch einen weiteren Gobelin der Wiener Kunstgewerbeschule an. Dieser geht ihrer Meinung nach bereits über den in Jugendstil-Manier gestalteten Gobelin von Marietta Peyfuß und Jenny Bayer hinaus, indem er auf die dem Material und der Technik des Webens innewohnenden Eigenschaften eingeht: „Der Entwurf von Rudolf Hammel zeigt dagegen eine neue Form der Auseinandersetzung mit Material und Technik der Tapisserieweberei: Die charakteristischen Schlitze, die in der Bildwirkerei bei Farbwechsel auftreten und nachträglich zusammengenäht werden müssen, sind hier zum formalen Prinzip gemacht. Die taktil ansprechende, im Vergleich z. B. mit der Tapisserie der Peyfuß, „grobe“ Oberfläche erinnert an zeitgenössische skandinavische Webereien.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Kat. Ausst., Halbturm, 1979, Einleitung Wilhelm Mrazek, S. 6/7.

¹⁶⁷ Kat. Ausst., Halbturm 1979, S. 14.

¹⁶⁸ Kat. Ausst., Halbturm 1979, S. 66/67.

¹⁶⁹ Kat. Ausst., Halbturm, 1979, Einleitung Angela Völker, S. 8.

5.4. Die Ausstellung Französische Wandteppichkunst von Heute – 1949:

Die Ausstellung der Französischen Wandteppichkunst Anfang 1949 im Museum für angewandte Kunst am Stubenring stellt das Bindeglied zwischen der internationalen Entwicklung und der österreichischen modernen Textilkunst dar. Ebenso wie in allen anderen Kunstgattungen, bestand auch im textilen Bereich zu der Zeit ein großes Interesse an den aktuellen internationalen Entwicklungen. Und ähnlich der Malerei waren es die Franzosen, die wichtige Impulse setzten und den österreichischen Künstlern eine mögliche Einheit von textilem Material und modernen Ansprüchen vor Augen führten. Gezeigt wurden moderne, in den staatlichen Manufakturen in Paris oder in den privaten Manufakturen in Aubusson und Felletin gewebte Tapisserien nach Entwürfen von Georges Braque, Le Corbusier, Ferdinand Leger, Jean Miro, Henri Matisse, Pablo Picasso, Alfred Manessier, Marcel Gromaire, Jean Lurcat u.a.¹⁷⁰

Autonome Textilkünstler wie Fritz Riedl beziehen sich in ihren Anfängen explizit auf diese Ausstellung, aber auch das offizielle Wien dürfte sich in diesen Tagen der repräsentativen Wirkung von Tapisserien wieder bewusst geworden sein und verhalf der Wiener Gobelinmanufaktur dadurch zu lukrativen Aufträgen und neuerlichem Ansehen.

Auf den nächsten Seiten wird nun auf die unterschiedlichen, im Österreich der Nachkriegszeit eingeschlagenen Richtungen genauer eingegangen werden. Zuvor noch kurz ein paar Worte zur gewählten Gliederung:

Grundsätzlich lassen sich drei Arten von Tapisserien unterscheiden:

- in der Manufaktur nach fremdem Entwurf hergestellte Tapisserien
- in Webateliers nach fremdem Entwurf hergestellte Tapisserien
- in Webateliers nach eigenem Entwurf hergestellte Tapisserien

Eine solche Einteilung würde allerdings den damaligen Gegebenheiten nicht gerecht werden, da sie in den Anfängen noch nicht als solche wahrgenommen wurde. Beweis dafür sind die Ausstellungen der fünfziger und sechziger Jahre, in denen Vertreter aus allen drei Sparten wertungsfrei nebeneinander ausgestellt wurden. Des Weiteren könnte auch die Zuteilung der einzelnen Künstler in die Gruppen nicht immer eindeutig vorgenommen werden, da einige unter ihnen nicht nur in einer Gruppe zu finden sind. Fritz Riedl etwa, der als Vertreter der dritten Gruppe schlechthin gilt, webt in seiner Anfangszeit parallel zu seinen eigenen Arbeiten auch nach Entwürfen von Künstlerkollegen. In späterer Zeit gründet er sogar eine Manufaktur in Mexiko. Als

¹⁷⁰ Kat. Ausst., Wien 1949.

weiteres Beispiel für nicht eindeutig zuordenbare Künstler können Maria Plachky und Hilde Absalon genannt werden, die zunächst nur nach fremden Entwürfen arbeiten und erst in späteren Jahren beginnen, auch nach eigenen Entwürfen zu weben.

Aus den eben genannten Gründen wird im Folgenden auf diese Art der Einteilung verzichtet und nur eine grobe Gliederung in „Wiener Gobelinmanufaktur“ und in „freie Textilszene“ vorgenommen. Als roter Faden läuft die chronologische Reihenfolge weiter. Das Hauptaugenmerk der Betrachtung liegt auf der Gruppe der „selbst webenden“ Künstler, da ihr Weg für die weitere Entwicklung der Textilkunst entscheidend ist, und auch Louise Autzinger zu ihnen gerechnet werden kann.

5.5. Die Wiener Gobelinmanufaktur und neue offizielle Aufträge:

Der Manufakturbetrieb in der Hofburg nimmt seine Arbeit nach dem Krieg wieder auf, wobei die Einteilung in Entwerfer, Kartonniere und ausführende Weber nach französischem Vorbild beibehalten wird. Bei den Entwerfern greift man anfangs vor allem auf renommierte Künstler der Zwischenkriegszeit zurück, die bereits vor dem Krieg für die Manufaktur Erfolge erzielt hatten. 1948/9 entsteht der Gobelin „Die Gloriette von Schönbrunn“ nach einem Entwurf von A.P. Gütersloh (Abb. 66). 1951 folgt mit dem Gobelin „Der Dichter erblickt im Alltag die himmlischen Mächte“ erneut eine Ausführung nach einem Entwurf von ihm.¹⁷¹

Des Weiteren bekommt die Manufaktur, angeregt durch die international stattgefundene Wiederbelebung der Tapisserie, auch vermehrt repräsentative Aufträge von der Stadt. Nach einem Entwurf von Rudolf Bencic webt man die Tapisserie „Bundeshauptstädte“ für das Stiegenhaus des Kanzleramtes¹⁷² und anlässlich der Unterzeichnung des Österreichischen Staatsvertrages entsteht nach einem Entwurf von Hans Robert Pippal 1954 der Gobelin „Belvedere“.¹⁷³ 1954 wird nach einem Entwurf von Georg Schmid für das Innenministerium ein weiterer Gobelin mit dem Titel „Belvedere“ ausgeführt, aus Kostengründen allerdings nur als Teilstück (Abb. 67).¹⁷⁴

Einen der vielleicht größten Aufträge der Nachkriegszeit bildet der Tapisseriezyklus für einen Saal der wieder aufgebauten Staatsoper.¹⁷⁵ Er umfasst 13 Behänge mit einer Gesamtgröße von 171m². Entstanden in der Zeit von 1949 – 1954 nach den Entwürfen

¹⁷¹ Kat. Ausst., Sao Paolo 1963, Abb. 7.

¹⁷² Neuwirth 1958, S. 26 – 30.

¹⁷³ Mrázek 1961, S. 23 – 25.

¹⁷⁴ Simony 1955, S. 22/23.

¹⁷⁵ bis 1997 als Gobelinsaal, heute als Gustav Mahler-Saal bezeichnet.

von Rudolf Eisenmenger zeigt der Zyklus Szenen aus Mozarts Zauberflöte (Abb. 68).¹⁷⁶ Auch für Salzburger Bauten werden Aufträge angenommen. Für den Neubau des Festspielhauses etwa liefert man Gobelins nach den Entwürfen von Kurt Fischer und Giselbert Hoke¹⁷⁷. Mit 1960 datiert ein Gobelin nach einem Entwurf von Oskar Kokoschka, der ebenfalls für das Festspielhaus in Salzburg ausgeführt wird¹⁷⁸.

Unter den Künstlern, die aktiv am modernen Kunstgeschehen der Zeit nach 1945 in Wien teilnehmen, ist es neben dem Maler Arnulf Neuwirth¹⁷⁹ und dem Bildhauer Fritz Wotruba¹⁸⁰ vor allem der junge Wolfgang Hutter, der zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Maler Entwürfe für die Wiener Gobelinmanufaktur liefert. Den Entwürfen des 1928 geborenen Künstlers, der bei A. P. Gütersloh an der Akademie studiert hat und zur „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ zu zählen ist, kommt die getreue minutiöse Manufakturtechnik sehr entgegen. Nach seinen Vorgaben entstehen um 1955 „Papageno und Papagena“ für das Innenministerium¹⁸¹, 1956 „Der Tag“ (Abb. 69) und „Die Nacht“ für das Wiener Burgtheater¹⁸², und die Tapisserie „Macht der Musik“ für das Hotel Mirabell in Salzburg¹⁸³. Zusätzlich lässt Wolfgang Hutter Entwürfe von Fritz Riedl und Johanna Schidlo ausführen und steht somit verdienstermaßen am Übergang zur „freien Textilkunst“.

5.6. Die „freie Textilkunst“:

Parallel zur Wiener Gobelinmanufaktur entwickelt sich in den 50iger Jahren in Österreich eine „neue Art der Gobelinweberei“.¹⁸⁴ Einige der jüngeren Künstler der Wiener Kunstszene beginnen, angeregt durch die Ausstellung 1949 im Museum für angewandte Kunst, die Kunst des Gobelinwebens auf eigene Faust zu erkunden. Indem sie sowohl die Entwürfe als auch die Ausführung wieder in einer Person vereinen, gehen sie in ihrer Bezugnahme auf die Tapisserien des Mittelalters noch einen Schritt weiter als ihr Vorbild Jean Lurcat. Gewebt wird nicht in der Manufakturtechnik,

¹⁷⁶ Mrazek 1965, S. 117.

¹⁷⁷ Simony 1959, S. 248 – 251.

¹⁷⁸ Kat. Ausst., Sao Paulo 1963, Abb. 9.

¹⁷⁹ 1912 in Gablitz/ NÖ geboren. Die Tapisserie „Meer und Fischer“ wird nach seinem Entwurf 1961 von der Wiener Gobelinmanufaktur ausgeführt.

¹⁸⁰ 1907 geboren. Die Tapisserie „Drei Figuren“ wird nach seinem Entwurf 1954 von der Wiener Gobelinmanufaktur ausgeführt.

¹⁸¹ Simony 1955, S. 22/23.

¹⁸² Abbildung der Nacht in Kat. Ausst., São Paulo 1963, Abb. 8.

¹⁸³ Neuwirth 1958, S. 26 – 30.

¹⁸⁴ Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Mrazek, o. S.

sondern in freieren, an die alten koptischen und gotischen Traditionen anknüpfenden Formen.

Kurt Moldovan beschreibt 1954 den Unterschied zu den Manufakturteppichen, den man sieht, wenn man einen alten gotischen oder einen modernen handgewebten Teppich von der Seite betrachtet, wie folgt:

„Betrachtet man einen handgewebten Teppich, bekommt man nicht Stielaugen, sondern sozusagen Augensterne (der Stiel ist vorne dran), denn <gewebte Farbe> sieht und tastet man zugleich. In diese Farbe (gewirkte Farbe aus farbigen Fäden) kann der Blick im wahren Sinne des Wortes eindringen, versickern und ganz sich sättigen. Dieses sinnliche Eigenleben der Tapisserie hängt am <Faden> und man muß wirklich nur einmal einen alten gotischen oder modernen handgewebten Teppich von der Seite ansehen. Eine uneben ungleichmäßige Landschaft winziger Farbkuppeln und farbiger Schattentäler erblickt man; den hüpfenden Puls des farbigen Fadens, den die schöpferische Hand geführt“. Im Gegensatz dazu erscheint ihm der Manufakturteppich als glatt und leblos.¹⁸⁵

Das Gewebte ist fortan keine Kopie eines Bildes mehr, sondern ist das Kunstwerk an sich. Eigenheiten des Materials rücken mehr in den Vordergrund, ein vorausgehender Entwurf verliert seine unbedingte Notwendigkeit. Wilhelm Mrazek fasst diese Tatsache bei seinem Vorwort für die 1981 in Linz stattfindende Textilausstellung folgendermaßen zusammen:

„Der Arbeitsvorgang am Webstuhl ist für diese Künstler kein reproduzierendes Verfahren mehr, kein Umsetzen eines fremden Entwurfes in das textile Material, sondern ein Akt schöpferischen Gestaltens, bei dem Gesetzmäßigkeiten und spontane Improvisation einander ergänzen.“¹⁸⁶

Entwurfsskizzen sind insbesondere dann notwendig, wenn nicht nach eigenen Entwürfen, sondern nach solchen befreundeter Künstlerkollegen gewebt wird. Im Gegensatz zur Arbeit in der Gobelinmanufaktur handelt es sich hierbei allerdings nie um unabhängig voneinander ausgeführte Arbeitsschritte, sondern immer um eine enge Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlerpersönlichkeiten. Dem Künstler werden bei der Umsetzung ins textile Material vorher nie gekannte Freiheiten zugesprochen, und die Entwerfer greifen, wie man am Beispiel von Boeckl sehen wird, teilweise auch aktiv in den Webvorgang ein, oder setzen sich wie Hundertwasser selbst mit dem Material und dem Weben eines Gobelins auseinander.

¹⁸⁵ Moldovan 1954.

¹⁸⁶ Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Mrazek, o. S.

Die Herkunft der gesamten Gruppe - der Entwerfer, der Ausführenden und der beides Vereinenden - ist unterschiedlicher Natur und hat vordergründig nicht unbedingt etwas mit Textil zu tun. Bei genauerem Hinsehen erkennt man jedoch bei beiden Ausgangspunkten die bestehende Verbindung zur Weberei: Zum einen ist hier die Rede von der Meisterklasse für Malerei an der Akademie der bildenden Künste, deren leitender Professor A. P. Gütersloh Entwürfe für die Wiener Gobelinmanufaktur anfertigt. In seiner Klasse machen unter anderem Fritz Riedl (45/6 – 49), Johanna Schidlo (45 – 48), Wolfgang Hutter, und später ebenfalls Maria Plachky (58 Diplom) und Hildegard Absalon (54 – 56) ihren Abschluss. Auch Friedensreich Hundertwasser besucht für kurze Zeit diese Klasse. Verbindungen zu den eben genannten Künstlern hat des Weiteren die an der Grazer Kunstgewerbeschule ausgebildete Maria Biljan-Bilger, die während des Krieges nach Wien kommt und nach 1945 als Art Club Mitglied schnell Anschluss fand. Im Art Club sind neben Biljan-Bilger noch Riedl, Schidlo und Hutter, sowie Gütersloh, der ihm als Präsident vorsteht. Zum anderen führt ein zweiter Weg über die Meisterklasse für Mode und Textil an der Akademie für angewandte Kunst und deren Professor Josef Wimmer-Wisgrill. Zu seinen Schülern zählen Louise Autzinger (51 Diplom), Hubert Aratym (52 Diplom), Josef Schulz (52 – 56) und Sepp Moosmann (52 – 55)

Im Folgenden wird nun auf die einzelnen Künstler und ihren Beitrag zur Österreichischen Textilszene der Zeit näher eingegangen werden. Am Anfang der Entwicklung stehen die 1923 in Tschechien geborene Johanna Schidlo und der 1923 in Wien geborene Fritz Riedl:

5.6.1. Das Webatelier Schidlo & Riedl. 1949 - 1955:

Johanna Schidlo und Fritz Riedl lernen sich im Wien der Nachkriegszeit an der Akademie der bildenden Künste kennen. Gemeinsam mit Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, u. a. besuchen sie die Malereiklasse von A. P. Gütersloh. Als Mitglieder des 1947 gegründeten Art Clubs gehörten beide zur zeitgenössischen Kunstszene in Wien, die bemüht war, an die internationale Entwicklung wieder anzuschließen.

Während sich Fritz Riedl vorerst noch auf die Malerei konzentriert, wird Johanna Schidlo bereits während des Studiums von Gütersloh dazu ermutigt, Entwürfe für die Wiener Gobelinmanufaktur anzufertigen. 1948 reist sie mit einem Arbeitsstipendium nach Aubusson und erwirbt kurz darauf einen eigenen Webstuhl, da die Zusammenarbeit mit der Wiener Gobelinmanufaktur nicht in ihrem Sinne funktioniert. Nach einem Entwurf von Schidlo entsteht noch im selben Jahr im ersten gemeinsamen Atelier der beiden in der Josefstädterstraße der Gobelin „Odalischen“.¹⁸⁷ Weder Johanna Schidlo noch Fritz Riedl besitzen eine Webausbildung!

Fritz Riedl schließt sein Maleriestudium 1949 ab und beginnt, angeregt durch die bereits erwähnte Ausstellung französischer Wandteppiche, seine erste Tapisserie mit dem Titel „Blaue Komposition“ zu weben (Abb. 70). Parallel zu diesen ersten Webarbeiten entstehen in der Anfangszeit immer noch Malereien. Zusätzlich inskribiert er auch an der Hochschule für angewandte Kunst bei Professor Herberth als außerordentlicher Hörer Lithographie.¹⁸⁸

In den folgenden Jahren webt das Paar sowohl nach eigenen Entwürfen, als auch nach solchen von Künstlerkollegen. 1950 reisen sie gemeinsam mit einem Stipendium des französischen Kulturinstituts nach Aubusson zu Jean Lurcat, um ihre Webkenntnisse zu vertiefen.¹⁸⁹ Im selben Jahr entsteht nach einem Entwurf von Maria Biljan-Bilger der Gobelin „Geburt meines Kindes“ (Abb. 71), zwei Jahre später 1952 nach einem Entwurf von Wolfgang Hutter der Gobelin „Romeo und Julia“ (Abb. 72). Weitere Entwürfe liefert die amerikanische Malerin und Architektin Marcia Hoppman, die nebenbei das Atelier auch mit Wolle versorgt¹⁹⁰.

1952 übersiedelt die beiden mit mittlerweile drei eigenen Webstühlen in eine Atelierwohnung am Sebastianplatz im 3. Bezirk. Im selben Jahr entschließt sich der befreundete Maler Friedensreich Hundertwasser nach einer Diskussion über die Notwendigkeit von Entwürfen, in der sich Schidlo für und Riedl sowie Hundertwasser gegen die unbedingte Erforderlichkeit eines Entwurfs aussprechen, selbst einen Gobelin zu weben. Er borgt sich dafür einen Webstuhl sowie übrig gebliebene Wollreste von Schidlo und Riedl aus, und fertigt in sechsmonatiger Arbeitszeit den Gobelin „Pissender Knabe mit Wolkenkratzer“ (Abb. 73) – ohne Vorlage wohlgemerkt. Es bleibt sein einziger selbst gewebter.¹⁹¹

¹⁸⁷ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 42 – 48.

¹⁸⁸ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 65 – 70.

¹⁸⁹ Kat Ausst., Wien 2003, S. 11.

¹⁹⁰ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 68/69.

¹⁹¹ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 68 – 70.

Als erste ausländische Ausstellung des Ateliers nennt Helen Knopp-Rupertsberger in ihrer Arbeit über Fritz Riedl die Präsentation in der Galerie Cairola in Mailand im April 1952.¹⁹² Im Mai 1952 werden Arbeiten der beiden in der Art Club Galerie im Strohkoffer in Wien gezeigt.¹⁹³ Zwei Jahre später, 1954, spricht Kurt Moldovan in einer Ausstellungskritik im Bild-Telefgraf bereits von einem vorhandenen internationalen Bekanntheitsgrad des Webateliers, und erwähnt Ausstellungen in Turin, Mailand, Frankfurt, Stuttgart sowie die Teilnahme an der internationalen Tapisserieausstellung in Deutschland und der Biennale in Venedig (1954). Unter dem beigefügten Bild, das die beiden im Atelier zeigt, steht folgendes geschrieben:

„International bekannte Stars gibt es auch in der bildenden Kunst. Zu ihnen zählen Johanna Schidlo und Fritz Riedl, das Bildteppichweberpaar aus Wien. ...“.¹⁹⁴

5.6.1.1. Johanna Schidlo:

1955 trennen sich die Wege des Künstlerpaares. Johanna Schidlo geht von 1955 – 1966 in die USA, und kehrt erst 1968 nach einem zusätzlichen Jahr in Frankfurt am Main wieder nach Wien zurück. In den darauf folgenden Jahren unterrichtet sie an der Kunstgewerbeschule in Wien. 1970 stellt sie nochmals in der Galerie Wittmann aus.¹⁹⁵ Im Mai 1978 zeigt die „Internationale Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen IntAkt“ die erste Retrospektive der 1972 verstorbenen Künstlerin. Zu sehen sind Zeichnungen und Gobelins sowie eine Dokumentation über sie.¹⁹⁶

Sowohl die Ausstellung „Textilkunst aus Österreich“ 1979 als auch die Ausstellung „Textilkunst Linz 81“ zeigen mit der Arbeit „Lichtspirale“ von 1970 eine späte Arbeit der Künstlerin (Abb. 74). Abbildungen von früheren Webarbeiten sind leider kaum zu finden. Nur in der März/April Ausgabe der Zeitschrift „Der Bau“ ist neben einer abgedruckten Rede von A.P. Gütersloh - anlässlich der Eröffnung der neuen Art-Club-Galerie im Dom-Cafe 1953 - der Gobelin „Sternbilder“ zu sehen (Abb. 75).¹⁹⁷

Kurt Moldovan beschreibt die frühen Tapisserien von Johanna Schidlo in der oben bereits erwähnten Ausstellungskritik von 1954 im Gegensatz zu den „streng abstrakten“

¹⁹² Knopp-Rupertsberger 1991, S. 70.

¹⁹³ Kat. Ausst., Krems 2003a, S. 145.

¹⁹⁴ Moldovan 1954.

¹⁹⁵ Kat. Ausst., Halbturm 1979, S. 76.

¹⁹⁶ Kat. Ausst., Krems 2003b, S. 108.

¹⁹⁷ Simony 1953, S. 70, Abb. 111.

Bildteppichen von Fritz Riedl als „mehr fabulierend abstrahierend“.¹⁹⁸ Und auch in einer späteren Arbeit um 1970 (Abb. 76), die vom Stil her dem Sternenbilder-Gobelin ähnlich ist, finden sich die Spirale in Form eines Schneckenhauses, sowie Fabelwesen und abstrahierte Zweig- oder Pflanzenformen nebeneinander. Generell gibt es wenig Schriftliches über Johanna Schidlo. Für Christa Hauer zählt sie neben Maria Szení und Franziska Wibmer zu den „verschwundenen Künstlerinnen“.¹⁹⁹

5.6.1.2. Fritz Riedl:

Ganz im Gegensatz zu diesem Verschwinden von der Bildfläche bei Johanna Schidlo entwickelt sich das weitere künstlerische Schaffen von Fritz Riedl, der das gemeinsame Atelier ab 1955 alleine weiterführt. Sein Arbeitsplatz bleibt Treffpunkt befreundeter Künstler und Intellektueller, zeitweise wohnt und arbeitet auch der Maler Markus Prachensky dort.²⁰⁰

Neben den eigenen Arbeiten, in denen Fritz Riedl Ende der 1950er Jahre zu dem für ihn charakteristischen Stil findet (siehe Abb. 23 und Abb. 77), führt er zwischen 1956 und 1957 auch eine seiner wichtigsten Auftragsarbeiten aus. Auf einem eigens dafür konstruierten Webstuhl webt Riedl in Zusammenarbeit mit Josef Schulz und Veronika Schmid in diesen Jahren die über 33 m² große Tapisserie „Die Welt und der Mensch“ (Abb. 12) nach einem Entwurf von Herbert Boeckl. Die Tapisserie, die im Auftrag der Gemeinde Wien für die neu errichtete Wiener Stadthalle gefertigt wurde – wobei Boeckl sich für die Vergabe an das Team um Riedl einsetzte, erhielt bei der Weltausstellung in Brüssel 1958 den Grand Prix.²⁰¹ Des Weiteren stellte sie den ersten österreichischen Beitrag bei der neu eingeführten Internationalen Tapisseriebiennale in Lausanne im Jahr 1962 dar.²⁰² Herbert Boeckl war bei der Ausführung der Tapisserie zumeist persönlich anwesend, saß auf der Rückseite des entstehenden Teppichs und nahm auch weiterhin am Entstehungsprozess teil, d.h. er veränderte den Entwurf, der als grobe Skizze ausgeführt an der Wand hinter dem Webstuhl angebracht war, oder ließ bereits Gewebtes wieder auftrennen und neu machen.²⁰³ Der gerade mit seiner Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste fertig gewordene Maler und Weber

¹⁹⁸ Moldovan 1954.

¹⁹⁹ Kat. Ausst., Krems 2003b, S. 14/15.

²⁰⁰ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 74.

²⁰¹ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 76 – 68.

²⁰² Kat. Ausst., Halbturm 1979, Einleitung Völker, S. 9.

²⁰³ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 76 - 78 bzw. Pack 1958, S. 2 – 4.

Josef Schulz sammelt hier als Partner von Fritz Riedl wertvolle Erfahrungen, und unterstützt diesen auch bei der Umsetzung weiterer Entwürfe von Boeckl um 1959 für das Neue Festspielhaus in Salzburg (Abb. 78).

Bei Fritz Riedl folgt auf diese Zeit der Auftragsarbeiten in den Sechzigern eine intensive Arbeitsphase an eigenen Entwürfen, in der durchschnittlich sieben bis zwölf Tapisserien im Jahr ausgeführt werden.²⁰⁴ Bei der Biennale in São Paulo 1963, die als einer der ersten Höhepunkte der österreichischen Textilkunst anzusehen ist, erhält Riedl ex aequo mit dem polnischen Plakotentwerfer Henryk Tomaszewski für seine 1963 entstandene Tapisserie „Drei Figuren“ den neu eingeführten Preis für angewandte Kunst.²⁰⁵

Von 1967 bis 1976 zieht Fritz Riedl für neun Jahre nach Mexiko, wo er gemeinsam mit dem Architekten Eric Coufal die Werkstätte „Gobelinos Mexicanos“ gründet und Vorlesungen an der Autonomen Universität von Guadalajara sowie später auch an der staatlichen Universität von Guadalajara hält. Nach einem Zerwürfnis mit Coufal übersiedelt er nach Tonalá und ändert den Werkstattnamen auf „Gobelinos Riedl“. In den mexikanischen Werkstätten werden neben seinen eigenen Entwürfen Bildteppiche für amerikanische, mexikanische und österreichische Künstler ausgeführt. Von den österreichischen Entwerfern sind Wotruba und Hundertwasser, sowie später auch Arik Brauer und Markus Prachensky zu nennen.²⁰⁶

1976 kehrt Fritz Riedl nach Österreich zurück und nimmt die ihm angebotene Lehrkanzel als Kunsterzieher an der Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz an. Von Anfang an setzt er sich dort für die Einrichtung einer Meisterklasse für Textiles Gestalten ein, die es dann ab 1979 unter seiner Leitung auch gibt. Zusätzlich gründet er, sozusagen als Mittler zwischen Hochschule und Wirtschaft, ein selbständiges Institut für künstlerische Textilgestaltung, dessen Tapisseriewerkstätte Auftragsarbeiten übernimmt und den Studenten und Absolventen den Einstieg ins Berufsleben erleichtert.²⁰⁷

5.6.2. Entwerfer aus dem Umfeld Schidlo und Riedl: Maria Biljan-Bilger, Wolfgang Hutter und Friedensreich Hundertwasser:

²⁰⁴ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 80.

²⁰⁵ Alte und moderne Kunst 1964. Angeführt bei Notizen aus dem Kunstleben und Kunsthandel: Biennalen.

²⁰⁶ Kat. Ausst., Wien 2003, S. 39.

²⁰⁷ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 88 – 91.

Angela Völker beschreibt das Textile in den 50igern als innovatives künstlerisches Ausdrucksmittel, das sich im Einklang mit der „freien Kunst“ entwickelt.²⁰⁸ Ein Beispiel hierfür ist das „Eingegliedertsein“ der beiden Textilkünstler Johanna Schidlo und Fritz Riedl in die sich entwickelnde neue Kunstszenen im Art Club. Im offenen Umfeld der Künstlergemeinschaft haben sie die Möglichkeit, nicht nur ihre Malereien sondern auch ihre Tapisserien zu zeigen.

Durch die Bekanntschaft mit Schidlo und Riedl finden auch andere Art Club Künstler einen Bezug zu diesem wieder entdeckten Material. Bereits erwähnt wurden Wolfgang Hutter und Friedensreich Hundertwasser. Als drittes Art Club Mitglied mit textilen Anleihen ist die Keramikerin Maria Biljan-Bilger zu nennen. Sie stellt im Februar 1952 in der Art Club Galerie im Strohkoffer Keramiken und Gobelinentwürfe aus.²⁰⁹

5.6.2.1. Maria Biljan-Bilger²¹⁰

Maria Biljan-Bilger wird 1912 in Radstadt (Salzburg) geboren, übersiedelt aber bereits ein Jahr später mit ihren Eltern nach Graz. 1930 macht sie an der Kunstgewerbeschule in Graz in der Keramikklasse von Prof. Adametz ihr Diplom und arbeitet anschließend als Keramikerin.²¹¹ Der Einmarsch der deutschen Truppen ist 1938 für den Umzug der Künstlerin nach Wien verantwortlich. In Wien schließt sie sich dem Kreis um den Bildhauer Heinz Leinfellner an. Nach ereignisreichen Kriegsjahren, in denen man unter anderem den Künstler Wander Bertoni in ihrem und später in Leinfellners Atelier versteckt²¹², nimmt Maria Biljan-Bilger 1946 mit ihren Keramiken an der ersten Ausstellung österreichischer Kunst nach dem Krieg im Kunsthaus Zürich teil. 1947 ist sie als Gründungsmitglied des Art Clubs bei den ersten Art Club Ausstellungen in Wien und Rom zu sehen, und gilt gemeinsam mit Heinz Leinfellner als „Energiequelle“ der Wiener Kunstszenen.²¹³ Auch wenn sich ihre künstlerische Tätigkeit hauptsächlich auf die Keramik konzentriert und sie dort ihre großen Erfolge feiert, gibt es doch zahlreiche

²⁰⁸ Kat. Ausst., Krems 2003b, S. 68.

²⁰⁹ Kat. Ausst., Krems 2003a, S. 54.

²¹⁰ geborene Biljan, zunächst Heirat mit Ferdinand Bilger (Biljan-Bilger), dann mit Peter Perz (Bilger-Perz), später mit Friedrich Kurrent.

²¹¹ Der erste Kontakt mit Textiler Kunst findet im Zuge dieser Ausbildung an der Kunstgewerbeschule statt. In der Publikation Maria Biljan-Bilger, Keramik – Plastik – Textil (Biljan-Bilger 1987) zeigt Abbildung 49 auf Seite 46 eine frühe Webarbeit der Künstlerin von 1930.

²¹² Bohner 2002, S. 6/7.

²¹³ Kat. Ausst., Krems 2003a, S. 11.

Gobelinentwürfe, die hier erwähnenswert sind.²¹⁴ Ihren Stil beschreibt Angela Völker als „piktogrammhaft erzählend“.²¹⁵

Der erste Gobelinentwurf „Geburt meines Kindes“ (Abb. 71), Pastell auf Leinen, ist mit 1950 datiert und entstand in den Nächten nach der Geburt der Tochter Daniela.²¹⁶ Die Umsetzung des Gobelins erfolgt wie bereits erwähnt durch Johanna Schidlo und Fritz Riedl.²¹⁷ Der fertige Gobelin wird kurz darauf bei einer frühen Ausstellung in Mailand – gemeint ist hier vermutlich jene von Schidlo und Riedl in der Galerie Cairola 1952 – verkauft. Ein weiterer Entwurf aus dieser Zeit, der vom Webatelier Schidlo und Riedl ausgeführt wird, trägt den Titel „Raubfischer von Hellas“.

1953 wird im Auftrag des Unterrichtsministeriums von der Wiener Gobelinmanufaktur Bilgers Gobelinentwurf „Exotische Pflanzen auf dem Transport“ gewebt. Maria Biljan-Bilger beklagt in diesem Zusammenhang die Umsetzung „ohne erhabene Textur und wechselnde Stärken der Wolle“, was dazu führt, dass es der einzige ihrer Entwürfe bleibt, den sie von der Gobelinmanufaktur umsetzen lässt.²¹⁸ Schon beim nächsten Entwurf arbeitet sie wieder mit einem Webatelier zusammen. Diesmal mit jenem von Veronika Schmid, die zu diesem Zeitpunkt gerade auch gemeinsam mit Fritz Riedl und Josef Schulz an der Umsetzung des Gobelins für Boeckl webt. Für Maria Biljan-Bilger setzt sie 1956 den Entwurf „Altes und Neues Wien“ um, der im Zusammenhang mit einem Wettbewerb der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien, gezeichnet auf Blättern des Annoncen-Teils der Times, entstanden ist (Abb. 79). Das graphische Gerüst, das in der Webarbeit zusätzlich mit Garnen überstickt wird, verweist bereits auf den gestickten Wandbehang „Venedig im Herbst“, der nach einem Entwurf von 1951 mit Stabilo-Stiften auf Leinen 1962 von einer Stickerin umgesetzt wird²¹⁹.

Ende 1956 entsteht der Entwurf „Tour de France“ (Abb. 80), der wie alle nun folgenden Gobelins von Maria Plachky ausgeführt wird. Ursprünglich für einen Wettbewerb der Stadthalle zum Thema Sport konzipiert, wird der Gobelin schlussendlich von Maria Plachky für Maria Biljan-Bilger privat gewebt. Weitere Gobelins, die in Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen entstehen sind: „Technik“ - 1956/7 für das

²¹⁴ Die Aufzählung der Gobelins folgt jener von ihr selbst verfassten in ihrem Text „Meine Textilien“ in Friedrich Kurrents Publikation von 1987. Dort finden sich mit Ausnahme des als verschollen geltenden Gobelins „Raubfischer von Hellas“ auch Abbildungen zu allen erwähnten Gobelins (Biljan-Bilger 1987).

²¹⁵ Kat. Ausst., Krems 2003b, S. 68.

²¹⁶ Vater ist der Designer Peter Perz, den Maria Biljan-Bilger Anfang der fünfziger heiratet. Mehr zum Privatleben von Maria Biljan-Bilger in: Böhner 2002, S. 3 – 13.

²¹⁷ Siehe Seite 60.

²¹⁸ Biljan-Bilger 1987, S. 47.

²¹⁹ Abbildung eines Ausschnitts in: Biljan Bilger 1987, S. 49, Abb.52, Abbildung und Datierung auf 1962 in: Mrazek 1965, Abb. 114.

Wiener Verwaltungsgebäude der Böhler Stahlwerke, „Salzburg“ - 1958 ursprünglich für die Ausgestaltung des Salzburger Festspielhauses entworfen und 1960 auf Wunsch des Architekten Roland Rainer gewebt, „Paradies“ - ebenfalls für Roland Rainer, „Entwurf aus vier quadratischen Teilen“ einteilig oder zusammengesetzt verwendbar, „Weltenrad“ - 1962 für die Zentralsparkasse der Gemeinde Wien, und „Fliegende Vögel“ - für Ausflugsrestaurant Bellevue.

Um noch einmal darauf hinzuweisen, dass die Textilkunst im Werk der Maria Biljan-Bilger nur einen Bereich ihres künstlerischen Schaffens abdeckt, sei hier auf die zweite Personalausstellung der Künstlerin verwiesen, die 1961 in der Galerie Welz in Salzburg stattfindet. Gezeigt werden dort farbige Terrakotten, Kleinplastiken, Bronzen, Gobelins, Stoffentwürfe, Steinzeug-Geräte, Spielzeug, Schmuck und Graphiken.²²⁰

Von den zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen der Künstlerin, darunter mehrere Biennalen, Triennalen und Personalausstellungen, beziehen sich nur einige wenige explizit auf den Textilsektor. Dessen ungeachtet ist Maria Biljan-Bilger in der Anfangszeit bei allen wichtigen Gobelinausstellungen vertreten: 1959 zeigt sie neben Louise Autzinger, Fritz Riedl und Wolfgang Hutter in der Ausstellung „Wiener Kleinplastiken und Gobelins von heute“ anlässlich der Wien Wochen in Düsseldorf und Duisburg nicht nur ihre Keramiken sondern auch einige Gobelins. In Felletin ist sie 1961 mit „Exotische Pflanzen auf dem Transport“ (ausgeführt von der Wiener Gobelinmanufaktur 1953) und „Tour de France“ (ausgeführt von Maria Plachky 1956) mit dabei. Zur Biennale nach Sao Paulo 1963 schickt sie den Gobelin „Salzburg“ (ausgeführt von Maria Plachky 1958) und die Stickerei „Venedig“ (ausgeführt von der Stickerin Vesna 1962). 1979 zeigt die Ausstellung Textilkunst aus Österreich abermals den Gobelin „Tour de France“, die Ausstellung Textilkunst Linz 81 zwei Jahre später abermals einen Gobelin nach dem Entwurf „Transport exotischer Pflanzen“. Dieser wurde allerdings nicht wie 1953 von der Wiener Gobelinmanufaktur ausgeführt, sondern von Maria Plachky. Die Datierung erfolgt mit 1969.²²¹

In den späteren Jahren konzentriert sich Maria Biljan-Bilger vermehrt auf die anderen Bereiche ihres künstlerischen Schaffens. Am 1. Mai 1997 stirbt die Künstlerin an den Folgen eines Schlaganfalls, den sie zwei Jahre zuvor erlitten hatte.

²²⁰ Böhner 2002, S. 9.

²²¹ Kat. Ausst., Linz 1981, Abb. 18.

5.6.2.2. Wolfgang Hutter:

Ebenso wie Maria Biljan-Bilger liefert auch der Maler Wolfgang Hutter gelegentlich Entwürfe für Gobelins, und ebenso wie die zuvor vorgestellte Künstlerin ist er mit den nach seinen Entwürfen ausgeführten Arbeiten in vielen Ausstellungen und Artikeln der Anfangszeit vertreten. 1928 geboren, studiert Hutter in der Malereiklasse von A.P. Gütersloh, in der er auch seine späteren Weggenossen der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ kennen lernt.²²² Als 19-jähriger kommt er durch die Vermittlung Güterslohs zum Art Club und wird dort als Gründungsmitglied angeführt.²²³

Vermutlich von Gütersloh auf den Textilentwurf aufmerksam gemacht, entsteht 1952 der Gobelin „Romeo und Julia“ (Abb. 72), der vom Webatelier Schidlo & Riedl ausgeführt wird und mit dem er 1959 in der Ausstellung „Kleinplastiken und Gobelins von heute“ vertreten ist.²²⁴ Die Tapisserien „Der Tag“ und „Die Nacht“ von 1956 werden in der anlässlich der Wiener Festwochen 1957 stattfindenden Ausstellung „Maler und Bildhauer arbeiten für Wien“ gezeigt (Abb. 69).²²⁵ Ebenso wie diese beiden Tapisserien, die für das Burgtheater gewebt wurden, wird auch die Tapisserie „Macht der Musik“ für das Hotel Mirabell in Salzburg von der Wiener Gobelinmanufaktur ausgeführt.²²⁶ Die Ausstellung in Felletin 1961 zeigt „Den Tag“, die Biennale in São Paulo 1963 „Die Nacht“. Bei der Ausstellung „Textilkunst Linz 81“ ist der frühe Gobelin von 1952 zu sehen.

5.6.2.3. Friedensreich Hundertwasser:

Der als künstlerischer Einzelgänger bekannte Hundertwasser ist 1928 geboren und studiert 1948 gemeinsam mit Riedl, Schidlo und Co ganze drei Monate an der Akademie der bildenden Künste bei A. P. Gütersloh. In der Art Club Galerie im Strohkoffer sind seinen Malereien die erste und die letzte Ausstellung gewidmet.

²²² Der Begriff „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ wird in der zweiten Hälfte der fünfziger von Johann Muschik geprägt. Zur Gruppe zählen neben Wolfgang Hutter noch Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Arik Brauer und Anton Lehmden. Bis auf Rudolf Hausner studierten alle in der Malereiklasse von Gütersloh und traten in jungen Jahren 1947/8 im Art Club zum ersten mal vor die Öffentlichkeit. (Kat. Ausst., Wien 1994, S. 71).

²²³ Kat. Ausst., Krems 2003a, S. 28.

²²⁴ Buchsbaum 1959.

²²⁵ Kat. Ausst., Wien 1957, Abb. Wolfgang Hutter.

²²⁶ Neuwirth 1958, S. 26 – 30.

Die Möglichkeit seine Malereien ins Textile zu übertragen, entdeckt er durch seine Freundschaft mit Riedl und Schidlo. Mit ausgeborgtem Webstuhl und ausgeborgter Wolle webt er 1952 die Tapisserie „Pissender Knabe mit Wolkenkratzer“, die bei der Ausstellung im Strohkoffer 1953 zu sehen war (Abb. 73).²²⁷ Als rote Farbe verwendet er angeblich die roten Strümpfe seiner Mutter.²²⁸ Das Weben selbst blieb für ihn ein Experiment, das er nicht wiederholte. Entwürfe gibt es aber doch noch zahlreiche: Riedls Werkstatt webt in Mexiko zwischen 1972 und 1979 nach Malereien von Hundertwasser²²⁹, die Ausstellung Textilkunst aus Österreich 1979 zeigt mit „Das Herz der Revolution“ von 1968/9 einen von Hildegard Absalon umgesetzten Gobelin. Eine eigene Ausstellung mit Tapisserien nach Bildern von Hundertwasser findet 1978/ 79 im Museum für angewandte Kunst in Wien statt.²³⁰

5.6.3. Weben nach „fremden“ Entwürfen: Veronika Schmid und Hildegard Absalon:

Abseits der Wiener Gobelinmanufaktur und des Webateliers Schidlo & Riedl gibt es noch andere, weniger bekannte „Webateliers“ im Wien der Nachkriegszeit, die Aufträge für Gobelins entgegennehmen und deren ausgeführte Arbeiten bei den Ausstellungen der 50iger und 60iger präsent sind. Veronika Schmid und Hildegard Absalon gehören ebenso in diese Gruppe wie Maria Plachky, die in späten Jahren vermehrt beginnt, neben den Auftragsarbeiten für Maria Biljan-Bilger auch nach eigenen Entwürfen zu arbeiten. Von ihr wird daher erst später die Rede sein. Zunächst zu Veronika Schmid, die unter anderem am Gobelin für Boeckl 1956/7 mitarbeitet, und zu Hildegard Absalon, die zumeist für Friedensreich Hundertwasser und Hubert Aratym tätig ist.

5.6.3.1. Veronika Schmid:

Veronika Schmid ist als Person im Kunstbereich wenig präsent. Erstmals scheint ihr Name als Ausführende beim Gobelin „Die Welt und der Mensch“ von Herbert Boeckl auf, bei dem sie 1956/7 gemeinsam mit Fritz Riedl und Josef Schulz als dritte Weberin

²²⁷ Habarta 1996, S. 127.

²²⁸ Knopp-Rupertsberger 1991, S. 69/70.

²²⁹ Kat. Ausst., Wien 2003, S. 39.

²³⁰ Kat. Ausst., Halbturm 1979, S. 44.

tätig ist (Abb. 12).²³¹ Ebenfalls 1956 entsteht für Maria Biljan-Bilger die Tapisserie „Altes und Neues Wien“ (Abb. 79). Zwei weitere von ihr ausgeführte Tapisserien - „Bauernhof“²³² nach einem Entwurf von Georg Schmid²³³ und „Tropenparadies“ nach einem Entwurf von Epi Schlüsselberger-Schmid²³⁴ (Abb. 81) - sind mit 1959 datiert. Der zuletzt genannte Gobelin wird 1961 in Felletin und 1963 bei der Biennale in São Paulo gezeigt. In den Überblicks - Textilausstellungen um 1980 wird bis auf den Gobelin von Boeckl kein von ihr ausgeführtes Werk gezeigt.

5.6.3.2. Hildegard Absalon:

Auch die 1935 in Bozen geborene Hildegard Absalon webt wie Veronika Schmid für andere Künstler. 1953 macht sie mit einer Arbeit über Musterzeichnen ihren Abschluss an der Höheren Bundeslehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie in Wien, und studiert danach von 1954 – 1956 an der Akademie der bildenden Künste bei Prof. Gütersloh. Im Anschluss an ihre Ausbildungsjahre an der Akademie nimmt sie Unterricht bei der Weberin E. Vogler. Ab 1957 ist sie als freischaffende Künstlerin tätig und webt unter anderem für Friedensreich Hundertwasser und Hubert Aratym.²³⁵

Von ihr ausgeführte Tapisserien nach Entwürfen von Hubert Aratym sind 1961 in Felletin und 1963 bei der Biennale in São Paulo zu sehen. In Felletin zeigt Aratym „Das Turnier“ (Abb. 82) von 1960 sowie „Le Roi Lunaire“ von 1960/61, in São Paulo abermals „Das Turnier“ sowie eine „Heraldische Komposition“ von 1963. Nach einem Entwurf von Friedensreich Hundertwasser entsteht 1968/8 „Das Herz der Revolution“.²³⁶

Angela Völker erwähnt in ihrem Beitrag im Katalog der Ausstellung in Krems 2003 auch noch Arbeiten für Lassnig und Brus, sowie Tapisserien nach eigenen Entwürfen ab 1982.²³⁷

²³¹ siehe S. 62.

²³² Abb. in: Mrazek 1961, S. 23 – 25.

²³³ Georg Schmid ist freischaffender Maler, Graphiker und Bühnenbildner, der 1950 sein Studium an der Akademie für angewandte Kunst abschließt. Ein weiterer Gobelinentwurf – „Belvedere“ 1954 - wird von der Wiener Gobelinmanufaktur ausgeführt. Siehe Abbildung 67.

²³⁴ Erhält 1949 das Diplom in der Meisterklasse für künstlerische Schrift und Buchgestaltung bei Professor Hertha Larisch.

²³⁵ Kat. Ausst., Halbturm 1979, S. 44.

²³⁶ Kat. Ausst., Linz 1981, Abb. 16.

²³⁷ Kat. Ausst., Krems 2003b, S. 69.

5.6.3.3. Hubert Aratym:

Hubert Aratym, 1936 in Niederösterreich geboren, macht 1952 sein Diplom an der Akademie für angewandte Kunst in der Klasse für Mode und Textil bei Josef Wimmer Wisgrill. Von 1957 – 1960 besucht er als Gasthörer die Akademie der bildenden Künste bei Prof. Pauser sowie die „Academie des Beaux Arts“ in Paris. Künstlerisch betätigt er sich als Maler, Graphiker, Kostüm- und Bühnenbildner. Ab den 50igern entwirft er auch Tapisserien, die dann von Hildegard Absalon oder Eva Lachner ausgeführt werden.²³⁸ Mit jenen von Hildegard Absalon ausgeführten ist Hubert Aratym in Felletin und São Paulo (Abb. 82) vertreten. Die Ausstellungen „Textilkunst aus Österreich“ 1979 und „Textilkunst Linz 81“ zeigen jeweils die von Eva Lachner ausgeführte Tapisserie „Metaphorisches Gleichnis“, die mit 1975/76 datiert ist.²³⁹

5.6.4. „Selbstweber“ neben Fritz Riedl, Johanna Schidlo und Louise Autzinger: Maria Plachky, Josef Schulz:

Zur ersten Generation jener Künstler, die nach 1945 wieder damit beginnen, Entwurf und Ausführung in einer Person zu vereinen, zählen für Angela Völker, die sich als Kuratorin der Textilabteilung am Museum für angewandte Kunst in Wien mehrmals mit dieser Zeit auseinandergesetzt hat, neben den bereits erwähnten Fritz Riedl und Johanna Schidlo noch Luise Autzinger, Maria Plachky und Josef Schulz.²⁴⁰ Von den Pionierleistungen und den internationalen Erfolgen des Webateliers Schidlo & Riedl Anfang bis Mitte der Fünfziger war bereits die Rede. Von Luise Autzinger war und wird noch die Rede sein. Bleiben Maria Plachky und Josef Schulz, die nach anfänglichen Auftragsarbeiten beide um 1960 beginnen, auch nach eigenen Entwürfen zu weben.

5.6.4.1. Maria Plachky:

Maria Plachky studiert an der Akademie der bildenden Künste in Wien Wandtechniken und Gobelinwirkerei in der Malereiklasse von Prof. A. P. Gütersloh. 1958 schließt sie ihr Studium mit Diplom und je einem Meisterschulpreis von den Professoren Gütersloh

²³⁸ Kat. Ausst., Halbtorn 1979, S. 16.

²³⁹ Kat. Ausst., Linz 1981, Abb. 25.

²⁴⁰ Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Völker, o. S.

und Boeckl ab. Anschließend beginnt sie als freischaffende Künstlerin mit Auftragsarbeiten für Monumentalmalereien, Kirchenfenster und Wandbehänge.²⁴¹ 1963 werden Werke von ihr in einer Ausstellung der Künstlergruppe „Der Kreis“ gezeigt, zu deren Mitgliedern sie in späteren Jahren gezählt wird.²⁴²

Noch während ihrer Studienzeit entsteht 1956 mit „Tour de France“ (Abb. 80) der erste Gobelin für Maria Biljan-Bilger. Weitere Gobelins für diese Künstlerin folgen.²⁴³ Auch für ihren Mann, den Maler Gottfried Kumpf, überträgt Maria Plachky Bilder ins Textile.²⁴⁴

Um 1960 beginnt sie parallel zu ihren Auftragsarbeiten auch nach eigenen Entwürfen zu weben. 1961 entsteht ein 10m² großer Gobelin für das Wilhelminenspital in Wien.²⁴⁵ In Felletin ist sie mit dem Gobelin „Paysage industriel“ von 1960 vertreten (Abb. 83) und auch 1963 bei der Biennale in São Paulo werden neben einem Gobelin für Maria Biljan-Bilger eigene Arbeiten präsentiert.

Ihren Stellenwert in der österreichischen Textilszene der Zeit verdeutlichen die frühen Beteiligungen an den internationalen Tapisserie Biennalen in Lausanne. Gemeinsam mit Fritz Riedl und Edda Seidl Reiter vertritt sie Österreich dort bei der II. und III. Biennale 1965 bzw. 1967.²⁴⁶ Alle drei Künstler zeigen Gobelins nach eigenen Entwürfen – ein Novum, war doch bei der I. Biennale 1962 mit dem Gobelin von Boeckl noch eine in Zusammenarbeit von Entwerfer und Ausführendem entstandene Arbeit zu sehen. Maria Plachky stellt 1965 „Transformation Diagonal“ (Abb. 84), und 1967 „Modulation Centrale“ aus.

1970 verlegt die Künstlerin ihren Wohnsitz und ihr Atelier nach Breitenbrunn im Burgenland. Robert Waissenberger spricht anlässlich einer Ausstellung in Eisenstadt 1972 von einer Veränderung in ihren Gobelins, die er mit diesem Umzug in Zusammenhang bringt. Waren die in Wien entstandenen Gobelins noch von dunklen Farben, einem strengen Aufbau und dem Dreieck beherrscht, so wirken die in Breitenbrunn entstandenen Arbeiten seiner Meinung nach lockerer und gelöster im Aufbau und besitzen blühendere, kräftigere Farben.²⁴⁷ Die Ausstellung „Textilkunst aus

²⁴¹ Kat. Ausst., Eisenstadt 1972, o. S.

²⁴² Der Ausst. Kat. von 1972 vermerkt als erste Ausstellung jene 1963. In der Ausstellung „20 Jahre Künstlergruppe Der Kreis“ 1966 wird Maria Plachky allerdings nicht als Mitglied genannt. Erst 10 Jahre später 1976 sowie bei der Dokumentation 1981 scheint sie als Kreis-Mitglied auf.

²⁴³ Siehe S. 65.

²⁴⁴ Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Völker, o. S.

²⁴⁵ Kat. Ausst., Eisenstadt 1972, o. S.

²⁴⁶ Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Völker, o. S.

²⁴⁷ Kat. Ausst., Eisenstadt 1972, o. S.

Österreich“ 1979 zeigt mit der Tapisserie „Rhythmus in Rot“ von 1976 eine späte Arbeit der Künstlerin (Abb. 85).

Maria Plachky stirbt ein Jahr nach den Ausstellungen „Textilkunst Linz 81“ und „Textilkunst 81“, bei denen sie noch mit Tapisserien vertreten war.

5.6.4.2. Josef Schulz:

Im Gegensatz zu den meisten der zuvor genannten Künstlern kommt Josef Schulz nicht aus der Malereiklasse von Gütersloh, sondern besucht, wie vor ihm auch Louise Autzinger (Diplom 1951), von 1952 bis 1956 die Meisterklasse für Mode und Textil bei Prof. Wimmer-Wisgrill an der Akademie für angewandte Kunst. Der 1933 in Altlengbach in Niederösterreich geborene Künstler widmet sich bereits während seiner Ausbildungszeit neben der Malerei auch der Gobelinweberei und schließt das Studium 1956 mit einem von ihm entworfenen und gewebten Gobelin als Diplomarbeit und einem Anerkennungspreis für eben diese Arbeit ab.²⁴⁸

Bereits kurz nach dem Studium beginnt er seine Zusammenarbeit mit Fritz Riedl. Gemeinsam mit Veronika Schmid führen Riedl und Schulz 1956/7 für Boeckl den Gobelin „Die Welt und der Mensch“ aus (Abb. 12), zu Zweit im Anschluss dann ebenfalls für Boeckl die Gobelins für das Neue Festspielhaus in Salzburg (Abb. 78). Alleine webt er den Gobelin „Kreta“ nach einem Entwurf von Carl Unger.²⁴⁹

Nach den „Lehrjahren“ bei Fritz Riedl, der ebenso wie Josef Schulz von der Malerei ausgeht, beginnt Schulz um 1960 vermehrt eigene Entwürfe umzusetzen. Bei der Biennale 1963 in São Paulo ist mit dem Gobelin „Raumflug“ von 1961 (Abb. 24) erstmals eine eigene Arbeit zu sehen. Diese Arbeit ist es auch, die neben einem mit 1960 datierten Gobelin von Fritz Riedl als zweite österreichische Arbeit im „Großen Buch der Tapisserie“ abgedruckt wird.²⁵⁰ Weitere Tapisserieausstellungen der 60iger Jahre, an denen er teilnimmt, sind eine Tapisserieausstellung im Museum für angewandte Kunst in Wien 1963 sowie die Ausstellung „Österreichische Tapisserie der Gegenwart“ 1968, organisiert von der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien.²⁵¹ Vom Stil her sieht Alois Vogel die Arbeiten des Künstlers – sowohl die Malerei als auch die an der Malerei orientierten Gobelins – in der Nachfolge von Herbert Boeckls Malereien

²⁴⁸ Kat. Ausst., Halbtorn 1979, S. 82, und Schulz 1975, Biographie im Anhang.

²⁴⁹ Mrázek 1965, S. 118.

²⁵⁰ Verlet 1965, S. 217.

²⁵¹ Schulz 1975, im Anhang.

der 1950iger Jahre²⁵², und auch Wilhelm Mrazek meint, in den frühen Arbeiten den Einfluss Boeckls zu erkennen. Die Entwicklung und schrittweise Befreiung vom Vorbild vollzieht sich seiner Meinung nach in der Tapisserie analog zur Malerei, in der Schulz im Laufe der Jahre zu mehr Transparenz und Atmosphäre findet. Als Beispiele der späteren Gobelins nennt Mrazek „Mysterium II“ von 1968, „Aufbruch“ von 1969, „Carrara“ von 1970, „Auferstehung“ von 1971, „Lebensbaum“ von 1973 und „Vegetation“ von 1974.²⁵³

Bei den Ausstellungen „Textilkunst aus Österreich“ 1979 und „Textilkunst Linz 81“ ist er jeweils mit der Arbeit „Dunkle Form im kalten Licht“ von 1969 vertreten (Abb. 86).

5.6.5. Sepp Moosmann, Edda Seidl-Reiter und die weitere Entwicklung in der Textilkunst:

5.6.5.1. Sepp Moosmann:

Der 1928 geborene Vorarlberger studiert 1952 – 55 gemeinsam mit Josef Schulz an der Akademie für angewandte Kunst in der Meisterklasse für Mode und Textil bei Prof. Wimmer-Wisgrill. Im Anschluss daran wechselt er in die Klasse von Prof. Margarethe Klimt-Klenau, die er 1957 mit Diplom abschließt. Nach kurzer Tätigkeit in der Modebranche arbeitet Sepp Moosmann ab 1962 als freischaffender Künstler und ist ab 1963 in Textilausstellungen präsent.²⁵⁴

Mit seinen Arbeiten verweist Moosmann bereits auf die vielfältiger werdende Textilszene der kommenden Generation. Seine Wandbehänge werden nicht mehr als Tapisserien gewebt. Stattdessen wird ein Trägermaterial ohne genauen vorhergehenden Entwurf bestickt.²⁵⁵ Stickarbeiten gibt es unter den bereits genannten Künstlern ansonst nur bei Maria Biljan-Bilger, deren Entwurf „Venedig im Herbst“ von 1951 im Jahr 1962 von einer Stickerin ausgeführt wurde und die sich mit dem 1970 entstandenen Wandbehang „Leder Applikation“ auch noch in einer weiteren Arbeit vom reinen Weben abwandte.²⁵⁶

Neben Fritz Riedl (1960 und 1962) und Louise Autzinger (1964) ist Sepp Moosmann der dritte Textilkünstler, der in der von Christa Hauer und Johann Fruhmann geleiteten

²⁵² Vogel 1967, S. 46 – 49.

²⁵³ Schulz 1975, S. 9.

²⁵⁴ Hochschule für angewandte Kunst 1991, S. 357.

²⁵⁵ Kat. Ausst., Halbturm 1979, S. 11.

²⁵⁶ Biljan-Bilger 1987, S. 53/4.

Galerie im Griechenbeisl ausstellt. Nach einer gemeinsamen Ausstellung mit der Keramikerin Elisabeth Eisler 1963 gibt es dort 1967 eine erste Personalausstellung des Künstlers.²⁵⁷ Weitere Ausstellungen, u.a. in der Galerie Peithner-Lichtenfels, der Galerie Junge Generation, in Stuttgart bei der Ausstellung „Internationales Kunsthandwerk“ und im Museum für angewandte Kunst, folgen.²⁵⁸ In Schloss Halbturn ist Sepp Moosmann 1979 mit der „Komposition Lila“ von 1970 vertreten (Abb. 87), in Linz 1981 mit der 1974 entstandenen Komposition „auf rotem Grund“, und bei der dazugehörigen Ausstellung „Textilkunst 81“ mit der späten Arbeit „Kreuz I“ von 1980.

5.6.5.2. Edda Seidl-Reiter:

Edda Seidl-Reiter wird 1940 in Wien geboren und zählt somit bereits zur zweiten Generation der österreichischen Textilkünstler nach 1945. Erwähnt wird sie hier deshalb, weil sie erstens schon in jungen Jahren bei der VII Biennale in São Paulo 1963 teilnimmt, und weil sie zweitens als eine der ersten in Österreich die weitere Entwicklung der Textilkunst in die Wege leitet.

Ihre Ausbildung beginnt die Künstlerin an der Höheren Bundeslehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie in Wien. Im Anschluss daran studiert sie an der Akademie für angewandte Kunst in der Meisterklasse für Mode bei der Nachfolgerin von Prof. Eduard Wimmer Wisgrill, bei Prof. Gertrude Höchstmann. 1962 schließt sie die Klasse mit Diplom ab.²⁵⁹

Bereits ein Jahr zuvor ist sie bei der Ausstellung in Felletin neben Fritz Riedl, Louise Autzinger und Maria Plachky als vierte Künstlerin mit einer eigenen Arbeit vertreten und zeigt „nature morte“ von 1961. Bei der Biennale in São Paulo 1963 sind die Tapisserien „Couple d'amoureux“ (Abb. 25) und „Tanz“, beide mit 1963 datiert, ausgestellt. In Lausanne vertritt sie Österreich bei der II und III gemeinsam mit Fritz Riedl und Maria Plachky, und ist auch bei der IV Biennale noch dabei.

Nach zweijähriger Lehrtätigkeit an der Höheren Bundeslehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie in Wien geht sie 1967/8 mit einem Stipendium des British Council nach London, wo sie sich an der St. Martin's School of Art mit Radierungen, an der Central School of Art mit Tapisserien, und an der Slade School of Fine Art mit

²⁵⁷ Fleck 1982, S. 35/6.

²⁵⁸ Kat. Ausst., Linz 1981, o. S.

²⁵⁹ Kat. Ausst., Halbturn 1979, S. 30.

Siebdruckarbeiten beschäftigt.²⁶⁰ 1970 entstehen ihre ersten textilen Skulpturen in Form von Reliefs.²⁶¹ 1971/2 folgt mit der „Kartei von Textilen Bezeichnungen in der Alltags- und Fachsprache“ die erste konzeptionelle Arbeit.²⁶² Von 1974 bis 1977 organisiert sie die Wanderausstellung „Contemporary Textile Art from Austria“ durch die USA, an der neben ihr von den bereits genannten Textilkünstlern noch Sepp Moosmann, Maria Plachky und Fritz Riedl teilnehmen und deren Katalog sich bereits mit Entwicklungen und Interpretationen der Textilkunst auseinandersetzt.²⁶³ Abbildung 89 zeigt eine Arbeit von 1965 (Abb. 89), Abbildung 88 die bei der Ausstellung Textilkunst Linz 81 gezeigte Arbeit „EGO/4“ von 1970 (Abb. 88).

5.6.5.3. Entwicklung in der Textilkunst in den Siebzigern und Achzigern:

Bereits 1962 schuf man sich mit der Tapisseriebiennale in Lausanne ein eigenes Forum, bei dem sich Textilkünstler aus der ganzen Welt austauschen konnten. Während die erste Biennale in Lausanne wie gesagt noch ganz im Zeichen der Ideen Lurcats stand – Österreich war dementsprechend mit einem nach einem Entwurf von Boeckl gewebten Gobelin vertreten - treten auf der II Biennale schon die selbst webenden, „freien“ Textilkünstler in den Vordergrund.²⁶⁴

Da der Entwurf zunehmend in den Hintergrund rückt, wird fortan dem Webvorgang und dem Material noch mehr Bedeutung geschenkt als bisher. Ein neues Ziel ist dadurch auch, die nur in der Textilarbeit möglichen Effekte zu erkunden und die spezifischen Eigenarten des Materials optisch wirksam zu machen.²⁶⁵ In Österreich steht neben Edda Seidl-Reiter auch noch Beatrix Kaser für diese neue Generation der Textilkünstler (Abb. 90).²⁶⁶

Die zunehmende Eigenständigkeit und Emanzipation der Textilkunst führt einerseits zu einer Qualitätssteigerung und zu einem Entwicklungsschub. Andererseits bringt sie aber gleichzeitig auch negative Auswirkungen mit sich. Eine dieser negativen Auswirkungen ist die Ausgliederung aus der allgemeinen Kunstszene. Manche sehen darin die Gefahr

²⁶⁰ Kat. Ausst., Halbturm 1979, S. 30.

²⁶¹ Kat. Ausst., Halbturm 1979, S. 30.

²⁶² Diese ist am Ende des Katalogs der Ausstellung „Textilkunst aus Österreich“ (Kat. Ausst., Halbturm 1979) abgedruckt.

²⁶³ Kat. Ausst., Washington D. C. 1975.

²⁶⁴ Kat. Ausst., Linz 1981, Einleitung Völker, o. S. Österreichische Vertreter bei der II und III Tapisseriebiennale: Edda Seidl-Reiter, Maria Plachky und Fritz Riedl.

²⁶⁵ Kat. Ausst., Washington D. C. 1975, o. S. Einleitung von Dora Heinz.

²⁶⁶ Kat. Ausst., Krems 2003b, S. 69.

einer „Überbetonung zu Textil als Selbstzweck, mit allen Gefahren des Ästhetizismus oder Abgleitens in das Kunsthandwerk und das Kunstgewerbe.“²⁶⁷ Kritisiert wird ebenfalls, dass das Material teilweise zu sehr in den Vordergrund und die Idee zu sehr in den Hintergrund gerückt wird.²⁶⁸

Die Neuerungen, die die österreichischen Künstler bei den Biennalen in Lausanne kennen lernen, kommen vor allem aus Polen, Jugoslawien und den USA. Erste plastische Objekte und konzeptuelle Arbeiten befinden sich unter den ausgestellten Arbeiten. Auffallend ist zudem eine neue Vielfalt im Material und in der Technik. Neben den bereits erwähnten Stickarbeiten wird wieder gestrickt, gehäkelt und geknüpft, und neben der herkömmlichen Wolle kommen nun auch Jute, Hanf, Sisal, synthetische Fasern oder beispielsweise Metallfäden zum Einsatz. Die Materialvielfalt findet sich auch in den zweidimensional bleibenden Tapisserien, die auch weiterhin in künstlerisch hochwertiger Form entstehen, wieder.²⁶⁹

In Österreich sieht man plastische Textilkunstwerke in der Folge bei Edda Seidl-Reiter, Beatrix Kaser, Atanaska, Sebastian Holzhuber und Friedrich Schiehl, sowie konzeptionelle Arbeiten bei Brigitte Wasmeyer, Linda Christanell, Waltraud Cooper und F. M. Ruprecht. An Textilkünstlern, die sich weiterhin mit der gewohnten Form des Gobelins auseinandersetzen, nennt Angela Völker 1979 Eva Lachner, Marga Persson, Josef Schulz, Ragnhild Rod, Ingrid Heil, Maria Plachky, Franz Öhner, Helen Knopp, Franka Lechner und Hilde Vogl, sowie Sepp Moosmann, Susanne Kittel-Haböck und Waltraud Thalhammer-Praschak für Stickerei- bzw. Batikarbeiten.²⁷⁰

5.7. Zusammenfassendes über die Textilkunst in Österreich von 1945 bis Mitte der siebziger Jahre:

Im Anschluss an die Besprechung der einzelnen Künstler, in die zugleich chronologisch bereits einige wichtige Ereignisse und Neuerungen mit hinein genommen wurden, wird die österreichische Textilkunst der Nachkriegszeit im diesem Kapitel noch einmal als Ganzes in den Blickwinkel gerückt. In drei Unterpunkten wird versucht werden, die Beziehungen und Unterschiede zur allgemeinen Kunst zu erfassen. Dadurch soll das Spezifische der Szene in jener Zeit herausgearbeitet werden, in der Louise Autzinger

²⁶⁷ Helen Knopp-Rupertsberger 1991, S. 28.

²⁶⁸ Helen Knopp-Rupertsberger 1991, S. 28.

²⁶⁹ Kat. Ausst., Halbtorn 1979, Einleitung Völker, S. 9 – 11.

²⁷⁰ Kat. Ausst., Halbtorn 1979, Einleitung Völker, S. 9 – 11.

aktiv war. Der Künstlerin und ihrem Beitrag zu dieser Entwicklung wird dann das letzte Kapitel gewidmet sein.

5.7.1. Das Eingegliedert sein in die bildende Kunst als Spezifikum der Zeit:

Sabina Mistlberger-Kreczi spricht in ihrer Dissertation über die österreichische Tapisserie nach 1945 von einem explosiven Sprung vom Kunsthandwerk zur Textilkunst, der nach 1945 stattfand.²⁷¹ Wie „explosiv“ die Entwicklung wirklich war sei dahingestellt. Fest steht, dass es im Österreich der unmittelbaren Nachkriegszeit zu einer Eingliederung des Textils in die allgemeine Kunstszene kommt, die es weder davor noch danach in dieser Form gab. Belegt wird diese Eingliederung durch Gobelins in Internationalen Art Club Ausstellungen, wie jener 1950 in der Secession. Gezeigt wurde je ein Gobelin von Maria Biljan-Bilger, Jean Lurcat, Fritz Riedl und von Charles v. Ripper.²⁷² Auch die Einordnung in die Kategorie „bildende Kunst“ in einem Bericht von Moldovan über die internationalen Erfolge des Webateliers Schidlo & Riedl²⁷³ unterstreicht die Tatsache, dass die Gobelinwirkerei in diesen Jahren gleichwertig neben Malerei, Graphik und Bildhauerei gestellt werden kann. Ermöglicht wurde dieses Neben- und Miteinander durch den Umstand, dass im Aufholprozess der Nachkriegszeit nicht das Material, sondern die Idee, das Dargestellte im Sinne der modernen neuen Kunst in den Vordergrund gerückt wurde. Künstlern wie Fritz Riedl und Johanna Schidlo, die sich mit dem für sie neuen Material auseinandersetzten, ist es zu verdanken, dass die Gobelinwirkerei an diesem Prozess teilhaben durfte. Aber nicht nur im Art Club, sondern auch in den Kreisausstellungen und später noch in der Galerie im Griechenbeisl wurden Tapisserien gleichwertig neben den anderen Kunstgattungen gezeigt. Bei den Jahresausstellungen des Kreises etwa ist Louise Autzinger ab 1962 mit Gobelins vertreten. Bei späteren Ausstellungen werden auch Gobelins von Maria Plachky gezeigt.²⁷⁴ Im 1960 gegründeten Griechenbeisl, der neben der Galerie „St. Stephan“ und der Galerie Würthle bedeutendsten internationalen und aktuellsten Galerie im Wien der Zeit, wurden Fritz Riedl, Louise Autzinger und Sepp Moosmann Einzelausstellungen gewidmet. Die Galerie, die als eine Art Fortführung des Art Clubs

²⁷¹ Mistlberger-Kreczik 1992, S. 68 – 76 (Kapitel 6: Tapisserie – ein Handwerk, Kunsthandwerk oder Kunstwerk?).

²⁷² Kat. Ausst., Wien 1950. Gezeigt: Nr. 25: Maria Bilger, Im Dickicht von Pelos, Werkstätte Schidlo Riedl/ Nr. 78: Jean Lurcat, Stilleben mit Mädchen/ Nr. 114: Fritz Riedl, Wandteppich 1949, Werkstätte Schidlo Riedl/ Nr. 118: Charles v. Ripper, Kleine Nachtmusik 1950.

²⁷³ Moldovan 1954.

²⁷⁴ Louise Autzinger siehe Fußnote 54, Maria Plachky siehe Fußnote 242.

gedacht war²⁷⁵, unterschied sich von den beiden zuvor genannten Galerien gerade durch jene Vielfalt und Innovation, die auch den Textilkünstlern zu Ausstellungsmöglichkeiten verhalf. Während sich Otto Mauer und Fritz Wotruba jeweils auf bestimmte Kunstrichtungen und Künstler spezialisierten, zeigten Christa Hauer und Johann Fruhmann Künstler der verschiedensten Sparten, mit der Intention, als Informationsgalerie der Moderne anzuregen und Impulse zu setzen. Die Textilkunst fand sich hier Mitte der Siebziger unter anderem neben Kunst aus den osteuropäischen Nachbarländern, geometrisch abstrakten Werken, ehemaligen Art Club Künstlern, Kunstpolitischem im Sinne einer vermehrten Ausstellung weiblicher Künstler und Erstpräsentationen neuer österreichischer Künstlerpersönlichkeiten wieder.²⁷⁶

5.7.2. Präsenz in Österreich:

Dass die Textilkunst insgesamt dann doch nur einen „kleinen“ Beitrag zum Ganzen leistete, wird deutlich, wenn man sich die Förderungsankäufe des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst ansieht, die in einem Zeitraum von 34 Jahren, von 1954 – 1978 dokumentiert und später dann analysiert wurden.²⁷⁷ Die in dieser Zeit angekauften 144 Gobelins machen gerade einmal 1% der Ankäufe aus. Relativieren lässt sich diese auf den ersten Blick doch sehr niedrig erscheinende Prozentzahl, wenn man bedenkt, dass sich diese auf die Anzahl der Ankäufe und nicht auf die dafür ausgegebenen Geldbeträge bezieht. Denn diese sind bei den Gobelins aufgrund der langen Anfertigungszeit deutlich höher als beispielsweise bei den mit 22% an erster Stelle liegenden graphischen Arbeiten.²⁷⁸

Betrachtet man die Ankäufe an Gobelins verteilt auf die Jahre, ergibt sich folgendes Bild:

1945 – 50 wurde kein Gobelin angekauft, 1951 – 1955 waren es neun, 1956 – 1960 bereits fünfzehn, 1961 – 1965 vierunddreißig, 1966 – 1970 ebenfalls vierunddreißig,

²⁷⁵ Man sah sich nicht als Galerie. „Viel eher handelte es sich um die Schaffung eines multifunktionalen Ortes, der im Sinne einer Fortführung des Art Clubs als Heimstätte für die Künstler, als eine Art Umschlagplatz für Informationen und Ideen, der aber auch als Ausstellungs- und Präsentationsfläche und als Verkaufsort gedacht war.“ in: Krämer 1995, S. 12.

²⁷⁶ Wortmeldungen einzelner Künstler zur Galerie im Griechenbeisl und ihrer Bedeutung bzw. ihrem Stellenwert im Kapitel „Hommage an die Galerie im Griechenbeisl“, in: Krämer 1995, S. 30 – 36.

²⁷⁷ Eisle 1979.

²⁷⁸ Druckgraphik 22%, Ölgemälde 22%, Aquarell 17%, Zeichnungen 15 %, Mischtechnik/ Tempera/ Gouache 11%, Plastiken 5 %, Objekte und Keramiken 4 %, Gobelin 1 %, keine Angaben/ sonstige 3 %. In: Eisle 1979, S. 20, Tabelle 1.

1971 – 1975 noch um einen mehr (35), und 1976 – 1978 dann nur mehr vierzehn.²⁷⁹ Auf einen zögerlichen Anfang folgte demnach von 1961 – 1975 eine gleich bleibend hohe Zahl an Ankäufen, die auf eine zunehmende Bedeutung der Textilkunst schließen lässt. Die Bemühungen der ersten Generation trugen Früchte. Die Beschickung der Internationalen Biennale in São Paulo mit einem Beitrag, der ausschließlich aus Gobelins bestand, gilt dabei als absolutes Highlight der frühen Textilkunst. Erst ab 1976 geht die Zahl der Ankäufe wieder zurück.

5.7.3. Struktur innerhalb der Szene:

Als Folge der Integration in die allgemeine Kunst vereinten die um 1960 beginnenden Überblicksausstellungen und gesonderten Ausstellungen für textile Kunst die unterschiedlichsten Künstler. Dabei wurden die von Frankreich ausgehenden Entwicklungen von den Künstlern auf unterschiedliche Weise aufgenommen bzw. erweitert. Gobelins der Wiener Manufaktur waren in den Ausstellungen ebenso zu sehen wie Werke der „freien Textilkunst“ im Sinne von Webateliers oder selbst webenden Künstlern. Grafischer angelegte Gobelins waren ebenso vertreten wie malerische Umsetzungen, Werke des phantastischen Realismus hingen neben abstrakten Werken, Naives neben Naturnahem, Koloristisches neben Geometrischem und in die Vergangenheit Verweisendes neben die Zukunft Bringendem, und unter den Teilnehmern befanden sich sowohl Art Club Künstler als auch Kreiskünstler.

Als Beispiel für diesen Mix der Unterschiedlichen Stile und Herstellungsweisen ist hier der österreichische Beitrag zur Biennale von São Paulo im Jahr 1963 angeführt, der zur Gänze aus Tapisserien bestand: Gezeigt wurden sechs von der Wiener Gobelinmanufaktur gewebte Gobelins nach Entwürfen von A.P. Gütersloh, Wolfgang Hutter, Oskar Kokoschka, Arnulf Neuwirth, Hans Robert Pippal und Georg Schmid, zwei von Hildegard Absalon umgesetzte Entwürfe von Hubert Aratym, ein von Veronika Schmid gewebter Gobelin nach einem Entwurf von Epi Schlüsselberger-Schmid, ein von Maria Plachky gewebter Gobelin nach einem Entwurf von Maria Biljan-Bilger sowie ein weiterer von einer Stickerin ausgeführter textiler Behang der Künstlerin, ein Gobelin von Josef Schulz und je zwei Gobelins von Louise Autzinger-Mrak, Maria Plachky, Fritz Riedl und Edda Seidl-Reiter.²⁸⁰ Die Wiener

²⁷⁹ Eisle 1979, S. 33, Tabelle 10 (Die Herstellungstechnik im Untersuchungszeitraum – aufgegliedert nach dem Geschlecht der Künstler).

²⁸⁰ Kat. Ausst., Sao Paolo 1963.

Gobelinmanufaktur war demnach noch ebenso vertreten wie ausführende „Webateliers“ und nach eigenen Entwürfen webende Textilkünstler. Von den selbst webenden Künstlern Fritz Riedl, Edda Seidl-Reiter, Maria Plachky und Louise Autzinger wurden allerdings bereits jeweils zwei Gobelins gezeigt.

Textbeiträge in Architektur und Kunstzeitschriften der Zeit bieten ein ähnliches, um Ausgewogenheit bemühtes Bild. Ein Bericht von Arnulf Neuwirth, der 1958 in der Zeitschrift „alte und moderne Kunst“ unter dem Titel „Österreichische Bildteppiche von Heute“ erschien, erwähnt sechs von der Wiener Gobelinmanufaktur ausgeführte Werke nach Entwürfen von Rudolf Belcic, Rudolf H. Eisenmenger, A.P. Gütersloh, Wolfgang Hutter, Arnulf Neuwirth und Rudolf Charles Ripper, einen von Veronika Schmid ausgeführten Gobelin nach einem Entwurf von Maria Biljan-Bilger, den von Fritz Riedl und Co umgesetzten Entwurf von Boeckl, und als Vertreter der selbst webenden Künstler Fritz Riedl und Louise Autzinger.²⁸¹ Weitere beispielhafte Auflistungen zu Ausstellungsbeteiligungen und Erwähnungen in Texten sind im Anhang angeführt.²⁸²

Als letzte betrachtete Ausstellung findet sich dort gewissermaßen als Vertreter des Neuen und Kommenden die von Edda Seidl-Reiter 1975 organisierte Wanderausstellung „Contemporary textile art from austria“, bei der das Bild der österreichischen Textilszene mehr als zehn Jahre nach den ersten Ausstellungen ganz anders aussah. Alle teilnehmenden Künstler und Künstlerinnen webten zu diesem Zeitpunkt bereits selbst. Die Gobelinmanufaktur hingegen war von der Bildfläche verschwunden. Zu sehen gab es neben den bereits bekannten Künstlern Riedl, Seidl-Reiter, Plachky und Moosmann noch Werke von Linda Christanell, Beatrix Brigitte Kaser, Helen Knopp, Marga Persson-Petrascsek, Waltraud Thalhammer-Praschak und Jutta Waloschek. Des Weiteren mischten sich unter die zuvor einheitlich zweidimensionalen Wandbehänge bereits textile Objekte.²⁸³

Im Katalog der Ausstellung ist ein Beitrag mit dem Titel „Interpretationen zur textilen Kunst“ abgedruckt. Während bei den früheren Ausstellungen noch allein das Dargestellte im Vordergrund stand und Selbstbezüge fehlten, nennt die Organisatorin – Edda Seidl-Reiter – darin nun folgende neue, die zeitgenössische, textile Kunst bestimmende Schwerpunkte:

²⁸¹ Neuwirth 1958.

²⁸² Seite 88ff.

²⁸³ Kat. Ausst., Washington D. C. 1975.

1. Aufnehmen und Erneuern von Traditionen des Teppichwesens und der Tapisserien – dabei Wegwendung vom Bild als Abbild und Zuwendung zur Verdichtung und zum Symbol
2. Strukturcharakter der Materialien fasziniert – Textile Kunst wird zur Strukturkunst
3. Loslösung aus der Zweidimensionalität und Hinwendung zum Textilen Objekt.²⁸⁴

Louise Autzinger ist in dieser Ausstellung zur zeitgenössischen österreichischen Textilkunst im Jahr 1975 nicht mehr vertreten. Ihre letzte gewebte Arbeit entstand bereits zehn Jahre davor, kurz nach der Biennale Beteiligung, die auch in ihrer Laufbahn als einer der Höhepunkte anzusehen ist. Die Anfänge gehen in das Jahr 1954 zurück und dort liegt auch ihr Verdienst, ihr Beitrag, den sie für die Textilkunst leistete.

5.8. Louise Autzinger und die österreichische Textilszene nach 1945:

5.8.1. Warum kennt man ihren Namen nicht mehr?

Louise Autzinger ist im Wien der Nachkriegszeit Teil der modernen Textilszene. Dass ihr Name heute in Vergessenheit geraten ist, hat mehrere Gründe. Einer davon ist, dass die Textilkunst in unserer Zeit nicht mehr den Stellenwert einnimmt, den sie um 1960 hatte. Was damals von den Kulturinstitutionen angekauft wurde, ist zwar noch in den Sammlungen vertreten, wird aber kaum mehr gezeigt. Und wenn etwas gezeigt wird, dann Zeitgenössisches abseits des breiten Interesses in eigenen Textilausstellungen. Die Textilkunst ist wieder isoliert. Zudem hat sie mit Abgrenzungsfragen zum „Kunsth Handwerk“ bzw. zur Angewandten Kunst und mit einer Begriffsdebatte andere Probleme, als sich um ihre Anfänge zu kümmern.²⁸⁵ Symptomatisch für die Rezeption von weniger bekannten Textilkünstlerinnen ist auch, dass sich die Künstlerinnen, werden sie einmal abseits der textilen Welt ausgestellt, in einem frauenspezifischen Kunstkontext – also wiederum in einem eingegrenzten Bereich - wieder finden. Im Fall

²⁸⁴ Kat. Ausst., Washington D. C. 1975.

²⁸⁵ 1994 fand in Sigharting ein Symposium zum Thema „Textile Kunst?“ statt. Die bei diesem Anlass entstandene Publikation enthält vorgetragene Texte von Silvia Eiblmayr, Valie Export, Hans Herpich, Christian Meyer, Beverley Piersol, Andreas Stockinger, und Angela Völker. Behandelte Themen waren unter anderem die Weiterentwicklung der Textilkunst, eine Abwendung und Hinterfragung vom für viele unpassend gewordenen Begriff der Textilkunst, Zuordnungsfragen, Textilkunst als Frauenkunst, und die Material – Idee Problematik. In: OÖ Landesgalerie 1994/5.

von Louise Autzinger sind hier die 1999 von Elke Doppler zusammengestellte Ausstellung „Blickwechsel und Einblicke. Künstlerinnen in Österreich. Aus der Sammlung des historischen Museums der Stadt Wien“²⁸⁶ sowie die bereits mehrmals erwähnte 2003 in Krems gezeigte Ausstellung „Mimosen Rosen Herbstzeitlosen. Künstlerinnen - Positionen 1945 bis heute“²⁸⁷ zu nennen. Der Hinweis auf diese, sich auf weibliche Künstlerinnen beschränkende Ausstellungen, soll jetzt keineswegs deren Wert mindern. Die Tatsache, dass von den frühen Textilkünstlern nur Fritz Riedl den ihm zustehenden Bekanntheitsgrad erlangt hat, gibt allerdings schon zu denken.

Ein weiterer Grund für die Erinnerungslücke ist die auch in anderen Kunstsparten beklagte Benachteiligung von Frauen in den Publikationen der Nachkriegszeit.²⁸⁸ Im Kapitel über Österreich im großen Buch der Tapisserie etwa, sind es trotz der sich in der Überzahl befindenden Frauen, gerade die Gobelins von Fritz Riedl und Josef Schulz, die in Abbildungen gezeigt werden.²⁸⁹ Johanna Schidlo, Louise Autzinger und Maria Plachky werden nicht einmal erwähnt. Erst 10 Jahre später, im Band „Wandteppiche des 20. Jh.“ von Madeleine Jarry, werden ihre Namen gemeinsam mit jenen von Maria Biljan-Bilger und Edda Seidl-Reiter als österreichische Textilkünstlerinnen angeführt. Bei den Abbildungen durchbricht Edda Seidl-Reiter in dieser Publikation die männliche Dominanz und gesellt sich zu Riedl und Schulz.²⁹⁰ Mehr Chancen auf Aufmerksamkeit haben die Frauen 1965 noch dort, wo Begriffe wie „Kunsth Handwerk“ oder „angewandte Kunst“ verwendet werden. In dem Band „Moderne Kunst in Österreich“ nennt Wilhelm Mrazek in der Sparte Kunstgewerbe Fritz Riedl, Maria Biljan-Bilger, Louise Autzinger, Maria Plachky, Edda Seidl-Reiter, Josef Schulz und Sonja Tillers als Vertreter der „neuen Art der Gobelinwirkerei“. Abgebildet sind Gobelins von R. H. Eisenmenger, Louise Autzinger, Maria Biljan-Bilger und Fritz Riedl.²⁹¹ In Robert Waissenbergers „Wien und die Kunst in unserem Jahrhundert“ werden Maria Plachky, Fritz Riedl und Louise Autzinger im Kapitel „Die Wiener Werkstätte und die modernen Tendenzen in

²⁸⁶ Kat. Ausst., Wien 1999, S. 101 (Graphik Mohnblume aufgelistet, ohne Abbildung) und S. 124 (Kurzbiografie).

²⁸⁷ Kat. Ausst., Krems 2003b.

²⁸⁸ Die Künstlerin in Standardwerken über die österreichische Kunst nach 1945, in: Eisle 1979 S. 242 – S. 246.

²⁸⁹ „Schwarz Weiß Komposition“ 1960 von Fritz Riedl und „Raumflug“ 1961 von Josef Schulz. In: Verlet 1965, S. 217.

²⁹⁰ Jarry 1975, S. 285/6. Abbildung: , Josef Schulz „Menschen“ 1973, Edda Seidl-Reiter: „Gefälle“ 1964, Fritz Riedl „Drei Figuren“ 1963.

²⁹¹ Mrazek 1965, S. 117/8. Abbildungen: Fritz Riedl „Drei Figuren“ 1963, Maria Bilger-Perz „Venedig im Herbst“ 1962, Louise Autzinger „Bäume“ 1961, und Detail eines Wandteppichs mit Papageno 1951 – 1955 (Ausführung Wiener Gobelinmanufaktur, Entwurf Rudolf Eisenmenger).

der angewandten Kunst“ als jene Künstler angeführt, die für die entscheidende Erneuerungsversuche sorgten.²⁹²

5.8.2. Gründe, ihren Namen nicht zu vergessen:

Der wichtigste Grund, Louise Autzinger nicht zu vergessen, sind ihre Arbeiten. Nach den „Pionieren“ Fritz Riedl und Johanna Schidlo ist sie die dritte der Moderne zuzurechnende Textilkünstlerin im Wien der Nachkriegszeit, die ihre Entwürfe wieder selbst in Wolle umsetzt. Ihr erster gewebter Teppich entsteht 1954, fünf Jahre nach den Anfängen des Webateliers Schidlo & Riedl, und sechs Jahre vor den ersten Entwurf und Ausführung vereinenden Arbeiten von Maria Plachky und Josef Schulz, die ebenfalls noch zur Gruppe der Selbstweber zu zählen sind. Wie sich in der weiteren Entwicklung gezeigt hat, ist der Weg, den diese fünf Künstler gewählt und für die nachfolgende Generation vorbereitet haben, die Zukunft.

International kann Louise Autzinger im Textilbereich zwar vor allem bei Einzelausstellungen nicht mit Fritz Riedl mithalten, in Österreich aber ist sie durchaus präsent. Einzelausstellungen hat sie 1955 in der Galerie in der Grünangergasse, 1957 und 1958 im Museum für angewandte Kunst, und 1964 in der Galerie im Griechenbeisl. Bei den von Österreich ausgehenden Überblicksausstellungen zur zeitgenössischen Textilkunst ist sie bis 1969 zumeist mit zwei Werken vertreten: 1959 „Wiener Kleinplastiken und Gobelins von heute“ in Düsseldorf/Duisburg, 1961 „Tapisseries Autrichiennes“ in Felletin, 1961 oder 1962 Moderne Wandteppiche aus Österreich in Linz, 1963 Internationales Kunsthandwerk in Stuttgart, 1963 bei der VII Biennale von São Paulo, und 1969 „Österreichische Tapisserie der Gegenwart“ organisiert von der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien.²⁹³ Und auch bei Berichten über die österreichische Textilkunst in den Zeitschriften „Der Bau“ und „Alte und moderne Kunst“ ist ihr Name immer angeführt, wenn dort um 1960 mehrmals ausführlicher von der österreichischen Textilkunst berichtet wird.²⁹⁴

Ein weiterer Grund, sie in Erinnerung zu behalten, ist ihr Bemühen, sich als Frau ihren Platz in der doch noch eher von Männern dominierten Kunstszene der Nachkriegszeit zu erarbeiten. Ein Beleg, dass sie dazugehörte, ist der Bildband „Künstler bei der Arbeit“ von Elfriede Mechjar. Die Fotokünstlerin, deren Karriere ebenfalls im Wien der

²⁹² Waissenberger 1965, S. 34/5.

²⁹³ siehe Liste S. 88ff.

²⁹⁴ siehe Liste S. 88ff.

Nachkriegszeit begann, dokumentierte darin als Reaktion auf abwertende Aussagen gegenüber dem Können und Arbeitseinsatz abstrakter Künstler, zwischen 1954 – 1961 Künstlerpersönlichkeiten der Zeit in ihrer jeweiligen Ateliersituation. Neben dieser – wie es Carl Aigner nannte – „Spurensuche des künstlerischen Arbeitens“, war Mejchars selbst formuliertes Ziel dabei „die Dokumentation der Kunstsituation in Österreich zu einer bestimmten Zeit“.²⁹⁵

Geworden ist aus ihrem Projekt ein vielseitiges, lebhaftes Zeugnis einer Kunstszene, zu der neben renommierten Künstlern wie Boeckl vor allem die jungen Künstler gezählt wurden, die erst am Anfang ihres Weges standen. Louise Autzinger (Abb. 91) ist dabei gemeinsam mit Maria Biljan-Bilger, Christa Hauer, Lotte Prohfohs, Therese Schulz, Elisabeth Turolt und Grete Yppen eine der sieben Frauen, die sich unter die 29 männlichen Vertreter der Kunstszene mischen.²⁹⁶

Was Louise Autzinger leider verwehrt blieb, war eine Beteiligung an der Tapisseriebiennale in Lausanne. Der Grund für ihren Rückzug aus der Textilkunst nach dem 1964 entstandenen Gobelin „Aufbruch“ bleibt unklar. 1965 hätte sie aber allemal einen Platz neben Fritz Riedl, Maria Plachky und Edda Seidl-Reiter verdient.

²⁹⁵ Mejchar 2004, S. 4.

²⁹⁶ Für Elfriede Mejchar wären Maria Lassnig und Markus Prachensky noch Teil der Arbeit gewesen, sie waren zum Zeitpunkt der Entstehung allerdings nicht in Wien. Die 29 männlichen Vertreter waren: Joannis Avramidis, Wander Bertoni, Herbert Boeckl, Arik Brauer, Alfred Czerny, Walter Eckert, Johann Fruhmann, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Rudolf Hoflehner, Wolfgang Hollegha, Wolfgang Hutter, Friedensreich Hundertwasser, Karl Kreuzberger, Helmut Leherb, Anton Lehmden, Heinz Leinfellner, Paul Meissner, Josef Mikl, Kurt Moldovan, Josef Pillhofer, Arnulf Rainer, Rudolf Richly, Hans Staudacher, Gerhard Swoboda, Carl Unger, Andreas Urteil, Karl Anton Wolf und Fritz Wotruba. In: Mejchar 2004.

6. ANHANG:

6.1. Liste der Gobelins:

- **„Tanzende Paare“**, 1954
114 x 88 cm
Als Leihgabe der Artothek des Bundes im Museum für angewandte Kunst
Signatur: USCHI
- **„Forum Romanum“**, 1954/55.
Aussehen und Besitzer unbekannt.
- **„Jugoslavia“**, 1957
210 x 112 cm
Aussehen und Besitzer unbekannt.
- **„Frühlingslandschaft“**, 1955
120 x 166 cm
Als Leihgabe der Artothek des Bundes im Museum für angewandte Kunst
Datierung: MCMLV
Signatur: L.A.
- **„Osterspaziergang“**, 1956
Besitzer unbekannt
Datierung: MCMLVI
Signatur: L.A.
- **„Mensch im Fels“**, 1957
163 x 112 cm
Besitzer: Robert Mrak
Datierung: MCMLVII
Signatur: LA
- **„Festlicher Tag“**, 1957
Als Leihgabe der Artothek des Bundes im Museum für angewandte Kunst
Signatur: Autzinger
- **„Kampf der Insekten“**, 1957
214 x 110 cm
Besitzer: Museum für angewandte Kunst
Datierung: MCMLVII
Signatur: L.A.
- **„Komposition“**, 1958
120 x 460 cm
Besitzer: Museum für angewandte Kunst
Datierung: 1958
Signatur: L.A.

- **„Schilfgobelin“**
Aussehen und Besitzer unbekannt.
- **„Wald I“**, 1960/1
155 x 173 cm
Besitzer: Artothek des Bundes
- **„Wald II“**, 1960/1
153 x 140 cm
Besitzer: Artothek des Bundes
Signatur: L. M/A.
- **„Stehender und liegender Baum“**
95,5 x 146,5 cm
Als Leihgabe der Artothek des Bundes im Museum für angewandte Kunst
Signatur: L.A
- **„Kristall“**
90 x 115 cm
Besitzer: Michael Mrak
Signatur: Autzinger
- **„Brennendes und Verglühendes“**, 1961/2
120 x 193 cm
Besitzer: Artothek des Bundes
- **„Strahlenteppich“** (1961 – 1963)
Aussehen und Besitzer unbekannt.
- **„Aufbruch“**, 1963/4
145 x 257 cm
Besitzer: Artothek des Bundes
Signatur: A.L.

6.2. Liste der Grafiken:

- **Artothek des Bundes:**
 - Tanzgruppe, 1952, 530 x 360 mm, Feder aquarelliert
 - Starres und Bewegtes, 1956, 430 x 590 mm, Federzeichnung blau und rot
 - Rostende Metalle I, 1956, 437 x 622 mm, Federzeichnung auf Papier
 - Abtei von Westminster, 1961, 760 x 530 mm, Federzeichnung auf Papier
 - Kathedrale von Glasgow, 1961, 530 x 760 mm, Federzeichnung auf Papier

- Stadt in England, 1961, 460(590)x620(740) mm, Tusche/Feder
- Variationen III, 1969, 535 x 765 mm, Federzeichnung auf Papier
- Verdichtungen II, 530 x 760 mm, Federzeichnung auf Papier

- **Kulturamt der Stadt Wien:**

- Zeichnung I, 1958, 65,5 x 48 cm, Tusche, Feder
- Zeichnung II, 1958, 53,5 x 77 cm, Tusche, Feder
- Gezeichnet nach Honegger-Musik - 3 Sätze, 1959, 43 x 61 cm, Feder, Tusche
- Tropfsteinhöhle 1959, 50 x 60 cm, Öl/LW
- Landschaft II, 1960, 48 x 64,5 cm Tusche, farbig, Feder
- Passau, 1960, 48 x 64 cm, Federzeichnung
- Spirale, 1960, 62,7 x 48,4 cm, Sepia, Feder
- Lichtung, 1961, 65 x 48 cm, Feder, Tusche
- Kugelformen, 1961, 65 x 48 cm, Feder, Tusche
- Hafenviertel in Belfast, England, 1961, 53,4 x 76,5 cm, Zeichnung
- Kathedrale in Glasgow, Schottland, 1961, 53 x 76,5 cm, Tusche, Feder
- Komposition, 1961, 65 x 48 cm, Tusche, Feder

- **Albertina:**

- Faustzyklus, 1951, 1-65 Blatt, Tusche, Feder, teilweise aquarelliert
- Orient Gobelinentwurf, Passepartout: 338 x 482 mm, Aquarell, Tusche
- Berglandschaft, 441 x 623 mm, Farbige Tinten
- Kristallisation, 1956, Passepartout: 419 x 619 mm, Tusche, Feder
- Gartenmohnblume I, 1956, Blatt: 71 x 49,7 cm/ Platte: 52,6 x 35,6 cm, Farblithographie
- Gartenmohnblume II, 1956, Blatt: 70,4 x 50,3 cm/ Platte: 52,6 x 35,6 cm, Farblithographie
- Gartenmohnblume III, 1956, Blatt: 71 x 49,7 cm/ Platte: 52,6 x 35,6 cm, Farblithographie
- Gartenmohnblume, 1956, Blatt: 70 x 50 cm, Lithographie
- Vegetation, 1956, Blatt: 70 x 49,9 cm/ Platte: 60 x 45,5 cm, Farblithographie

- St. Peter in Zürich, Autzinger (1952) 1958, Passepartout: 445 x 573 mm, Tusche, Feder
- Landschaft, 1959, Platte: 14,5 cm x 28 cm, Radierung, (gemeinsam mit Stadt in Passepartout)
- Stadt, 1960, Platte: 9,3 cm x 18,6 cm, Radierung
- Wald I, 1962, Passepartout: 501 x 721 mm, Tusche
- **Kupferstichkabinett, Akademie der Bildenden Künste:**
 - Mensch und Tiere, 428 x 609 mm, Tusche/Feder, Aquarell
 - Hügelige Landschaft, 1958, 485 x 652 mm, Feder farb. Tusche
 - Landschaft, 1958, 487 x 654 mm, Tusche/Feder color
- **Tiroler Landesmuseum Innsbruck:**
 - Verdichtung I, 1961, 523 x 764 mm, Tuschfeder
- **Wien Museum:**
 - Mohnblume II, 1965, 70 x 49,5 cm, Farblithographie
 - O.T., 1970, 52,3 x 76 cm, Filzstift-Zeichnung/ Papier
- **Österreichische Galerie Oberes Belvedere**
 - Kristallisation, 1969 (Leihgabe Bundesmuseum für Unterricht und Kunst)
 - Komposition auf elfenbeingelbem Grund, 1969 (Leihgabe Bundesmuseum für Unterricht und Kunst)
- **Michael Mrak:**
 - Filzstiftzeichnungen, u.a.

6.3. Liste mit Ausstellungen und Textbeiträgen zur Textilkunst:

- **1953 Rede anlässlich der Eröffnung der neuen Art-Club-Galerie im Dom-Cafe am 28.2.1953 von A.P.Gütersloh:**
 - Abbildung von Johanna Schidlos Gobelin „Sternenbilder“ (Schidlo-Riedl)

- **1955 Stephan Simony, Neue Bildteppiche aus Wien (Der Bau):**
 - Wolfgang Hutter (WGM)
 - Georg Schmid (WGM)

- **1958 Arnulf Neuwirth, Österreichische Bildteppiche von Heute (alte und moderne Kunst):**
 - Louise Autzinger
 - Rudolf Belcic (WGM)
 - Maria Biljan-Bilger (Veronika Schmid)
 - Herbert Boeckl (Fritz Riedl, Josef Schulz, Veronika Schmid)
 - Rudolf H. Eisenmenger (WGM)
 - A.P. Gütersloh (WGM)
 - Wolfgang Hutter (WGM)
 - Arnulf Neuwirth (WGM)
 - Fritz Riedl
 - Rudolf Charles Ripper (WGM)

- **1958 Stephan Simony, Gobelins (Der Bau):**
 - Louise Autzinger
 - Maria Bilger-Biljan (Veronika Schmid)
 - Herbert Boeckl (Fritz Riedl, Josef Schulz, Veronika Schmid)
 - Wolfgang Hutter (WGM)

- **1959 Stephan Simony, Gobelins und allerlei Erwägungen (Der Bau):**
 - Louise Autzinger
 - Maria Biljan-Perz (Maria Plachky)
 - Kurt Fischer (WGM?)
 - Peter Prandstetter (WGM?)
 - Epi Schlüsselberger-Schmid (Veronika Schmid)

- **1959 „Wiener Kleinplastiken und Gobelins von Heute“, Sonderschau in Ausstellungsräumen des Kulturamtes der Stadt Wien, und bei Österreichwochen in Düsseldorf und Duisburg. Für Textilbereich dabei:**

- Louise Autzinger
- Maria Biljan-Perz (E)
- Wolfgang Hutter (Schidlo & Riedl)
- Fritz Riedl

- **1961 Wilhelm Mrazek, Moderne Wandteppiche aus Österreich (alte und moderne Kunst):**
 - Hubert Aratym (Hildegard Absalon)
 - Louise Autzinger
 - Hans Robert Pippal (WGM)
 - Fritz Riedl
 - Georg Schmid (Veronika Schmid)

- **1961 „Tapisseries Autrichiennes“ in Felletin:**
 - Hubert Aratym **2x** (Hilde Absalon)
 - Louise Autzinger **2x**
 - Maria Bilger-Perz, **2x** (Maria Plachky, WGM)
 - A.P. Gütersloh (WGM)
 - Wolfgang Hutter (WGM)
 - Arnulf Neuwirth (WGM)
 - Maria Plachky
 - Hans Robert Pippal (WGM)
 - Fritz Riedl **2x**
 - Epi Schlüsselberger Schmid (Veronika Schmid)
 - Georg Schmid (WGM)
 - Edda Seidl-Reiter

- **1961 oder 1962 Moderne Wandteppiche aus Österreich, Linz**
 - kein Katalog gefunden

- **1962 I Internationale Biennale der Tapisserie in Lausanne:**
 - Herbert Boeckl (Fritz Riedl, Josef Schulz, Veronika Schmid)

- **1963 VII Biennale von Sao Paolo:**

- Hubert Aratym **2x** (Hildegard Absalon)
 - Louise Autzinger-Mrak **2x**
 - Maria Bilger-Perz 2x (Maria Plachky, Stickerin)
 - A.P. Gütersloh (WGM)
 - Wolfgang Hutter (WGM)
 - Oskar Kokoschka (WGM)
 - Arnulf Neuwirth (WGM)
 - Hans Robert Pippal (WGM)
 - Maria Plachky **2x**
 - Fritz Riedl **2x**
 - Epi Schlüsselberger-Schmid (Veronika Schmid)
 - Georg Schmid (WGM)
 - Josef Schulz
 - Edda Seidl-Reiter **2x**
- **1965 und 1967 II und III Internationale Biennale der Tapisserie in Lausanne:**
 - Maria Plachky
 - Fritz Riedl
 - Edda Seidl-Reiter
- **1969 Österreichische Tapisserie der Gegenwart, Zentralsparkasse der Gemeinde Wien**
 - keinen Katalog gefunden
- **Museum für angewandte Kunst:**
 - 1957 Louise Autzinger
 - 1958 Louise Autzinger
 - 1962 Fritz Riedl
 - 1972 Sepp Moosmann (?)
 - 1978 Fritz Riedl
- **Galerie im Griechenbeisl:**
 - 1960 Fritz Riedl

- 1962 Fritz Riedl
- 1963 Sepp Moosmann
- 1964 Louise Autzinger
- 1967 Sepp Moosmann

6.4. Einladung des Museums für angewandte Kunst zur Personale der Künstlerin 1957



7. BIBLIOGRAFIE:

- **Alte und moderne Kunst 1964**
Notizen aus dem Kunstleben und Kunsthandel: Biennalen, in: Alte und Moderne Kunst, 9, 1964, S. 50.
- **Aichelburg 2003**
Wladimir Aichelburg, Das Wiener Künstlerhaus 1861 – 2001, Band 1: Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund, Wien 2003.
- **Baum 1964**
Peter Baum, Bildteppiche, Graphiken und die Malerei eines Fischers; Ausstellung von L. A., Othmar Zecher und Henri Dessaux in kleinen Wiener Galerien, in: OÖ Nachrichten vom 20. 03. 1964.
- **Baum 1965**
Peter Baum, Österreichische Graphik von 1955 – 1965, in: Alte und Moderne Kunst, 10, 1965, S. 28 – 33.
- **Biljan-Bilger 1987**
Maria Biljan-Bilger, Meine Textilien, in: Friedrich Kurrent (Hg.), Maria Biljan-Bilger. Keramik – Plastik – Textil, Salzburg 1987. S. 46 – 54.
- **Bohner 2002**
Karin Bohner, Die Künstlerin Maria Biljan-Bilger, phil. Dipl., Wien 2002.
- **Breicha/ Fritsch 1967**
Otto Breicha/ Gerhard Fritsch, Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945, Salzburg 1967.
- **Breicha 1981**
Otto Breicha (Hg.), Der Art-Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs, Kat. Ausst., Museum des 20. Jh., Wien 1981.
- **Buchsbaum 1955**
Maria Buchsbaum, Gute Bilder für jedermann. Ausstellungen in der Neuen Galerie: Graphiken und Gobelins: u.a. „Blick in die Werkstatt einer Gobelinweberin – Louise Maria Autzinger“, in: Wiener Zeitung vom 04. 06. 1955.
- **Buchsbaum 1956**
Maria Buchsbaum, Neuer Hagenbund zeigt „Sakrale Kunst“ – Im Mittelpunkt: Godwin Ekhart, in: Wiener Zeitung vom 13. 03. 1956.

- **Buchsbaum 1957**
Maria Buchsbaum, Louise Autzinger – Von der Grafik zum Bildteppich, in:
Wiener Zeitung vom 24. 11. 1957.
- **Buchsbaum 1959**
Maria Buchsbaum, Wertvolle Sonderschau im Ausstellungsraum des Wiener
Kulturamtes. Ausstellung „Wiener Kleinplastiken und Gobelins Heute“
anlässlich der Ö Wochen in Düsseldorf und Duisburg, in: Wiener Zeitung vom
17. 06. 1959.
- **Der Aufbau 9/1957**
Der Aufbau, 9, 1957.
- **Eisle 1979**
Eisle, Secky, Sterk, Wagner (Hg.), Die Unbekannte Sammlung. Materialien zur
staatlichen Kunstförderung in Österreich, BMUK, Wien 1979.
- **Fleck 1982**
Robert Fleck, Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St.
Stephan 1954 – 1982, Wien 1982.
- **Fleck 1996**
Robert Fleck, Zur Überwindung der Malerei in der Malerei und medialen Kunst
in Österreich seit 1945, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945 –
1955, Wien 1996. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in
Wien im April 1995, S. 106 – 115.
- **Fuchs 1985**
Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler des 20. Jh., Band I, Wien 1985, S.
35.
- **Griessmaier 1958**
Viktor Griessmaier, Ketzerische Apologie der Abstrakten Kunst, in: Alte und
Moderne Kunst, 7/8, 1958, S. 32 – 34.
- **Habarta 1996**
Gerhard Habarta, Frühere Verhältnisse. Kunst in Wien nach 1945, Wien 1996.
- **Heilingsetzer 2003**
Semirah Heilingsetzer (Hg.), Die Galerie zum roten Apfel. 1959 – 1965.
Künstlerpositionen der sechziger Jahre, Wien 2003.

- **Hochschule für Angewandte Kunst 1991**
Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1991.
- **Jarry 1975**
Madeleine Jarry, Wandteppiche des 20. Jahrhunderts, München 1975.
- **Kat. Ausst., Eisenstadt 1972**
Maria Plachky, Tapisserien, Kat. Ausst., Landesgalerie Schloss Esterhazy, Eisenstadt 1972.
- **Kat. Ausst., Felletin 1961**
Felletin. Tapisseries autrichiennes, en l'Eglise du Chateau, Kat. Ausst., Paris 1961.
- **Kat. Ausst., Halbtorn 1979**
Angela Völker, Textilkunst aus Ö 1900 – 79, Kat. Ausst., Schloss Halbtorn, Wien 1979.
- **Kat. Ausst., Krems 2003a**
Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst., Kunsthalle Krems 2003.
- **Kat. Ausst., Krems 2003b**
Künstlerinnen – Positionen 1945 – heute. Mimosen – Rosen – Herbstzeitlosen, Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, Krems 2003.
- **Kat. Ausst., Linz 1981**
Textilkunst Linz 81, Österreichische Tapisserie 1921 – 1980, Kat. Ausst., Schlossmuseum Linz, Linz 1981.
- **Kat. Ausst., Sao Paolo 1963**
Moderne Wandteppiche aus Österreich/ Tapeçarias modernas da Austria, Kat. Ausst., 7. Biennale von Sao Paolo 1963, Wien 1963.
- **Kat. Ausst., Stuttgart 1960**
Internationales Kunsthandwerk, Kat. Ausst., Stuttgart 1960.
- **Kat. Ausst., Stuttgart 1963**
Internationales Kunsthandwerk, Kat. Ausst., Stuttgart 1963.
- **Kat. Ausst., Washington D. C. 1975**
Edda Seidl-Reiter, Contemporary textile art from Austria. Kat. Ausst., Washington D. C., 1975.

- **Kat. Ausst., Wien 1949**
Ausstellung französischer Wandteppichkunst von heute, Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 1949.
- **Kat. Ausst., Wien 1950**
Art Club. Internationale Ausstellung, Kat. Ausst., Secession, Wien 1950.
- **Kat. Ausst., Wien 1956**
Querschnitt 1956. Malerei, Graphik, Plastik der letzten fünf Jahre aus Österreich, Kat. Ausst., Wien Secession, Wien 1956.
- **Kat. Ausst., Wien 1957**
Wiener Festwochen 1957, Maler und Bildhauer arbeiten für Wien, Kat. Ausst., Österr. Museum f. angewandte Kunst 1957.
- **Kat. Ausst., Wien 1964**
Louise Autzinger, Kat. Ausst., Galerie im Griechenbeisl, Wien 1964.
- **Kat. Ausst., Wien 1966**
20 Jahre Künstlergruppe „Der Kreis“, Kat. Ausst., Wien 1966.
- **Kat. Ausst., Wien 1972**
Ausstellung Künstlergruppe „Der Kreis“. Mit Querschnitt durch das Werk von Elisabeth Stemberger, Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1972.
- **Kat. Ausst., Wien 1975**
Ö Künstlerinnen der Gegenwart, Kat. Ausst., Neue Hofburg, Wien 1975.
- **Kat. Ausst., Wien 1976**
30 Jahre Künstlergruppe „Der Kreis“. 1946 – 1976, Kat. Ausst., Wien 1976.
- **Kat. Ausst., Wien 1978**
Fritz Riedl. Bildteppiche, Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1978.
- **Kat. Ausst., Wien 1981**
Der Kreis. Dokumentation einer Wiener Künstlervereinigung. 1946 – 1980, Kat. Ausst., Historisches Museums der Stadt Wien 1981.
- **Kat. Ausst., Wien 1994**
Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50iger Jahre, Kat. Ausst., Österreichischen Galerie Belvedere, Wien 1994.
- **Kat. Ausst., Wien 1999**
Elke Doppler, Blickwechsel und Einblicke. Künstlerinnen in Österreich. Aus der

Sammlung des historischen Museums der Stadt Wien, Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1999.

- **Kat. Ausst., Wien 2003**

Franz Smola (Hg.), Fritz Riedl. Bildteppiche, Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003 (mit Werkverzeichnis).

- **Knopp-Rupertsberger 1991**

Helen Knopp-Rupertsberger, Fritz Riedl. Ein Beitrag zur österreichischen Textilkunst, Wien/ Eisenstadt 1991.

- **Koschatzky 1975**

Walter Koschazky, Die Kunst der Grafik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1975.

- **Krämer 1995**

Harald Krämer, Galerie im Griechenbeisl. 1960 – 1971, Wien 1995.

- **Kulturbericht aus Tirol 1961**

Kulturbericht aus Tirol, 128/29, 1961, Seite 2.

- **Lechner 1978**

Franka Lechner, Bildteppiche und Gouache-Collagen, Wien 1978.

- **Matejka 1964**

Viktor Matejka, Louise Autzinger in: Tagebuch vom 01. 04. 196.

- **Mejchar 2004**

Elfriede Mejchar, Künstler bei der Arbeit. 1954 – 1961, Wien 2004.

- **Mistelberger-Kreczik 1992**

Sabina Mistlberger-Kreczik, Österreichische Tapisserien nach 1945, phil. Diss., Salzburg 1992.

- **Moldovan 1954**

Kurt Moldovan, Besprechung der Ausstellung „Fritz Riedl & Johanna Schidlo“, in: Bild-Telegraf vom 26. 8. 1954.

- **Mrazek 1961**

Wilhelm Mrazek, Moderne Wandteppiche aus Österreich, in: Alte und Moderne Kunst, 6, 1961, S. 23 – 25.

- **Mrazek 1965**

Wilhelm Mrazek, Das Kunstgewerbe, in: G. Feuerstein, H. Hutter, E. Köller, W. Mrazek, Moderne Kunst in Österreich, Wien 1965. S. 95 – S. 119.

- **Nagler 1989**
Gabriela Nagler, Der Weg zur abstrakten Malerei in Österreich. 1945 – 55, phil. Diss., Wien 1989.
- **Neuwirth 1958**
Arnulf Neuwirth, Österreichische Bildteppiche von Heute, in: Alte und Moderne Kunst, 3, 1958, S. 26 – 30.
- **Niederdorfer 1997**
Manfred Niederdorfer, Modeschule der Stadt Wien im Schloß Hetzendorf. Entwicklung und Perspektiven, phil. Dipl., Wien 1997.
- **OÖ Landesgalerie 1994/5**
OÖ Landesgalerie (Hg.), Textile Kunst? Publikation zum Künstler-Symposium Sigharting 1994, Linz 1994/5.
- **Pack 1958**
Claus Pack, Herbert Boeckl`s großer Gobelin, in: Alte und Moderne Kunst, 6, 1958, S. 2 – 4.
- **Pack 1961**
Claus Pack, Les tapisseries de/ The tapestries by/ Bildteppiche von Fritz Riedl, Wien 1961.
- **Pack 1969**
Claus Pack, Moderne Graphik in Österreich, Wien 1969.
- **Pianzola 1971**
Maurice Pianzola, Die Tapisserie, Genf 1971.
- **Riedl 1983**
F. Riedl/ K. Sottriffer/ P. Baum, Fritz Riedl, Wien 1983.
- **Saur Allgemeines Künstlerlexikon**
Günther Meißner (Hg.), Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Band 5, Leipzig/ München 1992, S. 696/7.
- **Schmidt 1974**
Rudolf Schmidt, Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Band I, 1974, S. 91.
- **Schulz 1975**
Josef Schulz, Tapisserie, Wien 1975.
- **Simony 1953**
Stephan Simony, Rede anlässlich der Eröffnung der neuen Art-Club-Galerie im

- Dom-Cafe am 28. Februar 1953 von A. P. Gütersloh, in: Der Bau, 3/4, 1953, S. 70/71.
- **Simony 1955**
Stephan Simony, Neue Bildteppiche aus Wien, in: Der Bau, 1/2, 1955, S. 22/23.
 - **Simony 1958**
Stephan Simony, Gobelins, in: Der Bau, 2, 1958, S. 64 – 68.
 - **Simony 1959**
Stephan Simony, Gobelins und allerlei Erwägungen, in: Der Bau, 5, 1959, S. 248 – 251.
 - **Verlet 1965**
Pierre Verlet, Michel Florisoone, Adolf Hoffmeister u. Francois Tabard, Das große Buch der Tapisserie, Lausanne 1965.
 - **Vogel 1967**
Alois Vogel, Josef Schulz. Weben und Malen, in: alte und moderne Kunst, 12, 91, 1967, S. 46 – 49.
 - **Waissenberger 1965**
R. Waissenberger, Wien und die Kunst in unserem Jahrhundert, Wien/ München 1965.
 - **Wasa 1964**
Elsa Wasa, Bildwerke – aus dem Webstuhl gezaubert, in: Volksblatt vom 17. 03. 1964.
 - **Werk 1962**
Werk. Chronik, 7, 1962, S. 165.
 - **Wiesflecker 1964**
Oskar Wiesflecker, Ausstellungen: Programmatisches, Zufälliges, Routine, in: Volksstimme vom 01. 04. 1964.
 - **Zechyr 2001**
Othmar Zechyr/ Gernot Heiss, Othmar Zechyr. Monographie, Wien 2001.

8. ABBILDUNGSVERZEICHNIS:

- **Abbildung 1:** Robert Mrak, Wien.
- **Abbildung 2:** Susanne Windischbauer/ Radner Christina, Vorchdorf.
- **Abbildung 3:** © Artothek des Bundes, Wien.
- **Abbildung 4:** Susanne Windischbauer/ Radner Christina, Vorchdorf.
- **Abbildung 5:** Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst., Kunsthalle Krems 2003, S. 17.
- **Abbildung 6:** Otto Breicha, Herbert Boeckl. Das Spätwerk. Bilder nach 1945, Graz 1988, Abb. 49.
- **Abbildung 7:** Otto Breicha, Herbert Boeckl. Das Spätwerk. Bilder nach 1945, Graz 1988, Abb. 79.
- **Abbildung 8:** Robert Mrak, Wien.
- **Abbildung 9:** Robert Mrak, Wien.
- **Abbildung 10:** Stephan Simony, Gobelins, in: Der Bau, 2, 1958, S. 68 Abb. 74.
- **Abbildung 11:** Claus Pack, Der Maler Herbert Boeckl, Wien 1964, S. 85, Abb. 33.
- **Abbildung 12:** Textilkunst Linz 81, Österreichische Tapisserie 1921 – 1980, Kat. Ausst., Schlossmuseum Linz, Linz 1981, Abb. 13.
- **Abbildung 13:** Susanne Windischbauer/ Radner Christina, Vorchdorf.
- **Abbildung 14:** Querschnitt 1956. Malerei, Graphik, Plastik der letzten fünf Jahre aus Österreich, Kat. Ausst., Wien Secession, Wien 1956, Abb. 132.
- **Abbildung 15:** Otto Breicha/ Gerhard Fritsch, Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945, Salzburg 1967, S. 198.
- **Abbildung 16:** Paul Flora. Ein schloss für ein zierhuhn. 31 Zeichnungen und eine autobiografische Einleitung, Innsbruck 1962, S. 55.
- **Abbildung 17:** Susanne Windischbauer/ Radner Christina, Vorchdorf.
- **Abbildung 18:** Claus Pack, Moderne Graphik in Österreich, Wien 1969, Abb. 2.
- **Abbildung 19:** Robert Mrak, Wien.
- **Abbildung 20:** © Artothek des Bundes, Wien.
- **Abbildung 21:** © Artothek des Bundes, Wien.
- **Abbildung 22:** Fritz Riedl. Bildteppiche, Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003, S. 157, WV 26.

- **Abbildung 23:** Fritz Riedl. Bildteppiche, Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003, S. 67.
- **Abbildung 24:** Moderne Wandteppiche aus Österreich/ Tapeccarias modernas da Austria, Ausst.Kat., 7. Biennale von Sao Paulo 1963, Wien 1963, Abb. 18.
- **Abbildung 25:** Moderne Wandteppiche aus Österreich/ Tapeccarias modernas da Austria, Ausst.Kat., 7. Biennale von Sao Paulo 1963, Wien 1963, Abb. 19.
- **Abbildung 26:** Susanne Windischbauer/ Radner Christina, Vorchdorf.
- **Abbildung 27:** Robert Mrak, Wien.
- **Abbildung 28:** Fritz Riedl. Bildteppiche, Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003, S. 53.
- **Abbildung 29:** Robert Mrak, Wien.
- **Abbildung 30:** Robert Mrak, Wien.
- **Abbildung 31:** © Albertina, Wien.
- **Abbildung 32:** © Albertina, Wien.
- **Abbildung 33:** © Albertina, Wien.
- **Abbildung 34:** Viktor Griessmaier, Ketzerische Apologie der Abstrakten Kunst, in: Alte und Moderne Kunst, 7/8, 1958, S. 34.
- **Abbildung 35:** Viktor Griessmaier, Ketzerische Apologie der Abstrakten Kunst, in: Alte und Moderne Kunst, 7/8, 1958, S. 34.
- **Abbildung 36:** Otto Breicha, Herbert Boeckl. Das Spätwerk. Bilder nach 1945, Graz 1988, Abb. 22.
- **Abbildung 37:** © Albertina, Wien.
- **Abbildung 38:** © Albertina, Wien.
- **Abbildung 39:** © Albertina, Wien.
- **Abbildung 40:** Michael Mrak, Großweikersdorf (NÖ).
- **Abbildung 41:** © Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien (MUSA).
- **Abbildung 42:** Claus Pack, Moderne Graphik in Österreich, Wien 1969, Abb. 87.
- **Abbildung 43:** Claus Pack, Moderne Graphik in Österreich, Wien 1969, Abb. 77.
- **Abbildung 44:** Paul Flora und Venedig, Kat. Ausst., Stadtmuseum Oldenburg i. O. 1992, o.S.
- **Abbildung 45:** © Albertina, Wien.

- **Abbildung 46:** 20 Jahre Künstlergruppe „Der Kreis“, Ausst. Kat., Wien 1966, Kat. Nr. 63.
- **Abbildung 47:** © Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien (MUSA).
- **Abbildung 48:** © Artothek des Bundes, Wien.
- **Abbildung 49:** © Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien (MUSA).
- **Abbildung 50:** © Albertina, Wien.
- **Abbildung 51:** © Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien (MUSA).
- **Abbildung 52:** © Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien (MUSA).
- **Abbildung 53:** © Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien (MUSA).
- **Abbildung 54:** © Artothek des Bundes, Wien.
- **Abbildung 55:** © Artothek des Bundes Wien.
- **Abbildung 56:** Michael Mrak, Großweikersdorf (NÖ).
- **Abbildung 57:** Zechyr
- **Abbildung 58:** Zechyr
- **Abbildung 59:** Madeleine Jarry, Wandteppiche des 20. Jh., München 1975, S. 106/7, Abb. 63.
- **Abbildung 60:** Madeleine Jarry, Wandteppiche des 20. Jh., München 1975, S. 145, Abb. 89.
- **Abbildung 61:** Madeleine Jarry, Wandteppiche des 20. Jh., München 1975, S. 49, Abb. 28.
- **Abbildung 62:** Madeleine Jarry, Wandteppiche des 20. Jh., München 1975, S. 67, Abb. 40.
- **Abbildung 63:** Angela Völker, Textilkunst aus Ö 1900-79, Ausst. Kat., Schloss Halbturn, Wien 1979, S. 15.
- **Abbildung 64:** Angela Völker, Textilkunst aus Ö 1900-79, Ausst. Kat., Schloss Halbturn, Wien 1979, S. 67.
- **Abbildung 65:** Angela Völker, Textilkunst aus Ö 1900-79, Ausst. Kat., Schloss Halbturn, Wien 1979, S. 39.
- **Abbildung 66:** Felletin. Tapisseries autrichiennes, en l'Eglise du Chateau, Ausst. Kat., Paris 1961, Abb. 8.
- **Abbildung 67:** Angela Völker, Textilkunst aus Ö 1900-79, Ausst. Kat., Schloss Halbturn, Wien 1979, S. 81.
- **Abbildung 68:** G. Feuerstein, H. Hutter, E. Köller, W. Mrazek, Moderne Kunst in Österreich, Wien 1965, Abb. 113.

- **Abbildung 69:** Felletin. Tapisseries autrichiennes, en l'Eglise du Chateau, Ausst. Kat., Paris 1961, Abb. 23.
- **Abbildung 70:** Fritz Riedl. Bildteppiche, Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003, S. 47.
- **Abbildung 71:** Friedrich Kurrent (Hg.), Maria Biljan-Bilger. Keramik – Plastik – Textil, Salzburg 1987, S. 48, Abb. 51.
- **Abbildung 72:** Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst., Kunsthalle Krems 2003. S. 90.
- **Abbildung 73:** Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst., Kunsthalle Krems 2003. S. 88, Abb. 133.
- **Abbildung 74:** Textilkunst Linz 81, Österreichische Tapisserie 1921 – 1980, Kat. Ausst., Schlossmuseum Linz, Linz 1981, Abb. 20.
- **Abbildung 75:** Stephan Simony, Rede anlässlich der Eröffnung der neuen Art-Club-Galerie im Dom-Cafe am 28. Februar 1953 von A. P. Gütersloh, in: Der Bau, 3/4, 1953, S. 70, Abb. 111.
- **Abbildung 76:** Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst., Kunsthalle Krems 2003. S. 119.
- **Abbildung 77:** Fritz Riedl. Bildteppiche, Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2003, S. 111.
- **Abbildung 78:** Textilkunst Linz 81, Österreichische Tapisserie 1921 – 1980, Ausst. Kat., Schlossmuseum Linz, Linz 1981, Abb. 14.
- **Abbildung 79:** Friedrich Kurrent (Hg.), Maria Biljan-Bilger. Keramik – Plastik – Textil, Salzburg 1987, S. 48, Abb. 54.
- **Abbildung 80:** Friedrich Kurrent (Hg.), Maria Biljan-Bilger. Keramik – Plastik – Textil, Salzburg 1987, S. 48, Abb. 57.
- **Abbildung 81:** Felletin. Tapisseries autrichiennes, en l'Eglise du Chateau, Ausst. Kat., Paris 1961, Abb. 14.
- **Abbildung 82:** Moderne Wandteppiche aus Österreich/ Tapeccarias modernas da Austria, Ausst.Kat., 7. Biennale von Sao Paulo 1963, Wien 1963, Abb. 2.
- **Abbildung 83:** Felletin. Tapisseries autrichiennes, en l'Eglise du Chateau, Ausst. Kat., Paris 1961, Abb. 17.
- **Abbildung 84:** Maria Plachky, Tapisserien, Kat. Ausst., Landesgalerie Schloss Esterhazy, Eisenstadt 1972, Abb. 4.

- **Abbildung 85:** Angela Völker, Textilkunst aus Ö 1900-79, Ausst. Kat., Schloss Halbturn, Wien 1979, S. 68/9.
- **Abbildung 86:** Angela Völker, Textilkunst aus Ö 1900-79, Ausst. Kat., Schloss Halbturn, Wien 1979, S. 82/3.
- **Abbildung 87:** Angela Völker, Textilkunst aus Ö 1900-79, Ausst. Kat., Schloss Halbturn, Wien 1979, S. 59.
- **Abbildung 88:** Textilkunst Linz 81, Österreichische Tapisserie 1921 – 1980, Ausst. Kat., Schlossmuseum Linz, Linz 1981, Abb. 21.
- **Abbildung 89:** Alles ist Weben, Edda Seidl-Reiter. Tapisserien, Ideen, Objekte, Projekte. 1957 – 1987, Wien 1988, S. 28/9.
- **Abbildung 90:** Edda Seidl-Reiter, Contemporary textile art from Austria. Ausst. Kat., Washington D. C., 1975, o. S.
- **Abbildung 91:** Elfriede Mejchar, Künstler bei der Arbeit. 1954 – 1961, Wien 2004, S. 10/11

9. ABSTRACT:

Die vorliegende Diplomarbeit hat die Künstlerin Louise Autzinger und ihren Beitrag zur Textilkunst in Österreich nach 1945 zum Inhalt. Ziel der Arbeit ist es, den bereits in Vergessenheit geratenen Namen der Künstlerin wieder in Erinnerung zu rufen, ihre Gobelins sowie ihre graphischen Arbeiten vorzustellen und einen Einblick in jenes Umfeld zu geben, in dem sie sich im Wien der Nachkriegszeit bewegt hat.

Die Besprechung der siebzehn zwischen 1954 und 1964 entstandenen Gobelins stellt dabei den ersten Versuch dar, Werkgruppen herauszuarbeiten, offene Datierungsfragen zu klären sowie Beeinflussungen durch andere Künstlerpersönlichkeiten aufzuzeigen. Nachgewiesen werden konnten Einflussnahmen durch Herbert Boeckl und Fritz Riedl. Während Boeckl die frühen Arbeiten der Künstlerin prägte, ist der Einfluss von Riedl insbesondere in den späten Gobelins erkennbar.

Im Gegensatz zu den Gobelins können die Grafischen Arbeiten auf Grund der Themenwahl nur marginal und ausschnitthaft besprochen werden. In Hinblick auf das Gesamtwerk der Künstlerin soll aber festgehalten werden, dass sie einen ebenso großen Stellenwert für Louise Autzinger gehabt haben, wie die Gobelins.

Ein Großteil der Gobelins und Graphiken befindet sich heute in Wien. Die jeweiligen Aufenthaltsorte sind – soweit bekannt – in den der Arbeit beigelegten Verzeichnislisten angemerkt.

Der Textilkunst Österreichs nach 1945 ist ein eigener Abschnitt gewidmet. In diesem geht es nicht nur um eine Positionsbestimmung der Künstlerin selbst, sondern auch um eine Positionsbestimmung der Textilkunst im Allgemeinen. Eine durch Ausstellungen und Textbeiträge belegte Gleichwertigkeit der Textilkunst im Vergleich mit den anderen Kunstsparten bleibt in dieser Art und Weise einzigartig.

Louise Autzingers Verdienst liegt verglichen mit den anderen Textilkünstlern und Künstlerinnen der Zeit vor allem darin, dass sie ihre Entwürfe von Anfang an selbst in Wolle umsetzt. Ebenso wie Fritz Riedl und Johanna Schidlo vor ihr, sowie Maria Plachky und Josef Schulz nach ihr, hebt sie die zu jener Zeit übliche Trennung in entwerfenden Künstler und ausführenden Weber auf und trägt dadurch zur Entwicklung vom Kunsthandwerk zur Textilkunst bei.

10. LEBENSLAUF:

Persönliche Daten:

Name:	Radner Christina
Geburtsdatum:	04. 01. 1982
Geburtsort:	Gmunden/ OÖ
Staatsbürgerschaft:	Österreich
Familienstand:	ledig
e-mail	christina.radner@univie.ac.at

Schulbildung und universitäre Ausbildung:

seit Februar 2006:	Hauptuniversität Wien: Studium der Sportwissenschaft (Gesundheitssport)
seit Oktober 2001:	Hauptuniversität Wien: Studium der Kunstgeschichte
1996 – 2001:	HBLA für künstlerische Gestaltung, Linz
1992 – 1996:	Gymnasium der Kreuzschwestern, Gmunden
1988 – 1992:	Volksschule, Vorchdorf

Zusatzausbildungen:

Oktober 2004 - Juli 2005:	„Gesund- und Vitalcoachausbildung“, Universitätssportinstitut, Wien
Oktober 2002 – Februar 2003:	„Aerobic- und Fitnesslehrausbildung“, Universitätssportinstitut, Wien

Bisherige Berufliche Tätigkeiten:

seit März 2007:	Kurs am Universitätssportinstitut
Oktober 2006 – Jänner 2009:	Sport- und Wirbelsäulenkurse an der Volkshochschule Wien West

Ferialpraktika:

seit 2004:	Jeden Sommer 4 – 6 Wochen Mitarbeit bei Kurt Reiss/ Restaurator aus Enns
Mai – Juli 2002:	Mitarbeit bei Restaurierungsarbeiten im Malereibetrieb Luckeneder
Juli/ August 2001:	Mitarbeit bei Herbert Schwaha/ Restaurator aus Vorchdorf
August 2000:	Schulpraktikum bei Herbert Schwaha/ Restaurator aus Vorchdorf
August 1999:	Schulpraktikum in der Werbeabteilung der Grünen Erde/ Scharnstein

Interessen:

Sport (Bergsteigen, Klettern, Skitouren gehen, Mountainbike fahren, Laufen), moderne Kunst, Ausstellungen, Musik.

Abbildungen:



**Abbildung 1: Louise Autzinger vor dem noch am Webstuhl
aufgespannten Gobelin „Frühling“ (1955)**



**Abbildung 2: Louise Autzinger, Tanzende Paare, 1954, Gobelin, 114 x 88 cm,
Museum für angewandte Kunst**



**Abbildung 3: Louise Autzinger, Tanzgruppe, 1952,
Feder aquarelliert, 53 x 36 cm, Artothek des Bundes**



**Abbildung 4: Louise Autzinger, Frühling, 1955, Gobelin, 120 x 166 cm,
Museum für angewandte Kunst**



**Abbildung 5: Gustav Kurt Beck, Ruinen, 1960,
Öl auf Leinwand, 138 x 98 cm**



**Abbildung 6: Herbert Boeckl, Erzberg II, 1947,
Öl auf Leinwand, 103 x 121 cm**



Abbildung 7: Herbert Boeckl, Totes Gebirge (aus der Vogelperspektive),
1949, Aquarell auf Papier



Abbildung 8: Louise Autzinger, Osterspaziergang, 1956, Gobelin,
Aufenthaltort unbekannt



**Abbildung 9: Louise Autzinger, Mensch im Fels, 1957, Gobelin,
163 x 112 cm, Robert Mrak**



**Abbildung 10: Louise Autzinger, Festlicher Tag (Ausschnitt), 1956/57,
Gobelin, Museum für angewandte Kunst**



**Abbildung 11: Herbert Boeckl, Altarhauptwand,
Freskenzyklus Seckau, 1952 - 1960**



**Abbildung 12: Herbert Boeckl, Die Welt und der Mensch, 1957, Gobelin, 265 x 1250 cm,
ausgeführt von Fritz Riedl, Josef Schulz und Veronika Schmid**



**Abbildung 13: Louise Autzinger, Kampf der Insekten, 1957,
Gobelin, 214 x 110 cm, Museum für angewandte Kunst**



Abbildung 14: Kurt Moldovan, Krieger und Insekt

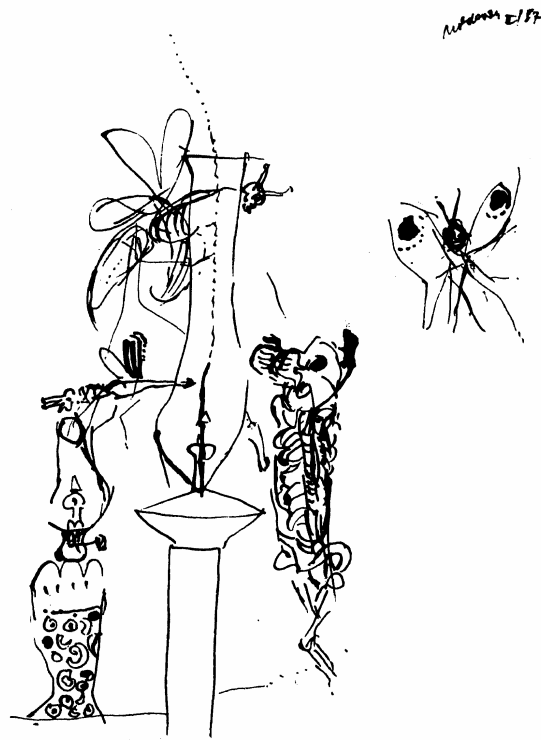


Abbildung 15: Kurt Moldovan, Lampen und Insekten, 1957



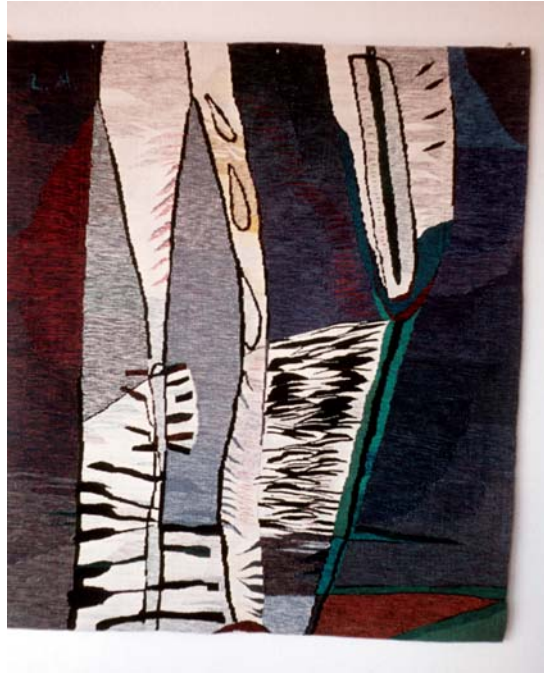
Abbildung 16: Paul Flora, Insekten, 1957.



**Abbildung 17: Louise Autzinger, Komposition, 1958, Gobelin, 120 x 460 cm,
Museum für angewandte Kunst**



Abbildung 18: Gustav Klimt, sich entkleidende Frau, 1920



**Abbildung 19: Louise Autzinger, Schilfgobelin,
Aufenthaltort unbekannt**



**Abbildung 20: Louise Autzinger, Wald I, 1960/1, Gobelin, 155 x 173 cm,
Artothek des Bundes**



**Abbildung 21: Louise Autzinger, Wald II, 1960/1, Gobelin, 153 x 140 cm,
Artothek des Bundes**



Abbildung 22: Fritz Riedl, Arbre II, 1960, Gobelin, 120 x 225 cm



Abbildung 23: Fritz Riedl, Komposition, 1962, Gobelin, 245 x 460 cm



Abbildung 24: Josef Schulz, Raumflug, 1961, Gobelin, 155 x 228 cm



Abbildung 25: Edda Seidl-Reiter, Couple d'amoureux, 1963, Gobelin, 112 x 170 cm



**Abbildung 26: Louise Autzinger, Stehender und liegender Baum, Gobelin, 95,5 x 146,5 cm,
Museum für angewandte Kunst**



**Abbildung 27: Louise Autzinger, Kristall,
Gobelin, 90 x 115 cm, Michael Mrak**



**Abbildung 28: Fritz Riedl, Großer Kristall, 1956,
Gobelin, 175 x 220 cm**



**Abbildung 29: Louise Autzinger, Brennendes und Verglühendes, 1961/62,
Gobelin, 120 x 193 cm, Artothek des Bundes**



**Abbildung 30: Louise Autzinger, Aufbruch, 1963/64, Gobelin, 145 x 257 cm,
Artothek des Bundes**

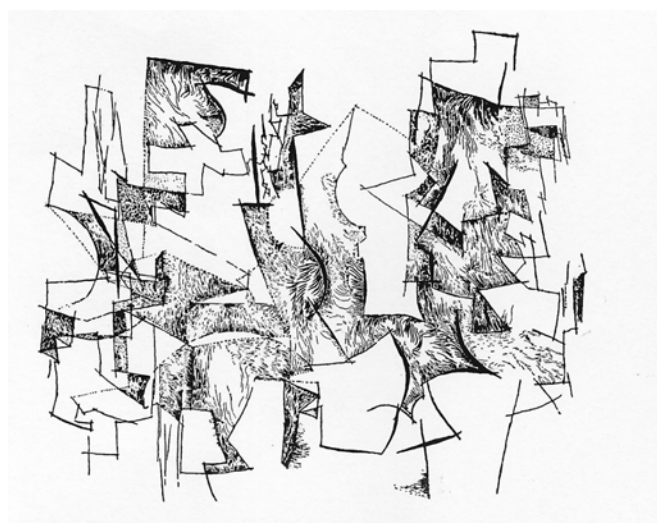


**Abbildung 31: (=Graphik in der Mitte): Louise Autzinger, Faustzyklus,
Zum Augenblicke dürft ich sagen: Verweile doch, Du bist so schön –
(geballte Zukunftsvision der Tat), 1951, Feder/ Tusche, Albertina**



**Abbildung 32: Louise Autzinger, Faustzyklus, Flussgötter
(Klassische Walpurgisnacht, 2. Akt), 1951, Tusche/ Feder, Albertina**

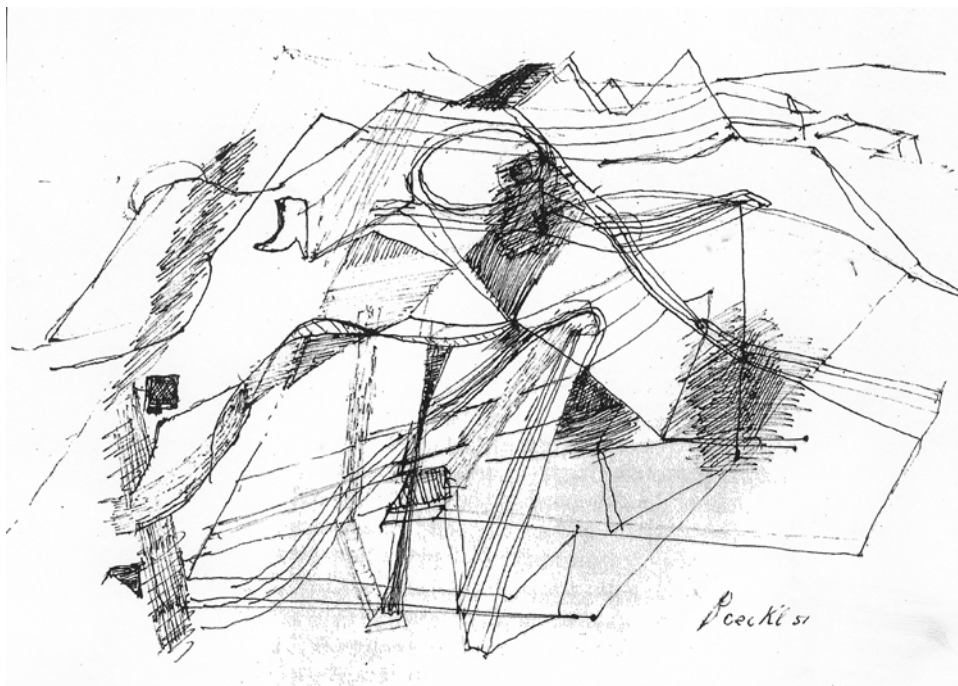
**Abbildung 33: Louise Autzinger, Faustzyklus,
Klassische Walpurgisnacht, 1951, Tusche/ Feder, Albertina**



**Abbildung 34: Louise Autzinger, Grafik aus dem Zyklus
Strömungen, Aufenthaltsort unbekannt**



**Abbildung 35: Louise Autzinger, Grafik aus dem Zyklus
Organische Triebkräfte, Aufenthaltsort unbekannt**



**Abbildung 36: Herbert Boeckl, Geologische Strukturstudie II,
1951, Tusche auf Papier**



**Abbildung 37: Louise Autzinger, Gartenmohnblume I,
1956, Farblithografie, Albertina**



**Abbildung 38: Louise Autzinger, Gartenmohnblume II,
1956, Farblithografie, Albertina**

**Abbildung 39: Louise Autzinger, Gartenmohnblume III,
1956, Farblithografie, Albertina**



**Abbildung 40: Louise Autzinger, Vegetation,
1956, Farblithografie, Albertina**



**Abbildung 41: Louise Autzinger, Kathedrale in Glasgow, Schottland, 1961,
Tusche/ Feder, 53 x 76,5 cm, Kulturamt der Stadt Wien**

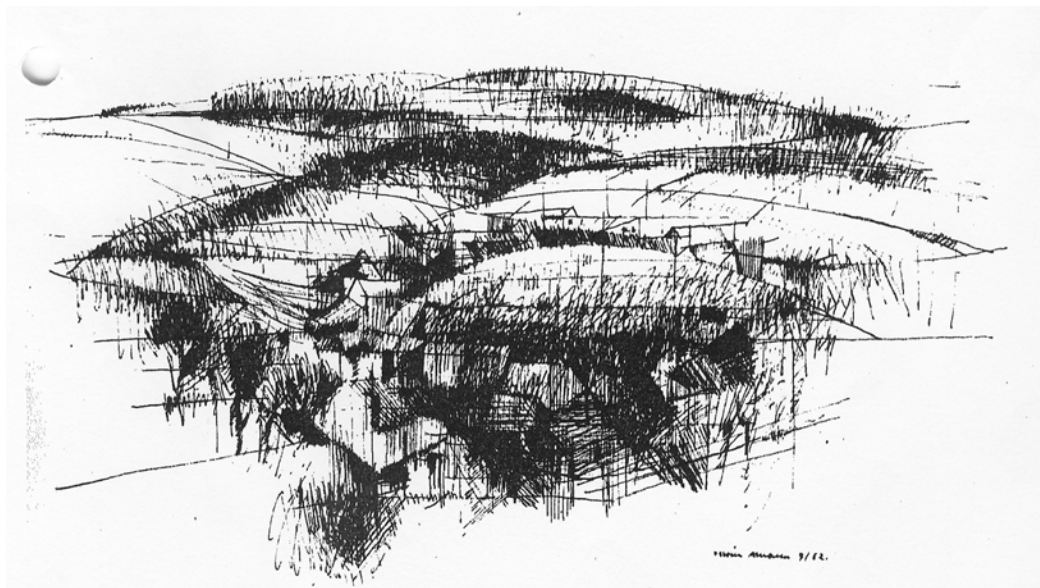


Abbildung 42: Oswin Amann, Niederösterreichische Hügellandschaft



Abbildung 43: Paul Flora, Ponte dei tre archi, 1958

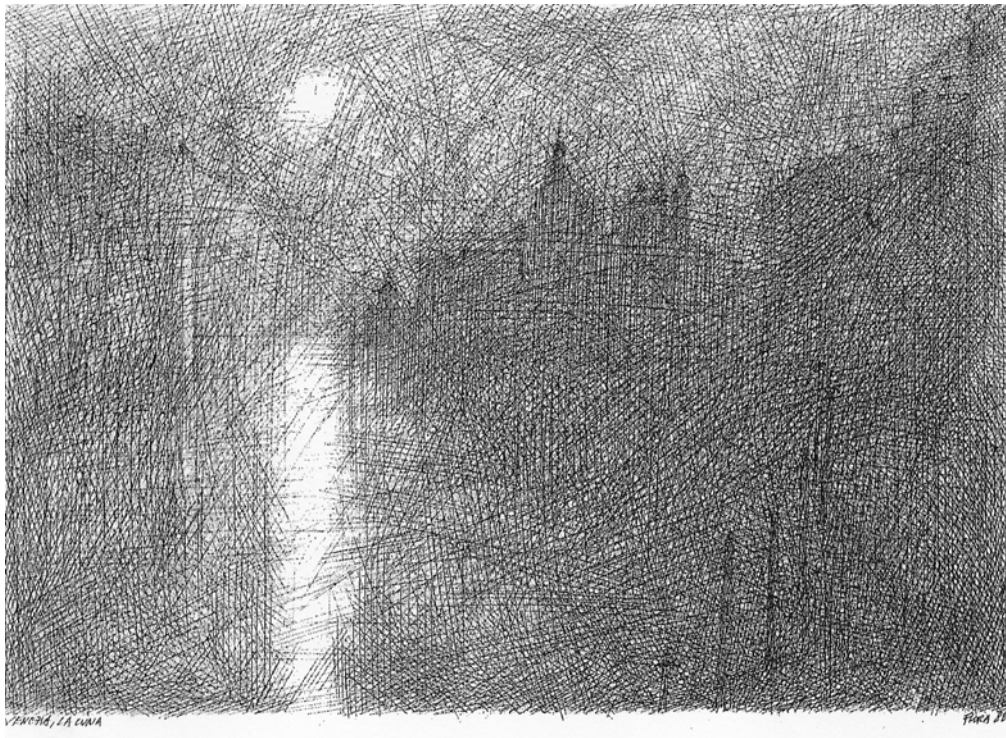


Abbildung 44: Paul Flora, Venezia, la Luna, 1988

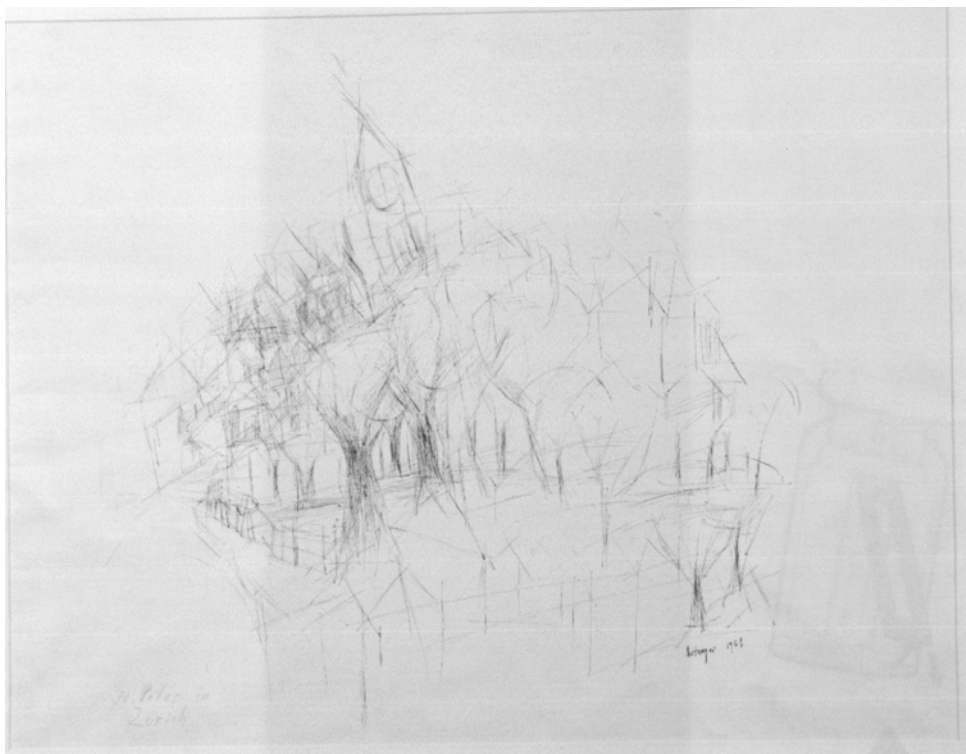
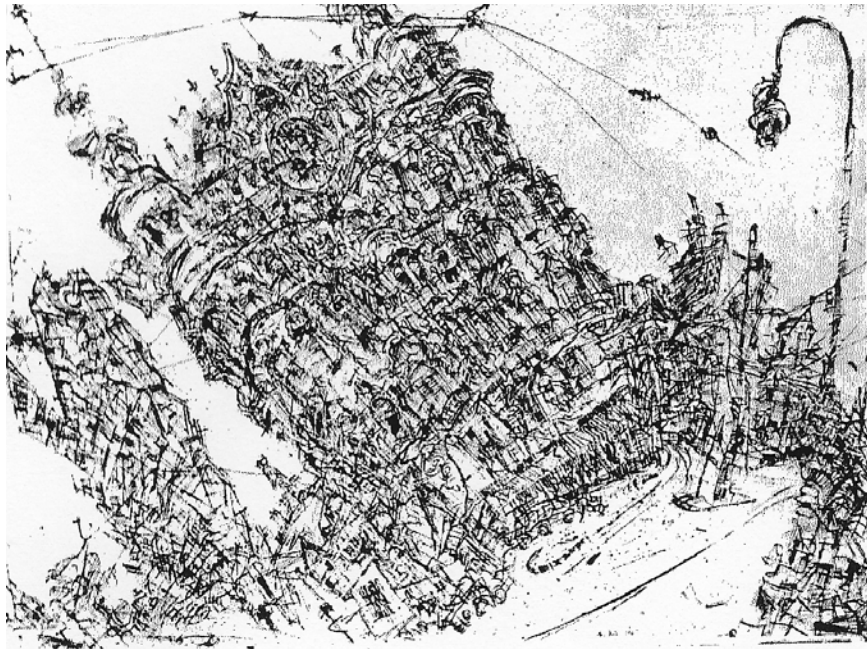


Abbildung 45: Louise Autzinger, St. Peter in Zürich, 1952, Albertina



**Abbildung 46: Muhammad Malli, Gumpendorferstraße,
1965, Federzeichnung**



**Abbildung 47: Louise Autzinger, Hafenviertel in Belfast, England, 1961,
53,4 x 76,5 cm, Kulturamt der Stadt Wien**



**Abbildung 48: Louise Autzinger, Kathedrale von Glasgow, 1961,
Federzeichnung, 53 x 76 cm, Artothek des Bundes**



**Abbildung 49: Louise Autzinger, Lichtung, 1961, Feder/ Tusche,
65 x 48 cm, Kulturamt der Stadt Wien**

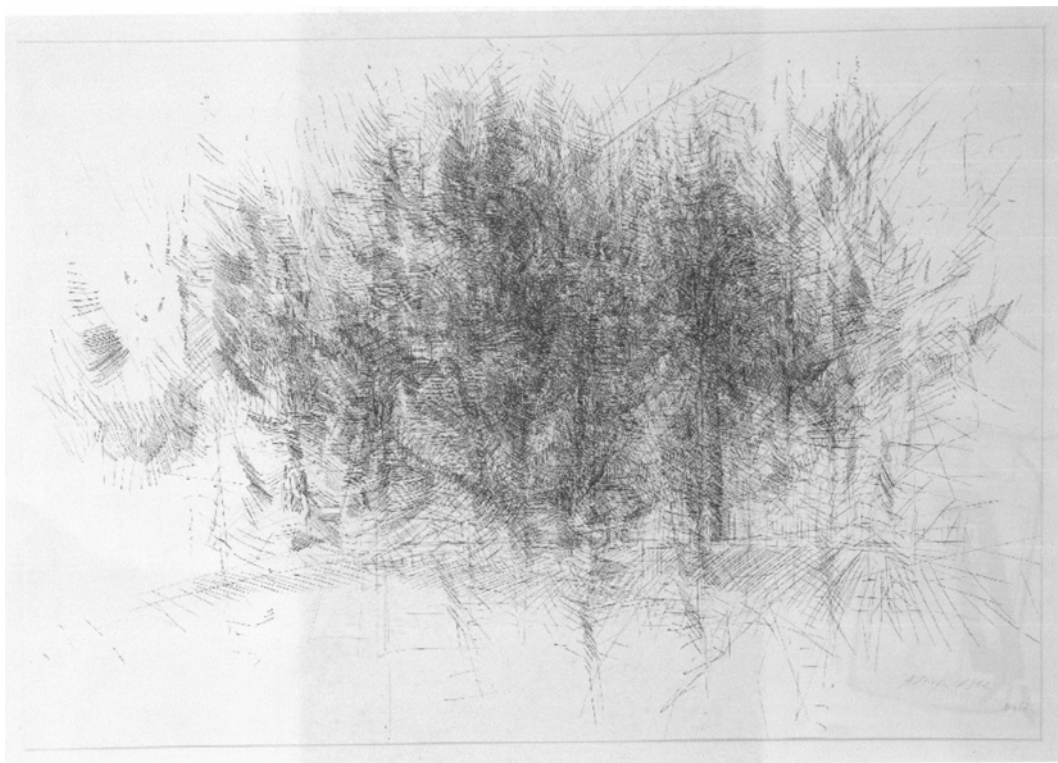


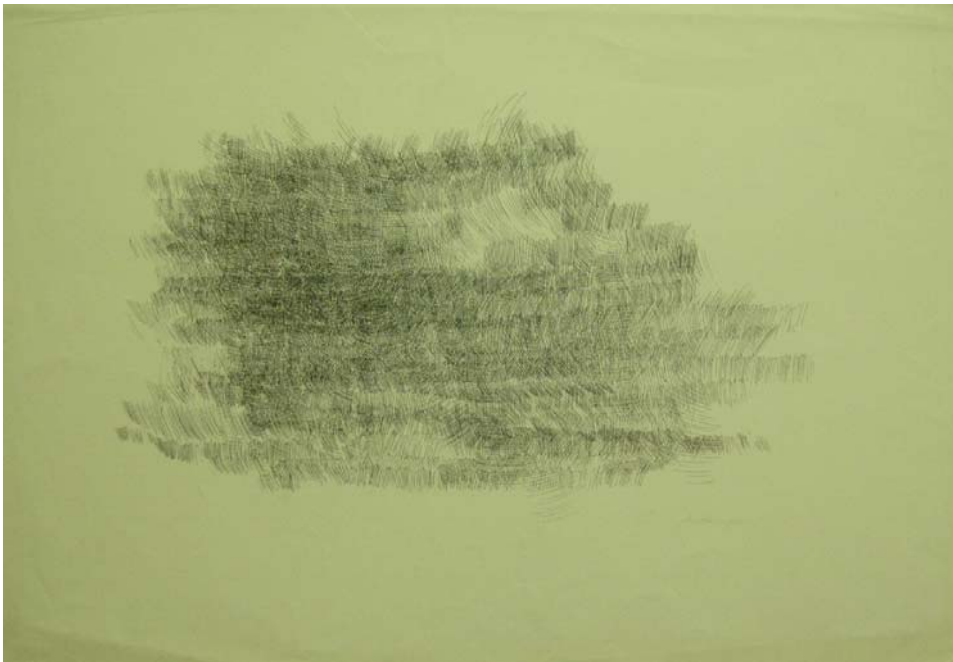
Abbildung 50: Louise Autzinger, Wald I, 1962, Tusche, Albertina



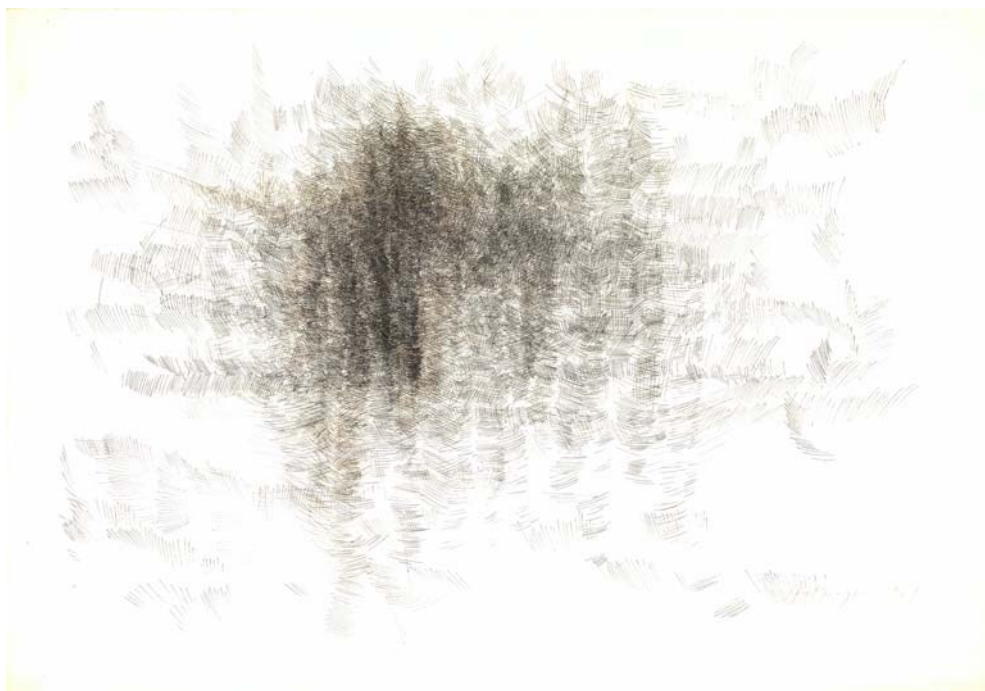
**Abbildung 51: Louise Autzinger, Landschaft II, 1960, farbige Tusche/ Feder,
48 x 64,5 cm, Kulturstadt Wien**



**Abbildung 52: Louise Autzinger, Kugelformen, 1961,
Tusche/ Feder, 65 x 48 cm, Kulturstadt Wien**



**Abbildung 53: Louise Autzinger, Zeichnung II, 1958, Tusche/ Feder,
53,5 x 77 cm, Kulturstadt Wien**



**Abbildung 54: Louise Autzinger, Variationen III, 1969, Federzeichnung,
53,5 x 76,5 cm, Artothek des Bundes**



**Abbildung 55: Louise Autzinger, Verdichtungen II, Federzeichnung,
53 x 76 cm, Artothek des Bundes**



Abbildung 56: Louise Autzinger, Filzstiftzeichnung, Michael Mrak



Abbildung 57: Othmar Zechyr, Heuhaufen, 1988, 26,4 x 18,6 cm



**Abbildung 58: Othmar Zechyr, Heuhügel,
1987, 26,7 x 19 cm**



**Abbildung 59: Jean Lurcat, Das Meer und seine Lichter (Ausschnitt), 1965,
Gobelin, 288 x 405 cm, ausgeführt in der Manufaktur von Aubusson**



Abbildung 60: Henri Matisse, Polynésien. Das Meer, 1946, Gobelin, 196 x 314 cm, ausgeführt in der Manufaktur von Beauvais

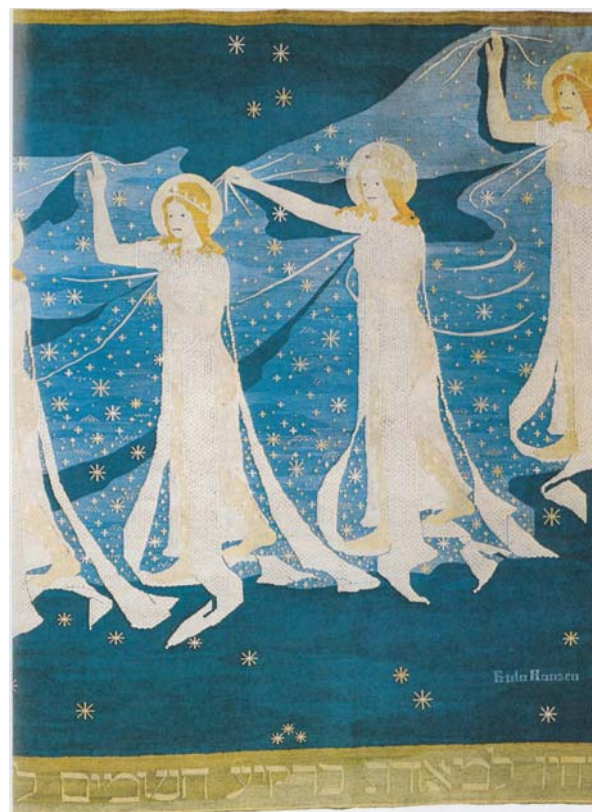


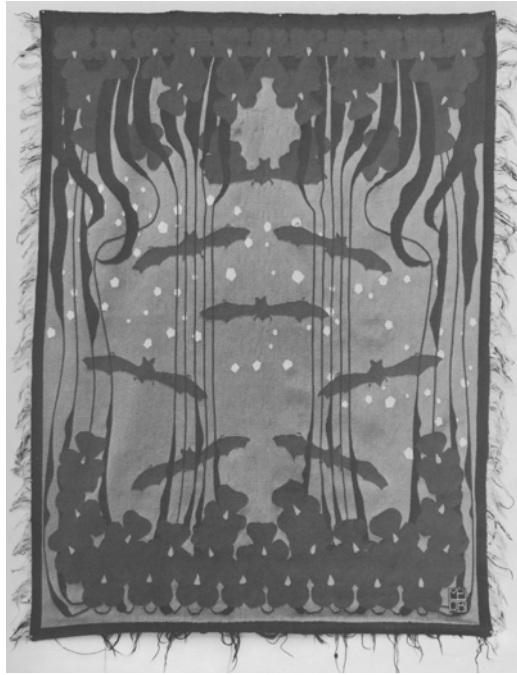
Abbildung 61: Frida Hansen, Die Milchstraße (Detail), 1898, Gobelin, 260 x 330 cm



Abbildung 62: Gunta Stadler-Stölzl, 1927/28, Wandteppich, 142 x 110 cm



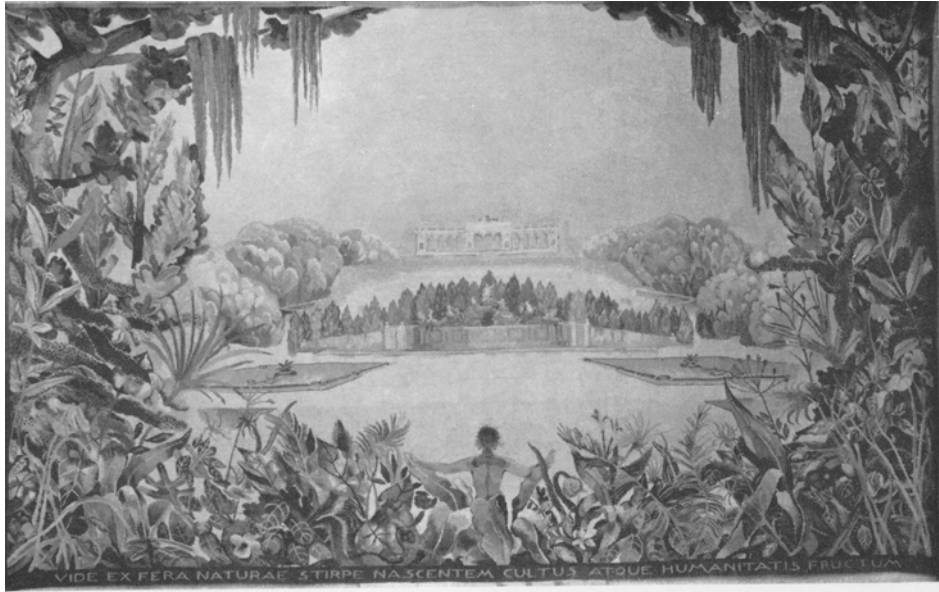
Abbildung 63: Robin Christian Andersen, Verdure mit Affen und Vögeln, 1922, Gobelin, 190 x 250 cm, ausgeführt von der Wiener Gobelinmanufaktur



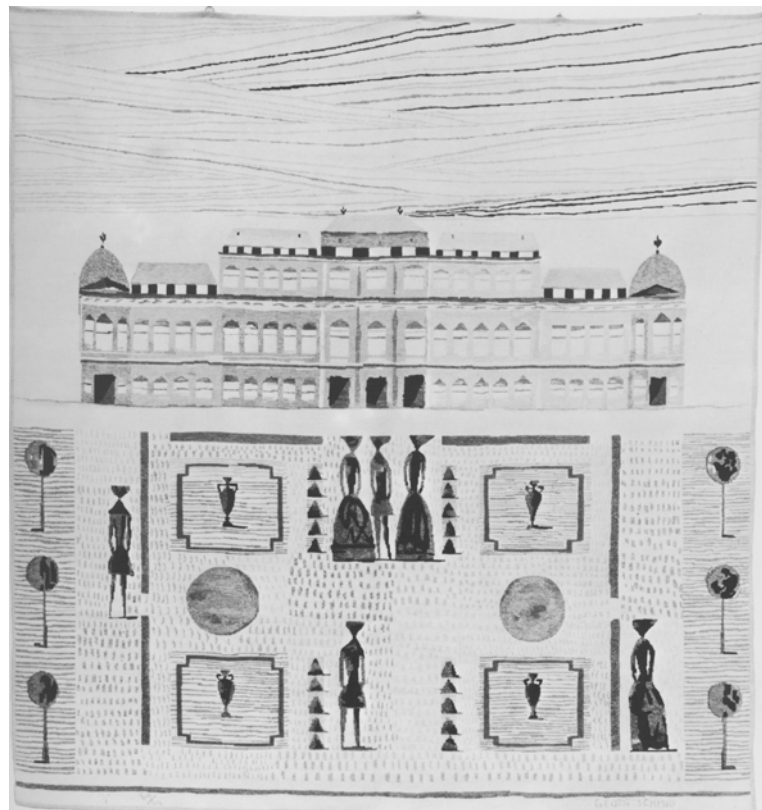
**Abbildung 64: Marietta Peyfuß, Pflanzen und Fledermäuse, Gobelin, 170 x 125 cm,
ausgeführt von Jenny Bayer/ Wiener Kunstgewerbeschule**



**Abbildung 65: Rudolf Hammel, durchbrochener Gobelinvorhang, 1901, 200 x 110 cm,
ausgeführt von der Wiener Kunstgewerbeschule**



**Abbildung 66: A. P. Gütersloh, Die Gloriette von Schönbrunn, 1948/49, Gobelin, 200 x 320 cm,
ausgeführt von der Wiener Gobelinmanufaktur**



**Abbildung 67: Georg Schmid, Belvedere, 1954, Gobelin, 217 x 240 cm,
ausgeführt von der Wiener Gobelinmanufaktur**



Abbildung 68: Rudolf Eisenmenger, Detail mit Papageno, Gobelinsaal Wiener Staatsoper, 1951 – 1955, ausgeführt von der Wiener Gobelinmanufaktur



Abbildung 69: Wolfgang Hutter, Der Tag, 1956, Gobelin, 243 x 325 cm, ausgeführt von der Wiener Gobelinmanufaktur



Abbildung 70: Fritz Riedl, Blaue Komposition, 1949, Gobelin, 94 x 152 cm



Abbildung 71: Maria Biljan-Bilger, Geburt meines Kindes, 1950, Entwurf Pastell auf Leinen, später ausgeführt von Johanna Schidlo und Fritz Riedl, 230 x 126 cm



Abbildung 72: Wolfgang Hutter, Romeo und Julia, 1952, Entwurf, Gouage auf Papier, 71 x 150 cm



**Abbildung 73: Friedensreich Hundertwasser, Pissender Knabe mit Wolkenkratzer,
1952, Gobelin, 280 x 140 cm**

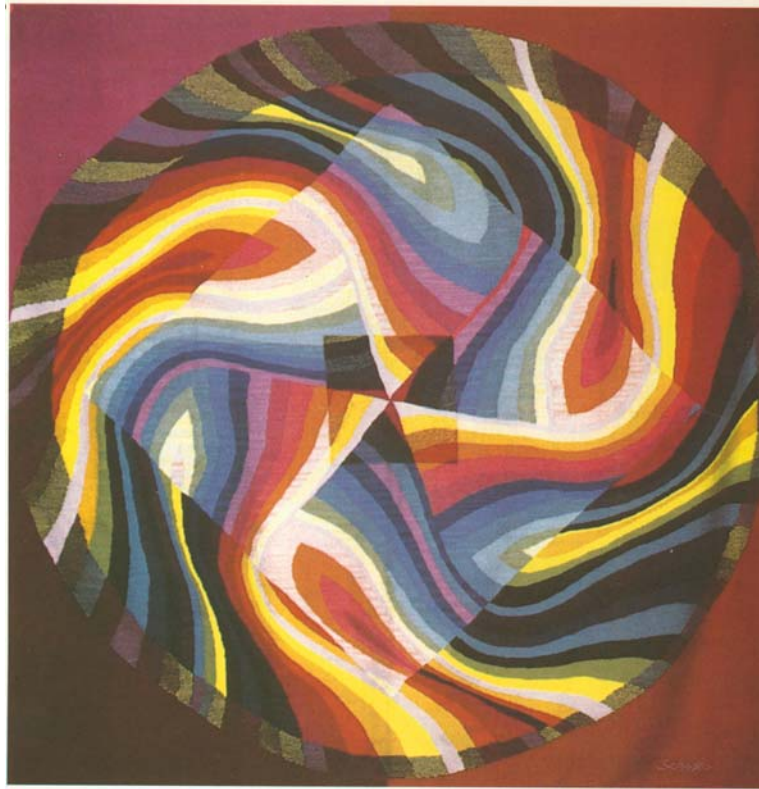
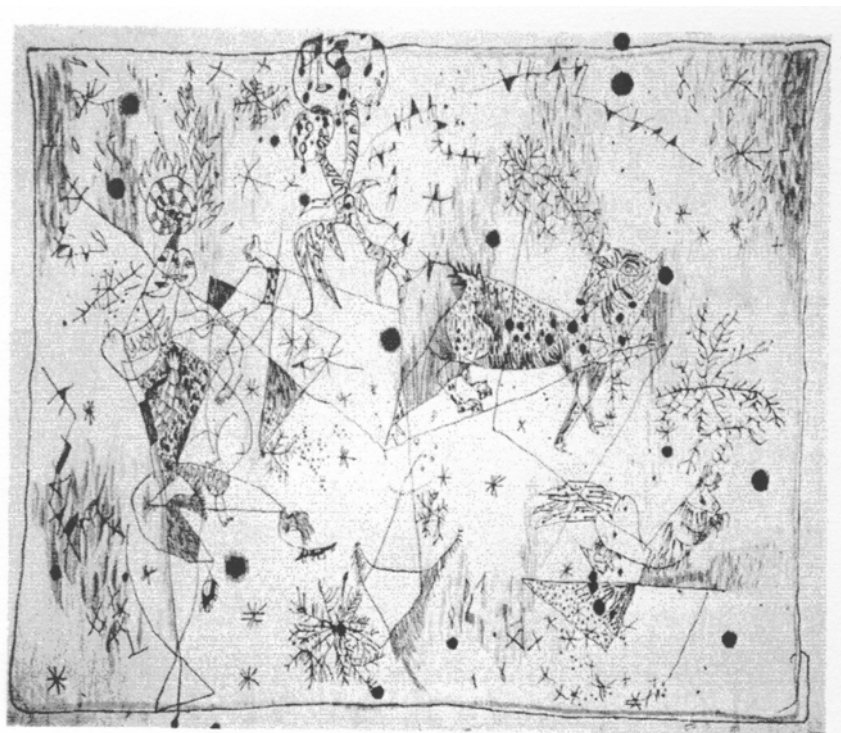


Abbildung 74: Johanna Schidlo, Lichtspirale, 1970, Gobelin, 210 x 210 cm



**Abbildung 75: Johanna Schidlo, Sternbilder, Gobelin, 200 x 250 cm,
in Weiß, Schwarz und Grau ausgeführt vom Webatelier Schidlo & Riedl**



Abbildung 76: Johanna Schidlo, ohne Titel, 1970, Gobelin, 210 x 294 cm

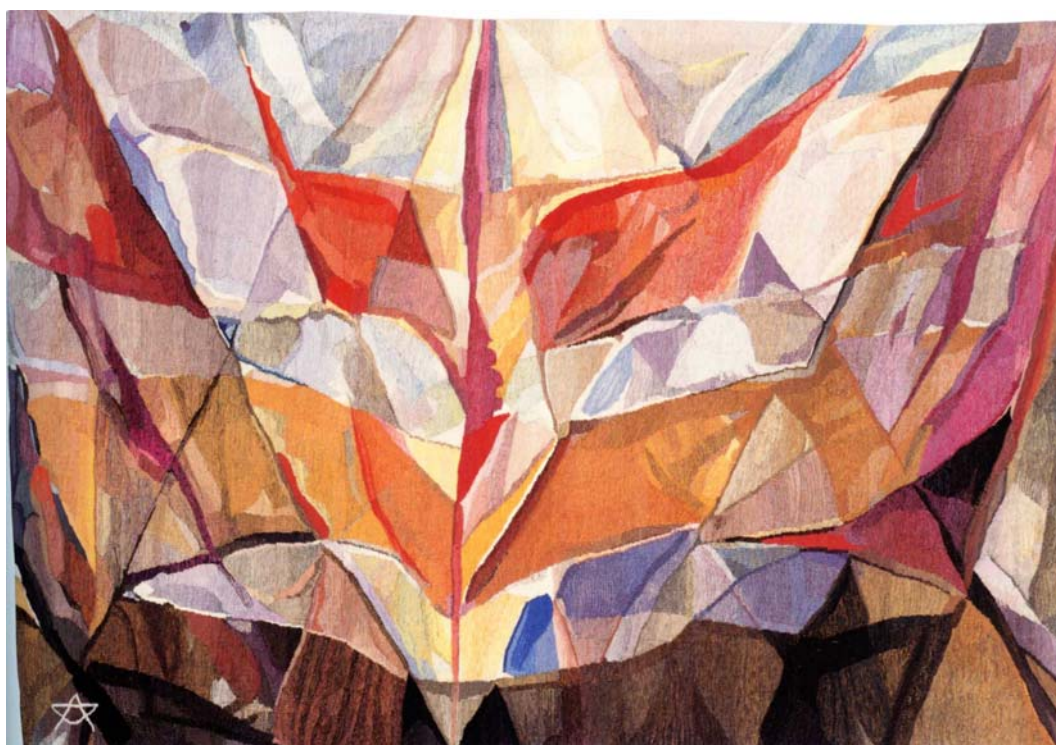
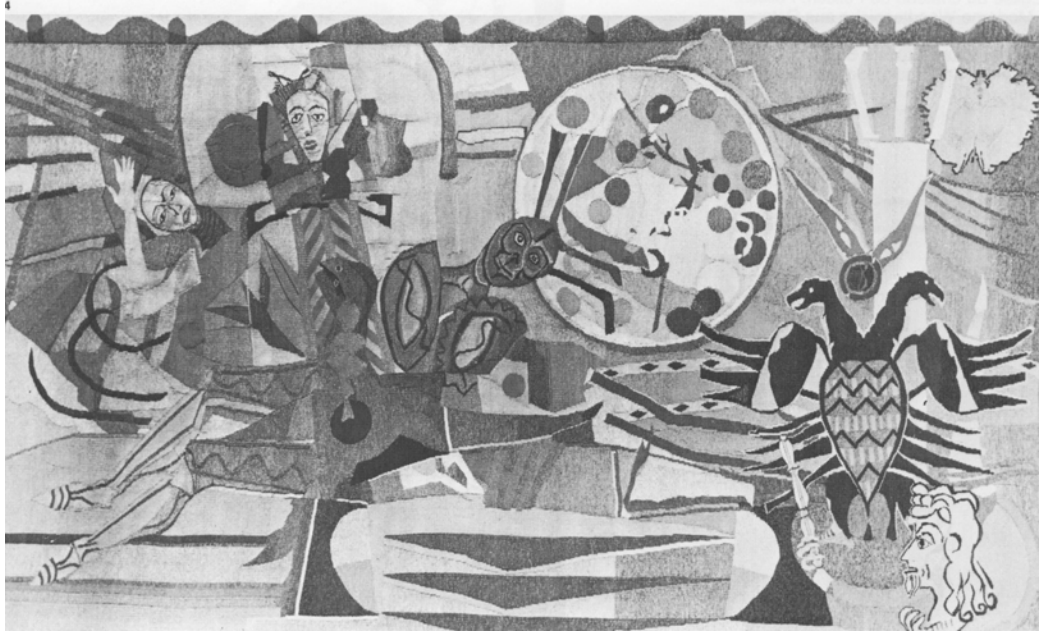


Abbildung 77. Fritz Riedl, Figura B, 1992, Gobelin, 210 x 300 cm



**Abbildung 78: Herbert Boeckl, Mondfahrt, 1959, Gobelin, 201 x 340 cm,
ausgeführt von Fritz Riedl und Josef Schulz**

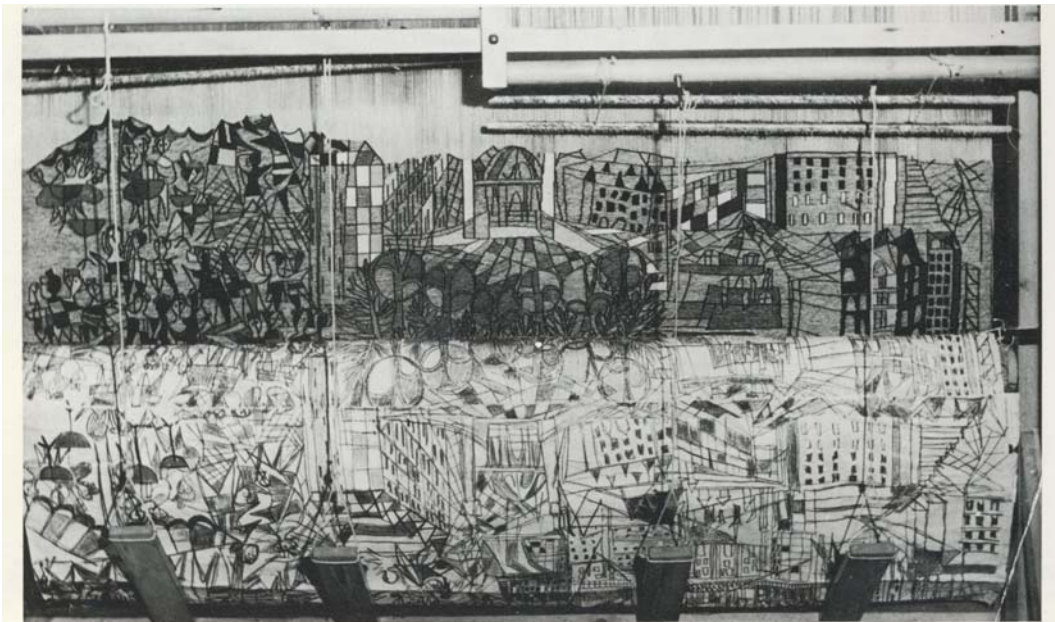


Abbildung 79: Maria Biljan-Bilger, Altes und neues Wien (Gobelin während der Ausführung am Webstuhl), 1956, 345 x 200 cm, ausgeführt von Veronika Schmid



**Abbildung 80: Maria Biljan-Bilger, Tour de France, 1956/57, Gobelin, 140 x 240 cm,
ausgeführt von Maria Plachky**



**Abbildung 81: Epi Schlüsselberger-Schmid, Tropenparadies, 1959, Gobelin, 140 x 195 cm,
ausgeführt von Veronika Schmid**



**Abbildung 82: Hubert Aratym, Das Turnier, 1960, Gobelin, 140 x 245 cm,
ausgeführt von Hildegard Absalon**

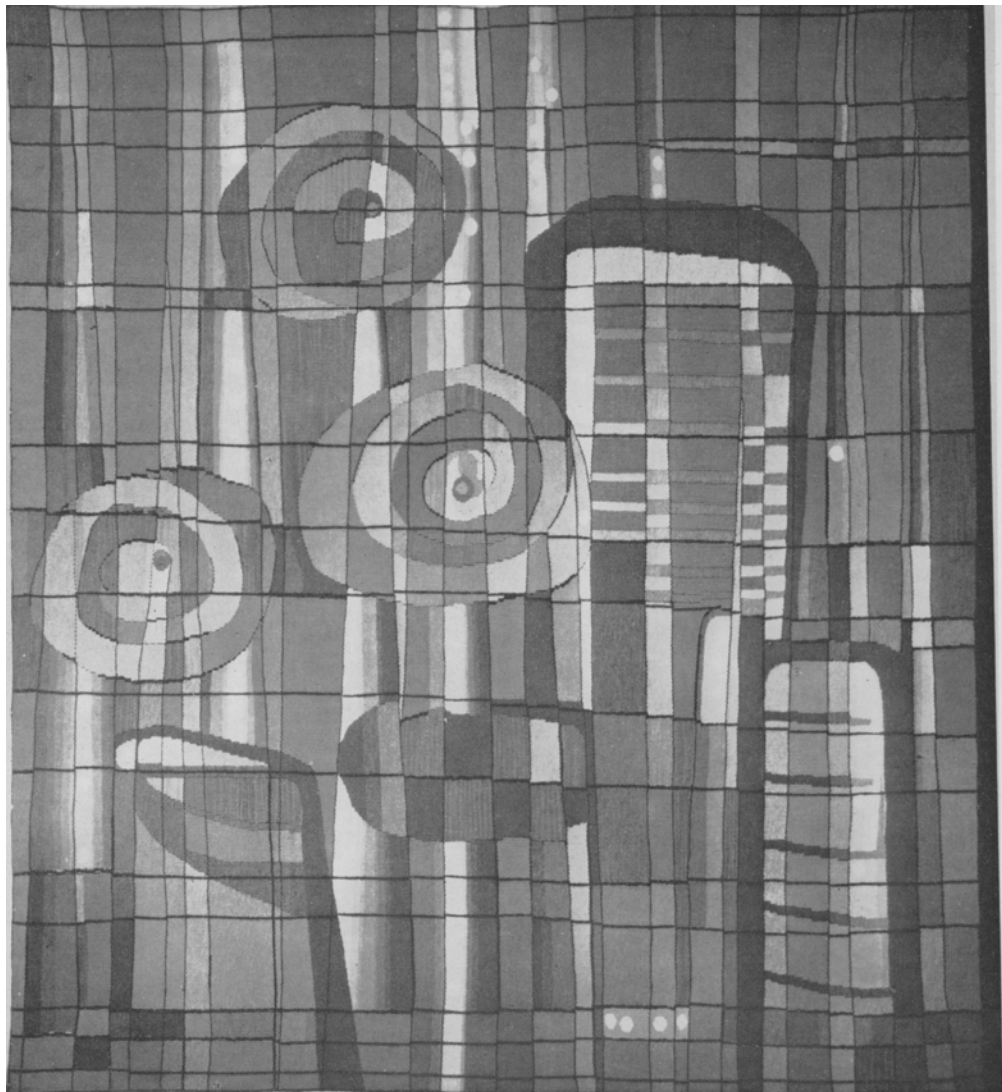


Abbildung 83: Maria Plachky, Paysage industriel, 1960, Gobelin, 195 x 175 cm

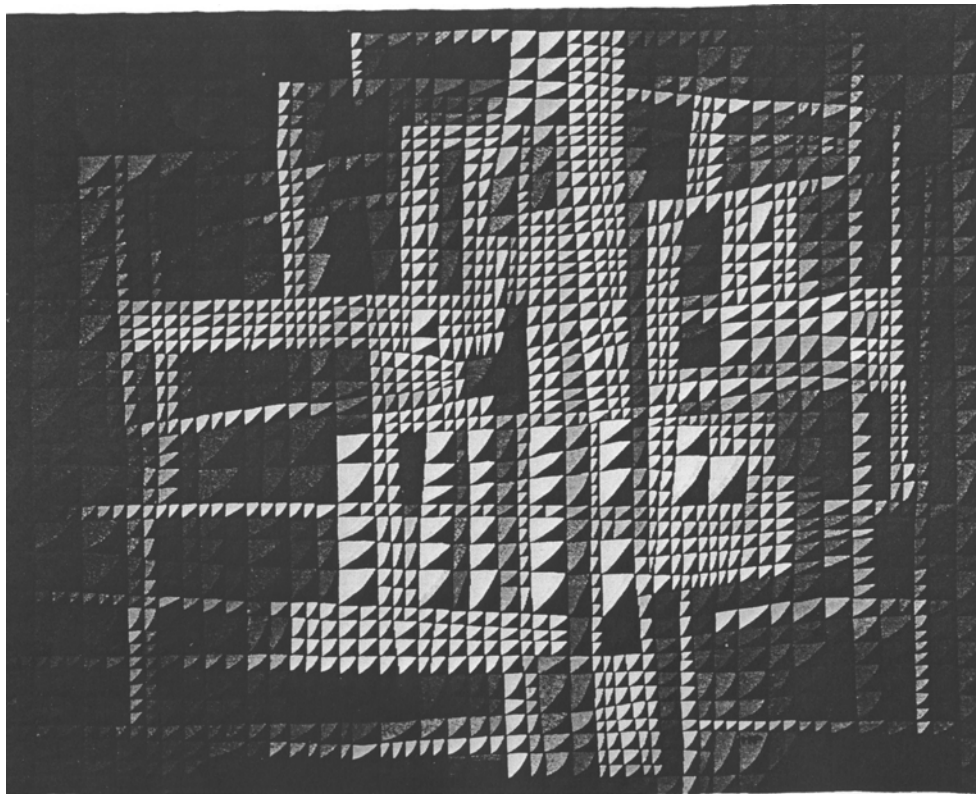
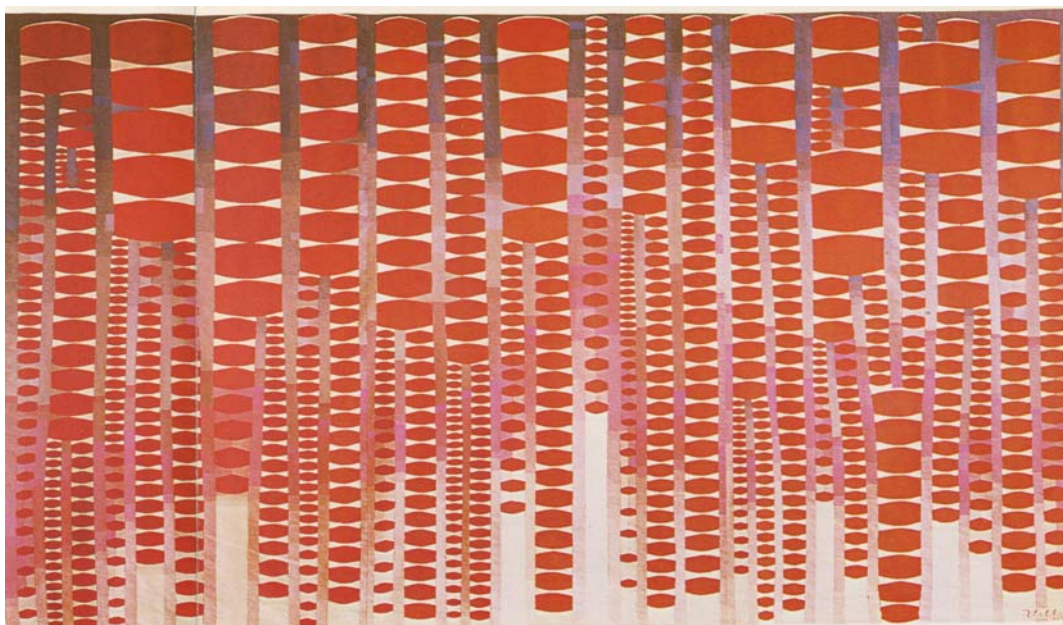


Abbildung 84: Maria Plachky, Transformation Diagonal, 1965, Gobelin, 260 x 320 cm



**Abbildung 85: Maria Plachky, Rhythmus in Rot,
1976, Gobelin, 350 x 600 cm**



Abbildung 86: Josef Schulz, Dunkle Form im kalten Licht, 1969, Gobelin, 175 x 330 cm



Abbildung 87: Sepp Moosmann, Komposition in Lila, 1970, Stickarbeit, 115 x 230 cm

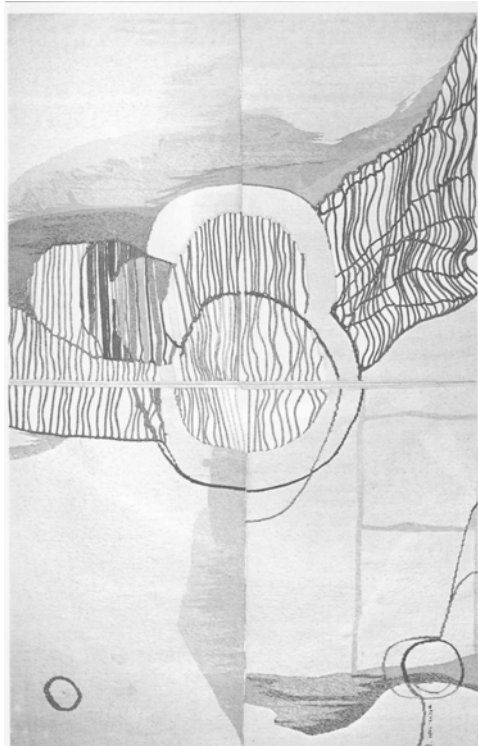


Abbildung 88: Edda Seidl-Reiter, EGO/4, 1970, Gobelin, 300 x 184 cm



**Abbildung 89: Edda Seidl-Reiter, Strömungen (Ausschnitt), 1965,
Gobelin, 200 x 435 cm**

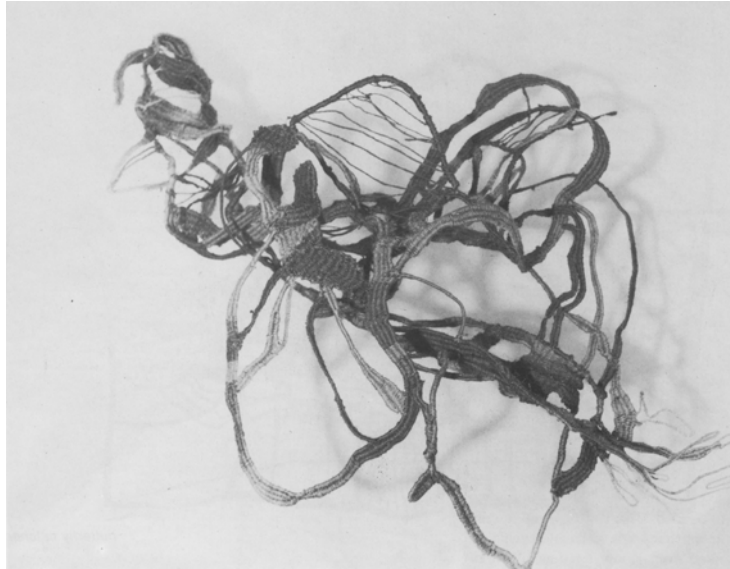


Abbildung 90: Beatrix Kaser, Phoenix, 1971, Textilobjekt, 120 x 170 cm



Abbildung 91: Louise Autzinger in ihrem Atelier, Foto von Elfriede Mejchar