



universität
wien

Dissertation

Titel der Dissertation

INVENTING TRADITION

Die Rezeption der Alten Meister und das „Barocke“
in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts
Topos und künstlerische Strategie

Verfasserin

Mag. phil. Eva Michel

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, April 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

a.o.Prof. Dr. Martina Pippal

Inhalt

Einleitung	3
Methodische Überlegungen	11
Forschungsstand	16
Vorbild – Nachbild	21
Paraphrase	21
Zitat	30
Transformation	31
Pathosformel	38
Wahlverwandtschaft	41
El Greco	42
Bruegel d. Ä.	45
Romantik	51
Maltechnik	53
Gobelinkunst und Wandmalerei	58
Identität	61
Barock als „Nationalstil“	62
Das „Barocke“ in der Moderne	68
Gotik und Expressionismus	79
Kokoschkas Barock	83
Austrofaschistische Kulturpolitik	87
Barock als Topos nach 1945	92
Legitimation	96
Ausstellungswesen	96
Museumpolitik	105
Einschreiben in die Kunstgeschichte	108
Schlussbetrachtung	117

Literaturauswahl	119
Abbildungsnachweis	151
Abbildungen	161
Zusammenfassung	207
Summary	209
Lebenslauf	211

Einleitung

Die vorliegende Dissertation behandelt die vielfältigen Formen der Bezugnahme auf die Alten Meister in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Im Zentrum steht dabei die Frage nach der Intention des Rückgriffs auf bestimmte Vorbilder und des selektiven Anknüpfens an die Vergangenheit. Die Studie beleuchtet außerdem, welche Rolle Kunstwissenschaft, Kunstkritik und Künstler selbst bei der Konstruktion von Tradition spielten.

In den vergangenen Monaten waren diesem Themenbereich mehrere Tagungen und Ausstellungen gewidmet, so etwa das von Christian Berger, Annika Höppner und Dietmar Rübel organisierte Kolloquium *Wahlverwandtschaften. Zwischen kunsthistorischer Bestimmung und künstlerischer Strategie* im Kunsthistorischen Institut der Philipps-Universität Marburg (18.6.2008), wo man „den wissenschaftlichen Funktionsweisen von Affinitäten in historischer und aktueller Perspektive“ nachging sowie „die Pflege von Beziehungen als künstlerische Strategie“ untersuchte.¹ Mit einer „Wahlverwandtschaft“ befasst sich auch die aktuelle Ausstellung *Rothko/Giotto* der Berliner Gemäldegalerie (6.2.-3.5.2009), welche die Beziehung Mark Rothkos zur frühen italienischen Malerei, insbesondere zu Giotto di Bondone, nachzeichnet.² Das interdisziplinäre Symposium *Reinventing the Old Master: Fact, Fiction, and Fabrication in the Afterlives of the Early Modern Artist*³ (12.-21.3.2009) fragte jüngst nach der Prägung der kunsthistorischen Forschung durch eine von Künstlern selbst oder frühen Biographen vorgegebene romantische Interpretation von Künstlerviten.

¹ Aus der Programmankündigung. Siehe das Programm mit den Referenten unter <http://www.uni-marburg.de/fb09/khi/aktuelles/wahl> (Stand 2.4.2008).

² Siehe hierzu Rothko/Giotto 2009.

³ Die Konferenz wurde von der Renaissance Society of America im UCLA & The Getty Museum, Malibu veranstaltet. Siehe hierzu <http://www.h-net.org/announce/show.cgi?ID=162203> (Stand 2.4.2008).

Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt in der Zwischenkriegszeit (1918-1938), einer Epoche der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umbrüche, wo dem Rückbezug auf die Kunst früherer Epochen besondere Bedeutung zukam. Nach dem Weggang Oskar Kokoschkas nach Dresden 1917 und dem Tod bedeutender Künstlerpersönlichkeiten wie Gustav Klimt, Kolo Moser, Egon Schiele und Otto Wagner im Jahr 1918 wurde in der älteren Kunstforschung in Bezug auf Österreich stets ein künstlerisches Vakuum und ein allgemeiner Entwicklungsstillstand während der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen suggeriert.⁴ Gemessen an der internationalen Avantgarde mit den revolutionären Neuerungen von Kubismus, Surrealismus oder Bauhaus mag die österreichische, großteils im Gegenständlichen verhaftete Kunst auf den ersten Blick tatsächlich unspektakulär wirken. Der Wiener Kinetismus mit seiner Hauptvertreterin Erika Giovanna Klien, der Elemente des Futurismus und des Konstruktivismus vereinte, blieb eine Randerscheinung.⁵ Auch der Bauhauskünstler Johannes Itten⁶ setzte sich in Wien mit seiner zwischen 1916 und 1919 in der Nussdorferstrasse im 9. Bezirk angesiedelten Kunstschule nicht durch.

Ein Vergleich mit der internationalen klassischen Moderne müsste dementsprechend zu einer negativen Bewertung der heimischen Kunstszenen als rückständig und wenig innovativ führen. Die vorliegende Arbeit intendiert jedoch keine Wertung der österreichischen Malerei, sondern zielt anhand einiger ausgewählter Beispiele auf deren bislang unerforschte Kontextualisierung im Hinblick auf die Bedeutung der Alten Meister ab. – Warum erscheint diese, auch in der aktuellen internationalen Kunstwissenschaft diskutierte Fragestellung gerade in Bezug auf Österreich lohnenswert? Die heimische Kunst des 20. Jahrhunderts definiert sich zweifellos nicht primär durch die Beziehung zu Alten Meistern, sondern erhielt vor allem nach 1945 von der zeitgenössischen internationalen Kunstszenen wesentliche Impulse.⁷ Doch ist die

⁴ Vgl. die Kritik von Christoph Bertsch an dieser simplifizierenden Sichtweise in Bertsch 2000, S. 8-9 mit entsprechenden Zitaten aus der vorhergehenden Literatur.

⁵ Siehe Kinetismus 2006. – Zu Erika Giovanna Klien (1900-1957) siehe Klien 2001.

⁶ Zu Johannes Itten (1888-1967) siehe Steiningger 2007. – Itten 1988.

⁷ Zur österreichischen Kunst der Fünfzigerjahre siehe Aufbrüche 1995.

Beschäftigung mit der Malerei früherer Epochen vor allem in Österreich eng mit der historischen Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verknüpft. Das permanente Infragestellen der Daseinsberechtigung als Nation Österreich nach dem Ende der mächtigen Donaumonarchie führte auch in der Kunst zu einer allgemeinen Rückkehr zur Tradition. Aus dem Bedürfnis einer nationalen Identifizierung kam es zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit. Die Frage nach den Beweggründen bei der Wahl bestimmter Vorbilder eröffnet vor allem neue Sichtweisen auf die Malerei der Zwischenkriegszeit, eine vorgeblich längst erschöpfend behandelte Epoche. Sie ermöglicht zugleich eine Aufwertung der österreichischen Künstler, die etwa hinsichtlich der zeitlich verzögerten Rezeption der französischen Moderne häufig als zweitklassige Nachahmer abgestempelt wurden.

Um die diversen Formen der Anverwandlung in einem größeren Rahmen zu diskutieren, wird in der vorliegenden Untersuchung gelegentlich auf vergleichbare Phänomene in anderen europäischen Ländern (insbesondere auf die Entwicklung in Deutschland) verwiesen. Antonia Hoerschelmann hob bereits in ihrer Dissertation hervor, dass die Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit nach 1918 eine nationale Komponente in sich trug:⁸ Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland griff vielfach auf die Formensprache der Renaissance und des 19. Jahrhunderts zurück. In Italien rekurrierten die Künstlergruppen *Valori plastici* und *Novecento* sowohl inhaltlich als auch formal auf antike Vorbilder sowie auf Giotto, Uccello und Raffael. Der französische Neoklassizismus berief sich ebenfalls auf die Antike sowie auf den Klassizismus eines Poussin oder Ingres.⁹

Dass Künstler sich mit den Werken ihrer Vorgänger auseinandersetzen, diese kopieren, imitieren und auf Werke früherer Epochen Bezug nehmen, ist freilich nichts Neues. Das Kopieren großer Vorbilder gehörte schon im Mittelalter zur Ausbildung eines Malers, ebenso wurde in Kunstabhandlungen der Renaissance und des 17. Jahrhunderts das Nachahmen

⁸ Hoerschelmann 1987, S. 82 (mit weiterführender Literatur).

⁹ Zum Neoklassizismus siehe On classic ground 1990.

hervorragender Werke empfohlen.¹⁰ Sogar die größten Meister maßen sich an Gemälden berühmter Vorläufer, so kopierte bekanntlich etwa Rubens mehrmals Gemälde Tizians.¹¹ Auch Michelangelo oder Raffael galten bereits früh als „Klassiker“, an deren Werken man sich orientierte (und orientieren sollte). Anleihen aus älteren Bildern galten nicht als Defizit an Originalität, sondern gleichsam als Gewähr für guten Geschmack und Schönheit. Dies verdeutlicht etwa auch das viel zitierte Bienengleichnis: Wie die Biene von Blüte zu Blüte fliegt, jeder etwas Nektar entnimmt und daraus Honig schafft, sollte der Künstler das Beste aus seinen Vorbildern zu saugen wissen.¹²

Der erste Künstler, der in ähnlich freier Weise wie die Maler des 20. Jahrhunderts an seine Vorbilder heranging, war Edouard Manet¹³: In seiner *Olympia*¹⁴ (1863) griff er bekanntlich auf Tizians *Venus von Urbino*¹⁵ zurück, beim *Déjeuner sur l'herbe*¹⁶ (1862-63) auf Tizians *Ländliches Konzert*¹⁷ (um 1510; **Abb. 41**). Manet setzte Komposition und Inhalt frei um, dennoch bleibt das Vorbild unterschwellig präsent. Der Skandal, den Manet mit seinen Bildern hervorrief, war wohl nicht nur darin begründet, dass er seine Modelle nicht mehr in einen mythologischen Kontext einbettete, sondern auch durch den nahezu „blasphemischen“ Rückgriff auf „Ikonen“ der Kunstgeschichte.

Auch im 20. Jahrhundert stellten die Alten Meister wichtige Bezugsgrößen dar, wie etwa für Max Beckmann¹⁸. Die Auseinandersetzung mit berühmten Vorbildern entwickelte sich zu einem beliebten Thema für Künstler verschiedenster Stilrichtungen. Wohl allgemein bekannt sind Pablo Picassos zahlreiche Paraphrasen und Zitate nach Velázquez,

¹⁰ Siehe hierzu Irle 1997.

¹¹ Kannengießer 1990.

¹² Die Metapher stammt ursprünglich von den antiken Autoren Lukrez (*De reris naturalis* III, S. 11 f.) und Horaz (*Carmina* IV, 2, S. 27), welche Dichter mit einer Biene verglichen. Vgl. Irle 1997, S. 7 sowie Götz Pochat: *Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst*, in: Naredi-Rainer 2001, S. 11-47, hier S. 28-29.

¹³ Weiterführende Literatur zu Manet (1832-1883): Manet 2002.

¹⁴ Paris, Musée d'Orsay, Öl/Leinwand, 130,5 x 190 cm.

¹⁵ Florenz, Uffizien, Öl/Leinwand, 119 x 165 cm.

¹⁶ Paris, Musée d'Orsay, Öl/Leinwand, 208 x 264,5 cm.

¹⁷ Zur umstrittenen Zuschreibungsfrage – das Bild wurde wechselweise Giorgione oder Tizian zugeordnet bzw. als Gemeinschaftswerk der beiden angesehen, es gilt aber nun als Frühwerk Tizians – siehe Bellini/Giorgione/Tizian 2006, Kat.-Nr. 31.

¹⁸ Belting 1984. – Lenz 2000.

Cranach und Rembrandt,¹⁹ oder der Rekurs Francis Bacons auf die Bildtradition.²⁰

Die Dissertation gliedert sich in fünf Themenbereiche, anhand derer die Beweggründe und die vielfältigen Strategien des Umgangs mit Vergangenheit dargestellt werden. Um das umfangreiche Material einzugrenzen, befasst sich die Untersuchung vorwiegend mit der Gattung der Malerei und dem Rückgriff auf die „Alten Meister“²¹ des 15. bis 18. Jahrhunderts, nicht jedoch etwa mit der Tradierung antiker oder mittelalterlicher Vorbilder.²²

Nach einem einleitenden Kapitel zur angewandten Methodik folgt ein Überblick über den Forschungsstand und die von mir verwendete Literatur. Das erste Kapitel „Vorbild – Nachbild“ behandelt Werke, in denen Künstler berühmte Bildvorlagen in ihre eigene Formensprache transformierten. Die rezenten Ausstellungen *Picasso et les Maîtres*²³ (2008) und *Picasso: Challenging the Past*²⁴ (2009) zeugen von der ungebrochenen Attraktivität und Popularität dieses Themenbereichs.

Das in Anlehnung an Goethes tragischen Roman betitelte zweite Kapitel der „Wahlverwandtschaften“ beleuchtet die Rezeption El Grecos, die Bedeutung Pieter Bruegels des Älteren für die Landschaftsmalerei der

¹⁹ Picassos imaginäres Museum 2001. – Picasso et les Maîtres 2008.

²⁰ Bacon und die Bildtradition 2003.

²¹ Der Begriff „Alte Meister“ wurde ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunächst vor allem in England in Bezug auf die Malerei der italienischen Renaissance verwendet. Im Konzept geht der Begriff auf den italienischen Maler und Kunstschriftsteller Giorgio Vasari (1511-1574) zurück, der in seinen Lebensbeschreibungen (*Vite de' più eccellenti architetti, pittori ed scultori italiani*; 2 Bde. 1550, erw. Ausg. 3 Bde. 1568) das Werk vorangehender Künstler als vorbildlich pries. Ab dem 19. Jahrhundert diente der Begriff zur bis heute geläufigen Bezeichnung der europäischen Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts.

²² Man denke beispielsweise an die Goldgrundbilder Gustav Klimts, die bekanntlich an Mosaik und mittelalterliche Bilder mit Goldgrund anknüpfen (Schmied 2002, S. 22), oder an die ikonenähnlichen frühen Bilder Max Weilers, die von der Jugendbewegung *Bund Neuland* inspiriert waren (Boehm 2001, S. 40-53). Als Beispiele aus der Bildhauerei seien die Rolle der Antike im Werk Fritz Wotrubas (Blakolmer 2007) sowie Alfred Hrdlickas Auseinandersetzung mit dem Hellenismus genannt (Jenni 1988). Zur Inszenierung und Aneignung des Mittelalters in Bezug auf Architektur siehe Oexle/Petneki/Zygner 2004 mit den Beiträgen der Tagung *Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne* (20.-21.6. 2003), Max-Planck-Institut für Geschichte in Göttingen.

²³ Picasso et les Maîtres 2008.

²⁴ Picasso: Challenging the Past 2009 (reduzierte Version von Picasso et les Maîtres)

Zwischenkriegszeit und die fiktive Tradition der Romantik. Besonderes Augenmerk gilt hierbei der „Erfindung“ von Tradition und den künstlerischen „Strategien“, welche die Wahl der Vorbilder mit bestimmten. Weiters werden in diesem Zusammenhang die Verwendung altmeisterlicher Maltechnik sowie die Wiederbelebung der Wandmalerei und der Gobelinkunst mit der 1921 gegründeten *Wiener Gobelinmanufaktur* vorgestellt.

Im Zentrum des dritten Kapitels zum Thema der „Identität“ stehen das Barock und seine Instrumentalisierung als zeitloser österreichischer „Nationalstil“. Der Begriff des „barocken Erbes“ der österreichischen Moderne wurzelt im Verständnis des (Neo-)Barocks im 19. Jahrhundert und entwickelte sich parallel zur kunsthistorischen Erforschung der Barockkunst in Österreich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einem Topos, der bis heute beharrlich fortgeschrieben wird.

Der Themenbereich fügt sich in die aktuelle, international geführte Diskussion über die Definition und Anwendbarkeit des Barockbegriffs auf die moderne und zeitgenössische Kunst ein.²⁵ Während in Österreich bei der Kategorie des „Barocken“ in der Zwischenkriegszeit eine spezifische ideelle nationale Komponente zu tragen kam, die im Folgenden näher analysiert wird, umfasst die Postmoderne sowohl konkrete künstlerische Bezugnahmen auf das Barock,²⁶ als auch Analogien auf einer strukturellen Ebene, beispielsweise die Themenbereiche Maskerade, Spektakel und Inszenierung²⁷ oder Bezüge zu barocker Mathematik betreffend. Bereits 1996 fand in Melk und an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien das interdisziplinäre Symposium *Baroque ReVisions* statt, wo über eine kritische Neubewertung des Barocks und dessen Definition nicht nur als historische Periode, sondern als „transhistorisches Phänomen“ diskutiert wurde.²⁸ Die von Victoria von

²⁵ Siehe hierzu etwa Buci-Glucksmann 1986 und 1994. – Bal 1999. – Burgard 2001. – Eine barocke Party 2001 (hier insbesondere Folie/Glasmeier 2001)

²⁶ Hier wäre etwa Gudrun Kampl (* 1964) künstlerische Auseinandersetzung mit der barocken Architektur des Schlosses Belvedere in Wien zu nennen. Siehe Kampl 2007.

²⁷ Als Beispiel hierfür sei Hermann Nitschs (1930*) *Orgien-Mysterientheater* genannt. Siehe zu Nitsch z.B. Spera 2005².

²⁸ Peter J. Burgard: *Vorwort: Äquivoke Anmerkungen zum vorläufigen Projekt einer Definition des Barock*, in: Burgard 2001, S. 11-14, hier S. 11.

Flemming und Alma-Elisa Kittner organisierte interdisziplinäre Konferenz *Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen*²⁹ unternahm Ende 2008 angesichts des inflationären Auftretens eines „*unbekümmert zum Synonym der Postmoderne erklärten*“ Neobarocks in verschiedensten Wissenschaftsdisziplinen erneut den Versuch, die „*je gemeinte Auffassung von Barock/em zu beschreiben und überdies nach den damit verknüpften Funktionen des Barock/en zu fragen.*“ Erst nach einer derartigen historisch-systematischen Annäherung sei es möglich, so die Organisatorinnen, „*die Rolle des Barock/en für Moderne und Postmoderne zu bestimmen und diese dann mit der immer wieder behaupteten Modernisierungsleistung des Barocken zu konfrontieren.*“³⁰ Der mit der „Wiederentdeckung“ und der dehnbaren Definition des Barocks Hand in Hand gehenden Debatte um Epochenbegriffe wie etwa das „Mittelalter“ widmete sich vor wenigen Jahren ein Institutsprojekt des Max-Planck-Instituts für Geschichte in Göttingen. Historische „Epochen“, so die Grundüberlegung, wären in erster Linie Denkstrukturen und „*Sinninformationen, die geschichtliche Zeit zu mentalen Bildern gedeuteter Geschichte*“³¹ ordneten bzw. als solche vermittelten.

Der darauffolgende vierte Abschnitt der Dissertation zum Thema „Legitimation“ behandelt die Ausstellungspraxis der Zwischenkriegszeit, wo sich moderne Künstler durch die demonstrative Integration einzelner Werke alter Meister als deren legitime Erben präsentierten. Beispielhaft vorgestellt wird dies anhand zweier Ausstellungen der Salzburger Künstlervereinigung *Wassermann* im Jahr 1919 sowie der Linzer Künstlergruppe *MAERZ* 1920. Auf eine Verbindung und ein gleichwertiges Nebeneinander von alter und moderner Kunst zielte auch die

²⁹ Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig in Kooperation mit der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Bibelsaal der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (20.-21.11.2008).

³⁰ Aus dem Programmtext; Quelle: http://www.hbk-bs.de/home/Binaries/Binary31787/Tagung_Barock+Moderne_Programm.pdf (Stand 2.4.2008).

³¹ Vgl. Bernd Carqué/Stefan Schweizer: *Epochenimaginationen – Bilder gedeuteter Geschichte*, in: *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft* 2002, S. 747-752. Siehe hierzu auch Otto Gerhard Oexles Einführung in Oexle/Petneki/Zygner 2004, S. 9-30, hier S. 12 mit weiterführender Literatur.

Museumspolitik Hans Tietzes ab, die in diesem Kapitel ebenfalls zur Sprache kommt.

Das letzte Kapitel „Einschreiben in die Kunstgeschichte“ bietet einen Ausblick auf die Auseinandersetzung mit den Alten Meistern nach 1945. Das kritische und in der Postmoderne oftmals ironische Zitieren von Vorbildern unterscheidet sich grundlegend von der während der Zwischenkriegszeit angestrebten Stiftung von Identität und Legitimation durch die (wenn auch nicht immer widerspruchsfreie) Rückbindung an die Vergangenheit. Die Tatsache, dass auch zahlreiche zeitgenössische Künstler wie etwa Martin Praska (* 1963) bewusst auf berühmte Vorbilder früherer Epochen Bezug nehmen oder diese paraphrasieren, zeugt von der ungebrochenen Aktualität des Themenbereichs der Auseinandersetzung mit den Alten Meistern.

Ich danke Prof. Dr. Martina Pippal und Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz für die freundliche und kollegiale Betreuung, ich fand bei ihnen stets ein offenes Ohr. Ein herzliches Dankeschön auch an Dr. Edith Futscher, Dr. Cornelia Plieger, Dr. Friedrich Polleroß, Dr. Franz Smola, Doz. Dr. Werner Telesko und Dr. Georg Vasold für die anregenden Diskussionen sowie für manchen Literaturhinweis und Denkanstoß. Prof. Dr. Michaela Krieger hat die Fertigstellung dieser Arbeit leider nicht mehr erlebt, mich aber in meinen Gedanken oft begleitet. Mag. Anna Lehninger war wie schon so oft kritische Leserin der ersten Stunde, Dr. Tim Juckes half mir bei der englischen Übersetzung. Photos von unpublizierten Bildern Gerhart Frankls verdanke ich Herrn Julian Sofaer vom Gerhart Frankl Memorial Trust in London, Pfarrer Albrecht Cech stellte mir digitale Farbphotos von Herber Boeckls *Stephanusaltar* zur Verfügung. Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern für ihre liebevolle Unterstützung in jeder Lebenslage; ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Methodische Überlegungen

Der in der traditionellen Kunstgeschichte weit verbreitete Begriff des „Einflusses“, unter dem der jüngere Künstler gestanden sei, und den der ältere Künstler ausgeübt habe, wird in der vorliegenden Arbeit durch die Vorstellung einer aktiven Umarbeitung der Vorläufer und die Frage nach den Gründen für das Anknüpfen an die Bildtradition ersetzt. Anhand ausgewählter Beispiele werden die verschiedenen Formen von Bezugnahmen sowie ihre jeweilige Intention und ihr Stellenwert im Werk eines Künstlers dargestellt.

Erste Überlegungen zum Einfluss bzw. zur Rezeption von Werken früherer Epochen stammen aus der Literaturwissenschaft. Bereits 1919 übte der amerikanische Schriftsteller T.S. Eliot³² Kritik an einer einseitigen Vorstellung von Einfluss: *„Hat man sich einmal diese Idee der Ordnung [...] zu eigen gemacht, so wird man in der Behauptung nichts Widersinniges erblicken, daß das Vergangene durch das Gegenwärtige eine genau so große Umwandlung erfährt, wie das Gegenwärtige seine Richtlinien von dem Vergangenen her empfängt.“*³³

Die für die Auseinandersetzung mit älteren literarischen Vorbildern und Übervätern erforderlichen Strategien von Schriftstellern beschrieb der Literaturwissenschaftler Harold Bloom (*1930) 1973 mit dem Ausdruck der *anxiety of influence* (Einflussangst) sowie mit dem Begriff der „poetischen Fehllektüre“, mit dem er kreative Konfrontationen mit der literarischen Tradition zu fassen versuchte.³⁴

Dezidiert abgelehnt wurde die Vorstellung des einseitigen „Einflusses“ vom Kunsthistoriker Michael Baxandall (1933-2008). In seinem Buch

³² Zu T.S. Eliot (1888-1965) siehe Tony Sharpe: *T.S. Eliot. A Literary Life*, Basingstoke 1991.

³³ T[homas]. S[tearns]. Eliot: *Tradition und individuelle Begabung* (engl. Original *Tradition and the Individual Talent*, 1919; dt. erstmals 1950 in der Sammlung *Ausgewählte Essays 1917-1947*), Berlin 1995, S. 4. Zitiert nach van Alphen 2003, S. 57.

³⁴ Bloom 1973/1995.

*Patterns of Intentions. On the Historical Explanation of Pictures*³⁵ (1985) machte Baxandall deutlich, dass Künstler nicht unter dem „Einfluss“ vorhergehender Kunst stehen, sondern dass Bezugnahmen stets als bewusst getroffene Wahl aufzufassen sind:

„Influence’ is a curse of art criticism primarily because of its wrong-headed grammatical prejudice about who is the agent and who the patient: it seems to reverse the active/passive relation which the historical actor experiences and the inferential beholder will wish to take into account. If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than that Y did something to X. But in the consideration of good pictures and painters the second is always the more lively reality.³⁶ [...] If we think of Y rather than X as the agent, the vocabulary is much richer and more attractively diversified: draw on, resort to, avail oneself of, appropriate from, have recourse to, adapt, misunderstand, refer to, pick up, take on, engage with, react to, quote, differentiate oneself from, assimilate oneself to, assimilate, align oneself with, copy, address, paraphrase, absorb, make a variation on, revive, continue, remodel, ape, emulate, travesty, parody, extract from, distort, attend to, resist, simplify, reconstitute, elaborate on, develop, face up to, master, subvert, perpetuate, reduce, promote, respond to, transform, tackle...— everyone will be able to think of others. [...] To think in terms of influence blunts thought by impoverishing the means of differentiation. [...] Yet when Y has recourse to or assimilates himself to or otherwise refers to X there are causes: responding to circumstances Y makes an intentional selection from an array of resources in the history of his craft.³⁷ [...] ,Tradition’, by the way, I take to be not some aesthetical sort of cultural gene but a specifically discriminating view of the past in an active and reciprocal relation with a developing set of dispositions and skills acquirable in the culture that possesses this view. But influence I do not want to talk about.”³⁸

³⁵ Baxandall 1985, S. 58-62.

³⁶ Ebenda, S. 58-59.

³⁷ Ebenda, S. 59.

³⁸ Ebenda, S. 60.

Mit diesen Bemerkungen formulierte Baxandall wesentliche Prinzipien zur differenzierteren Analyse künstlerischer Rezeption: Nicht der vorhergehende und möglicherweise längst verstorbene Künstler „beeinflusst“ den Jüngeren, sondern der Nachfolgende reagiert aus bestimmten Gründen aktiv auf Früheres. Seinem „Nachbild“ ist stets eine Wertung inhärent.

Zur Verdeutlichung der Komplexität derartiger Wechselwirkungen verwendete Baxandall die einprägsame Metapher eines Billard-Tisches, auf dem sich zahlreiche Billardkugeln befinden:³⁹ Der nachfolgende Künstler mit seiner aktiven Bezugnahme sei, so Baxandall, gleichsam der Spielball, der eine andere Kugel – in unserem Fall ist die andere Kugel ein Alter Meister – anstößt. Danach befinden sich beide Kugeln in einer anderen Position. Es hat sich somit nicht nur ihr Verhältnis zueinander geändert, sondern beide befinden sich auch in einem neuen Verhältnis zu den anderen Kugeln – im übertragenen Sinn also zu anderen Künstlern und deren Werken. Dies bedeutet, dass sich durch die Bezugnahme eines Künstlers nicht nur der Blick auf einen einzigen Alten Meister verändert, sondern auch weitere Künstler und deren Werke möglicherweise buchstäblich in einem anderen Licht erscheinen:

*“What happens in the field, each time Y refers to an X, is a rearrangement. Y has moved purposefully, impelled by the cue of intention, and X has been repositioned too: each ends up in a new relation to the array of all the other balls. Some of these have become more or less accessible or masked, more or less available to Y in his stance after reference to X. Arts are positional games and each time an artist is influenced he rewrites his art’s history a little.”*⁴⁰

In dieselbe Richtung wie die Überlegungen Baxandalls über den differenzierteren Umgang mit Bezugnahmen und das „Neuschreiben“ der Kunstgeschichte weist der Ansatz der Kulturtheoretikerin Mieke Bal.⁴¹

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Bal 1999. Dem Ansatz von Bal und Baxandall folgte in jüngster Zeit auch Norman Bryson in einem Beitrag über Francis Bacon, siehe Bryson 2003.

Auch sie lehnte es ab, Beziehungen zwischen Künstlern lediglich in einer linearen Reihenfolge zu betrachten. Vielmehr „produzierte“ der spätere Künstler den früheren, da die Beschäftigung mit früherer Kunst stets eine Wertung impliziert. Diesen „umgekehrten Einfluss“ bezeichnete Bal als *preposterous history* (widersinnige Geschichte).

Ausgehend von Baxandalls und Bals Überlegungen eröffnet sich meines Erachtens auch für die österreichische Kunst des 20. Jahrhunderts ein Spektrum von Fragestellungen, wie es in der bisherigen Literatur kaum ausgeschöpft wurde: Welche Alten Meister wurden von wem, wann und warum rezipiert? Welche wurden von Künstlern und/oder von der Kunstkritik zu Vorbildern erklärt? Welches Wissen bzw. welche Vorstellung über bestimmte Künstler stand damals zur Verfügung, und welche Aspekte des vorbildhaften Werkes wurden besonders geschätzt bzw. rezipiert?

Eine nicht unwesentliche Rolle spielt hierbei die Erfindung von biographischen Mustern und Künstlerlegenden⁴² sowie die vom damaligen Wissensstand abhängige Tradierung eines „Images“ von Alten Meistern, wie etwa der „gotische“ oder (!) „barocke“ El Greco, oder der folkloristisch-drollige „Bauern-Bruegel“.⁴³ Über diesen selektiven Blick einer Gesellschaft, der nur jene Künstler wieder aufleben lässt, die dem Geschmack der eigenen Zeit verwandt sind, erläuterte der Philosoph und Soziologe Arnold Gehlen (1904-1976),

*„so gilt auch heute, dass der Filter der Gegenwart nur ganz bestimmte Erscheinungen der Vergangenheit zurückhält: So kamen Greco, Chardin, Vermeer, die Bassano [sic], Arcimboldo usw. über die Linie, und sie liegen den ästhetischen Interessen unserer Tage näher als andere Künstler, die gerade Erdferne haben, wie Raffael oder die Carracci. Das sind wichtige und ganz legitime Vorgänge des Wiedererwerbs.“*⁴⁴

⁴² Vgl. Kris/Kurz 1934/1980.

⁴³ Siehe hierzu die Ausführungen im Kapitel „Wahlverwandtschaften“.

⁴⁴ Gehlen 1960, S. 48.

In der vorliegenden Untersuchung wird die Bezugnahme eines Künstlers als bewusst gesetzter Schritt aufgefasst, gleichsam als künstlerische Strategie, die durch die historischen Umstände geprägt ist. Im Zentrum steht daher stets die Frage nach der Motivation und Intention der jeweiligen Bezugnahme. Welches Ziel verfolgten Künstler mit dem Rekurs auf die Vergangenheit? In weiterer Folge wäre die Rezeption Alter Meister als bewusstes (jedoch nicht „postmodernes“) Gestaltungsmittel und Medium zu verstehen, um eine bestimmte Wirkung beim Publikum zu erzielen.⁴⁵

Wechselwirkungen mit zeitgenössischer Kunstgeschichtsschreibung sowie Zusammenhänge mit Kulturpolitik werden in die folgenden Überlegungen ebenso mit einbezogen wie zeitgenössische Pressestimmen und autobiographische Schriften von Künstlern. Letztere können nicht unbedingt als Interpretationsanweisungen, sondern selbst als interpretierbare künstlerische Strategien gelesen werden: Vorbilder, welche Künstler selbst als solche bezeichnen, mögen zur Erzeugung eines bestimmten Image gewählt sein und zeitgenössische Vorbilder bewusst in den Hintergrund drängen, um die eigene künstlerische Autonomie zu betonen. Erwin Panofsky bezeichnete dementsprechend Äußerungen eines Künstlers über seine Kunst als *„der Deutung fähiges und bedürftiges Parallelphänomen zu seinen Schöpfungen, nicht aber im einzelnen deren Erklärung [...]“*.⁴⁶

⁴⁵ Vgl. hierzu die Überlegungen von Michael Viktor Schwarz in Schwarz 2006, bes. S. 201-202.

⁴⁶ Panofsky 1920/1998, S. 1023.

Forschungsstand

Das zunehmende Interesse an der künstlerischen Auseinandersetzung der Moderne mit berühmten Vorbildern spiegelt sich ab circa 1960 an zahlreichen internationalen Ausstellungen und Publikationen über *Bild und Abbild*⁴⁷, *Bilder nach Bildern*⁴⁸, *Über den Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst*⁴⁹, *Art About Art*⁵⁰ oder *Copier créer*⁵¹. Diese basieren meist auf Gegenüberstellungen von „Vorbild“ und modernem „Nachbild“, die den Leser oder Ausstellungsbesucher zum vergleichenden Betrachten anregen sollen. Darüber hinaus entstanden seit den Achtzigerjahren profunde Einzelstudien über den Umgang einzelner Künstler mit der Tradition, beispielsweise über Max Beckmann⁵², Francis Bacon⁵³ oder Pablo Picasso⁵⁴.

Parallel zum musealen Interesse an der künstlerischen Beschäftigung mit Kunst der Vergangenheit entstand in den Achtzigerjahren in den USA die so genannte *Appropriation Art*, wo die bewusst angefertigte Kopie – oft unter Manipulation von Größe, Material oder Medium des Originals – als eigenständige Kunstform proklamiert wurde.⁵⁵ Um 1990 befassten sich auch mehrere Ausstellungen in Europa mit diesem Themenbereich, wie etwa *Hommage – Démontage* (Köln 1988) oder *Imitatio – kunst over kunst* (Rotterdam 1994).⁵⁶

⁴⁷ Maison 1960.

⁴⁸ Bilder nach Bildern 1976.

⁴⁹ Nachbilder 1979.

⁵⁰ Art About Art 1978/79.

⁵¹ Copier créer 1993.

⁵² Belting 1984. – Lenz 2000.

⁵³ Francis Bacon und die Bildtradition 2003.

⁵⁴ Picassos imaginäres Museum 2001. – Picasso et les Maîtres 2008. – Picasso: Challenging the Past 2009.

⁵⁵ Als „Beginn“ der *Appropriation Art*, zu der u.a. Mike Bildo, Sherrie Levine, und Philip Taaffe zählen, gilt die 1977 vom Kunstkritiker Douglas Crimp kuratierte Ausstellung *Pictures* in der Galerie *Artists Space* in New York. Siehe hierzu u.a. Rebbelmund 1999. – Brüderlin 2003.

⁵⁶ Anggeführt bei Rebbelmund 1999, S. 8.

In den genannten internationalen Publikationen über die Auseinandersetzung mit der Kunst früherer Epochen ist Österreich nicht vertreten. Auch in Überblickswerken zur österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts findet sich lediglich am Rande der eine oder andere knappe Hinweis auf angebliche „Einflüsse“. Zwar wurde vereinzelt anhand von Bildpaaren oder vagen Bemerkungen auf angebliche Vorbilder hingewiesen, über die detektivische Freude beim punktuellen Nachweis von Motivfiliationen hinaus ging man jedoch bislang nur wenig der jeweiligen künstlerischen Motivation für etwaige Bezugnahmen nach.

Erst in der jüngeren Forschung ging man dazu über, zeitgenössische Reaktionen auf Kunstwerke stärker in die Analysen mit einzubeziehen. So behandelt etwa ein Katalogartikel von Bernadette Reinhold die Rezeptionsgeschichte der modernen Malerei in Kärnten.⁵⁷ Auf die Problematik der nationalen Komponente beim Rekurs auf die Tradition wies Antonia Hoerschelmann hin. Sie betonte in ihrer Dissertation über *Tendenzen in der österreichischen Malerei 1918-1938*,⁵⁸ dass die Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit nach 1918 ein internationales Phänomen war und auch für die österreichische moderne Malerei eine wichtige Rolle spielte: „*Die Tradition anzuerkennen und nicht abzulehnen, ist ein Wesensmerkmal der österreichischen Malerei vor und auch nach 1918.*“⁵⁹ Klaus Albrecht Schröder und Christoph Bertsch hoben in diesem Zusammenhang den Rückgriff auf historische Bildmotive und Kompositionstypen insbesondere bei politischen Themen hervor.⁶⁰

Breiter angelegte monographische Analysen entstanden zu Gerhart Frankl und Josef Dobrowsky: Der Katalogbeitrag Cornelia Reiters aus dem Jahr 1999 gibt Einblick in Frankls lebenslange Beschäftigung mit der Kunst alter Meister.⁶¹ Eine Untersuchung über Josef Dobrowskys Verhältnis zur Kunst Pieter Bruegels liegt in Form eines Aufsatzes von Herbert Giese

⁵⁷ Reinhold 2003.

⁵⁸ Hoerschelmann 1987.

⁵⁹ Ebenda, S. 80-82. Zum „barocken Erbe“ siehe S. 134 und 136.

⁶⁰ Bertsch 1995. – Kunst aus Österreich 1896-1996, S. 39 (Schröder). – Bertsch 2000, S. 10-12.

⁶¹ Reiter 1999.

und der Diplomarbeit Marie-Theres Gryskas vor.⁶² Herbert Zemen gab in zwei Publikationen eine Vielzahl von Dokumenten und Ausstellungskritiken zum Schaffen Dobrowskys heraus.⁶³ Profunde Einzelstudien existieren weiters zu zeitgenössischen Künstlern wie etwa Arnulf Rainer und Jürgen Messensee, die ganze Werkgruppen in Auseinandersetzung mit Alten Meistern schufen.⁶⁴ Im Falle Messensees ging diese aus einer im Wiener Kunsthistorischen Museum veranstalteten Ausstellungsreihe über zeitgenössische Künstler in Auseinandersetzung mit den hauseigenen Beständen hervor, die bis heute fortgesetzt wird.⁶⁵ Eine Einführung in die Thematik von „Vorbild“ und „Nachbild“ im Bereich der photokünstlerischer Reprisen von Werken des Kunsthistorischen Museums bietet der Katalog *Diskurse der Bilder*⁶⁶, der für einen differenzierten Gebrauch der leider oft beliebig verwendeten Begriffe Kopie, Replik, Zitat, Hommage oder Paraphrase sensibilisiert. Ein Gesamtüberblick über die diversen Formen von Bezugnahmen in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts und ihre jeweilige Motivation war jedoch bislang ausständig.

Neben der Fragestellung, welche Künstler rezipiert wurden, war für mich von zentraler Bedeutung, welches Wissen über jene Vorbilder (besonders während der Zwischenkriegszeit) zugänglich war. Daher wurde von mir zeitgenössische kunsthistorische Literatur⁶⁷ ebenso mit einbezogen wie bereits vorliegende Untersuchungen zur internationalen Rezeption Alter Meister. Besonders ausführlich aufgearbeitet ist beispielsweise die Bedeutung El Grecos für die Moderne.⁶⁸

Außerdem wird in dieser Arbeit versucht, mittels Zitaten aus zeitgenössischen Pressestimmen und Ausstellungskatalogen ein Bild des

⁶² Giese 1993 – Gryska 2001.

⁶³ Zemen 2006 und 2007.

⁶⁴ Rainer 1989 und 2003. – Messensee/Vélazquez 1993.

⁶⁵ Siehe zuletzt Bernard Pras (geb. 1952). *Ein Arcimboldo des 21. Jahrhunderts?*, Kunsthistorisches Museum Wien (12.2.-1.6.2008), parallel zur Ausstellung über Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) (ebenda, 12.2.-29.6.2008).

⁶⁶ *Diskurse der Bilder* 1993.

⁶⁷ Als zeitgenössische kunsthistorische Publikationen zu Bruegel siehe etwa Hausenstein 1920². – Dvořák 1921. – Fraenger 1923.

⁶⁸ *Hommage à El Greco* 1991. – Lopera 1999.

damaligen „Zeitgeistes“ zu vermitteln. Hilfreich erwies sich dabei die Zusammenstellung von Presstexten zur heimischen Kunst der Zwischenkriegszeit durch Almut Krapf-Weiler⁶⁹ sowie Edwin Lachnits Sammlung von Quellentexten zu den Malern des so genannten Nötscher Kreises.⁷⁰ Lachnit kommt nicht nur das Verdienst der Aufarbeitung des schriftlichen Nachlasses der Nötscher Künstler zu, ebenso wertvoll ist die aus seiner Dissertation hervorgegangene Untersuchung über das Verhältnis der so genannten Wiener Schule der Kunstgeschichte zur zeitgenössischen Kunst.⁷¹ Außerdem wurden in die vorliegende Arbeit seltene Zeugnisse von Selbstaussagen aufgenommen, wie etwa Anton Faistauers 1923 erschienenen Buch über die *Neue Malerei in Österreich*⁷² oder die von Rudolf Sagmeister publizierten und kommentierten Tagebuchaufzeichnungen des Vorarlberger Malers Rudolf Wacker, die einen lebendigen Einblick in Wackers ganz persönlichen Zugang zur Kunst der Vergangenheit und seine Bemühungen, die altmeisterliche Maltechnik zu erlernen, erlauben.⁷³

In die vorliegende Untersuchung flossen zahlreiche geschichtswissenschaftliche Publikationen zur österreichischen Geschichte und zum Problemfeld der österreichischen Identität ein.⁷⁴ Die austrofaschistische Kulturpolitik, wo der Rückbezug auf die Vergangenheit eine entscheidende Rolle spielte (siehe Kapitel „Identität“), erlebte erst in den Neunzigerjahren eine umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung,⁷⁵ ebenso die Kunst der NS-Zeit, und die Frage, ob es eine „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik gibt.⁷⁶

⁶⁹ Krapf-Weiler 1984.

⁷⁰ Lachnit 1998.

⁷¹ Lachnit 1984 und 2005.

⁷² Faistauer 1923.

⁷³ Sagmeister 1990.

⁷⁴ Skalník/Weinzierl 1983. – Heer 1981. – Giesen 1991. – Pelinka 1994. – Plaschka/Stourth/Niederkorn 1995. – Holfter/Krajenbrink/Moxon-Browne 2004. – Tálos/Neugebauer 2005. – Suppanz 2006. – Telesko 2008. – 90 Jahre Republik 2008.

⁷⁵ Mosser 1979. – Feller 1996. – Klamper 1994. – Suppanz 1998 und 2006. – Vasak 1996.

⁷⁶ Mayer 1994. – Mayer 1996. – Nagl 2008. – Seiger/Lunardi/Populorum 1990 – Tabor 1990.

Das im dritten Kapitel angesprochene Phänomen der Instrumentalisierung des Barocks als österreichischer „Nationalstil“ hat seine Wurzeln im 19. Jahrhundert. Grundlegende Beiträge hierzu aus der Perspektive der Barockforschung stammen von Friedrich Polleroß, Joseph Imorde, Andreas Nierhaus und Peter Stachel.⁷⁷ In Bezug auf die Kunst des 20. Jahrhunderts in Österreich war dieses spannende Thema abgesehen von einem Aufsatz von Almut Krapf-Weiler über die Bedeutung des Barocks für Oskar Kokoschka unbearbeitet.⁷⁸

Ein vergleichbares Phänomen der Instrumentalisierung einer ganzen Epoche ist von Deutschland in Bezug auf die Kunst der Gotik bekannt. Magdalena Bushart zeichnete in ihrem Buch über den *Geist der Gotik und die expressionistische Kunst* in Deutschland⁷⁹ die Zusammenhänge zwischen der „Wiederentdeckung“ der Gotik durch Wilhelm Worringers Schriften und dem Expressionismus sowie der Instrumentalisierung beider als deutsche „Nationalstile“ nach. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang auch die Studie von Rainer Fuchs über die *Apologie und Diffamierung des „österreichischen Expressionismus“*⁸⁰ über die wandelnde Bewertung des Expressionismusbegriffs.

⁷⁷ Polleroß 1995. – Polleroß 2004. – Imorde 2005. – Imorde 2007. – Nierhaus 2007. – Stachel 2007.

⁷⁸ Krapf-Weiler 1987.

⁷⁹ Bushart 1990. Ein thematisch verwandtes Buch über die Künstlervereinigung „Die Brücke“ stammt von Saehrendt 2005.

⁸⁰ Fuchs 1991.

Vorbild – Nachbild

Der Themenbereich von Vorbild und Nachbild ist in der Literatur zur Rezeption der Alten Meister der geläufigste und populärste, da er sich in Ausstellungen einfach aufbereiten lässt.⁸¹ Im Folgenden werden verschiedene Arten von Bezugnahmen auf berühmte Vorbilder der Kunstgeschichte und deren mögliche Motivation und Bedeutung im Hinblick auf die österreichische Kunst der Zwischenkriegszeit vorgestellt.

Paraphrase

In den Zwanzigerjahren schuf Gerhart Frankl⁸² mehrere Paraphrasen nach flämischen Gemälden des 17. Jahrhunderts, wobei er ganze Bildvorlagen in seine eigene Formensprache übersetzte (**Abb. 2, 4, 6, 8, 10**). Der in Wien geborene Frankl entschloss sich nach einem kurzzeitigen Chemie-Studium für eine künstlerische Laufbahn. Er war Autodidakt und bildete sich – abgesehen von zwei Aufenthalten bei Anton Kolig⁸³ in Nötsch in den Sommermonaten der Jahre 1920 und 1921 – durch Studienreisen und den Besuch von Museen weiter. Von seiner Kunstbegeisterung zeugt ein Brief, den er nach einem Besuch im Louvre 1924 an Christine Büringer, seine spätere Frau, schrieb:

„[...] Dann wieder im Louvre, wo diesmal Tizian mich besonders entzückt hat! Welche Harmonie, welcher Frieden!! ...Und dann wieder bei den Corot und Delacroix ... Da hab ich wahrhaft geschwelgt, wie wohl noch nie.“⁸⁴

⁸¹ Siehe beispielsweise Copier – créer 1993. – Francis Bacon und die Bildtradition 2003. – Picasso et les Maîtres 2008. – Picasso: Challenging the Past 2009.

⁸² Weiterführende Literatur zu Gerhart Frankl (1901-1965): Novotny 1973. – Frankl 1999.

⁸³ Zu Kolig (1886-1950) siehe Rychlik 2001.

⁸⁴ Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Sammlung Bethusy. Zitiert nach Lachnit 1998, S. 201. Frankl hatte Christine Büringer, die Nichte des Malers Sebastian Isepp, während seines Aufenthalts in Nötsch kennengelernt. Die beiden heirateten 1936. (Quelle: Lachnit 1998, S. 195.) Auch später nannte Frankl neben Cézanne stets Tizian

Als Vorbilder für seine 1922 und 1923 entstandenen Paraphrasen wählte Frankl Pieter Bruegels *Der düstere Tag* (**Abb. 1**) und Peter Paul Rubens' *Gewitterlandschaft (Jupiter und Merkur mit Philemon und Baucis)* (**Abb. 3**) im Kunsthistorischen Museum Wien, sowie *Die Fischhändlerin* von Abraham van Beyerens⁸⁵ (**Abb. 5**) und ein Stilleben Jan Fyts⁸⁶ (**Abb. 7**) in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Um 1928/29 entstand noch eine Studie nach Rubens' *Triumph des Siegers* in der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel (**Abb. 9**).⁸⁷ Frankl konnte zumindest die vier Wiener Bilder im Original studieren und wurde wohl durch Museumsbesuche zu seinen Neufassungen angeregt.

Von narrativen Details weitgehend befreit, konzentrieren sich Frankls Paraphrasen jeweils auf die Wiedergabe der Grundstruktur der Vorbilder. Bei der *Fischhändlerin* (**Abb. 6**) nahm Frankl die Titel gebende Figur sowie die am Balken links oben hängende Waage gleichsam aus der Komposition heraus und stellte lediglich das Stilleben mit den vielgestaltigen Fischen, Hummern und Krabben dar, das er näher an den Bildrand heranrückte und in die Fläche klappte. Der Fensterausblick auf den Strand mit den Fischen und das Meer ist in Frankls Nachschöpfung vergrößert und auf den kräftigen Farbkontrast von Himmel und Wasser reduziert.

Auch bei der Rubenslandschaft (**Abb. 4**) fehlen in Frankls Version die Figuren von Philemon, Baucis, Jupiter und Merkur. Der Künstler beschränkte sich auf die Wiedergabe der Grundelemente der Komposition, ihre Farbstimmung und die Gewichtung von Hell und Dunkel. Die heftigen Pinselstriche in der Landschaft forcieren die Wirkung der im Vorbild von Jupiter zur Strafe der herzlos-verderbten Menschheit entfachten vernichtenden Wasserflut.

als den von ihm am meisten geschätzten Künstler. (Quelle: Julian Sofaer in Frankl 1991, S. 6.)

⁸⁵ Abraham van Beyerens (Den Haag 1620/21-1690 Overschie). Siehe hierzu Trnek 1997, S. 148.

⁸⁶ Jan Fyt (Antwerpen 1611-1661). Siehe Trnek 1989, S. 88.

⁸⁷ Novotny 1973, S. 11.

Die *Studie nach Jan Fyt* (**Abb. 8**) war 1923 in einer Ausstellung der Galerie Würthle vertreten und fand Erwähnung in einer Rezension Ernst H. Buschbecks:

*„Interessant ist ein Traubenstillleben, eine Kopie des Stilllebens von Jan Fyt in der Akademiegalerie, bei der es dem jungen Künstler bewußt darum zu tun war, die Sprache des alten Flamen in seine eigene zu übersetzen, ohne an dem, wenn ich so sagen darf, Inhaltlichen zu ändern. Es ist charakteristisch zu sehen, wie aus dem Nahbild des Originals unwillkürlich ein Fernbild geworden ist.“*⁸⁸

Soweit sich auf der Schwarzweißabbildung des Stilllebens erkennen lässt, verkleinerte Frankl den Bildausschnitt, so dass auch dieses Stillleben näher an den Bildrand herangerückt erscheint. Das Äffchen rechts oben ist stark abstrahiert, die Trauben treten in der Paraphrase primär in ihrer farblichen Gewichtung und kaum als naturalistische Wiedergabe der Früchte in Erscheinung.

Trotz der expressiven Pinselschrift und der modernen Formensprache bleiben die Darstellungen immer deutlich lesbar und stehen ihren Vorbildern auch hinsichtlich der Farbwahl verhältnismäßig nahe. Frankls Bilder sind dennoch keine Kopien im eigentlichen Sinne, sondern das Vorbild modifizierende Paraphrasen. Er selbst sprach von „Phantasien“, etwa von der „Rubens-Phantasie“ und der „Phantasie nach Bruegel“.⁸⁹ Durch den Bildtitel „Paraphrase (Phantasie) nach ...“ wies Frankl darauf hin, dass er einer Vorlage folgte, aber eben nicht wortwörtlich. Der Titel verweist auf die Quelle und macht die Referenz für den Betrachter deutlich.

Mit seiner paraphrasierenden Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte steht Frankl zwar innerhalb der österreichischen Malerei vor 1945 weitgehend allein,⁹⁰ stellt in der internationalen Moderne jedoch

⁸⁸ E. H. Buschbeck: *Kunstaussstellung Anton Kolig und seine Schüler bei Würthle*, 1923. Unbekannte Quelle, Fragment in der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Sammlung Bethusy. Zitiert nach Lachnit 1998, S. 188-189.

⁸⁹ Novotny 1973, S. 11.

⁹⁰ Gerbert Frodl führte in seinem Werkverzeichnis von Herbert Boeckl mehrere freie Kopien Boeckls nach Alten Meistern an: *Venezianischer Edelmann*, nach Veronese

keineswegs eine Ausnahmeerscheinung dar. Bereits 1910 veranstaltete die Pariser Galerie Bernheim-Jeune die Ausstellung *D'après les maîtres*, wo Werke namhafter zeitgenössischer Künstler nach altmeisterlichen Gemäldevorlagen zu sehen waren, beispielsweise eine freie Interpretation von Henri Matisse⁹¹ (**Abb. 11**) nach einem Stillleben des flämischen Malers Jan Davidsz de Heem⁹² (**Abb. 12**) im Louvre. Matisse hatte De Heems Gemälde schon zuvor als Student im Jahr 1893 getreu kopiert und nutzte es einige Jahre später nochmals als Experimentierfeld für die Entdeckung neuer stilistischer Spielarten, als er 1915 in seiner *Variation sur une nature morte de De Heem* (1915; **Abb. 13**) anhand des vertrauten Bildes die kubistische Formensprache erprobte.⁹³

Gerhart Frankl mögen die Paraphrasen nach Alten Meistern in den ersten Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit als kompositionelle Lehrstücke gedient haben, vielleicht ermunterte ihn dazu auch Anton Kolig, der sich selbst intensiv mit der Malerei früherer Epochen auseinandersetzte. Von Kolig sind ebenso wie von seinem Nötscher Malerfreund Franz Wiegele (1887-1944) begeisterte Schilderungen von Besuchen im Louvre überliefert. So schrieb etwa Wiegele 1913 überwältigt: *„Der Louvre ist nicht zu ertragen. Ich bin schon ganz krank vor Eifersucht. Meine Arbeit steckt vorläufig. Ich zeichne nur. Masaccio hat alle meine Leidenschaft. Er hat alles von vornherein, was ich mir vorstellen kann. Einzig gut sind mir jene Tizian, Rubens, Hals und Rembrandt, die die Konsequenzen ziehen, maßvoll werden. [...] Die modernen Franzosen habe ich von ganz großer Kraft gefunden. Vor allem fügen sich fast sämtliche in die Tradition des Louvre. Ich finde im Manet dasselbe Weltumspannen wie im Correggio, dieselbe Inbrunst, dieselbe Liebe. Dass der eine mehr Firnis hat und ein bisschen gewelkt ist, macht ja nichts aus [...]“*⁹⁴

(1924; Frodl 1976, Kat.-Nr. 62); *Der barmherzige Samariter*, nach Rembrandt (1937; Frodl 1976, Kat.-Nr. 230); *Selbstporträt Rembrandts* (1937; Frodl 1976, Kat.-Nr. 231); *Die Versuchung des Hl. Antonius*, nach Martin Schongauer (1939; Frodl 1976, Kat.-Nr. 252) und *Spanierin*, nach Velazquez (1952; Frodl 1976, Kat.-Nr. 332).

⁹¹ Zu Matisse (1869-1954) siehe Elderfield 1978 und Matisse 2005.

⁹² Näheres zu de Heem (1606-1683/84) siehe in De Heem 1991.

⁹³ Vgl. hierzu Elderfield 1978, S. 105-106. Zu Kopien von Matisse (1869-1954) nach Alten Meistern im Louvre siehe auch Copier – créer 1993, S. 348-355.

⁹⁴ Zitiert nach Faistauer 1923, S. 56; wiederabgedruckt in Eremiten – Kosmopoliten 2004, S. 144.

Zugleich mögen Gerhart Frankl seine Paraphrasen aber auch bei der künstlerischen Emanzipierung von seinem kurzzeitigen Lehrer Kolig geholfen haben. Es geht demnach bei den Nachschöpfungen nicht nur um ein Sich-Messen mit der Vergangenheit, um ein künstlerisches Problem mit eigenen Mitteln zu bewältigen, sondern auch um ein Ausloten der eigenen Möglichkeiten bei gleichzeitiger Abgrenzung zu zeitgenössischen Kollegen durch die Wahl älterer Vorbilder. Auch ist von Gerhart Frankl der Wunsch überliefert, das zu malen „*was immer da ist*“, dem vielleicht der von Frankl gern zitierte Ausspruch Paul Cézannes⁹⁵ „*Ich wollte aus dem Impressionismus etwas so Solides und Dauerhaftes machen, wie die Kunst in den Museen*“, zugrunde liegt.⁹⁶ Die Suche nach etwas Festem, Beständigem, die Wilfried Skreiner als Motivation Frankls für die Anlehnung an die Kunst früherer Epochen bezeichnete,⁹⁷ charakterisiert sein gesamtes Schaffen: Die Farbschichten sind mehrfach übereinander gelegt und erzeugen eine stark tektonische Wirkung. Vor allem die Stillleben kennzeichnet ein sensibles Ausbalancieren der Formen und das Bemühen um Stabilität der Komposition in Anlehnung an Cézanne, der stets Frankls wichtigster künstlerischer Leitstern war.

Außerdem setzte sich Frankl zeitlebens auch in Zeichnungen intensiv mit der Kunst früherer Epochen auseinander. Zwischen 1930 und 1933 entstanden rund vierzig Bleistiftzeichnungen nach romanischen und gotischen Skulpturen in Wiener Sammlungen – beispielsweise nach der *Krumauer Madonna*⁹⁸, oder nach einem *Hl. Bischof* des Meisters von Großlobming⁹⁹ (**Abb. 14**) – wobei der Grad der Ausführung von auf Umrisslinien beschränkten Skizzen bis zu sorgfältig durchmodellierten

⁹⁵ Zu Cézanne (1839-1906) siehe z.B. Dittmann 2005.

⁹⁶ Wilfried Skreiner: *Gerhart Frankl – Auf der Suche nach der Wirklichkeit im Dialog mit der Vergangenheit, der Zukunft zugewandt*, in Frankl 1991, S. 7-11, hier S. 7.

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Prag (?), um 1390-1400; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. Dep. Prot. 1. Zeichnung Frankls *Krumauer Madonna in Vorderansicht*, 1932, Bleistift/Papier, ca. 585 x 400 mm, London, Courtauld Institute Galleries, Princes Gate Collection; Abb. in Lachnit 1998, S. 217, Abb. 101.

⁹⁹ Der Ende des 14. Jahrhunderts vermutlich in Wien tätige Anonymus ist nach einer Gruppe von Skulpturen aus der Pfarrkirche von Großlobming benannt und einer der bedeutendsten Bildhauer des Weichen Stils in Österreich. Weiterführende Literatur: Der Meister von Großlobming 1994.

Studien reicht. Fritz Novotny beobachtete 1973 in seiner Monographie über Frankl die Eigenart des Künstlers, bestimmte Stellen des Umrisses und der Binnenzeichnung durch stärkere, dunklere Strichführung zu betonen. Gesichter deutete Frankl in seinen Studien lediglich rudimentär an, das Hauptaugenmerk liegt stets bei den Draperien, die meist von der Kontur her aufgebaut sind. Dieser Kontrast zwischen im Skizzenhaften belassenen und stärker durchmodellierten Partien ist gerade bei Kopien nichts Ungewöhnliches. Er erzeugte jedoch bei Frankl, so Novotny, *„[...] mit diesem partiellen Hervorheben einzelner Teile der graphischen Struktur ein eigenartiges Hin und Her von Hervortreten und Zurücksinken, von Auftauchen und Verlöschen der Teile [...]. Hier wirkt in einer neuen Weise das Weiß der Zeichenfläche als das zusammenfassende Medium. Dieser Effekt war eine „Erfindung“ Cézannes.“*¹⁰⁰

Wenngleich Novotnys Interpretation von Frankls Werk und dessen ausschließliche Lesart „in Richtung Cézanne“ meines Erachtens stark von Novotnys Forschungsschwerpunkt Cézanne geprägt war,¹⁰¹ ist seine Beobachtung zweifellos richtig. Frankl scheint demnach – parallel zu seiner Malerei, wo seine intensive Auseinandersetzung mit Cézanne vor allem in thematisch verwandten Stillleben zu Tage tritt – im Medium der Zeichnung anhand der mittelalterlichen Skulpturen künstlerische Gestaltungsmittel Cézannes erprobt zu haben, um diese daraufhin wiederum in seiner Malerei umzusetzen. Warum Frankl dafür gerade gotische Skulpturen wählte, reflektierte Anton Reichel 1936 in einem Ausstellungsbericht über Frankls graphische Variationen über gotische Skulpturen:

„Es liegt im Wesen unserer Zeit, vom Naturalismus abzurücken und sich in eine Kunstsphäre einzufühlen, die, wie die Gotik, das Seelische stärker gestaltet als das bloß Sichtbare. Wenn also der junge Künstler Gerhart Frankl sich gerade das Gebiet der Gotik zum Thema wählte und damit sogleich Widerhall und Zustimmung in der Öffentlichkeit fand, so zeigt es sich, daß diese Zeichnungen und gotischen Bildwerke aus dem inneren

¹⁰⁰ Novotny 1973, S. 18.

¹⁰¹ Siehe Blaha 2009 zu Novotny (1903-1983) und seiner intensiven kunsthistorischen Beschäftigung mit Cézanne.

Bedürfnis nicht nur des ernst und verinnerlicht schaffenden Künstlers, sondern unserer Zeit selbst erwachsen sind. Der Wert dieser Zeichnungen liegt nicht in der größeren oder geringeren Genauigkeit, mit der die einzelnen gotischen Bildwerke wiedergegeben sind, dies wäre nur ein photographischer Wert. Sie zeigen uns vielmehr die gotischen Plastiken, wie sie ein moderner Künstler sieht, im Zwang seiner Zeit und Persönlichkeit. Durch sie haben sie ihren eigenen Wert. [...] Da er [Frankl, E.M.] so in der Farbe lebt, hat er vielleicht in dem Gefühl der Notwendigkeit fester Struktur unbewußt ein Thema gewählt, in dem feste Struktur von selbst beschlossen liegt: in der Plastik. Denken wir daran, daß auch Cézanne gelegentlich gerne Plastiken gezeichnet hat.“¹⁰²

Die hier von Reichel vorgenommene Parallelisierung des „*ernst und verinnerlicht schaffenden Künstlers*“ mit der Gotik erinnert an die publizistisch aufbereitete „Wiederentdeckung“ der Gotik im deutschen Expressionismus.¹⁰³ Reichel suggerierte damit nicht nur eine „innere Verwandtschaft“ der Moderne mit der Vergangenheit und damit einen vergleichbaren künstlerischen Anspruch Frankls, sondern legte dem Künstler durch den Vergleich mit Cézanne ähnliche Bestrebungen (und damit indirekt denselben Status) wie dem berühmten Franzosen zugrunde.

Neben den Zeichnungen nach Werken in Wiener Sammlungen fertigte Frankl auch auf Reisen im In- und Ausland immer wieder Studien nach mittelalterlicher Skulptur an, etwa nach einer gotischen Pietà in der Franziskanerkirche von Lienz oder einer Pietà im Dom von Aquilea,¹⁰⁴ die ihm zusätzliche formale und motivische Inspiration boten und der Weiterentwicklung eigener Ausdrucksmöglichkeiten dienten. Nach einer gemeinsamen Ausstellung mit seinen Malerkollegen Herbert Boeckl und

¹⁰² Reichel 1936, hier S. 4. Siehe auch Klapsia 1935.

¹⁰³ Siehe Kapitel „Identität“ auf S. 79-82 zur Gotik-Rezeption im deutschen Expressionismus.

¹⁰⁴ Siehe Genauerer bei Lachnit 1998, S. 218, und Reiter, S. 38.

Georg Ehrlich sowie dem ungarischen Bildhauer Béni Ferenczy¹⁰⁵ (1890-1967) im Frühjahr 1928 im Folkwang Museum Essen und der Gemäldegalerie Bochum, wurde Frankl durch Ferenczy zwischen 1929 und 1933 zur Herstellung von Porträtköpfen und Bronzeplaketten angeregt. Als Modelle für die Plaketten dienten ihm nicht nur Familienmitglieder, sondern auch die von ihm am höchsten geschätzten Künstler: Bruegel, Tizian, Michelangelo, Daumier und Cézanne.¹⁰⁶

Bereits um 1930 entstand – parallel zu Frankls Studien nach den Figuren des Meisters von Großlobming – eine maßstäblich verkleinerte Kopie (**Abb. 16**) nach der Bischofsfigur des Anonymus (**Abb. 15**).¹⁰⁷ Die ursprünglich an einem Baldachin im Chor der Pfarrkirche von Großlobming angebrachte Kalksandsteinfigur war 1916 widerrechtlich in den Kunsthandel gelangt und befand sich zwischen 1922 und 1953 im Kunsthistorischen Museum, wo sie Frankl wahrscheinlich bei einem seiner zahlreichen Ausstellungsbesuche studierte. Der Vergleich mit der bereits erwähnten Zeichnung nach demselben Modell (**Abb. 14**) zeigt, dass Frankl in beiden Medien vor allem an der Draperiebildung im Rock des Bischofs interessiert war und sich in seiner Zeichnung bemühte, die Modellierung der Falten mit Licht und Schatten vom dreidimensionalen Vorbild in die zweidimensionale Zeichnung zu übersetzen. Frankl wählte dafür vermutlich gerade die Bischofsfigur aus, weil bei dieser die Draperie der Körperwendung bereits konsequent folgt, und der Körper unter dem Gewand besonders deutlich artikuliert ist.¹⁰⁸ Das bei der Originalfigur stark beschädigte Gesicht – Mund und Nase sowie ein Teil der Stirn sind abgebrochen – deutete Frankl auch in seiner Zeichnung und in seiner Skulptur nur vage an.

¹⁰⁵ Sohn des Malers Károly Ferenczy (1862-1917), der 1896 Mitbegründer der Künstlerkolonie Nagybánya (Baia-Mare) war, die sich der naturalistischen Freilichtmalerei widmete.

¹⁰⁶ Lachnit 1998, S. 213. – Reiter 1999, S. 43 (mit Abbildung der Plakette nach Cézanne auf S. 41)

¹⁰⁷ Der Abguss befand sich lange in einer deutschen Privatsammlung und gelangte 1995 durch die Widmung des Gerhart Frankl Memorial Trust in die Sammlung des Belvedere. Erwähnt bei Reiter 1999, S. 43. Herr Mag. Andergassen von der Reproabteilung des Belvedere überließ mir freundlicherweise ein Digitalphoto der bislang unpublizierten Figur.

¹⁰⁸ Vgl. Der Meister von Großlobming 1994, Kat.-Nr. 19, hier S. 121 (Arthur Saliger).

1938 emigrierte Frankl mit seiner Frau Christine nach England, wo er bis zu seinem Tod 1965 lebte. Die Kunst früherer Epochen verlor für sein Werk nie an Bedeutung: In den frühen Vierzigerjahren sowie zwischen 1950 und 1952 fertigte Frankl kleine Studienzeichnungen nach Gemälden von Rubens, Tizian und Rembrandt an. In einer frei skizzierenden, reduzierten Formensprache hielt er in Feder, Pinsel oder Kohle einzelne Figuren aus seinen Vorbildern fest.

1962 und 1963 entstand nochmals eine Reihe von Blättern in Mischtechnik nach ottonischen und romanischen Skulpturen, die Frankl zur Vorbereitung für den erschütternden Zyklus *In Memoriam*, der Photographien aus NS-Konzentrationslagern zur Grundlage hat, anlegte.

Zitat Frankl: „*In der romanischen Kunst, in den Kapitellen von Autun oder der Bronzetür von San Zeno zum Beispiel (Abb. 17), habe ich damals Szenen von menschlichem Drama und menschlicher Grausamkeit gefunden, deren schreckliche Aktualität und Zeitlosigkeit mir nun bewußt wurde. Und so bin ich dann 1961 darangegangen, eine umfangreiche Serie – zum Schluß waren es fast achtzig – von großen Gouachen zu machen, in der ich einerseits meine Liebe zur romanischen Kunst mit verbesserten künstlerischen Mitteln zum Ausdruck bringen wollte, die ich aber andererseits ganz bewußt gemacht habe, um mich für die geplante Serie ‚In Memoriam‘ zu rüsten.*“¹⁰⁹

Sowohl in ihrer reduzierten Formensprache als auch in der Farbgebung schließen die neunzehn Gemälde des zwischen 1964 und 1965 entstandenen Zyklus an die Studienblätter an. Wohl nicht zufällig verwendete Frankl für *In Memoriam* auch Formeln christlicher Ikonographie, wo etwa in der *Sandgrube* (1964; **Abb. 18**) ein Toter in der Haltung des gekreuzigten Christus dargestellt ist.¹¹⁰

Die Katalysatorfunktion, ja nahezu bedingende Voraussetzung, welche die vielfältige Auseinandersetzung mit der Kunst früherer Epochen für Frankls eigenes Schaffen einnahm, ist einzigartig in der österreichischen Moderne.

¹⁰⁹ Gerhart Frankl in Ausst.-Kat. *Elend und Würde*, Köln, Gürzenich (7.-14.3.1965). Zit. nach Reiter 1999, S. 68.

¹¹⁰ Auf die Verbindung zu christlicher Ikonographie verwies bereits Parzer 1998.

Zitat

Im Unterschied zu Frankls paraphrasierender Annäherung an ein Vorbild bedeutet ein Zitat eine unveränderte, „wörtliche“ Übernahme und damit einen bewusst eingesetzten Akzent in einem Werk. So spielte beispielsweise Anton Kolig im Hintergrund eines Porträts seines Schülers Wolfgang Walther (**Abb. 19**) auf eine Dianafigur der Schule von Fontainebleau¹¹¹ an (**Abb. 20**). Der damals einundzwanzigjährige Wolfgang Walther studierte von 1940 bis 1943 bei Kolig in Stuttgart und berichtete später:

„Das Bildzitat der Diana dient der Charakterisierung. Während der Sitzungen sprachen wir über das Hell-Dunkel bei Rembrandt, über Theodor Hetzers Schriften zum venezianischen Kolorit, über A. K.'s Pariser Zeit – Cézanne, die Fauves, de Segonzac. Ich bekannte mein Interesse für den präziösen Manierismus der Schule von Fontainebleau und für die All-Farbigkeit Kokoschkas, was A. K. gelassen hinnahm [...]. Ich bin noch immer davon überzeugt, daß A. K. ein großer Menschenmaler war, und vielleicht einer der letzten Farbkünstler von Weltbedeutung, aus jener ‚Goldenen Linie‘, die von Tizian über Rembrandt und Poussin zu Cézanne hinführt und sich irgendwo zwischen den Alterswerken Bonnards und Kokoschkas verliert.“¹¹² [...] „Es [das Bild, E.M.] ist zwischen Mai und Juli 1941 auf einer überraschend feinkörnigen Leinwand in der speziellen Wachs/Öltechnik A.K.'s gemalt worden. [...] Die weibliche Gestalt im Bildhintergrund ist als eine Art Anima-Figur dem Jüngling zugeordnet worden, nachdem mich A.K. über meine Idealvorstellung von der Frau – sowohl im Leben wie der Kunst – befragt hatte.“¹¹³

¹¹¹ Siehe hierzu ausführlich L'Ecole de Fontainebleau 1972.

¹¹² Wolfgang Walther in einem Brief an Reinhold Graf Bethusy-Huc, Stuttgart, 10.11.1991; Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Sammlung Bethusy. Zitiert nach Lachnit 1998, S. 151.

¹¹³ Wolfgang Walther in einem Brief an Reinhold Graf Bethusy-Huc, Stuttgart, 2.12.1991; Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Sammlung Bethusy. Zitiert nach Lachnit 1998, S. 152.

Der Dianafigur kommt in Koligs Porträt demnach attributive Bedeutung zu, um den jungen Wolfgang Walther zu charakterisieren, der mit der symbolträchtigen blauen Blume in seiner Hand melancholisch aus dem Bild blickt. Das Zitat bietet eine zusätzliche Information zu seiner Persönlichkeit und soll auch so gelesen werden, ist jedoch nur mit kunsthistorischem Vorwissen verständlich.

Transformation

In anderen Fällen ist das Vorbild weniger explizit: Es handelt sich um Übernahmen und Adaptionen einzelner Motive oder von Kompositionsideen, gleichsam um Ideenfindungen anhand Alter Meister, die teilweise durch Sinnzusammenhänge begründet waren.

So liegen mehreren Bildern Herbert Boeckls¹¹⁴ berühmte niederländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts zugrunde. Für die Komposition des großformatigen Bildes *Gruppe am Waldrand* von 1920 (**Abb. 21**), das Boeckl mit seiner Verlobten Maria Plahna zeigt, könnte Peter Paul Rubens'¹¹⁵ *Geißblattlaube* (**Abb. 22**) – Rubens' Selbstbildnis mit seiner ersten Frau Isabella Brant – Pate gestanden haben,¹¹⁶ oder auch Frans Hals' *Hochzeitsporträt von Isaac Abrahamsz Massa und Beatrix van der Laen*¹¹⁷. Wie in den beiden berühmten Vorbildern platzierte Boeckl das Paar in die freie Natur, was dem Doppelbildnis eine – im 17. Jahrhundert noch äußerst ungewöhnliche und neuartige – Ungezwungenheit verleiht. Wie Rubens in der *Geißblattlaube* befindet sich Boeckl in erhöhter Position, seine Verlobte Maria wendet sich ihm zu.

¹¹⁴ Zu Boeckl (1894-1966) siehe Frodl 1976. – Boeckl 1994.

¹¹⁵ Zu Rubens (1577-1640): L. Burchard (Hrsg.): *Corpus Rubenianum*, Brüssel 1968 f.

¹¹⁶ Klaus Albrecht Schröder verglich ein anderes Bild Boeckls, *Die Verlobten* aus dem Jahr 1918 (Privatbesitz, Salzburg), mit Rubens' *Geißblattlaube*. Klaus Albrecht Schröder: *Übergänge und Brüche. Stilprobleme im frühen Werk von Herbert Boeckl*, in: Boeckl 1994, S. 9-37, hier S. 16 und Tafel 4.

¹¹⁷ Amsterdam, Rijksmuseum, Öl/Leinwand, 140 x 160 cm. Abb. in Grimm 1989, S. 113, Kat.-Nr. 25. Siehe bei Grimm auch Näheres zu Frans Hals (1581/85-1666).

Auch Boeckls *Anatomie* von 1931 (**Abb. 23**) basiert motivisch auf niederländischen Vorbildern, nämlich den berühmten Anatomiestücken Rembrandts¹¹⁸, wie etwa die *Anatomie des Doktor Tulp* aus dem Jahr 1632 (**Abb. 24**).¹¹⁹ Indem Boeckl den Toten im Unterschied zu Rembrandts Gemälde mit dem Kopf nach vorne in Richtung des Betrachters ausrichtete, und den weit geöffneten Brustkorb mit den entnommenen Gedärmen zeigte, erhöhte er die Drastik des Nachbildes im Vergleich zu Rembrandts Vorbild erheblich. Man darf sich durchaus zugleich an Darstellungen geschlachteter Tierkadaver, wie sie auch in Rembrandts Œuvre zu finden sind, erinnert fühlen.¹²⁰ Der *Anatomie*, die Boeckl 1930/31 direkt in der Prosektur des Wiener Franz-Joseph-Spitals malte,¹²¹ waren zahlreiche Zeichnungen und Ölstudien vorangegangen. Für Boeckl selbst war *Anatomie* das „grundlegende Ergebnis der von mir bis dahin geübten Naturmalerei“ und gleichzeitig ein „Abschluss, ja vielleicht der Abschluss der Jugendarbeiten überhaupt.“¹²²

Es scheint, als habe Boeckl den berühmten Vorbildern ein Denkmal setzen wollen; zugleich kam dem gewählten Vorbild legitimistische Funktion im Sinne einer „gemäßigten Moderne“ Boeckls zu, da er sich mit seinem makaberen Bildthema gleichsam im Fahrwasser berühmter Vorgänger präsentierte.¹²³

Auf ein prominentes Vorbild von Rembrandt rekurriert meiner Meinung nach auch Franz Lerchs¹²⁴ *Selbstbildnis mit Gattin* (**Abb. 25**) aus dem Jahr 1934: Die intime Geste des Griiffs an die Brust seiner Frau erinnert an das Liebespaar in der so genannten *Judenbraut*, einem Spätwerk Rembrandts um 1662-67 (**Abb. 26**). Seinen Namen bekam dieses Gemälde um 1825, als es sich in der Sammlung Vaillant in Amsterdam

¹¹⁸ Zu Rembrandt (1606-1669) siehe Pächt 2005².

¹¹⁹ Brugger 1994, S. 209.

¹²⁰ Ebenda. Als Vergleichsbeispiel führte Brugger Rembrandts *Der geschlachtete Ochse* aus dem Jahr 1655 (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, Öl/Holz, 94 x 67 cm; Abb. in Louvre 2000, S. 171) an.

¹²¹ Brugger 1994, S. 208; Photodokument hiervon publiziert in Boeckl 1994, S. 238.

¹²² Radiovortrag, gehalten am 1. Jänner 1935. Originalmanuskript in Privatbesitz. Zitiert nach Brugger 1994, S. 208, Anm. 33.

¹²³ Ähnlich bereits Brugger 1994, S. 209.

¹²⁴ Zu Franz Lerch (1895-1977) siehe Boeckl 1985; Neue Sachlichkeit 1995, S. 149-157.

befand. Seitdem rief es vielfältige Deutungen hervor, von denen die meisten eine biblische Quelle vermuteten.¹²⁵ Wahrscheinlich handelt es sich um ein als biblisches Thema inszeniertes Kryptoporträt („verstecktes“ Porträt), vergleichbar Rembrandts *Selbstporträt mit Saskia*¹²⁶ (um 1635/36), wo sich der Maler in motivischer Anspielung an die Bildtradition des Verlorenen Sohnes mit seiner jungen Frau Saskia van Uylenburgh darstellte. Die zarte, intime Berührung zwischen zwei Eheleuten in der *Judenbraut* erscheint unabhängig von einer Rückbindung an ein biblisches Sujet als allgemein gültiges Sinnbild inniger Zuneigung.

Franz Lerch, Mitglied des Hagenbundes und einer der Vertreter der Malerei der Neuen Sachlichkeit in Österreich, stellte sich in seinem Bild dem in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts seltenen Bildtypus eines Doppelporträts und damit dem Problem, zwei Personen sowohl emotional wie formal zu verbinden. Während Lerch sonst dazu tendierte, Figuren zu isolieren und in sich gekehrt darzustellen, präsentieren sich die Eheleute in *Maler mit Frau* frontal stehend, wobei der Künstler halb hinter seiner Frau steht. Im Unterschied zu Rembrandts Vorbild blicken beide aus dem Bild heraus. Dass Lerch zur Verbindung zu seiner Gattin die ungewöhnliche Geste aus Rembrandts Gemälde wählte, mag kein Zufall sein: Lerchs Frau war Jüdin – er emigrierte mit ihr vier Jahre später über Holland und England in die Vereinigten Staaten – wodurch sich ein direkter Sinnzusammenhang zur *Judenbraut* ergibt.

Einerseits scheinen also die Gemälde Alter Meister bei derartigen inhaltlichen Adaptierungen zur „Ideenfindung“ gedient zu haben, vielleicht geschah dies auch aus persönlicher Bewunderung. Gleichzeitig bedeutet eine motivische Übernahme stets eine Aktualisierung des früheren Werkes im Stil und Ausdruck der modernen Zeit.

¹²⁵ Rembrandt malte anscheinend ein Brautpaar, man dachte daher an eine Darstellung von Ruth und Boaz, Esther und Ahasuerus, Tobias und Sarah, Isaak und Rebekka, Jakob und Rachel oder des Cyrus von Babylon mit der Schäferin Aspasia. Letztere sind die Hauptrollen im Theaterstück *Koninglyke harderin Aspasia, blyende spel* [Die königliche Schäferin Aspasia, ein Stück mit glücklichem Ausgang] von Jacob Cats aus dem Jahr 1656, die vom Ehepaar Gillis Nooseman und Adriana van den Bergh gespielt wurden. Siehe hierzu Rosenberg 1968³, S. 121-130 und Schwartz 1987, S. 328.

¹²⁶ Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Öl/Leinwand, 161 x 131 cm. Bauch 1966, S. 535.

Auch im Schaffen der Künstlerin Marie-Louise von Motesiczky¹²⁷ spielte die Beschäftigung mit der Kunst früherer Epochen eine große Rolle. Motesiczky war als einzige Österreicherin von 1927 bis 1928 eine Schülerin von Max Beckmann¹²⁸ an der Städelschule in Frankfurt. Sie hatte Beckmann als Jugendliche kennen gelernt und war mit seiner zweiten Frau „Quappi“ Mathilde Kaulbach befreundet. Beckmann setzte sich intensiv mit Alten Meistern auseinander und forderte seine Schüler immer wieder dazu auf, in Museen zu gehen und sich mit den Alten Meistern auseinanderzusetzen. In *Drei Briefe an eine Malerin*¹²⁹ schrieb Beckmann:

„Ich kann Sie nur immer wieder auf Cézanne hinweisen. Ihm ist es gelungen, einen exaltierten Courbet, einen mysteriösen Pissarro und, zum Abschluß, eine gewaltige neue Bildarchitektur zu schaffen, in der er wirklich ein letzter alter Meister – oder besser gesagt, endlich ein neuer „Meister“ geworden ist, der gleichberechtigt neben Piero della Francesca, Uccello, Grünewald, Orcagna, Tizian, Greco, Goya und Van Gogh steht. Nehmen Sie auf einer ganz anderen Seite noch die alten Zauberer Hieronymus Bosch, Rembrandt und als phantastische Blüte aus dem trockenen England William Blake, so haben Sie eine ganz nette Reihe von Freunden, die Sie auf Ihrem dornenvollen Pfade – dem Entfliehen der menschlichen Leidenschaften in die Phantasiepaläste der Kunst – begleiten können.“

Motesiczky blieb wie Beckmann zeitlebens der gegenständlichen Malerei verpflichtet und orientierte sich in ihren Werken nicht nur immer wieder an Vorbildern Beckmanns, sondern auch an Meistern früherer Epochen. Die davon erhaltenen Anregungen belegte sie dann mit meist sehr persönlichen Bedeutungsinhalten. Zeugnis ihrer Beschäftigung mit Alten Meistern gibt beispielsweise *Das alte Lied* aus dem Jahr 1959 (**Abb.**

¹²⁷ Näheres zu Motesiczky (1906-1996) siehe bei Michel 2003. – Motesiczky 2007.

¹²⁸ Zu Beckmann (1884-1950) siehe Belting 1984. – Lenz 2000. – Max Beckmann und Paris 1998.

¹²⁹ *Drei Briefe an eine Malerin* war ursprünglich eine Vorlesung, die im Frühjahr 1948 an der Columbia University in New York und an der Art School in Boston sowie am Stephens College in Columbia/Missouri gehalten wurde. Zitiert nach Pillep 1990, S. 70.

27):¹³⁰ Ikonographisch folgt die Kombination einer zuhörenden Figur mit einem Harfenspieler alttestamentarischen Darstellungen von *David spielt vor Saul auf der Harfe*¹³¹. Die halb aufgerichtete Haltung der Frau auf dem Bett – es handelt sich um die Mutter der Künstlerin – und Komposition insgesamt lassen die Verarbeitung von Rembrandts *Danae*¹³² bzw. einer Fassung von Tizians *Venus mit Orgelspieler* (**Abb. 28**) vermuten. Durch ihre konträre inhaltliche Besetzung von Tizians galantem Motiv – Motesiczky ersetzte die schöne Venus durch die glatzköpfige, dickliche Gestalt ihrer Mutter Henriette von Motesiczky und den Orgelspieler durch eine ältere, mit der Familie befreundete Dame mit einer Harfe – verlieh Motesiczky ihrem Bild trotz der motivischen Aneignungen eine gänzlich unterschiedliche Wirkung und persönliche Aussage.

Bei derartigen direkten Vergleichen wie diesen ist Vorsicht geboten, ist es doch nicht sicher, dass der Künstler/die Künstlerin genau jenes eine „Vorbild“ kannte. Doch gab es schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts große Mengen an Kunstbüchern und Zeitschriften, welche Kunstwerke aller Epochen – unabhängig von deren Aufbewahrungsort und Zugänglichkeit – für jedermann erreichbar machten. Man darf daher wohl annehmen, dass berühmte Bilder großer Meister wie Rubens, Rembrandt oder Tizian im kollektiven „imaginären Museum“ bereits fest verankert waren.

Dieser in der Fachliteratur nur selten erläuterte Begriff des imaginären Museums stammt vom Schriftsteller André Malraux¹³³ aus dem gleichnamigen ersten Teil seiner *Psychologie der Kunst*, die im französischen Original 1947-1950, auf deutsch 1949 erschienen ist. Malraux war 1945/1946 und 1958 Informationsminister von Präsident Charles de Gaulle und von 1959 bis zum Rücktritt de Gaulles 1969 Staatsminister für kulturelle Angelegenheiten. In dieser Funktion förderte

¹³⁰ Siehe auch Michel 2003, S. 29-32.

¹³¹ Beispielsweise Rembrandts Version dieses Themas in Den Haag, Mauritshuis, um 1657; Öl/Leinwand, 130,5 x 203 cm. Bauch 1966, S. 35.

¹³² St. Petersburg, Eremitage; um 1636 (wahrscheinlich um 1650 überarbeitet); Öl/Leinwand 185 x 203 cm. Bauch 1966, S. 104.

¹³³ Eigentlich André Berger, 1901-1976.

Malraux die moderne Kunst, so gilt er unter anderem als Vater der *Maisons de la culture*.¹³⁴ In seinen Überlegungen zur *Psychologie der Kunst* ging Malraux zunächst vom realen Kunstmuseum aus: Die ausgestellten Kunstwerke seien aus ihrem ursprünglichen, gewachsenen Gesamtzusammenhang gerissen worden und hätten im Museum nur mehr die Funktion Stilzusammenhänge zu erläutern. Ehemals sakrale Kunst wäre in reine „Kunstwerke“ verwandelt worden. Jedoch sei die Kunst aller Epochen und aus aller Welt durch Reproduktionen jederzeit verfügbar, wobei die Abbildung die ursprüngliche Größe der Kunstwerke relativierte.¹³⁵ Eine ungleich größere Menge an Bildern könnte so vor dem geistigen Auge des Betrachters vereinigt werden:

*„Denn ein imaginäres Museum, wie es noch niemals da war, hat seine Pforten aufgetan: es wird die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten treiben. Was die Museen angeregt hatten, geschah: der bildenden Kunst erschloss sich die Vervielfältigung im Druck.“*¹³⁶

Das so entstandene „imaginäre Museum“ sei *„ein selbständiges Gebiet von der Wirklichkeit gelöst, ein Reich der Kunst mit eigenen Maßstäben und eigener Idealität, erfüllt mit Werken aller Zeiten und Zonen, allen erschlossen und überall verbreitet durch die Technik der Reproduktion.“*¹³⁷

Die von Malraux betonte jederzeitige Verfügbarkeit von Kunst, losgelöst von ihrem ursprünglichen Kontext erinnert an Walter Benjamins Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936)¹³⁸, wo Benjamin den Verlust der „Aura“, *„die einmalige Erscheinung einer Ferne“* durch Reproduktionen erläuterte. Der Begriff des imaginären Museums bezeichnet somit die Allgegenwart und jederzeitige Verfügbarkeit von einer Unmenge an Bildern durch deren Reproduktion, vor allem durch Abbildungen in Büchern. Dass damit nicht

¹³⁴ Die *Maisons de la Culture* (Kulturhäuser) sollten der Bevölkerung den Zugang zur Kunst öffnen. Das erste Kulturhaus wurde 1964 in Bourges eröffnet.

¹³⁵ Malraux 1947, S. 7-10.

¹³⁶ Ebenda, S. 12.

¹³⁷ Ernesto Grassi in seinem Nachwort von Malraux 1947, S. 115-120, hier S. 120.

¹³⁸ Benjamin 2007.

nur Museen, sondern auch Bücher und Zeitschriften eine wichtige Informationsquelle für österreichische Künstler darstellten, ist evident.

Auffallend oft griffen Künstler bei politischen Themen auf große Vorbilder zurück: Maximilian Florian¹³⁹ übernahm bekanntlich in seinem *Revolutionsbild* (**Abb. 29**) von 1934 das Bildschema von Eugène Delacroix¹⁴⁰ *Die Freiheit führt das Volk* (**Abb. 30**).¹⁴¹ Die Frau im roten Gewand mit der entblößten Brust scheint von Florian ganz bewusst als Zitat aus dem berühmten Vorbild eingesetzt, um die Dramatik seines Bildes zu steigern. Das auch inhaltlich eng verwandte „Nachbild“ gewinnt damit dieselbe einprägsame und dramatische Wirkung wie das Vorbild.

Dies gilt auch für die Federzeichnung *Siesta der Henker* (1916; **Abb. 31**) des Linzers Klemens Brosch, der auf Goyas Radierung *Tampoco* (**Abb. 32**) aus dem Zyklus der *Desastres de la guerra* rekurrierte,¹⁴² wo die Gewalttaten der französischen Armee gegen die Spanier thematisiert werden. Brosch war im Ersten Weltkrieg Kriegsberichterstatler und verarbeitete in minutiös ausgeführten graphischen Arbeiten wie der *Siesta der Henker* Kriegseindrücke und sein Entsetzen über die Brutalität des Krieges. Goyas Radierung scheint ihm als motivische Anregung und Ausdruckshilfe gedient zu haben, wobei Brosch die Aussage insofern verschärfte, als die Henker in seiner Zeichnung unter den Gehängten in aller Ruhe ihren Mittagsschlaf halten. Von der Strahlkraft Goyas und dem Fortleben vieler von ihm geprägter Bildformeln gerade bei traumatischen, makabren Szenen zeugt auch seine oftmalige Präsenz im Werk des ebenfalls in Oberösterreich tätigen Phantasten Alfred Kubin.¹⁴³

Unter den dramatischen Eindrücken des Bürgerkriegs 1934 entstand *Der verletzte Arbeiter* (**Abb. 33**) von Otto Richard Götz¹⁴⁴. Das Bild zeigt einen ohnmächtigen Arbeiter mit nacktem Oberkörper, der von zwei Kameraden getragen wird. Die Komposition und das Motiv des herabhängenden

¹³⁹ Näheres zu Florian (1901-1981) siehe in Florian 1990.

¹⁴⁰ Zu Eugène Delacroix (1798-1863) siehe Delacroix 2003.

¹⁴¹ Bertsch 1995, S. 77.

¹⁴² Zu Brosch (1894-1926) siehe Nowak-Thaller 1991, S. 220. Zu Francisco Goya (1746-1828) siehe Traeger 2000.

¹⁴³ Weiterführende Literatur zu Kubin (1877-1959): Kubin 2002.

¹⁴⁴ Zu Götz (1900-? unbekannt verstorben) siehe Bertsch 2000, S. 11 und S. 174-175.

rechten Armes folgen antiken Darstellungen mit der Heimtragung des Meleager bzw. dem ikonographischen Typus einer Pietà oder einer Grablegung, erinnert doch das Tuch um die Hüften des Arbeiters an das Leichentuch Christi.¹⁴⁵ Besonders eng verwandt ist Caravaggios *Grablegung* (**Abb. 34**), wo sowohl der Arbeiter und Christus als auch die Haltung des Mannes rechts und Caravaggios Nikodemus weitgehend übereinstimmen. Das Vorbild stand in diesem Fall nicht nur für die Figurengruppierung Pate, sondern ist zugleich durch den Sinnzusammenhang – Opfer eines Unschuldigen und (im Fall des Todes des verletzten Arbeiters) Bestattung – mit dem „Nachbild“ verbunden. In allen hier genannten Beispielen erscheint die eigene Zeit, das aktuelle politische Geschehen, im Gewand traditioneller Bildformeln. Dabei wird wohl bewusst auf das Einfließen der dramatischen Konnotation des im allgemeinen Bildgedächtnis verankerten Vorbildes in das neue Werk gerechnet, um dessen Wirkung zu erhöhen.

Pathosformel

In diesen Zusammenhang der Anwendung traditioneller Bildformeln für neue Inhalte gehört die Säkularisierung christlicher Ikonographie, das heißt das Aufgreifen von christlicher Ikonographie für profane Inhalte, wodurch den modernen Werken besonderes Pathos verliehen werden sollte.

So verwendete beispielsweise Leopold Blauensteiner¹⁴⁶ im Jahr 1919 die traditionelle ikonographische Form der Pietà für die Darstellung einer Mutter mit ihrem im Krieg gefallenen Sohn vor dem Hintergrund der Wachauer Landschaft (**Abb. 35**). Egon Schiele¹⁴⁷ stilisierte sich selbst als *Hl. Sebastian* (**Abb. 36**) zum Märtyrer, der von den Pfeilen der Kritik

¹⁴⁵ Bertsch 1995, S. 74 mit zahlreichen Vergleichsabbildungen.

¹⁴⁶ Blauensteiner (1880-1947) war nach Auflösung der Wiener Künstlervereinigungen ab Juni 1939 Leiter der Reichskammer der bildenden Künste in Wien. Siehe Tabor 1990, S. 17, 281.

¹⁴⁷ Zu Schiele (1890-1918) siehe Kallir 1990. – Schiele & Roessler 2004.

tödlich getroffen wurde, während Oskar Kokoschka¹⁴⁸ sich 1912 als Bürgerschreck mit kahlgeschorenem Schädel mit dem Gestus eines Schmerzensmannes, der auf seine blutige Seitenwunde weist (**Abb. 37**), präsentierte. Mit diesem Anschluss an die Passionsikonographie wollte Kokoschka, so Wieland Schmied, „als Gezeichneter in Erscheinung treten und sein Außenseitertum als Schicksal annehmen.“¹⁴⁹

Auch die traditionelle Form des Triptychons (Flügelaltars) erlebte nach dem ersten Weltkrieg neuerlichen Aufschwung, wovon etwa Anton Faistauers *Votivaltar* aus dem Jahr 1918/19 (**Abb. 38**) zeugt. Durch die wirkungsvolle „Pathosformel“¹⁵⁰ des Triptychons wurden auch profane oder pseudo-religiöse Themen gleichsam „sakralisiert“ und effektiv inszeniert, wie etwa in Herbert von Reyl-Hanischs¹⁵¹ dreiteiligen Bild *Glaube, Hoffnung, Liebe* von 1930 (**Abb. 39**). In den Dreißigerjahren kam es bedingt durch die Politik des so genannten Ständestaates zu einem Aufschwung an religiöser Kunst in Österreich, wie etwa Herbert Boeckls *Stephanusaltar* (**Abb. 74**) aus dem Jahr 1933, über den noch zu sprechen sein wird.

Die Verwendung der im christlichen Kult verwurzelten Triptychonform sowie der Rekurs auf klassische Kompositionen und bekannte Bildmotive war auch im „Dritten Reich“ ein beliebtes Mittel zur Inszenierung von Propagandakunst.¹⁵² Das nationalsozialistische Kunstideal setzte sich aus Komponenten der Salonmalerei und der naturalistischen Malerei des 19. Jahrhunderts zusammen und folgte bei Bildnissen vor allem Vorbildern der altdeutschen Malerei und der italienischen Renaissance. Mit der Bildform der Allegorie – meist in Gestalt nackter junger Frauen – suchte man ebenso den Anschluss an die Vergangenheit wie mit dem thematischen

¹⁴⁸ Zu Kokoschka (1886-1980) siehe Spielmann 2003.

¹⁴⁹ Schmied 2002, S. 55.

¹⁵⁰ Der Begriff stammt ursprünglich von Aby Warburg (1866-1929) und bezeichnet im allgemeinen visuellen Gedächtnis verankerte Ausdrucksgebärden. Siehe zu Warburg u.a. Gombrich 1992. Klaus Lankheit übertrug den Begriff auf das Triptychon; Lankheit 1959.

¹⁵¹ Zu Reyl-Hanisch (1898-1937) siehe Bertsch/Neuwirth 1991.

¹⁵² Weiterführende und verwendete Literatur: Merker 1983. – Petsch 1994³. – Nagl 2007.

Rückgriffen auf deutsche Sagen wie beispielsweise die Nibelungen,¹⁵³ und auf die antike Mythologie,¹⁵⁴ um das „Führerprinzip“ Deutschlands zu legitimieren, die Realität des Krieges zu verschleiern und den „Heldentod“ der Soldaten zu glorifizieren.

Die damals besonders beliebte Idealvorstellung einer zeitlosen ländlichen Idylle erfüllt Ivo Saligers¹⁵⁵ Bild *Lobau* (**Abb. 40**), das ikonographisch in der Tradition des *bagno* (Badeszene) angesiedelt ist: Von drei Frauen umgeben, spielt ein junger Mann am Donauufer auf einer Laute. Die Figuren sind typisiert und wirken dadurch seltsam starr. Vor allem die lässig im Rasen lagernde, blonde junge Frau entspricht ganz dem nationalsozialistischen Rassenideal. Die Rückenfigur einer auf einem weißen Tuch sitzenden nackten Frau sowie der Lautenspieler mit dem roten Wams rufen – wenn auch mit völlig unterschiedlicher Atmosphäre! – im „imaginären Museum“ des Betrachters sowohl motivisch als auch kompositionell Tizians *Ländliches Konzert* (**Abb. 41**) sowie Manets *Frühstück im Grünen*¹⁵⁶ in Erinnerung. Gesichtslos und auf ihre reizvolle Rückenansicht reduziert, bedient die Nackte zudem die nationalsozialistische Ästhetik des gesunden, wohlgeformten Körpers im Einklang mit der Natur. Während die Bedeutung der beiden unbekleideten jungen Frauen in Tizians Gemälde bis heute ungeklärt ist und vielfältige, meist auf bukolischen Gedichten der Antike und der Renaissance basierende Deutungen hervorrief,¹⁵⁷ bleibt bei Saligers Figur die Frage nach einer allegorischen Interpretation (etwa als unsichtbare Muse der Musik, vergleichbar Tizians Gemälde) offen.

¹⁵³ Bsp. Ferdinand Kitt: *Verlobung Gieselhers mit Dietlinde*, Wandbild im Festsaal des Wiener Rathauses, 1939/40 (Abb. 57 in Seiger/Lunardi/Populorum 1990); Reiterstandbilder von Siegfried und Kriemhild auf der Nibelungenbrücke in Linz (Kulturhauptstadt des Führers 2008, S. 33-34).

¹⁵⁴ Beispielsweise Ivo Saligers *Urteil des Paris* (Davidson 1991, Bd. 2/2, Abb. 1148), ein typisches Bild des Künstlers, der hauptsächlich weibliche Aktfiguren in allegorischem oder der Mythologie entlehntem Kontext malte.

¹⁵⁵ Zu Saliger (1894-1987) siehe Davidson 1991, Bd. 2/2, Abb. 1146-1149 und S. 402.

¹⁵⁶ Siehe Anm. 16.

¹⁵⁷ Vgl. Bellini/Giorgione/Tizian 2006, Kat.-Nr. 31 mit vorangehender Literatur.

Wahlverwandtschaft

Der zweite Teilbereich der Bezugnahme auf Alte Meister umfasst verschiedene Arten von „Wahlverwandtschaften“: Der Ausdruck wurde ursprünglich vom schwedischen Chemiker Torbern Olof Bergmann mit dem Titel seines Werkes *De attractionibus electivis* (1775; dt. Übersetzung von Heinrich Tabor 1785) geprägt.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) nahm die Wortschöpfung der Wahlverwandtschaften in seinem gleichnamigen tragischen Roman auf und verhalf dem Begriff damit zu weltweiter Bekanntheit. Ursprünglich bezeichnete Wahlverwandtschaft den Vorgang der chemischen Affinität zwischen zwei Paare wahlverwandter Elemente, die herausgelöst und in wechselseitigem Austausch neue Verbindungen bilden. Übertragen auf menschliche Beziehungen gerät dieses Naturgesetz jedoch mit gesellschaftlichen und moralischen Normen in Konflikt; die daraus resultierenden Folgen sind Thema von Goethes Roman:

„[...] diese Fälle sind allerdings die bedeutendsten und merkwürdigsten, wo man das Anziehen, das Verwandtsein, dieses Verlassen, dieses Vereinigen gleichsam übers Kreuz, wirklich darstellen kann: wo vier, bisher je zwei und zwei verbundene Wesen, in Berührung gebracht, ihre bisherige Vereinigung verlassen und sich aufs neue verbinden. In diesem Fahrenlassen und Ergreifen, in diesem Fliehen und Suchen glaubt man wirklich eine höhere Bestimmung zu sehen; man traut solchen Wesen eine Art von Wollen und Wählen zu und hält das Kunstwort Wahlverwandtschaften für vollkommen gerechtfertigt.“¹⁵⁸

Bei einer „gewählten Verwandtschaft“ geht es, wie der Begriff selbst schon zum Ausdruck bringt, nicht um einzelne Motive oder Kompositionsideen, die in die eigene Bildsprache und einem neuen Kontext umgesetzt wurden, sondern um eine umfassendere stilistische, maltechnische oder intellektuelle Angleichung an das Vorbild, die für eine einzelne Werkphase oder sogar für ein ganzes künstlerisches Œuvre prägend war.

¹⁵⁸ Goethe 1809/1965, S. 42.

El Greco

So wurde etwa im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts El Greco¹⁵⁹ häufig zum Vorbild stilisiert. Der ab den 1570-er Jahren in Spanien tätige Maler griechischer Herkunft war bekanntlich erst um 1910 „wieder entdeckt“ worden: Es erschienen die ersten Monographien¹⁶⁰ sowie Julius Meier-Graefes Buch *Spanische Reise*,¹⁶¹ das als begeisterte Reiseschilderung der Bekanntschaft mit den Gemälden des lange Zeit in Vergessenheit geratenen Künstlers vor allem für die deutschen Expressionisten prägend war. Bereits in den ersten, um 1910 erschienenen Publikationen wurde El Greco mystifiziert, er stand für Außenseitertum, genialen Wahn sowie Ausdrucksstärke und galt als Inbegriff des – nota bene – „spanischen“ Künstlers.¹⁶²

Meier-Graefes Stilisierung von El Greco zum Vorläufer der Moderne fand 1912 im Almanach der Münchener Künstlervereinigung Blauer Reiter ihren Niederschlag, wo Robert Delaunays *Turm*¹⁶³ von 1911 auf einer Doppelseite Grecos *Hl. Johannes*¹⁶⁴ gegenübergestellt war, um innere Vergleichsmomente zwischen den beiden zu beschwören (**Abb. 70**).¹⁶⁵ Auch in der Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912 war El Greco neben zeitgenössischen Künstlern als deren „Vorläufer“ integriert und wurde gemeinsam mit Cézanne als Ausgangspunkt der Moderne genannt.¹⁶⁶

Zwar besitzt das Wiener Kunsthistorische Museum kein einziges Werk El Grecos, doch befand sich seit 1909 eine Version der *Entkleidung Christi* in nicht allzu weiter Entfernung in der Alten Pinakothek in München, wo 1910 auch Grecos berühmter *Laokoon* (**Abb. 42**) zu sehen war. 1911 fand zudem eine Ausstellung der umfangreichen Greco-Sammlung des Marzell von Nemes in der Pinakothek statt. Es gab demnach für

¹⁵⁹ Eigentlich Domenikos Theotokópoulos (um 1541-1614), siehe El Greco 2001.

¹⁶⁰ Cossío 1908. – Barrès 1912.

¹⁶¹ Meier-Graefe 1910.

¹⁶² Immenga 2000.

¹⁶³ Ehemals Berlin, Slg. Koehler (im Zweiten Weltkrieg zerstört), Öl/Leinwand.

¹⁶⁴ Ehemals Berlin, Slg. Koehler (zerstört), Öl/Leinwand, 110 x 70 cm.

¹⁶⁵ Der Blaue Reiter 1912/2004, S. 68-69; im Original zwischen S. 32 und 33.

¹⁶⁶ Vgl. Bushart 1990, S. 81, 95. – Aust 1961. Siehe hierzu auch S. 80-81 und S. 99.

österreichische Künstler in jenen Jahren sogar gleich mehrfach Gelegenheit, Originale Grecos zu studieren.

Oskar Kokoschka und Max Oppenheimer¹⁶⁷ folgten sogar zeitgleich wie die deutschen Expressionisten um 1912 der allgemeinen Greco-Begeisterung, was von der zeitgenössischen Kunstkritik nicht immer positiv aufgenommen wurde. So meinte etwa Georg Biermann, „*Max Oppenheimer [...] zeigt in einer widerlich verzerrten Darstellung einer Operation (Abb. 43) sein sicher vorhandenes Talent, das künstlich Greco frisiert, ohne ihn eigentlich verstanden zu haben.*“¹⁶⁸

Aus heutiger Sicht mag ein solch negatives Urteil überraschen. Die splittrigen Facetten und das Gewirr von Kraftlinien in Oppenheimers Bild wurden damals als misslungener Versuch El Greco zu imitieren verstanden, und nicht als Rezeption des Kubismus bzw. Futurismus, die in Österreich mit einiger Verspätung zu Frankreich einsetzte. Der Kubismus entwickelte sich ab ca. 1908 von Paris aus als neue Stilrichtung, wurde jedoch wie der Fauvismus und der Futurismus zunächst unter dem vereinheitlichenden Begriff „Expressionismus“ subsumiert.¹⁶⁹ Kenntnis von den neuen Strömungen gewannen die österreichischen Künstler wahrscheinlich über Kunstgalerien in München und Berlin, aber auch in Wien fanden zwischen 1912 und 1914 einige wichtige Ausstellungen zur internationalen Avantgarde statt.¹⁷⁰ Außerdem gab es in Tschechien eine avantgardistische Kunstszene, wo der Kubismus stark vertreten war.¹⁷¹ Gleichzeitig kam aber wohl auch die Greco-Mode, die von Deutschland auf Österreich überschwappte, zu tragen. Wo also in der künstlerischen Umsetzung El Greco aufhörte und der Kubismus anfang (oder umgekehrt) wird sich kaum trennen lassen.¹⁷² Die harsche Kritik Biermanns an

¹⁶⁷ Zu Max Oppenheimer (1885-1954) siehe Oppenheimer 1994. – Puttkamer 1999.

¹⁶⁸ Georg Biermann: *Die Ausstellung der Berliner Secession 1912*, in: *Der Cicerone*, Jg. 4, 1912, 8. Heft, S. 309-311, hier S. 311.

¹⁶⁹ Smola 2007, S. 233.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 236-237.

¹⁷¹ Siehe hierzu *Prague 1900-1938*, zum Kubismus bes. S. 113-151.

¹⁷² Auch in Bezug auf die deutschen Expressionisten nimmt die neuere Forschung davon Abstand, deren als gotisierend bezeichnete Überlängung der Körperproportionen von mittelalterlichen Vorbildern abzuleiten, sondern sieht deren Ursprung vielmehr bei dem belgischen Bildhauer George Minne oder dem Maler Jan Thorn-Prikker, an deren Werken sich Künstler wie Wilhelm Lehmbruck oder die Brücke-Maler orientierten. Saehrendt 2005, S. 13.

Oppenheimers *Operation* zeugt jedoch vom Wechselverhältnis zwischen der Neuentdeckung und Neubewertung eines Künstlers und der Formulierungsweise der damaligen Kunstkritik. Beim daraus bzw. parallel dazu erweckten Interesse der Künstler gingen die Adaptierung des Alten und die Neuentdeckung von Zeitgenössischem wohl Hand in Hand.

Bemerkenswert ist eine bislang weniger beachtete „zweite Phase“ der Greco- bzw. Kubismus-Rezeption in den Zwanzigerjahren, wo Stilanleihen bewusst auf eine dramatische Wirkung, auf eine neue Intensität und Ausdruckskraft abzielten. So zeigt beispielsweise Georg Ehrlichs Bild *Innig* aus dem Jahr 1925/26 (**Abb. 44**) gelängte Proportionen, die Figuren heben sich mit ihren leuchtenden Gewändern vom dunklen Hintergrund ab. Extreme Lichtsituationen wie bei Greco finden sich auch in Georg Jungs *Abendmahl* (**Abb. 45**). Mehr als ein Jahrzehnt nach der Greco-Mode in Deutschland wurde die populäre Vorstellung seines Stils mit überlängten Proportionen, extremen Lichtsituationen, der Aufhebung der dreidimensionalen Raumperspektive und dynamisierter Komposition auf die zeitgenössische österreichische Kunst übertragen. Im Unterschied zu den deutschen Expressionisten und zum Kubismus handelt es sich bei den Bildern der österreichischen Künstler jener zweiten Phase auffallend oft um religiöse, pseudo-religiöse oder zumindest sehr gefühlsbetonte Themen wie das Abendmahl oder eine innige Umarmung. Die Betonung des Gefühls, das Pathos, die Dramatik, entsprachen El Greco weit mehr als dem Kubismus, der in seinen Ursprüngen an bewegungslosen – und daher auch emotional unbewegten – Stillleben erprobt wurde. Durch die Anleihen beim emotionalisierenden Stil Grecos wurde anscheinend bewusst eine neue Ausdruckskraft gesucht. Die zweite Welle der Greco-Rezeption mag daher als eine künstlerische Strategie gelten, mittels derer die Künstler neue Ausdrucksmittel erprobten und hoffen durften, sich vom gemäßigten Mainstream abzusetzen und somit auch mögliche Käufer anzusprechen.

Bruegel d. Ä.

Eine völlig unterschiedliche „Wahlverwandtschaft“ liegt im Falle Josef Dobrowskys¹⁷³ vor, der sich sowohl thematisch als auch stilistisch an Pieter Bruegel dem Älteren¹⁷⁴ orientierte. Skizzenblätter nach Bruegel sowie entsprechende Tagebuchaufzeichnungen belegen Dobrowskys intensive Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild. In einem Gespräch mit der Journalistin Herta Straub beschrieb er begeistert den *Sturz des Ikarus*¹⁷⁵ (**Abb. 46**): „...Und Breughel, was sagen Sie zu Breughel, kennen Sie den? Seinen Sturz des Ikarus? Da ist das Meer mit Schiffen, grünen Ufern, Vorgebirgen, ganz weit hinaus. Und im Vordergrund ein Weg mit Wanderern, Hirten, Tieren. Und dann ist da der Fuß. Nichts als ein Fuß, der schief aus dem Wasser ragt, mit verkrampften Zehen, hier ertrinkt Ikarus. Niemand kümmert sich. Der Mann, der zunächst am Ufer steht, dreht sich geradezu absichtlich weg. Er schaut nach der anderen Seite, als wolle er sagen: Ikarus? Na ja, nichts Außergewöhnliches, ein Mensch wie wir. Ikarus? Wir alle sind Ikarus...“¹⁷⁶

Dobrowskys enge Verbindung zu Bruegel ist durch die umfangreiche Schriftensammlung Herbert Zemens über den Künstler dokumentiert und wurde bereits von Herbert Giese und Marie-Theres Gryska kunsthistorisch analysiert.¹⁷⁷ Die Orientierung an Bruegel diente Dobrowsky demnach als Ausweg aus einer künstlerischen Sackgasse, um von seinen jugendstilhaften, flächigen frühen Bildern zu einer neuen, auf Brautöne beschränkten Farbpalette zu gelangen und um den Raum wiederzugewinnen. Das Allegorische, das Dobrowskys im Jugendstil verhaftetes Frühwerk bestimmt hatte, trat zurück, der bäuerliche Alltag – auch darin mit Bruegel (Bsp. *Die Kornernte*; **Abb. 48**) übereinstimmend – wurde zu Dobrowskys bevorzugten Bildmotiven, wie etwa das *Kleine Erntebild* aus

¹⁷³ Zu Josef Dobrowsky (1889-1964) siehe Giese 1993. – Gryska 2001. – Zemen 2006 und 2007.

¹⁷⁴ Zu Bruegel (1525-1569) siehe Marijnissen 2003.

¹⁷⁵ Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Die Zuschreibung des stark restaurierten Bildes an Bruegel ist umstritten. Siehe hierzu Marijnissen 2003, S. 378.

¹⁷⁶ Herta Straub: *Josef Dobrowsky. Ein österreichischer Maler*, in: *Wiener Zeitung*, 8.7.1934, Sonntagsbeilage (wiederabgedruckt in Zemen 2006, S. 44-45).

¹⁷⁷ Giese 1993 (wiederabgedruckt in Zemen 2007, hier bes. S. 354). – Gryska 2001.

dem Jahr 1926 (**Abb. 47**). Diese Rückbesinnung auf einfache, lebensnahe Inhalte steht wohl auch in Verbindung mit der problematischen wirtschaftlichen und politischen Lage Österreichs in den Zwanziger- und Dreißigerjahren.

Doch ist die Wahlverwandtschaft mit Bruegel nicht allein auf Dobrowsky beschränkt. Auch zahlreiche Bilder von Oskar Laske¹⁷⁸, etwa sein *Vogelmarkt* von 1927 (**Abb. 49**), mit den unzähligen miniaturhaft kleinen, unterschiedlich agierenden Figuren, der aufgeklappten Bodenfläche und den gedämpften Farbtönen rufen Bruegel ins Gedächtnis (Bsp. *Kinderspiele*; **Abb. 50**). Otto Rudolf Schatz¹⁷⁹, der in den Zwanziger- und Dreißigerjahren vor allem sozialkritische Gemälde und Holzschnitte geschaffen hatte, malte nach 1934 fast nur noch Landschaftsbilder in gedämpften Brauntönen (Bsp. *Salzburg*, 1936; **Abb. 51**) – teils sogar wie die flämischen Vorbilder in Öl auf Holz – die an Bruegel erinnern (Bsp. *Die Heimkehr der Herde*, **Abb. 52**).

Bei genauerer Analyse zeigen sich jedoch auch große Unterschiede: Bei Bruegels Massenszenen wie den *Kinderspielen* agieren zwar viele kleine Figuren nebeneinander, die einzelnen Szenen sind jedoch in sich abgeschlossen und könnten auch für sich allein stehen. Die *Macchia*¹⁸⁰ unterstützt zudem die Rhythmisierung des Bildgefüges und die Führung des Betrachterblicks. Dobrowsky, Laske und Schatz bedienten sich im Anschluss an den Flamen zwar ähnlicher Kompositionselemente und einer vergleichbaren Gesamtfarbigkeit. Der Strukturierung mittels der *Macchia* und der Komplexität von Bruegels Komposition kommt jedoch keiner der österreichischen Maler gleich. Sie übernahmen anscheinend von Bruegel mehr oder weniger die stilistischen „Erkennungsmerkmale“, eben kleine Figuren, aufgeklappte Flächen, gedämpfte Farbigkeit, was die Gefahr einer oberflächlichen Lesart (von Bruegel *und* den österreichischen Künstlern) birgt.

¹⁷⁸ Zu Laske (1874-1951) siehe Reiter 1995.

¹⁷⁹ Näheres zu Schatz (1900-1961) siehe bei Daim 1978.

¹⁸⁰ Sedlmayr 1934.

Nach dem Feststellen dieser – auf den ersten Blick vielleicht enttäuschenden „Wahlverwandtschaft“ – ist es aufschlussreich sich bewusst zu machen, dass sich die „typisch Bruegelschen“ Stilmerkmale ausschließlich in der Gattung der Landschaftsmalerei nachweisen lassen. Dobrowskys Porträts oder seine Blumenbilder folgen hingegen einem gemäßigten Expressionismus, die Bildnisse zeigen teilweise in ihrer dunklen Farbigkeit Anklänge an Rembrandt,¹⁸¹ ebenso wenig weisen etwa die gesellschaftskritischen Figurenbilder von Schatz Anklänge an Bruegel auf.

Die Landschaftsmalerei erlebte in Österreich während der Zwischenkriegszeit einen allgemeinen Aufschwung, was wohl mit der identitätsstiftenden Funktion von Landschaft als „Heimat“ zusammenhing. Landschaftsdarstellungen kam auch insofern eine genuin identitätsstiftende Rolle zu, da sie nicht nur der Dokumentation, sondern auch der Konstruktion bestimmter „Bilder“ dienen, indem sie Landschaften aus bestimmten Blickpunkten zeigen.¹⁸²

Auf die Spur eines möglichen Zusammenhangs führt die Tatsache, dass auch von Pieter Bruegel im Wiener Kunsthistorischen Museum bis heute hauptsächlich Landschaftsgemälde zu sehen sind. Wie kaum einem anderen gelang es ihm etwa in seinem Jahreszeitenbild *Jäger im Schnee*¹⁸³ (1565), eine „Formel“ für den Winter zu schaffen. Bruegels Werke galten und gelten daher gleichsam als der Inbegriff und Urtypus von Landschaft. Dies bringt auch ein Beitrag über Bruegel von Ludwig Baldass aus dem Jahr 1918 zum Ausdruck, wo es heißt,

„Was den Künstler in erster Linie interessiert – hierin ist er ganz Kind seiner Zeit – ist nicht das Individuelle sondern das Typische, nicht das

¹⁸¹ Siehe Giese 1993. – Gryska 2001.

¹⁸² Vgl. Telesko 2006a zur identitätsstiftenden Funktion von Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert.

¹⁸³ Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemädegalerie, Inv.-Nr. 1838. Öl/Holz, 117 x 162 cm. Abb. in Marijnissen 2003, S. 266. Jahreszeitenbilder haben in den Niederlanden eine lange Tradition. Bereits die am Hof des Duc de Berry als Buchmaler tätigen Brüder Limburg schufen in ihren Monatsbildern im frühen 15. Jahrhundert wirklichkeitsnahe Landschaftsschilderungen.

Zufällige, sondern das Bleibende, ist nicht das Einzelne, sondern die Gesamtheit.“¹⁸⁴

Ähnlich formulierte auch Wilhelm Hausenstein,

„Bruegels Bauernbilder sind nicht ulkig, nicht komisch. Sie sind auch nicht unmittelbar lehrhaft. Sie enthalten überhaupt keine gewollte subjektive Note. Sie sind in ihrer vollendeten Objektivität zunächst ganz einfach künstlerische Selbstverständlichkeiten.“¹⁸⁵

Das in den zeitgenössischen Zitaten zum Ausdruck gebrachte Konstante und scheinbar Objektive waren es wohl, was Bruegels Bilder zum Urbild und Inbegriff von Landschaft machte, und zu dem, was die modernen Künstler in ihren Bildern in Anlehnung an Bruegel ebenfalls zu vermitteln suchten. Im Unterschied zur Landschaftsmalerei der Donauschule¹⁸⁶, mit ihren Hauptvertretern Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, die in ihrer Landschaftsschilderung „individueller“, weniger einheitlich und teilweise sogar topographisch bestimmbar sind, mag die leichte Wiedererkennbarkeit und Zeitlosigkeit der Bruegelschen Kompositionen sowie der relativ unkomplizierte Zugang zu seinen Bildern im Kunsthistorischen Museum für seine breite Rezeption in der österreichischen Malerei der Zwischenkriegszeit verantwortlich gewesen sein.

Hand in Hand mit Bruegels Rezeption als Landschaftsmaler ging das Image des urwüchsigen, amüsant fabulierenden „Bauern-Bruegel“ – in Wien prominent vertreten durch den *Bauerntanz*¹⁸⁷ und die *Bauernhochzeit*¹⁸⁸ – mit einer Vorliebe für kräftige Erdtöne und derbe Figuren, was auch in Bildern „wahlverwandter“ moderner Künstler Widerhall fand. Das vielschichtige übrige Werk Bruegels, wie etwa die in

¹⁸⁴ Baldass 1918, S. 156.

¹⁸⁵ Hausenstein 1920², S. 29.

¹⁸⁶ Die Kunst der Donauschule 1964.

¹⁸⁷ Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Öl/Holz, 114 x 165 cm. Abb. in Marijnissen 2003, S. 327.

¹⁸⁸ Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Öl/Holz, 114 x 163 cm. Abb. in Marijnissen 2003, S. 316.

der Tradition Hieronymus Boschs stehenden Kriegs- und Höllenszenen¹⁸⁹, blieb von der Rezeption weitgehend ausgespart.¹⁹⁰

Dieses folkloristische Bruegel-Klischee deckt sich mit der zeitgenössischen Kunstgeschichtsschreibung, entsprach also dem damaligen durchschnittlichen Wissensstand: Wie El Greco war Bruegel lange Zeit in Vergessenheit geraten. Erst 1814 erkannte Goethe Bruegels Bedeutung als Landschaftsmaler, und es sollte wie bei El Greco erst ab dem frühen 20. Jahrhundert zu entsprechenden Publikationen und Ausstellungen kommen, die Bruegel seinen heutigen Platz in der Kunstgeschichte sicherten.¹⁹¹ So erschien etwa 1921 eine Publikation mit farbigen Lichtdrucken der Wiener Bruegel-Bilder mit einer Einführung des Wiener Kunsthistorikers Max Dvořák,¹⁹² der 1935 noch ein Buch über *Pieter Brueghel. Flämisches Volksleben* publizierte. Mit seinem Buch *Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort*¹⁹³ bediente Wilhelm Fraenger 1923 das „erdige“ Bruegel-Image ebenso wie bereits 1910 Hausenstein mit seinem *Der Bauern-Bruegel*¹⁹⁴ betitelten Werk, das 1920 nochmals aufgelegt wurde.

Die Grundlagen für diese Sichtweise auf Bruegel, die ihn auf das Klischee des witzigen „Bauern-Bruegel“ reduzierte, legte bereits im 17. Jahrhundert der Kunstschriftsteller Karel van Mander (1548-1616), der Bruegel *gheestigh* und *bootsigh*, also „witzig“ und „schalkhaft“ nannte. Sogar ein noch so mürrischer Betrachter würde beim Anblick der Bilder zum *meese-muylen*, zum Schmunzeln gebracht werden.¹⁹⁵ Die österreichischen Maler, insbesondere Oskar Laske, dessen „naive“ Tierbilder eine Vielzahl

¹⁸⁹ Beispielsweise die *Dulle Griet* (1562 oder 1563), Öl/Holz, 117,5 x 162 cm. Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, Inv.-Nr. 788. Abb. in Marijnissen 2003, S. 187.

¹⁹⁰ Die einzige mir bekannte Ausnahme stellt eine Stelle in einer Zeitungskritik im Wiener Abendblatt vom 24.4.1911 anlässlich einer Ausstellung Egon Schieles in der Galerie Miethke dar, wo Schiele mit seinem „Geschick und Talent im Entsetzlichen, Abstrusen, Grässlichen, Grausamen und Grauenhaften wühlend“ als wenig freundlich „Seelen-Höllen-Bruegel mit sterbenskranken todessüchtigen Nerven“ bezeichnet wurde.

¹⁹¹ Zur Rezeption Bruegels im 19. und 20. Jahrhundert siehe Roberts-Jones 1997, S. 307-311.

¹⁹² Dvořák 1921. Zu Dvořák siehe Hans H. Aurenhammer: *Max Dvořák (1874-1921)*, in: Pfisterer 2007, S. 214-226.

¹⁹³ Fraenger 1923.

¹⁹⁴ Hausenstein 1920².

¹⁹⁵ Zu diversen Bruegel-Interpretationen seit dem 16. Jahrhundert siehe Marijnissen 2003, S. 43-54.

humoristischer Details enthalten, profitierten zweifellos von der Annäherung an Bruegels Bildgestaltung und das damit verbundene Image des drollig-witzigen Bauern-Malers.

Die Polarität in der Interpretation und Rezeption Bruegels als drolliger Bauernmaler und zugleich als Schöpfer intellektuell und ästhetisch anspruchsvoller Bilder brachte Hans Sedlmayr 1934 zum Ausdruck, indem er feststellte: [Bruegels Werke] *„fordern ein doppeltes Publikum. Ein naives, optimistisches, das die „lustigen“ Gegenstände nicht „ohne Lachen ansehen kann“ (Mander), und ein die Bildmaske durchschauendes, pessimistisches, ästhetisches, das eben dieses Durchschauen noch mitgenießt.“*¹⁹⁶

Das bislang in der Forschung kaum beachtete Phänomen der Bruegel-Rezeption in der österreichischen Landschaftsmalerei verlief völlig unabhängig und ohne Parallelen zu den gleichzeitigen künstlerischen Entwicklungen in Deutschland oder Frankreich. Es ist meines Erachtens jedoch untrennbar mit der zeitgenössischen Kunstgeschichtsschreibung über Bruegel verbunden, die umgekehrt ihrerseits einen Zugang zum Verständnis der Intention der modernen Werke bietet.

¹⁹⁶ Sedlmayr 1934, S. 294.

Romantik

Die Suggestion eines angestrebten Images bergen auch die Vorbilder Max Weilers¹⁹⁷: Mathis Neithart Gothart, genannt Grünewald¹⁹⁸, die Malerei der Donaueschule¹⁹⁹ und Caspar David Friedrich²⁰⁰. Weiler stellte sich damit selbst in die Tradition der Romantik und gab damit eine Interpretation seiner Malerei vor, die von der Kunstkritik und sämtlichen Biographen aufgenommen und tradiert wurde.²⁰¹

Eine derartige romantische Tradition *nach* der eigentlichen Romantik konstruierte Robert Rosenblum 1975 in seinem Buch *Modern painting and the Northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*²⁰², wo er einen Entwicklungsbogen bis in die Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts spannte: Rosenblum strebte eine neue Ordnung der Malerei anstelle der orthodoxen Orientierung an Paris und den französischen Künstlern an. Der kontinuierliche Entwicklungsstrang von der Romantik bis ins 20. Jahrhundert sei, so Rosenblum, der Gefühlsgehalt der Bilder, die Vorstellung von Göttlichkeit und Sublimität der Landschaft sowie das hingebungsvolle Sich-Versenken in ein Bild. Dieser Tradition, insbesondere den Landschaften Caspar David Friedrichs entsprechen auch Gerhard Richters²⁰³ (*1932) Seestücke, seine Eisberge und Wolken sowie seine übrigen Landschaften, die – wenngleich ohne Friedrichs Religiosität – eine vergleichbare Ästhetik des Erhabenen konstruieren.²⁰⁴

Die „*Suche nach dem Sakralen in der Welt des Säkulären*“ – Rosenblum zufolge die gemeinsame Grundintention und das verbindende Charakteristikum aller Maler in der Tradition der Romantik – lässt sich

¹⁹⁷ Zu Max Weiler (1910-2001) siehe Boehm 2001.

¹⁹⁸ Näheres zu Grünewald (um 1475/80-1528) siehe in Grünewald 2007.

¹⁹⁹ Die Kunst der Donaueschule 1965.

²⁰⁰ Zu C. D. Friedrich (1784-1840) siehe Caspar David Friedrich 1998.

²⁰¹ Beispielsweise Boehm 2001, S. 8-9, 13. – Weiler 2008, S. 54-60 (mit Hinweis auf Mark Rothko und Gerhard Richter). Zur Interpretierbarkeit der Aussagen von Künstlern als „Parallelphänomen“ zu ihrem Werk siehe Panofsky 1920/1998, S. 1023.

²⁰² Rosenblum 1975.

²⁰³ Siehe Richter 2009 und 2009a.

²⁰⁴ Beispielsweise ein *Seestück* von 1975 (Öl/Leinwand, 200 x 300 cm, Privatbesitz), Abb. in Walther 2000, S. 342. Vgl. Hubertus Butin: *Gerhard Richter – ein deutscher Romantiker?*, in: Gerhard Richter und die Romantik 1994, S. 7-28. – Gelshorn 2003, S. 51-52.

ebenso auf Weilers in den Siebzigerjahren entstandene späte Landschaften übertragen,²⁰⁵ wie etwa ein Vergleich zwischen Weilers *Wie eine Landschaft (Rostroter Berg)* (**Abb. 53**) und Caspar David Friedrichs *Gebirgiger Flusslandschaft* (**Abb. 54**) zeigt. Auf einer weiß grundierten Leinwand evozierte Weiler durch weit verstreute, liquide Farbflecken den Eindruck schwebender vegetabler Formen. Die großformatigen Bilder sollten den Betrachter umfassen und diesen wie bei Friedrich zur kontemplativen Betrachtung des Bildes einladen.

Durch die suggestive Konstruktion einer „romantischen“ Tradition mittels der Vorbilder Caspar David Friedrich, der Donaueschule, Grünewalds (sowie der Malerei der Sung-Dynastie²⁰⁶) blieb weitgehend unbeachtet, dass bei Weilers Werken in formaler Hinsicht mehrfach Parallelen zur Kunst des Informal und zum abstrakten Expressionismus bestehen. Während sich die abstrakte, insbesondere die US-amerikanische Kunst um 1950 mit All-over, Dripping, der expressiven Gestik und dem Prozesshaften der Malerei von stilistischen Zwängen und von der Last der Tradition zu befreien suchte,²⁰⁷ stellte Weilers betonter Rückbezug auf die Alten Meister – bei verwandten formalen Mitteln – einen effektiv inszenierten, künstlerischen „Image-Transfer“ dar, welcher sowohl der Abgrenzung von zeitgenössischen Kollegen als auch der Hervorhebung der Besonderheit des eigenen Œuvres als origineller Einzelgänger diene.

²⁰⁵ Zu den zwischen 1973 und 1977 entstandenen Landschaftsbildern siehe Boehm 2001, S. 319-340.

²⁰⁶ Man unterscheidet die sogen. Nördliche Sung-Zeit (960-1127) und die Südliche Sung-Zeit (1127-1279). Charakteristisch ist die Entwicklung einer selbständigen, der spezifisch chinesischen Natur- und Weltauffassung entsprechenden Landschaftsmalerei mit streng reduzierten künstlerischen Mitteln.

²⁰⁷ Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993.

Maltechnik

Ein weiterer Aspekt von Wahlverwandschaft ist der Einsatz altmeisterlicher Maltechnik, insbesondere in der Malerei der Neuen Sachlichkeit. Dass die meisten neusachlichen Gemälde wie ihre mittelalterlichen Vorbilder in Öl auf Holz gemalt sind, hat technische Gründe, weil sich die angestrebte Feinheit und Glätte des Farbauftrags nur auf einer völlig glatten Holzoberfläche erreichen lässt. Zudem spielt der Topos der Tradition von „Öl auf Holz“, die Idee von Haltbarkeit und Zeitlosigkeit, sowie sich bewusst in eine jahrhundertealte Tradition einzureihen, eine große Rolle.²⁰⁸ Ausgehend von Deutschland war die Neue Sachlichkeit bekanntlich die Gegenbewegung zum Expressionismus. Nach dem Trauma des ersten Weltkriegs wandte man sich gegen den expressionistischen Gefühlsüberschwang, es galt die Devise zurück zu Vernunft und Sachlichkeit, stilistischer Klarheit und kühler Distanziertheit.

Vom Vorarlberger Maler Rudolf Wacker²⁰⁹, dem wohl berühmtesten Vertreter der Neuen Sachlichkeit in Österreich, sind zahlreiche Tagebuchaufzeichnungen mit Gedanken über die Malerei der Alten Meister und über Museumsbesuche erhalten, wo er sich eingehend mit mittelalterlicher Kunst und der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beschäftigte. Die Anregung zum Wandel vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit in Wackers Werk erfolgte wohl durch die Lektüre von Franz Rohs Standardwerk *Nachexpressionismus. Magischer Realismus*²¹⁰ sowie durch die Bekanntschaft mit deutschen Künstlern, Kunsthändlern und Kunsthistorikern: So traf er 1926 in München seinen Malerkollegen Georg Schrimpf,²¹¹ einen Vertreter des neuklassizistischen, „rechten“ Flügels der Neuen Sachlichkeit, und bemühte sich 1928 in Mannheim (vergeblich),

²⁰⁸ Vgl. etwa Otto Dix (1891-1969) als berühmten Vertreter der Neuen Sachlichkeit in Deutschland. Weiterführende Literatur: Dix 1991. – Schwarz 1993. – Dix 2008.

²⁰⁹ Zu Wacker (1893-1939) siehe Wacker und Zeitgenossen 1993.

²¹⁰ Roh 1925. Notiz über die Lektüre dieses Buches im Tagebuch am 23.2.1926. Sagmeister 1990, Bd. 2, S. 473.

²¹¹ Tagebuch 15.10.1926. Sagmeister 1990, Bd. 2, S. 459. Zu Georg Schrimpf (1889-1938) siehe Storch 1985.

den damaligen Museumsdirektor G. F. Hartlaub, den Organisator der bahnbrechenden ersten Ausstellung der Neuen Sachlichkeit im Jahr 1925, zu sprechen.²¹²

Im März 1926 malte Wacker sein erstes eigenes Bild auf Holz, ein kleines *Stilleben mit zwei nackten Puppen* (**Abb. 55**):

*„Es ist das geschliffenste Bild das ich bis jetzt erreicht habe. – Der glatte Grund, durch das Malen mit Haarpinseln u. dünnen Farbauftrag glatt bleibende, ist eine große Erleichterung u. erlaubt eine viel exaktere Ausführung – drängt einen direkt zur Gewissenhaftigkeit u. Sauberkeit.“*²¹³

Die „Gewissenhaftigkeit“ und „Sauberkeit“ der handwerklichen Ausführung seiner Bilder hob Wacker häufig hervor. Dies zeugt vom Anspruch an die Leistung vorhergehender Generationen anzuschließen, ja diese vielleicht sogar zu übertreffen. Wacker unterschied fortan zwischen „Gemälden“ auf Holz mit in dünnen Schichten aufgetragener Harzölfarbe über Tempera-Untermalung und „Studien“ in Ölfarbe alla prima auf Karton, wobei erstere im Atelier und letztere im Freien entstanden. Die Wahl der Technik richtete sich dabei nach dem Thema, „Gemälde“ waren vorzugsweise Stilleben und Architekturbildern gewidmet, während „Studien“ Landschaften galten. Seine Gemälde wollte Wacker sowohl *„als Abbild der Natur bloss“* als auch *„als formale Konstruktion“* betrachtet wissen.²¹⁴ Das Vorbild hierfür fand er wiederum im Museum: *„Ist es nicht unerhört, wie sehr diese zwifache Betrachtung bei den Alten möglich ist! Das tollste Exempel: Bosch.“*²¹⁵ Von seiner intensiven Beschäftigung mit Hieronymus Bosch²¹⁶ zeugt auch ein Skizzenblatt aus dem Jahr 1924 (**Abb. 56**) nach einem Detail aus der Mitteltafel von Boschs Weltgerichtsalter (**Abb. 57**) in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, den Wacker anscheinend bei einem Aufenthalt in Wien studierte.

Wie die deutschen Vertreter der Neuen Sachlichkeit strebte Wacker größtmögliche Glätte der Oberflächen, Klarheit und maximale Realitätsnähe an, die zugleich einen verfremdenden, „magischen“ Effekt

²¹² Tagebuch 14.12.1928. Sagmeister 1990, Bd. 2, S. 459.

²¹³ Tagebuch 23.3.1926. Sagmeister 1990, Bd. 2, S. 459.

²¹⁴ Tagebuch 3.3.1925. Sagmeister 1990, Bd. 2, S. 460.

²¹⁵ Ebenda.

²¹⁶ Siehe zu Bosch (um 1450-1516) Marijnissen 1999.

hat. Die Faszination der Bilder liegt im Kontrast der altmeisterlich-nobilitierenden Technik für banale Inhalte wie beispielsweise Spielzeugfiguren.

Das Erlernen der altmeisterlichen Mischtechnik von Tempera und Harzölfarben bereitete Wacker große Schwierigkeiten, und er beklagte, an der Akademie die altmeisterliche Technik nicht erlernt zu haben. So ist von ihm der Wunsch überliefert, *„ein Jahr in die Lehre gehen [zu] dürfen, in die Werkstatt eines alten Meisters – etwa Cranach od.[er] Baldung Grien.“*²¹⁷ Indem Wacker sich einen alten Meister als „Lehrer“ wünschte, betonte er die angestrebte Sorgfalt in der Ausführung seiner Bilder. Zugleich stellte er sich damit selbst in eine große Tradition und hob seinen eigenen künstlerischen Anspruch als potentieller Fortsetzer dieser Tradition hervor. Obwohl sich seine Bilder im Hinblick auf Thema und Stil eindeutig als Werke des 20. Jahrhunderts ausweisen, strebte Wacker vor allem bei seinen Stillleben danach, auch formal an niederländische Vorbilder, wie etwa die mit nahezu mikroskopischer Akribie gemalten Blumensträuße Jan Brueghels d.Ä.²¹⁸ (1568-1625) anzuschließen.

Wackers künstlerische Ziele, insbesondere für seine Stilllebenmalerei, drückt ein Zeitungsartikel von Wilhelm Hausenstein über Konrad Witz aus, den Wacker 1927 in sein Tagebuch übertrug: *„[...] Je tatsächlicher das Wirkliche ist, desto schwerer ist es von Geheimnis; ja das Tatsächliche ist recht das Maß des Magischen. Das Objektivste macht am meisten Staunen [...]“*²¹⁹ Wacker wollte daher stets *„alle Dinge so malen, dass sie für den Betrachter des Bildes ‚wie greifbar‘ vor ihm stehen, dass sie ihn förmlich erschrecken durch ihre Wirklichkeit.“*²²⁰ Gleichsam paradigmatisch für diesen Wunsch ist die Gegenüberstellung einer mittelalterlichen Holzskulptur eines Apostels (**Abb. 59**) und Wackers gemalte Nachbildung davon aus dem Jahr 1935 (**Abb. 58**), wo der Künstler nahezu die Wirkung eines trompe-l'œil erzielte.

²¹⁷ Tagebuch 28.10.1928. Sagmeister 1990, Bd. 2, S. 460.

²¹⁸ Zu Jan Bruegel d.Ä. 1568-1625 siehe Ertz 1981.

²¹⁹ Tagebuch 31.1.1927. Sagmeister 1990, Bd. 2, S. 461.

²²⁰ Tagebuch 15.2.1926. Sagmeister 1990, Bd. 2, S. 461.

Die Wertschätzung Wackers für die Malerei des 15. Jahrhunderts dokumentiert auch ein Photo von einem Regal in Wackers Atelier (**Abb. 60**): Wie in einer Genealogie hatte Wacker zeitgenössische Photographien von Maria Pfotenhauer, einem seiner Lieblingsmodelle an der Weimarer Akademie, und Postkarten von Gemälden Alter Meister des 15. und 16. Jahrhunderts aneinandergereiht. Von links nach rechts sind das *Bildnis eines Mannes mit Weinglas*²²¹ von einem anonymen französischen Meister um 1460, eine *Venus*²²² aus der Cranach-Werkstatt, Pieter Bruegels *Alte Bäuerin*²²³ sowie das Bildnis des *Kardinals Karl II. von Bourbon*²²⁴ des Maître de Moulins (Jean Hey?) aufgestellt. In den Fächern darüber und darunter sind Kunstbücher (u.a. Hermann Grimm: *Michelangelo*, Karl Justi: *Velazquez*) zu sehen. Das Photo – ob zufälliger Schnappschuss oder bewusste Inszenierung bleibt offen – betont den Zusammenhang zwischen den künstlerischen Wahlv Vätern und Wackers eigenem Schaffen.

Ein anderes Beispiel für das Aufgreifen technischer Eigenheiten aus Gemälden früherer Epochen sind die Frühwerke Oskar Kokoschkas: Kokoschka kratzte mit dem Pinselstil oder dem Fingernagel in die noch feuchte Farbe, um die Fläche zu strukturieren (Bsp. *Bildnis von Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat*, 1909; **Abb. 61**). Dieselbe Vorgangsweise findet sich schon 320 Jahre früher bei Rembrandt, der in seinem Münchener Selbstporträt 1629 (**Abb. 62**) die Locken in seinem wirren Haarschopf ebenfalls in die nasse Farbe ritzte und so einzelne Stellen des gelbbraunen Malgrundes zum Vorschein brachte, die den Eindruck von Lichtreflexen auf den Haaren erzeugen. Es erscheint mir gut möglich, dass Kokoschka das Selbstbildnis Rembrandts in München bei einem

²²¹ Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures.

²²² Frankfurt, Städel Museum, Inv.-Nr. 1125. Mischtechnik/Holz, 37,7 x 24,5, dat. 1532. Cranach 2007, Kat.-Nr. 114: Gerade dieses Bild Cranachs erweckte auch die Aufmerksamkeit anderer Künstler. So wies etwa Ernst Ludwig Kirchner darauf hin, dass er das Cranach-Gemälde 1910 in seinem *Akt mit Hut* (Städel Museum) verarbeitet hätte. Otto Müller hatte ebenfalls ein Photo davon im Atelier aufgestellt, und auch Giacometti kopierte die Venusfigur.

²²³ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 7057. Eichenholz, 22 x 18 cm, um 1560. Marijnissen 2003, S. 346/347.

²²⁴ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 648. Holz, 34 x 25 cm, um 1480-85.

seiner Aufenthalte in der bayerischen Hauptstadt studierte und davon Anregungen für seine eigenen Werke empfing.

Ein weiterer wichtiger Impuls kam vermutlich von Tizian²²⁵ (ca. 1488/90-1576): Kokoschkas zwischen Dezember 1913 und Herbst 1914 entstandene Porträts zeigen einen von den vorhergehenden, eher kleinteiligen Bildern völlig unterschiedlichen Duktus. Es überwiegen dunkle, mit breitem Pinsel gestaltete Flächen, in die helle Pinselhiebe eingefügt sind. Heinz Spielmann interpretierte diese neue Großzügigkeit des Duktus überzeugend als Reaktion auf Tizian, von dem sich eine Version von *Venus mit Orgelspieler* (vgl. **Abb. 28**) einige Zeit lang in Kokoschkas Atelier befand.²²⁶ Der mit Kokoschka befreundete Maler Carl Moll²²⁷, jahrelang künstlerischer Leiter der renommierten Galerie Miethke,²²⁸ hatte das Bild in Italien erworben und es vorübergehend bei Kokoschka abgestellt. Das Gemälde wurde nach dem Krieg vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin angekauft.²²⁹ Kokoschka berichtete später:

*„Das umherschweifende Auge des Betrachters wird nicht wie bisher von dem Ablesen eines Konturs und einer Lokalfarbe, sondern von der Leuchtkraft im Bilde geleitet. [...] Das Licht berührt nicht nur die Oberfläche, sondern bewegt sie. [...] Licht, und nicht allein die kubische Masse, das Volumen, bedingte die räumliche Komposition.“*²³⁰

Die in jener Zeit entstandenen Porträts Kokoschkas mit meist in Halbfigur dargestellten Modellen vor dunklem Grund zeugen von seinem Wunsch, in einer Art künstlerischem „Wettkampf“ an den Venezianer anzuschließen.²³¹

²²⁵ Zu Tizian siehe Kaminski 1998. – Der späte Tizian 2007.

²²⁶ Spielmann 2003, S. 154.

²²⁷ Zu Moll (1861-1945) siehe Natter/Frodl 1998.

²²⁸ Näheres siehe in Miethke 2003. Moll leitete die Galerie zwischen 1904 und 1912.

²²⁹ Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1849, Öl/Leinwand, 115 x 210 cm. Das Bild gehört zu einer Reihe von sechs Venusdarstellungen, die zwischen 1545 und 1560/65 entstanden. Die Berliner Version wird von der Forschung allgemein um 1550-52 angesetzt und als eigenhändiges Werk Tizians angesehen. Literatur: *Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts*, Berlin 1975, S. 439-440.

²³⁰ Kokoschka 2008, S. 128.

²³¹ Bsp. *Anton von Webern*, 1914; Peter Knize, courtesy of Marlborough International Fine Art, Öl/LW, 63,3 x 48,2 cm. Abb. in Kokoschka 2002, S. 179.

Gobelinkunst und Wandmalerei

Nicht nur im Medium der Malerei, sondern auch in anderen künstlerischen Techniken versuchten österreichische Künstler eine Fortsetzung oder Wiederbelebung der Vergangenheit: Durch zwei große Ausstellungen im Belvedere über die kaiserliche Gobelinsammlung²³² kurz nach Kriegsende war eine allgemeine Begeisterung für diese Technik ausgelöst worden. Mit dem Ziel, zeitgenössischen Künstlern die Möglichkeit zu geben, ihre Entwürfe in dieser Jahrhunderte alten Technik umzusetzen, gründeten August Mader und der Maler Robin Christian Andersen²³³ 1921 die Wiener Gobelinmanufaktur, die bis 1987 in der Wiener Hofburg betrieben wurde. Wie in den traditionsreichen französischen oder niederländischen Manufakturen webte man Wandbehänge nach Entwürfen und Kartons von Künstlern. Die *Verdüre mit Affen und Vögeln* (1922; **Abb. 63**) nach einem Entwurf Andersens erinnert an Pflanzenstücke des 16. und 17. Jahrhunderts.²³⁴ Während die großformatigen Blätter stilistisch den traditionellen Vorbildern folgen, weisen die Tiere und die tonige Farbigkeit den Gobelin als Werk des 20. Jahrhunderts aus. Andersen verteidigte seine Orientierung an Werken früherer Epochen:

„Wenn man meinen Arbeiten die alte französische Schule zum Vorwurf macht, so ist dies nicht kränkend für mich. Erstens mußte ich einen Anschluß finden an die Tradition und dann muß man wohl jedem Meister einen Lehrer zugestehen. Es ist auch eher die gesetzmäßig gelöste Aufgabe, die an die Alten erinnert als eine wirkliche Ähnlichkeit. Ich habe von den alten Meistern wohl viel gelernt, so vor allem den Vorgang, um einen Gobelin zu erreichen, der den Anforderungen des Wirkers und der Gobelin-Idee entspricht. Alle Gegenstände werden aus der Natur genommen und danach gezeichnet. Erst an der Naturstudie wird die

²³² Der Name Gobelin leitet sich von der Wollfärberfamilie Gobelin in Paris ab und ist seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Bezeichnung für gewirkte Bildteppiche.

²³³ Dr. Franz Smola verfasst im Rahmen seiner kunsthistorischen Dissertation ein Werkverzeichnis von Robert Christian Andersen (1890-1969).

²³⁴ *Textilkunst in Österreich* 1979, S. 8 (Angela Völker).

*Schablone entwickelt. Dieser Vorgang mit der eigenen Vorstellung ergibt den Stil.*²³⁵

Mit der „Neuentdeckung“ der alten Kunst der Tapisserien stand Andersen nicht allein: Ähnliche Bestrebungen gab es auch in Frankreich, wo zahlreiche zeitgenössische Künstler Entwürfe für Wandteppiche lieferten. In einer Ausstellung des Museums für Angewandte Kunst in Wien im Jahr 1949 wurden moderne französische Tapisserien präsentiert, die von Matisse, Picasso oder Fernand Léger²³⁶ entworfen worden waren.²³⁷

Eine neue Blüte erlebte auch die Wandmalerei, die nach dem Ersten Weltkrieg auch international wegen ihrer sozialen Wirksamkeit in öffentlichen Raum aufgewertet wurde.²³⁸ Auffallend viele Wandmalereien entstanden im Zuge des Wiederaufbaus nach dem Ersten Weltkrieg an den Außen- oder Innenwänden öffentlicher Gebäude, um – gleichsam dem Beispiel früherer Jahrhunderte folgend – die neue Kunst in alter Technik in den Alltag zu tragen: Anton Kolig malte zwischen 1925 und 1930 mehrere monumentale Wandbilder, darunter den 1938 zerstörten Zyklus im Kärntner Landhaus.²³⁹ Die Oberösterreicher Karl Hauk und Rudolf Steinbüchler lieferten Entwürfe für Wandmalereien im Linzer Bahnhof,²⁴⁰ während Franz Zülow 1927 die Wandgestaltung im Hotel Brauhaus in Lofer/Salzburg ausführte.²⁴¹

Eines der umfangreichsten Programme schuf Anton Faistauer 1926/27 mit seinen Fresken im Salzburger Festspielhaus. Der für den in enormer Geschwindigkeit zwischen April und August 1926 vorgenommenen Umbau des Festspielhauses verantwortliche Architekt Clemens Holzmeister²⁴² hatte Faistauer mit der Freskierung des Großen Foyers beauftragt. In nur 26 Tagen malte der Künstler mit seinen Gehilfen auf 350

²³⁵ Andersen 1930, S. 19.

²³⁶ Zu Léger (1881-1955) siehe Léger 2002.

²³⁷ Textilkunst in Österreich 1979, S. 8.

²³⁸ Nierhaus 1993, S. 67-70.

²³⁹ Siehe hierzu Näheres in Eremiten – Kosmopoliten 2004, S. 118-122.

²⁴⁰ Zu Karl Hauk (1898-1974) siehe Widder 2008. Zu Steinbüchler (1901-1985) siehe Steinbüchler 1952.

²⁴¹ Alle angeführt bei Hauser 1938, S. 41-45. Abbildungen vom Hotel Brauhaus (ehem. „Brauhotel“) siehe bei Max Esterle: *Über Tradition in der Malerei*, in: *Österreichische Kunst*, Jg. 1, 1930, Heft 6 (April), S. 18-25.

²⁴² Zu Holzmeister (1886-1983) siehe Näheres bei Posch 2005.

Quadratmetern 215 Figuren und verflocht dabei antike Mythologie, Altes Testament und zeitgenössisches Salzburger Festspielgeschehen zu einem komplexen Programm. Ikonographisch und kompositionell versuchte Faistauer den Anschluss an die Vergangenheit, indem er beispielsweise die *Majestas Domini* über der Kassa nach dem Vorbild von Dürers *Allerheiligenbild*²⁴³ (1511) gestaltete (**Abb. 64**). Die zahlreichen stilistischen Parallelen der Figuren zum italienischen Trecento und Quattrocento wurden in der Literatur bereits mehrfach betont.²⁴⁴ Faistauer wollte mit dieser eklektizistischen Zusammenstellung, wie Norbert Mayr hervorhob, „*programmatisch die universale Einheit der Kunst vom Mittelalter über die Renaissance zu den Klassikern der Moderne demonstrieren.*“²⁴⁵

Die Wiederbelebung der Wandmalerei ging damals Hand in Hand mit technischen Neuerungen: Zu Beginn der Dreißigerjahre wurde in den Doruma-Edelputz-Werken in Gröding bei Salzburg die Technik der „Dur-Fresko-Platten“ entwickelt. Diese Freskoputzplatten mit den Maßen von 90 x 90 cm und einer Stärke von 2,5 cm konnten mit Erdfarben nass bemalt und nach dem Trocknen an jedem beliebigen Untergrund befestigt werden.²⁴⁶ In der Ausstellung *Das neue Fresko*, die 1931 in Salzburg und 1932 in Wien gezeigt wurde, waren zahlreiche Künstler, die sich in der neuen Technik versuchten, versammelt. Die Teilnehmerliste liest sich wie ein Auszug aus dem Who-is-Who der Maler der Zwischenkriegszeit: Georg Jung, Felix Albrecht Harta, Ferdinand Kitt, Georg Mayer-Marton, Georg Merkel, Viktor Planckh, Otto Rudolf Schatz, Fritz Silberbauer und Georg Philipp Wörten.²⁴⁷

²⁴³ Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 838. Öl/Holz, 135 x 123,4 cm.

²⁴⁴ Norbert Mayr: *Anton Faistauer und die Monumentalkunst*, in: Faistauer 2005, S. 155-222.

²⁴⁵ Ebenda, S. 176.

²⁴⁶ Albert Urban: *Neue Salzburger Freskokunst*, in: *Österreichische Kunst*, Jg. 2, 1931, Heft 7 (August), S. 5.

²⁴⁷ Max Roden: *Bewegbare Wandmalerei* (Auszug aus einem Radiovortrag anlässlich der Salzburger Ausstellung *Das neue Fresko*), in: *Österreichische Kunst*, Jg. 2, 1931, Heft 7 (August), S. 6-8. – Nierhaus 1993, S. 70.

Identität

Ein weiteres Motiv für den Rückbezug auf Alte Meister ist die Stiftung von (nationaler) Identität. Identität wird dann zum Problem bzw. als Thema interessant, wenn sie nicht mehr selbstverständlich ist, wenn das Gefühl der Zugehörigkeit zur „Gesellschaft“ oder zu einer Nation aus bestimmten Gründen untergraben und das Selbstbild fragwürdig geworden ist. In Bezug auf Österreich gilt dies insbesondere für die Situation nach dem Ersten Weltkrieg, wo nach dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie die Eigenständigkeit Österreichs als Nation und deren Legitimation besonders problematisch erlebt wurde.²⁴⁸ Der neu gebildete, auf einen Bruchteil seiner ursprünglichen Größe geschrumpfte und wirtschaftlich stark geschwächte österreichische Staat musste eine völlig neue nationale Identität aufbauen. Als Mittel zur Selbstaffirmation und zur Rechtfertigung des eigenen Tuns spielte daher der Rückbezug auf Tradition in der damaligen österreichischen Politik eine bedeutende Rolle: Die Betonung von Kontinuität und Verwurzelung in Altbewährtem verleiht ein Gefühl der Stabilität und damit der (Selbst-)Sicherheit, die wiederum die Voraussetzung für die selbstbewusste Definition des eigenen Daseins ist. „Nation“ ist in diesem Sinne nicht eine präexistente Einheit und historische Konstante, sondern das Produkt eines kontinuierlichen, sich ständig wandelnden historischen Prozesses.²⁴⁹ Umgekehrt kann durch die Betonung von Tradition eine Gesellschaft gleichsam in die Vergangenheit erweitert werden, was der Begriff der *imagined community* (vorgestellten Gemeinschaft) des Politikwissenschaftlers Benedict Anderson (* 1936) beschreibt.²⁵⁰

²⁴⁸ Verwendete und weiterführende Literatur zur Geschichte Österreichs während der Zwischenkriegszeit: Portisch/Riff 1994. – Jagschitz 1983. – Suppanz 1998 und 2006. – Tálos/Neugebauer 2005. – Leidinger/Moritz 2008. – Karner/Mikolletzky 2008. Zur Konstruktion von Identität im 19. Jahrhundert siehe Telesko 2006 und 2008, für das 20. Jahrhundert Heer 1981. – Pelinka 1994.

²⁴⁹ Verwendete und weiterführende Literatur zum Thema Nation und Identität: Anderson 1983/1988. – Giesen 1991. – Garberson 2005, S. 166-168.

²⁵⁰ Anderson 1983/1988, bes. Kapitel 5.

So kam in der Zwischenkriegszeit, einer Epoche der politischen Umbrüche, wirtschaftlicher Krisen und des kulturellen Exodus der Rückbesinnung auf die Vergangenheit auch in der Kunst besonderer Stellenwert zu. Dabei verraten Rückgriffe auf die Kunst früherer Epochen ebensoviel bzw. vielleicht sogar noch mehr über die aktuelle Situation als über die rezipierten Werke.

Barock als „Nationalstil“

Besonders eng verbunden mit dem Problemfeld der österreichischen Identität ist meines Erachtens die Kunst des Barock, das als – im damaligen Verständnis – „wesensgemäß österreichische“ Kunst besondere Bedeutung gewann: Wie ich im Folgenden zeigen möchte, wurde das Barock damals verstärkt zum zeitlosen österreichischen „Nationalstil“ erhoben und bei der Beschreibung zeitgenössischer Kunst als Topos einer überzeitlichen, genuin „österreichischen“ Ausdrucksform instrumentalisiert.

Essentiell für das Verständnis der späteren Instrumentalisierung des Begriffs sind die Wurzeln dieses Phänomens im 19. Jahrhundert: Der Terminus Barock leitet sich wahrscheinlich vom portugiesischen Wort *barucca* für eine unregelmäßige und daher minderwertige Perle her.²⁵¹ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war der Ausdruck „barock“ daher negativ konnotiert und stand für skurril, überladen, verworren, verkünstelt. Stilistische Kriterien kamen erst beim Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt zur Sprache, der das Barock zunächst zur Abgrenzung der von ihm über alles gestellten Renaissance verwendete.²⁵² Als Epochenbegriff

²⁵¹ Vgl. Bauer 1992, S. 9-19.

²⁵² Jacob Burckhardts (1818-1897) wohl bekannteste Schrift ist „*Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*“ (1860). Ab den Siebzigerjahren zeichnet sich in Burckhardts Werk eine Wende zu einer positiven Interpretation des Barocks ab. Weiterführende Literatur: Burckhardt/Rehm 2004. – Hubert Locher: *Jacob Burckhardt (1818-1897)*, in: Pfisterer 2007, S. 110-123.

ist das Barock somit eine nachträgliche Benennung, die sich erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durchsetzte.²⁵³

Im Zeitalter des Historismus, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bemühte man sich zunächst vor allem in der Architektur um eine Wiederbelebung des Barockstils. Die neue Wertschätzung war auch für die Kunstforschung Anlass, sich wertfrei mit dem Barock auseinanderzusetzen. Cornelius Gurlitts Studien über *Das Barock- und Rokokoornament in Deutschland* (1883) und zur *Geschichte des Barockstiles in Deutschland* (1889) waren dafür ebenso grundlegend wie Heinrich Wölfflins Buch *Renaissance und Barock* (1888), das auf eine klare Charakterisierung der beiden Kunstepochen abzielte.²⁵⁴ Fast dreißig Jahre später definierte Wölfflin in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915) die Barockkunst im positiven Sinne mit ihrer expressiven Qualität und zeigte sich damit bereits von der zeitgenössischen Kunst des Expressionismus geprägt.²⁵⁵

Die Bemühungen der Wiener Kunstgeschichtsschreibung, das Barock als vollwertige Stilepoche darzustellen, datieren Ende des 19. Jahrhunderts, als Albert Ilg²⁵⁶, der „Herold des österreichischen Barock“²⁵⁷ und „Vater der österreichischen Barockforschung“²⁵⁸, 1895 die erste Monographie über Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) publizierte.²⁵⁹ Ilg pries darin Fischer von Erlach als „größten Künstler seines Vaterlandes“²⁶⁰ und als Gipfel des österreichischen Barocks. Als Kustos am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (heutiges MAK,

²⁵³ Auch der exakte Zeitrahmen des Barocks war Gegenstand kontroverser Diskussionen, für das Barock in Österreich gilt ungefähr eine Zeitspanne zwischen 1600 bis 1780/90 (Lorenz 1999).

²⁵⁴ Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung zu Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel 1986⁸. Weiterführende Literatur: Gabriele Wimböck: Heinrich Wölfflin (1864-1945), in: Pfisterer 2007, S. 124-140.

²⁵⁵ Siehe hierzu Warnke 1991, S. 1222. – Warnke 1995, S. 106-107.

²⁵⁶ Zu Leben und Wirken Ilgs (1847-1896) siehe Lhotsky 1946/1974. Außerdem Elisabeth Springer: *Biographische Skizze zu Albert Ilg (1847-1896)*, in: Polleroß 1995, S. 319-343, sowie Stachel 2007.

²⁵⁷ Lhotsky 1946/1974, S. 296.

²⁵⁸ Eckhart Knab: *Daniel Gran*, Wien 1977, Vorwort.

²⁵⁹ Ilg 1895. Der geplante zweite Band über den Sohn Joseph Emanuel (1693-1742) kam nicht mehr zustande.

²⁶⁰ Ilg 1895, S. VII.

Museum für Angewandte Kunst) und am kaiserlichen Hofmuseum äußerte sich Ilg häufig in Wiener Tageszeitungen, insbesondere der Wiener *Presse*, in Essays und mit oft polemischen Kritiken zu aktuellen Kunstfragen. Dabei propagierte Ilg, in logischer Konsequenz seiner Vorliebe für Fischer von Erlach, das (Neo-)Barock als einzig zeitgemäßen sowie als genuin „österreichischen“ (und damit vorrangig *nicht deutschen*) Stil.²⁶¹ Unter dem skurril anmutenden Pseudonym „Bernini der Jüngere“ veröffentlichte Ilg 1880 eine Schrift über *Die Zukunft des Barockstils*, wo er das angeblich im Barock gespiegelte fröhliche „österreichische Wesen“ dem protestantisch-trockenen Deutschen gegenüberstellte:

*„Das österreichische Wesen ist die leibhaftige Barockfaçade: lustig und frisch und immer lächelnd, nirgends langweilig, voller Capricen und guter Dinge, ein ganzes Nest von Ueberraschungen. Wo der ruhige Deutsche jetzt zweifelsohne die regelrechte Gerade einhalten würde, da springt dieß warme Blut in zehn Brüchen und Winkelchen zurück, versteckt sich neckisch in Nischen, hüpfte im verkröpften Gesimse hervor oder schwingt sich sorglos in tollem Volutenbogen über die ganze Geschichte hinweg.“*²⁶²

Die Entsprechung von Kunststil und „Volkscharakter“ wurde von Ilg in der Folge forciert, auch 1893 betonte er in einem Sammelband über *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*,

*„Es gibt eine österreichische Barocke [sic] von ausgesprochenem Typus, wie es auch eine italienische und französische gibt [...]“*²⁶³

Dieser Synchronisierung von Stil und Nation lagen bei Ilg politische Intentionen zugrunde,²⁶⁴ die auch für die Instrumentalisierung des Barockbegriffs in Österreich einige Jahrzehnte später von Bedeutung sind. Die Beschäftigung mit dem Barockstil erfolgte gerade in Wien nicht von ungefähr, schließlich war die Stadt eines der Zentren der katholischen Gegenreformation und ist dementsprechend reich an barocken Kirchen und Palais, die nach Abwehr der Türkengefahr 1683 im Stil des

²⁶¹ Vgl. hierzu Nierhaus 2007, S. 83-84, und Stachel 2007, S. 114-115.

²⁶² Ilg 1880, S. 42.

²⁶³ Ilg 1893, S. 259.

²⁶⁴ Polleroß 2004, S. 452. – Stachel 2007, bes. S. 114-115.

Hochbarocks errichtet wurden. Die von Ilg mitgetragene Wiederentdeckung der österreichischen „Barocke“²⁶⁵ an der Wende zum 20. Jahrhundert ging sogar so weit, dass beispielsweise auf der Pariser Weltausstellung 1900 für die Gestaltung des österreichischen Pavillons, der die nationale Identität in Form von Architektur repräsentieren sollte, vom Generalkommissariat als Stil ausdrücklich „Wiener Barock“ (also Hochbarock) vorgegeben wurde.²⁶⁶ Ein weiteres Beispiel ist das Grazer Stadttheater, das nach den Plänen des Architekten Ferdinand Fellner (1897-1916) im Neobarockstil nach dem Vorbild Fischers von Erlach errichtet werden sollte, *„um das ganze Theater in echt österreichischem Stil zur Ausführung [zu] bringen.“*²⁶⁷

Die hierin implizierte Idee national codierter Baustile war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allgemein geläufig, als in der Epoche des Historismus eine Vielzahl historischer Stile zur Verfügung stand und bestimmte Baustile ausdrücklich zu nationalen Stilen erklärt wurden. So galt beispielsweise beim Kirchenbau die Gotik (bei Profanbauten die Neorenaissance) als typisch „deutscher“ Stil. Das Neobarock fungierte hingegen im Verständnis des späten 19. Jahrhunderts sowohl als österreichisch-gesamtstaatlicher Stil ebenso wie als habsburgisch-dynastischer Stil.²⁶⁸ Deshalb galt der Wiener Barockstil zugleich als „übernationaler Stil“, da er vielfältige und heterogene Völker des Habsburgerreiches verschmolz.

Jene Konnotation des „Österreichischen“ und zugleich „Übernationalen“ spielt meines Erachtens auch im 20. Jahrhundert bei der Interpretation des Barocks eine große Rolle. Peter Stachel wies jüngst etwa auf dementsprechende Äußerungen Hans Tietzes (1880-1954) hin, der die Kunst in Österreich ausdrücklich als „Mischkunst“, die einem – explizit

²⁶⁵ Man sprach anfangs von „die Barocke“, in Anlehnung an „die Gotik“ oder „die Renaissance“.

²⁶⁶ Polleroß 1995a, S. 24-25.

²⁶⁷ Uhl 1998, S. 525.

²⁶⁸ Vgl. Stachel 2007, S. 101-104, mit weiterführender Literatur. – Polleroß 2004. – Garberson 2005 (mit Ausweitung des (Neo-)Barocks als „großdeutscher“ Nationalstil und Hinweisen auf dementsprechende kunsthistorische Werke zum Barockstil in Deutschland). Mit dem Phänomen der Barockrezeption in der Prager Architektur um die Jahrhundertwende beschäftigte sich Alena Janátková. Siehe Näheres in Janátková 2000.

positiv bewerteten – „Völkergemisch“ entsprang, bezeichnete.²⁶⁹ Tietze war wenig später auch an der Einrichtung des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere (1923) mitbeteiligt.²⁷⁰

Den ersten Pionierleistungen Ilgs zur Etablierung des Barockstils folgte Alois Riegls *Barockkunst in Rom*²⁷¹: Basierend auf mehreren Lehrveranstaltungen Riegls zwischen 1894 und 1902 wurde das Buch 1907 posthum von Max Dvořák²⁷², einem anderen Protagonisten der „Wiener Schule der Kunstgeschichte“, herausgegeben. Riegls *Barockkunst* ist neben seinem Aufsatz über das *Holländische Gruppenporträt*²⁷³ eine der wichtigsten Publikationen der frühen österreichischen Barockforschung. Wie bei seiner Abhandlung über *Die Spätrömische Kunstindustrie* (Wien 1901) war die Geringschätzung der Forschung gegenüber einer „Verfallserscheinung“ Ausgangspunkt seiner Bemühungen, das Barock nicht mehr als entartete Renaissance, sondern als neuen, eigenständigen Stil zu würdigen.²⁷⁴ Die Bedeutung der italienischen Barockkunst sah Riegl in ihrer Vorbildwirkung für den Norden und der ungebrochenen Aktualität ihres Formenrepertoires: Das Wiener Barock an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, sei, so Riegl, „*nichts anderes als eine lokale, aber höchst originelle und lebendige Fortbildung des italienischen Barockstiles. [...] bis in den modernsten sezessionistischen Baustil wirkt das vom italienischen Barockstil*

²⁶⁹ Stachel 2007, S. 122, 137, 147, Anm. 121. Siehe z.B. Hans Tietze: *Die Kunst der Renaissance und der Barocke in Österreich*, in: Adam Müller-Guttenbrunn (Hrsg.): *Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie, unter Mitwirkung namhafter Gelehrter und Schriftsteller*, Stuttgart 1916, S. 254-263. Dort wird die Kunst in Österreich ausdrücklich als „Mischkunst“, die einem – explizit positiv bewerteten – „Völkergemisch“ entsprang, definiert.

²⁷⁰ Siehe hierzu Krapf-Weiler 1986 und 2003 sowie im Kapitel „Legitimation“ S. 105-107.

²⁷¹ Riegl 1907; nachgedruckt 1923 (die folgenden Zitate stammen aus dieser Ausgabe). Zur Person und Werk Riegls siehe z.B. Vasold 2004.

²⁷² Siehe Hans H. Aurenhammer: *Max Dvořák (1874-1921)*, in: Pfisterer 2007, S. 214-226.

²⁷³ Riegl 1902/1997.

²⁷⁴ Zum Begriff des „Kunstwollens“, den Alois Riegl in seiner Schrift *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (Wien 1903) entwickelte, siehe u.a. Matthew Rampley: *Zwischen Nomologischer und Hermeneutischer Kunstwissenschaft: Alois Riegl und das Problem des Kunstwollens*, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 4 (2003), S. 5-17.

*Geschaffene nach, in einfachen architektonischen Grundzügen.*²⁷⁵ Zudem, so Riegl, *„erkannte [man] in der Kunst des 17. Jahrhunderts eine Vorstufe der modernen Kunst, und begann auch von seiten der Forschung dem Rubens, Rembrandt, Velazquez näher zu treten.“*²⁷⁶ Ebenso sah Dvořák in Tintoretto²⁷⁷ den *„Ausgangspunkt jener Entwicklung, die zu Velázquez und Rembrandt und zur Kunst unserer Tage geführt hat.“*²⁷⁸

In den darauf folgenden Jahren erschienen mehrere Publikationen zur barocken Deckenmalerei in Österreich,²⁷⁹ in der Zwischenkriegszeit erfolgte eine intensive Dokumentation vor allem der barocken Baukunst durch Hans Sedlmayr²⁸⁰ und Bruno Grimschitz²⁸¹. Der von Sedlmayr 1938 anhand des (wie Hellmut Lorenz vor Augen führte: utopischen) ersten Präsentationsentwurfs für Schloss Schönbrunn propagierte Begriff des so genannten „Reichsstils“²⁸², in dem sich nach Meinung Sedlmayrs die „deutsche Führungsrolle“ des Wiener Hochbarocks visualisiert hätte, war bereits von Sedlmayrs nationalsozialistischen Einstellung geprägt.²⁸³ Der Wandel in der Beurteilung des Barocks von einem anfangs abwertenden Begriff zu einer zunehmend etablierten Kunstepoche bis hin zur Begeisterung für das Barockzeitalter und den angeblich darin visualisierten „Nationalstil“ lässt sich demnach anhand der kunsthistorischen Literatur deutlich zurückverfolgen.

²⁷⁵ Riegl 1923², S. 5.

²⁷⁶ Ebenda, S. 1. Einen ähnlichen Standpunkt vertrat Max Dvořák (1874-1921), der in Tintoretto (1518-1594) den *„Ausgangspunkt jener Entwicklung“* sah, *„die zu Velázquez und Rembrandt und zur Kunst unserer Tage geführt hat.“*

²⁷⁷ Zu Jacobo Tintoretto (1519-1594) siehe Krischel 2000.

²⁷⁸ Zitiert nach Aurenhammer 1996, S. 15.

²⁷⁹ Hammer 1912. – Dvořák 1920. – Benesch 1924.

²⁸⁰ Sedlmayr 1925. – Sedlmayr 1930.

²⁸¹ Grimschitz 1932 (basierend auf seiner 1918 fertig gestellten Dissertation). – Grimschitz 1936. – Grimschitz 1944.

²⁸² Hans Sedlmayr: *Die politische Bedeutung des deutschen Barock*, in: *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festschrift für Heinrich Ritter von Srbik*, München 1938, S. 126-140. Fast unverändert wiederabgedruckt in Hans Sedlmayr: *Epochen und Werke*, Wien/München 1960, Bd. 2, S. 140-156. Am Beispiel des ersten Entwurfs für das kaiserliche Jagdschloss Schönbrunn behauptete Sedlmayr, dass in Fischers Werk *„das Deutsche eine höhere Einheit [...] aus dem italienischen Hochbarock und der französischen „Klassik“ darstellte, und dass „dieser gemeindeutsche Stil“* von Wien seinen Ausgang genommen hätte. Vgl. hierzu die kritischen Bemerkungen von Hellmut Lorenz, in Lorenz 1992/93, besonders S. 163-165, wo Lorenz Sedlmayrs „Reichsstil“ als Wunschbild der Dreißigerjahre entlarvte.

²⁸³ Siehe hierzu Polleroß 2004, S. 457-460 (Der österreichische Barock als Teilphänomen des deutschen).

Das „Barocke“ in der Moderne

Parallel zur intensiven kunsthistorischen Bearbeitung der Barockkunst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts setzte sich ab den Zwanzigerjahren in der Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung auch in Aussagen über moderne österreichische Maler der Begriff des „Barocken“ fest. So schrieb etwa Otto Demus über Anton Kolig²⁸⁴:

*„Die Lehrer [Koligs] sind nicht sosehr die älteren Zeitgenossen als die österreichischen Barockmaler und die großen Venezianer. [...] Das Barocke sitzt ihm im Blut, ist adäquater Ausdruck seines Talents. Es gibt Bilder von ihm, die an Theatralik mit Tiepolo wetteifern. Barock ist auch seine Einstellung zum Material und zum Format: Es drängt ihn zur Monumentalmalerei [...]. Barock ist auch die Farbigkeit der Frühzeit und der Reife [...]. Ein Maler von dieser Art konnte öffentliche Aufträge gestalten, für Kirche, Staat und Theater schaffen, ohne zum offiziellen Gesellschaftsmaler zu werden. Auch darin ist er der spätgeborene Barockmaler.“*²⁸⁵

Kolig malte nach dem ersten Weltkrieg eine ganze Reihe von großformatigen Allegorien – eine typisch barocke Gattung – meist in Form von Jünglingsakten, wie etwa die *Sehnsucht* aus dem Jahr 1922 (**Abb. 65**). Neben der Farbe spielt auch die Dynamik der Komposition und die an barocke Deckengemälde erinnernde theatralische Bewegung eine große Rolle. Demus’ etwas pathetisch formulierter Vergleich mit den österreichischen Barockmalern und Tiepolo wird so durchaus verständlich, blendet jedoch mögliche zeitgenössische Vorbilder oder ähnliche künstlerische Ansätze (wie im Falle von Koligs Allegorien auf inhaltlicher Ebene etwa die symbolistischen Bilder Ferdinand Hodlers²⁸⁶) aus.

²⁸⁴ Kolig (1886-1950) stammte aus Mähren, war aber nach seinem Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule und an der Akademie der bildenden Künste ab 1918 in Nötsch in Kärnten tätig. Um ihn und Franz Wiegele (1887-1944) gruppiert sich der sogen. „Nötscher Kreis“. Weiterführende Literatur: Lachnit 1998; Rychlik 2001; Eremiten – Kosmopoliten 2004.

²⁸⁵ Otto Demus: *Anton Kolig*, Manuskript 1946, erstmals veröffentlicht in Lachnit 1998, S. 179-184, hier S. 179-181.

²⁸⁶ Für den Hinweis auf Hodler danke ich Prof. Pippal. Näheres zu Hodler (1853-1918) siehe in Hodler 1983.

Die Charakterisierung Koligs durch Demus fügt sich in eine ganze Reihe von ähnlichen Äußerungen über das angebliche „barocke“ in der damaligen Kunst ein, die über eine formale Ebene weit hinausgehen: Der Salzburger Maler Anton Faistauer²⁸⁷ sah sich etwa selbst als *Erben des österreichischen Barock*,²⁸⁸ ebenso nannte ihn Wilhelm Dessauer *einen echte(n) Nachfahr österreichischer Barockkünstler*.²⁸⁹ Max Roden bezeichnete Faistauers Werk als *transponierte(n) Barock*,²⁹⁰ und Franz Ottmann schrieb gar von „*Faistauers Salzburger Barock*“.²⁹¹

Immer wieder trifft man in der Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung auf Aussagen über das „barocke Erbe“ und „modernes Barock“, über deren Ursprung und die Intention sich bislang noch kaum jemand Gedanken gemacht hat. Der Begriff „Barock“ fungiert dabei stets im positivem Sinne synonym für ein Maximum von Ausdruck, Emotion, Dynamik und kräftige Farbigkeit, man würde heute vielleicht sagen: anstelle von „expressiv“, „expressionistisch“. Im Folgenden sollen mögliche Erklärungen für dieses bislang weitgehend unbeachtete Phänomen vorgestellt werden.

Zum einen galt das Barock anscheinend als Ausdruck der Lebensfreude und Vitalität – ein Image, das bis heute aktuell ist, und das in politischen, wirtschaftlichen und sozialen Krisenzeiten wie zwischen den beiden Weltkriegen wohl besonders erstrebenswert erschien.

So schrieb etwa Josef Mühlmann 1919 über Kohlezeichnungen Felix Albrecht Hartas²⁹² (**Abb. 66**), „*Die barocke Empfindung ist an den Stoff und an das Lebendige gebunden, ist etwas Materialistisches, während uns die Gotik im Vergleich zur Barocke [sic] abstrakte Vergeistigung bedeutet.*“²⁹³ Daraus glaubte Mühlmann schließen zu können: „*Die*

²⁸⁷ Zu Leben und Werk von Faistauer (1887-1939) siehe Faistauer 2005.

²⁸⁸ Arthur Roessler: *Kleines Requiem für Anton Faistauer*, in: *Österreichische Kunst*, Jg. 8, H. 2 (15.2.1937), S. 3-4, hier S. 4.

²⁸⁹ W. Dessauer: *Der Maler Anton Faistauer*, 12.2.1937 (Archiv Ankicz-Kleehoven Belvedere).

²⁹⁰ Max Roden: Faistauer †, in: *Volkszeitung*, Wien, 15.2.1930.

²⁹¹ Franz Ottmann: 58. *Ausstellung Secession*, in: *Die bildenden Künste*, Jg. 3, 1920, S. 161-166.

²⁹² Zu Felix Albrecht Harta (1884-1967) siehe Harta 1994.

²⁹³ Mühlmann 1919, S. 261. Vgl. hierzu auch Fuchs 1991, S. 126-127.

moderne Kunstempfindung neigt zur Gotik oder zum Barock, je nachdem der Künstler lebensmüde oder lebensfreudige Gestalten schafft.“

Als „Beleg“ für diese naiv anmutende Klassifizierung nannte Mühlmann die unterschiedlichen künstlerischen Ansätze Hartas und Egon Schieles: *„Harta ist der Maler der Lebensfreude, darum seine Verwandtschaft mit dem Barock. Seine Menschen [...] sind sinnenfreudige Geschöpfe der sichtbaren Welt.“* Als Gegenpol Hartas bezeichnete Mühlmann Schiele, *„der sich nie genug tun konnte, die Welt als Jammertal zu schildern.“*²⁹⁴

In formaler Hinsicht konstatierte Mühlmann hingegen zu Recht Anleihen beim Barock: Hartas Zeichnungen wären, so Mühlmann, eine *„geradezu freie moderne Umdichtung der Barocke“*.²⁹⁵ Beim dreieckigen, in mehrere Raumrichtungen auseinanderstrebenden Aufbau einer emotionsgeladenen Beweinungsgruppe (**Abb. 66**) – wohl nicht zufällig bei einer Darstellung religiöser Thematik – handelt es sich tatsächlich um eine charakteristische Barockkomposition.

Zum anderen galt der Ausdruck „expressionistisch“, den man wohl heute oft in einem derartigen Zusammenhang wie in den obigen Textbeispielen verwenden würde, im frühen 20. Jahrhundert vornehmlich als abwertend und als „Schimpfwort“, wie Rainer Fuchs in seiner quellenkritischen Studie über die *Apologie und Diffamierung des „österreichischen Expressionismus“* ausführte.²⁹⁶ Fuchs zeichnete darin die wechselnde Bewertung des „österreichischen Expressionismus“ im Spiegel der Kunstliteratur von 1908 bis 1938 nach und machte im Hinblick auf eine Kritik der Wiener Kunstschau 1920 bereits auf die Verwendung der Bezeichnungen „Barock“ und „Rokoko“ aufmerksam:

Als *brandiger Widerschein von diesem* [Barock, E.M.] erschienen dem Kritiker Franz Ottmann die Werke Felix Albrecht Hartas, *volkstümliches Bauernbarock* begegnete ihm bei Franz von Zülow und *bäuerliches Rokoko* bei Anton Faistauer. Oskar Kokoschka erschien Ottmann unter diesen „Barock-Künstlern“ als *„der geistige Führer eines Kreises, zu dem*

²⁹⁴ Mühlmann 1919, S. 261.

²⁹⁵ Ebenda, S. 260.

²⁹⁶ Fuchs 1991.

als „verwandte Naturen“ noch Schiele, Gütersloh, Kubin und Jungnickel gezählt wurden.“²⁹⁷

Der Begriff des „Barocken“ fungierte hier wie auch in den eingangs zitierten Kommentaren gleichsam als „Umschreibung“ des damals verfemten Ausdrucks „Expressionismus“. Zugleich setzte der Autor auf die allgemeine und nebulöse Vorstellung der Leser von „Barock“ bzw. „Rokoko“ und entzog sich durch die historischen Schlagwörter der Notwendigkeit einer präziseren Beschreibung und Auseinandersetzung mit der tatsächlichen Charakteristik der modernen Werke.

Die Vorstellung des Barocks als Expressionismus und unmittelbare „Ausdruckskunst“ war nach dem ersten Weltkrieg generell weit verbreitet. So zielte etwa auch Wilhelm Hausenstein in seinem Buch *Vom Geist des Barock* (1920) auf eine derartige Interpretation des Barocks als „unvermittelter Ausbruch stärkster katholischer Ursprünglichkeit“²⁹⁸ ab. Das Barock sei, so Hausenstein, „Ausdruck – Ausdruck um jeden Preis, Ausdruck auch über die Möglichkeit menschlicher Proportionen, menschlicher Artikulationen hinaus.“²⁹⁹

Nicht nur Hausensteins Buch war stark von der zeitgenössischen Kunst des Expressionismus geprägt. Auch andere Autoren betonten die innere Verwandtschaft von Barock, Romantik und Expressionismus, wo stets das Gefühl gegenüber dem Intellekt überwog:

„Es ist klar, daß gerade darum der Expressionismus dem Inbegriff der Renaissance im dialektischen Sinne feindlich gegenüberstehen muß. In der Tat liegen die bewußtesten Freundschaften wie die sächlichen Verknüpfungen des Expressionismus in anderen Zeiten und Wesensgegenden. Sie weisen zu den von der Linie der Renaissance am weitesten barockwärts [sic!] abbiegenden Erscheinungen des verflossenen Jahrhunderts: sie weisen zur Romantik, zu Delacroix als der romantischen Sonne, zu Goya. Sie weisen zu Greco. [...] In allen Künsten, die der expressionistische Geist aufsucht und durch dialektische

²⁹⁷ Franz Ottmann: *Wiener Kunstschau 1920*, in: *Die Bildenden Künste*, Jg. 3, 1920, S. 65-74. Zit. nach Fuchs 1991, S. 187.

²⁹⁸ Hausenstein 1920, S. 51. Die Idee einer direkten Affektübertragung findet sich bereits in der *Ars Poetica* des Horaz; siehe hierzu Imorde 2005, S. 181-182.

²⁹⁹ Hausenstein 1920, S. 112-113.

*Schickung aufsuchen muß, entscheidet ein Element, das man als Überwältigung des Einfach-Gegenständlichen, des Undistanziert-Gegenwärtigen, des Unmetaphysischen durch Metaphysisches bezeichnen kann.*³⁰⁰

In seiner Eigenart als „metaphysische“ Kunst, welche die Welt durchleuchtet, sei, so der Grundtenor vieler Schriften jener Zeit, *„der Expressionismus als [...] Kunst mit allen vergangenen Kunstepochen prinzipiell eins.“*³⁰¹ Man sprach dementsprechend auch vom „barocken Expressionismus“ und von „expressionistischem Barock“.

Die „innere Verwandtschaft“ von Barockzeit und Moderne wurde in den folgenden Jahren besonders in Bezug auf österreichische Künstler propagiert. Federführend war hierbei beispielsweise der bereits erwähnte Barockforscher Bruno Grimschitz, der mit dem Kärntner Maler Herbert Boeckl seit ihrem gemeinsamen Fronteinsatz von August 1915 bis April 1916 eng befreundet war.³⁰² Grimschitz promovierte 1918 mit einer Studie über *Die künstlerische Entwicklung Johann Lukas Hildebrandts bis zum Jahre 1725* und war ab 1928 Kustos, ab 1939 Direktor der Österreichischen Galerie (heute: Belvedere). Neben seiner Forschungstätigkeit über das Barock setzte er sich in zahlreichen Zeitungsartikeln für die Etablierung seiner Künstlerfreunde ein und war um die Vermittlung von Ankäufen bemüht. Anlässlich der Besprechung einer Gedächtnisausstellung fünf Jahre nach Faistauers Tod schrieb Grimschitz beispielsweise: *„Faistauer ist dem österreichischen Boden und seiner künstlerischen Vergangenheit verwurzelt. Sie gehört zur Malerei des österreichischen Barocks.“*³⁰³ Der von Faistauer selbst stets betonte Bezug seiner Malerei zum Barock war nach seinem frühen Tod 1930 bereits fester Bestandteil posthumer Würdigungen.³⁰⁴

³⁰⁰ Hausenstein 1919², S. 30-32.

³⁰¹ Werner Deubel: *Das neue Weltbild*, in: *Feuer*, 3, 1921/22, S. 121-131, hier S. 122. Zit. nach Imorde 2005, S. 209.

³⁰² Eremiten – Kosmopoliten 2004, S. 80.

³⁰³ Bruno Grimschitz: *Anton Faistauer*, in: *Österreichische Rundschau*, Jg. 1, 1934/35, Heft 10, S. 481-483, hier S. 482. Zitiert nach Fuchs, S. 244.

³⁰⁴ Max Roden: Faistauer †, in: *Volkszeitung*, Wien, 15.2.1930. – Fuchs 1991, S. 245.

Auch der in Linz tätige Kölner Maler Matthias May³⁰⁵, der sich in seinem expressiven Spätwerk hauptsächlich mit religiösen Themen auseinandersetzte, wurde als Gesinnungsgenosse und Nachfahr österreichischer Barockmaler gefeiert. Angesichts eines in dunklem Grün und Braun gemalten *Hl. Sebastian* von 1922 (**Abb. 67**) schrieb der Kritiker Hermann Ubell euphorisch:

*„Ein Bild wie dieses wäre von den großen österreichischen Barockmalern, von Maulbertsch, Daniel Gran, den beiden Altomonte und dem Kremser Schmidt verständnisvoll begrüßt worden; sie hätten jedenfalls sofort gewusst, worauf der Maler hinauswollte, während sie an einer Komposition von Kaulbach, Piloty oder Defregger kaum etwas für ihren Gaumen Schmackhaftes hätten finden können.“*³⁰⁶

Weiters kam in den Zwanziger- und Dreißigerjahren vermehrt die im Zusammenhang mit Albert Ilg erläuterte Auffassung des Barocks als spezifisch „österreichischer“ (und damit *nicht deutscher*) Stil zu tragen. In der damals weit verbreiteten Vorstellung einer „Kunstgeographie“ waren bestimmten „Kunstlandschaften“ transhistorische Stilkonstanten bzw. Stiltendenzen zuzuordnen.³⁰⁷ So wurde das Barock beispielsweise von Franz Ottmann zur stilübergreifenden Wesensart der österreichischen Kunst schlechthin erhoben:

*„Der Name ‚Barock‘ ist für die österreichische Kunst seiner engeren Geltung zu entkleiden und auf die Gesamtheit auszudehnen. Auch der romanische und der gotische Stil neigen hier von Anfang an zu barocker Fülle. [...] Barock ist der Grundcharakter der österreichischen Kunst.“*³⁰⁸

Diese fiktive, genuin österreichische Stilkonstante des Barocken fand nicht nur in Kunstkritiken Niederschlag, auch Künstler machten sich diese Vorstellung zu Eigen. So meinte beispielsweise der Maler Carry

³⁰⁵ Zu May (1884-1923) siehe May 2003.

³⁰⁶ Hermann Ubell: *Feuilleton Oberösterreichische Malerei der Gegenwart*, undatiertes Zeitungsausschnitt (ca. 1922?) in: May-Archiv, Archiv der Stadt Linz.

³⁰⁷ Pieper 1936.

³⁰⁸ Franz Ottmann: *Bildende Kunst*, in: *Ewiges Österreich*, hrsg. von Erwin Rieger, Wien 1928, S. 133-181, hier S. 137 f. Zitiert nach Polleroß 2004, S. 458.

Hauser³⁰⁹, er habe sich dem österreichischen Expressionismus näher als dem deutschen gefühlt, da der deutsche Expressionismus „weniger barock“ gewesen sei. Er [Hauser] ließe sich zudem stärker von der Emotion als vom Intellekt leiten.³¹⁰ Ähnlich wie bei der, angeblich das österreichische Wesen symbolisierenden, capricehaften *Barockfaçade*³¹¹ Ilgs ordnete Hauser demnach dem „österreichischen“ Expressionismus mehr Gefühlsausdruck als seinem trockenen deutschen Pendant zu.

Bezeichnend ist, dass auch die Verwendung des Begriffs „Barock“ an Stelle des Ausdrucks „Expressionismus“ in Opposition zum Expressionismus in Deutschland gesetzt wurde: „Sie [die österreichische Malerei] ist nicht entfernt so stark in die Bezirke des Graphischen geraten, in monumentalisierende Abstraktion wie der deutsche Expressionismus, sondern sie blieb Malerei: die malerische Vitalität des Barocks lebt in ihr und die farbige Lebensfülle Waldmüllers.“³¹² Das angeblich spezifisch „barocke“ des österreichischen Expressionismus und damit die Konstruktion einer ungebrochenen Tradition diene demnach ebenso der Unterscheidung vom Expressionismus in Deutschland und in „strategischer“ Hinsicht zur Abgrenzung von der deutschen Konkurrenz.

Ein Beispiel für eine direkte Bezugnahme auf das „barocke Österreich“ sowohl hinsichtlich des Bildtitels wie auch des Inhalts ist die *Composition baroque* (1938; **Abb. 68**) von Lilly Steiner³¹³. Als moderne Allegorie mit aktuellem Zeitbezug ist das Gemälde Oskar Kokoschkas *Anschluss – Alice in Wonderland*³¹⁴ (1942; **Abb. 69**) vergleichbar. Die ab 1927 in Paris ansässige Lilly Steiner reflektierte in ihrer apokalyptischen Darstellung die politischen Ereignisse des Jahres 1938 und den Untergang des alten Österreichs: Unter einem dramatisch verdunkelten Himmel kniet eine Frau – die Künstlerin selbst? – mit gefalteten Händen auf einem kapitellartigen

³⁰⁹ Zu Carry (Carl Maria) Hauser (1895-1985) siehe Cabuk 1990.

³¹⁰ Hoerschelmann 1987, S. 89-90 (nach einem Gespräch von Antonia Hoerschelmann mit dem Künstler am 21.2. 1985).

³¹¹ Ilg 1880, S. 42.

³¹² Bruno Grimschitz: *Zur österreichischen Malerei*, in: *Der Ararat*, Jg. 2, 1921, S. 224-229, hier S. 226; zitiert nach Fuchs, S. 161. Zur Rezeption Waldmüllers siehe Doppler-Wagner 2007.

³¹³ Zu Lilly Steiner (1884-1961) siehe Plakolm-Forsthuber 1994, S. 145-148 und S. 275.

³¹⁴ Zu Kokoschkas Bild siehe Sultano/Werkner 2003, S. 188-191.

Podest vor einer bergigen Landschaft. Im Hintergrund sind links die Vedute von Salzburg, rechts jene Wiens und die Donau zu sehen. Der gesamte Raum scheint aus den Fugen geraten, eine überdimensionale Blumenvase mit grellroten Mohnblumen fliegt, von ihrer Säule durch eine jähle Sturmböe enthoben, über der Frau durch die Luft. Formale „barocke“ Elemente sind die Bewegung, insbesondere die fliegende Blumenvase, sowie das Liquide der bergigen Landschaft. Zugleich ruft Steiners Bild in formaler Hinsicht zeitgleiche Werke Marc Chagalls³¹⁵ in Erinnerung, für die ebenfalls symbolhafte Bildmotive, und schwebende Formen sowie rätselhafte Bildtitel typisch sind.

Sabine Plakolm-Forsthuber interpretierte Steiners Komposition als *„das Ende der tragenden Säule der altösterreichischen Kultur, das des liberalen Bildungsbürgertums. [...] Die barocke Tradition wird ihr zur Allegorie-Ruine eines anderen Österreichs, jenes, das sich zur Fratze verzogen hatte. Weil die Kunst des Barocks zur bedeutungstragenden Konvention für alles nur erdenklich Österreichische geworden war, konnte es die imaginierte Zerstörung, die historische Dimension des damals schon offenbaren Zerstörungswerkes, anzeigen, auch wenn gerade diese Gebäude schließlich erhalten bleiben sollten.“*³¹⁶

Die von Hauser und Steiner zum Ausdruck gebrachte assoziative Verbindung von Barock und Österreich bzw. Barockzeitalter und Moderne vertrat auch der bekannte Schriftsteller und Kunstkritiker Hermann Bahr. In seinem Spätwerk kehrte der Barockbegriff ab 1918 „leitmotivartig“ immer wieder, womit Bahr wesentlich zur positiven Umwertung und zur Aktualisierung des Barocks beitrug.³¹⁷ Anfangs auf die Literatur beschränkt, weitete Bahr seine Überlegungen bald auf andere Disziplinen aus. Unter dem Eindruck der Darstellung der Barockzeit in der *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* des Wiener

³¹⁵ Zu Chagall siehe Ingo F. Walther und R. Metzger: *Marc Chagall (1887-1985). Malerei als Poesie*, Köln 1993.

³¹⁶ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 192-193.

³¹⁷ Siehe zu Bahr (1863-1934) ausführlich Daviau 1986 und 1994 (S. 413) sowie Hartford 2004.

Germanisten Josef Nadler³¹⁸ begann Bahr das Barock als allumfassende Idee typische Kunstform des „bajuwarisch-österreichischen Stammes“ zu betrachten. Die seiner Ansicht nach für das Barocke typische, harmonische Verbindung von Gegensätzen – hier traf sich Bahr mit der das Überregionale betonenden Barockinterpretation Ilgs – entspräche, so Bahr, auch dem Ideal und Bedürfnis des gegenwärtigen Österreich und des modernen „Barockmenschen“. Damit erreichte Bahr die Überleitung vom Barock zur Moderne und die Bestimmung des Barocks als zeitgemäßen (bzw. zeitlosen!) „angewandten Lebensstil“. ³¹⁹

Zitat Bahr: *„Diese Totalität des Innern und Äußern fehlt, wie dem Impressionismus, auch dem Expressionismus wieder; jenen 'steten lebendigen Bund der Geistesaugen mit den Augen des Leibes' [...]. Wann aber je ward er erreicht? Von einzelnen Meistern in einzelnen Werken, die stets unverstanden geblieben sind niemals von einer ganzen Epoche. Es gebe eine, die daran war: die des Barockstils.“*³²⁰ Bahr an anderer Stelle weiter: *„Barock ist der Superlativ aller Synthese. Es ist unersättlich, es hat nie genug, es will alle Höhen, alle Tiefen, alle Weiten in einer einzigen ungeheuren Gebärde beherrschend umfassen [...] Barock ist die Bewegung, ist das Leben selbst [...] Barock ist so flüchtig wie Musik. Und ist ewig wie Musik.“*³²¹

Das Barock war nach Meinung Bahrs wie die Verbundenheit mit der Tradition eine österreichische Besonderheit in Opposition zur „deutschen gotischen Seele“. ³²² Diese Betonung der „deutschen Gotik“ im Gegensatz zum „österreichischen Barock“ erinnert wiederum an die Kontrastierung

³¹⁸ Josef Nadler: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg 1912-1918, Bd. 3 (1918). Nadler (1884-1963) entwickelte bereits ab 1907 ein Konzept von deutschen „Stämmen“, denen bestimmte Eigenschaften zugeordnet waren. Das Barock bezeichnete Nadler als typische Kunstform des „bajuwarisch-österreichischen Stammes“ und brachte es in ursächlichen Zusammenhang mit der habsburgischen Dynastie. Aufgrund der Nähe seiner Thesen zu nationalsozialistischem Gedankengut erlangte Nadler während der NS-Zeit zweifelhafte Berühmtheit. Siehe hierzu Ranzmaier 2005a und 2005b sowie Wolfgang Müller-Funk: *Josef Nadler. Kulturwissenschaft in nationalsozialistischen Zeiten?*, in: Dürhammer/Janke 2003, S. 93-110.

³¹⁹ Hermann Bahr: *Barock*, in: *Summula*, Leipzig 1921, S. 172-177, hier S. 174.

³²⁰ Bahr 1916, zit. nach Imorde 2005, S. 181 nach 3. Auflage 1919, S. 117-119.

³²¹ Hermann Bahr: *Salzburg*, Wien s.d., S. 35. Zitiert nach Daviau 1986, S. 173.

³²² Vgl. Huemer 2003, S. 29-31; Hartford 2004, S. 138.

der beiden „Nationalstile“ im 19. Jahrhundert (doch erfolgte sie bei Bahr ohne nationalistischen Beigeschmack).

Es zeigen sich hierin Parallelen zur damaligen Politik, wo man ebenso bestrebt war, Österreich, den Rumpfstaat der mächtigen Habsburgermonarchie, als eigenständigen Staat zu etablieren und damit etwaigen Anschlussbestrebungen an Deutschland zuvorzukommen.³²³ Durch das große kulturelle Erbe sollte zudem von der tristen wirtschaftlichen Lage abgelenkt werden. Wie keine andere Kunstepoche wurde damals das Barock mit der österreichischen Nation und Identität verbunden. Die retrospektive, legitimistische Politik wandte sich demnach nicht irgendeiner Epoche zu, sondern dem Barock, mit dem man ein mächtiges Österreich, das habsburgische Großreich, und die im Stadtbild täglich präsenten barocken Paläste und Kirchen verbindet. Die Betonung des „Barocken“, „Österreichischen“ in den zeitgenössischen Kunstkritiken war also wohl kaum Zufall, sondern hatte identitätsstiftende Funktion. Bahrs Verbindung von österreichischer Identität und Barock erweist sich damit paradigmatisch für die ideologische Instrumentalisierung des Barockbegriffs während der Zwischenkriegszeit.

Auf die vielschichtige Rezeption des Barocks in der österreichischen Literatur kann hier nicht weiter eingegangen werden, doch sei darauf hingewiesen, dass auch Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) wegen seiner Rezeption des spanischen Autors Pedro Calderón (1600-1681) und dessen „Welttheater“ eine Affinität zu den Denkformen und literarischen Formen des Barock attestiert wurde. Hofmannsthal, der sowohl mit Bahr als auch mit Nadler bekannt war, variierte in seiner Konzeption der 1920 gegründeten Salzburger Festspiele die Gedanken Nadlers und forcierte das Image des genuin barocken Österreich.³²⁴ Als „*absolute Voraussetzung*“ seiner Festspielarbeit nannte er den Raum der

³²³ Es gab aber auch deutschnationale Gruppierungen. Für einen Anschluss an das Deutsche Reich setzte sich nach dem Ersten Weltkrieg auch der Sozialdemokrat Otto Bauer (1881-1938) vehement ein. Vgl. Portisch/Riff 1994, Bd. 1, S. 100-114.

³²⁴ Zu den Salzburger Festspielen siehe Steinberg 1990.

Salzburger Kollegienkirche³²⁵ – einem Hauptwerk Fischer von Erlachs – „und seine besondere Bedingung, die Barockatmosphäre eines feierlichen geschlossenen Raumes“,³²⁶ wo auch sein *Salzburger Großes Welttheater* unter der Regie Max Reinhardts uraufgeführt wurde. Seine Affinität zum Barock brachte Hofmannsthal bereits 1909 von einem boshaften Kritiker die Spottnamen „Spätling der Wiener Barockkultur“ und „Museumsdirektor der Kultur“ ein.³²⁷ Bemerkenswert erscheint mir in diesem Zusammenhang, dass man nicht nur den von Burckhardt und Wölfflin etablierten Barockbegriff aus der Kunst auf die Literatur übertrug,³²⁸ sondern auch in der Literaturgeschichte eine Verbindung zwischen Barock und Expressionismus herstellte: Der Barockbegriff wurde damals wie in der Malerei auf expressionistische Stilphänomene angewendet.³²⁹

Das spezifisch „österreichische“, positive Gepräge des Barock wurde in der heimischen Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung in der Folge unermüdlich wiederholt und entwickelte sich so zum Topos, der – unabhängig von eventuellen kompositionellen Ähnlichkeiten – in Kunstkritiken wie in den eingangs zitierten Beispielen zu tragen kam. Neben dem Ausdruck von Lebensfreude, der synonymen Verwendung anstelle des ausdrucksstarken „Expressionismus“, der „inneren Verwandtschaft“ und der Betonung des „Österreichischen“ (auch im Sinne der Kompensation vergangener Größe) mag zudem das „antiakademische“, nicht normierte Image des Barockstils eine Rolle für die frappante Häufigkeit seines Einsatzes gerade im Zusammenhang mit jungen, noch nicht arrivierten Künstlern gespielt haben.

³²⁵ Zur Kollegienkirche (Universitätskirche zur Unbefleckten Empfängnis Mariae) siehe Lorenz 1999, S. 284-286, Kat.-Nr. 53 (Hellmut Lorenz).

³²⁶ Brief Hofmannsthals vom 9.10.1921 an Emil Ronsperger. Zitiert nach Pape 1991, S. 638.

³²⁷ Samuel Lubinski: *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition*, Dresden 1909. Zit. nach Pape 1991, S. 651.

³²⁸ Siehe hierzu Bauer 1977.

³²⁹ Vgl. Jaumann 1975 und Luther 1969.

Gotik und Expressionismus

Ein vergleichbares Phänomen der veränderten Bewertung und der Instrumentalisierung einer Epoche wie im Fall des österreichischen Barocks ist in Deutschland nachweisbar, wo etwa zur selben Zeit die Gotik zum Vorläufer des Expressionismus erklärt wurde.

Bereits im 19. Jahrhundert hatte man im Zuge der Debatte um die Vollendung des Kölner Domes (1842-1880) die deutsche Gotik positiv umgewertet. Wenn sich auch 1844/45 herausstellte, dass der gotische Spitzbogen seinen Ursprung in Frankreich hatte, blieb die Gotik „*Projektionsfläche für die Sehnsucht nach der fernen mittelalterlichen Vergangenheit, als nostalgischer Fluchtpunkt inmitten politischer und industrieller Revolutionen*“.³³⁰ In ihrer Studie über den *Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*³³¹ beleuchtete Magdalena Bushart die darauffolgende Verknüpfung der Gotik mit der Moderne und zeichnete den Wandel in deren öffentlicher Bewertung parallel zur kunsthistorischen Forschung zwischen 1911 und 1925 nach. Wie die für das Barockverständnis in Österreich prägenden Schriften Albert Ilgs oder Hermann Bahrs waren es in Deutschland die kunsttheoretischen Werke Wilhelm Worringers, die um 1910 eine Debatte über die Gotik und über den Expressionismus als „neue Gotik“ auslösten. Mit ungleich größerer internationaler Durchschlagskraft regten Worringers Schriften zur Verknüpfung der Moderne mit der Kunst früherer Epochen an und wurden programmatisch für den Expressionismus. Seine Bücher *Abstraktion und Einfühlung* (1908) und *Formprobleme der Gotik* (1911) erlangten enorme Popularität:³³² 1920 erschien *Abstraktion und Einfühlung* bereits in der 11. Auflage, von den *Formproblemen* die 8.-12. Auflage. Zur Popularisierung

³³⁰ Mario Kramp: *Heinrich Heines Kölner Dom*, München/Berlin 2002, S. 12 f. (zitiert nach Otto Gerhard Oexle: *Eine Einführung*, in: Oexle/Petneki/Zygner 2004, S. 9-30, hier S. 25.

³³¹ Bushart 1990. Siehe auch die jüngere, thematisch eng verwandte Studie von Saehrendt 2005.

³³² Worringer 1908/1981; Worringer 1911. Für Worringer (1881-1965) war „Einfühlung“ in die Schöpfung grundlegend für die Entstehung einer organischen, „klassischen“ Kunst, wie z.B. der italienischen Renaissance. „Abstraktion“ prägte hingegen die Gotik oder expressionistische Kunst. Zu Worringer und seiner Bedeutung für die Moderne siehe Böhringer/Söntgen 2002.

von Worringers Ideen und des überzeitlichen Gotikbegriffs trug zudem Karl Schefflers Buch *Der Geist der Gotik* (1917) bei, das Worringers Schriften im Aufbau und methodischen Ansatz so nahe stand, dass es sogar als Plagiat bezeichnet wurde.

Unmittelbar nach Erscheinen von Worringers *Formprobleme der Gotik* 1911 kam es, wie Bushart darlegte, in der Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung zu einem wahren Gotik-Boom: „*Gotischen Abstraktionsdrang, gotische Geistigkeit und gotisches Ausdrucksstreben entdeckte man in romanischen Skulpturen, barocken Bildern und impressionistischen Plastiken, wobei man mit den definitorischen Vorgaben meist recht unbekümmert umging. [...] „Gotisch“ war [...] gleichbedeutend mit „transzendental“ und „transzendental“ mit dynamisch, aufstrebend, schmal.*“³³³

Dabei bestand allgemein die Vorstellung, dass sich die Beziehung zur Vergangenheit nicht über motivische oder formale Anleihen definierte, sondern über eine vergleichbare „Weltsicht“, „Seelenverwandtschaft“ und ein „verwandtes Temperament“ funktionierte.³³⁴ Die ausdrucksstarke, unmittelbare Gotik wurde in Antithese zur gesetzmäßigen, „langweiligen“ klassischen Kunst gestellt, der Künstler in seiner Rolle als schöpferisches Individuum aufgewertet. Diese neue Wertschätzung des aus einem „inneren Drang“ schaffenden Künstlers kam den Expressionisten entgegen, die sich fortan auf die Gotik als Vorläufer beriefen. Wiederhall fand dies vor allem im Almanach *Der Blaue Reiter*, der 1912 von Franz Marc³³⁵ und Wassily Kandinsky³³⁶ herausgegeben wurde. So schrieb Marc im Subskriptionsprospekt zum Almanach, „*Wir wissen, dass die Grundideen von dem, was heute gefühlt und geschaffen wird, schon vor uns bestanden haben [...]*“.³³⁷ Im Almanach wurden nicht nur im Text Vergleiche mit der Vergangenheit angestellt, sondern auch anhand von Bildbeispielen „innere Vergleichsmomente“ beschworen: So stand beispielsweise El Grecos *Johannes der Täufer* auf einer Doppelseite

³³³ Bushart 1990, S. 50 f.

³³⁴ Ebenda, S. 83.

³³⁵ Zu Franz Marc (1880-1916) siehe Rosenthal 2004.

³³⁶ Zu Wassily Kandinsky (1866-1944) siehe Brucher 1999.

³³⁷ Lankheit 1965/2004, S. 318

neben Robert Delaunays *Eiffelturm* (**Abb. 70**).³³⁸ Wie in Österreich bildeten auch deutsche Künstler bereits im frühen 20. Jahrhundert „Ahnenreihen“ und wählten damit die fiktiven Vorfahren ihrer Kunst ganz bewusst aus. Bald darauf wurde dieses Nebeneinander von Alt und Neu als Zeugnis „innerer Verwandtschaft“ auch für Ausstellungen populär, beispielsweise waren in der Ausstellung der Künstlervereinigung „Sonderbund“ in Köln 1912 mehrere Bilder El Grecos zu sehen.³³⁹

Gleichzeitig stieß das Mittelalter als Forschungsgebiet auf immer größeres Interesse. Die Expressionisten interessierten sich vornehmlich für die religiösen Strömungen, insbesondere die Mystiker: Göttliche Visionen galten als Vorläufer des modernen Künstlers, der als „moderner Mystiker“ seine „inneren Gesichte“ in abstrakte Formensprache kleidete, weil er „nicht anders konnte“.³⁴⁰ An oberster Stelle der Beliebtheitsskala mittelalterlicher Vorbilder stand Matthias Grünewald, wovon seine umfangreiche Rezeption unter anderem in Werken Max Beckmanns, Oskar Kokoschkas oder Pablo Picassos zeugt.³⁴¹ Ausgelöst wurde diese Begeisterung in Deutschland durch die Präsentation von Grünewalds berühmtem Isenheimer Altar³⁴² 1918/1919 in der Alten Pinakothek in München; etwa zeitgleich setzte die kunsthistorische Bearbeitung von Grünewalds Œuvre ein.³⁴³ Parallel zur Etablierung des Barocks in Österreich erfolgte also in Deutschland die „Entdeckung“ der Gotik in der zeitgenössischen Kunst zeitgleich mit ihrer kunsthistorischen Aufarbeitung. Im Unterschied zu Deutschland gibt es allerdings aus jener Zeit von österreichischen Künstlern kaum Selbstzeugnisse oder Publikationen wie den Almanach des Blauen Reiters.³⁴⁴

Die Verbindung von neuer Gotik und Moderne blieb in Deutschland nicht auf die bildende Kunst beschränkt. Otto Gerhard Oexle verwies auf frühe

³³⁸ Ebenda, S. 67/68. Zu Robert Delaunay (1885-1941) siehe Delaunay 1999.

³³⁹ Vgl. das Kapitel „Legitimation“, insbesondere S. 99.

³⁴⁰ Bushart 1990, S. 145-146.

³⁴¹ Grünewald und die Moderne 2003.

³⁴² Colmar, Musée d'Unterlinden, um 1512-16.

³⁴³ Ein ausführlicher Artikel war Grünewald 1917 im Kunstblatt (Nr. 1, 1917, S. 181-188) gewidmet, 1919 erschien in München Oskar Hagens Buch *Matthias Grünewald*. Auch Paul Fechter fügte in die 1920 erschienene Neuauflage seines Expressionismus-Buches eine Passage über Grünewald ein. Vgl. Bushart 1990, S. 154.

³⁴⁴ Eine der wenigen Ausnahmen stellt Anton Faistauers Buch *Neue Malerei in Österreich – Betrachtungen eines Malers*, Zürich/Leipzig/Wien 1923, dar. Siehe hierzu S. 103.

Filme Fritz Langs wie *Die Nibelungen* von 1924 oder *Metropolis* von 1927, die gotische Vorbilder evozierten, sowie auf Mittelalterromane wie etwa Hermann Hesses *Narziss und Goldmund* aus dem Jahr 1930.³⁴⁵

Wie in Österreich das Barock und das Neo-Barock, so wurden auch in Deutschland Gotik und Expressionismus bald national besetzt, wovon etwa die Symbolisierung des Naumburger Doms mit den Stifterfiguren Uta und Ekkehard zeugt, die zwischen 1925 und 1945 ihren Höhepunkt erreichen sollte.³⁴⁶ Gotik und Expressionismus fungierten in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg als willkommene Alternative zum Impressionismus, der als „undeutsch“ und als Import aus Frankreich galt.³⁴⁷ Vor allem im Zuge der zunehmenden Nationalisierung zu Beginn des ersten Weltkriegs feierte man den Expressionismus als „deutsche“ Erfindung.³⁴⁸ Französische Kunst, insbesondere der „französische“ Neoklassizismus³⁴⁹ wurde sowohl von der öffentlichen Kunstkritik als auch von den Künstlern – zumindest vorgeblich – abgelehnt. Beispielsweise schrieb Franz Marc 1914: *„Ich bin Deutscher und kann nur auf meinem eigenen Acker graben, was geht mich die peinture der Orphisten an?“*³⁵⁰ In Wahrheit richtete jedoch etwa Max Beckmann ab etwa 1925 sein Leben und seine Karriere verstärkt nach Paris aus, um am internationalen Kunstmarkt Fuß zu fassen.³⁵¹ – Die Berufung auf die Vergangenheit und die gleichzeitige Orientierung an der Konkurrenz schließen einander demnach nicht aus. Vielmehr diente die ausdrückliche Bezugnahme auf große ältere Vorbilder zugleich zur Abgrenzung gegenüber zeitgenössischen Kollegen und zur Betonung der Besonderheit des eigenen Œuvres.

³⁴⁵ Otto Gerhard Oexle: *Die gotische Kathedrale als Repräsentation der Moderne*, in: Oexle/Boykov 2007, S. 631-674, hier S. 646-647.

³⁴⁶ Ebenda, S. 648-649. Siehe hierzu ausführlich Ullrich 1998.

³⁴⁷ Bushart 1990, S. 55, 102, 110.

³⁴⁸ Es mutet wie eine traurige Ironie der Geschichte an, dass die Nationalsozialisten wenige Jahre später gerade die Expressionisten zur „entarteten“ Kunst zählten.

³⁴⁹ Beispielsweise die „neoklassizistische“ Phase Pablo Picassos zwischen 1910 und 1930, wo der Künstler sich motivisch und stilistisch an Jean-Auguste-Dominique Ingres orientierte. Siehe On classic ground 1990. – Picassos imaginäres Museum 2001. – Picasso et les Maîtres 2008. – Picasso: Challenging the Past 2009.

³⁵⁰ Marc in einem Brief an August Macke am 12.6.1914, zitiert nach Bushart 1990, S. 105.

³⁵¹ Siehe hierzu Max Beckmann und Paris 1998.

Kokoschkas Barock

Dieses „Spurenverwischen“ mittels der Berufung auf die Kunst früherer Epochen gilt auch für Oskar Kokoschka, der wie kein anderer österreichischer Künstler das „barocke“, genuin „österreichische“ Image seiner Kunst bewusst forcierte. So nannte Kokoschka als Vorbilder nicht etwa zeitgenössische Kollegen, sondern mit Anton Romako³⁵², Ferdinand Georg Waldmüller³⁵³ und Franz Anton Maulbertsch³⁵⁴ drei Maler des 18. und 19. Jahrhunderts.³⁵⁵ Allgemein bekannt ist wohl die launige Erzählung Kokoschkas, er sei einst als Chorsänger in der Wiener Piaristenkirche³⁵⁶ mitten im Solo einer Mozartmesse, mit dem Kuppelfresko Maulbertschs zum Thema der *Aufnahme Mariens in den Himmel mit Vertretern des Alten und Neuen Bundes*³⁵⁷ (1752/53) vor Augen, in den Stimmbruch gefallen und ohnmächtig geworden.³⁵⁸ Besonders im englischen Exil scheint der Künstler mit seinen beiden Biographen Josef Paul Hodin und Edith Hoffmann oft über seine barocken Wurzeln gesprochen zu haben:³⁵⁹ Zitat Kokoschka (1947): *„It was the Baroque inheritance I took over, unconsciously still. Just as it offered itself to my dazzled eyes as a boy singing in choir in the Austrian cathedrals, I saw the wall-paintings of Gran, the Kremser Schmidt, and of the outspoken extremist amongst them, Maulpertsch. I especially loved the last artist's work because of the fascination of Maulpertsch's super-cubist disposition of space and volume. His emotions woke in me something of a conscious grasp of the problems of the art of painting. First becoming conscious of the near-ugliness of reality compared with the illusionist's magic colour, born in the master's unbound imaginations, I soon became aware of and was caught by the Austrian Baroque artist's indocility to the classicist Italian conventions of*

³⁵² Zu Anton Romako (1832-1889) siehe Romako 1992.

³⁵³ Mehr zu Waldmüller (1793-1865) siehe bei Rennhofer 1997.

³⁵⁴ Zu Maulbertsch (1724-1796) siehe Haberditzl 2006.

³⁵⁵ So berichtete Georg Eisler in Eisler 1986, S. 42-43.

³⁵⁶ Wien VIII., erbaut von Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745), ab 1716. Siehe Lorenz 1999, S. 261-262, Kat.-Nr. 29 (Hellmut Lorenz).

³⁵⁷ Siehe hierzu Lorenz 1999, S. 369-370, Kat.-Nr. 124 (Karl Möseneder).

³⁵⁸ Kokoschka 2008, S. 46.

³⁵⁹ Siehe etwa Hodin 1976, wo Kokoschka als „Großmeister des Barock“ bezeichnet wird.

harmony. It was my fate to share also their lack of appeal to my contemporaries who were repelled by 'vision' in art, everywhere, all over Europe."³⁶⁰

Unbewusst habe er, so Kokoschka, das „barocke Erbe“ übernommen, erst die „überkubistische“ Anordnung von Raum und Volumen bei Maulbertsch hätten in ihm das Verständnis für die Probleme der Kunst der Malerei geweckt. Bei der Betonung der ebenso fehlenden Anerkennung durch seine Zeitgenossen bediente sich Kokoschka des Topos des „unverstandenen“ (aber genialen!) Künstlers. Auch später berief sich Kokoschka auf Maulbertsch und dessen prägende Wirkung. So meinte er etwa über *Macht der Musik* (1920; **Abb. 71**), das er selbst für eines seiner wichtigsten Bilder hielt:

Zitat Kokoschka (1947): *„The Power of Music was the first painting in a series of compositions in which I expressed in my own way what I had admired in my youth in the revolutionary fresco painter of the Baroque, Maulbertsch. El Greco never appealed to my soul as much because the Spanish [sic!] master was the last and most refined in a long chain, whereas Maulbertsch begins a popular art of which Mathias Braun, the Tyrolean sculptor, is the best-known representative [...].“*³⁶¹

In „*Macht der Musik*“ hätte er demnach zum ersten Mal all das, was er bei Maulbertsch bewundert hatte, in seine eigene Malerei umgesetzt. Gelegentlich ersetzte Kokoschka bestimmte Vorbilder aber durch andere, so klammerte er später den Bezug zwischen „*Macht der Musik*“ und Maulbertsch aus und meinte, das Bild leuchtete wie Glasfenster, „*was Rouault nie gelang, Van Gogh ist stumpf und weisslich grau dagegen!*“.³⁶² Auch hier diene demnach der plakative Vergleich mit einem Glasfenster der Abgrenzung gegenüber künstlerisch verwandten Werken von Georges Rouault³⁶³ und Vincent van Gogh³⁶⁴.

³⁶⁰ Hoffmann 1947, S. 33.

³⁶¹ Ebenda, S. 161, Anm. 1.

³⁶² Brief Oskar Kokoschkas an Josef P. Hodin vom 12. Mai 1958. Abgedruckt in: Hodin 1968, S. 245.

³⁶³ Siehe zu Rouault (1871-1958) Näheres in Rouault 1993.

³⁶⁴ Zu van Gogh (1853-1890) siehe Metzger/Walther 2003.

Außerdem äußerte sich Kokoschka in theoretischen Schriften über Kunst der Vergangenheit und die „barocke Kultur“ Österreichs. Von seinem Engagement zeugt beispielsweise das Vorwort der umfangreichen Monographie über Maulbertsch von Klara Garas,³⁶⁵ wo Kokoschka die „vom Volke kommende“ Barockkunst gegen die abstrakte Kunst ausspielte:

*„Es ist zu untersuchen, ob die Barockkunst, und besonders die ihres letzten, vielleicht größten Meisters, Franz Anton Maulbertsch, nun in unserer Zeit schon vergessen ist oder ob die Gesellschaft vielleicht noch nicht verstanden hat, daß diese Kunst im Wesen vom Volke kommt, zum Unterschied von dem l'art pour l'art der Akademien, wohin auch die Mode der sogenannten gegenstandslosen Kunst gehört.“*³⁶⁶

Die abstrakte Kunst bedeutete in den Augen Kokoschkas das Ende des Humanismus und der menschlichen Kunst überhaupt. Ähnliche Kritik an der Moderne hatte Hans Sedlmayr bereits 1948 in seinem Buch *Verlust der Mitte*³⁶⁷ geäußert, das Kokoschka wohl nicht unbekannt war. Ich teile die Meinung Almut Krapf-Weilers, dass Kokoschka sich mittels der Berufung auf das Barock von der abstrakten Malerei abzusetzen und zu rechtfertigen suchte.³⁶⁸ Dabei wollte der Künstler *„nicht als altmodischer Maler, der die Zeichen der Zeit nicht bemerkt, sondern als Fortsetzer der großen österreichischen Tradition und als deren Erneuerer“*³⁶⁹ gesehen werden. Er propagierte daher *„seinen Weg der traditionellen Malerei als direkte Erbschaft der barocken Volkskunst nach Franz Anton Maulbertsch und Matthias Bernhard Braun [...]“*³⁷⁰ Krapf-Weiler deutete die von Kokoschka stets bekräftigte Anlehnung an das Barock folgerichtig als *„Individuationshilfe“*³⁷¹, die ihm einerseits dazu diente, sich im englischen Exil als Österreicher vom Hitler-Deutschland abzusetzen, und um sich andererseits als eigenständiger, keiner Richtung angehörender Maler zu etablieren. Diese von Kokoschka vorgegebene „Strategie“ wurde von

³⁶⁵ Garas 1960.

³⁶⁶ Ebenda, S. 6.

³⁶⁷ Sedlmayr 1948. Siehe zu Sedlmayr u.a. Hofmann 1997. – Aurenhammer 2002.

³⁶⁸ Krapf-Weiler 1987.

³⁶⁹ Ebenda, S. 195.

³⁷⁰ Ebenda, S. 208.

³⁷¹ Ebenda, S. 200.

seinen Interpreten bereitwillig übernommen und seitdem in der Literatur wieder und wieder fortgeschrieben. Vor allem in Bezug auf das Spätwerk des Künstlers wurde permanent das österreichische Barock als befruchtend genannt.³⁷²

Bei Kokoschka scheint der Bezug auf das Barock, was sein Selbstbild bzw. dessen Verselbständigung als „Image“ seiner Kunst anbelangt, unter den österreichischen Künstlern am stärksten ausgeprägt gewesen zu sein. Mentalitätsgeschichtlich handelt es sich jedoch um ein viel weiter verbreitetes Phänomen, dessen Wurzeln bis in das Verständnis (neo-) barocker Kunst im 19. Jahrhundert zurückreichen.

³⁷² Ebenda, S. 202.

Austrofaschistische Kulturpolitik

Ihren Höhepunkt erreichte die ideologische Verbindung von Barock und Moderne während des Austrofaschismus³⁷³ (des so genannten „Ständestaates“) zwischen 1934 und 1938.³⁷⁴ Die damalige legitimistische Politik war vom ständigen Rückbezug auf die Habsburgermonarchie und vom staatlich verordneten Katholizismus geprägt. Die Betonung von Tradition beziehungsweise die konstante Rückprojektion während des Austrofaschismus entspricht einem Phänomen, für das der britische Sozialhistoriker Eric J. Hobsbawm³⁷⁵ (* 1917) den Ausdruck der *invention of tradition* prägte: Es handelt sich dabei um konstruierte, auf eine bestimmte (ideelle) Vergangenheit zurückprojizierte Traditionen, die dazu dienen, in einer Gesellschaft Strukturen zu bilden und damit Stabilität zu verleihen.³⁷⁶

³⁷³ Zur von Historikern kontrovers diskutierten Bezeichnung Austrofaschismus siehe u.a. Jagschitz 1983, hier bes. S. 498-499 und Kunst und Diktatur 1994, S. 141. In der vorliegenden Dissertation wird der Ausdruck „Ständestaat“ als Selbstbezeichnung unter Anführungszeichen verwendet.

³⁷⁴ Nachdem bei einer Abstimmung im Nationalrat im Jänner 1933 formale Fehler unterlaufen waren, und die Nationalratspräsidenten ihr Amt zurückgelegt hatten, verkündete Kanzler Dollfuß am 7. März, das Parlament habe sich selbst ausgeschaltet, die Regierung bleibe jedoch Kraft des Kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetzes im Amt. In kürzester Zeit wurden unter anderem Landtags- und Gemeinderatswahlen ausgesetzt, der Republikanische Schutzbund verboten, der Verfassungsgerichtshof ausgeschaltet, ein Streikverbot erlassen und die demokratische Republik Österreich in „Bundesstaat Österreich“ umbenannt. Dollfuß rechtfertigte diese Maßnahmen sowie die Gründung der „Vaterländischen Front“ als „überparteiliche“ politische Organisation mit dem Vorwand, das Vaterland vor dem zunehmenden nationalsozialistischen Terror zu schützen. Rückendeckung für seine Ideen holte sich der tief religiöse Dollfuß vorgeblich bei der Enzyklika *Quadragesimo Anno* (15. Mai 1931) von Papst Pius XI., die für eine berufsständische Gesellschaftsordnung eintrat. Dollfuß strebte an, Österreich zum neuen Zentrum der katholischen Kirche im deutschsprachigen Raum zu machen und sich zugleich als „zweiter deutscher (katholischer) Staat“ vom nationalsozialistischen Deutschen Reich abzusetzen. Nach dem Bürgerkrieg im Februar 1934 verbot Dollfuß die Sozialdemokratische Partei und verkündete eine neue, berufsständische Verfassung: Am 1. Mai 1934 wurde der so genannte „Ständestaat“ ausgerufen und als Repräsentantenhaus Berufsstände eingesetzt, welche die romantische Vorstellung mittelalterlicher Zunftdemokratie wieder beleben sollten. Dollfuß wurde am 25. Juli 1934 bei einem Putschversuch der Nationalsozialisten ermordet.

³⁷⁵ Aus aktuellem Anlass einige biographische Details: Hobsbawm, als Sohn jüdischer Eltern 1917 in Alexandria geboren, verbrachte seine Kindheit in Wien und Berlin. 1933 emigrierte er nach London und studierte am King's College in Cambridge. Er lehrte u.a. am Birkbeck College der Universität London und zählt zu den bedeutendsten Historikern der Gegenwart. Im Jänner 2009 wurde er Ehrenbürger der Stadt Wien, am 15. April 2009 wurde ihm das Ehrendoktorat der Universität Wien verliehen. Jüngst erschienene Literatur: Hobsbawm/Ehalt 2008.

³⁷⁶ Hobsbawm/Ranger 1983.

Zitat Hobsbawm: “[...] ‘*Invented tradition*’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they attempt to establish continuity with a suitable historic past. [...] However, insofar as there is such reference to a historic past, the peculiarity of ‘*invented*’ traditions is that the continuity with it is largely factitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition.”³⁷⁷

Als Gipfel der österreichischen Geschichte galt das katholische Barock, das als Inbegriff vergangener Größe, der geglückten Verbindung von Kirche und Staat während der Gegenreformation sowie als Ausdruck österreichischer Identität und „österreichischen Wesens“ schlechthin als Vorbild des „Ständestaates“ galt.³⁷⁸ Die *Pietas Austriaca*, die Frömmigkeit als Herrschertugend der habsburgischen Dynastie und einst eigentliches Kernstück der habsburgischen Staats- und Herrscherideologie,³⁷⁹ wurde in Opposition zum „deutschen“ Protestantismus bzw. zum „heidnischen“ Nationalsozialismus gestellt. Dies diene einerseits der Etablierung Österreichs als eigenständiger (und „besserer“) deutscher Staat, aber auch zur Abgrenzung gegenüber Deutschland und etwaigen Anschlussbestrebungen.

Niederschlag fand die neuerliche große Popularität der Barockkunst während des Austrofaschismus als „typisch österreichische Kunst“ unter anderem 1934 in einer Sondermarke von Fischer von Erlach und 1937 mit einer Gedenkmünze der Karlskirche.³⁸⁰ Vom angestrebten „gesamtstaatlichen“ Symbolcharakter des Barocks zeugt im selben Jahr das Titelblatt des Katalogs der *Exposition d'art autrichien* im Jeu de

³⁷⁷ Eric Hobsbawm: *Introduction: Inventing Traditions*, in: Hobsbawm/Ranger 1983 (zitiert nach dem Reprint der Taschenbuchausgabe aus dem Jahr 1995), S. 1-14, hier S. 1-2.

³⁷⁸ Vgl. Stourzh 1990, S. 35 f.

³⁷⁹ Definition aus Prinz Eugen 1986, S. 255-257, hier S. 255 (Thomas Karl). Wesentlicher Grundgedanke ist die von Gott gewollte Mission des Hauses Österreich für Reich und Kirche. Die legendäre Gottesfürchtigkeit des ersten Habsburgers Rudolf I. (1218-1291), der das „Kreuz als Szepter“ verwenden wollte, wurde vorbildlich für alle Habsburger.

³⁸⁰ Polleroß 1995, Abb. 15.

Paume in Paris, das *pars pro toto* eine barocke Verkündigungsgruppe³⁸¹ (**Abb. 72**) zeigt. Die Ausstellung fand parallel zur Weltausstellung statt und war eine der wichtigsten Propagandaausstellungen des „Ständestaates“. Wie bereits im Ausstellungstitel anklingt, war man bemüht, mit der Zusammenstellung der Kunstproduktion aus acht Jahrhunderten dem ausländischen Publikum eine genuin „österreichische“ Kunst zu präsentieren,³⁸² und so nimmt es nicht Wunder, dass für das Katalogcover ausgerechnet eine barocke Figurengruppe ausgewählt wurde.

Die austrofaschistische Kulturpolitik favorisierte vor allem „volkstümliche“, „bodenständige“ und religiöse Kunst, was sich in einem allgemeinen Aufschwung an Familienbildern und religiöser Kunst äußerte, die der geforderten Spiritualität und „Innerlichkeit“ entsprachen,³⁸³ so etwa die lokalpatriotische *Wiener Madonna* Carry Hausers aus dem Jahr 1933 (**Abb. 73**). Zur staatlichen Förderung von bildender Kunst, Literatur und Musik wurde 1934 der Große österreichische Staatspreis eingeführt.³⁸⁴ Voraussetzung zur Bewerbung war, dass er nur an Künstler und Künstlerinnen mit österreichischer Staatsbürgerschaft, die in Österreich lebten und arbeiteten, vergeben wurde. Außerdem durften die eingesandten Werke nicht älter als drei Jahre sein. Der Große Staatspreis war mit 2000 Schilling dotiert und sollte für das gesamte Bundesgebiet repräsentativ sein. Geplant war, auf dem Gebiet der bildenden Kunst jeweils verschiedene Gattungen (Malerei, Aquarell/Graphik, Plastik und Architektur) auszuschreiben.

Die erste Wettbewerbs- und Verkaufsausstellung (in den Kategorien Ölbild und Plastik) fand von November bis Dezember 1934 im Künstlerhaus statt, die zugleich einen Überblick über das aktuelle Kunstschaffen in Österreich bieten sollte. Bei den Gewinnern wird der hohe Stellenwert kirchlicher Kunst deutlich: Der heute nur mehr wenig bekannte Bildhauer

³⁸¹ Es handelt sich um die *Verkündigung an Maria* von Veit Königer (1729-1792) aus dem Jahr 1756; Alte Galerie Landesmuseum Joanneum Graz, Inv.-Nr. P 305 und 306. Freundliche Auskunft von a.o.Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz.

³⁸² Vgl. Reinhold 2007.

³⁸³ Vgl. hierzu Klaus Albrecht Schröder: *Übergänge und Brüche. Stilprobleme im frühen Werk von Herbert Boeckl*, in: Boeckl 1994, S. 9-37, hier S. 33.

³⁸⁴ Verwendete und weiterführende Literatur: Ursula Prokop: *Ein ungemein schwieriger Balanceakt. Der große österreichische Staatspreis 1934-1937*, in: Kunst und Diktatur 1994, S. 276-281. – Vasak 1996, S. 55-58. – Mattl 1996, S. 78.

Walter Ritter³⁸⁵ wurde für seine Betonplastik *Christus* ausgezeichnet, die der Architekt Clemens Holzmeister³⁸⁶ für die von ihm umgebaute Pfarrkirche St. Erhard in Mauer (Wien XXIII.) erwarb. Den Preis für Ölmalerei erhielt Herbert Boeckl für seinen *Hymnus an Maria*, die Mitteltafel seines *Stephanuskartons* (**Abb. 74**): Maria erscheint mit dem Kind auf dem Arm auf einer Weltkugel bzw. Mondsichel stehend. Rechts neben ihr stürzt der in starker Verkürzung dargestellte Erzengel Michael mit der Lanze auf den Drachen unter Maria herab, der noch von einem zweiten Engel (Raphael?) links neben Maria mit einem Degen angegriffen wird. Um Michaels Lanze windet sich eine Schlange, die wie der Drache in der traditionellen Marienikonographie den Satan symbolisiert.³⁸⁷

In einem zeitgeistigen Artikel über den Karton zum Altar setzte Otto Benesch Boeckls Gemälde in kunsthistorische Genealogie mit dem Barock sowie in die „heimatliche Tradition“ der gegenständlichen Malerei:

*„Die Meister unserer heimischen Spätgotik und unseres Barock – ein Pacher, ein Maulbertsch – waren sich beim Schaffen ihrer Werke gewiß keiner ‚Abstraktion‘ bewusst, noch viel weniger haben sie eine solche angestrebt. [...] In diesem Sinne ist auch Böckls [sic] Werk weder im ‚modernen‘, noch im ‚alten‘ Stil geschaffen, sondern der heimatlichen Tradition getreu, geistesverwandte Fortsetzung der Meister der Spätgotik und des Barock, naturalistisch in höchstem Maße und Offenbarung einer ehrlich gläubigen Künstlerseele zugleich.“*³⁸⁸

Boeckls Wahl der traditionellen dreiteiligen Altarform und des Themas mit der *Maria Immaculata* im Zentrum ist als Symbol des österreichischen barocken Katholizismus und der *Pietas Austriaca* beredtes Zeugnis der damaligen politischen Intentionen. 1935 wurde Boeckl zum Professor für Malerei an der Akademie der Bildenden Künste ernannt. Für die Stelle hatten sich auch Herbert Dimmel³⁸⁹, Robin Christian Andersen und Rudolf Wacker beworben. Doch der austrofaschistischen Kulturpolitik entsprach

³⁸⁵ Weiterführende Literatur zu Ritter (1904-1986): Ritter 2004.

³⁸⁶ Näheres zu Holzmeister (1886-1983) bei Posch 2005.

³⁸⁷ Zur Ikonographie siehe Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4.2: *Maria*, Gütersloh 1980, Beispiele auf S. 440-441.

³⁸⁸ Otto Benesch: *Zu Herbert Böckls Stephanuskarton*, in: *Kirchenkunst. Österreichische Zeitschrift für Pflege religiöser Kunst*, Nr. 1, Wien 1933, S. 13-16, hier S. 14.

³⁸⁹ Siehe Dimmel 1998.

die Malerei Boeckls weit mehr als etwa Wackers nüchterne Sachlichkeit, in der man sowohl das Religiöse als auch das typisch „Österreichische“ vermisste. Im Aktenvermerk des zuständigen Beamten, Dr. Gottfried Hohenauer, kam dies klar zum Ausdruck: *„Daß Boeckl in christlicher Weltanschauung und Lebensauffassung tief verwurzelt ist und, daß er trotz aller schweren wirtschaftlichen Notlage, unter der er seit Jahren schon leidet, ein vorbildliches Familienleben führt und Vater einer zahlreichen Familie ist [...]. [Seine] Marien-Komposition, die vom Himmel herabsteigende Schutzfrau Österreichs, erhielt heuer den Österreichischen Staatspreis [...].“*³⁹⁰

Das Beharren auf die Tradition, die Förderung von „volkstümlicher“ Kunst und das Negieren avantgardistischer Strömungen wie etwa das weitgehende Fehlen abstrakter Richtungen während des „Ständestaates“ birgt eine Affinität zur nationalsozialistischen Ästhetik, die – abgesehen von religiösen Werken – 1938 nach dem „Anschluss“ bruchlos übernommen werden konnte. Mit verantwortlich für die weitgehende Regression auf Altbewährtes war wohl auch die Bestellung extrem konservativer Professoren an die Akademie der bildenden Künste in Wien mit Wilhelm Dachauer (1927), Karl Fahringer (1929) und Hans Larwin (1930). Dachauer hatte während des nationalsozialistischen Regimes neben Ferdinand Andri und Alexander Popp die kommissarische Leitung der Akademie inne.³⁹¹ Der in der NS-Zeit in Oberösterreich neu ins Leben gerufene „Albrecht Altdorfer Preis“³⁹² – bezeichnenderweise nach einem Maler der im Gebiet des heutigen Oberösterreich und Bayern verwurzelten Donauschule³⁹³ benannt – ging 1942 an den bereits erwähnten Freskenmaler Rudolf Steinbüchler³⁹⁴, der durch seine Entwürfe für die monumentalen Fresken im Linzer Bahnhof und im Stadtturm von Enns bekannt war.

³⁹⁰ Quelle: Österreichisches Staatsarchiv Wien, Akten des Bundesministeriums für Unterricht, F. 2865, Zl. 19561/35 (16.10.1935). Zitiert nach Wacker und seine Zeitgenossen 1993, S. 303.

³⁹¹ Vgl. Tabor 1990, S. 67-68.

³⁹² Kulturhauptstadt des Führers 2008, S. 99-101.

³⁹³ Die Kunst der Donauschule 1965 [zu Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538) siehe bes. S. 35-65].

³⁹⁴ Weiterführende Literatur zu Steinbüchler (1901-1985): Steinbüchler 1952.

Barock als Topos nach 1945

Auch nach 1945 „geistert“ der Begriff des „Barocken“ durch die kunsthistorische Literatur. Das Barock wurde nach dem zweiten Weltkrieg als „österreichischer“ Stil zur Neukonstruktion von Identität instrumentalisiert, insbesondere von populären, nichtwissenschaftlichen Publikationen wie dem von Ernst Marboe 1948 herausgegebenen *Österreich-Buch*, wo es beispielsweise heißt:

*„Das österreichische Barock ist kein Kunststil [...] keine Sache der Museen [...] keine tote, abgeschlossene Erscheinung, über die man registrierend sprechen kann. Das österreichische Barock ist ein lebendiges Geheimnis, das, wie jedes echte Geheimnis, nur von innen her sich dem Mitlebenden, Mitfühlenden erschließt und offenbart [...] das Geheimnis einer Sternstunde Österreichs, geboren aus der Überwindung von Todesnot, Seelenangst und der Gefahr einer Übermachtung durch das Fremde.“*³⁹⁵

Ebenso wurde in der kunsthistorischen Literatur über die österreichische Moderne der Topos des „barocken Erbes“ nach 1945 beharrlich fortgeschrieben, anscheinend ohne über dessen Ursprung oder die darin enthaltene Botschaft nachzudenken. Gerhard Schmidt sprach etwa vom *„Rückgriff auf die barocke Tradition des Landes“*³⁹⁶ als Kennzeichen der österreichischen Malerei außerhalb Wiens (insbesondere jene von Kokoschka, Kolig und Boeckl) nach dem Ersten Weltkrieg:

„Die geistige Aussage mit den Mitteln einer sinnlichen, von Farbe und Bewegung erfüllten Kunst zu bewältigen, mußte gerade für Maler verführerisch sein, die sämtlich nicht aus Wien, sondern aus den bäuerlichen Gebieten stammten, wo sich die Volkskunst nie der barocken Züge begeben hatte. So finden der Niederösterreicher Kokoschka, der Mährer Kolig und der Kärntner Boeckl einen neuen und wohl auch tieferen Anschluß an diesen Stil, der zum letztenmal im späten 19. Jahrhundert in

³⁹⁵ Österreich-Buch 1948, S. 76. Vgl. die Kritik an der darin enthaltenen Österreich-Ideologie von Polleroß 2004, S. 462-469. – Stachel 2007, S. 138.

³⁹⁶ Schmidt 1956, S. 19.

den Bauten der Gründerzeit und in den großen Historien Makarts auferstanden war.“³⁹⁷

Auch Werner Hofmann nannte zur Charakterisierung der österreichischen Malerei der Zwischenkriegszeit *„das Schlagwort vom „barocken Erbe“, dessen Vieldeutigkeit sich einerseits anspruchsvoll interpretieren läßt, anderseits der Berufung auf das „Bodenständige“ Vorschub leisten kann. Da es wertfrei ist, trifft es auf das Genie Kokoschkas ebenso zu wie auf den Epigonismus des Provinzmalers, der sich in die Obhut einer mißverstandenen Tradition flüchtet.“³⁹⁸* Wieland Schmied wollte in der *„Besinnung auf barockes Erbe“* hingegen eines von *„vier Momenten der Auseinandersetzung mit dem Expressionismus“* erkennen.³⁹⁹ Auch in Kokoschkas Malerei konstatierte Schmied *„dramatische Farbharmonien des Barock“*.⁴⁰⁰ Irene Nierhaus sprach – leider ohne Angaben von Quellen – von Anton Kolig als Künstler, der *„gemeinsam mit Boeckl [...] einen zunächst aggressiven Farb-Expressionismus“* vertreten hätte, *„der meist mit der Malkultur der französischen Fauves und der österreichischen Barocktradition in Beziehung gesetzt wird.“⁴⁰¹* Ebenso machte Patrick Werkner für den *„sogenannten malerischen Expressionismus“* (Anton Kolig, Franz Wiegele, Sebastian Isepp, Herbert Boeckl) die Vorbildfunktion des deutschen Impressionismus, Cézannes und *„das barocke Erbe der österreichischen Malerei“⁴⁰²* geltend.

Bemerkenswert ist die bis in jüngste Zeit wiederholte Betonung der barocken Tradition auch insofern, als es sich hierbei offensichtlich um eine kollektive, diffuse Vorstellung, ein „Image“ von Vergangenheit handelt. Zu wenig scheint man sich bislang darüber bewusst gewesen zu sein, dass der Topos des Barocken – wenn überhaupt – auch in Bezug auf die österreichische frühe Moderne nur als Metapher (griech. *μεταφορά*, Übertragung) fungieren kann, als „trans-historisches Phänomen“, wie es

³⁹⁷ Ebenda.

³⁹⁸ Hofmann 1965, S. 140.

³⁹⁹ Schmied 1983, hier S. 691.

⁴⁰⁰ Schmied 2002, S. 52.

⁴⁰¹ Nierhaus 1986, S. 80.

⁴⁰² Patrick Werkner: *Verwandlung des Sichtbaren – Expression*, in: *Der Kunst ihre Freiheit* 1984, S. 65-100, hier S. 82.

auch die jüngere Barockforschung, beispielsweise Peter Burgard oder Mieke Bal, anstrebt.⁴⁰³

Der einzige mir bekannte kritische Hinweis auf die inflationäre Verwendung des Ausdrucks vom „barocken Erbe“ in der modernen Kunstgeschichtsschreibung nach 1945 stammt von Antonia Hoerschelmann. Sie schlug in ihrer Dissertation 1987 vor, dass der „*schlagwortartig nicht näher definierte Begriff des ‚barocken Erbes‘*“ in der Forschung als Begründung für die wesentliche Bedeutung der Farbe in der Malerei gedient hätte,⁴⁰⁴ respektive als Erklärung für das Fehlen avantgardistischer Tendenzen herangezogen wurde.⁴⁰⁵ Dieser Erklärungsansatz Hoerschelmanns hat vieles für sich, doch reichen die Ursprünge der damals längst zum Topos gewordenen Devise eines „barocken Erbes“ noch viel weiter zurück.

Vielleicht erscheint manches in diesem Kapitel über die österreichische Identität und das Barock zu polemisch. Der Kontrast von „barockem Österreich“ und „gotischem Deutschland“ ist zugegebenermaßen bewusst polarisierend formuliert. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass sich etwa auch das deutsche Kaisertum formal auf barocke Vorbilder bezog, wie beispielsweise 1881 bei der Anschaffung eines neubarocken Tafelsilbers der preußischen Städte für die Hochzeit des späteren Kaisers Wilhelm II.,⁴⁰⁶ oder dass umgekehrt ein anderer österreichischer „Paradekünstler“, Egon Schiele, mehrfach als „Gotiker“ angesprochen wurde.⁴⁰⁷ Federführend war hierbei Schieles Förderer Artur Roessler, der im Anschluss an die Schriften Worringers das Buch *Die Stimmung der Gotik*⁴⁰⁸ verfasste, und der Schiele als „*Neugothiker*“ [sic] bezeichnete. Damit versuchte er die Ausdruckskraft von Schieles Werken und die Ernsthaftigkeit seines Tuns als Nachfolger eines „altdeutschen Meisters“

⁴⁰³ Bal 1999. – Burgard 2001.

⁴⁰⁴ Hoerschelmann 1987, S. 134.

⁴⁰⁵ Ebenda, S. 136.

⁴⁰⁶ Polleroß 1995a, S. 12.

⁴⁰⁷ Vgl. hierzu Ursula Storch: „*Wer war es, wie war er?*“ *Zur Konstruktion des Schiele-Bildes bei Arthur Roessler*, in: Schiele & Roessler 2004, S. 20-28, hier S. 21. – Fuchs 1991, S. 66, 106.

⁴⁰⁸ Roessler 1903.

zu betonen. Auch Max Oppenheimer und Oskar Kokoschka wurden beispielsweise von Wilhelm Hausenstein in seinem Buch über *Die bildende Kunst der Gegenwart* als „Neugotiker“ geführt.⁴⁰⁹

Dessen ungeachtet war es jedoch nicht wie in Deutschland die Gotik, die als kollektive Idealvorstellung eines Nationalstils fungierte, sondern das Barock, dem zur Kompensation vergangener Größe und als Ruhepol in einer turbulenten Zeit für das nationale Selbstbewusstsein Österreichs identitätsstiftende Funktion zukam (und wohl bis heute zukommt). Insofern ist auch die Aussage Martin Warnkes zu revidieren, der am Ende seines Beitrags über die Entstehung des Barockbegriffs 1991 resümierte, es sei „in der Kunstgeschichte diese Koalition zwischen Barock und Avantgarde später [gemeint ist nach Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* von 1915, wo die Beschreibung der Barockkunst, so Warnke, von der zeitgenössischen expressionistischen Kunst geprägt war; E.M.] *nicht mehr produktiv geworden*“.⁴¹⁰ Das Barock(e) wurde seither immer wieder als Referenzmodell einer sich als Avantgarde begreifenden Kunst proklamiert, was von seiner anhaltenden Faszination auch in der so genannten Postmoderne zeugt. In methodischer Hinsicht erfordert die Anwendung des Begriffs des „Barocken“ und des damit verbundenen Assoziationsrahmens in der modernen und zeitgenössischen Kunst allerdings gerade in Österreich einiges an Fingerspitzengefühl, da die unterschwellig vorhandene nationale Komponente – auch bei der Vorstellung des Barocken als überzeitliches Prinzip – stets mit einzubeziehen ist.

⁴⁰⁹ Hausenstein 1914, S. 9.

⁴¹⁰ Warnke 1991, S. 1223. – Warnke 1995.

Legitimation

Eng verbunden mit dem Problemfeld der Stiftung von Identität ist der Aspekt der Legitimation, der bereits im Zusammenhang mit der austrofaschistischen Kulturpolitik zur Sprache kam. Thema dieses Kapitels ist, wie sich Künstler durch die Berufung auf die Tradition eine Daseinsberechtigung zu verschaffen suchten, und wie moderne Kunst in der affirmativen Kunstkritik durch die gezielt eingesetzte Rückbindung an Vertrautes, historisch Approbiertes, gleichsam vom Verdikt der „Traditionslosigkeit“ freigesprochen werden sollte: Künstler bekamen anstelle des ungeliebten Images eines „Bürgerschrecks“ durch die Verknüpfung mit der Vergangenheit den Anstrich einer „gemilderten“ Moderne verpasst.

Ausstellungswesen

Kennzeichnend für diese Bestrebungen ist die österreichische Museumspolitik der Zwischenkriegszeit sowie die Art der Ausstellungspräsentation in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg. Anhand von zwei Ausstellungen der Salzburger Künstlergruppe *Wassermann* und der Linzer Künstlervereinigung *Der Ring* in den Jahren 1919 und 1920 wird im Folgenden die Integration von Alten Meistern in Präsentationen zeitgenössischer Malerei vorgestellt. Es geht dabei wohlgerne nicht um Überblicksausstellungen, wo die Kunst mehrerer Jahrhunderte gemeinsam präsentiert wurde, sondern um bislang weitgehend unbeachtete „Akzentsetzungen“ mittels der Kunst früherer Epochen, die neben dem rein dekorativen Effekt meines Erachtens auf eine bestimmte Wirkung – die Legitimation der Moderne – abzielten.

Die Linzer Künstlervereinigung *Der Ring* ging aus der Künstlervereinigung *MAERZ* hervor, die im Frühjahr des Jahres 1913 von den Künstlern

Klemens und Franz Brosch, Franz Sedlacek, Anton Lutz, Hans Pollak und Heinz Bitzan gegründet worden war.⁴¹¹ Durch den Zuzug von Künstlern und Kunstinteressierten aus der alten Monarchie ins reiche Bauernland Oberösterreich erwachte trotz der wirtschaftlichen Not in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg in der oberösterreichischen Landeshauptstadt das geistige und künstlerische Leben. 1919 wurde der *Ring* als Vereinigung von oberösterreichischen Kunstfreunden und Künstlern aller Sparten gegründet. Ziel des Kunstvereins war unter anderem die Veranstaltung von Ausstellungen, Lesungen und Konzerten, der Bau eines „Kulturhauses“ für Linz, die Stiftung von Kunstpreisen, sowie der An- und Verkauf von Kunstwerken. Weiters angestrebt wurde der Rechtsschutz der Mitglieder in Kunstbelangen, die Gründung einer Künstlerkammer, die Veranstaltung von Auktionen und Schätzungen, die Sammlung von Kunstwerken und vieles mehr.⁴¹² Das damals revolutionäre Programm diente demnach einerseits der Belebung der Linzer Kunstszene, aber auch der sozialen und finanziellen Absicherung der Künstler. 1922 stellte der *Ring* seine Tätigkeit ein und wurde drei Jahre später, am 23. Dezember 1925, amtlich aufgelöst.

Zwischen 1919 und 1921 organisierte die Vereinigung sieben Ausstellungen, die zum Teil auch im Salzburger Künstlerhaus und im Hagenbund in Wien gezeigt wurden. Diese waren stets Sparten übergreifend ausgerichtet und einem bestimmten Thema gewidmet. Das Rahmenprogramm bildeten Vorträge und Konzerte. Dass der *Ring* in Oberösterreich schon bald als „radikal“ verschrien war, hat wohl mit den damals ungewöhnlichen Ausstellungsmethoden, weniger mit der gezeigten Kunst zu tun.

In der Ausstellung *Moderne Graphik in Oberösterreich*, die im Oktober 1920 im Pavillon des Linzer Volksgartens stattfand,⁴¹³ wurden in damals völlig neuartiger Weise den zeitgenössischen Werken der *Ring*-Mitglieder

⁴¹¹ Rapp 1993.

⁴¹² Statuten des *Ring* nach Schmidt 1954, S. 54 ff.

⁴¹³ Die Linzer Ausstellung wurde im November 1920 auch im Hagenbund in Wien präsentiert. Leider sind von keiner der beiden Ausstellungen Photos erhalten.

einige Skulpturen aus dem Linzer Diözesanmuseum gegenübergestellt.⁴¹⁴ Dadurch ergab sich ein geschlossenes Bild von alter und neuer Kunst, flächigem Holzschnitt und dreidimensionaler Skulptur. Neben dem dekorativen Effekt wurde dadurch ein Anschluss an die Vergangenheit und die heimische Tradition erreicht.

Die Idee der Integration einzelner Kunstwerke früherer Epochen in Präsentationen moderner Kunst scheint damals weiter verbreitet gewesen zu sein als bislang bekannt war: Wie aus einem Brief Anton Koligs an Emil Frankl (den Vater des im Kapitel „Vorbild – Nachbild“ vorgestellten Malers Gerhart Frankl) hervorgeht, wollte auch er die „großen alten Meister“ in Ausstellungen junger Künstler integriert sehen.⁴¹⁵

Die akzentuierte Verbindung von alter und moderner Kunst könnten die österreichischen Künstler bereits in der XVI. Ausstellung der Wiener Secession im Jänner bis Februar 1903 kennen gelernt haben. Dort waren in der didaktischen Schau *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik*⁴¹⁶ neben den französischen Impressionisten ein *Mönch in Verzückung* von El Greco aus der Sammlung Zuloaga in Sevilla sowie Werke von Delacroix, Goya, Tintoretto und Rubens zu sehen gewesen, die damals als „Vorväter“ des Impressionismus galten. Zumindest einer der *Wassermann*-Gründer, Anton Faistauer, hatte diese Secessionsausstellung besucht und berichtete später, sie habe seine „endgültige Entscheidung für die Malerei“ bewirkt.⁴¹⁷ Auch in der ersten Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstlerinnen (VBKÖ)*⁴¹⁸ – der ersten Künstlerinnenvereinigung Österreichs – in der Wiener Secession

⁴¹⁴ Nach der Schließung des Diözesanmuseums waren die Skulpturen bereits 1915 in die Sammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums gelangt. Ich danke Dr. Lothar Schultes für den freundlichen Hinweis.

⁴¹⁵ Brief vom 5.4.1927, Archiv Belvedere, Wien; publiziert in Lachnit 1998, S. 188. Kolig bemühte sich angeblich bereits 1911 (vergeblich), für eine Ausstellung des Hagenbundes Rubens' *Gewitterlandschaft* aus dem Kunsthistorischen Museum als Leihgabe zu erhalten.

⁴¹⁶ *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik*, XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Ausst.-Kat. Secession Wien, Jänner bis Februar 1903. Vgl. hierzu auch Paul 1993, S. 288-289.

⁴¹⁷ Anton Faistauer: *Selbstbiographie* vom 15.8.1922. Wiederabgedruckt in Fuhrmann 1972, S. 17.

⁴¹⁸ Die Vereinigung besteht – mit einer Unterbrechung im Zweiten Weltkrieg – seit ihrer Neukonstituierung 1945 bis heute. Siehe <http://www.vbkoe.org>.

waren 1910/11 unter dem Titel *Die Kunst der Frau* Künstlerinnen vom 16. bis ins 20. Jahrhundert versammelt gewesen, darunter Sofonisba Anguissola (1527/28-1623) und Angelika Kauffmann (1741-1897). In einem Überblick über das künstlerische Schaffen von Frauen sollte die eigene Arbeit durch die Leistungen der berühmten Vorgängerinnen historisch legitimiert werden.⁴¹⁹

In Frankreich und Deutschland wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenfalls einzelne Werke Alter Meister in moderne Kunstaussstellungen integriert, um sie als Vorväter (und vielleicht auch als „Lehrmeister“) der zeitgenössischen Künstler zu proklamieren. Im Pariser *Salon d'Automne* waren beispielsweise 1908 Gemälde El Grecos mit moderner Malerei kombiniert, ebenso war El Greco 1912 in der Ausstellung der deutschen Künstlervereinigung *Sonderbund* in Köln unter hundertsechzig Künstlern der einzige Nicht-Zeitgenössische.⁴²⁰ Auch bei der Präsentation der Sammlung Nemes von Juni 1911 bis Anfang 1912 in der Alten Pinakothek München waren El Greco, Tintoretto, Rembrandt und Rubens sowie Guardi, Constable und Goya gemeinsam mit Manet, Monet, Degas, Renoir und Cézanne zu sehen.⁴²¹ Hugo von Tschudi, der zwischen 1909 und 1911 Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen war, schrieb im Katalog zur Ausstellung, dass er mit dieser Zusammenstellung zeigen wollte, dass sich Künstler unterschiedlicher Epochen dennoch mit „*ähnlichen malerischen Problemen*“ befassten. Außerdem könnte man – dies ist in unserem Zusammenhang im Hinblick auf die referierten Ansätze Riegls, Baxandalls und Bals wichtig – mittels zeitgenössischer Kunst einen besseren Zugang zu alten Werken finden.⁴²² Neben dieser programmatischen Ausstellung der Sammlung Nemes kaufte Tschudi für die Alte Pinakothek Gemälde, die er für Vorläufer der Moderne hielt, und plante die Erweiterung der Pinakothek um einen Anbau für neue Kunst.⁴²³

⁴¹⁹ Siehe hierzu Plakolm-Forsthuber 1994, S. 65-66.

⁴²⁰ Siehe hierzu Aust 1961. – Paul Ferdinand Schmidt: *Die Internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1912, S. 234.

⁴²¹ Paul 1993, S. 286.

⁴²² Ebenda, S. 287.

⁴²³ Ebenda, S. 283.

Seine eigene Rolle sah Tschudi, wie Barbara Paul in ihrer Untersuchung über Tschudis Bemühungen um die moderne Kunst darlegte, als die eines „*neuen Typs des Galeriedirektors*“, der sich für sein Sammlungsgut „*vor allem da interessiert, wo es durch lebendige Fäden mit der Gegenwart verknüpft ist. Weniger als der stille Hüter einer abgeschlossenen Sammlung kunst- und kulturhistorischer Dokumente, fühlt er sich als der Vermittler ästhetischer Werte, für die unsere Zeit empfänglich geworden*“ ist.⁴²⁴

Eine ähnliche Intention mag der Ausstellung der Künstlervereinigung *Wassermann* in Salzburg im August des Jahres 1919 zugrunde gelegen sein, die ich im Folgenden näher vorstellen möchte. Wie beim oberösterreichischen *Ring* waren zwischen den modernen Bildern mittelalterliche Skulpturen platziert: Auf zwei zeitgenössischen Fotografien (**Abb. 75, 76**) mit Einblicken in die *Wassermann*-Ausstellung sieht man beispielsweise eine (anscheinend barockisierte) gotische Madonnenfigur mit Kind neben Anton Faistauers *Votivaltar* aus dem Jahr 1918/19 (**Abb. 38**) aufgestellt. Faistauers Altar, dessen Mitteltafel eine *Beweinung* zeigt, steht sowohl ikonographisch als auch hinsichtlich seiner Form des Triptychons in bewusster Nachfolge mittelalterlicher Bildtypen (vgl. Kapitel „Vorbild – Nachbild“, S. 39). Auch *Die Heiligen Drei Könige* von Felix Albrecht Harta, die rechts auf der zweiten Photographie zu erkennen sind, haben ein Thema traditioneller christlicher Ikonographie zum Inhalt. Neben den ikonographischen Bezügen und der Gegenüberstellung mit mittelalterlicher Kunst war auch gotische Kunst selbst ein Bildthema. So war von Felix Albrecht Harta laut Katalog ein Ölgemälde mit dem Titel *Gotische Figur* ausgestellt.⁴²⁵

Die in der Ausstellung gezeigten mittelalterlichen Skulpturen wurden in den damaligen Zeitungskritiken erstaunlicherweise nur beiläufig angesprochen, um die „mittelalterliche Erzählfreude“ der Bilder hervorzukehren:

⁴²⁴ Tschudi im Vorwort des Ausstellungskatalogs *Nemes*, München 1911; zitiert nach Paul 1993, S. 288.

⁴²⁵ Der Wassermann 1919, Kat.-Nr. 64.

„Zu diesem Bild [gemeint ist ein Altar des Münchener Malers Karl Caspar⁴²⁶, der in bei der Ausstellung als Gast teilnahm; E.M.] passen die gotischen Figuren, die man im Hauptsaal aufgestellt hat, am besten. Mittelalterlich ist die Freude am Erzählen, an der Farbenbuntheit, die scheinbare Anlehnung an die flächenhafte Darstellung und viele Bewegungen und Formen im einzelnen.“⁴²⁷ Der konservative Kritiker Kulstrunt meinte hingegen sarkastisch: „Im Hauptsale stehen gotische Heiligenfiguren, die sich jedenfalls niemals haben träumen lassen, daß sie nach Jahrhunderten in einer Ausstellung der „Moderne“ für ihre Schöpfer und deren gläubige Kunst noch Zeugnis ablegen sollen.“⁴²⁸

Bereits von der zeitgenössischen Kunstkritik hervorgehoben wurde der Ausstellungsschwerpunkt der religiösen Kunst, der als gezielter Rückgriff auf die Tradition positive Reaktionen hervorrief:

„Es ist ein bewußtes Zurückgreifen auf die kirchliche Kunst, hauptsächlich des gotischen Mittelalters, aber auch anderer Kunstseiten (Barock, Renaissance). [...] Der Begriff des Expressionismus als seelischer Ausdruck für bestimmte Empfindungen gibt die erste Erklärung, warum sich die Gegenwart dem religiösen Gebiet zuwendet. Aber es gab in der Kunstgeschichte eine Wandlung, die unserem Zeitalter auffallend ähnlich war: das war der Übergang von der klassisch-antiken zur altchristlichen Kunst, aus der sich im Laufe der Jahrhunderte die mittelalterlich-religiöse Kunst entwickelte. Dem klassischen Formgefühl und der Schönheitsauffassung der Griechen entspricht das Schönheitsbild des akademischen 19. Jahrhunderts. In den letzten Jahrhunderten vor Christus begann die künstlerische Auflösung der klassisch-schönen Formen, zunächst eine Zerteilung durch Licht und Schatten, statt der objektiven Wirklichkeit galt der subjektive Schein.“⁴²⁹

⁴²⁶ Karl Caspar (1879-1956) war von 1922 bis 1937 Professor an der Münchener Akademie. Seine stilistisch zwischen Impressionismus und Expressionismus angesiedelten Bilder waren meist religiösen Themen gewidmet. Siehe Günther Wirth u.a.: *Maria Caspar-Filser – Karl Caspar. Verfolgte Bilder*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Albstadt 1993.

⁴²⁷ Josef Mühlmann: *Wassermannausstellung. Geistige Auffassung der Malerei*, in: Salzburger Chronik, Jg. 55, Nr. 192, 24.8.1919, S. 2-3, hier S. 3.

⁴²⁸ Prof. Kulstrunt in der Salzburger Chronik, Jg. 55, Nr. 180, 9.8.1919, S. 1-2, hier S. 2.

⁴²⁹ Josef Mühlmann: *Wassermannausstellung. Geistige Auffassung der Malerei*, in: Salzburger Chronik, Jg. 55, 24.8.1919, Nr. 192, S. 2-3, hier S. 2.

Der den Salzburger Künstlern freundlich zugeneigte Kritiker Josef Mühlmann scheint in dieser Passage geprägt von der Lektüre Riegls und dessen Vorstellung eines „Kunst-Wollens“ in der spätantiken Kunst.⁴³⁰ Zeitgenössische Kunst und frühchristliche bzw. mittelalterliche Kunst wurden von Mühlmann auf geschickte Art und Weise parallelisiert, um die Moderne und ihre Ziele durch die Rückbindung an vorhergehende Epochen aufzuwerten.

Über die Bestrebungen der Salzburger Künstler und den Zweck der Gegenüberstellung von Alt und Neu in der *Wassermann*-Ausstellung gibt das ebenfalls von Josef Mühlmann verfasste Vorwort im Katalogheft Auskunft: Mühlmann gab sich darin kämpferisch und brach mit feurigen Worten eine Lanze für die zeitgenössische Kunst:

„Die Frage, ob die Kunst der Jungen mehr Berechtigung habe als die der Alten Meister, ist für den Menschen der Gegenwart schon aus Zuneigung beantwortet. Die Natur der Sache bringt es mit sich. Die Mutter hat ihr jüngstes Kind am liebsten, es ist ihrem Fleisch und Blut am nächsten. [...] Der Anhänger der älteren Kunst sagt „Ich frage nicht danach, ob ein Maler der älteren oder der neueren Richtung angehört, für mich gilt das Kunstwerk an sich.“ Der Mann hat an und für sich recht, es gilt allein das Kunstwerk.“⁴³¹ [...] „Wie stellt sich der moderne Mensch zur alten und zur neuen Kunst? Er kennt keinen Unterschied, er verschließt sich keiner Richtung, er sucht alles, ob alt, ob neu, zu umfassen; er sucht das Schöne aller Zeiten, er verschließt sich am wenigsten dem Schönen, das seine eigene Zeit ihm bietet.“⁴³²

Ähnlich argumentierte Mühlmann in einer Vorschau auf die Ausstellung im Salzburger Volksblatt: *„Es ist kleinlich zu sagen: „Dem modernen Menschen kann nur die Gegenwartskunst etwas geben, die Vergangenheit kümmern ihn nicht.“ Ebenso kleinlich ist die Ansicht, daß nur das Alte wertvoll sei, daß alles Neue nicht Kunst genannt werden könne. Der moderne Mensch erfaßt das Schöne aller Zeiten.“⁴³³*

⁴³⁰ Zu Riegl siehe Vasold 2004.

⁴³¹ Josef Mühlmann: Vorwort in *Der Wassermann* 1919, S. 6.

⁴³² Ebenda, S. 8.

⁴³³ Josef Mühlmann im *Salzburger Volksblatt*, Jg. 49, Nr. 173, 1.8.1919, S. 7.

Dieses „Sich-nicht-verschließen“ gegenüber allen Kunstrichtungen und offen „für das Schöne aller Zeiten“ zu sein, erscheint mir für den angestrebten Erfolg der Ausstellung von essentieller Bedeutung. Mühlmanns Text wird buchstäblich zum Vademekum für den Ausstellungsbesuch und wurde der Zeitungsleserschaft von ihm auch ausdrücklich zur Lektüre beim Ausstellungsbesuch empfohlen, um eine vorschnelle Aburteilung der Moderne zu verhindern. Der Katalogtext ist zugleich Schlüssel für die mit der Gegenüberstellung intendierte Wirkung: Ohne Unterschied sollte der Besucher Altes wie Neues betrachten, sich am Schönen erfreuen.

In diesem Sinne meinte auch Alois Grasmayer in einer anderen Ausstellungskritik: *„Wir brauchen den alten Wein, der uns vorher gelabt hat, nicht auszuschütten, wenn wir neuen Wein in neue Schläuche tun. Gute alte und gute neue Kunst vertragen sich vortrefflich und nur die Mittelmäßigkeiten und Unehrllichkeiten sind überall peinlich und unduldsam. Wir lesen ja auch alte und neue Schriftsteller, hören alte und neue Musik.“*⁴³⁴

Der Maler Anton Faistauer, der in den vorhergehenden Kapiteln als Freskomaler und in seiner Rolle als „Erbe der Barockmaler“ vorgestellt wurde, und Gründungsmitglied des *Wassermann*, stieß in seinem wenige Jahre später publizierten Buch *Neue Malerei in Österreich* 1923 in dasselbe Horn:

*„[...] der Kern des Schaffens ist der gleiche gestern wie heute, so sehr sich auch die Form verändert haben mag. [...] wenigen würde es offensichtlich sein, daß die ungleichen Werke beider aus dem gleichen Geiste geboren wurden, aus der gleichen Not, derselben Kraft, dem gleichen Urschöpferwesen. Und doch ist es so. Die Quelle der Kunst ist dieselbe ewige, ob ihr Strahl hell oder dunkel leuchtet, ob er in der Sonne funkelt oder im Mondlicht schimmert.“*⁴³⁵ Und an anderer Stelle über seinen Freund Franz Wiegele: *„Modern oder alt gilt ihm gleichviel, er kennt nur die eine Kunst [...]“*⁴³⁶

⁴³⁴ Alois Grasmayer im *Salzburger Volksblatt*, Jg. 49, Nr. 191, 23.8.1919, S. 3.

⁴³⁵ Faistauer 1923, S. 1-2.

⁴³⁶ Ebenda, S. 58.

Die Künstlervereinigung *Wassermann* plante außerdem, in Salzburg eine Akademie zu gründen, wo neben dem Studium der Natur das Studium alter Meister der wichtigste Unterrichtszweig sein sollte. Die Studenten sollen wie Lehrlinge bei alten Meistern das Handwerk von Grund auf erlernen.⁴³⁷ Im konservativen Salzburg war die *Wassermann*-Ausstellung dennoch ein Skandal, der in der Presse breites Echo fand. Das gegenüber der Moderne liberale *Salzburger Volksblatt* räumte der Schau mit mehreren Artikeln innerhalb eines Monats ungewöhnlich breiten Raum ein, „weil künstlerische Umwälzungen nur in Rede und Gegenrede geklärt werden können“.⁴³⁸ Dass die Salzburger Künstler die mittelalterlichen Skulpturen zur „Milderung“ ihrer – aus heutiger Sicht ohnehin mehr konservativen denn radikalen – Moderne wählten, und dass Josef Mühlmann in seinen Zeitungskritiken die „Schönheit der Kunst aller Zeiten“ beschwor, kam wohl nicht von ungefähr, sondern aus der zu Recht befürchteten polemischen Kritik gegen die Ausstellung.

Die Kombination von mittelalterlicher Plastik mit moderner Malerei und Grafik hatte demnach keineswegs nur dekorative Funktion, sondern zielte sowohl beim *Ring* als auch beim *Wassermann* in erster Linie auf die Legitimation der Moderne ab: Indem man sich im „harmonischen Verhältnis“ mit den Vorgängern zeigt, betont man die „gleiche Gesinnung“, die „Zeitlosigkeit“ seines Anliegens und der eigenen Kunst. Durch Blickbezüge und Sichtachsen in der Ausstellung ergeben sich beim Besucher automatisch assoziativ auch ideelle Zusammenhänge. Die alten Meister wirken dabei gleichsam als „Katalysator“ für die Etablierung der Moderne. Mit der Gegenüberstellung soll beim Publikum die Ernsthaftigkeit des modernen künstlerischen Schaffens propagiert werden, aber auch der Anspruch an den eigenen Status als Künstler, als „moderner Alter Meister“. Durch den bewussten Anschluss an die Vergangenheit stellte man sich gezielt in eine „Ahnengalerie“ und wählte dabei die Vorfahren ganz bewusst aus.

⁴³⁷ Josef Mühlmann: *Der Wassermann*, in: *Die graphischen Künste*, Jg. XLIII, 1920, S. 83-93, hier S. 93.

⁴³⁸ Notiz der Redaktion vor einem Artikel von Alois Grasmayer im *Salzburger Volksblatt*, Nr. 189, Jg. 49, 21.8.1919, S. 2-3, hier S. 2.

An und für sich birgt diese Vorgangsweise jedoch einen Widerspruch: Die Künstler wollten zukunftsweisend sein, versuchten sich aber durch historische Rückversicherung im allgemeinen Gedächtnis und im Kunstbetrieb zu verankern. Diese affirmative statt provokative Haltung stand naturgemäß im krassen Widerspruch zu ihrem Avantgarde-Anspruch.

Museumspolitik

Auf eine Verbindung von Alt und Neu zielte auch die damalige Museumspolitik ab: Mit der Leitung der Museumsordnung wurde 1919 der bereits im Zusammenhang mit dem „Überregionalen“ des Barocks (S. 65-66) erwähnte Hans Tietze betraut. Neben seiner umfangreichen wissenschaftlichen Forschungsarbeit und seiner Tätigkeit als Denkmalpfleger trat Tietze in seinen Kunstkritiken als begeisterter Vorkämpfer und Förderer der österreichischen modernen Kunst hervor. 1923 wurde durch seine Initiative das neue Barockmuseum im Unteren Belvedere eröffnet,⁴³⁹ ein Jahr später die Galerie des 19. Jahrhunderts im Oberen Belvedere, und 1929 wurde neben dem Barockmuseum in der Orangerie die *Moderne Galerie* gegründet, wo klassische Moderne zu sehen war.⁴⁴⁰ Auch im 1891 eröffneten Kunsthistorischen Museum gab es anfangs eine Abteilung für moderne Kunst.⁴⁴¹ Alt und Neu waren also in beiden Häusern eng nebeneinander zu sehen.⁴⁴²

⁴³⁹ Die österreichische Galerie übernahm 1921 die Kunstwerke des österreichischen Barock aus dem Kunsthistorischen Museum, 1923 wurde das „Barockmuseum“ im Unteren Belvedere eröffnet, wo die noch weitgehend im originalen Zustand erhaltenen Räume einen idealen Rahmen boten. Nach der Übersiedlung der Fundstücke aus Ephesos, die bislang ebenfalls im Unteren Belvedere gelagert worden waren, konnte das Barockmuseum 1934 auf die gesamten Repräsentationsräume des Schlosses ausgedehnt werden. Aurenhammer 1971, S. 35.

⁴⁴⁰ Krapf-Weiler 1986, S. 83.

⁴⁴¹ Siehe hierzu Haupt 1991.

⁴⁴² Auch Hugo von Tschudi plante die Errichtung einer Abteilung Moderner Kunst in der Alten Pinakothek, konnte dieses Vorhaben jedoch nicht mehr verwirklichen. Paul 1993, S. 285.

Tietze machte die kunsthistorische Forschung explizit von einer vitalen Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart abhängig: Nur durch die neue Kunst könnte man die alte verstehen, denn Kunst sei ein lebendiger Organismus, der sich wie die Menschen durch die Zeiten fortpflanzte.⁴⁴³ Für Tietze konnte *„auch die Kunstgeschichte nur in unmittelbarem Verhältnis zu einer lebendigen Kunst den Schlüssel zu den Rätseln der Vergangenheit finden. Wie für die Geschichte so birgt auch für die Kunstgeschichte das Verständnis für die Gegenwart die Möglichkeit, der Vergangenheit gerecht zu werden; erst die intensive Beziehung auf die Gegenwart macht totes Wissen zu einer lebendigen Kraft, erst ein starkes und unmittelbares Verhältnis zur Kunst macht die Kunstgeschichte zu einem vollberechtigten Element unserer geistigen Kultur.“*⁴⁴⁴ Denn die Moderne sei in ihrem Verhältnis zur Kunst früherer Epochen *„kein bloßer Abschnitt, sondern die einzige Brücke, die zu ihrem Verständnis führt.“*⁴⁴⁵ Besonders die neue Sicht und Wertschätzung des Barocks im damals neu eröffneten Barockmuseum im Belvedere war erst durch die am zeitgenössischen Expressionismus möglich. Bereits 1909 hatte Oskar Kokoschka das Ehepaar Tietze porträtiert (**Abb. 61**). Hans Tietzes lebenslanges publizistisches Engagement für die moderne Kunst hatte 1911 eine Ausstellung des Hagenbund ausgelöst, wo ihn die Arbeiten von Kokoschka, Wiegele und Kolig stark beeindruckten:

*„Durch die Ausstellung, in der Kokoschkas erstem wildem Schwanken entwachsenes Werk zu sehen war, in der Franz Wiegele und Anton Kolig zum ersten Mal hervortraten, Anton Faistauer noch ein Ringender und Sebastian Isepp noch ein Hoffender war, bin ich zum Schriftsteller moderner Kunst geworden.“*⁴⁴⁶ Von 1919 bis 1922 gab Tietze die Zeitschrift *Die bildenden Künste* heraus und versuchte darin, den Lesern – und wohl auch den verantwortlichen Kulturpolitikern – die Bedeutung moderner Kunst klarzumachen, um damit eine Verbesserung des Klimas für die Künstler in Österreich zu erwirken. Was uns heute

⁴⁴³ Siehe hierzu Lachnit 1984, S. 161.

⁴⁴⁴ Tietze 1913, S. VI.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 161-162.

⁴⁴⁶ Hans Tietze: „Frauenbildnis“ von Franz Wiegele, in: *Die bildenden Künste*, II. Jg., 1919, S. 137-138.

selbstverständlich ist, war es damals nicht: Alte und neue Kunst standen in der Zeitschrift gleichwertig nebeneinander, wohl um den traditionellen Kunstliebhaber von der Ernsthaftigkeit und dem Wert der neuen Kunst zu überzeugen. Zugleich maß Tietze der Kunst – gleichgültig ob alt oder neu – eines Landes Identität stiftende Funktion zu, die von der Lebensfähigkeit einer Nation zeugte.⁴⁴⁷

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass die in der Museumspolitik und in den Ausstellungspräsentationen versuchte Synthese von Alt und Neu sich auch im Layout diverser Kunstzeitschriften der Zwischenkriegszeit niederschlug. So war etwa auf dem Cover der von der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs herausgegebenen Zeitschrift *Profil* über neue und alte katholische Kunst im August 1933 eine Photographie der *Krumauer Madonna*⁴⁴⁸ in einem mit wenigen Linien angedeuteten, an Giorgio De Chirico⁴⁴⁹ gemahnenden Kirchenraum dargestellt (**Abb. 77**), gleichsam eine moderne Umdeutung von Jan van Eycks *Madonna in der Kirche*⁴⁵⁰. Dieses Layout mit der Kombination von alter und moderner Kunst war in den Dreißigerjahren weit verbreitet. Auch die Kulturzeitschrift *die pause* präsentierte auf den Umschlagbildern neben Motiven des modernen Lebens biedermeierliche Figurinen oder gotische Motive (wenn auch vor neutralem dunklen Grund) mit moderner Schrift.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Krapf-Weiler 1986, S. 80.

⁴⁴⁸ Zur Krumauer Madonna vgl. Anm. 98.

⁴⁴⁹ Zu de Chirico (1888-1978) siehe Schmied 2001.

⁴⁵⁰ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. 31 x 14 cm. Abb. in Pächt 1989, Tafel 5.

⁴⁵¹ Margarethe Lasinger: *Wie modern war doch die Biedermeierzeit. „die pause“ und andere Kulturzeitschriften im Ständestaat*, in: Kunst und Diktatur 1994, S. 260-275 mit zahlreichen Abbildungen von Titelseiten.

Einschreiben in die Kunstgeschichte

Nach 1945 verlief die Rezeption der Alten Meister wenig überraschend um vieles radikaler als in der Zwischenkriegszeit. Die „Nachbilder“ sind von ihren Vorlagen deutlich weiter entfernt, daher ist das Wissen des Betrachters über das Vorbild und dessen Rolle in der Kunstgeschichte stärker gefordert. In einem kurzen Überblick werden im Folgenden verschiedene Positionen von österreichischen Künstlern in Bezug auf ihre Auseinandersetzung mit Alten Meistern nach 1945 skizziert.

Das im Zusammenhang mit Rudolf Wacker im Kapitel „Wahlverwandtschaften“ vorgestellte Aufgreifen der „altmeisterlichen“ Maltechnik findet sich auch nach 1945, unter anderem bei den so genannten Wiener Phantastischen Realisten⁴⁵² Ernst Fuchs (*1930), Arik Brauer (*1929), Anton Lehmden (*1929), Wolfgang Hutter (*1928) und Rudolf Hausner (1914-1995) sowie bei Hans Robert Pippal⁴⁵³ oder beim „Linzer Rembrandt“ Fritz Aigner⁴⁵⁴.

Matthias Boeckl interpretierte die altmeisterliche Malweise der Phantastischen Realisten in den Fünfzigerjahren wohl zu Recht als künstlerische Strategie und *„Kontrastpotenzial, das diese Kunst vor dem Hintergrund des sich gerade im Art Club⁴⁵⁵ formierenden Mainstreams lokaler moderner Kunst im Sinne des Spätkubismus bot. Außerdem hatten auch die Surrealisten – siehe Marcel Duchamp – die Alten Meister in provozierender Absicht variiert.“*⁴⁵⁶

Als weitere Faktoren für die Rückwendung zur altmeisterlichen Malweise nannte Boeckl den Eindruck von Hans Sedlmayrs Buch *Verlust der*

⁴⁵² Siehe hierzu Aufbrüche 1995, S. 71-75 sowie Phantastischer Realismus 2008.

⁴⁵³ Näheres zu Hans Robert Pippal (1915-1998) und seiner Anwendung der altmeisterlichen Maltechnik als „Modus“, insbesondere bei Möbelbemalungen und Stillleben in der Tradition von *Trompe l'œil* des 17. Jahrhunderts sowie bei Bildern christologischer Thematik siehe Pippal 2003, insbesondere Kat.-Nr. 37 und 45. Das Wiener Dom- und Diözesanmuseum widmet den sakralen Werken unter dem Titel *Hans Robert Pippal - Sakral* von 2.4.-23.5.2009 eine Ausstellung.

⁴⁵⁴ Zu Aigner (1930-2005) siehe Dieckemann 1989.

⁴⁵⁵ Gegründet 1947. Literatur: Art Club 1981.

⁴⁵⁶ Boeckl 2008, S. 11.

*Mitte*⁴⁵⁷, das gleich nach seiner Publikation 1948 zum Bestseller avancierte, sowie die Aussicht auf eine Gesprächs- (und Verkaufs-!) Basis mit der katholischen Kirche durch die Kombination von altmeisterlicher Maltechnik mit magischen und halbreliösen Bildthemen.⁴⁵⁸

Die Bearbeitung der Kunst früherer Epochen nimmt auch im Werk Arnulf Rainers⁴⁵⁹ (*1929) eine zentrale Position ein. Seine ab den Sechzigerjahren entstandenen Übermalungen⁴⁶⁰ von Kunst sind ein bewusstes und selbstbewusstes Verändern, im wahrsten Sinn des Wortes ein Überschreiben der Kunstgeschichte. Rainer arbeitete stets direkt auf Reproduktionen (Kopien oder Kupferstichen) seiner Vorbilder, die in ihrer Reduktion auf Schwarzweiß und mit ihren veränderten Größenverhältnissen bereits einen Verfremdungseffekt beinhalten.

Bei den Überarbeitungen von Köpfen des Bildhauers Franz Xaver Messerschmidt⁴⁶¹ (Bsp. *Alter Küsser*, 1975/76; **Abb. 78**) interessierte Rainer die Ausdruckskraft der Mimik, die er in seiner Bearbeitung mit Ölkreiden zusätzlich zu verstärken versuchte. Ebenso betonen die neuen, oft ironischen Bildtitel Rainers bestimmte Aspekte der Vorlagen oder erzeugen einen zusätzlichen Verfremdungseffekt. Wohl in bewusster Anlehnung an die *Charakterköpfe* Messerschmidts zeigte sich Rainer auch selbst in ähnlicher Weise grimassierend (**Abb. 79**). Er übernahm damit das künstlerische „Konzept“ Messerschmidts und führte dieses weiter, indem gleichsam sein eigener Körper zum Kunstwerk wurde.

Das „Überschreiben“ und Einschreiben der eigenen Ideen in Vorlagen der Kunstgeschichte gilt auch für Günther Brus (*1938), der seine Bildbearbeitungen „Imprimaturen“ nannte. Der Ausdruck leitet sich vom lateinischen Wort *imprimere* – „eindrücken, einprägen“ her. Peter

⁴⁵⁷ Sedlmayr 1948. Siehe zu Sedlmayr u.a. Hofmann 1997. – Aurenhammer 2002.

⁴⁵⁸ Boeckl 2008, S. 11.

⁴⁵⁹ Siehe zu Rainer u.a. Kern 1977. – Rainer 1981. – Rainer 1989. – Rainer 2000. – Rainer 2003.

⁴⁶⁰ Aus der Menge der Publikationen sei auf einen Beitrag von Hermann Fillitz über Rainers Überarbeitungen von Gemälden im Wiener Kunsthistorischen Museum hingewiesen: Fillitz 1989.

⁴⁶¹ Zu Messerschmidt (1736-1783) siehe Messerschmidt 2002.

Assmann bezeichnete die „Imprimaturen“ treffend als „*das charakteristische Spannungsfeld zwischen künstlerischer Spontanreaktion wie auch langfristig wirksamer poetischer Erweiterung*.“⁴⁶²

In seiner Arbeit *Was Meister Dürer fehlte...* (**Abb. 80**) nahm Brus eine der „Ikonen“ der Malerei, Dürers Münchener *Selbstporträt im Pelzrock*⁴⁶³ aus dem Jahr 1500 aufs Korn. Dürer hatte sich darin, wie die Beischrift in der rechten oberen Ecke der Tafel besagt, im Alter von 28 Jahren „mit unvergänglichen Farben“ gemalt.⁴⁶⁴ Die strenge Frontalität erzeugt eine ikonartige, christusähnliche Wirkung, die über das Individuelle eines Porträts weit hinausgeht, und die als Ausdruck von Dürers Willen zur *Imitatio Christi* (Nachfolge Christi) interpretiert wurde.⁴⁶⁵ Brus wandelte das würdevolle Bildnis durch die Andeutung eines blauen Kopftuches, das Dürer nun scheinbar mit seiner gezierten Geste der rechten Hand zusammenhält, auf drastische Weise zu einer Bäuerin um. Wie Rainer arbeitete Brus mit einer Schwarzweißreproduktion des Gemäldes als Grundlage. Im Text über und unter dem Photo, der integraler Bestandteil der Überarbeitung ist, brachte Brus scheinbar seine Meinung auf den Punkt: „*Was Meister Dürer fehlte, war eine totale Konzentration aufs Ich. Er klebte sich zu sehr die Maske eines Vorbildes aufs Antlitz, eitel und lächerlich.*“ Mit der „Maske des Vorbildes“ spielte Brus wahrscheinlich auf die von Dürer intendierte Christusähnlichkeit an, welche die individuellen Züge des Künstlers egalisiert und schön.

Maria Lassnig (*1919) stellte sich hingegen in eine Traditionskette mit Van Gogh, Munch und Velázquez (**Abb. 81**). Sie bildete sich so ihre persönliche „Ahnengalerie“ und stellte sich zugleich mit den berühmten Vorgängern in eine Reihe, an deren Spitze sie selbst steht. Generell scheint die Rückbindung auf die Alten Meister nach 1945 jedoch kaum

⁴⁶² Assmann, Peter: *Zeichnung und Konzept. Entwicklungen seit den 60er Jahren*, in: Schmied 2002, S. 350-358, hier S. 353.

⁴⁶³ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 537. Lindenholz, 67 x 49 cm.

⁴⁶⁴ Die Inschrift lautet vollständig „*Albertus Durerus Noricus/ipsam me propriis sic effin/gebam corloribus aetatis/anno XXVIII*“ (So malte ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich selbst mit unvergänglichen Farben im Alter von 28 Jahren).

⁴⁶⁵ Anzelewsky 1971, S. 35, 78 f., 85, 164 ff., Nr. 66.

mehr erstrebenswert gewesen zu sein, wohl, weil der Anschluss an die internationale Moderne – und das hieß, an die Abstraktion! – den österreichischen Künstlern nun wichtiger erschien, als weiter auf dem Althergebrachten und der traditionellen Malerei zu beharren.

Valie Export (* 1940) analysierte in den Siebzigerjahren die Körpersprache von Frauen in Gemälden, um traditionelle ikonographische Gesten und gesellschaftlich geprägte Körperhaltungen sowie damit verbundene Rollenklischees kritisch zu hinterfragen.⁴⁶⁶ Dazu gehört die *Geburtenmadonna* (**Abb. 82**), welche die Haltung von Michelangelos *Pietà*⁴⁶⁷ (1501) mit einem in derselben Pose auf einer Waschmaschine sitzenden Modell persifliert. Die Waschmaschine zählt zu den eindeutig weiblich konnotierten Haushaltsgegenständen und wurde daher von Export als Kritik des Rollenklischees verwendet. Die Madonna wurde zur modernen Hausfrau, lediglich die Gestik aus dem ursprünglichen Werk blieb erhalten.

Ein weiteres Beispiel ist Exports Photoarbeit *Asteronym/Fikation* (1976; **Abb. 83**), mit der originalgroßen Reproduktion von Rogier van der Weydens ausdrucksstarker *Kreuzabnahme*⁴⁶⁸. Die verkrampfte Klagegestik Maria Magdalenas wurde in einem zweiten Photo von einem Modell in moderner Kleidung nachgestellt. Rogiers monumentales Gemälde, in dem die nahezu lebensgroßen Figuren bereits wie auf einer schmalen Bühne agieren, scheint für die Studie weiblicher Posen als Kommunikationsmedium besonders gut geeignet.

Zitat Export: *„Auch in der Körpersprache war es nicht leicht, sein Wort zu finden, denn auch sie war überwiegend von Männerhänden okkupiert. In den weiblichen Leitbildern, die von den Männern geformt wurden, schlägt sich die Unterdrückung der Frau visuell nieder. [...] Indem ich diese Körperhaltungen nachzeichne oder nachstelle und sie dann einfüge in die Umwelt unserer sozialen Prägung durch Verwendung von Materialien aus*

⁴⁶⁶ Weiterführende Literatur zu Export: Split:Reality 1998². – Mueller 2002.

⁴⁶⁷ Rom, St. Peter. Weiterführende Literatur zu Michelangelo (eigentlich Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) siehe Zöllner/Thoenes/Pöpper 2007.

⁴⁶⁸ Madrid, Museo del Prado. Zu Rogier van der Weyden (um 1400-1464) siehe Rogier/FIémalle 2008.

*dem heutigen weiblichen Umkreis, versuche ich diesen demütigen Ausdruck zu entlarven.*⁴⁶⁹

Auch Exports Aktion des „Gassi-Führens“ (aus der *Mappe der Hundigkeit*) von Peter Weibel in der Wiener Innenstadt basiert auf dem in der mittelalterlichen Kunst geprägten Thema der so genannten „Weibermacht“,⁴⁷⁰ wo der von der schönen Phyllis betörte Philosoph Aristoteles (384-322 v. Chr.) von dieser dazu gebracht wird, ihr mit angelegtem Zaumzeug auf allen Vieren kriechend, als Reittier zu dienen.⁴⁷¹

Brus und Export brachten in die Auseinandersetzung mit der Kunst Alter Meister in der österreichischen Kunst der Moderne ein kritisches und ironisierendes Element ein, das in der Zwischenkriegszeit weitgehend fehlt. Ansätze wie Marcel Duchamps⁴⁷² berühmte Arbeit *L.H.O.O.Q.*⁴⁷³ nach Leonardo Da Vincis *Mona Lisa*⁴⁷⁴ (um 1503-1506) wären in Österreich kaum denkbar gewesen. Während vor dem Ersten Weltkrieg der Rezeption der Alten Meister primär affirmative, identitätsstiftende und legitimistische Funktion zukam, liegt der Schwerpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nach 1945 vielmehr in einer Abgrenzung, Überwindung, Aktualisierung oder Ironisierung der Alten Meister.

Jürgen Messensee (*1936) befasste sich ab 1985 in zahlreichen Zeichnungen und Gemälden mit den *Infantinnen* von Diego Velásquez⁴⁷⁵ (Bsp. *Las Meniñas*, 1556/57; **Abb. 84**): Obwohl manche Bildtitel die Namen der Prinzessinnen nennen, folgen Messensees Nachschöpfungen (Bsp. *Infantinnen*, 1980; **Abb. 85**) nie strikt einer bestimmten Infantin, sondern sind aus der Erinnerung gemalt. Es geht gleichsam um das „Prinzip“ der Infantinnen, nicht um die Übersetzung der Vorlagen.

⁴⁶⁹ Split:Reality 1998², S. 130.

⁴⁷⁰ Ebenda, S. 65.

⁴⁷¹ Dargestellt unter anderem in einem Holzschnitt von Hans Baldung Grien 1513, Weiterführende Literatur: Herrmann 1991.

⁴⁷² Mink 2006

⁴⁷³ Vgl. hierzu Daniels 1992, S. 186-188.

⁴⁷⁴ Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures. Öl/Holz, 77 x 53 cm. Zu Leonardo da Vinci (1452-1519) siehe Zöllner 2007.

⁴⁷⁵ Zu Velásquez (1599-1660) siehe Wolf 1999.

Messensees Anliegen sei, so Alexander Wied, *„das Sichtbarmachen durch Vereinfachung, durch Herausfinden des Charakteristischen an einer Figur“*.⁴⁷⁶ Wied wollte daher in Bezug auf die Infantinnen-Bilder nicht von „Paraphrasen“ sprechen, sondern bezeichnete diese als „Metamorphosen“: *„Im Künstler verpuppten sie sich und schlüpfen als neue, Messenseeische Geschöpfe wieder aus.“*⁴⁷⁷

Die großformatigen Bilder haben eine stark graphische, zeichenhafte Wirkung: Messensee verwendete abbreviaturhafte Kürzel für Köpfe oder Hände, die Kleider sind in einer expressiven, an das Spätwerk Picassos und an Willem de Kooning⁴⁷⁸ erinnernden Malweise dargestellt. Die Vorlage diente Messensee nur mehr als Impuls, aus der Destruktion des Vorbildes entstand etwas Neues. Dennoch rechnet das „Nachbild“ wohl damit, dass die Quelle vom Betrachter erkannt wird und diesen zum Vergleich einlädt.

Mit diesem radikalen Zugang Messensees vergleichbar sind Pablo Picassos Arbeiten nach Alten Meistern, mit denen der Künstler durch Motiventlehnungen, Paraphrasen oder ironische Kommentare den Meistern früherer Epochen seine Reverenz erwies, darunter El Greco, Diego Velázquez und Lucas Cranach d. Ä.

Zitat Picasso: *„Was ist ein Maler im Grunde? Ein Sammler, der sich dadurch eine Sammlung schaffen will, dass er sich die Bilder selber malt, die ihm bei anderen gefallen. So fange ich nämlich an, und dann wird es etwas anderes.“*⁴⁷⁹

Während der späten Vierziger- und Fünfzigerjahre entstand eine Reihe von Variationen und Paraphrasen über Alte Meister, die Picasso als *„Steinbruch für seine eigenen Werke“*⁴⁸⁰ nutzte. Dabei gaben nicht die Originale den Impuls zu einer Bearbeitung, sondern Reproduktionen in Büchern, Zeitschriften oder auf Postkarten, die – teils stark verkleinert und nur in schwarz/weiß – bereits einen Entfremdungs- und Abstraktionsgrad

⁴⁷⁶ Wied 1993, S. 32.

⁴⁷⁷ Ebenda, S. 31

⁴⁷⁸ Zu de Kooning (1904-1997) siehe De Kooning 2005.

⁴⁷⁹ Zitiert nach Picassos imaginäres Museum, S. 4-5.

⁴⁸⁰ Müller 2001, S. 38.

besaßen, den Picasso in seinen Bearbeitungen weiterentwickelte.⁴⁸¹ Ab August 1957 schuf er im Atelier seiner Villa La Californie in Cannes mehr als fünfzig Gemäldevariationen über *Las Meniñas* (Bsp. **Abb. 86**).

Seine Paraphrasen nach Alten Meistern trugen Picasso auch harsche Kritik ein: In seinem Buch *The Success and Failure of Picasso* kritisierte John Berger die Variationsfolgen nach Alten Meistern als Verfallsphänomen: Dem mittlerweile arrivierten Künstler mangelte es, so Berger, an Innovationskraft und Kreativität, weshalb er sich in manieristischen Kabinettstücken gefiele.⁴⁸² Dem entgegnete Markus Müller, dass es sich bei Picassos Paraphrasen vielmehr um einen künstlerischen Wettstreit handelte, „eine Form der Aemulatio“, durch welche der Künstler „Gelegenheit fand, über die Geschichtlichkeit seines eigenen Schaffens und seine Stellung in der Kunstgeschichte zu reflektieren.“⁴⁸³ Picassos Bildparaphrasen wären, so Müller, kein beliebiger Eklektizismus, sondern „vielmehr bewusst inszenierte und selbstbewusst dargebotene Vorführungen künstlerischer Souveränität und Stärke“, ⁴⁸⁴ „eine geradezu katalytische Funktion für sein Gesamtschaffen“ besaßen: „Die Angst vor der Wiederholung und dem Abgleiten in eine repetitive Stilroutine verlieh Picasso die Rechtfertigung für eine Nutzung künstlerischer Vorlagen als Jungbrunnen für sein eigenes Schaffen.“⁴⁸⁵

Auch Francis Bacon setzte sich intensiv mit Velázquez und anderen Alten Meistern auseinander.⁴⁸⁶ Für Bacon war Wahrnehmung niemals passiv, sondern stets produktiv: „Große Kunst besteht immer darin, das sogenannte Faktische, das, was wir über unsere Existenz wissen, zu verdichten und es in einem neuen Licht erscheinen zu lassen – eine Neu-Zusammenfassung [...], die Schleier, die sich im Lauf der Zeit über das

⁴⁸¹ Vgl. hierzu Müller 2001, S. 36.

⁴⁸² Berger 1965/1973.

⁴⁸³ Müller 2001, S. 39.

⁴⁸⁴ Ebenda, S. 42.

⁴⁸⁵ Ebenda, S. 43.

⁴⁸⁶ Siehe hierzu mehr in Bacon und die Bildtradition 2003.

*Faktische legen, herunterzureißen.*⁴⁸⁷ Diese „Neuerfindungen“ von Vorbildern bezeichnete Bacon mit dem Begriff *reconcentrations*.⁴⁸⁸

Als Beispiel für einen „postmodernen“ Umgang mit Vorbildern, der ebenfalls ein „Einschreiben“ der eigenen Handschrift in die Kunstgeschichte ist, sei der in Wien lebende Martin Praska⁴⁸⁹ (* 1963) vorgestellt: Die Vorbilder für seine 2007 entstandene Serie nach Alten Meistern stammen alle aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien. So etwa Tintoretts⁴⁹⁰ *Susanna und die beiden Alten* (**Abb. 88**) mit der alttestamentarischen Geschichte von der Verleumdung Susannas, der Ehefrau des reichen Jojakim, durch zwei lüsterne alte Männer.⁴⁹¹ Tintoretts schöne nackte junge Frau in weichem, abendlichen Licht, die weniger wie eine biblische Heldin, sondern eher wie eine Venus wirkt, ist in den Anblick ihres Spiegelbildes versunken und bemerkt die beiden Voyeure, die sich ihr hinter der Rosenhecke von zwei Seiten nähern, nicht. Praska übernahm in seiner Bearbeitung (**Abb. 87**) die Grundanlage des Bildes (die Figur der Susanna, den Baum hinter ihr und den Spiegel links) getreu. Er ersetzte die Hintergrundlandschaft mit den beiden Alten jedoch mit abstrahierten, an Tintoretts Rosenhecke erinnernden dekorativen Elementen sowie mit der halb von einer Schlaufe gerahmten, photorealistisch gezeichneten Figur einer sitzenden jungen Frau in einem kurzen Kleid, welche, die Arme auf die Knie gestützt, ihr Gesicht in den Händen vergraben hat. Die unbedeckte Susanna wird in Praskas Nachschöpfung mit dem Verdecken des Gesichts bei der zweiten jungen Frau – vielleicht ein alter Ego der nachdenklich in sich gekehrten Susanna? – kontrastiert und das in Tintoretts Bild angelegte versunkene Nachsinnen Susannas dadurch forciert. Im Unterschied zu Messensees „Metamorphosen“ weist bei Praska der Bildtitel nicht auf die Quelle hin, sondern bringt eine ironische Note („*Das aktuelle Bibelzitat*“) in die

⁴⁸⁷ Francis Bacon (1909-1992) in einem Gespräch mit Hugh Davies und Sally Yard, zitiert nach van Alphen 2003, S. 60.

⁴⁸⁸ Van Alphen 2003.

⁴⁸⁹ Praska 2008.

⁴⁹⁰ Zu Jacobo Tintoretto (1519-1594) siehe Krischel 2000.

⁴⁹¹ Altes Testament, Buch Daniel, 13.

Bearbeitung ein. Nur ein Betrachter, dem das Gemälde Tintorettos im Kunsthistorischen Museum vertraut ist, versteht die Anspielung auf das „aktuelle Bibelzitat“ im Bildtitel und ist in der Lage, die Verarbeitung des Vorbildes nachzuvollziehen.

Schlussbetrachtung

Die Bezugnahme auf die Alten Meister war in Österreich während der Zwischenkriegszeit eng mit den historischen Ereignissen verknüpft. Bemerkenswert erscheint mir außerdem die Wechselbeziehung von Kunstgeschichtsschreibung und Kunstkritik mit den zeitgleichen künstlerischen Bezugnahmen auf die Alten Meister. Dies zeigte sich besonders beim Themenbereich Identität/Barock, wo sich parallel zur kunsthistorischen Bearbeitung der Barockkunst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Aussagen über moderne österreichische Maler der Begriff des „Barocken“ festsetzte, dessen vielschichtiger Bedeutung in der vorliegenden Arbeit analysiert wurde. Aber auch bei El Greco und Pieter Bruegel d.Ä. ging ihre „Wiederentdeckung“ in der Kunstgeschichte mit stilistischen „Wahlverwandschaften“ in der zeitgenössischen Malerei Hand in Hand. Ob die Neubewertung durch die Kunstgeschichte das Interesse der Künstler evozierte, oder ob Künstler mit ihren Bezugnahmen den Kunsthistorikern den Zugang zu den Alten Meistern eröffneten, lässt sich im Nachhinein kaum entscheiden und ähnelt dem sprichwörtlichen Henne-Ei-Problem. Das teils klischeehafte „Image“ der Vorbilder (etwa des „Bauern-Bruegels“) fand sowohl in der künstlerischen Rezeption als auch in zeitgenössischen Kritiken Niederschlag und gibt damit Einblick in die damalige Bewertung der Bezugsgrößen. Umgekehrt eröffnet die Einbeziehung des zeitgenössischen Wissensstandes über die Vorbilder in vielerlei Hinsicht einen neuen Zugang zur Intention der modernen Werke. Der Bezug auf die Tradition und die Auseinandersetzung mit großen Vorbildern der Vergangenheit, insbesondere der Topos des „barocken Erbes“, spielt für das Verständnis der österreichischen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine ebenso große Rolle wie die Orientierung an der französischen Moderne. Als motivischer Impuls, zur Selbstversicherung oder zur Legitimation nach Rückwärts erscheint mir der Rückgriff auf die Kunst der Alten Meister im Stilpluralismus des 20. Jahrhunderts in Österreich als Grundmotiv stets präsent.

Literaturauswahl

Abbild und Emotion 1984

Abbild und Emotion. Österreichischer Realismus 1914-1944, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (5.6.-8.7.1984) und Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis (21.7.-9.9.1984), Wien 1984.

Aichelburg 2003

Aichelburg, Wladimir: *Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001*, Bd. 1: *Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, Wien 2003.

Alpers 2001

Alpers, Svetlana: *Barock – Vergangenheit oder Gegenwart? Brief aus New York*, in: *Eine barocke Party 2001*, S. 34-37.

Alphen 2003

Alphen, Ernst van: „*Reconcentrations*“: *Bacons Neuerfindungen seiner Vorbilder*, in *Bacon und die Bildtradition 2003*, S. 57-69.

Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert 1993

Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin (8.5.-25.7.1993), Royal Academy of Arts, London (16.9.-12.12.1993), hrsg. von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, München 1993.

Andersen 1930

Andersen, Robin Christian: *Die neuzeitliche Gobelinkunst in Österreich*, in: *Österreichische Kunst. Monatshefte für bildende Kunst*, 1. Jg., Heft 5 (März 1930), S. 15-18.

Anderson 1983/88

Anderson, Benedict: *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York 1983; dt. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts* (Reihe Campus 1018), Frankfurt/New York 1988.

Anton Romako 1992

Der Außenseiter Anton Romako (1832-1889). Ein Maler der Wiener Ringstraßenzeit, Ausst.-Kat. Oberes Belvedere Wien (22.5.-12.7.1992), Red. Gerbert Frodl, Katalog Sabine Grabner, Wien 1992.

Anzelewsky 1971

Anzelewsky, Fedja: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971.

Arnold 1997

Arnold, Matthias: *Van Gogh und seine Vorbilder. Eine künstlerische Selbstfindung*, München/New York 1997.

Art About Art 1978

Art About Art, Ausst.-Kat. Whitney Museum of American Art, New York (19.7.-24.9.1978), hrsg. von Jean Lipman und Richard Marshall, New York 1978.

Art Club 1981

Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs, Buch zur Ausstellung im Kunstverein Wien im Museum des 20. Jahrhunderts (Wien, Schweizergarten), hrsg. von Otto Breicha, Wien/München 1981.

Aufbrüche 1995

Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere und Atelier im Augarten (26.10.1995-26.2.2006), hrsg. von Tobias Natter und Gerbert Frodl, Wien 1995.

Aurenhammer 1971

Aurenhammer, Hans und Gertrude: *Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte*, Wien/München 1971.

Aurenhammer 1996

Aurenhammer, Hans H.: *Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne: Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49, 1996, S. 9-39.

Aurenhammer 2002

Aurenhammer, Hans H.: *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien*, in: Held, Jutta/Papenbrock, Martin (Hrsg.): *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen 2002, S. 161-194.

Aust 1961

Aust, Günter: *Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 23, 1961, S. 275-292.

Bacon und die Bildtradition 2003

Francis Bacon und die Bildtradition, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum (15.10.2003-18.1.2004) und Fondation Beyeler Riehen/Basel (8.2.-20.6.2004), hrsg. von Wilfried Seipel, Barbara Steffen und Christoph Vitali, Wien 2003.

Bahr 1916

Bahr, Hermann: *Expressionismus*, München 1916.

Bal 1991

Bal, Mieke: *Reading "Rembrandt"*, New York 1991.

Bal 1999

Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.

Baldass 1918

Baldass, Ludwig: *Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXXIV (1918), S. 111-157.

Barrès 1912

Barrès, Maurice: *El Greco ou le secret de Tolède*, Paris 1912.

Barta 2007

Barta, Bernhard: *Das Malschiff. Österreichische Künstlerkreise der Zwischenkriegszeit*, hrsg. von Schütz Kunst & Antiquitäten GmbH, Wien 2007.

Bauch 1965

Bauch, Kurt: *Rembrandt: Gemälde*, Berlin 1965.

Bauer 1977

Bauer, Roger: *Die Wiederkunft des Barock und das Ende des Ästhetizismus*, in: ders. (Hrsg.): *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M. 1977, S. 206-222.

Bauer 1992

Bauer, Hermann: *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin 1992.

Baum 2004

Baum, Wilhelm (Hrsg.): „Kunstwerke sind Stationen auf dem Passionsweg zu einem verlorenen Paradies“. Briefe und Dokumente zum „Nötscher Kreis“, Klagenfurt/Wien 2004.

Baxandall 1985

Baxandall, Michael: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985 (dt. Übersetzung *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, mit einer Einführung von Oskar Bätschmann, Berlin 1990).

Bellini/Giorgione/Tizian 2006

Bellini/Giorgione/Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington (18.6.-17.9.2006) und Kunsthistorisches Museum, bearb. von David Alan Brown und Sylvia Ferino-Pagden, Wien (17.10.-7.1.2007), Mailand 2006.

Belting 1984

Belting, Hans: *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, München 1984.

Benesch 1924

Benesch, Otto: *Maulbertsch. Zu den Quellen seines malerischen Stils*, in: *Städel-Jahrbuch* 1924, S. 107-176.

Benjamin 2007

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) und weitere Dokumente, Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt a. M. 2007.

Berger 1965/1973

Berger, John: *Glanz und Elend des Malers Picasso* (engl. Original *Success and Failure of Picasso*, Harmondsworth 1965), Reinbek 1973.

Bertsch 1995

Bertsch, Christoph: *Bildtradition und Körpersprache. Österreichische Bilder-Geschichten der Zwischenkriegszeit als historischer Kommentar*, in Bertsch/Neuwirth 1995, S. 73-127.

Bertsch 2000

Bertsch, Christoph: ... wenn es um die Freiheit geht. *Austria 1918-1938. Österreichische Malerei und Graphik der Zwischenkriegszeit*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in Pisa (24.11.2000-13.1.2001) und Innsbruck (25.1.-18.3.2001), Wien 2000.

Bertsch/Neuwirth 1991

Bertsch, Christoph/Neuwirth, Markus: *Herbert von Reyl-Hanisch. Das Land der Seele*, Lustenau 1991.

Bertsch/Neuwirth 1993

Bertsch, Christoph/Neuwirth, Markus: *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938*, Salzburg/Wien 1993.

Bertsch/Neuwirth 1995

Bertsch, Christoph/Neuwirth, Markus: *Krieg – Aufruhr – Revolution. Bilder zur Ersten Republik in Österreich*, Wien 1995.

Białostocki 1972

Białostocki, Jan: *Rembrandt and Posterity*, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 23, 1972, S. 131-157.

Bilder nach Bildern 1976

Bilder nach Bildern, Ausst.-Kat. Westfälisches Museum, Münster 1976.

Bisanz 1881

Bisanz, Hans: *Österreichische Malerei und Graphik in der Zwischenkriegszeit*, in: Kadrnoska 1981, S. 359-372.

Blaha 2009

Blaha, Agnes: *Der Wiener Kunsthistoriker Fritz Novotny und die wissenschaftliche Rezeption Paul Cézannes*, phil. Diss, Wien 2009.

Blakolmer 2007

Blakolmer, Fritz: „Der sinnliche Reiz der Zerstörung“. Fritz Wotruba und die antike Plastik, in: *Fritz Wotruba. Einfachheit und Harmonie. Skulpturen und Zeichnungen aus der Zeit von 1927-1949*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien (24.4.-23.7.2007), hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger und Fritz Wotruba-Verein, Wien, Weitra 2007, S. 23-31.

Bloch 1978

Bloch, Ernst: *Gibt es Zukunft in der Vergangenheit*, in: *Nachbilder 1979*, S. 222-228. (Wiederabdruck aus: Ernst Bloch: *Tendenz – Latenz – Utopie*, Ergänzungsband zur Gesamtausgabe, Frankfurt a. M. 1978, S. 286-300.)

Bloom 1973/1995

Bloom, Harold: *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel 1995 (dt. Übersetzung von Angelika Schweikhart; engl. *The Anxiety of Influence. A theory of Poetry*, London 1973).

Bloom 1975/1997

Bloom, Harold: *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt a. M. 1997 (dt. Übersetzung von Isabella Mayr; engl. *A Map of Misreading*, New York 1975).

Bockemühl 1985

Bockemühl, Michael: *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion*, Stuttgart 1985.

Boeckl 1985

Boeckl, Matthias: *Franz Lerch (1895-1977). Ein Beitrag zur österreichischen Malerei der Zwischenkriegszeit und deren Fortwirken nach 1939*, unpubl. univ. Dipl.-Arb., Wien 1985.

Boeckl 1994

Herbert Boeckl, Ausst.-Kat. Kunstforum Bank Austria Wien (7.9.-27.11.1994), hrsg. von Ingrid Brugger und Klaus Albrecht Schröder, München 1994.

Boeckl 2008

Boeckl, Matthias: *Die Gegenwart der Vergangenheit: Ein Tabubruch der Moderne? Zur Stellung des Phantastischen Realismus in der Geschichte der Modernitätstheorien*, in: *Phantastischer Realismus 2008*, S. 9-17.

Boehm 2001

Boehm, Gottfried: *Der Maler Max Weiler. Das Geistige in der Natur*, Wien/New York 2001.

Böhringer/Söntgen 2002

Böhringer, Hannes/Söntgen, Beate (Hrsg.): *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München 2002.

Bonnefoit 2007

Bonnefoit, Régine: *Der Mensch ist das Maß aller Dinge – Oskar Kokoschkas ‚Humanismus‘ auf dem Prüfstand*, in: Augustyn, Wolfgang/Leuscher, Eckhard (Hrsg.): *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, Passau 2007, S. 599-627.

Bonnefoit 2008

Bonnefoit, Régine: *Paul Klees Wahlverwandschaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 71, 2008, Heft 2, S. 243-258.

Botz 2006

Botz, Gerhard: *Österreich im 20. Jahrhundert (1918-2000)*, Innsbruck/Wien 2006.

Brix/Bruckmüller/Stekl 2004

Brix, Emil/Bruckmüller, Ernst/Stekl, Hannes (Hrsg.): *Memoria Austriae*, Bd. 1: *Menschen, Mythen, Zeiten*, Wien 2004.

Brucher 1994

Brucher, Günter: *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg/Wien 1994.

Brucher 1999

Brucher, Günter: *Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion*, München 1999.

Bruckmüller 1987

Bruckmüller, Ernst: *Wien und die österreichische Identität*, in: Busek, Erhard (Hrsg.): *Von den Hauptstädtern und den Hintersassen*, Wien 1987.

Brüderlin 2003

Brüderlin, Markus: *Roy Lichtenstein und das Kunstzitat. Pionierformen der Appropriation Art*, in: *Roy Lichtenstein*, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien (11.12.2003-7.3.2004), hrsg. von Ingrid Brugger und Florian Steininger, Wien 2003, S. 16-25.

Brugger 1994

Brugger, Ingrid: *Farbe als geistige Ordnung. Erkundungen über Herbert Boeckls Koloristik*, in: Boeckl 1994, S. 203-213.

Brunner 1999

Brunner, Gabriele: *Barockrezeption bei Hermann Bahr*, unpubl. univ. Dipl.-Arb., Graz 1999.

Brus 1996

Blitzartige Einfälle in vorgegebene Ideen. Bild-Imprimaturen und Trivialeums-Überzeichnungen von Günter Brus, auf den Weg gebracht und begleitet von Arnulf Meifert, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum Graz (25.4.-2.6.1996), und Moderna Galerija Ljubljana (2.7.-25.8.1996), Ostfildern 1996.

Brus 2003

Günter Brus – Werkumkreisung; Ausst.-Kat. Albertina Wien, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Kunsthaus Zug, Galleria d'Arte Moderne da Bologna 2003-2005, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Köln 2003.

Bryson 2003

Bryson, Norman: *Bacons Dialoge mit der Vergangenheit*, in: *Bacon und die Bildtradition* 2003, S. 43-55.

Buci-Glucksmann 1986

Buci-Glucksmann, Christine: *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris 1986.

Buci-Glucksmann 1994

Buci-Glucksmann, Christine: *Baroque reason: the aesthetics of modernity*, London 1994.

Burckhardt/Rehm 2004

Burckhardt, Jacob/Rehm, Walther (Hrsg.): *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Hamburg 2004.

Burgard 2001

Burgard, Peter (Hg.): *Barock – Neue Sichtweisen einer Epoche*, Wien 2001.

Busch 1993

Busch, Werner: *Das sentimentalistische Bild*, München 1993.

Bushart 1990

Bushart, Magdalena: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911 bis 1925*, München 1990.

Cabuk 1990

Cabuk, Cornelia: *Carry Hauser: das malerische und graphische Werk bis zum Jahr 1927; seine Entwicklung im Umfeld der deutschen und österreichischen Kunst dieser Zeit*, unpubl. phil. Diss., Wien 1990.

Caspar David Friedrich 1998

Caspar David Friedrich. Der künstlerische Weg, Ausst.Kat. Kunsthalle Bielefeld (29.3.-24.5.1998) und KHM Wien (29.5.-26.7.1998), bearb. von Thomas Kellein, München 1998.

Copier créer 1993

Copier créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre, Ausst.-Kat. Musée du Louvre (26.4.-26.7.1993), Paris 1993.

Cossío 1908

Cossío, Manuel B.: *El Greco*, Madrid 1908.

Cranach 2007

Cranach der Ältere, Ausst.-Kat. Städel Museum (23.11.2007-17.2.2008) und Royal Academy of Arts, London (8.3.-8.6.2008), hrsg. von Bodo Brinkmann, Frankfurt 2007.

Csáky/Celestini/Tragatschnig 2007

Czáky, Moritz/Celestini, Federico/Tragatschnig, Ulrich (Hrsg.): *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Wien/Köln/Weimar 2007.

Daim 1978

Daim, Wilfried: *Otto Rudolf Schatz*, Eisenstadt 1978.

Daniels 1992

Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992.

Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit 1981

Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit (Ringvorlesung 19.5.-20.6. 1980 im internationalen Kulturzentrum Wien 1, Annag. 20; wissenschaftliche Leitung Norbert Leser); Quellen und Studien zur österreichischen Geistesgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Peter Heintel, Norbert Leser, Gerald Stourzh und Adam Wandruszka, Bd. 1, Wien 1981.

Das Jahrzehnt der Malerei 1991

Das Jahrzehnt der Malerei. Österreich 1980 bis 1990. Sammlung Schömer, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien (30.8.-20.10.1991) und Museum der Bildenden Künste Budapest (10.6.-2.8.1992), hrsg. von Ingrid Brugger und Klaus Albrecht Schröder, Wien 1991.

Das Museum 2003

Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen: 1903-2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums (16.-19.10.2003), hrsg. von Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl, Wien 2003.

Daviau 1986

Daviau, Donald D.: *Hermann Bahr, Josef Nadler und das Barock*, in: Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter Instituts des Landes Oberösterreich, Jg. 35, 1986, Folge 1/2, S. 171-190.

Daviau 1987

Daviau, Donald D.: *Hermann Bahr und die Tradition*, in: Margret Dietrich: „Der Herr aus Linz“, *Hermann-Bahr-Symposion im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1984* (Brucknerhaus, 16.-18.9.1984), Linz 1987, S. 33-49.

Daviau 1994

Daviau, Donald D.: *Hermann Bahr und der Expressionismus*, in: Amann, Klaus/Wallas, Armin A.: *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*, Wien 1994, S. 396-416.

Davidson 1991

Davidson, Mortimer G.: *Kunst in Deutschland 1933-1945*, 4 Bde., Malerei Bde. 2/1 und 2/2, Tübingen 1991.

De Heem 1991

Jan Davidsz de Heem und sein Kreis, Katalog anlässlich der Ausstellung *Stilleben im Goldenen Jahrhundert – Jan Davidsz de Heem und sein Kreis* im Centraal Museum in Utrecht (16.2.-14.4.1991) und im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (9.5.-7.7.1991), hrsg. von Sam Segal, Braunschweig 1991.

De Kooning 2005

Willem de Kooning, Ausst.-Kat. BA-CA Kunstforum, Wien (13.1.-28.3.2005) und Kunsthall, Rotterdam (17.4.-3.7.2005), hrsg. von Ingrid Brugger, Wien 2005.

Delacroix 2003

Eugène Delacroix, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (1.11.2003-1.2.2004), bearb. von Klaus Schrenk und Jessica Mack-Andrick, Heidelberg 2003.

Delaunay 1999

Robert Delaunay, Sonia Delaunay. Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle (10.9.-21.11.1999), bearb. von Uwe M. Schneede und Karin Schick, Köln 1999.

Denscher 1999

Denscher, Barbara (Hrsg.): *Kunst und Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert*, Wien 1999.

Der Blaue Reiter 1912/2004

Der Blaue Reiter, hrsg. von Kandinsky und Franz Marc, München 1912; Jubiläumsedition mit einem Kommentar von Klaus Lankheit, München/Zürich 2004.

Der Kunst ihre Freiheit 1984

Der Kunst ihre Freiheit – Wege der österreichischen Malerei von 1880 bis zur Gegenwart, hrsg. von Kristian Sottriffer, Wien 1984.

Der Meister von Großlobming 1994

Der Meister von Großlobming, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere (17.5.-4.9.1994), Konzeption Arthur Saliger, Wien 1994.

Der späte Tizian 2007

Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien (18.10.2007-6.1.2008), hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007.

Dichand 1986

Dichand, Hans: *Die Künstler der Klassischen Moderne in Österreich*, Wien/Graz 1986.

Dieckemann 1989

Dieckemann, Heinz: *Fritz Aigner*, Linz 1989.

Die Galerie Miethke 2003

Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum der Stadt Wien (19.11.2003-8.2.2004), kuratiert von Tobias G. Natter, Wien 2003.

Die Kunst der Donauschule 1965

Die Kunst der Donauschule 1490-1540, Ausst.-Kat. Stift St. Florian und Schlossmuseum Linz (14.5.-17.10.1965), Linz 1965

Die uns verließen 1980

Die uns verließen. Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie, hrsg. von Hans Bisanz, Wien 1980.

Die verlorene Moderne 1993

Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900 bis 1938, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie/Schloß Halbturn, Redaktion Tobias Natter, Wien 1993.

Die verlorenen Österreicher 1982

Die verlorenen Österreicher 1918-1938. Expression – Österreichs Beitrag zur Moderne. Eine Klärung der kulturellen Identität, Ausst.-Kat. Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien (21.4.-25.5.1982), Ausstellungskomitee Oswald Oberhuber et al., Wien 1982.

Dimmel 1998

Herbert Dimmel (1894-1980), Ausst.-Kat. Allgemeine Sparkasse OÖ, Linz (November 1998), hrsg. vom Institut für Kulturförderung des Landes Oberösterreich, Linz 1998.

Dirisamer 1982

Dirisamer, Rudolf: *Bemerkungen zur kulturellen Identität*, in: *Die verlorenen Österreicher* 1982, S. 9-16

Diskurse der Bilder 1993

Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, hrsg. von Wilfried Seipel, Wien 1993.

Dittmann 2005

Dittmann Lorenz: *Die Kunst Cézannes: Farbe – Rhythmus – Symbolik*, Köln/Wien 2005.

Dix 1991

Dix, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart (4.9.-3.11.1991) und Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (23.11.-16.2.1992), hrsg. von Wulf Herzogenrath und Johann-Karl Schmidt, Ostfildern-Ruit 1991.

Dix 2008

Otto Dix. Zwischen Paradies und Untergang, Ausst.-Kat. Kunsthalle Krems (15.3.-12.7.2009), hrsg. von Dieter Buchhart und Hartwig Knack, München 2008.

Dobrowsky 1979

Josef Dobrowsky 1889-1964. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Galerie Würthle (7.6.-14.7. 1979), Wien 1979.

Doppler-Wagner 2007

Doppler-Wagner, Elke: *Zur künstlerischen Rezeption Ferdinand Georg Waldmüllers*, phil. Diss, Wien 2007.

Dvořák 1920

Dvořák, Max: *Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien*, Wien 1920.

Dürhammer/Janke 2003

Dürhammer, Ilija/Janke, Pia (Hg.): *Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik*, Wien/Köln/Weimar 2003.

Dvořák 1921

Dvořák, Max: *Pieter Bruegel der Ältere. Siebenunddreissig Farbenlichtdrucke nach seinen Hauptwerken in Wien und eine Einführung in seine Kunst*, Wien 1921.

Dvořák 1921/22

Dvořák, Max: *Über Greco und den Manierismus*, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (XV), 1921/22, S. 22-42.

Dvorák 1924

Dvorak, Max: *Pieter Bruegel der Ältere*, in: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung (Gesammelte Werke I)*, München 1924, S. 219-257

Egon Schiele und seine Zeit 1988

Egon Schiele und seine Zeit. Österreichische Malerei und Zeichnung von 1900 bis 1930 aus der Sammlung Leopold, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Harald Szeemann, Wien 1988.

Eine barocke Party 2001

Eine barocke Party. Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien (12.6.-16.9.2001), Katalog von Sabine Folie und Michael Glasmeier, Wien 2001.

Eisler 1986

Eisler, Georg: *Kokoschka as a teacher: a personal view*, in: Kokoschka 1986, S. 40-45.

Elderfield 1978

Elderfield, John: *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York 1978

El Greco 1999

El Greco. Identity and Transformation. Crete, Italy, Spain, Ausst.-Kat. Museo Thyssen-Bornemisza Madrid (3.2.-16.5.1999), Palazzo delle Esposizioni Rome (2.6.-19.9.1999), National gallery Alexandros Soutzos Museum Athen (18.10.1999-17.1.2000), hrsg. von José Alvarez Lopera, Mailand 1999.

El Greco 2001

El Greco, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien (4.5.-2.9.2001), hrsg. von Wilfried Seipel, Wien 2001.

Eremiten – Kosmopoliten 2004

Eremiten – Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Kärnten, Stadtgalerie Klagenfurt, Werner-Berg-Galerie Bleiburg und Museum des Nötscher Kreises in Nötsch (16.5.-17.10.2004), hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Matthias Boeckl, Wien 2004.

Ertz 1981

Ertz, Klaus: *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625)*, Köln, 1981.

EXPORT 1992

VALIE EXPORT, Ausst.-Kat. Landesgalerie im Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 1992.

EXPORT 1997

Split:Reality. Valie EXPORT, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1997.

Exposition d'Art autrichien 1937

Exposition d'Art autrichien, Ausst.-Kat. Musée du Jeu de Paume des Tuileries (Mai-Juni 1937), Paris 1937.

Facos/Hirsh 2003

Facos, Michelle/Hirsh, Sharon L. (Hrsg.): *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-siècle Europe*, Cambridge 2003.

Faistauer 1923

Faistauer, Anton: *Neue Malerei in Österreich – Betrachtungen eines Malers*, Zürich/Leipzig/Wien 1923.

Faistauer 2005

Anton Faistauer 1887-1930, Ausst.-Kat. Museum Carolino-Augustium (11.2.-22.5.2005), Konzeption Nikolaus Schaffer, Salzburg 2005.

Fechter 1914

Fechter, Paul: *Der Expressionismus*, München 1914.

Feichtinger/Grossegger/Marinelli-König/Stachel/Uhl 2006

Feichtinger, Johannes/Grossegger, Elisabeth/Marinelli-König, Gertraud/Stachel, Peter/Uhl, Heidemarie (Hrsg.): *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen* (aus der Reihe *Gedächtnis – Erinnerung – Identität*, Bd. 7), Moritz Csáky zum 70. Geburtstag gewidmet, Innsbruck/Wien/Bozen 2006.

Feller 1996

Feller, Barbara: „Oh, du mein Österreich“. *Aspekte der austrofaschistischen Kulturoffensive am Beispiel österreichischer Präsentationen im Ausland*, in: Posch/Fliedl 1996, S. 53-72.

Fiedler 1989

Fiedler, Elisabeth: *Die Kunst des Bundes Neuland als Zeichen eines neuen religiösen Bewusstseins im Österreich der Zwischenkriegszeit*, unpubl. phil. Diss, Graz 1989.

Fillitz 1989

Fillitz, Hermann: *Arnulf Rainer: Überdeckungen von Gemälden des Kunsthistorischen Museums in Wien*, in: Rainer 1989, S. 67-69.

Fillitz 1995

Fillitz, Hermann: *Zum Problem des „Österreichischen“ in der bildenden Kunst*, in: Plaschka/Stourth/Niederkorn 1995, S. 325-333.

Florian 1990

Maximilian Florian (1901-1982), Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Oberes Schloss Belvedere (20.6.-22.7.1990), Wien 1990.

Folie/Glasmeier 2001

Folie, Sabine/Glasmeier, Michael: *Die Kunst der Künstlichkeit. Anmerkungen zur Ausstellung*, in: Eine barocke Party 2001, S. 14-27.

Fraenger 1923

Fraenger, Wilhelm: *Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort*, Erlenbach/Zürich 1923.

Frankl 1951

Frankl, Gerhart: *How Cézanne saw and used colour*, in: *The Listener*, 25. 10. 1951, S. 685-686.

Frankl 1991

Gerhart Frankl. *Der Maler*, Ausst.-Kat. Kärntner Landesgalerie und Neue Galerie am Joanneum Graz, mit Beiträgen von Julian Sofaer, Wilfried Skreiner und Arnulf Rohsmann, Klagenfurt/Graz 1991.

Frankl 1999

Gerhart Frankl 1901-1965, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere (10.12.1999-5.3.2000), hrsg. von Gerbert Frodl, Wien 1999.

Frodl 1976

Frodl, Gerbert: *Herbert Boeckl*, hrsg. Graphische Sammlung Albertina, Salzburg 1976.

Fuchs 1991/1992

Fuchs, Heinrich: *Die österreichischen Maler des 20. Jahrhunderts*, Ergänzungsband 1 (A-K), Wien 1991; Ergänzungsband 2 (L-Z), Wien 1992.

Fuchs 1991

Fuchs, Rainer: *Apologie und Diffamierung des ‚österreichischen Expressionismus‘. Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938*, mit einem Vorwort von Wilfried Skreiner, Wien/Köln 1991.

Fuchs 1992

Fuchs, Rainer: *Kärntner Malerei der Zwischenkriegszeit. Aspekte ihrer zeitgenössischen Interpretation*, in: Weibel, Peter/Steinle, Christa/Pochat, Götz (Hrsg.): *Kontinuität und Identität. Festschrift für Wilfried Skreiner*, Wien/Köln/Weimar 1992, S. 216-226.

Fuhrmann 1972

Fuhrmann, F.: *Anton Faistauer 1887-1930*, Salzburg 1972.

Futscher 2008

Futscher, Edith: *Braque baroque – Die Stillleben der 1920er-Jahre*, in: *Georges Braque*, Ausst.-Kat. Bank Austria Kunstforum Wien (14.11.2008-1.3.2009), hrsg. von Ingrid Brugger, Heike Eipeldauer, Caroline Messensee, Wien 2008, S. 59-69.

Garas 1960

Garas, Klara: *Franz Anton Maulbertsch 1724-1796*, Graz 1960.

Garber 1991

Garber, Klaus (Hrsg.): *Europäische Barock-Rezeption* (in der Reihe *Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 20), 2 Teile, Wiesbaden 1991.

Garberson 2005

Garberson, Eric: *Baroque Architecture and German National Identity in Art Historical Texts ca. 1900*, in: Kreul 2005, S. 165-177.

Gehlen 1960

Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M./Bonn 1960.

Gelshorn 2003

Gelshorn, Julia: *Aneignung der Kunstgeschichte. Strategien der Wiederholung bei Gerhard Richter und Sigmar Polke*, unpubl. phil. Diss., Bern 2003.

Gerhard Richter und die Romantik 1994

Gerhard Richter und die Romantik, Ausst.-Kat. Kunstverein Ruhr, Essen, Essen 1994.

Giese 1993

Giese, Herbert: *Farbe, Ausdruck und Erzählung. Eine Verbeugung vor Josef Dobrowsky*, in: *Parnass* 1993, Heft 2, S. 24-31.

Giesen 1991

Giesen, Bernhard (Hrsg.): *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1991.

Goethe 1809/1965

Goethe, Johann Wolfgang: *Die Wahlverwandtschaften*, 1809, Nachdruck Frankfurt a. M. 1965.

Gombrich 1992

Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg: eine intellektuelle Biographie* (dt. von Matthias Fienbork), Hamburg 1992.

Grimm 1989

Grimm, Claus: *Frans Hals. Das Gesamtwerk*, Stuttgart/Leipzig 1989.

Grimschitz 1932

Grimschitz, Bruno: *Johann Lukas von Hildebrandt*, Wien 1932

Grimschitz 1936

Grimschitz, Bruno: *Barockarchitektur in Österreich*, Wien 1936.

Grimschitz 1944

Grimschitz, Bruno: *Wiener Barockpaläste*, Wien 1944.

Grünewald und die Moderne 2003

Grünewald und die Moderne: Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Aschaffenburg, hrsg. von Brigitte Schad/Thomas Ratzka, Köln 2003.

Grünewald 2007

Grünewald und seine Zeit, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (8.12.2007-2.3.2008), Karlsruhe 2007.

Grundmann 1987

Grundmann, Stefan: *Tizian und seine Vorbilder. Erfindung durch Verwandlung*, Köln/Wien 1987.

Gryska 2001

Gryska, Marie-Theres: *Josef Dobrowsky (1989-1964). Leben und Werk*, unpubl. univ. Dipl.-Arb., Wien 2001.

Gustav Klimt bis Paul Klee 2003

Gustav Klimt bis Paul Klee. Wotruba und die Moderne, Ausst.-Kat. Albertina, Wien, (20.12.2003-14.3.2004), hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Wien 2003.

Gütersloh 1912

Gütersloh, Albert Paris: „Neukunst“, in: *Pester Lloyd Morgenblatt*, Jg. 59, Nr. 3, 4. Jänner 1912.

Gütler 2005

Gütler, Iris Julia: *Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach*, univ. Dipl.-Arb., Wien 2005.

Haberditzl 2006

Haberditzl, Franz Martin: *Franz Anton Maulbertsch (1724-1796)*, Wien 2006 (Reprint).

Hadjinicolaou 1999

Hadjinicolaou, Nicos: *El Greco invested with Nationalist Ideologies*, in: *El Greco* 1999, S. 55-81.

Hammer 1912

Hammer, Heinrich: *Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol*, Straßburg 1912.

Harta 1994

Harta, Ausst.-Kat. Galerie 16 Wien, Salzburg 1994.

Hartford 2004

Hartford, Audrey: *Concepts of Austrian Identity in the Works of Hermann Bahr*, in: Holfter/Krajenbrink/Moxon-Browne 2004, S. 135-149.

Haskell 2000

Haskell, Francis: *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven/London 2000.

Haupt 1991

Haupt, Herbert: *Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring*, Wien 1991.

Hausenstein 1914

Hausenstein, Wilhelm: *Die bildende Kunst der Gegenwart – Malerei, Plastik, Zeichnung*, Stuttgart/Berlin 1914

Hausenstein 1919²

Hausenstein, Wilhelm: *Über Expressionismus in der Malerei*, Berlin 1919².

Hausenstein 1920

Hausenstein, Wilhelm: *Vom Geist des Barock*, München 1920.

Hausenstein 1920²

Hausenstein, Wilhelm: *Der Bauern-Bruegel*, München/Leipzig 1920² (1. Aufl. 1910).

Hauser 1938

Hauser, Carry: *Von Kunst und Künstlern in Österreich*, Brixlegg 1938.

Heer 1981

Heer, Friedrich: *Der Kampf um die österreichische Identität*, Wien/Köln/Graz 1981.

Heřmanský 1972

Heřmanský, Bohan: *Anton Kolig*, in: *Mitteilungen der österreichischen Galerie*, Jg. 16, 1972, Nr. 60, S. 138-170.

Herrmann 1991

Herrmann, Cornelia: *Der „Gerittene Aristoteles“. Das Bildmotiv des „Gerittenen Aristoteles“ und seine Bedeutung für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung vom Beginn des 13. Jahrhunderts bis um 1500*, Pfaffenweiler 1991.

Hobsbawm/Ranger 1983

Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hrsg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

Hobsbawm/Ehalt 2008

Hobsbawm, Eric J./Ehalt, Hubert Christian: *Kunst und Kultur am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Bd. 61 der Reihe *Wiener Vorlesungen im Rathaus*, hrsg. für die Kulturabteilung der Stadt Wien von H. C. Ehalt, Wien 2008.

Hodin 1968

Hodin, J.P.: *Oskar Kokoschka. Sein Leben – seine Zeit*, Mainz/Berlin 1968

Hodin 1976

Hodin, Josef Paul: *Oskar Kokoschka: ein Großmeister des Barock*, in: *Alte und moderne Kunst*, Jg. 21, 1976, Heft 148/149, S. 40-48.

Hodler 1983

Ferdinand Hodler, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, SMPK Berlin (2.3.-24.4.1983), Musée du Petit Palais Paris (11.5.-24.7.1983) und Kunsthaus Zürich (19.8.-23.10.1983), Zürich 1983.

Hoerschelmann 1987

Hoerschelmann, Antonia: *Tendenzen der österreichischen Malerei zwischen 1918 und 1938 und ihre Relationen zur europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts*, phil. Diss., Wien 1987.

Hoffmann 1947

Hoffmann, Edith: *Kokoschka. Life and Work*, London 1947.

Hofmann 1965

Hofmann, Werner: *Moderne Malerei in Österreich*, Wien 1965.

Hofmann 1997

Hofmann, Werner: *Im Banne des Abgrundes: Der „Verlust der Mitte“ und der Exorzismus der Moderne. Über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr*, in: Breuer, Gerda (Hrsg.): *Die Zähmung der Avantgarde*, Basel 1997, S. 43-57.

Holfter/Krajenbrink/Moxon-Browne 2004

Holfter, Gisela/Krajenbrink, Marieke/Moxon-Browne, Edward (Hrsg.): *Beziehungen und Identitäten: Österreich, Irland und die Schweiz*, aus der Reihe *Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext*, hrsg. von Leopold R. G. Decloedt und Stefan Simonek, Bd. 6, Bern/Wien et al. 2004.

Hommage à El Greco 1991

Hommage à El Greco. 37 Werke ungarischer Gegenwartskünstler anlässlich des 450. Geburtsjahres des Künstlers und Studien über El Greco, Ausst.-Kat. Szépművészeti Múzeum Budapest, hrsg. von István Barkóczi, Budapest 1991.

Hoogeveen 1988

Hoogeveen, Jos: *Kommunikation über Kunst. Eine Fallstudie zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des „Blauen Reiters“ und von Wilhelm Worringers „Abstraktion und Einfühlung“*, Leiden 1988.

Huemer 2003

Huemer, Christian: *Nuda Veritas im neuen Kleid. Das Expressionismuskonzept von Hermann Bahr*, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Heft 1/2003, S. 14-31.

Huemer 2004

Huemer, Christian: *Am Ursprung der Moderne. Kärntner Maler in Paris*, in: *Eremiten – Kosmopoliten* 2004, S. 141-153.

Ilg 1880

Bernini der Jüngere (Pseudonym für Albert Ilg): *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunststepistel*, Wien 1880.

Ilg 1893

Ilg, Albert: *Die Barocke*, in: ders. (Hrsg.): *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Prag/Wien/Leipzig 1893, S. 259-308.

Ilg 1895

Ilg, Albert: *Die Fischer von Erlach*, Bd. 1: *Leben und Werk Joh.[ann] Bernh.[ard] Fischer's von Erlach des Vaters*, Wien 1895.

Immenga 2000

Immenga, Silke: *Picasso und Spanien. Kulturelle Identität als Strategie* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII: Kunstgeschichte, Bd. 370), Frankfurt a. M. 2000.

Imorde 2005

Imorde, Joseph: *Barock und Moderne. Zum Problem zeitgebundener Geschichtsschreibung*, in: Kreul 2005, S. 179-212.

Imorde 2007

Imorde, Joseph: *Selbstberauschung. Zur expressiven Barockrezeption in der Moderne*, in: Csáky/Celestini/Tragatschnig 2007, S. 229-250.

Irlé 1997

Irlé, Klaus: *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997.

Itten 1988

Johannes Itten: *meine Symbole, meine Mythologien werden die Formen und Farben sein*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst, Wien (6.9.-11.10.1988), Kunsthaus Zürich (19.10.-27.11.1988) und Museum Folkwang, Essen (13.1.-26.2. 1989), bearb. von Dieter Bogner und Eva Badura-Triska, Wien 1988.

Jagschitz 1983

Jagschitz, Gerhard: *Der österreichische Ständestaat 1934-1938*, in: Skalnik/Weinzierl 1983, S. 497-515.

Janatková 2000

Janatková, Alena: *Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne: Die Architekturdiskussion in Prag 1890-1914*, Zürich 2000.

Jaumann 1975

Jaumann, Herbert: *Die deutsche Barockliteratur: Wertung, Umwertung: Eine wertungsgeschichtliche Studie in systematischer Absicht*, Bonn 1975.

Jenni 1988

Jenni, Ulrike: *Alfred Hrdlickas antikklassische Figuren*, in: Jenni, Ulrike/Scheufele, Theodor: *Alfred Hrdlicka. Texte und Bilder zum sechzigsten Geburtstag des Bildhauers A. H.*, München 1988, S. 111-115.

Kadernoska 1981

Kadernoska, Franz (Hrsg.): *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien/München/Zürich 1981.

Kallir 1990

Kallir, Jane: *Egon Schiele. The Complete Works*, New York 1990.

Kaminski 1998

Kaminski, Marion: *Tizian (1488/90-1576)*, Köln 1998.

Kampl 2007

Gudrun Kampl : *Johann Lukas von Hildebrandt. Intervention*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien (28.3.-2.9.2007), kuratiert von Silvie Aigner, Wien 2007.

Kannengießer 1990

Kannengießer, Traude: *Rubens kopiert Tizian*, phil. Diss. Freiburg 1990.

Karner/Mikoletzky 2008

Karner, Stefan/Mikoletzky, Lorenz (Hg.): *Österreich. 90 Jahre Republik. Beitragsband zur Ausstellung im Parlament* (12.11.2008-11.4.2009), Innsbruck/Wien/Bozen 2008.

Kern 1977

Kern, Hermann: *Arnulf Rainer/Franz Xaver Messerschmidt: Materialien zu ihrer Beziehung*, in: Ausst.-Kat. *Photoüberzeichnungen F. X. Messerschmidt*, Kunstraum München (13.7.-8.10.1977), München 1977, S. 7-9.

Kinetismus 2006

Kinetismus: Wien entdeckt die Avantgarde, Ausstellungskatalog Wien-Museum Karlsplatz (25.5.-1.10.2006), hrsg. von Monika Platzer, Ostfildern 2006.

Klamper 1994

Klamper, Elisabeth: *Die böse Geistlosigkeit. Die Kulturpolitik des Ständestaates*, in: Kunst und Diktatur 1994, S. 124-133.

Klapsia 1935

Klapsia, Heinrich: *Gerhart Frankls Studien an Skulpturen des Mittelalters*, in: *Kirchenkunst*, Jg. 7 (1935), H. 1, S. 9-12.

Klien 2001

Erika Giovanna Klien: Wien New York 1900-1957, Ausstellungskatalog Universität für Angewandte Kunst Wien (26.1.-23.3.2001), Museion, Museum für Moderne Kunst Bozen (7. 4.-3.6.2001), Rupertinum Salzburg (9.6.-8.7.2001), hrsg. von Bernhard Leitner, Ostfildern-Ruit 2001.

Koeplin 1995

Koeplin, Dieter: *Warum kopierte Alberto Giacometti ältere Kunst? Zu einigen Zeichnungen, hauptsächlich im Kupferstichkabinett Berlin*, Basel 1995.

Kokoschka 1986

Kokoschka 1886-1980, Ausst.-Kat. Tate Gallery London (11.6.-10.8.1986), Kunsthaus Zürich (4.9.-9.11.1986) und Guggenheim Museum New York (9.12.1986-15.2.1987), London 1986.

Kokoschka 1991

Oskar Kokoschka, Ausst.-Kat. Kunstforum Länderbank Wien (14.3.-23.6.1991), hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Johann Winkler, München 1991.

Kokoschka 2002

Oskar Kokoschka. Early Portraits from Vienna and Berlin 1909-1914, Ausst.-Kat. Neue Galerie New York (15.3.-10.6.2002), hrsg. von Tobias G. Natter, Köln 2002.

Kokoschka 2008

Kokoschka, Oskar (†): *Mein Leben*, Vorwort und dokumentarische Mitarbeit Remigius Netzer, Wien 2008.

Kokoschka 2008a

Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible, Ausst.-Kat. Belvedere Wien (24.1.-12.5.2008), hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger, Wien 2008.

Kokoschka 2008b

Oskar Kokoschka. Exil und Neue Heimat 1934-1980, Ausst.-Kat. Albertina Wien (11.4.-13.7.2008), hrsg. von Antonia Hoerschelmann, Wien 2008.

Kokoschka 2008c

Oskar Kokoschka. Ein Vagabund in Linz. Wild, verfemt, gefeiert, Ausst.-Kat. Lentos Museum Linz (31.5.-5.10.2008), Weitra 2008.

Konstruktion Zitat 1993

Konstruktion Zitat, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover (29.8.-31.10.1993), Hannover 1993.

Kraemer 1908

Kraemer, Paul: *Welchen Einfluß hat Tizian auf die moderne Malerei ausgeübt? (Eine Umfrage)*, in: *Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift*, Jg. 32, Bd. 125, Heft 373, April 1908, S. 150-156.

Krapf-Weiler 1984

Krapf-Weiler, Almut: *Zeitgenössische Aussagen zur Kunst in Österreich von 1918-1938*, in: *Kunst in Österreich 1918-1938*, S. 197-223.

Krapf-Weiler 1986

Krapf-Weiler, Almut: *Zur Kunstpolitik des Tietze-Kreises*, in: Isabelle Ackerl/Rudolf Neck (Hrsg.): *Geistiges Leben im Österreich der ersten Republik: Auswahl der bei den Symposien in Wien (11.-13.11.1980 und 27.-28.10.1982) gehaltenen Referate*, Wien 1986, S. 77-103.

Krapf-Weiler 1987

Krapf-Weiler, Almut: *Zur Bedeutung des österreichischen Barock für Oskar Kokoschka*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Jg. 40, 1987, S. 195-208.

Krapf-Weiler 2003

Krapf-Weiler, Almut: *Zur Neuorganisation der Wiener Museen 1919-1925 unter der Leitung von Hans Tietze*, in: *Das Museum* 2003, S. 159-178.

Kreul 2005

Kreul, Andreas (Hrsg.): *Barock als Aufgabe* (Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 40), Wiesbaden 2005.

Kris/Kurz 1934/1980

Kris, Ernst/Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler – Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934 (Neuauf. Frankfurt a. M. 1980).

Krischel 2000

Krischel, Roland: *Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1519-1594)*, Köln 2000.

Kubin 2002

Alfred Kubin. *Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum Wien*, Ausst.-Kat. Leopold Museum (5.10.2002-6.1.2003), Wien 2002.

Künstlerischer Austausch 1992/93

Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, (Berlin, 15.-20.7.1992), hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, 2 Bde., Berlin 1993.

Kulturhauptstadt des Führers 2008

„Kulturhauptstadt des Führers“. *Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich*, Ausstellung im Schlossmuseum Linz (17.9.2008-22.3.2009), hrsg. von Birgit Kirchmayr, Linz 2008.

Kunst aus Österreich 1896-1996

Kunst aus Österreich 1896-1996, Ausst.-Kat. hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, München/New York 1996.

Kunsthistorisches Museum 1996⁵

Kunsthistorisches Museum Wien. Führer durch die Sammlungen, hrsg. vom Kunsthistorischen Museum, Wien 1996⁵.

Kunst in Österreich 1900-1930

Kunst in Österreich 1900-1930, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern (14.7.-8.9.1974), Katalogredaktion von Werner Fenz, Luzern 1974.

Kunst in Österreich 1918-1938

Kunst in Österreich 1918-1938, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie/Schloss Halbturn, 1984.

Kunst und Diktatur 1994

Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Wien (28.3.-15.8.1994), hrsg. von Jan Tabor, 2 Bde., Baden 1994.

Lachnit 1984

Lachnit, Edwin: *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst. Das wissenschaftliche Verhältnis zum lebendigen Forschungsgegenstand am Beispiel der älteren Wiener Schule der Kunstgeschichte*, phil. Diss., Wien 1984.

Lachnit 1998

Lachnit, Edwin: *Ring mit dem Engel: Anton Kolig, Franz Wiegele, Sebastian Isepp, Gerhart Frankl*, hrsg. von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien/Köln/Weimar 1998.

Lachnit 2005

Lachnit, Edwin: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien 2005.

Lambert 2004

Lambert, Gregg: *The return of the Baroque in modern culture*, New York 2004.

Lankheit 1959

Lankheit, Klaus: *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959.

Lankheit 1965/2004

Klaus Lankheit: *Der Blaue Reiter Dokumentarische Neuausgabe*, Jubiläums-Edition München/Zürich 2004 (erste Auflage 1965).

Larsson 1985

Larsson, Lars Olof: *Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der Zwanziger und Dreißiger Jahre*, in: Dittmann, Lorenz (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, S. 169-184.

Lassnig 1985

Maria Lassnig, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst in Wien, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunsthalle Nürnberg und Kärntner Landesgalerie Klagenfurt, hrsg. von Wolfgang Drechsler, Klagenfurt 1985.

L'Ecole de Fontainebleau 1972

L'Ecole de Fontainebleau, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris (17.10.1972-15.1.1973), Kurator Michel Lacotte, Paris 1972.

Léger 2002

Fernand Léger – l'esprit moderne, Ausst.-Kat. Rupertinum, Museum Moderner Kunst Salzburg (27.7.-20.10.2002), hrsg. von Agnes Husslein, Salzburg 2002.

Leidinger/Moritz 2008

Leidinger, Hannes/Moritz, Verena: *Die Republik Österreich 1918/2008. Überblick, Zwischenbilanz, Neubewertung*, Wien 2008.

Lenz 2000

Lenz, Christian: *Max Beckmann und die Alten Meister, ...eine ganz nette Reihe von Freunden*, Heidelberg 2000.

Lopera 1999

Lopera, José Álvarez: *The Construction of a Painter. A Century of Searching for and Interpreting El Greco*, in: El Greco 1999, S. 23-53.

Lorenz 1992/93

Lorenz, Hellmut: *Der habsburgische „Reichsstil“ – Mythos und Realität*, in: Künstlerischer Austausch 1992/93, S. 163-176.

Lorenz 1999

Lorenz, Hellmut (Hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 4: *Barock*, München 1999.

Louvre 2000

Louvre. Sieben Jahrhunderte Malerei, Sammlungskatalog (Auswahl), bearb. von Valérie Mettais, Versailles 2000.

Lhotzky 1946/1974

Lhotsky, Alphons: *Albert Ilg 1847-1896*, in: *Monfort. Zeitschrift für Geschichte, Heimat- und Volkskunde Vorarlbergs* 1 (1946), S. 206-224. Wiederabgedruckt in ders.: *Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Hans Wagner und Heinrich Koller, Bd. 4, Wien 1974, S. 277-302.

Luther 1969

Luther, Gisela: *Barocker Expressionismus? Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik*, Den Haag 1969.

Lyon/Marko/Staudinger/Weber 1985

Lyon, Dirk/Marko, Joseph/Staudinger, Eduard/Weber, Franz Christian (Hrsg.): *Österreich-„bewusst“sein – bewusst Österreicher sein? Materialien zur Entwicklung des Österreichbewusstseins seit 1945*, Wien 1985.

Mai 1981

Mai, Ekkehard: *Ein „neuer Historismus“? Von der Gegenwart der vergangenen in der jüngsten Kunst. Phänomene und Symptome*, in: *Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst*, 1981, Bd. 34, 3, S. 3-50.

Maison 1960

Maison, Karl E.: *Bild und Abbild. Meisterwerke von Meistern kopiert und umgeschaffen*, München/Zürich 1960.

Malerei in Österreich 1945-1995

Malerei in Österreich 1945-1995. Die Sammlung Essl, Ausstellung im Künstlerhaus Wien vom 1. 3.-7. 7.1996, hrsg. von Wieland Schmied, München 1996.

Malraux 1947

Malraux, André: *Psychologie der Kunst*, Bd. 1: *Das imaginäre Museum*, Genf 1947.

Manet 2002

Edouard Manet und die Impressionisten, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart (21.9.2002-9.2.2003), hrsg. von Ina Conzen, Ostfildern-Ruit 2002.

Marijnissen 2003

Marijnissen, Roger H.: *Bruegel. Das vollständige Werk*, Köln 2003.

Matsche 1981

Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bde., Berlin/New York 1981.

Matisse 2005

Henri Matisse: Figur, Farbe, Raum, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (29.10.2005-19.2.2006), hrsg. von Pia Müller-Tamm, Ostfildern 2005.

Mattl 1996

Mattl, Siegfried: *Der kulturpolitische Kontext der Ersten Republik*, in: Posch/Fliedl 1996, S. 11-24.

May 2003

Ein Kölner Maler in Linz. Matthias May und seine Schule, Ausst.-Kat. Nordico – Museum der Stadt Linz (31.10.2003-29.2.2004), Katalogbearbeitung Elisabeth Christine Geirhofer, Linz 2003.

Mayer 1994

Mayer, Monika: *Gesunde Gefühlsregungen. Das Wiener Ausstellungswesen 1933-1945*, in: Kunst und Diktatur 1994, S. 294-301.

Mayer 1996

Mayer, Monika: *Aspekte des Wiener Ausstellungswesens im Austrofaschismus und im Nationalsozialismus am Beispiel des Künstlerhauses und der Secession*, in: Posch/Fliedl 1996, S. 73-96.

Max Beckmann und Paris 1998

Max Beckmann und Paris, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich (25.9.1998-3.1.1999) und Saint Louis Art Museum (6.2.1999-9.5.1999), hrsg. von Tobia Bezzola und Cornelia Homburg, Köln 1998.

Meier-Graefe 1910

Meier-Graefe, Julius: *Die spanische Reise*, Berlin 1910.

Meisterwerke Leopoldmuseum 2001

Leopold, Rudolf/Schuler, Romana: *Meisterwerke aus dem Leopold Museum Wien*, Wien/Köln 2001.

Menasse 1992

Menasse, Robert: *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität*, Wien 1992.

Merker 1983

Merker, Reinhard: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983.

Messensee/Velázquez 1993

Messensee/Velázquez: Infantinnen, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum (27.5.-27.6.1993), hrsg. von Wilfried Seipel, Wien 1993.

Messerschmidt 2002

Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), Ausst.-Kat. Barockmuseum der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien (11.10.2002-9.2.2003), hrsg. von Michael Krapf, Ostfildern-Ruit 2002.

Metzger/Walther 2003

Metzger, Rainer/Walther, Ingo F.: *Vincent van Gogh (1853-1890)*, Köln 2003.

Michel 2003

Michel, Eva: *Marie-Louise von Motesiczky (1906-1996). Eine österreichische Schülerin von Max Beckmann*, unpubl. univ. Dipl.-Arb., Wien 2003.

Mink 2006

Mink, Janis: *Marcel Duchamp (1887-1968). Kunst als Gegenkunst*, Hong Kong 2006.

Moderne auf der Flucht 2008

Moderne auf der Flucht. Österreichische KünstlerInnen in Frankreich 1938-1945, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Wien (4.6.-7.9.2008), Wien 2008.

Mosser 1979

Mosser, Ingrid: *Der Legitimusismus und die Frage nach der Habsburger-Restauration in der innenpolitischen Zielsetzung des autoritären Regimes in Österreich (1933-1938)*, unpubl. phil. Diss., Wien 1979.

Motesiczky 2007

Adler, Jeremy/Sander, Birgit (Hrsg.): *Marie-Louise von Motesiczky 1906-1996. The Painter/Die Malerin*, mit Beiträgen von Jill Lloyd, Birgit Sander und Ines Schlenker, anlässlich der Ausstellungen in Tate Liverpool (11.4.2006-13.8.2006), Museum Giersch Frankfurt a. M. (24.9.2006-28.1.2007), Wienmuseum (15.2.2007-6.5.2007) und Southampton City Art Gallery (28.9.-9.12.2007), München 2007.

Mueller 2002

Mueller, Roswitha: *Valie EXPORT. Bild-Risse* (engl. *Fragments of the Imagination*), Wien 2002.

Mühlmann 1919

Mühlmann, Josef: *Kohlenzeichnungen F. A. Hartas*, in: *Die bildenden Künste. Wiener Monatshefte*, II. Jg., 1919, Heft 1/2, S. 257-263.

Mühlmann 1920

Mühlmann, Josef: *Der Wassermann*, in: *Die graphischen Künste*, Jg. XLIII., 1920, S. 83-93.

Müller 2001

Müller, Markus: *Kreative Raumzüge auf dem Felde der Kunstgeschichte. Picassos Variationsfolgen*, in: *Picassos imaginäres Museum 2001*, S. 34-44.

Murken 1990

Murken, Christa: *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk, ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, phil. Diss., Herzogenrath 1990.

Nachbilder 1979

Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, hrsg. von Gerhard Ahrens und Katrin Sello, Hannover 1979.

Nagl 2008

Nagl, Michaela: *Bildende Kunst in Oberdonau*, in: *Kulturhauptstadt des Führers 2008*, S. 79-114.

Naredi-Rainer 2001

Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Missverständnisse*, Berlin 2001.

Natter/Frodl 1998

Natter, Tobias G./Frodl, Gerbert (Hrsg.): *Carl Moll (1861-1945)*, Salzburg 1998.

Néret 2004

Néret, Gilles: *Peter Paul Rubens (1577-1640). Der Homer der Malerei*, Köln 2004.

Neue Sachlichkeit 1995

Neue Sachlichkeit. Österreich 1918-1938, Ausst.-Kat. Kunstforum Bank Austria (1.4.-2.7.1995), hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Wien 1995.

Nierhaus 1993

Irene Nierhaus: *Kunst – am – Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre*, Wien/Köln/Weimar 1993.

Nierhaus 1986

Nierhaus, Irene: *Das Zwiegesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession 1914-1945*, in: Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hrsg.): *Die Wiener Secession*, Bd. II: *Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985*, Wien/Köln/Graz 1986, S. 67-99.

Nierhaus 2007

Nierhaus, Andreas: *Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien*, in: Csáky/Celestini/Tragatschnig 2007, S. 79-100.

Nowak-Thaller 1991

Nowak-Thaller, Elisabeth: *Klemens Brosch 1894-1926*, Klagenfurt 1991.

Novotny 1973

Novotny, Fritz: *Gerhart Frankl*, Salzburg 1973.

On classic ground 1990

On classic ground: Picasso, Léger, de Chirico and the new classicism 1910-1930, Ausst.-Kat. Tate Gallery (6.6.-2.9.1990), bearb. von Elizabeth Cowling und Jennifer Mundy, London 1990.

Österreichbuch 1948

Marboe, Ernst (Hrsg.): *Das Österreichbuch*, Wien 1948

Österreichischer Expressionismus 1998

Österreichischer Expressionismus. Malerei und Graphik 1905-1925, Ausst.-Kat. Musée d'Ixelles (18.6.-13.9.1998) und Stadtgalerie Klagenfurt (16.10.1998-10.1.1999).

Oexle/Boykov 2007

Oexle, Otto Gerhard/Boykov, Michail A. (Hrsg.): *Bilder der Macht im Mittelalter und Neuzeit: Byzanz – Okzident – Russland*, Göttingen 2007.

Oexle/Petneki/Zygner 2004

Oexle, Otto Gerhard/Petneki, Áron/Zygner, Leszek (Hrsg.): *Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne* (aus der Reihe *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 23), 2 Bde., Göttingen 2004.

Oppenheimer 1994

MOPP Max Oppenheimer (1885-1954), Ausst.-Kat. Jüdisches Museum der Stadt Wien (23.6.-18.9.1994), hrsg. von G. Tobias Natter, Wien 1994.

Original – Kopie – Replik – Paraphrase 1980

Original – Kopie – Replik – Paraphrase, Ausstellung Akademie der Bildenden Künste (9.9.-5.10.1980), in der Reihe *Bildhefte der Akademie der bildenden Künste*, Bd. 12/13, hrsg. von Heribert Hutter, Wien 1980.

Originale echt falsch

Originale echt falsch. Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen (25.7.-24.10.1999), hrsg. von Thomas Deecke, Heidelberg 1999.

Ostarrîchi – Österreich 1996

Ostarrîchi – Österreich 1996. Österreichische Länderausstellung 996-1996. Menschen, Mythen, Meilensteine, Neuhofen a. d. Ybbs, hrsg. von Ernst Bruckmüller, in der Reihe *Kataloge des Niederösterreichischen Landesmuseums*, N.F. 388, Horn 1996.

Pächt 1989

Pächt, Otto: *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, hrsg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989.

Pächt 2005²

Pächt, Otto: *Rembrandt*, hrsg. von Edwin Lachnit, München 2005² (1. Aufl. 1991).

Panofsky 1920/1998

Panofsky, Erwin: *Der Begriff des Kunstwollens*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, 1920, S. 321-339. Wiederabgedruckt in: Michels, Karen/Warneke, Martin (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*, 2 Bde., Berlin 1998; Bd. 2, S. 1019-1034.

Pape 1991

Pape, Walter: *Ordnung und Geld-Chaos. Zur Bedeutung von Hofmannsthals Barock-Rezeption*, in: Garber 1991, Teil I, S. 635-651.

Parzer 1998

Parzer, Peter: *Gerhart Franks Bilderreihe ‚In Memoriam‘. Ein geglückter Wurf oder ein gescheitertes Experiment? Versuch einer Klärung*, in: Lachnit 1998, S. 269-271.

Paul 1993

Paul, Barbara: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993.

Pelinka 1994

Pelinka, Anton: *Austrian Identity and the „Ständestaat“*, in: Robertson/Timms 1994, S. 169-177.

Petsch 1994³

Petsch, Joachim: *Kunst im Dritten Reich. Architektur – Plastik – Malerei – Alltagsästhetik*, Köln 1994³.

Petschar/Schmid 1990

Petschar, Hans/Schmid, Georg: *Erinnerung & Vision. Die Legitimation Österreichs in Bildern. Eine semiohistorische Analyse der Austria Wochenschau 1949-1960*, Graz 1990.

Pfisterer 2007

Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Von Winckelmann bis Warburg. Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 1, München 2007.

Phantastischer Realismus 2008

Phantastischer Realismus: Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Ausst.-Kat. Belvedere (20.5.-14.9.2008), hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Wien 2008.

Picasso: Challenging the Past 2009

Picasso: Challenging the Past, Ausst.-Kat. The National Gallery London (27.2.-7.6.2009), hrsg. von Elizabeth Cowling, Christopher Riopelle und Anne Robbins, London 2009.

Picasso et les Maîtres 2008

Picasso et les Maîtres, Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais (8.10.2008-2.2.2009), Paris 2008.

Picassos imaginäres Museum 2001

Picassos imaginäres Museum, Ausst.-Kat. Graphikmuseum Pablo Picasso Münster und Kunst-Museum Ahlen (25.11.2001-3.2.2002); Städtische Museen Heilbronn (8.3.-26.5.2002); Museum im Kulturspeicher Würzburg (21.9.-1.12.2002), hrsg. von Markus Müller, Ostfildern-Ruit 2001.

Pieper 1936

Pieper, Paul: *Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung*, Berlin 1936.

Pillep 1990

Pillep, Rudolf (Hrsg.): *Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*, München 1990.

Pilz 1970

Pilz, Wolfgang: *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*, München 1970.

Pippal 2003

Hans Robert Pippal (Wien 1915 - Wien 1998). Zwischen Innovation und Tradition, mit Beiträgen von Martina Pippal, Otmar Rychlik und Elisabeth Voggeneder, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Kunsthistorischen Museums im Palais Harrach (24.10.-30.11.2003), Wien/Köln/Weimar 2003.

Plakolm-Forsthuber 1994

Plakolm-Forsthuber, Sabine: *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei, Plastik, Architektur*, Wien 1994.

Plaschka/Stourth/Niederkorn 1995

Plaschka, Richard G./Stourth, Gerald/Niederkorn, Jan Paul (Hrsg.): *Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute*, Wien 1995.

Plessner 1959/74

Plessner, Helmuth: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* (1959), Frankfurt a. M. 1998⁶ (erstmalig veröffentlicht unter dem Titel „*Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche*“, 1935).

Polleroß 1995

Polleroß, Friedrich (Hrsg.): *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien/Köln/Weimar 1995.

Polleroß 1995a

Polleroß, Friedrich: *Johann Bernhard Fischer von Erlach und das österreichische „Entweder-und-oder“ in der Architektur*, in: Polleroß 1995, S. 9-46.

Polleroß 2004

Polleroß, Friedrich: *Barock ist die Art, wie der Österreicher lebt. Oder: Barocke Architektur als Brücke und Bollwerk*, in: Brix/Bruckmüller/Stekl 2004, S. 446-472.

Polyptyques 1990

Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Âge au 20^{ième} siècle, Ausst.-Kat. Musée du Louvre (27.3.-23.7.1990), hrsg. von Michel Laclotte, Paris 1990.

Portisch/Riff 1994

Portisch, Hugo/Riff, Sepp: *Österreich I. Ein Buch zur gleichnamigen Fernsehdokumentation*, Bd. 1: *Die unterschätzte Republik*, Bd. 2: *Abschied von Österreich*, München 1994 (1. Aufl. 1989).

Posch/Fliedl 1996

Posch, Herbert/Fliedl, Gottfried (Hrsg.): *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945*, Wien 1996.

Posch 2005

Posch, Wilfried: *Clemens Holzmeister. Architektur zwischen Kunst und Politik*, Wien 2005.

Prague 1900-1938

Prague 1900-1938. Capitale secrète des avantgardes, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts Dijon (15.6.-13.10.1997), Dijon 1997.

Praska 2008

Praska, Martin: *Wie ich die Welt verbessern werde*, Wien 2008.

Prinz Eugen 1986

Prinz Eugen und das barocke Österreich, Ausst.-Kat. Marchfeldschlösser Schlosshof und Niederweiden 22.4.-26.10.1986), Wien 1986.

Puttkamer 1999

Puttkamer, Marie-Agnes von: *Max Oppenheimer – MOPP (1885-1954). Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde*, Wien/Köln/Weimar 1999.

Raabe 1991

Raabe, Paul: *Expressionismus und Barock*, in: Garber 1991, Teil 1, S. 675-682.

Rainer 1981

Arnulf Rainer, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin (20.11.1980-1.2.1981), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (13.2.-26.4.1981), Städtisches Kunstmuseum Bonn (5.5.-21.6.1981), Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jh. Wien (11.9.-2.11.1981), Wien 1981.

Rainer 1989

Arnulf Rainer „Alte Meister“, Ausst.-Kat. Galerie Krinzinger Innsbruck 1989.

Rainer 2000

Arnulf Rainer. Gegen.Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien (11.5.-13.8.2000), hrsg. von Ingrid Brugger, Wien 2000.

Rainer 2003

Arnulf Rainer „Alte Meister“, Ausst.-Kat. Steirischer Herbst 2003, hrsg. Galerie Kunst & Handel GmbH, Graz 2003.

Ranzmaier 2005a

Ranzmaier, Irene: *Deutsche Nationalliteratur(en) als Kultur-, Sozial- und Naturgeschichte. Josef Naders stammkundliche Literaturgeschichtsschreibung 1909-1931*, unpubl. phil. Diss. Wien 2005.

Ranzmaier 2005b

Ranzmaier, Irene: *Germanistik an der Universität Wien zur Zeit des Nationalsozialismus. Karrieren, Konflikte und die Wissenschaft*, Wien [u.a.] 2005.

Rapp 1993

Rapp, Michaela: *Die Künstlervereinigung MAERZ 1913-1939*, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1992/93, hrsg. vom Stadtmuseum Linz-Nordico, Linz 1993, S. 11-93.

Rebbelmund 1999

Rebbelmund, Romana: *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert* (Hochschulschrift nach univ. Diss. Köln 1998), Frankfurt am Main 1999.

Reichel 1936

Reichel, Anton: *Gerhart Frankls graphische Variationen über ein gotisches Thema* (Ausstellung im Antiquariat Heck), in: *Österreichische Kunst*, VII. Jg. 1936, Heft 2 (15. 2. 1936), S. 3-5.

Reinhold 2004

Reinhold, Bernadette: *Das Licht des Südens? Zur Rezeptionsgeschichte der modernen Malerei in Kärnten*, in: *Eremiten – Kosmopoliten* 2004, S. 448-456.

Reinhold 2007

Reinhold, Bernadette: *Die Exposition d'Art autrichien im Jeu de Paume in Paris 1937. Ein Lehrstück austrofranzösischer Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit*, in: Wien – Paris 2007, S. 307-317.

Reiter 1995

Reiter, Cornelia: *Oskar Laske*, Salzburg 1995.

Reiter 1999

Reiter, Cornelia: *Gerhart Frankl*, in: Frankl 1999, S. 9-76.

Rembrandts Selbstbildnisse 1999

Rembrandts Selbstbildnisse, Ausst.-Kat. The National Gallery, London (9.6.-5.9.1999) und Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag (25.9.1999-9.1. 2000), Redaktion Christopher White und Quentin Buvelot, Zwolle 1999.

Rennhofer 1997

Rennhofer, Maria: *Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865). Leben und Werk*, Wien 1997

Richter 2009

Gerhard Richter. Bilder aus privaten Sammlungen, anlässlich der Ausstellung in der Albertina, Wien (30.01.-03.05.2009), hrsg. von Götz Adriani, Text von Götz Adriani, Dieter Schwarz, Ostfildern-Ruit 2009.

Richter 2009a

Gerhard Richter. Aquarelle und Zeichnungen, anlässlich der Ausstellung in der Albertina, Wien (30.01.-03.05.2009), hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Barbara Steffen, Ostfildern-Ruit 2009.

Riegl 1902/1997

Riegl, Alois: *Das holländische Gruppenporträt*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1902, Bd. 23, S. 72-278; Neuauflage bzw. in der Reihe *Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte*, 1. Abteilung Riegl, 3, Wien 1997.

Riegl 1907

Riegl, Alois: *Barockkunst in Rom*, 1907 (2. Aufl. Wien 1923).

Ritter 2004

Walter Ritter. Ein archaischer Moderner, Ausst.-Kat. Neue Galerie im Hof/Graz (28.5.-27.6.2004), Kurator Günther Holler-Schuster, Graz 2004.

Roberts-Jones 1997

Roberts-Jones, Philippe und Françoise: *Pieter Bruegel der Ältere*, München 1997.

Robertson/Timms 1994

Robertson, Ritchie/Timms, Edward (Hrsg.): *The Habsburg Legacy. National Identity in Historical Perspective (Austrian Studies V)*, Edinburgh 1994.

Roessler 1903

Roessler, Arthur: *Die Stimmung der Gotik und andere Essays*, Berlin 1903.

Roessler 1947³

Roessler, Arthur: *Die Stimmung der Gotik*, Wien 1947 (1. Aufl. 1903, 2. Aufl. 1922).

Rogier/Flémalle 2008

Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt (21.11.2008-22.2.2009) und Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin (20.3.-22.6.2009), hrsg. von Stefan Kemperdick und Jochen Sander, Frankfurt 2008.

Roh 1925

Roh, Franz: *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig 1925.

Rohrmoser 1982

Rohrmoser, Albin (Hrsg.): *Georg Jung 1899-1957*, Salzburg 1982.

Rohrmoser 1987

Rohrmoser, Albin: *Anton Faistauer 1887-1930. Abkehr von der Moderne. Untersuchungen zur Stilentwicklung*, hrsg. Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1987.

Rosenberg 1968³

Rosenberg, Jakob: *Rembrandt. Life & Work*, London/New York 1968³.

Rosenblum 1975

Rosenblum, Robert: *Modern painting and the Northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*, London 1975 (dt. *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko*, München 1981).

Rosenthal 2004

Rosenthal, Mark: *Franz Marc*, München 2004.

Rothko/Giotto 2009

Rothko/Giotto. Die Berührbarkeit des Bildes, Katalogbuch zur Ausstellung in Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (6.2.-3.5.2009), in Kooperation mit dem Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut), und der Sammlung Daimler Contemporary, Berlin, hrsg. von Stefan Weppelmann und Gerhard Wolf, Berlin 2009.

Rouault 1993

Georges Rouault – Malerei und Graphik, Ausst.-Kat. Salzburger Landessammlungen Rupertinum (17.7.-17.10.1993), bearb. von Stephan Koja, München 1993.

Rychlik 2001

Rychlik, Otmar (Hrsg.): *Anton Kolig (1886-1950). Das malerische Werk*, Wien 2001.

Saehrendt 2005

Saehrendt, Christian: *„Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung: expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg*, Stuttgart 2005.

Sager 1976

Sager, Peter: *Bilder über Bilder: Prinzip Zitat*, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 88, 1976, S. 667-674.

Sagmeister 1990

Sagmeister, Rudolf (Hrsg.): *Rudolf Wacker – Tagebücher*, 2 Bde., Vaduz 1990.

Schiele & Roessler 2004

Schiele & Roessler. Ein Künstler und sein Förderer. Kunst und Networking im frühen 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Wien Museum Karlsplatz (8.7.-10.10.2004), hrsg. von Tobias G. Natter und Ursula Storch, Ostfildern-Ruit 2004.

Schmidt 1954

Schmidt, Justus: *Der Maler Matthias May und seine Schule*, Wien 1954.

Schmidt 1956

Schmidt, Gerhard: *Neue Malerei in Österreich*, Wien 1956.

Schmidt 1970

Schmidt, Werner: *Dialoge. Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Dresden 1970.

Schmied 1979

Schmied, Wieland: *Nach Klimt. Schriften zur Kunst in Österreich*, Salzburg 1979.

Schmied 1983

Schmied, Wieland: *Die österreichische Malerei in den Zwischenkriegsjahren*, in: Skalnik/Weinzierl 1983, S. 685-704.

Schmied 1991

Schmied, Wieland: *Berührungen. Von Romako bis Kokoschka*, Salzburg 1991.

Schmied 2001

Schmied, Wieland: *Giorgio de Chirico. Reise ohne Ende*, München 2001.

Schmied 2002

Schmied, Wieland (Hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd.6: *Das 20. Jahrhundert*, München/London/New York 2002.

Schnackenburg 1996

Schnackenburg, Bernhard: *Gemädegalerie Alte Meister Gesamtkatalog*, hrsg. Staatl. Museen Kassel, Mainz 1996.

Schwanberg 2003

Schwanberg, Johanna: *Günter Brus: Bild-Dichtungen*, Wien 2003.

Schwarz 1993

Schwarz, Birgit: *Otto Dix. Großstadt*, Frankfurt a. M./Leipzig 1993.

Schwarz 2006

Schwarz, Michael Viktor: *Übermalungen und Remakes: Stil als Medium*, in: Bruno Klein/Bruno Boerner (Hg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 187-204.

Schwartz 1987

Schwartz, Gary: *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, Stuttgart/Zürich 1987.

Schweiger 1983

Schweiger, Werner J.: *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904-1914*, Wien 1983.

Sedlmayr 1925

Sedlmayr, Hans: *Fischer von Erlach der Ältere*, München 1925.

Sedlmayr 1930

Sedlmayr, Hans: *Österreichische Barockarchitektur 1690-1740*, Wien 1930.

Sedlmayr 1934

Sedlmayr, Hans: *Die „Macchia“ Bruegels*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., VIII (1934), S. 137-160.

Sedlmayr 1948

Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948.

Sedlmayr 1959/1985

Sedlmayr, Hans: *Die politische Bedeutung des deutschen Barock. Der „Reichsstil“*, in: ders. *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, 3 Bde., München 1982-1985, Bd. 2, München 1985, S. 140-156.

Seiger/Lunardi/Populorum 1990

Seiger, Hans/Lunardi, Michael/Populorum, Peter Josef (Hrsg.): *Im Reich der Kunst. Die Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik*, Wien 1990.

Seiter 1998

Seiter, Walter: *Schwierigkeiten mit dem Barock*, in: *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Heft 18/19, 1998, S. 125-127.

Seiter 2005

Seiter, Walter: *Zugänge zum Barock in der französischen Philosophie: Foucault, Lacan, Deleuze*, in: Kreul 2005, S. 245-256.

Skalnik/Weinzierl 1983

Skalnik, Kurt/Weinzierl, Erika (Hrsg.): *Österreich 1918-1938. Geschichte der Ersten Republik*, 2 Bde., Graz/Wien/Köln 1983.

Smola 2007

Smola, Franz: *Das Vordringen der „Intellektherrschaft“. Frühe Rezeption des französischen Kubismus in Österreich*, in: Wien – Paris 2007, S. 233-243.

Sottriffer 1982

Sottriffer, Kristian (Hrsg.): *Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart*, Wien 1982.

Sottriffer 1984

Sottriffer, Kristian (Hrsg.): *Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Malerei von 1880 bis zur Gegenwart*, Wien 1984.

Spera 2005²

Spera, Danielle: *Hermann Nitsch – Leben und Arbeit*, Wien 2005².

Spielmann 1973-1976

Spielmann, Heinz (Hrsg.): *Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk*, 4 Bde., Hamburg 1973-1976.

Spielmann 2003

Spielmann, Heinz: *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Köln 2003.

Split:Reality 1998²

Split:Reality. Valie Export, Ausst.-Kat. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2. erweiterte Auflage Wien – New York 1998 (1. Auflage 1997).

Stachel 2007

Stachel, Peter: *Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“*, in: Csáky/Celestini/Tragatschnig 2007, S. 101-152.

Steffen 2003

Steffen, Barbara: *Bildtradition und Zufall bei Francis Bacon*, in: Francis Bacon und die Bildtradition 2003, S. 23-41.

Steinberg 1990

Steinberg, Michael P.: *The Meaning of the Salzburg Festival. Austria as Theater and Ideology 1890-1938*, Ithaca/London 1990.

Steinbüchler 1952

Rudolf Steinbüchler. Fresko-Entwürfe, Kompositionen und Ölgemälde, Ausst.-Kat. OÖ Landesmuseum (24.3.-20.4.1952), Linz 1952.

Steininger 2007

Steininger, Felix Raphael: *Johannes Itten – Analysen alter Meister*, univ. Dipl.-Arbeit, Wien 2007.

Storch 1985

Storch, Wolfgang: *Georg Schrimpf und Maria Uhden. Leben und Werk*, Berlin 1985.

Stourzh 1990

Stourzh, Gerald: *Vom Reich zur Republik. Studien zum Österreichbewusstsein im 20. Jahrhundert*, Wien 1990.

Stückelberger 1996

Stückelberger, Johannes: *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996.

Sultano/Werkner 2003

Sultano, Gloria/Werkner, Patrick: *Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937-1950*, Wien/Köln/Weimar 2003.

Suppanz 1998

Suppanz, Werner: *Österreichische Geschichtsbilder. Historische Legitimationen in Ständestaat und Zweiter Republik* (aus der Reihe *Böhlau zeitgeschichtliche Bibliothek*, hrsg. von Helmut Konrad, Bd. 34), Köln/Wien/Weimar 1998.

Suppanz 2006

Suppanz, Werner: *Das Barock-Zeitalter in der Identitätspolitik des autoritären „Ständestaates“*, in: Feichtinger/Grossegger/Marinelli-König/Stachel/Uhl 2006, S. 113-121.

Tabor 1990

Tabor, Jan: *Die Gaben der Ostmark. Österreichische Kunst und Künstler in der NS-Zeit*, in: Seiger/Lunardi/Populorum 1990, S. 277-296.

Tálos/Neugebauer 2005

Tálos, Emmerich/Neugebauer, Wolfgang (Hg.): *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur 1934-1938*, Wien 2005⁵.

Telesko 2006

Telesko, Werner: *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 2006.

Telesko 2006a

Telesko, Werner: *Österreichische Landschaftskunst und Identitätsstiftung im 19. Jahrhundert*, in: Feichtinger/Grossegger/Marinelli-König/Stachel/Uhl 2006, S. 123-129.

Telesko 2008

Telesko, Werner: *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar 2008.

Textilkunst in Österreich 1979

Textilkunst in Österreich 1900-1979, Ausst.-Kat. Schloss Halbturn (1.6.- 28.10.1979), bearb. von Angela Völker, Wien 1979.

Tietze 1913

Tietze, Hans: *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913.

Traeger 2000

Traeger, Jörg: *Goya. Die Kunst der Freiheit*, München 2000.

Trnek 1989

Trnek, Renate: *Illustriertes Bestandsverzeichnis der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste*, Wien 1989.

Trnek 1997

Trnek, Renate: *Die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste. Die Sammlung im Überblick*, Wien/Köln/Weimar 1997.

Uhl 1998

Uhl, Heidemarie: „Großstädtisch und Deutsch“. *Das Stadttheater als Repräsentation kultureller Identität in Graz um 1900*, in: Friedrich Bouvier/Helfried Valentinitsch (Hrsg.): *Graz um 1900*, Graz 1998 (Histor. Jahrbuch der Stadt Graz 27/28), S. 517-533.

Ullrich 1998

Ullrich, Wolfgang: *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998.

Valentier 1906

Valentier, Wilhelm R.: *Rembrandt und die moderne Kunst*, in: *Jugend*, 1906, Nr. 42, S. 890-894.

Vasak 1996

Vasak, Alexandra: *Kulturpolitik im Austrofaschismus hinsichtlich der bildenden Künste: Architektur, Bildhauerei, Malerei*, unpubl. univ. Dipl.-Arb., Wien 1996.

Vasold 2004

Vasold, Georg: *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*, Freiburg im Breisgau 2004.

Verlorene Moderne 1993

Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie im Schloss Halbturn, Burgenland (7.5.-26.10.1993), Red. G. Tobias Natter, Wien 1993.

Wacker und Zeitgenossen 1993

Rudolf Wacker und Zeitgenossen – Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Ausst.-Kat. Vorarlberger Kunstverein Kunsthhaus Bregenz, Bregenz 1993.

Walther 2000

Walther, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000.

Warncke 2002

Warncke, Carsten-Peter: *Pablo Picasso (1881-1973)*, hrsg. von Ingo F. Walther, Köln 2002.

Warnke 1991

Warnke, Martin: *Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte*, in: Garber 1991, Teil II, S. 1207-1223.

Warnke 1995

Warnke, Martin: *L'emprise de son époque sur Heinrich Wölfflin*, in: *Relire Wölfflin*, Cycle de conférences organisé au Musée du Louvre (29.11.-20.12.1993), Leitung Matthias Waschek, Paris 1995, S. 95-119.

Wassermann 1919

Ausstellungs-Katalog der neuen Vereinigung bildender Künstler Salzburgs *Der Wassermann*, Künstlerhaus, Salzburg 1919.

Weiler 1997

Weiler, Yvonne (Hrsg.): *Weiler – aus der Natur gemacht. Bilder von 1927-1997*, Innsbruck 1997.

Weiler 2008

Max Weiler 1910-2001. Vier Wände/Four Walls 1973-1977, Ausst.-Kat. Museumsquartier Wien (21.1.-2.5.2008), hrsg. vom Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2008.

Werkner 1986

Werkner, Patrick: *Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus*, hrsg. von der Hochschule für angewandte Kunst, Wien/München 1986.

Wied 1993

Wied, Alexander: *Messensees Metamorphosen*, in: Messensee/Velázquez 1993, S. 31-33.

Wien – Paris 2007

Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960, Ausst.-Kat. Belvedere (3.10.-13.1.2008), hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Wien 2007.

Witting/Patrizi 2007

Witting, Felix/Patrizi, M.L.: *Caravaggio*, New York 2007.

Wolf 1999

Wolf, Norbert: *Diego Velázquez (1599-1660). Das Gesicht Spaniens*, Köln 1999.

Worringer 1908 (1981)

Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908, Neuauflage München 1981.

Worringer 1911

Worringer, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*, München 1911.

Wotruba 1985

Wotruba. Hommage à Wotruba, Ausst.-Kat. Akademie der bildenden Künste in Wien, hrsg. von Gustav Peichl, Wien 1985.

Wyss 1996

Wyss, Beat: *Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996.

Zauber der Medusa 1987

Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Ausst.-Kat. Wiener Künstlerhaus (3.4.-12.7.1987), hrsg. von Werner Hofmann, Wien 1987.

Zemen 2006

Zemen, Herbert (Hrsg.): *Josef Dobrowsky 1889-1964 im Spiegel der Kunstkritik*, Wien 2006.

Zemen 2007

Zemen, Herbert (Hrsg.): *Josef Dobrowsky 1889-1964. Ein Künstlerbildnis*, Wien 2007 (2., stark verm. Aufl.).

Zöllner/Thoenes/Pöpper 2007

Zöllner, Frank/Thoenes, Christof/Pöpper, Thomas: *Michelangelo (1475-1564). Das vollständige Werk*, Köln 2007.

Zöllner 2007

Zöllner, Frank: *Leonardo da Vinci (1452-1519). Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Hong Kong 2007.

Abbildungsnachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1

Pieter Bruegel d.Ä.: *Düsterer Tag (Vorfrühling)*, 1565
Öl/Holz, 118 x 163 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1837
Abb. in Marijnissen 2003, S. 273.

Abb. 2

Gerhart Frankl: *Phantasie nach Bruegel*, 1923
Öl/Leinwand, 119 x 163,5 cm
Nachlass Gerhart Frankl
Abb. in Novotny 1973, Tafel 2.

Abb. 3

Peter Paul Rubens: *Gewitterlandschaft (Jupiter und Merkur mit Philemon und Baucis)*, um 1620-25
Öl/Holz, 146 x 208,5 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 690
Abb. in Kunsthistorisches Museum Wien 1996⁵, S. 333.

Abb. 4

Gerhart Frankl: *Phantasie nach Rubens*, 1923
Öl/Leinwand, 101 x 140 cm
London, Courtauld Institute Galleries, Princes Gate Collection
Abb. in Lachnit 1998, Tafel 96.

Abb. 5

Abraham van Beyerens: *Die Fischhändlerin*, 1666
Tempera/Leinwand, 121 x 145,5 cm
Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 760
Abb. in Trnek 1997, S. 148.

Abb. 6

Gerhart Frankl: *Paraphrase nach Abraham van Beyerens „Fischhändlerin“*, 1923
Öl/Leinwand, 80 x 115 cm.
Wien, Belvedere
Abb. in Novotny 1973, Tafel 3.

Abb. 7

Jan Fyt: *Stilleben mit Trauben, Graupapagei und Äffchen*
Öl/Leinwand, 56 x 87 cm
Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 839.
Abb. in Trnek 1989, S. 88.

Abb. 8

Gerhart Frankl : *Paraphrase nach Stilleben Jan Fyts*, 1923
Öl/Leinwand, 56,5 x 81,5 cm
Nachlass Gerhart Frankl
© Photo Julian Sofaer, Gerhart Frankl-Trust London

Abb. 9

Peter Paul Rubens: *Der Triumph des Siegers*, um 1614

Eichenholz, 160,5 x 263 cm

Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Abb. in Schnackenburg 1996, Textband S. 261-262, Farbbabb. S. 275; Tafelband Tafel 38.

Abb. 10

Gerhart Frankl: *Studie nach Rubens*, 1928/29

Tempera und Öl/Leinwand, 47,5 x 66 cm

Wien, Sammlung Rudolf Leopold

© Photo Julian Sofaer, Gerhart Frankl-Trust London

Abb. 11

Henri Matisse: *Harmonie rouge (La desserte rouge, La chambre rouge)*, 1908

Öl/Leinwand, 180 x 220 cm

St. Petersburg, Eremitage

Abb. in Elderfield 1978, S. 173, Abb. 2.

Abb. 12

Jan Davidsz De Heem: *Stilleben (La Desserte)*, 1640

Öl/Leinwand, 149 x 203 cm

Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures

Abb. in Elderfield 1978, S. 207, Abb. 84.

Abb. 13

Henri Matisse: *Variation nach einem Stilleben von de Heem*, 1915

Öl/Leinwand, 180,9 x 220,8 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art

Abb. in Elderfield 1978, S. 105.

Abb. 14

Gerhart Frankl: *Bischofsfigur des Meisters von Großlobming*, 1932

Bleistift auf Papier, ca. 58,5 x 40 cm

London, Courtauld Institute Galleries, Princes Gate Collection

Abb. in Lachnit 1998, S. 217, Abb. 101a.

Abb. 15

Meister von Großlobming: *Bischofsfigur*, um 1385-90

Kalksandstein, mit Resten der Polychromie; Höhe 133 cm

Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 4893

Abb. in Der Meister von Großlobming 1994, Kat.-Nr. 19, Abb. auf S. 120.

Abb. 16

Gerhart Frankl: *Bischofsfigur des Meisters von Großlobming*, ca. 1930

Abguss, Höhe 62 cm

Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 9235

© Belvedere, Wien.

Abb. 17

Gerhart Frankl: *Kreuzabnahme* (nach einem Detail aus der Bronzetür von S. Zeno in Verona), 1962

Kohle, Pastell, Gouache/Papier, 625 x 470 mm

London, Sammlung Bethusy

Abb. in Lachnit 1998, Tafel 120.

Abb. 18

Gerhart Frankl: *Die Sandgrube* (aus dem Zyklus *In Memoriam*), 1964

Öl und Tempera/Leinwand, 84 x 104 cm

Wien, Sammlung Peter Parzer

Abb. in Lachnit 1998, Tafel 128.

Abb. 19

Anton Kolig: *Porträt Wolfgang Walther (Junger Mann mit blauer Blume)*, 1941

Öl/Leinwand, 63 x 51 cm.

Privatbesitz

Abb. in Lachnit 1998, Tafel 44.

Abb. 20

Luca Penni (zugeschrieben): *Die Jägerin Diana*, um 1550

Öl/Leinwand, 191 x 132 cm

Paris, Musée du Louvre, Département des peintures

Abb. in Louvre 2000, S. 101.

Abb. 21

Herbert Boeckl: *Gruppe am Waldrand*, 1920

Öl/Leinwand, 168,2 x 158,9 cm

Wien, Leopold Museum, Inv.-Nr. 632

Abb. in Boeckl 1994, Abb. 9.

Abb. 22

Peter Paul Rubens: *Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube*, um 1609-10

Öl/Leinwand, auf Holz aufgezogen, 174 x 143 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 334

Abb. in Néret 2004, S. 6.

Abb. 23

Herbert Boeckl: *Anatomie*, 1931

Öl/Leinwand, 133 x 156 cm

Wien, Wienmuseum Karlsplatz, Inv.-Nr. 100.600.

Abb. in Boeckl 1994, Tafel 38. Frodl 1976, Tafel 34, Kat.-Nr. 185.

Abb. 24

Rembrandt: *Anatomie des Dr. Tulp*, 1632

Öl/Leinwand, 162 x 216,5 cm

Den Haag, Mauritshuis

Abb. in Bauch 1966, S. 530.

Abb. 25

Franz Lerch: *Selbstbildnis mit Gattin*, 1934

Öl/Leinwand, 162 x 115 cm

Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 6083

Abb. in Die verlorene Moderne 1993, S. 150.

Abb. 26

Rembrandt: sogen. *Judenbraut (Isaak und Rebecca?)*, um 1662

Öl/Leinwand, 118 x 164 cm

Amsterdam, Rijksmuseum

Abb. in Bauch 1966, Nr. 38.

Abb. 27

Marie-Louise von Motesiczky: *Das Alte Lied*, 1959

Öl/Leinwand, 101,7 x 152,6 cm

London, Marie-Louise von Motesiczky Charitable Trust

Abb. in Motesiczky 2006, Kat.-Nr. 55, Abb. auf S. 179.

Abb. 28

Tizian: *Venus und Orgelspieler*, ca. 1555

Öl/Leinwand, 148 x 217 cm

Madrid, Museo del Prado

Abb. in Kaminski 1998, S. 96, Abb. 99.

Abb. 29

Maximilian Florian: *Revolution*, 1934
Öl/Leinwand, 90 x 70 cm
Wien, Heeresgeschichtliches Museum
Abb. in Florian 1990, Tafel I.

Abb. 30

Eugène Delacroix: *Die Freiheit führt das Volk*, 1830
Öl/Leinwand, 260 x 325 cm
Paris, Musée du Louvre, Département des peintures
Abb. in Louvre 2000, S. 269.

Abb. 31

Klemens Brosch: *Siesta der Henker*, 1916
Feder mit Tusche auf Papier, 390 x 523 mm
Linz, Stadtmuseum Nordico
Abb. in Nowak-Thaller 1991, Abb. 67. und 161.

Abb. 32

Francisco Goya: *Tampoco*, ca. 1812-15
Radierung und Aquatinta, 158 x 208 mm
aus dem Zyklus der „*Desastres de la guerra*“, Nr. 36 (39), u.a. Wien, Albertina
Abb. in Nowak-Thaller 1991, Abb. 162.

Abb. 33

Otto Görz: *Der verletzte Arbeiter*, 1935
Öl/Leinwand, 90 x 105 cm
Universität für Angewandte Kunst Wien.
Abb. in Bertsch/Neuwirth 1993, Abb. 76.

Abb. 34

Caravaggio: *Grablegung*, um 1600-1604
Öl/Leinwand, 300 x 203 cm
Vatikan, Musei Vaticani, Pinacoteca
Abb. in Witting/Patrizi 2007, S. 110.

Abb. 35

Leopold Blauensteiner: *Pietà*, 1919
Öl/Holz, 124 x 111 cm
Wien, Archiv und Sammlung der Universität für angewandte Kunst
Abb. in Die verlorene Moderne 1993, S. 86.

Abb. 36

Egon Schiele: *Selbstbildnis als Hl. Sebastian*, 1914
Plakat Galerie Arnot, Jänner 1915
Wien, Wienmuseum Karlsplatz
Abb. in Schiele & Roessler 2004, S. 22.

Abb. 37

Oskar Kokoschka: *Selbstbildnis* (Plakatentwurf für *Der Sturm*), 1912
Öl/Leinwand, 102 x 70 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 507.B.
Abb. in Kokoschka 2002, S. 134.

Abb. 38

Anton Faistauer: *Votivaltar* (Sonntagsseite), 1918/19
Öl/Leinwand, 185 x 93 cm
Salzburg, Salzburg Museum (ehem. Carolino Augusteum)
Abb. in Rohrmoser 1987, Tafel 78, Kat.-Nr. 93.

Abb. 39

Herbert von Reyl-Hanisch: *Glaube, Hoffnung, Liebe*, 1930

Öl/Holz, 74 x 34, 90 x 59, 74 x 35 cm

Privatstiftung Rohner, Lauterach

Abb. in Bertsch 2000, S. 145.

Abb. 40

Ivo Saliger: *Lobau*, um 1940

Privatsammlung Wien

Abb. in AK Kunst und Diktatur 1994, Bd. 1, S. 171.

Abb. 41

Tizian: *Ländliches Konzert*, um 1510-11

Öl/Leinwand, 105 x 136,5 cm

Paris, Musée du Louvre, Département des peintures

Abb. in Kaminski 1998, S. 10.

Abb. 42

El Greco: *Laokoon*, um 1610/14

Öl/Leinwand, 137,5 x 172,4 cm

Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection 1946

Abb. in El Greco 2001, S. 213.

Abb. 43

Max Oppenheimer: *Operation*, 1912

Öl/Leinwand, 165 x 150 cm

Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. O4153

Abb. in Oppenheimer 1994, S. 101.

Abb. 44

Georg Ehrlich: *Innig*, um 1925/26

Öl/Pappe, 101,5 x 53 cm

Slg. Dr. Wilfried Daim

Abb. in Die verlorene Moderne 1993, S. 90.

Abb. 45

Georg Jung: *Abendmahl*, 1922

Öl/Leinwand, 206 x 236 cm

Salzburg, Salzburg Museum (ehem. Carolino Augusteum)

Abb. in Rohrmoser 1982, Abb. 52.

Abb. 46

Pieter Bruegel d.Ä. (?): *Sturz des Ikarus*

Öl/Leinwand, doubliert, 73,5 x 112 cm

Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

Abb. in Marijnissen 2003, S. 379.

Abb. 47

Josef Dobrowsky: *Kleines Erntebild*

Öl/Karton, 56 x 44 cm

Privatbesitz

Abb. in Dobrowsky 1979.

Abb. 48

Pieter Bruegel d. Ä.: *Die Kornernte*, 1565

Öl/Holz, 117 x 160 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art

Abb. in Marijnissen 2003, S. 257.

Abb. 49

Oskar Laske: *Vogelmarkt*, 1927

Tempera, 90 x 85 cm

Privatbesitz Wien

Abb. in Reiter 1995, Tafel 7.

Abb. 50

Pieter Bruegel d. Ä.: *Kinderspiele*, 1560

Öl/Holz, 118 x 161 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1017

Abb. in Marijnissen 2003, S. 161.

Abb. 51

Otto Rudolf Schatz: *Salzburg*, 1936

Wasserfarben, Kasein, Japanlack/Holz. 36,5 x 40 cm

Sammlung Prof. Daim

Abb. in Die verlorene Moderne 1993, S. 199.

Abb. 52

Pieter Bruegel d.Ä.: *Die Heimkehr der Herde*, 1565

Öl/Holz, 117 x 159 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1018

Abb. in Marijnissen 2003, S. 260.

Abb. 53

Max Weiler: *Wie eine Landschaft (Rostroter Berg)*, 1963

Eitempera/Leinwand, 95,5 x 196 cm

Klosterneuburg, Slg. Essl

Abb. in Schmied 2002, S. 127

Abb. 54

C. D. Friedrich: *Gebirgige Flusslandschaft (Elbland bei Dresden)*

doppelseitige Transparentmalerei, Mischtechnik, 76 x 130 cm

Kassel, Staatliche Museen, Neue Galerie, Inv.-Nr. 1875

Abb. in Caspar David Friedrich.1998, S.11.

Abb. 55

Rudolf Wacker: *Stilleben mit zwei nackten Puppen*, 1926

Öl/Holz, 27 x 32 cm. Bezeichnet „R. Wacker, Bregenz III.26.; erstes Bild auf Holz“.

Abb. in Sagmeister 1990, Bd. 2, S. 495, Bild 42.

Abb. 56

Rudolf Wacker: Studie nach dem *Weltgerichtstriptychon* von Hieronymus Bosch (Detail Mitteltafel), um 1924

Bleistift/Papier

Abb. in Wacker und Zeitgenossen 1993, S. 28, Nr. 24 (Vorlage) und Nr. 25 (Studie).

Abb. 57

Hieronymus Bosch: Detail aus der Mitteltafel des *Weltgerichtstriptychons*

Öltempera/Holz, Mitteltafel 164 x 127 cm, Flügel jeweils 164 x 60 cm

Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv.-Nr. 579-581

Abb. in Trnek 1997, S. 46-51.

Abb. 58

Rudolf Wacker: *Alte Holzfigur*, 1935

Mischtechnik auf Holz, 65 x 50 cm

Privatbesitz

Abb. in Wacker und Zeitgenossen 1993, S. 236, Abb. 246.

Abb. 59

Apostelfigur, frühgotisch

Holz, mit Resten der ursprünglichen Fassung, H. 53 cm

Privatbesitz

Abb. in Wacker und Zeitgenossen 1993, S. 236, Abb. 247.

Abb. 60

Photographie von einem Bücherregal im Atelier Wackers in Bregenz, um 1933

Abb. in Wacker und Zeitgenossen 1993, S. 68, Abb. 61.

Abb. 61

Oskar Kokoschka: *Hans und Erika Tietze*, 1909

Öl/Leinwand, 76,5 x 136,2 cm

New York, The Museum of Modern Art.

Abb. in Kokoschka 2002, S. 123.

Abb. 62

Rembrandt: *Selbstbildnis*, 1629

Öl/Holz, 15,5 x 12,7 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 11427

Abb. in Rembrandts Selbstbildnisse 1999, Kat.-Nr. 7, Abb. S. 99.

Abb. 63

Robin Christian Andersen (Entwurf): *Verdüre mit Affen und Vögeln*, 1922

Gobelin aus der Wiener Gobelin Manufaktur, 190 x 250 cm

Wien, Museum für Angewandte Kunst (MAK)

Abb. in Textilkunst in Österreich, S. 15.

Abb. 64

Anton Faistauer: Wandfresken im Salzburger Festspielhaus, 1926/27

Fresko

Salzburg, Festspielhaus, Großes Foyer

Abb. in Faistauer 2005, S. 180.

Abb. 65

Anton Kolig: *Sehnsucht*, 1922

Öl/Leinwand, 179 x 123,6 cm

Wien, Leopold Museum, Inv.-Nr. 200

Abb. in Meisterwerke Leopoldmuseum 2001, S. 331, Abb. 275.

Abb. 66

Felix Albrecht Harta: *Beweinung*, um 1918

Kohle auf Papier

Verbleib unbekannt

Abb. in Mühlmann 1919, S. 258.

Abb. 67

Matthias May: *Martyrium des Hl. Sebastian*, um 1922

Öl/Leinwand, 65 x 90 cm

Linz, Oberösterreichische Landesmuseen, Landesgalerie.

Abb. in May 2003, Tafel 41.

Abb. 68

Lilly Steiner: *Composition baroque*, 1938

Öl/Leinwand, 146 x 97 cm

Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 4156

Abb. in Moderne auf der Flucht 2008, S. 112.

Abb. 69

Oskar Kokoschka: *Anschluss - Alice in Wonderland*, 1942

Öl/Leinwand, 63,5 x 73,6 cm

Wien, Wiener Städtische Versicherungsanstalt

Abb. in Sultano/Werkner 2003, Tafel XI, S. 171.

Abb. 70

Doppelseite aus dem Almanach *Der Blaue Reiter*, 1912

Abb. in Lankheit 1965/2004, S. 68/69.

Abb. 71

Oskar Kokoschka: *Macht der Musik*, 1920

Öl/Leinwand, 100 x 151,5 cm

Eindhoven, Van Abbemuseum

Abb. in Spielmann 2003, S. 222.

Abb. 72

Cover des Katalogs zur *Exposition d'Art autrichien* 1937

Abb. in Wien – Paris 2007, S. 309.

Abb. 73

Carry Hauser: *Wiener Madonna*, 1933

Wien, Wienmuseum Karlsplatz

Abb. in Kunst und Diktatur 1994, Bd. 1, S. 162.

Abb. 74

Herbert Boeckl: *Stephanusaltar*, 1933

Wien, Salvatorkirche am Wienerfeld

Abb. in Frodl 1976, Tafel 35 (s/w), Kat.-Nr. 206; © Farbphoto Pfarrer Albrecht Cech

Abb. 75

Ausstellungseinblick Wassermann, Künstlerhaus Salzburg, 1919

Abb. in Rohrmoser 1987, Abb. 16.

Abb. 76

Ausstellungseinblick Wassermann, Künstlerhaus Salzburg, 1919

Abb. in Faistauer 2005, S. 64.

Abb. 77

Cover der Architekturzeitschrift *Profil*, 1933

Abb. in Kunst und Diktatur 1994, Bd. 1, S. 203.

Abb. 78

Arnulf Rainer: *Alter Küsser (Überarbeitung von F. X. Messerschmidt)*, 1975/76

Ölkreide/Photo, 60,5 x 47,5 cm.

Abb. in Rainer 1981, S. 123, Abb. 250.

Abb. 79

Arnulf Rainer: *Selbst grimassierend*

Mischtechnik/Photo

Abb. in Rainer 2000, S. 60.

Abb. 80

Günther Brus: *Was Meister Dürer fehlte...*, 1995

32,2 x 26,7 cm

Abb. in Brus 1996, S. 192.

Abb. 81

Maria Lassnig: *Traditionskette*, 1983

Leinwand, 204 x 130 cm

Abb. in: Lassnig 1985, S. 133.

Abb. 82

Valie EXPORT: *Geburtenmadonna* (nach Michelangelos Pietà in St. Peter, Rom), 1976

Photographie

Abb. in: Mueller 2002, S. 229.

Abb. 83

Valie EXPORT: *Asteronym/Fikation*, 1976

Photographie

Abb. in: Mueller 2002, S. 127.

Abb. 84

Diego Velázquez: *Las Meniñas* (*Die Familie Philipps IV.*), 1556/57

Öl/Leinwand, 318 x 276 cm

Madrid, Museo del Prado

Abb. in: Wolf 1999, S. 86.

Abb. 85

Jürgen Messensee: *Infantinnen*, 1985

Öl/Leinwand, 223 x 200 cm

Klosterneuburg, Sammlung Essl

Abb. in: Schmied 2002, S. 160.

Abb. 86

Pablo Picasso: *Les Menines*, 2.10.1957

Öl/Leinwand, 162 x 130 cm

Barcelona, Museo Picasso

Abb. in: Warncke 2002, S. 609, Abb. 33.

Abb. 87

Martin Praska: *Das aktuelle Bibelzitat...*, 2007

Graphit und Bleistift/Papier, 50 x 70 cm

Privatbesitz

© Photo des Künstlers

Abb. 88

Tintoretto: *Susanna im Bade*, ca. 1555

Öl/Leinwand, 146,6 x 193,6 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1530

Abb. in: Krischel 2000, S. 48-49.

Abbildungen



Abb. 1: Pieter Bruegel d. Ä.: *Dämmerer Tag (Vorfrühling)*, 1565



Abb. 2: Gerhart Frankl: *Phantasie nach Bruegel*, 1923



Abb. 3: Peter Paul Rubens: *Gewitterlandschaft*, um 1620-25



Abb. 4: Gerhart Frankl: *Phantasie nach Rubens*, 1923



Abb. 5: Abraham van Beyerens: *Die Fischhändlerin*, 1666



Abb. 6: Gerhart Frankl: *Paraphrase nach Abraham van Beyerens „Fischhändlerin“*, 1923



Abb. 7: Jan Fyt: *Stillleben mit Trauben und Äffchen*



Abb. 9: Peter Paul Rubens: *Der Triumph des Siegers*, um 1614



Abb. 8: Gerhart Frankl: *Paraphrase nach Jan Fyt*, 1923



Abb. 10: Gerhart Frankl: *Studie nach Rubens*, 1928/29



Abb. 11: Henri Matisse: *Harmonie rouge*, 1908



Abb. 12: Jan Davidsz de Heem: *La desserte*, 1640



Abb. 13: Henri Matisse: *Variation sur une nature morte de De Heem*, 1915



Abb. 14: Gerhart Frankl: *Bischofsfigur des Meisters von Großlobming*, 1932



Abb. 15: Meister von Großlobming: *Bischofsfigur*, um 1385-90



Abb. 16: Gerhart Frankl: *Bischofsfigur*, 1930



Abb. 17: Gerhard Frankl: *Kreuzabnahme* (nach einem Detail aus der Bronzetür von S. Zeno in Verona), 1962



Abb. 18: Gerhart Frankl: *Die Sandgrube*, 1964

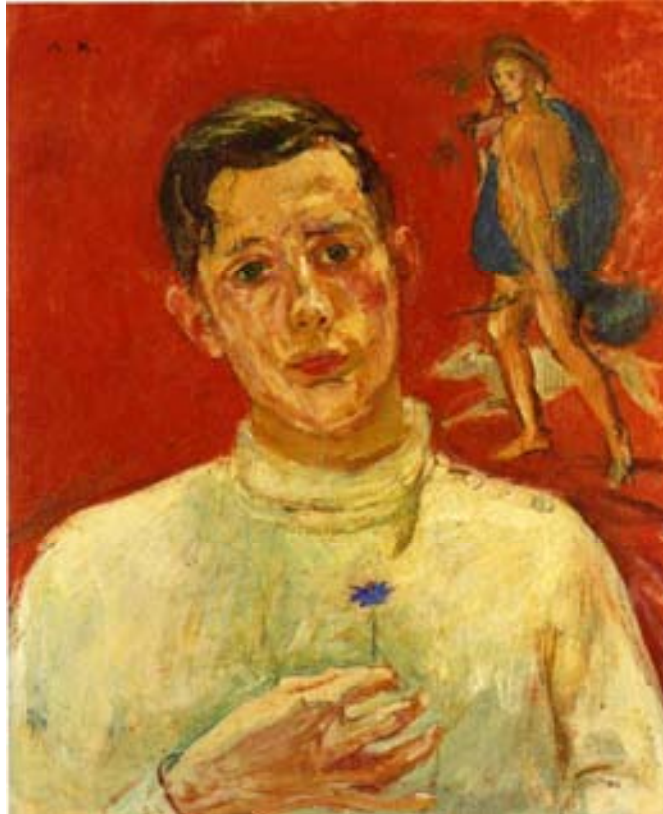


Abb. 19: Anton Kolig: *Porträt Wolfgang Walther*, 1941



Abb. 20: Luca Penni (zugeschr.): *Die Jägerin Diana*, um 1550



Abb. 21: Herbert Boeckl: *Gruppe am Waldrand*, 1920



Abb. 22: P.P. Rubens: *Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube*, um 1609-10



Abb. 23: Herbert Boeckl: *Anatomie*, 1931



Abb. 24: Rembrandt: *Anatomie des Dr. Tulp*, 1632



Abb. 25: Franz Lerch: *Selbstbildnis mit Gattin*, 1934



Abb. 26: Rembrandt: sogen. *Judenbraut* (Isaak und Rebekka?), um 1662



Abb. 27: Marie-Louise von Motesiczky: *Das alte Lied*, 1959



Abb. 28: Tizian: *Venus und Orgelspieler*, ca. 1555



Abb. 29: Maximilian Florian: *Revolution*, 1934



Abb. 30: Eugène Delacroix: *Die Freiheit führt das Volk*, 1830



Abb. 31: Klemens Brosch: *Siesta der Henker*, 1916



Abb. 32: Francisco Goya: *Tampoco*, 1812-15



Abb. 33: Otto Görz: *Der verletzte Arbeiter*, 1935



Abb. 34: Caravaggio: *Grablegung*, um 1600-1604

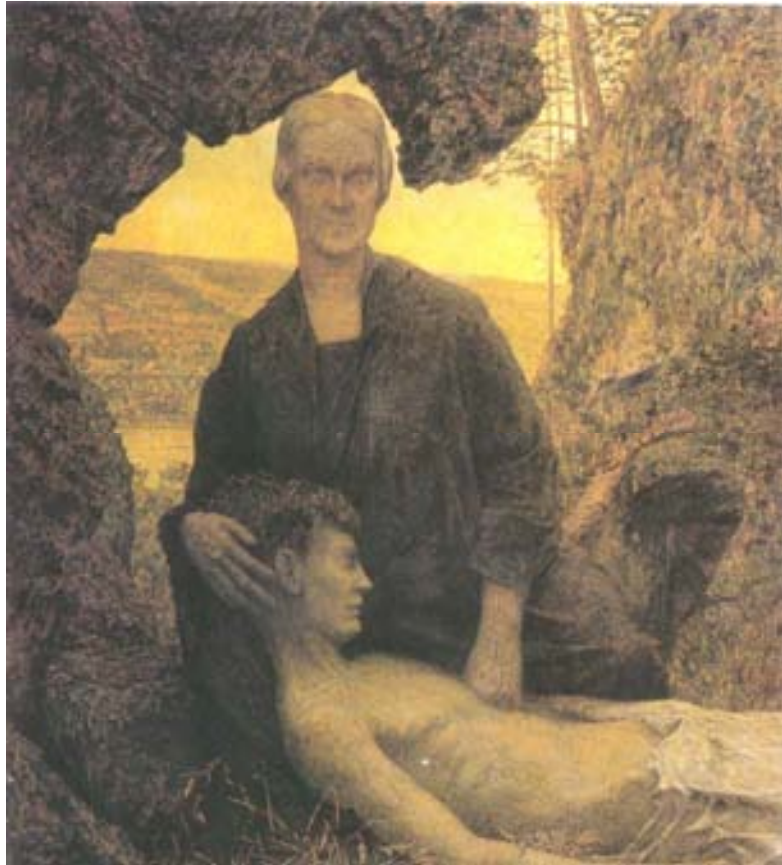


Abb. 35: Leopold Blauensteiner: *Pietà*, 1919



Abb. 36: Egon Schiele: *Selbstbildnis als Hl. Sebastian*, 1914



Abb. 37: Oskar Kokoschka: *Selbstbildnis (Plakatentwurf)*, 1912



Abb. 38: Anton Faistauer: *Votivaltar* (Sonntagsseite), 1918/19



Abb. 39: Herbert von Reyl-Hanisch: *Glaube, Hoffnung, Liebe*, 1930



Abb. 40: Ivo Saliger: *Lobau*, um 1940



Abb. 41: Tizian: *Ländliches Konzert*, um 1510-11



Abb. 42: El Greco: *Laocoön*, um 1610/14



Abb. 43: Max Oppenheimer: *Operation*, 1912



Abb. 44: Georg Ehrlich: *Innig*, 1925/26



Abb. 45: Georg Jung: *Abendmahl*, 1922



Abb. 46: Pieter Bruegel d.Ä. (?): *Sturz des Ikarus*



Abb. 47: Josef Dobrowsky: *Kleines Erntebild*, 1926



Abb. 48: Pieter Bruegel d. Ä.: *Die Kornernte*, 1565



Abb. 49: Oskar Laske: *Vogelmarkt*, 1927



Abb. 50: Pieter Bruegel d. Ä.: *Kinderspiele*, 1560



Abb. 51: Otto Rudolf Schatz: *Salzburg*, 1936



Abb. 52: Pieter Bruegel d. Ä.: *Die Heimkehr der Herde*, 1565



Abb. 53: Max Weiler: *Wie eine Landschaft (Rostroter Berg)*, 1963



Abb. 54: C.D. Friedrich: *Gebirgige Flusslandschaft (Elblandschaft bei Dresden)*

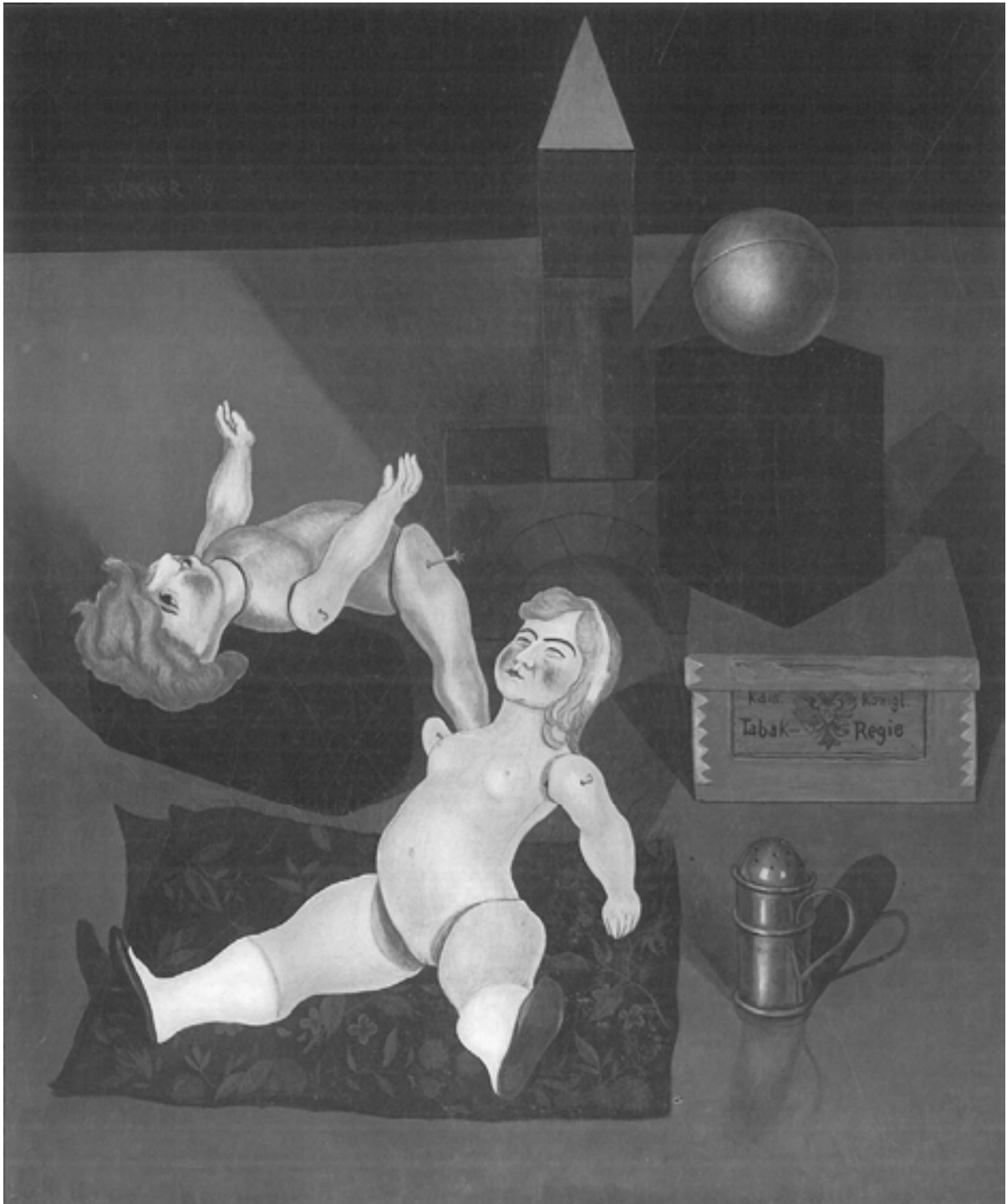


Abb. 55: Rudolf Wacker: *Stillleben mit zwei nackten Puppen*, 1926



Abb. 56: Rudolf Wacker: Studie nach dem *Weltgerichtstriptychon* von H. Bosch, um 1924

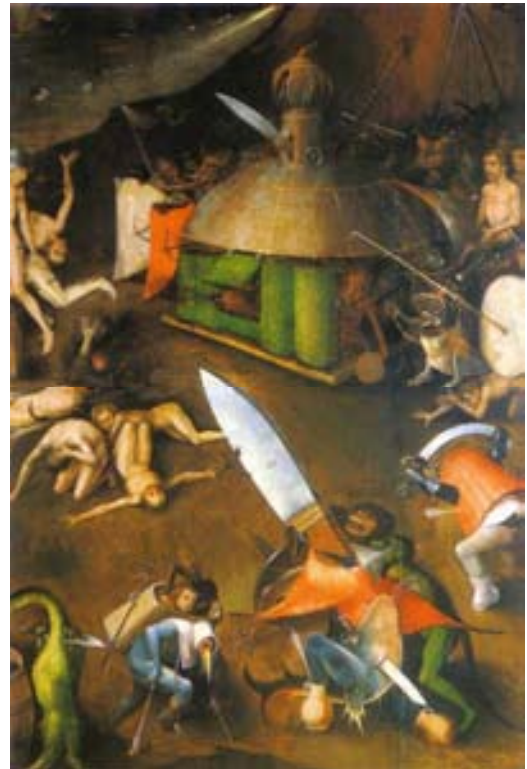


Abb. 57: Hieronymus Bosch: Detail aus der Mitteltafel des *Weltgerichtstriptychons*



Abb. 58: Rudolf Wacker: *Alte Holzfigur*, 1935



Abb. 59: Apostelfigur, frühgotisch



Abb. 60: Photographie von einem Bücherregal im Atelier Wackers in Bregenz, um 1933



Abb. 61: Oskar Kokoschka: *Hans und Erika Tietze*, 1909



Abb. 62: Rembrandt: *Selbstbildnis*, 1629



Abb. 63: Robin Christian Andersen (Entwurf): *Verdüre mit Affen und Vögeln*, 1922



Abb. 64: Anton Faistauer: Fresken im Salzburger Festspielhaus, 1926/27



Abb. 65: Anton Kolig: *Sehnsucht*, 1922



Abb. 66: Felix Albrecht Harta: *Beweinung*, um 1918



Abb. 67: Matthias May: *Martyrium des Hl. Sebastian*, um 1922



Abb. 68: Lilly Steiner: *Composition baroque*, 1938



Abb. 69: Oskar Kokoschka: *Anschluss – Alice in Wonderland*, 1942



R. Delaunay: Tour Eiffel



El Greco: St. Johannes

Abb. 70: Doppelseite aus dem Almanach *Der blaue Reiter*, 1912



Abb. 71: Oskar Kokoschka: *Macht der Musik*, 1920

MUSÉE DU JEU DE PAUME DES TUILERIES

EXPOSITION D'ART AUTRICHIEN

MAI - JUIN 1957



LES ÉDITIONS BRAUN & CIE
18, RUE LOUIS-LE-GRAND, 18
PARIS

Abb. 72: Titelbild des Katalogs zur *Exposition d'Art autrichien* 1937



Abb. 73: Carry Hauser: *Wiener Madonna*, 1933



Abb. 74: Herbert Boeckl: *Stephanusaltar*, 1933



Abb. 75: Photographie von der *Wassermann*-Ausstellung 1919



Abb. 76: Photographie von der *Wassermann*-Ausstellung 1919



Abb. 77: Cover der Architekturzeitschrift *profil*, 1933



Abb. 78: Arnulf Rainer: *Alter Küsser*, 1975/76



Abb. 79: Arnulf Rainer: *Selbst grimassierend*



Abb. 80: Günter Brus: *Was Meister Dürer fehlte...*, 1995



Abb. 81: Maria Lassnig: *Traditionskette*, 1983



Abb. 82: Valie Export: *Geburtenmadonna*, 1976



Asteronym/Fikation, 1976.

Abb. 83: Valie Export: *Asteronym/Fikation*, 1976



Abb. 84: Diego Velázquez: *Las Meniñas* (Die Familie Philipps IV.), 1556/57



Abb. 85: Jürgen Messensee: *Infantinnen*, 1985



Abb. 86: Pablo Picasso: *Les Menines*, 1957



Abb. 87: Martin Praska: *Das aktuelle Bibelzitat...*, 2007



Abb. 88: Tintoretto: *Susanna und die beiden Alten*, ca. 1555

Zusammenfassung

Der Schwerpunkt dieser Dissertation liegt in der Zwischenkriegszeit (1918-1938), einer Epoche der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umbrüche, wo dem Rückbezug auf die Kunst früherer Epochen besondere Bedeutung zukam. Die Arbeit gliedert sich in fünf Themenbereiche, anhand derer unterschiedliche Beweggründe und Strategien des Rückgriffs auf die Kunst der Vergangenheit dargestellt werden.

Das erste Kapitel ist dem Thema „Vorbild – Nachbild“ gewidmet. Es behandelt Werke, in denen sich Künstler mit berühmten Bildvorlagen auseinandersetzten und diese in ihre eigene Formsprache transformierten. Dazu zählen etwa Gerhart Frankls paraphrasierende „Phantasien“ nach Alten Meistern sowie motivische Übernahmen aus niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts bei Herbert Boeckl. Charakteristisch für die Zwischenkriegszeit ist zudem der Rückgriff auf bekannte Kompositionen bei Bildern politischen Inhalts, womit das Pathos der im kollektiven *musée imaginaire* verankerten Vorbilder auf die Nachschöpfungen übertragen wurde. Dasselbe gilt für die Säkularisierung von christlicher Ikonographie und die Verwendung der traditionellen Bildform des Triptychons für profane Inhalte.

Der zweite, in Anlehnung an Goethes tragischen Roman benannte Themenbereich der „Wahlverwandtschaften“ beleuchtet den Rückgriff auf El Greco und Pieter Bruegel den Älteren, die beide erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts „wieder entdeckt“ wurden. Eine wesentliche Rolle spielte hierbei die vom damaligen Wissensstand abhängige Bildung eines „Images“ von Vergangenheit, wie etwa jenes des „gotischen“ El Greco oder des folkloristischen „Bauern-Bruegels“, das auch in ihrer Rezeption Niederschlag fand. Zu den „Wahlverwandtschaften“ zählen außerdem die Anwendung altmeisterlicher Maltechnik, die mit dem Werk des Vorarlberger Malers Rudolf Wacker vorgestellt wird, sowie eine neue Blüte

der Wandmalerei und die Wiederentdeckung der Gobelinkunst mit der 1921 gegründeten Wiener Gobelinmanufaktur.

Das dritte und umfangreichste Kapitel zum Thema „Identität“ bildet das Herzstück der vorliegenden Untersuchung. Es befasst sich mit dem Barock und seiner Instrumentalisierung als zeitloser österreichischer „Nationalstil“. Die vorliegende Arbeit hat sich zur Aufgabe gestellt, den Spuren des Topos des „Barocken“ im 20. Jahrhundert und seiner ungebrochenen identitätsstiftenden Funktion nachzugehen. Die Wurzeln dieses Phänomens liegen im 19. Jahrhundert, wo Albert Ilg 1895 die erste Monographie über den Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach publizierte und das (Neo-)Barock als genuin „österreichischen“ (und damit *nicht deutschen*) Stil propagierte. Die Berufung auf das angebliche „barocke Erbe“ der österreichischen Moderne hatte auch im 20. Jahrhundert als Kompensation vergangener Größe und Ruhepol in einer turbulenten Zeit sowie als Gegenstrategie zum deutschen Expressionismus vor allem identitätsstiftende Funktion.

Unter dem Begriff der „Legitimation“ wird im darauf folgenden Kapitel die Ausstellungs- und Museumspolitik der Zwischenkriegszeit vorgestellt, wo Alte Meister gezielt in Ausstellungen moderner Kunst integriert wurden. Die modernen Künstler stellten sich damit als Erben der Alten Meister dar, die ihrerseits gleichsam als Katalysator für die Etablierung der Moderne wirkten.

Einen Ausblick auf die Kunst nach 1945 bietet das letzte Kapitel mit dem Titel „Einschreiben in die Kunstgeschichte“. Während in der Zwischenkriegszeit Tradition vornehmlich positiv besetzt war, und die Betonung von Kontinuität Sicherheit, Identität und Legitimation stiften sollte, zielte die Auseinandersetzung mit den Alten Meistern nach 1945 hingegen vermehrt auf ein Verfremden und „Überschreiben“ oder teils ironisches Aktualisieren der Vorbilder ab.

Summary

The focus of the investigation lies in the inter-war period (1918-1938), a time of political, economic and social upheavals, where the return to the art of earlier eras was particularly important. The dissertation is divided into five thematic areas, from which different motivations and strategies of recourse to the art of the past are presented.

The first chapter is dedicated to the theme of "Model Image – After-Image". It deals with works in which artists transformed famous works of art into their own formal language. These include Gerhart Frankl's paraphrasing "fantasies" after old masters as well as motivic borrowings from Dutch paintings of the 17th century by Herbert Boeckl. Especially characteristic in the inter-war period is the use of templates for images with political content, where the after-image profits from the pathos of the idols enshrined in the collective *musée imaginaire*. This also includes the secularisation of christological iconography and the use of the traditional triptych form for profane content.

The second chapter, inspired by Goethe's tragic novel "Elective Affinities", examines the recourse to El Greco and Pieter Bruegel, who were both only "rediscovered" at the beginning of the 20th century. A major role was played by the state of knowledge for the creation of an "image" of the past, such as that of the "Gothic" El Greco or the folkloric "Peasant Bruegel", which is also reflected in their reception. The "elective affinities" also include the application of old masters' painting methods, as for instance by the painter Rudolf Wacker, a new flowering of mural painting and the revival of tapestry with the Vienna *Gobelinmanufaktur* founded in 1921.

The third and most extensive chapter on the topic "Identity" is the heart of the present study. It deals with the Baroque and its instrumentalisation as a timeless Austrian "national style". The present dissertation pursues the footsteps of the topos of the "Baroque" in the 20th Century and its unimpaired identity function. The roots of this phenomenon

lie in the 19th Century, when Albert Ilg published the first monograph on the architect Johann Bernhard Fischer von Erlach in 1895 and propagated the (neo-) Baroque as a genuinely "Austrian" (and thus non-German) style. The appeal to the alleged "Baroque heritage" of Austrian modernism was not only compensation for the loss of territory in the World War and a source of calm in turbulent times, but can also be read as a counter-strategy to German expressionism in its particular identity function.

Under the concept of "legitimacy" the exhibition and museum policy of the inter-war period is presented, where the art of earlier eras was integrated in contemporary exhibitions. Modern artists presented themselves as heirs of the old masters, who acted as a catalyst for establishing contemporary art.

The last chapter, which is titled "Entering the History of Art" provides an outlook on art after 1945: while in the inter-war period tradition was mainly positive and the emphasis on continuity provided security, identity and legitimacy, after 1945 connection with tradition became increasingly a means of alienation and "overwriting" or ironic updating the model images.

Lebenslauf

Mag. Eva MICHEL

geb. 19. Jänner 1979 in Linz, OÖ

Akademische Ausbildung

1989-1997	BG Khevenhüller in Linz Matura mit Auszeichnung im Juni 1997
1997-2003	Studium an der Universität Wien (Kunstgeschichte, Französisch)
Juni 2003	Studienabschluss in Kunstgeschichte mit Auszeichnung

Thema der Diplomarbeit:

Marie-Louise von Motesiczky (1906-1996). Eine österreichische Schülerin von Max Beckmann (betreut von a.o.Prof. Dr. Martina Pippal)

seit Oktober 2003 Doktoratsstudium an der Universität Wien

Berufserfahrung

März - Juni 2002	Tutorin von a.o.Prof. Dr. Martina Pippal bei einer kunsthistorischen Exkursion nach Rom
seit Oktober 2004	Forschungstätigkeit beim FWF-Projekt <i>Corpus der deutschen und niederländischen Zeichnungen 1350-1500</i> (Projektleiter a.o.Prof. Dr. Fritz Koreny)
seit 2007	freie Mitarbeit bei der Kunstzeitschrift PARNASS
März - Juni 2009	Tutorin von a.o.Prof. Dr. Martina Pippal bei einer kunsthistorischen Exkursion nach Kärnten

Publikationen

- Ein Leben in Bildern. Marie-Louise von Motesiczky zum 100. Geburtstag, in: PARNASS, Heft 1, 2007, S. 116-119.
- Dirk Bouts und seine Werkstatt. Bemerkungen zu aktuellen Problemen der Bouts-Forschung anlässlich der Neuerscheinung von Catheline Périer-D'leteren: Thierry Bouts. L'œuvre complet, Verlag Mercatorfonds, Brüssel 2005, in: Kunstchronik, 60. Jg., Heft 2 (Februar 2007), S. 68-78.
- Ganz aus der Farbe gestaltet. Das Spätwerk Tizians im Kunsthistorischen Museums, in: PARNASS, Heft 4, 2007, S. 122-123.
- Von Leben und Tod. Albin Egger-Lienz im Leopold-Museum, in: PARNASS, Heft 1, 2008, S. 154-156.
- Anbetung der Könige, niederländischer Künstler aus dem Umkreis von Dirk Bouts, in: 100 Meister-Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (6.3.-8.6.2008), Nürnberg 2008, Kat.-Nr. 16.
- Rezension von Venite, adoremus. Geertgen tot Sint Jans und die Anbetung der Könige, hrsg. von Mariantonia Reinhard-Felice anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“ in Winterthur (22.9.2007-27.1.2008), Hirmer Verlag München 2007, in: Kunstchronik, 61. Jg., Heft 11 (November 2008), S. 554-557.

Vorträge

- *Neues zu Zeichnungen aus dem Umkreis von Dirk Bouts d.Ä.*, Kunsthistorische Gesellschaft, Institut für Kunstgeschichte Wien, 12.11.2008.
- *Das österreichische Wesen ist die leibhaftige Barockfacade – Barock als österreichischer „Nationalstil“*, Gastvortrag im Rahmen der Lehrveranstaltung *Barockes in der Kunst des 20. Jahrhunderts* von Mag. Dr. Edith Futscher, Institut für Kunstgeschichte, 18.12.2008.
- *Dirk Bouts und seine Werkstatt. Neue Perspektiven aus der Zeichnungsforschung*, Niederländisches Forum am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, anlässlich der Ausstellung *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* in der Gemäldegalerie Berlin, 30.4.2009.