



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Regional und religiös

Künstlerbiographie und Künstlerbild von Martin Häusle

Verfasserin

Margarete Zink

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
I. KÜNSTLERBIOGRAPHIE UND KÜNSTLERBILD.....	11
Geschichte der Künstlerbiographie	12
Die ersten Biographien.....	13
Die Leben-und-Werk-Biographie	19
Die Künstlerbiographie als Wissenschaftsform	20
Das Künstlerbild.....	24
Das Prinzip der kreativen Individualität.....	27
Der Mythos vom Künstler.....	36
Eigenbilder und Fremdbilder	46
Schlussfolgerungen	54
II. TEXTE Das regionale Künstlerbild in der Rezeption von Martin Häusle	57
Individualdarstellungen.....	58
Monographien	59
Ausstellungskataloge.....	66
Sammeldarstellungen	79
Lexika.....	80
Vorarlberger Kunst und Künstler	84
Österreichische Kunst und Künstler.....	94
Zeitschriftenartikel	97
Schlussfolgerungen	113
III. LEBEN UND WERK: „Martin Häusle“ im Spiegel der Werkrezeption.....	116
Menschenbilder	117
Landschaftsbilder	131
Stilleben.....	141
Heiligenbilder.....	143
Heldenbilder	149
Volksbilder	151
Desiderata der Forschung.....	153
Abbildungsnachweis	160
Bibliographie	161

ANHANG.....	I
Kurzbiographien.....	I
Tabelle: Vergleich der Auftragswerke und Ausstellungen	IV
Zeittafel Martin Häusle 1903-1966	VIII
Kurzzusammenfassung.....	X
Lebenslauf	XI
Dank	XII
Eidesstattliche Erklärung.....	XII

Einleitung

Oft fühlen sich KunsthistorikerInnen dazu berufen, verkannte und vergessene Künstler zu entdecken und ihre Stellung innerhalb der Kunstgeschichte zu betonen.¹ Die Darstellung der Biographie, Stilgeschichte, der entsprechenden Zugehörigkeit zu Künstlergruppen und die Bedeutung des Künstlers im Vergleich zu Vorbildern und Zeitgenossen sind die üblichen Mittel, einen einzelnen Künstler in einer wissenschaftlichen Forschungsarbeit zu behandeln.

In dieser Arbeit soll hingegen die „Künstler-Darstellung“ selbst, wie sie in den Publikationen zu Häusle vorgefunden wird, den Untersuchungsgegenstand bilden. Dabei wird deutlich, dass die Publikationen den Künstler „Martin Häusle“ meistens auf den Aspekt seiner Herkunft und seines Lebensraums in Vorarlberg einschränken. Vom Standpunkt eines am Internationalen und an herausragenden Künstlerpersönlichkeiten orientierten aktuellen Kunstdiskurses ist Martin Häusle damit ein typischer regionaler Künstler.² Und gerade aus diesem Grund möchte ich einen solchen Randkünstler aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten: In der vorliegenden Arbeit wird die Konstruktion eines bestimmten Künstlerbildes in der Peripherie, in einer Art von künstlerischer Provinz, als Faktor von regionaler kultureller Identität in den Vordergrund gerückt.

„Nichts scheint langweiliger als die Provinz, nichts uninteressanter als die provinzielle Kunst.“³

Mit diesem Satz leitet Anselm Wagner seinen Vortrag im Rahmen einer Tagung des Verbandes österreichischer KunsthistorikerInnen in Salzburg 2003 ein. Es folgt ein Plädoyer für einen

¹ Obwohl von Künstlerinnen und Künstlern gleichermaßen die Rede ist, verwende ich zur Vereinfachung den Begriff Künstler im Singular und in der Mehrzahl. Tatsächlich ist aber auch in der Literatur meistens der männliche Künstler gemeint; historisch stellen Künstlerinnen in dieser Thematik die Ausnahme dar.

² Der Begriff der „Provinzkunst/-künstler“ bezieht sich auf dessen Verwendung in Anselm Wagners Beitrag im Tagungsband „Kunstgeschichte“, Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, 12. Österreichischer Kunsthistorikertag, „Im Netz(werk): Kunst-Kunstgeschichte-Politik“, Universität Salzburg 2. bis 5. Oktober 2003, Jahrgang XX/XXI 2003/2004: Anselm Wagner, Die Ästhetik des „Salzburger Klimas“. Zum Verhältnis von Kunst und Politik der Nachkriegszeit in der österreichischen Provinz; Hier verwende ich die Begriffe Region, regionale Kunst/Künstler und Regionalismus. Zwei weitere Beiträge in diesem Tagungsband ziehe ich für methodische Überlegungen heran: Sigrid Schade, Kunstgeschichte als Erzählung – Narrative Muster einer Disziplin oder: Diskurspolitiken der Kunstgeschichte, S. 14-18; Holger Kube Ventura, Nachhaltige Kunstgeschichte – Funktionen und Selbstverständnisse heute, S. 25-31.

³ Wagner 2003/2004, S. 50.

anderen Weg der Kunstgeschichte, der sich „des Themas in kunstsoziologischer Sicht annimmt“, weg von der „Meistererzählung“.⁴

In diesem Sinne wird hier für einen Blickwechsel plädiert und die Darstellung von Martin Häusle in Hinblick auf das regionale Künstlerbild aus diskursanalytischer, psychologischer und kunstsoziologischer Sicht behandeln. Meines Erachtens haben gerade im regionalen Kontext Künstlertum und Kunstproduktion eine stärker soziale und politische Funktion, die hier wegen, und nicht trotz, ihrer „Provinzialität“ besteht. Darum soll nun im Folgenden die Problematik einer solchen „Meistererzählung“ am Beispiel von Martin Häusle unter dem Aspekt dieses „Provinzkünstlertums“ betrachtet werden.⁵ Das Kernthema der vorliegenden Arbeit ist dabei die Frage nach der Konstruktion eines solchen „Regionalkünstlers“ und dessen Repräsentation im Rahmen von regionalen Institutionen und in Publikationen für ein regionales Publikum.

Diese Arbeit ist in drei Teilen aufgebaut: Im ersten Teil geht es um die Textform „Biographie“ in ihrer historischen Bedeutung. Dieser Teil spitzt sich im Wesentlichen in der Feststellung zu, dass die populäre literarische Form der „Biographie“ sich seit jeher im Konflikt mit der „Kunstwissenschaft“ befindet. Die Rolle der Biographie ist in der Kunstgeschichte selbst höchst umstritten. Anschließend werden in diesem Teil zur Frage des Künstlerbildes verschiedene Leitbilder einer „kreativen Individualität“ an Hand von Diskursbeispielen über den Künstler im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts dargelegt. Zuletzt wird der Blick auf den „Mythos“ des Künstlers gelenkt. Es wird versucht, einige typische biographische Motive herauszuarbeiten, die auf überlieferte literarische Wurzeln verweisen.

Im zweiten Teil geht es um die Texte über Martin Häusle und insbesondere um die Rolle der „Biographen“ und deren Voraussetzungen. Im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen solche sprachliche Formeln, die zur Konstruktion des regionalen Künstlerbildes führen. Die Inhalte der Texte werden auf ihre Schwerpunkte untersucht, die zu den zuvor behandelten Leitbildern und Motiven von Künstlerbiographie und Künstlerbild in Bezug gebracht werden.

⁴ Wagner 2003/2004, S. 50.

⁵ Statt „Provinz“ oder „Provinzialität“, die von Wagner verwendeten Begriffe, möchte ich in der Folge die Begriffe des "Regionalen" und "Regionalismus" einsetzen, um damit vom Konzept des Gegensatzes zwischen Provinz und Stadt Abstand zu nehmen, und stattdessen das Thema auch mehr in Bezug zu Fragen der kulturellen Identität (von Region/Nation) zu stellen.

Der dritte Teil stellt den Versuch dar, an Hand von ausgewählten Werken von Martin Häusle die Thematik der Verbindung von Leben und Werk und die Konstruktion eines regionalen „Charakterbildes“ mittels der Werkbeschreibung exemplarisch aufzeigen.

Insgesamt ist durch diese Herangehensweise nachvollziehbar, dass die biographische Darstellung von Martin Häusle einem bestimmten Schema und narrativen Mustern folgt, die für eine traditionelle „Meistererzählung“ charakteristisch erscheint. Meine Untersuchung zu Martin Häusle strebt demnach eine „entpersönlichte“ Sicht auf ein bestimmtes Künstlerbild an, um die Möglichkeit zu schaffen, dessen Darstellung in Hinblick auf seine gesellschaftliche Funktion zu betrachten: In diese Richtung zielt nun meine zentrale These, welche in der Darstellung von Martin Häusle die Projektion von Idealbildern und Mentalitätsvorstellungen eines bürgerlichen Publikums erkennt. Dadurch wird ein typisches regionales Künstlerbild geschaffen, das im Kern überlieferte Darstellungsschemata wiederholt und in den konservativen Idealvorstellungen vom Künstler des 19. Jahrhunderts und am Beginn des 20. Jahrhunderts verankert ist.

Als eine Art Fundament für meine methodische Herangehensweise sollen an dieser Stelle verschiedene Fokussierungen und/oder Ausbreitungen vorgestellt werden, die als mögliche Bezugssysteme herangezogen werden können. Mittels diskursanalytischer, psychologischer und sozialgeschichtlicher Interpretationen lässt sich auf verschiedene Weise an das Problem der Konstruktion des „Künstlerbildes“, an den historischen Begriff vom „Künstler“ und an eine allgemeingültige „Erzählung“ über den Künstler herangehen. Dabei sind meine Fokussierungen auf solche Forschungsansätze jedoch nicht als ausschließlich zu verstehen, sondern als Hinweise auf mögliche parallele Denkansätze; die Analogien der verschiedenen Methoden bzw. Ideenkomplexe werden dadurch deutlich.

Kritik am „Namenskult“

Martin Häusle ist ein typischer Vorarlberger Name. Die Verortung des Künstlers im alemannischen Sprachraum ist also schon durch den Namen bedingt. Der Name ist wichtig für das Erkennen einer Zugehörigkeit und diese Wirkung wächst, indem er mit Bedeutung aufgeladen wird. Tatsächlich ist hier im Falle von Martin Häusle bereits der Name selbst ein Faktor der regionalen Identität und erlaubt eine Identifikation mit Herkunft.

Vor allem in Bezug auf die Avantgardebewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben verschiedene AutorInnen die Bedeutung des Eigennamens hinterfragt. Hier beziehe ich mich auf

die Aufsätze im Sammelband: „Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst“.⁶ Wie in diesem Band dargestellt wird, haben die Künstler/Innen der Avantgarde die Auratisierung des Künstlers und die Mystifikationen, die über seinen Namen möglich sind, kritisch hinterfragt und ihre Kritik teils künstlerisch verwertet. Beispielsweise beschäftigten sich die Dadaisten intensiv mit der Frage der Identität und benutzen die allgemeine Fixierung auf den Künstlernamen im Kunstbetrieb, einerseits um die Komplexität der eigenen Selbstwahrnehmung noch zu unterstreichen, andererseits aber auch um Kritik an der zunehmenden Einbindung der Künstleridentität in eine nationale/regionale, patriotisch geprägte Instrumentalisierung des Künstlertums zu üben.⁷

Aus einem solchen kritischen Blick auf den „Namenskult“ ergeben sich zwei wesentliche Aspekte innerhalb dieser Arbeit: Zum einen geht es um die Feststellung der Dominanz und Mystifizierung des einzelnen Künstlernamens im „Kunstsystem“ (gemeint ist hier die Wechselwirkung aus Kunstkritik, den Institutionen und den Erwartungen des Publikums); zum anderen wird an dieser Stelle auf die tatsächliche Instrumentalisierung des Künstlertums durch dessen Identifikation mit der Herkunft und der Zugehörigkeit zu einer Regionalität oder Nationalität hingewiesen.

Ebenso wie dem „Künstlernamen“ bestimmte „mythische“ Eigenschaften zugeschrieben werden, so werden auch die Kunstproduktion und der Künstler/Produzent durch die Kunstgeschichtsschreibung in den Bereich des Mythos erhoben und auf diese Weise von den Schreiberinnen und Schreibern mit einer besonderen Macht ausgestattet:

Die Mythisierung von Kunst und die „unterschlagenen“, unsichtbar gemachten Erzählstrukturen der Kunstgeschichte haben Anteil an machtvollen Diskursen und den Diskursen der Macht. Es macht keinen Sinn - oder nur Sinn -, der Kunst diese Macht abzusprechen, die sie und die Kunstgeschichte über ihre Rhetorizität erlangen.⁸

Sigrid Schades Aufsatz zur „Kunstgeschichte als Erzählung“ ist hier als eine grundsätzliche Denkrichtung und auch Voraussetzung für meinen Anspruch zu nennen, eine reflexive Sicht auf die Kunstgeschichte und das Schreiben über Künstler zu versuchen. Schades Gegenstand ist die

⁶ Mit diesem Beispiel und den folgenden Darlegungen dazu beziehe ich mich vorwiegend auf die Untersuchungen zur „Autor“-Problematik im Sammelband von: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hrsg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003; Vgl. ebenfalls in diesem Band speziell zur Thematik des Eigennamens bei den Avantgardekünstlern: Astrit Schmidt-Burkhardt: Zur Metaphysik der Eigennamen. Zum künstlerischen Identitätstransfer mittels Pseudonymen, S. 89-116.

⁷ Schmidt-Burkhardt nennt hierzu als Beispiele George Grosz und John Heartfield oder auch Man Ray, die durch Namensänderung die nationale Herkunft und Zugehörigkeiten thematisieren; Vgl. Schmidt-Burkhardt, S. 89-116.

⁸ Schade 2003/2004, S. 18.

Frage, wie die Kunstgeschichte Wissen generiert und vermittelt, nämlich in „Erzählungen und ihren diskurspolitischen Effekten, die mit den Effekten anderer Diskurspolitiken in Wechselwirkung stehen“.⁹

In meiner Arbeit geht es Bezug nehmend auf diese Sichtweise von Sigrid Schade um das Sichtbarmachen einer solchen konstitutiven Beziehung, die zwischen dem Erzählen, dem Rahmen der Erzählung und dem Erzählten besteht.

Kritik an der Kunstgeschichte als Künstlergeschichtsschreibung

Bei meiner kritischen Sicht auf das Prinzip der „Meistererzählungen“ möchte ich Bezug nehmend auf Sigrid Schade betonen, dass die Kunstgeschichte, wie die Geschichtsschreibung generell, gar nicht anders kann als zu erzählen. Schade betont, dass ihre kritische Auseinandersetzung mit den Konstruktionen der Kunstgeschichte nicht der Kritik am Erzählen an sich gelte, sondern vielmehr der Tatsache, dass der mediale Status der Kunstgeschichte als sprachliche Konstruktion selten oder eher nicht von ihr selbst thematisiert werde. Nach Ansicht Schades behindert sich die Kunstgeschichte selbst darin, das Potential, das in der Entfaltung der Subtexte solcher Erzählungen läge, zu nutzen.

Vielmehr betrifft die von Schade geforderte „Kritik an der Kunstgeschichte als Kunstgeschichtsschreibung“ die Konstruktion von „Künstlermythen“. Dieses stellt eines der Hauptfelder der feministisch geprägten Kunstgeschichtskritik dar.¹⁰

Solche und ähnliche Denkansätze werden hier herangezogen, um eine Diskursanalyse über kunsthistorische Erzählmuster anzufachen, wofür hier die Untersuchung über „Martin Häusle 1903-1966“ ein Beispiel bildet. Sie sollen als Inspirationsquelle im begrenzten Rahmen der vorliegenden Arbeit und darüber hinausweisend für weiterführende Überlegungen dienen.

⁹ Im Wesentlichen bezieht sich Schade auf den Begriff des Diskurs, wie dieser von Michel Foucault etabliert wurde, den sie hier zitiert: „Diskurse sind Praktiken, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.“ In: Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1973, S. 74; Vgl. Schade 2003/2004, S. 14.

¹⁰ Siehe dazu auch: Sigrid Schade und Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hrsg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340-407.

Zum Verständnis solcher Überlegungen sind aber auch die von Schade und auch anderen Autorinnen und Autoren verwendeten grundlegenden Thesen von Michel Foucault und Roland Barthes einzubeziehen.¹¹

Besonders der in diesem Zusammenhang häufig verwendete Begriff des „Künstlermythos“, bzw. vom „Mythos des Künstlers“, lässt sich auf die von Roland Barthes etablierte These zurückführen, die er in seinen „Mythen des Alltags“ darlegt. Dort stellt er den ideologischen Aspekt des Mythos in den Vordergrund, was für meinen Gedankengang wesentlich ist. Der Mythos begründet nach Barthes historische Intention als Natur. Was Produkt einer bestimmten historischen, kulturellen Epoche ist, erscheint als eine gleichsam „zeitlose“ Tatsache. Eigenschaften werden der Historizität und dem Wandel entzogen.¹²

Aufgrund ihrer scheinbaren Allgemeingültigkeit eignen sich Mythen als „Projektionsfläche für individuelle und kollektive Identifizierungen“ und sind so an „Identitätsbildungsprozessen“ beteiligt.¹³ Aus psychologischer Sicht wiederum kann daraus folgernd der Ersatz- und Abwehrcharakter der Mythen hervorgehoben werden; sowohl für das Individuum als auch für eine Kultur besitzen sie demnach eine stabilisierende Funktion.¹⁴

Diese Einbeziehung diskursanalytischer und semiologischer Methoden (Foucault und Barthes) führt selbstredend zur poststrukturalistischen Subjektkritik, die Verena Krieger in ihrer Abhandlung mit dem Titel „Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern“ thematisiert.¹⁵ Krieger sieht dabei das Künstlersubjekt als einen exemplarischen Teilaspekt der postmodernen Subjektkritik ab den sechziger Jahren. Diese exemplarische Rolle verdanke das Künstlersubjekt der Tatsache, dass der (männliche, abendländische) Künstler das Subjekt verkörpert, welches sich „als kontrollierende und schöpferische Instanz“ potenziell die ganze Welt als Material unterwerfen würde. Verena Krieger bezeichnet das Künstlersubjekt als

¹¹ Michel Foucault und Roland Barthes thematisieren jeweils auf verschiedene Weise, wie innerhalb konkreter Rahmenbedingungen von Diskursen Aussagetypen generiert werden, deren Konstruktion in mythischen und naturalisierenden Konnotationen verborgen wird; Vgl. Schade 2003/2004, S. 14.

¹² Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1964, S. 130f.

¹³ Aulikki Eromäki und Ingrid Wagner-Kantuser: *Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990*. Dissertation. Betreut von Sigrid Schade, Helmut Hartwig und Renate Berger. Berlin 2002, S. 18.

¹⁴ Vgl. das Kapitel „Mythen und Diskurse als Träger von Vorstellungen über Kunst und Weiblichkeit“, in: Eromäki 2002, S. 20.

¹⁵ Verena Krieger: *Sieben Arten an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern*, in: Hellmold, Kampmann, Lindner, Sykora (Hrsg.) 2003, S. 117-148.

ein „diskursives Produkt“ und bezieht sich dabei auf die Herausbildung des modernen Konzepts eines „autonomen Künstlergenies“.¹⁶

Exemplarisch haben Foucault und Roland Barthes am „Autor“ daher in den sechziger Jahren die Dekonstruktion vollzogen: „Während Barthes den «Tod» des Autors verkündete, analysierte Foucault den Autor als diskursiv erzeugte «Funktion», die dem Text eine imaginäre Einheit verleiht, welche es zu dekonstruieren gilt.“¹⁷ Beide Positionen sind nun maßgeblich für die Überlegungen von Verena Krieger, die in dieser Art der Dekonstruktion eine Art Weiterentwicklung oder Parallele zu den Bestrebungen der Avantgarden im frühen 20. Jahrhundert konstatieren will.¹⁸

Wenn hier die Rede von einer Kritik am Künstlersubjekt ist, muss eben diese dominierende Rolle der Avantgarden in der „modernen“ Kunstgeschichtsschreibung mitberücksichtigt werden, indem sie an der Entwicklung einer solchen kritischen Sicht beteiligt ist. Wesentlich für mich ist dabei, dass die Avantgarden tatsächlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Gegenposition zu einem viel breiteren, massenwirksameren Kunstdiskurs fungieren, dessen Strukturen und Ideologien sie in ihrer Kritik reflektieren.

Kritik an Leitlinien und Hierarchien im Kunstsystem

Einer zu einseitigen Rückschau auf diese Zeitspanne entgegenwirkend möchte ich darum in Relation zum Avantgardefokus feststellen, dass sich vor allem ab den 1920er Jahren im deutschsprachigen Raum sozialökonomisch und politisch bedingt eine verstärkte Anbindung des Künstlers an die öffentlichen Institutionen und den traditionellen Kanon der Kunst vollzieht. Jene im Verhältnis zu den bekannten Heroen der „modernen“ Kunstgeschichtsschreibung zahlenmäßig weitaus größere Gruppe von Künstlern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist in die Peripherie verbannt. Der aktuelle Kunstdiskurs, der im Prinzip seit den 60er Jahren gültig ist, erscheint dagegen von einer Erzählung der „Moderne“ und der Avantgarden bestimmt. Als Gegenbild/Feindbild dazu verkörpert nun das von Martin Häusle repräsentierte Künstlerbild eine

¹⁶ Krieger 2003, S. 119.

¹⁷ Vgl. Krieger 2003, S. 119.

¹⁸ Krieger konstatiert, dass die Avantgardebewegungen ihre Kritik gegen das Künstlerkonzept des Genies richteten und dessen Entmystifikation und Dekonstruktion beabsichtigten, unter anderem um die Frage nach den eigentlichen Quellen der Kreativität zu klären: „Ihre Kritik am «Märchen vom Schöpfungstum des Künstlers» (Max Ernst) und der «Vergottung des Künstlers» (George Grosz) richtete sich prinzipiell gegen die Vorstellung von einer in nur einigen wenigen individuellen Subjekten angelegten spezifischen Fähigkeit zur bewusst gesteuerten Produktion origineller ästhetischer Neuschöpfungen.“ Krieger 2003, S. 123.

Weiterführung traditioneller Kunstauffassungen und eines Künstlerkonzepts, das sich noch im 19. Jahrhundert etabliert hatte. Diesem überlieferten Konzept folgt dann auch die über Martin Häusle erzählte Künstlergeschichte.

Tatsächlich ist die grundlegende Absicht dieser Arbeit also, die „Sprache der Kunstgeschichte“ zu hinterfragen. In Bezug auf die Künstlergeschichte von „Martin Häusle“ bedeutet dies die Hinterfragung der biographischen Methode, aber auch der ideologischen Wirkungskraft der kunstgeschichtlichen Sprache. Die Kunstgeschichte ist nämlich genau dadurch Teil einer ideologischen Konstruktion, weil sie sowohl aus dem Gegenstand der Betrachtung als auch aus dem Betrachterstandpunkt den historischen Kontext ausklammert.

Wie Holger Kube Ventura in seinem Beitrag in dem schon mehrfach zitierten Tagungsband „Kunstgeschichte“ erläutert, würde die Kunstgeschichtsschreibung bestimmte Hierarchien im Kunstsystem bestätigen und einen herrschenden Kanon festigen.¹⁹

Ventura konstatiert fünf Kernprobleme am Fach Kunstgeschichte. Erstes Kernproblem wäre seiner Ansicht nach die „Bodenlosigkeit“, das heißt die quasi unlimitierte Quellen- und Detailforschung bei Studierenden. Die Konsequenz davon habe ich selbst erfahren in der Auseinandersetzung mit Martin Häusle. Eine der größten Herausforderungen, der ich mich in dieser Arbeit stellen möchte, ist der Umgang mit einem riesigen Materialfundus und dessen Reduktion.²⁰

Als zweites Kernproblem sieht er das „mangelnde Selbstbewusstsein“ des Fachs. Damit gemeint ist ein stetes Bemühen um die objektive Legimitation des eigenen Vorkommens (d.h. des eigenen Standpunkts bei den Kunstgeschichtsschreibenden): Jede Subjektivität sei dabei verpönt. Als Beispiel dafür nennt Ventura Hans Beltings Standardwerk „Kunstgeschichte - Eine Einführung“.²¹ Dieses Buch zeige, dass die disziplinäre Argumentationsgemeinschaft dieses Fachs wesentlich weniger spielerisch, kreativ und experimentell sei als in anderen Geisteswissenschaften.

¹⁹ Kube Ventura, 2003/2004, S. 25ff.

²⁰ Dieses „Problem“ gründet auf einer beinahe 10-jährigen Zusammenarbeit mit der Familie Häusle, meiner Arbeit im Archiv, die mit der Erstellung eines Katalogtextes (siehe Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 2003) und die Ansammlung von Unmengen an Material, ohne Richtlinien zur Limitierung einbringen zu können. Diese Arbeit ist insofern ein Versuch, dazu die größtmögliche Distanz zu gewinnen und dann dem für mich Wesentlichen an „Martin Häusle“ nachzuspüren.

²¹ Vgl. dazu: Hans Belting u.a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986.

Ein Problem der Kunstgeschichte sieht Ventura darin, dass sie sich "phallo-logozentristisch" verhalten würde. Er meint damit nicht nur, dass vor allem Männer die Kunstgeschichte und die Geschichte der Kunst prägen, sondern auch die Tatsache, dass die Kunstgeschichte eine reduktionistische Obsession für das „Herausragende“ hat: Name, Titel, Alter, Herkunft, Epochenzugehörigkeit etc., dem sich das Werk und sein Kontext unterzuordnen hätten.²²

Nach Ventura wäre diese „Reduktion auf herausragende Oberflächen“ besonders in der Fixierung auf Namen ein Ergebnis der Interessen des Kunstmarkts. Das „biographistische Exponieren“ der Kunstgeschichte würde demnach gewissermaßen die „Fetischstruktur dieses Marktes“ befördern. Auf jeden Fall, meint Ventura, wäre sie währenddessen von ihrem Lieblings-Gegenstand, dem Kunstwerk, am weitesten entfernt.²³

Damit stellt Ventura hier wieder die Forderung nach einer „Kunstgeschichte ohne Namen“, wie sie bereits 1915 von Heinrich Wölfflin formuliert wurde.²⁴ In der vorliegenden Arbeit soll gemäß dieser Forderung die Biographie als „Fetischstruktur“ kritisch betrachtet werden. Es ist aber meiner Ansicht nach mit einer Hinwendung zum Kunstwerk, entgegen dem Prinzip der Künstlerbiographie, das grundsätzliche Problem einer Fetischisierung im Interesse des Kunstmarkts nicht gelöst.

Denn die Methode des Datierens, wie sie auch nach wie vor auf die Kunstwerke angewandt wird, birgt in sich die Problematik, dass künstlerische Vorkommnisse zu „linearen Chronometrien“ werden. Die Kritik von Ventura daran lautet, dass Kultur keiner linearen Deduktion folgen würde und könne: Kunstwerke sollten unabhängig von ihrem Entstehungszeitpunkt betrachtet werden, um so Beobachtungen zu erzielen, die asynchron sind und unvergleichbar. Losgelöst von ihrer Entstehungszeit würden, jeweils abhängig vom Betrachterstandpunkt, unterschiedliche Ergebnisse erzielt. Statt einer Konstruktion von linearen Chronometrien ginge es nach Ventura dann vielmehr um die mit dem Kunstwerk zusammenhängenden Interessen, Funktionen, Geschichten und wissenschaftlichen Analogien.²⁵

²² Den Begriff „phallo-logozentristisch“ verwendet Ventura hier in Bezug auf Jacques Derrida an, so „wie dieser es genannt hätte“. Kube Ventura 2003/2004, S. 28.

²³ Kube Ventura 2003/2004, S. 28.

²⁴ Vgl. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilbildung in der neueren Kunst, München 1915, S. VII.

²⁵ Vgl. Kube Ventura 2003/2004, S. 29.

In diesem Standpunkt ist eine Forderung nach Selbstreflexivität der Betrachter//Innen enthalten, indem diese sich bewusst sein sollten, dass jede Zeit eine andere Sichtweise auf die Kunstwerke bedingt. Die Bedeutung der Kunst zur Zeit ihrer Entstehung ist nur durch Kenntnis der Rahmenbedingungen nachvollziehbar; wobei auch diese „Geschichten“ vorsichtig zu genießen sind.

Diesem Plädoyer für sozialgeschichtliche Ansätze in der Kunstgeschichte schließe ich mich hier an. Wie Ventura es treffend formuliert: „Kunst“ wäre ein hierarchisch organisiertes System. Dieses System sei stellvertretend für eine hierarchisch organisierte Gesellschaft. Unter diesem Blickwinkel lassen sich also auch viele Künstlergeschichten als ein solches „naturalisierendes Spiegelbild sozialer Segregationen“, wie Ventura es formulierte, betrachten. Als Alternative dazu schlägt Ventura vor, die sozialgeschichtliche Sicht anzuwenden und die Kunstwerke stets als Formen und Reflexionen von gesellschaftlicher Praxis zu sehen; demzufolge sollte sich auch die „Kunstgeschichte“ als aktive Form und Reflexion verstehen.²⁶

Diese Ansicht bei Ventura, dass im so genannten „Kunstsystem“ ein Spiegelbild des gesellschaftlichen Systems zu sehen wäre, ist vielleicht etwas überspitzt, trifft aber den Kern, indem sie jedes Schreiben über Kunst einbezieht und diesem innerhalb des Systems eine Position zuweist. Das Schreiben über Kunst ist dadurch als ein sozialer Akt innerhalb eines hierarchisch organisierten Systems aufgefasst. Es ist beteiligt an einem Unterscheidungs- und Ausgrenzungsverfahren und dessen Sprache hat einen großen Einfluss auf die geltenden Mentalitätsvorstellungen und Wunschbilder der bürgerlichen Gesellschaft.

Alle hier skizzierten möglichen Standpunkte und Blickwechsel bilden eine mögliche Basis für meine Gedanken in Bezug auf das Kernthema: Der Meistererzählung von Martin Häusle; und der zentralen Frage, wie und mit welcher Bedeutung das Bild des „Regionalen“ in der Künstlererzählung eingesetzt wird.

²⁶ Kube Ventura 2003/2004, S. 30.

I. KÜNSTLERBIOGRAPHIE UND KÜNSTLERBILD

Jede biographische Einzeldarstellung zeugt zunächst vom vorhandenen Interesse des Publikums an der Individualität einer Künstlerpersönlichkeit. Diese Individualität wird darum von der Literatur, von den Erzählungen über den Künstler, auch möglichst hervorgehoben. Ein ausgeprägtes Interesse an der Besonderheit des Künstlers, an seinem spezifischen Charakter und an der Betonung des „Herausragenden“ erscheint demnach allen „Künstlergeschichten“ gemeinsam, die mit dem oben erwähnten Begriff der „Meistererzählungen“ gemeint sind.

Dieser Teil meiner Arbeit dreht sich um die zentrale Frage der „Künstlerbiographie“ im Allgemeinen und dabei insbesondere um die Entwicklung einer Darstellung der „Individualität“ des Künstlers, also dem historischen Kontext des Künstlerbildes, das mit einer Einzeldarstellung eines kreativen Individuums geschaffen wird. Im Prinzip sollen die Grundlagen einer typischen „Meistererzählung“ dadurch von verschiedenen Blickwinkeln aus historischer Sicht beleuchtet werden.

Die Ausgangssituation dafür bilden folgende Überlegungen. Eine biographische Darstellung basiert auf der überlieferten Literatur über den Künstler; eine solche Erzählung enthält immer bestimmte narrative Muster. Die Absicht dahinter ist evident: Es gilt, den Künstler in die Geschichte einzuschreiben und ihn zugleich mit einem bestimmten Idealbild, einer idealen Vorstellung vom Künstler (und Menschen) zu verknüpfen. Die zahlreiche Literatur über den „Künstler“ zeugt von diesem großen Interesse der bürgerlichen Gesellschaft an seinem "Leben und Werk", das mit den Vorstellungen von einem „idealen“ oder jedenfalls außerhalb der Zwänge der Gesellschaft stattfindenden Leben verbunden wird.

Auch wenn das Künstlerleben in der Realität wohl oft nicht besonders heldenhaft verläuft, wird in einer biographischen Darstellung jedenfalls meist eine Art „Heldenbild“ entworfen. Auf diese Weise überhöht, reflektieren sich in den Erfolgs- als auch in den Misserfolgsgeschichten vom „Helden-Künstler“ psychologisch begründbare Wunsch- und Angstvorstellungen vom „Anderssein“ und dem möglichen Scheitern daran. Aus sozialgeschichtlicher Sicht kann ein solches Künstlerbild auch als ein Spiegelbild der Vorstellungs- und Anschauungswelt einer bürgerlichen Gesellschaft interpretiert werden.

Die Grundlage für die „Künstlergeschichte“ als „Heldengeschichte“ bilden schematische Strukturen und Formeln, wobei bemerkt werden kann, dass das „Künstlerbild“, so wie im Begriff vom „Mythos“ nach Barthes, im Großen und Ganzen ahistorisch dargestellt ist. Das äußert sich zum einen in einem typischen Schema, nach dem die Lebensgeschichten und Werkdarstellungen aufgebaut werden, und das unabhängig von den jeweiligen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen immer ähnlich erscheint. Zum anderen ergibt sich eine solche „Heroisierung“ aus der Verwendung von prototypischen Formeln und Eigenschaften, die den „Charakter“ von Leben und Werk beschreiben, indem sie die Besonderheit und Vorbildhaftigkeit des Künstlers noch unterstreichen.

Den folgenden Ausführungen möchte ich die Annahme voranstellen, dass die Künstlerbiographien allgemein die Eigenheit besitzen, das Künstlersubjekt als ein Idealbild vom schöpferisch tätigen Menschen zu präsentieren, das in seiner „ewigen“ allgemeingültigen Form aus dem historischen Kontext und den gesellschaftlichen Bedingungen herausgehoben ist. Dabei gilt als Voraussetzung für eine solche Allgemeingültigkeit, dass die Darstellungsweise einem erkennbaren überlieferten Schema und den typischen Formeln und Begriffen in den Beschreibungen von Leben und Werk folgt. Gerade durch diese Schematisierung kann eine Künstlerdarstellung auch unabhängig von historischem Wandel immer gültig sein und bestimmte gesellschaftliche Wertvorstellungen (in sich) konservieren. Als eine solche Projektionsform einer Idealvorstellung vom „schöpferischen Menschen“, das heißt einer „kreativen Individualität“, kann das Bild vom „Künstler“ eine konservierende und stabilisierende Funktion erhalten.

Geschichte der Künstlerbiographie

In diesem Kapitel wird an historischen Beispielen die Geschichte der „Künstlerbiographie“ auf besondere Strukturmerkmale und auf Begriffe, die auf bestimmte Weise das Künstlerbild konstruieren, untersucht. Meine Ausführungen dazu bilden den Hintergrund für die Analyse der Publikationen über Martin Häusle im zweiten Hauptteil der Arbeit.

Unter dem Begriff „Biographie“ wird im Allgemeinen eine Gesamtdarstellung von Leben und Werk einer historischen Person in einer selbständigen Publikation verstanden. Die Anfänge einer solchen Biographieform liegen im 18. Jahrhundert. Zunächst wurde diese sowohl „Lebensbeschreibung“ als auch „Biographie“ genannt. Im 19. Jahrhundert wurde auch der Begriff „Monographie“ gebräuchlich, der neben dem Begriff „Biographie“ jedoch relativ undifferenziert eingesetzt wurde.²⁷ Im Großen und Ganzen galten Biographien der besonderen Würdigung einer meist bekannten, das allgemeine Interesse beanspruchenden Person.

Wie Karin Hellwig in ihrem Buch über die „Künstlerbiographie“ anschaulich darlegt, ist diese in ihrer bis heute üblichen Form das Ergebnis eines Prozesses der Verwissenschaftlichung der Viten, die im 18. Jahrhundert einsetzte und weitgehend in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzogen wurde. Dieser Prozess der Verwissenschaftlichung bewirkte somit zum einen, dass die Lebensgeschichte von einer systematischen Werkanalyse getrennt wurde. Im Unterschied zu den Viten, die erzählende Blöcke aneinanderreichten, wurden die Biographien inhaltlich strukturiert, das Material wurde anhand übergeordneter Kategorien systematisiert.

Zum anderen ist - ebenfalls im Unterschied zu den Viten - ein gesteigertes psychologisches Interesse an der Persönlichkeit zu beobachten. Man versuchte ein „inneres Bild“ des Künstlers zu entwerfen, seine Psyche zu beschreiben.²⁸

Die ersten Biographien

In diesem Abschnitt geht es um die historischen Wurzeln und die Entwicklung der biographischen Darstellung eines Künstlers. Mein Interesse gilt vor allem dem schematischen Aufbau einer Biographie und dem jeweiligen Erkenntnisinteresse der Autoren, das heißt der Art und Weise, wie sie ihre Schwerpunkte setzen. Im Folgenden möchte ich drei Beispiele von frühen Biographien des 18. Jahrhunderts vorstellen, wie sie von Karin Hellwig beschrieben

²⁷ „Jede Biographie ist im Grunde eine Monographie, aber nicht jede Monographie ist im gebräuchlichen Sinne auch eine Biographie. Die Definition von Monographie: Die häufigste Form der Monografie ist in der Literatur die Biographie, welche auch das Gesamtwerk bzw. die Bedeutung und allgemeine Bewertung eines Künstlers, Schriftstellers oder einer sonstigen, für die Öffentlichkeit meist wichtigen, Personen behandelt.“ In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Monografie>.

²⁸ Vgl. Karin Hellwig: Von der Vita zur Künstlerbiographie. Berlin 2005; zur Terminologie der Biographie und der Begriffsgeschichte, Vgl. Hellwig 2005, S. 21.

werden.²⁹ Dadurch lassen sich einige für mich wesentliche Merkmale im Aufbau der Lebensbeschreibung und der Werkpräsentation eines Künstlers, die bis heute Gültigkeit besitzen, verdeutlichen.

Die erste Publikation einer Individualbiographie im deutschsprachigen Raum war ein Buch über Albrecht Dürer:

Heinrich Conrad Arend, Des gedechtnis der ehren eines der vollkommnesten künstler seiner und aller nachfolgenden zeiten Albrecht Dürers, Goßlar, 1728.³⁰

Diese Publikation erschien anlässlich des 200sten Todestags des Malers. Der Autor Heinrich Conrad Arend war Theologe und somit hauptsächlich ein Schriftgelehrter; er wertete für sein Dürerbuch die Schriften von Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts aus. Nach eigenen Angaben hatte er Kenntnis von mehr als 300 Werken des Künstlers. Seine Absicht war es, in den 22 Paragraphen nicht nur das Leben, sondern auch die „Verdienste“ des Malers, das heißt eben seine künstlerischen Leistungen, zu behandeln.

Im ersten Teil behandelt Arend in fünf Paragraphen die Anfänge von Dürer als Künstler und folgt hierbei inhaltlich einem typischen Schema: Herkunft, Familie, Lehre und Wanderjahre des Malers. Anschließend behandelt der Biograph hier in zwölf Paragraphen das Gesamtwerk. In den letzten vier Paragraphen geht er erneut zur Lebensgeschichte über. Dort berichtet Arend nun über Dürers Stellung in Nürnberg, seine Förderung durch Kaiser Maximilian, seine unglückliche Ehe und seinen Tod.

Der relativ große Werkteil, eingebettet zwischen den Anfängen und der Anerkennung des Malers, verdeutlicht den großen Stellenwert, den der Autor dem Werk (als den „Verdiensten“ dieses Künstlers) beimisst. Innerhalb der Werkpräsentation werden drei technische Bereiche unterschieden: Druckgraphik, Gemälde und Zeichnungen. Arend entwickelt hier somit ein spezielles Ordnungssystem, in dem er die Werke in erster Linie nach Techniken sortiert und weiters nach Themen und Gattungen aufteilt.³¹

²⁹ In Bezug auf die Geschichte der Künstlerbiographie beziehe mich auf die Quellenforschung von Hellwig: Ihr zufolge gibt es nur vier Individualbiographien im 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum. Drei über Dürer: Heinrich Conrad Arend, David Gottfried Schöber, Johann Ferdinand Roth; die vierte über C.E. Reimers Biographie von Cranach. Vgl. Hellwig, 2005, S. 24.

³⁰ Arend, Dürer 1728. Der Umfang von Arends „Dürer“ beträgt 142 Seiten; Vgl. Hellwig 2005, S. 24f.

³¹ Vgl. Hellwig 2005, S. 25.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es dem Gelehrten Arend mehr noch als um die lebensgeschichtliche Würdigung des Künstlers um eine wissenschaftliche Aufarbeitung geht. Im Vordergrund steht dabei sein Interesse, das gesichtete Gesamtwerk in einer repräsentativen Auswahl zu erfassen und zu systematisieren.

Als zweites Beispiel hier noch eine weitere, spätere Schrift über Dürer:

David Gottfried Schöber, Albrecht Dürers eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften und Kunstwerke, Leipzig 1769.³²

Schöber kam aus dem kaufmännischen Milieu und wurde 1760 zum Bürgermeister von Nürnberg gewählt. Seine Schrift stand in der Tradition der lokalen Künstlergeschichte und wurde von ihm nach eigenen Angaben mit der Absicht verfasst, die „Erinnerung an berühmte Leute mit einem vorbildhaften Lebenswandel“ zu erhalten.³³ Hellwig dokumentiert, dass Schöber selbst im Besitz zahlreicher druckgraphischer Werke Dürers war und weitere aus verschiedene Privatsammlungen kannte. Diese Sammlungen werden von Schöber alle zu Beginn des Haupttextes erwähnt, womit klar wird, dass er sich in diese Kategorie einordnen will.³⁴

Der Aufbau von Schöbers Schrift weist eine klarere Trennung von Lebensgeschichte und Werkkatalog als bei Arend auf. Am Beginn steht ein Forschungsbericht, gefolgt von der chronologischen Lebensgeschichte des Malers und einer Würdigung der Persönlichkeit und der künstlerischen Leistungen Dürers, wobei Schöber die Ehrungen des Künstlers durch Kaiser und Fürsten sowie durch wichtige Persönlichkeiten wie Erasmus von Rotterdam und Luther einbringt.

Anschließend an die Lebensgeschichte wird das Werk präsentiert, das hier nach dem schon bekannten Prinzip nach Kunsttechniken geordnet wird: Erst die Zeichnungen, dann die Gemälde und schließlich schwerpunktmäßig das druckgraphische Werk. Innerhalb der einzelnen Techniken geht Schöber dann nach unterschiedlichen Kriterien vor. Während er die Zeichnungen topographisch ordnet, führt er einige Gemälde chronologisch, andere nach Aufbewahrungsort an.

³² Schöber, Dürer 1769. Der Band umfasst insgesamt 174 Seiten. Vgl. Hellwig 2005, S. 25-27.

³³ Schöber, Dürer 1769, S.1, zit. nach Hellwig 2005, S. 27.

³⁴ Vgl. Hellwig 2005, S. 27.

Schöbers engagierte Kriteriensuche für eine Werkpräsentation macht deutlich, dass hier wohl - im Unterschied zur Gelehrtenbiographie von Arend – das Sammlerinteresse der Grund dafür ist, ein adäquates Ordnungs- und Bewertungssystem für eine Kunstsammlung zu finden. In erster Linie geht es Schöber um ein wissenschaftliches Aufarbeiten und Zugänglichmachen des Werks und nicht zuletzt um die dadurch mögliche Vergleichbarkeit, wodurch Qualitätsunterschiede bestimmt werden können.

In der Darstellung der Lebensgeschichte hebt Schöber Ruhm und Ehrungen des Künstlers hervor, wofür die Begründung sicher in der Rolle des Autors als Bürgermeister der Stadt Nürnberg liegt. Damit begründet diese Biographie von Schöber über Dürer eine „Tradition lokaler Künstlergeschichte“.³⁵

Aus Schöbers systematischer Herangehensweise an das Werk und seiner lokalbezogenen Beschreibung der Lebensgeschichte von Dürer schließe ich hier auf die beiden Hauptintentionen des Autors: Vorwiegend scheint dies das kaufmännische Kapitalbewusstsein des Sammlers, doch zugleich sollte die Ehrung von Dürer auch auf die Stadt Nürnberg abfärben und diese zur „Dürer-Stadt“ erheben.

Nach den beiden vorangegangenen Beispielen wird nun eine Publikation angeführt, die das Werk eines Künstlers unter anderen Gesichtspunkten behandelt.

C.E. Reimer, Historisch-Kritische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Mahlers, Lucas Cranach, Hamburg, Leipzig 1761.³⁶

Reimers Biographie des Lucas Cranach liefert nämlich über die nur ordnende Werkpräsentation hinaus eine separierte Beschreibung des Werks unter Berücksichtigung ihres besonderen künstlerischen „Charakters“. Eine solche Herangehensweise an die Werkbeschreibung war nun zwar im 18. Jahrhundert noch eine Ausnahme, bildete aber den Maßstab für die spätere Entwicklung der Künstlerbiographie.

Im Falle von Reimer sind keine Daten über den Autor überliefert. Er selbst gab im „Vorbericht“ „Schriftsteller“ als Beruf an, und man kann auf eine humanistische Bildung schließen.³⁷ Es

³⁵ Hellwig 2005, S. 27.

³⁶ Reimer, Cranach 1761; Insgesamt 105 Seiten. Vgl. Hellwig 2005, S. 30-32 und S. 52-54.

³⁷ Vgl. Hellwig 2005, S. 30.

handelt sich aber ganz offensichtlich um eine Gelehrtschrift. Wesentlich erscheint für mich aber die Information von Hellwig, dass Reimer im Besitz einer Gemäldesammlung war, zu der zwei Werke Cranachs gehörten. In diesem Zusammenhang wird hier vorgeschlagen, sowohl Reimer wie auch Schöber als „Sammlerautoren“ zu bezeichnen, wodurch sich ihr Schwerpunkt auf die Werkpräsentation begründet.

Auch von Reimer wird zuerst ein rein biographischer Teil vorgestellt, der nach dem üblichen Schema chronologisch geordnet ist. Im ersten Teil präsentiert er chronologisch geordnet die Lebensgeschichte Cranachs: Kindheit und Jugend, Lebensstationen, Mäzene, bedeutende Freunde und schlussendlich von Cranachs Tod. Im zweiten Teil geht es um Cranach als Maler und um die Eigenschaften seiner Werke, im dritten Teil wird das Werk nach Aufbewahrungsorten und Gattungen in einem Verzeichnis geordnet.³⁸

Den wesentlichen Unterschied zu den vorigen Biographien bildet bei Reimer die Bearbeitung der Werke von Cranach im zweiten Teil mit dem Titel: „Von dem Mahlercharakter des Cranach und den Eigenschaften der Cranachischen Kunstwerke“.³⁹

In diesem Teil würdigt Reimer die besonderen Leistungen des Künstlers anhand der speziellen Eigenschaften seiner Werke, jedoch unabhängig von Leben und Person des Künstlers. Die „Charakter“-Beschreibung äußert sich bei der Werkbeschreibung an bestimmten Begriffen und Formeln, die auf Stimmungen und die menschliche Psyche verweisen. So meint Reimer beispielsweise in Bezug auf die Farbgebung: „das angenehme, weiche, frische und glänzende Colorit“ zeige Cranachs Meisterschaft. Und in der Kategorie der „Expression“, die sich auf die Gattung der Porträts bezieht, hätte der Maler „Leidenschaften, nämlich Trauerigkeit, Haß, Verwunderung, Zorn, etc. nach der Natur und Wahrheit wohl ausgedrückt“.⁴⁰

Indem Reimer den Begriff „Charakter“ auf die künstlerische Leistung anwendet, stellt er einen neuen Bezug zu einer Begrifflichkeit her, die bisher der Darstellung des Individuums, der Wahrnehmung einer Person, ihrer Unterscheidungsmerkmale und psychischen Eigenart und Eigenschaften vorbehalten war.

³⁸ Vgl. Hellwig 2005, S. 30.

³⁹ Reimer 1761, zit. nach Hellwig 2005, S. 52.

⁴⁰ Reimer 1761, zit. nach Hellwig 2005, S. 52.

Der Humanist und Schriftsteller Reimer wirkte mit seiner Einführung des „Mahlercharakters“ vorbildlich für die Biographien der folgenden Jahrhunderte. Ausgehend von den Begriffen und Kategorien zur Werkbeschreibung war es nur mehr ein kleiner Schritt, mittels des künstlerischen Charakters auch den Charakter des Künstlers zu erfassen und umgekehrt. In seiner Nachfolge versuchten mehrere Biographen, von den Werken auf die „künstlerische Individualität“ zu schließen und Verbindungen zwischen der Lebensgeschichte und der Werkbeschreibung herzustellen.⁴¹

Folgende Schlussfolgerungen lassen sich aus dieser Darlegung von frühen Beispielen der Künstlerbiographien ziehen:

Die „Künstlerbiographie“ ist bereits in ihren Anfängen eng an die Rolle des Biographen, seine gesellschaftliche Stellung und sein Interesse an der Künstlerdarstellung gebunden: Diese Beziehung zwischen dem Biographen und dem Künstler bildet die Voraussetzung für eine „Künstlergeschichte“, für die Biographiewürdigkeit des Künstlers.

Das Interesse der Autoren als Sammler und Gelehrte ist der Grund dafür, dass die Werke tendenziell an Bedeutung gewinnen und die „Biographien“ durch ihre Systematisierung und den Anspruch einer getrennten Behandlung von „Leben und Werk“, einen wissenschaftlichen Anspruch beweisen wollen.

Oft ist das Interesse der Biographen auch durch ihre eigene Herkunft begründet, und hier durch ihre gesellschaftliche, kulturpolitische Funktion, die in die biographische Darstellung eines „lokalen“ Künstlers einfließt. Der Ruhm des Künstlers wird hier in Bezug zu seiner Herkunft gesetzt. Dies begründet eine typische „lokale“ Künstlergeschichte, welche mit der kulturellen Identität eines Ortes/einer Region verknüpft wird.

Nicht zuletzt ist bereits in den frühen Biographien die Tendenz bemerkbar, in der Werkbeschreibung das „Innere“ des Künstlers darzustellen. Dabei dienen Kriterien zur Definition eines idealen menschlichen Charakters dazu, die Qualität der Werke zu unterstreichen. Diese Beobachtung bestätigt wiederum einen Leitgedanken meiner Arbeit: Die Biographien etablieren ideale Vorstellungen einer „künstlerischen Individualität“.

⁴¹ Vgl. Hellwig 2005, S. 54.

Die Leben-und-Werk-Biographie

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet ein regelrechter Boom von Publikationen statt, deren primäres Interesse es war, die „Geschichte der Künstler“ zu vermitteln. Diese Biographien nahmen romanhafte Formen an und etablierten sich dadurch bis zur Jahrhundertwende als eine „literarische Großform“.⁴² Hellwig bezeichnet diesen Typus der Biographie als „Leben- und- Werk“-Biographie. Autoren wie Moritz Thausing, Alfred Woltmann, Anton Springer, Herman Grimm, Carl Justi und Carl Neumann publizierten nun Schriften über Dürer, Holbein, Michelangelo, Raffael, Velázquez und Rembrandt.⁴³ Typisch für diese Art der Biographien war, dass sie nicht mehr zwischen Leben und Werk trennten, so wie ihre Vorgänger im 18. Jahrhundert es noch weitgehend versuchten. In der „Leben-und-Werk“-Biographie konstruierten die Biographen zahlreiche Bezüge zwischen Charakter, Erlebnissen und Werken, Thematik und Malweise, indem sie zum einen das Werk aus dem Leben des Künstlers heraus erklärten, zum anderen vom Werk auf Eigenschaften des Künstlers schlossen.⁴⁴

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das gebildete bürgerliche Publikum zum eigentlichen Adressaten der Künstlerliteratur und des Kunstbetriebs: „Das Bürgertum des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts war kein Augenpublikum, sondern ein literarisch verbildetes, und was bei den Künstlerbiographien zählte, war nicht das Beschreiben oder gar das Interpretieren von Kunstwerken, sondern der Roman, der den Künstler im geschichtlichen Umfeld seiner Zeit beschrieb.“⁴⁵

Die romanhafte Form, die dieses Publikum also von einer Biographie forderte, bewirkte dann auch eine Tendenz hin zu einem Künstlerbild, in dessen Darstellung sich das Innenleben eines Einzelnen spiegelt und darüber hinaus in gewissem Sinne der Zustand einer gesamten Gesellschaft innerhalb einer historischen Epoche vermittelt wird.

⁴² Das Kapitel VI bei Hellwig trägt den Titel: „Die Künstlerbiographie als literarische Großform 1860 bis 1900 bis zu ihrer Ablehnung durch die Wiener Schule und Wölfflin“. Vgl. Hellwig 2005, S. 159-179.

⁴³ Die von Hellwig genannten Beispiele für solche Biographien, aufgelistet im Kapitel „Die Künstlerbiographien 1869 bis 1890“, wo Hellwig diese dem Typus der „Leben-und-Werk“-Biographie zuordnet: Herman Grimm, Leben Michelangelos, Hannover 1860-1863; Alfred Woltmann, Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen, 2. Bde., Leipzig 1866-1868; Herman Grimm, Leben Raphaels, Berlin 1872; Moriz Thausing, Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2 Bde., Leipzig 1875; Anton Springer, Raffael und Michelangelo, Leipzig 1878; Carl Justi, Diego Velázquez und sein Jahrhundert, 2 Bde., Bonn 1888; Carl Neumann, Rembrandt, 2 Bde., Berlin 1902. Vgl. Hellwig 2005, S. 163.

⁴⁴ Hellwig 2005, S. 163.

⁴⁵ Hellwig 2005, S. 165.

Zugleich entwickelte sich, indem die Künstlerdarstellung immer mehr in eine romanhafte Sphäre gerückt wurde, das „Geniekonzept“ vom Künstler und setzte sich in den Vorstellungen des bürgerlichen Publikums fest.

Die Künstlerbiographie als Wissenschaftsform

Dem Bedeutungswandel der Künstlerbiographie im 19. Jahrhundert in Richtung literarischer Form war jedoch bereits eine Gegenrichtung vorausgegangen, die eigentlich eine „Ent-Literarisierung“ mit dem Anspruch nach wissenschaftlicher Anerkennung bedeutete. Noch vor 1700 wurden die Künstlerbeschreibungen von Künstlern selbst oder von Zeitgenossen verfasst; erst danach schrieben Gelehrte für ihresgleichen über historische Künstler.⁴⁶

Von den Gelehrten forderte man aber nun eine Objektivierung der biographischen Darstellungsform, um ihre Wissenschaftlichkeit zu garantieren. Dadurch musste sich natürlich auch die Sprache dieser „Erzählung“ über den Künstler, indem sie einem „Wahrheitsanspruch“ Genüge tun musste, völlig verändern: Legenden, also nicht nachweisbare Inhalte, Anekdotisches, wie es noch in den früheren Viten auftrat, wurde abgelehnt. Die literarische Vergangenheit wurde verlassen, um einer wissenschaftlichen Form zu weichen, die für ein gebildetes Publikum geschrieben wurde.⁴⁷

Im 19. Jahrhundert aber wurde mit dem Typus der „Leben-und-Werk“-Biographie eine literarische Form entwickelt, die sich entgegen der kunsthistorischen Wissenschaftlichkeit positionierte. Innerhalb des stetig nach wissenschaftlicher Anerkennung strebenden Faches „Kunstgeschichte“ nahm die Biographie dann zunehmend eine untergeordnete sogar missachtete Rolle ein. Beispielhaft für eine solche Geringschätzung der Biographie als Bestandteil der Kunstgeschichte können hier die Aussagen des Kulturwissenschaftlers Jacob Burckhardt genannt werden. Dieser unterschied in seinem Lexikonartikel „Kunstgeschichte“ von 1845 zwei Tendenzen, die ihm grundlegend für das Fach schienen. Zum einen betonte er die Bedeutung von Johann Joachim Winckelmann, der die „Geschichte des Stils“ begründete; zum anderen

⁴⁶ Vgl. Hellwig 2005, S. 37.

⁴⁷ Vgl. Hellwig 2005, S. 20.

erwähnte er die „Biographische Behandlung“, die mit dem „Vater der Kunstgeschichte“, Giorgio Vasari, begonnen habe.⁴⁸

In der Darlegung von Karin Hellwig wird diesbezüglich erwähnt, dass Burckhardt die Künstlerbiographie bereits aufgrund ihrer Tendenz, biographische Ereignisse und Werkbeschreibungen nur durch chronologische Anordnung zu verbinden, als antiquierte Darstellungsform bewertet wurde, deren Entwicklung nach Winckelmanns „Stilgeschichte“ stagniert hätte. Als Folge dieser von Burckhardt vertretenen Ansicht wäre dann die Biographie in den Methodenuntersuchungen im Großen und Ganzen bis heute entweder totgeschwiegen oder nur in Bezug auf Vasari als früheste Form der Kunstgeschichte bezeichnet worden.⁴⁹

Diese zwiespältige Situation ist der Ursprung einer aus wissenschaftlicher Sicht forcierten Kritik an der „Meistererzählung“, mit dem Ziel die Werke in den Vordergrund zu rücken. Meiner Ansicht nach ist durch die bewertende Betrachtungsweise –von beiden Standpunkten aus wird die Hierarchie des Kunstsystems bestärkt - die tatsächliche sozialgeschichtliche Bedeutung der Biographie zu wenig berücksichtigt worden.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts haben sich zwei divergierende Richtungen in der Diskussion um die „Künstlerbiographie“ entwickelt: Auf der einen Seite stand die Forderung nach wissenschaftlichem Anspruch, die sich immer mehr der „Stilgeschichte“ der Kunst zuwandte; auf der anderen entwickelte sich eine populär orientierte „literarische“ Kunst- und Künstlerdarstellung, die nach und nach aus dem Wissenschaftskontext heraustrat.⁵⁰

Der damit einhergehende Konflikt spitzte sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zu. Im Zuge ihrer Literarisierung wurde dann immer mehr an der Wissenschaftlichkeit der Gattung

⁴⁸ Vgl. Jacob Burckhardt: Kunstgeschichte, in: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände 8, 1845, S. 435 f., Vgl. Hellwig 2005, S. 14.

⁴⁹ Vgl. die Methodenuntersuchungen in Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft, München 1990, oder: Hans Belting u.a. (Hgg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986. Eine ausführliche Auflistung der Literatur zu Methoden der Kunstgeschichte und zum Forschungsstand über die Künstlerbiographie in: Hellwig 2005, S. 16.

⁵⁰ Mehr dazu bei Karin Hellwig in ihrem Kapitel „Wissenschaftliche Kunstgeschichte versus literarische Kunstgeschichte“, in: Hellwig 2005, S. 168 ff. Hellwig bezieht sich hier unter anderem auf den um 1890 an der Berliner Universität Kunstgeschichte lehrenden Herman Grimm. Für ihn hatte die Kunstgeschichte den Status einer „Historischen Hilfswissenschaft“. Er schreibt vom „Kunstwerk der Geschichtsschreibung“ und erachtet auch die Künstlerbiographien als Dichtung und einer literarischen Richtung zugehörig.

Künstlerbiographie gezweifelt, was nach 1900 in einer grundsätzlichen Kritik an der Biographie als wissenschaftlicher Darstellungsform überhaupt mündete.⁵¹

1924 konstatierte Julius von Schlosser in seinem autobiographischen Rückblick eine Krise der Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in deren Mittelpunkt „die Gegensätzlichkeit von ‚Künstler‘- und ‚Kunstgeschichte‘“ gestanden wäre.⁵² An diesem „Methodenstreit“ innerhalb der Kunstwissenschaft waren auf der einen Seite die Kunsthistoriker der „Wiener Schule“ beteiligt, die die biographische Methode skeptisch beurteilten. Sie forderten eine „Kunstgeschichte ohne Namen“.⁵³ Demgegenüber standen die Biographen, die für eine kulturgeschichtlich ausgerichtete Kunstgeschichtsschreibung im Rahmen der allgemeinen Geschichtsforschung plädierten. Diese Richtung nun hielt die Künstlerbiographie für eine adäquate Darstellungsform.⁵⁴

Kunstgeschichte hatte immer einen Legimitationsdruck, sich als eigener Wissenschaftszweig zu behaupten. Daher rührt meiner Ansicht nach die Problematik, diese Krise der Kunstgeschichte, die hier skizziert wird. Auf die Biographie konzentriert sich dabei diese Diskussion deswegen, weil sie sich in einem Grenzbereich zur Literatur befindet.

Eine konkrete Stellungnahme zur Künstlerbiographie findet sich 1911 bei Hans Tietze.⁵⁵ Tietze sieht die primäre Aufgabe der Kunstgeschichte darin, „die möglichst einwandfreie Klarstellung der Einzelobjekte und deren möglichst großzügige und überzeugende entwicklungsgeschichtliche Synthese“ darzustellen. Die Künstlerbiographie wäre hingegen eine sekundäre Aufgabe. Tietze äußerte sich ablehnend über die „große monographische Paraderüstung“, um „einen Meister aus Werken zusammenzuklauben, die genauso gut von jedem anderen Künstler sein könnten“.⁵⁶

⁵¹ Vgl. das Kapitel über „Die Rolle der Künstlerbiographie im Methodenstreit 1900 bis 1925: Kunstwissenschaft oder Kunstgeschichte“ in: Hellwig 2005, S. 172-179.

⁵² Julius von Schlosser: Ein Lebenskommentar, in : Johannes Jahn (Hg.): Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Leipzig, 1924, S. 94-134, hier S. 125; Vgl. Hellwig, S. 172.

⁵³ Die Hauptvertreter dieser kritischen Richtung der „Wiener Schule“ waren Hans Tietze, Heinrich Wölfflin und Alois Riegl. Der Begriff „Kunstgeschichte ohne Namen“ stammt von Heinrich Wölfflin aus dem Vorwort seines Aufsatzes zu den Grundbegriffen der Kunstgeschichte; gemeint ist damit „eine Kunstgeschichte, die nicht von den einzelnen Künstlern erzählt.“ Vgl. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilbildung in der neueren Kunst, München 1915, S. VII.

⁵⁴ Die Biographenseite vertraten unter anderem Carl Neumann und Hermann Voss. Vgl. Hellwig 2005, S. 172-179.

⁵⁵ Hans Tietze: Rezension von Paul Kautzsch, Hans Backoffen und seine Schule, Leipzig 1911, in: Kunstgeschichtliche Anzeigen 1911, Nr. I/2, S. 30-34; Vgl. Hellwig, S. 173.

⁵⁶ Tietze 1911, S. 30-34, zit. nach Hellwig, S. 173f.

Diese vehemente Kritik an der Künstlerbiographie innerhalb der Wissenschaft spiegelt eigentlich nur den alten Konflikt zwischen einer Betrachtung von Kunstwerken im Verhältnis zur Künstlerdarstellung im Allgemeinen. Es ist der Begriff vom „Künstler“, vom „Meister“, wie ihn Hans Tietze hier kritisch nennt, dessen Bedeutung und Funktion als Objekt der wissenschaftlichen Darstellung von den verschiedenen Lagern jeweils unterschiedlich bewertet wird. Den Hauptgrund für diesen Konflikt bildet die Tendenz zur stärkeren Vermischung von Leben und Werk in den romanhaft geprägten Biographien, die aus der Wissenschaft herausgetreten war.

Was sich am Beginn des 20. Jahrhunderts hier abspielt, scheint im Prinzip ein Streit zu sein, der bis heute die Wissenschaft der Kunstgeschichte bestimmt: Immer noch äußert sich darin der Konflikt zwischen wissenschaftlicher Objektivität, den die „Stilgeschichte“ für sich beansprucht, mit der überlieferten Aufgabe der Kunstgeschichte, sich im Schreiben von herausragenden „Künstlergeschichten“ zu profilieren.

Im gegenwärtigen Wissenschaftsbetrieb wird die Künstlerbiographie darum als eine Art Unterform der Kunstgeschichte mitgeführt, obwohl sie tatsächlich überall präsent ist. Gerade die biographische Kunstgeschichtsschreibung überschreitet die engen Grenzen des Forschungssystems, mehr noch, sie stellt eine der Hauptaufgaben der Kunsthistoriker/Innen im auf Namen fixierten Kunstsystem dar: Der Kunstmarkt, die Funktion der Autorinnen und Autoren, die Intention der offiziellen Institutionen und damit der Einfluss der Kulturpolitik spiegeln sich in diesen vielfältigen populärwissenschaftlichen Ausformungen der Künstlerbiographie, die heute den Kunstbetrieb überschwemmen. In dieser Arbeit ist mein Hauptanliegen, dass die Künstlerbiographie in ihrer sozialgeschichtlichen und kulturpolitischen Funktion reflektiert wird. Mein Vorschlag dazu ist es, das in den Biographien entworfene Künstlerbild, den Diskurs über den Künstler, zu thematisieren.

Das Künstlerbild

In den Künstlerbiographien wird in literarischer Form verdichtet, welche Bedeutung dem Künstlerbild in den sich wandelnden Vorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft vom „modernen“ Künstler zukommt. Dabei verhält es sich so, dass die viel gelesenen romanhaften Formen der Biographie, die einen idealisierten Blick auf eine historische Künstlerpersönlichkeit warfen, aber auch die Wissenschaft, die Erwartungen des bürgerlichen Publikums vom modernen Künstler reflektieren und zugleich konstruieren. Zwischen der Stilisierung des Individuums in der Kunstwissenschaft und Populärliteratur des 19. Jahrhunderts und der Herausbildung der Moderne-Auffassung vom Künstler und der Kunst kann demnach ein enger Zusammenhang gesehen werden.⁵⁷

In gewisser Weise nimmt das Künstlerbild die Position eines Stellvertreters für eine kulturelle Entwicklung ein, die das Verständnis vom modernen Individuum des 19. und 20. Jahrhunderts konstituiert. Ein solches Künstlerbild würde demnach den Wandel von Individualitätsvorstellungen zurückgehend bis ins 18. Jahrhundert und die Antike reflektieren. Hier knüpft meine Untersuchung des modernen Künstlerbilds an die vorangegangene Darstellung einer historischen Entwicklung der Biographie an. Denn von den ersten Biographien bis zum populären „Geniekult“ des 19. Jahrhunderts und der nachfolgenden Krise und Kritik an einem solchen Künstlerbild spiegelt sich ein grundlegender Wandel der Vorstellungen vom „Individuum“ in seiner sozialen Funktion.

Der Prozess der Individualisierung beginnt im 18. Jahrhundert, als sich im Zuge der allgemeinen Verwissenschaftlichung die Künstlerdarstellung in Form der Einzelbiographie etabliert, während zuvor der Künstlername oder Kurzbiographien höchstens in berufsständischen Sammelwerken aufgelistet wurden. Eine solche Ablösung von Sammelbiographien durch die Einzelbiographie drückt an sich schon ein neues Verständnis der Individualität aus.⁵⁸

⁵⁷ Diese These kann durch verschiedene Analysen untermauert werden, beispielsweise durch Jakob Burckhardt, der in seiner Abhandlung über die Renaissance genau solche Aspekte eines Menschenbilds herausgearbeitet hatte, die den kulturellen Begriffen, Bedürfnissen und Sehnsüchten seines bürgerlichen Publikums Ausdruck verliehen. Siehe Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hg. von Horst Günther, Frankfurt am Main 1989; Vgl. dazu: Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, 1998, S. 258.

⁵⁸ Vgl. Hellwig 2005, S. 18.

In Bezug auf die grundlegenden Untersuchungen zu diesem Thema von Niklas Luhmann erläutert Hellwig diesen Prozess folgendermaßen: Während Individualität zuvor als eine „ständische Inklusion“ in die Gesellschaft definiert war, „wurden Individuen nun außerhalb der Gesellschaft platziert, sie besaßen Individualität ausschließlich in sich selbst“.⁵⁹ An diesen Gedankengang anknüpfend ist zu unterstreichen, dass der Bedeutungswandel des Einzelnen innerhalb der Gesellschaft mit einer Art von Ausgrenzungsverfahren einhergeht: Das Individuum wurde überhöht und dabei aus seiner sozialen Einbindung herausgelöst. Diesen Prozess der Ausgrenzung betrachte ich als symptomatisch für die Vorstellung vom künstlerisch tätigen Individuum: Das Bild vom „Künstler“ repräsentiert ein isoliertes, außerhalb der Gesellschaft platziertes Individuum.

Vor diesem Hintergrund kann die These aufgestellt werden, dass das moderne Künstlerbild um 1900 in eine Krise gestürzt wurde, weil sich ein Widerspruch zwischen der Isolation des Künstlers und seiner Idealisierung auf der einen, und den tatsächlichen Rahmenbedingungen seiner Existenz auf der anderen Seite gebildet hatte. Ebendiese Problematik, die Widersprüchlichkeit des Künstlerbildes, dient als Ausgangssituation meiner Überlegungen. Man kann davon ausgehen, dass um und mit dem modernen Künstler sowohl in seinem Selbstbild, als auch in der Vorstellung der Gesellschaft, ein grundsätzlicher Konflikt um die an das „Individuum“ gestellten Erwartungen ausgetragen wurde.

In einem weiteren Schritt gehe ich von der Annahme aus, dass aus der Perspektive der bürgerlichen Gesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts der „moderne Künstler“ als Repräsentant für spezifische kulturelle Muster, Vorstellungen und Mythen kommuniziert wurde. Diese kulturellen Muster stehen dabei in einer engen Beziehung zum Erfahrungshaushalt, den „ideellen Bedürfnissen, kollektiven Wünschen und Phantasmagorien“ der bürgerlichen Gesellschaft.⁶⁰

Solche Aufladungsprozesse des Künstlerbilds durch die bürgerliche Gesellschaft verhandelt das erste Kapitel, worin vorgeschlagen wird, den Diskurs vom „modernen Künstler“ auf darin enthaltene Leitbilder zu befragen. In diesen Leitbildern zeigt sich meiner Ansicht nach zum einen, worauf die gesellschaftliche Sonderstellung, der „Geniekult“ und die Heroisierung einer „kreativen Individualität“ aufbauen. Zum anderen soll dadurch bewusst werden, welche

⁵⁹ Hellwig 2005, S. 18; Siehe dazu auch Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus, in: Ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik, Frankfurt a. M. 1989, S. 149-258.

⁶⁰ Vgl. Ruppert 1998, S. 28.

Widersprüche sich zwangsläufig aus solchen Leitbildern durch ihre Konfrontation mit den tatsächlichen Bedingungen der Künstlerexistenz ergeben müssen.

Anschließend an diese Betrachtung des Künstlerbildes aus sozialgeschichtlichem Blickwinkel im ersten Kapitel nehme ich im zweiten Kapitel auf solche Forschungsansätze Bezug, die an der biographischen Darstellung selbst die kulturelle Natur der Zuschreibungen an den Künstler hinterfragen. In den Mittelpunkt dieser Untersuchung stelle ich dabei eine vor dem Hintergrund der sozialwissenschaftlichen und psychoanalytischen Diskussion der 1920er Jahre entstandene, 1934 publizierte Abhandlung zu diesem Thema: „Die Legende vom Künstler“ von Ernst Kris und Otto Kurz.⁶¹ Ernst Kris und Otto Kurz nehmen an, dass sich in der Überlieferung biographische Motive und Formeln immer wiederholen und sich so ein bestimmtes Ideal vom Künstler fortsetzt. Es geht somit um die Mythenbildung in der biographischen Darstellung des Künstlers. Diese Studie steht dabei im Kontext zahlreicher Analysen über den Künstler in der Forschungsliteratur der 20er und 30er Jahre, die in Beziehung zur wachsenden Diskussion über den „Künstler“-Begriff in dieser Zeit stehen.⁶²

Das im Mythos verankerte Künstlerbild repräsentiert dabei ein heroisches Idealbild des Menschen, des „schöpferischen Individuums“. In diesem Sinne wird damit auch eine kollektive Mentalitätsvorstellung verbunden, die im dritten Kapitel verhandelt werden soll. Der Künstler erscheint aus dieser Sicht als eine geeignete „Projektionsfläche“ für die Definition eines „Eigenbildes“ und die Abgrenzung gegenüber einem Fremdbild. Aus der Analyse der historischen Biographien ergibt sich, dass im Wesentlichen jede biographische Darstellung darauf abzielt, den Charakter des Künstlers, seine Persönlichkeit in der Darstellung von „Leben und Werk“ zu erfassen. Es geht um eine Vorbildwirkung des Künstlers. Davon handelt das dritte Kapitel, in dem ich wieder auf die Kernfrage nach dem „regionalen“ Künstlerbild als Faktor von kultureller Identität Bezug nehme.

⁶¹ Ernst Kris, Otto Kurz (1934): Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Neuauflage mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich. Frankfurt am Main 1995.

⁶² Vgl. das Kapitel "Der Künstler in der Forschungsliteratur", Ruppert 1998, S. 16–25. Eine Auswahl von bei Ruppert angeführten Autoren und deren Inhalten: Ernst Kris & Otto Kurz (1934) und Bernhard Knauss (1925) erforschten das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik. Martin Wackernagels Erkenntnisinteresse (1938) richtete sich auf die sozialgeschichtlichen Aspekte der Arbeits- und Lebensbedingungen, auf Aussagen zu Kunstaufgaben, den Künstlerwerkstätten und zum Kunstmarkt, die bei der weitgehenden Konzentration der Kunstgeschichte auf die Form- und Stilaspekte der bewunderten Kunstwerke und die Individualien der Künstler vernachlässigt worden waren. Rudolf und Margot Wittkower (1965) versammelten eine Anzahl von Zuschreibungsmustern und Verhaltensstereotypen, die für das 20. Jahrhundert zutrafen, und suchten deren zeitübergreifende Gültigkeit nachzuweisen. Vgl.: Bernhard Knauss: Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik, Reutlingen 1925; Martin Wackernagel: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance, Leipzig 1938; Rudolf und Margot Wittkower: Künstler, Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart 1965.

Die Beschreibungen von Charakter und Mentalität in den Darstellungen des Künstlers gehen dabei auf die Traditionen des 19. Jahrhunderts zurück und hängen mit dem Eigenbild der bürgerlichen Gesellschaft zusammen, das sich auf den Künstler projiziert.

Das Prinzip der kreativen Individualität

Im ersten Kapitel beziehe ich mich ausführlicher auf die bereits erwähnte Publikation von Wolfgang Ruppert, der damit eine Studie zum „modernen Künstler“ aus sozial- und kulturgeschichtlicher Sicht vorgelegt hat. In dieser Studie formuliert Ruppert den Begriff der „kreativen Individualität“ für das moderne Künstlerbild. Empirisch am Beispiel der Diskurse um die Aufgaben der Institutionen der Künftlerausbildung und ihrer Abgrenzungen zueinander untersucht Ruppert die Auseinandersetzung um die „legitimen Künstler“ im 19. und frühen 20. Jahrhundert (d.h. der kulturellen Moderne). Das Ziel seiner Untersuchung ist es, „das künstlerische Individuum in seinen gesellschaftlichen Bedingungen und kulturellen Kontexten zu thematisieren“.⁶³

Ein wesentlicher Punkt in Rupperts Argumentation ist demnach die Definition des „Individuums“ in der bürgerlichen Gesellschaft. Zwischen dem Selbstbild der bürgerlichen Gesellschaft und dem Künstlerbild besteht, wie ich hier Bezug nehmend auf Rupperts Studie annehmen will, immer eine Wechselwirkung. Ruppert skizziert anschaulich, dass in der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts das Verständnis von der „Einzigartigkeit des Individuums“ gestärkt wurde. Dieses Bild des Individuums fand auf vielfältige Weise „eine symbolische Repräsentation“: Im „individuellen Namen, im eigenen Bild, im Bewusstsein und der Inszenierung des eigenen Körpers, im Anspruch an eigenen Raum in der Wohnung und mehr“.⁶⁴

Davon ausgehend ist feststellbar, dass es bei dieser im 19. Jahrhundert ausgeprägten Individualisierung hauptsächlich um die Mittel zur Distinktion geht. Im privaten Leben gewinnen Kleidung, Wohnen und andere Ausstattungen aller Art an Bedeutung; Im öffentlichen Leben zeigt sich ein solcher Individualitätsanspruch aber in der Entwicklung von Orten wie

⁶³ Vgl. Ruppert 1998, S. 58.

⁶⁴ Ruppert 1998, S. 86.

Museen. Im Sammeln und Ausstellen wird die wirtschaftliche Emanzipation des Bürgertums demonstriert. Die zunehmende Urbanisierung zog den Bau von Museen zur Sammlung und Ausstellung von Kunstwerken mit sich, in dem kulturell für bedeutsam erklärte historische Gegenstände inszeniert werden sollten.⁶⁵

Folgende Argumentation will ich aus dieser Darlegung hervorheben: In Ausstellungsorten dominiert also seit dem 19. Jahrhundert der Anspruch, die Individualitätsvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft darzustellen. Die Aufgabe der Ausstellungen und der Museen besteht unter diesem Blickwinkel darin, Abgrenzungen und Maßstäbe zu gestalten, welche die Individualitätsvorstellungen herausstreichen und zugleich dem bürgerlichen Publikum die Identifikation damit ermöglichen sollten. Hier sind zwei scheinbar widerstreitende Pole am Werk: Kollektivität und Individualität.

Wer Individualität und Kollektivität zu Gegensätzen macht, bloß um den Rechtsanspruch des schöpferischen Individuums und das Mysterium des Einzelwerks wahren zu können, begibt sich der Möglichkeit, im Zentrum des Intellektuellen selber Kollektives zu entdecken; Kollektives in Form von Kultur - im subjektiven Sine des Wortes „cultivation“ oder „Bildung“ oder, nach Erwin Panofskys Sprachgebrauch, im Sinn des „Habitus“, der den Künstler mit der Kollektivität und seinem Zeitalter verbindet und, ohne dass dieser es merkte, seinen anscheinend noch so einzigartigen Projekten Richtung und Ziel weist.⁶⁶

Eine wichtige Grundlage für die Forschung zu diesem Thema bilden die Argumentationen Pierre Bourdieus zum „Habitus“. Bei Bourdieu geht es darum, „Kollektives in Form von Kultur“ zu untersuchen und das Individuum nicht als einen Gegensatz zur Kollektivität zu begreifen.⁶⁷

Die Kritik Bourdieus ist im Prinzip gegen die eine konventionelle Form der Kunstgeschichte im Allgemeinen gerichtet, die das „schöpferische“ Individuum und das „Mysterium des Einzelwerks“ hervorhebt. In der Argumentation von Bourdieu soll die Individualität des Künstlers prinzipiell in einer Wechselwirkung mit der Kollektivität angesehen werden. Der „Künstler“ und dessen zugeschriebene Rolle bzw. gesellschaftliche Stellung somit als Einheit zu begreifen.

Diesen Gedanken ausführend bestätigt sich meine Grundannahme wieder, dass die Ausklammerung der Rahmenbedingungen der Kunstproduktion eine notwendige Voraussetzung

⁶⁵ Vgl. Ruppert 1998, S. 87.

⁶⁶ Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main 1974, S. 132.

⁶⁷ Bourdieu 1974, S. 132.

für die Konstruktion solcher Individualitätsvorstellungen darstellen würde. Der Anspruch den wie Bourdieu es treffend formuliert „Rechtsanspruch des schöpferischen Individuums“ zu bewahren, führt nun zwangsläufig zu Widersprüchen und Konflikten. Um das Ideal aufrecht zu erhalten, müssen die kulturellen Formen, die eine Einbindung des Individuums in die Kollektivität bedeuten würden, ausgeblendet werden.⁶⁸

Im Folgenden beabsichtige ich, das Künstlerbild als ein Kompositum aus kollektiven Leitbildern zu begreifen. Ich versuche – entlang dieser Diskursanalyse von Wolfgang Ruppert – einige Leitbilder zu entwerfen. Meine Absicht ist es dabei, die Aspekte und Widersprüche dieser Individualitätsklischees, die sich im Bild des „modernen“ Künstlers verfestigen, zu erfassen und in einen sozialgeschichtlichen Kontext einzubetten.

Tatsächlich prägt dieses Bild des Künstlers im 19. Jahrhundert den Kunstdiskurs der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dominiert vor allem in konservativen Tendenzen der 1930er Jahre bis in die 1950er Jahre. Ich interpretiere in Bezug auf diese Zeitspanne die Betonung von solchen Individualitätsvorstellungen vor dem Hintergrund von gesellschaftlichen Konflikten und dem Wunsch nach Stabilisierung.

Aus diesem Grund ist auch hier bei der Darlegung der Leitbilder des Künstlers der Fokus auf die Widersprüche im Künstlerbild gelegt, die sich aus dem Verhältnis zur realen ökonomischen Situation der Künstlerexistenz, insbesondere durch die Abhängigkeit vom Kunstmarkt oder den Ausbildungsinstitutionen, ergeben; weiters stelle ich dadurch unterschiedliche Auffassungen und Inszenierungen einer „freien“, autonomen Kunstproduktion zur Diskussion.

Leitbild der freien Individualität

Eine besondere Faszination hat das Künstlertum auf die Vorstellungswelt des bürgerlichen Publikums ausgeübt, weil mit der künstlerischen Tätigkeit an sich bereits eine Sonderstellung verbunden wurde. Der Künstler wurde als Produzent von Kunstwerken isoliert wahrgenommen, als jemand, der außerhalb der Gesellschaft steht. Die Künstler wurden als Ausübende eines Berufes gesehen, dessen Selbstverständnis in besonderem Maße vom „Leitbild der freien Individualität“ herleitete.⁶⁹

⁶⁸ Vgl. Bourdieu 1974, S. 132; Vgl. Ruppert 1998, S. 58.

⁶⁹ Ruppert 1998, S. 61.

Mit dieser Isolierung des Künstlers geht auch eine Tendenz zur Heroisierung einher, die besonders in Bewegungen der modernen Kunst um und nach 1890 feststellbar ist. Während sich so das Verständnis vom Künstlerhabitus wandelte, indem es immer mehr Merkmale der „heroischen Individualität“ zeigte und sich zunehmend den bürgerlichen Normen gegenüber radikalisierte, schlossen sich die Künstler in Gruppen zusammen, beispielsweise den Sezessionen.⁷⁰ Die Gruppenbildungen können im Zusammenhang mit dem radikalen Souveränitätsanspruch des Künstlers betrachtet werden: Sie waren die Folge dessen, dass dem Künstler eine elitäre Sonderrolle in der bürgerlichen Gesellschaft zugewiesen wurde, die teils auch als demonstrativer Gestus in der Repräsentation der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers zum Ausdruck kam, beispielsweise im Pathos der so genannten „Künstlerfürsten“.⁷¹

Nach 1890 entstand hingegen eine andere Autonomievorstellung des „modernen Künstlers“: Jetzt orientierten sich die Künstler vielmehr an der inneren Instanz des Individuums, am eigenen „künstlerischen Gewissen“.⁷²

Das Leitbild von der radikalen Souveränität des „schöpferischen Individuums“ wurde mittels der Vorstellung von einer solchen „inneren Instanz“ des Künstlers noch verdichtet. In der Folge entwickelte sich in der Avantgarde der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in Opposition zu den ästhetischen Geschmacksvorstellungen, den Konventionen und Erwartungen der Mehrzahl der Käufer eine radikalisierte Vorstellung vom Künstlerhabitus. Insgesamt erhielt in diesen Entwicklungen der „kreative Akt des künstlerischen Subjektes bei der Entstehung eines ästhetischen Werkes“ eine gesteigerte Bedeutung.⁷³

Sowohl in die Künstlergruppen als auch in die öffentlichen Institutionen als Orte der Ausbildung und Präsentation des Künstlers wurde eine solche Vorstellung von der Autonomie des Künstlers integriert. Die Auswirkungen dieser Ambivalenz zeigen sich besonders in den Kunstakademien, die einen wesentlichen Faktor bei der Qualitätsbeurteilung des Künstlers bilden: sie

⁷⁰ Gemeint ist das Verständnis der Sezessionen oder der Münchner Künstlergruppe um Hermann Obrist, die Ruppert hier als Beispiel für eine bestimmte Auffassung der „modernen Bewegung“ heranzieht; Vgl. Ruppert 1998, S. 244-245.

⁷¹ Ruppert bezieht sich dabei auf Carl Neumann, der die elitäre Sonderrolle der künstlerischen Individualität als demonstrativen Gestus beschreibt, zwischen Selbstbehauptung und Selbstaussdruck: „Jenes schroffe Selbstgefühl ist psychologisch erklärbar aus der Interesselosigkeit des Publikums, aus dem Gefühl, mißverstanden zu werden; es ist ein großes Gemisch aus Verbitterung und Trotz, und gerade bei den größten unserer neueren Künstler ist diese Verachtung des Publikums, gepaart mit dem stolzesten Glauben an sich selbst, ein regelmäßig wiederkehrender Zug.“ Zit. nach: Carl Neumann, „Der Kampf um die moderne Kunst“, Berlin, 2. Auflage, 1879, S. 36.

⁷² Ruppert 1998, S. 245.

⁷³ Ruppert 1998, S. 246.

repräsentieren den notwendigen Nachweis der Ausbildung, in deren Relation die „Ich-Bildung“ gesehen wird. Bald wurde dann auch in der Kunstausbildung der Ausdruck des Eigenen, der Individualität, als höchstes Ziel einer in der Hierarchie als am wichtigsten beurteilten akademischen Bildung angesehen. Im Zusammenhang mit dem Diskurs über die Aufgaben der Kunstausbildung nach 1890 bemerkt Ruppert, dass die verwendeten Begriffe zur Benennung der Qualität künstlerischer Arbeit, Individualität und Subjektivität, eng mit den Identitätsidealen des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft verbunden sind.⁷⁴

In Bezug auf das Kunstwerk bedeutete die Repräsentanz von Individualität nun ein wesentliches Qualitätsmerkmal. Erst wenn die Individualität des Künstlers in einem Kunstwerk ausgedrückt wurde, galt es als gelungen. Repräsentative Formulierungen bei der Beschreibung von Kunstwerken, die diese Einstellungen reflektieren, sind beispielsweise: „Ausdruck der Menschenseele“ oder das Kunstwerk als „Mitteilung von Ich zum Ich“, beziehungsweise das „innere Erleben“ des Künstlers.⁷⁵

Die Einbindung von Subjektivitätsansprüchen und Individualitätsfindung sowohl in die Ausbildung als auch in die Beurteilung der Qualität von Kunstwerken weist darauf hin, dass an das künstlerisch tätige Subjekt (Repräsentant der Individualität) widersprüchliche Anforderungen gestellt werden: als Idealbild für Eigenständigkeit (Autonomievorstellung) und zugleich als Repräsentant der Institutionen (kollektive Erwartungen).

Leitbild der finanziellen Unabhängigkeit

Die finanzielle Existenzsicherung brachte jedoch dieses zuvor dargestellte Leitbild der „freien“ Individualität immer wieder an seine strukturellen Grenzen. Es entstand ein Konflikt zwischen der Notwendigkeit finanzieller Absicherung und einem radikalisierten Autonomieanspruch, der sich in einer realen Armut des Künstlers Durchbruch verschaffte.

⁷⁴ Über den Aufbau einer künstlerischen Individualität in der Ausbildung hier in Bezug zu Anton von Werner, der die Grundlagen der Akademieausbildung in einer Rede an die Kunstschüler beschreibt: „Wenn nun die Entwicklung dieser Individualität mit Recht gefordert wird, weil ja erst die Subjektivität des Künstlers das dargestellte Objekt als Kunstwerk in Erscheinung treten lässt (...).“ – In: von Werner, Anton, Erlebnisse und Eindrücke 1870-1890, Berlin 1913, S. 380, zit. nach: Ruppert 1998, S. 271.

⁷⁵ Ruppert bezieht sich hier auf Begriffe im Umfeld der Zeitschrift „Kunstwart“ und des Dürerbundes. Vgl. Gerhard Kratzsch: Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen, 1969, zit. nach: Ruppert 1998, S. 270.

In diesem Zusammenhang etablierte sich nach und nach ein Doppelbild des Künstlers: zum einen das idealisierte Bild von der Armut, zum anderen das ausgrenzende Bild vom „Faulenzer“. Dieses Klischee vom "Faulenzer" war die Folge der realen Situation des Künstlers am Anfang des 20. Jahrhunderts. Die bürgerliche Gesellschaft entwickelte in Hinblick auf die ökonomische Notsituation das Vorurteil, dass ein Künstler, der sich nicht selbst ernähren konnte, demgemäß auch nicht genug arbeiten würde. Dabei wurde aber übersehen, dass solche Künstler, die finanziell erfolgreich waren, oft ihre Arbeitsformen an die Erfordernisse des Marktes anpassten und ihre Produktion entsprechend steigerten.⁷⁶

Ihre Existenz am Rande der Gesellschaft hatte somit für die Künstler zur Folge, dass sie in einem ungesicherten Zustand zusehends verarmten. Gleichzeitig zwang sie jedoch das Ideal, das sich von ihnen gebildet hatte, zu einer Ablehnung eines so genannten "Brotberufs".

Ende des 19. Jahrhunderts führten dieser Subjektivitätsdruck (eine Art Ausgrenzung durch Zwang zur Individualität), der durch die Gesellschaft auf den Künstler ausgeübt wurde, und die damit einhergehende finanzielle Not dazu, dass verschiedene Maßnahmen entwickelt wurden, die der Existenz des Künstlers die verlorene Sicherheit wiedergeben sollten: Zusätzlich zu den einzelnen Mäzenen, den Käufern und Sammlern (Kunstmarkt) kam es zur Gründung von Künstler- und Fördervereinen, in denen sich die Künstler selbst, aber auch Gemeinschaften von Kunstförderern und Mäzenen organisierten.

Als Beispiel für den zeitgenössischen Diskurs über die Not der Künstler führt Ruppert eine Schrift aus dem Jahre 1911 mit dem Titel „Künstler-Elend und – Proletariat“ an. Darin findet sich auch eine Untersuchung des Einkommens von Malern: Es handelt sich um eine Angabe der Produktionszahl, die auf die geschätzte begrenzte Aufnahmefähigkeit des Kunstmarkts bezogen wurde.⁷⁷ Das Einkommen ließe sich laut Bülow aus dem Verhältnis von Produktion und Marktkapazität errechnen. Rupperts Analyse kommt zu dem Ergebnis, dass der Markt entgegen dem herrschenden Vorurteil vom „Faulenzer“-Künstler eine erhebliche Prägung auf die Arbeitsformen der Künstler aufweise. Demnach sei feststellbar, dass von nicht wenigen

⁷⁶ Vgl. Ruppert 1998, S. 63f.

⁷⁷ Joachim von Bülow : Künstler-Elend und - Proletariat. Ein Beitrag zur Erkenntnis und Abhilfe, Berlin 1911, zit. nach: Ruppert 1998, S. 61-65.

Künstlern, die Bilder verkaufen könnten, eine verdichtete Arbeitsweise praktiziert werde, die den Charakter von „Massenproduktion“ trage.⁷⁸

Eine „Differenz zwischen den Idealen“ hätte nach Ruppert jetzt die Vorstellungen vom Künstler in einen Konflikt mit der Realität gebracht: Die „Notwendigkeiten der Existenzsicherung, die sich an der Erwerbsarbeit für den gesellschaftlichen Bedarf an visueller Kultur orientieren mussten, wurden zu einem „strukturellen Problem“ (Auftragsarbeit). Neue soziale Bedingungen wurden geschaffen, der Kunstmarkt und die „kleinunternehmerische Selbständigkeit“ (Gemäldeproduktion) formten die vormalige Rolle der Künstler als „Träger“ der Kultur um. Tatsächlich wurde der moderne Künstler zu einem „Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft“, was wiederum zum Freiheits-Ideal im Widerspruch stand.⁷⁹

Im Jahre 1914 veröffentlichte Lu Märten ihre Schrift „Die wirtschaftliche Lage der Künstler“.⁸⁰ Zu dieser Zeit stand im Prinzip der Begriff des „modernen Künstlers“ fest und veränderte sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts nicht mehr wesentlich. In Märten's Schrift wird das Problem der Armut des Künstlers behandelt, das mit den sozialen Bedingungen für die künstlerische Arbeit, des Kunstmarktes und der Rolle des Künstlertums in der Gesellschaft begründet wird. Denn das „freie“ Künstlerindividuum existierte nach Märten am Rande der Gesellschaft, wobei seine „soziale Isolierung“ und die „Vernachlässigung von Künstler und Kunst“ einer „verloren gegangenen Kollektivität von Volk und Künstler“ entsprächen.⁸¹

Es lässt sich hierin schon der Anspruch erkennen, den Konflikt zu lösen, die Auswirkungen zu beheben, die den Künstler treffen, sei es Armut oder Verlust der „Freiheit“, wie von Lu Märten in einer Schrift von 1920 zur Frage der „Künstlerin“ in der Gesellschaft propagiert wird: „Die den Künstlern selbstverständliche Atmosphäre ist Freiheit – nicht weil sie Künstler sind, wollen sie diese, sondern weil Künstlersein freies Menschentum voraussetzt.“⁸²

Gleichzeitig aber versprach sich Märten eine Lösung dieses Konflikts zwischen Gesellschaft und Künstler, indem der Künstler als Repräsentant für eine ganzheitliche Existenz angesehen werden

⁷⁸ Ruppert 1998, S. 64, Vgl. ebenda, das Kapitel mit dem Titel „Zwischen künstlerischer Freiheit und Existenzsicherung“, S. 241-256.

⁷⁹ Ruppert 1998, S. 242.

⁸⁰ Lu Märten: Die wirtschaftliche Lage der Künstler, München 1914.

⁸¹ Märten 1914, S. 4, zit. nach: Ruppert, S. 248.

⁸² Lu Märten: Die Künstlerin. Kleine Monographie zur Frauenfrage, München 1920, S. 96, zit. nach: Ruppert, S. 249.

solle; so wäre auch seine Isolation aufgehoben. Märten sieht die Funktion des Künstlers in der Gesellschaft darin, dass er (oder auch sie) „synthetisch“ arbeiten sollte und dadurch, immer aus dem „Erkenntnisgehalt seiner Zeit“ heraus und mit dieser verbunden, prophetisch wirken könne. Nur der Künstler der „individuellen Arbeit“ könne diese eigentliche Funktion eines Sehers, eines „Wahrsager[s] der idealen Organisationen der Menschheit (...)“ für die Gesellschaft wahrnehmen.⁸³ Aber zugleich, und hier wird wieder ein Konflikt erkennbar, wäre der Künstler als „Arbeitswesen“ auch immer der „Wilde“ in der Kultur.⁸⁴

Diese Diskurse über die Aufgabe des Künstlers lassen die Spannung, die zwischen der Arbeit und den Normen der Gesellschaft herrscht, als unaufhebbar und notwendig erscheinen.

Leitbild der Autonomie und der Freiheit der Kunstproduktion

Wie bereits gezeigt wurde ist das Künstlerbild eng mit dem Leitbild der freien Individualität verknüpft. Ebenso ist auch die Vorstellung von der künstlerischen Arbeit mit dem Begriff der Freiheit verbunden. Auf diesen Begriff bezieht sich primär der Anspruch auf „Autonomie“ für den Prozess der Werkentstehung im 19. und 20. Jahrhundert. Es handelt sich dabei um ein normatives Konstrukt, das den Künstler vor den Eingriffen des Auftraggebers oder des Staates sicherte. Tatsächlich war aber ein solches Freiheitsideal nur einlösbar, wenn entsprechende wirtschaftliche Voraussetzungen vorhanden waren.⁸⁵

Im Kunstdiskurs macht sich dieser Widerspruch zwischen Autonomieerwartung und existentieller Sicherheit auf vielfältige Weise bemerkbar. Die Ausgangssituation für diesen Konflikt bildet die vorherrschende Differenzierung zwischen den beiden Formen der künstlerischen Arbeit, den artifiziellen Alltagskünsten und den Bereichen der „freien Künste“, als einer Unterscheidung zwischen dem „Nützlichen“ und dem „Schönen“. Diese beiden Begriffe waren auch in den jeweiligen Bereichen der bürgerlichen Gesellschaft hierarchisch geordnet: Das Nützliche bedeutete Fortschritt, Rationalisierung und Normierung, das „Schöne“ verdichtete sich in einem Sonderbereich, der allein als autonom chiffriert wurde.⁸⁶

⁸³ Märten 1914, S. 19, zit. nach: Ruppert, S. 249.

⁸⁴ Märten 1914, S. 21, zit. nach: Ruppert, S. 249.

⁸⁵ Vgl. Ruppert 1998, S. 293-294.

⁸⁶ Vgl. Ruppert 1998, S. 239.

Diese Höherbewertung des „Schönen“ schlägt sich in der allgemeingültigen Auffassung nieder, dass die Kunstproduktion frei vom Eingreifen von offiziellen Auftraggebern sein sollte. Das hatte zur Folge, dass die autonome künstlerische als eine Art Bastion der „freien“ Arbeit in der bürgerlichen Gesellschaft aufgefasst wurde. Tatsächlich stiegen dadurch die Anforderungen an den Künstler, die Künstlerin, und an die Kunstproduktion insofern, als er/sie den autonomen Individualitätsanspruch gegenüber den realen Produktionsbedingungen ständig von neuem behaupten musste.

In seinen Überlegungen zur Frage des freien Künstlers im Kunstbetrieb erläutert Ruppert, dass insbesondere der Malerei in der Bildenden Kunst die Rolle zugewiesen wurde, diese „freie“ Kunstproduktion zu repräsentieren. Das Berufsbild des Malers gewann dabei immer mehr an Aura und Faszination: Als Angehöriger eines freien Berufes, der auf individuelle Fähigkeiten gestützt ist, bildete er einen Gegenpol zur zunehmenden Industrialisierung, der Mechanisierung der Arbeit durch die Maschinenproduktion und der mit der modernen Arbeitsteiligkeit einhergehenden Spezialisierung: „Er [der Maler] erschien nun als eine von all dem «befreite» Person, die den normativen Zwängen der Rationalisierung und ihren Ambivalenzen nicht ausgesetzt war.“⁸⁷

Dieser besondere Stellenwert des Malerberufs drückt sich im Diskurs über das schöpferische Arbeiten dahingehend aus, dass dem Ort des Schaffens, dem Atelier, eine besondere Faszination zugeschrieben wurde. Das Atelier repräsentierte gegenüber der Fabrik, als Symbol einer normierten, fortschrittsorientierten Welt noch eine letzte Idylle des Individuums, eine wie es Ruppert treffend beschreibt „ganzheitliche“ Gegenwelt, die noch intakt erschien. Am Ort des künstlerischen Arbeitens konnte sich die schöpferische Individualität im Kunstwerk entfalten.⁸⁸

Demnach würde sich im geschützten Raum des Ateliers der Künstler als eine schöpferische Individualität, die den normativen Zwängen der Rationalisierung und ihren Ambivalenzen nicht ausgesetzt wäre, entfalten können. In der Bedeutung des Ateliers zeigte sich auch die besondere Produktionsform des Ästhetischen, die der Markt der Kunst, das bürgerliche Publikum, forderte; es verlieh der künstlerischen Produktion den Sinn, die Erfahrung einer ganzheitlichen Existenz, „jenseits der Alltagspragmatik der bürgerlichen Lebenswelt“ zu erzeugen.⁸⁹

⁸⁷ Ruppert 1998, S. 78.

⁸⁸ Vgl. Ruppert 1998, S. 78f.

⁸⁹ Ruppert 1998, S. 86.

Das Atelier spielte eine ambivalente Rolle im Diskurs des Kunstbetriebs, da es als dem Eigenen, der privaten Sphäre des Künstlers zugehörig erkannt wurde, jedoch zugleich das Interesse des Publikums bediente. Die eigentliche Bühne des Künstlers, die diesen bekannt machte und für die Anerkennung und Bewertung seines „Namens“ sorgte, bildeten daneben das Ausstellungswesen, der Kunsthandel und die Kunstkritik: „Im Zusammenspiel dieser institutionellen Formen der Infrastruktur des Künstlers fand dieser seine berufsspezifische Öffentlichkeit, die neben dem eigenen Atelier die stimulierenden Bezugspunkte seiner Existenz bildete.“⁹⁰

Der Stellenwert der Malerei als einer „freien“ Kunstproduktion und des Ateliers als Ort dieses Schaffens kann wiederum in engem Zusammenhang mit der Etablierung des Kunstbetriebs und des Bildermarkts gesehen werden. Der Kunstmarkt schuf eine neue Abhängigkeit, die zum Status des Künstlers in Widerspruch stand:

Der Status des modernen Künstlers war nunmehr zwar „frei“ deklariert und nicht mehr von lokalen Zünften oder den Auflagen der Herrschaftsträger reglementiert, doch er blieb in seinem ökonomischen Erfolg von den kulturellen Wahrnehmungen, Bedürfnissen und Geschmacksauffassungen seiner Zeitgenossen abhängig, die sich ihr Urteil in der Kunstöffentlichkeit bildeten und hiernach Kaufentscheidungen trafen.⁹¹

Die „normierende Macht des Verkäuflichen“ steht im Widerspruch zum Ideal des autonomen Kunstproduktion, was sich wiederum in einer ambivalenten Darstellung des Künstlers zwischen Institutionen und Auftragssituationen auf der einen, und dem Ort des isolierten individuellen Schaffens, dem Atelier, auf der anderen Seite ausdrückt.⁹² In diesem Zusammenhang kann der große Stellenwert, der dem Atelier zugeschrieben wird, als eine Art Legitimationsstrategie der „kreativen Individualität“ interpretiert werden, als Garant für das Leitbild der Autonomie.

Der Mythos vom Künstler

In diesem Kapitel kehre ich wieder zu den Biographien zurück. Hier wird der Künstler in literarischer Form einer kunstinteressierten Öffentlichkeit, einem bürgerlichen Publikum kommuniziert, das sich darin selbst wieder findet. Als Voraussetzung für die

⁹⁰ Ruppert 1998, S. 75.

⁹¹ Ruppert 1998, S. 79.

⁹² Ruppert 1998, S. 79.

Instrumentalisierung des Künstlerbildes in der Biographie kann die Wiederholung von gleich bleibenden narrativen Mustern angesehen werden. In der Biographie als einer literarischen Form, die bestimmten Regeln folgt, wird demnach ein vorgefertigtes Künstlerbild beansprucht, das weniger über den Künstler als historische Person als über die Rolle und die Interessen der Biographen sowie die mit dem Bild vom Künstler verbundenen Erwartungen der Umwelt aussagt. In diesem Sinne soll die Biographie als eine sprachliche Konstruktion betrachtet werden, die bestimmten „unsichtbar gemachten Erzählstrukturen“ folgt und so am Mythos des Künstlers teilhat.⁹³

Der Begriff „Mythos“ wird an dieser Stelle in der Bedeutung eingeführt, wie dieser von Roland Barthes ausgeführt wird: Demnach ist es eine Bedingung „mythischer“ Mitteilungen, dass diese ihren historischen Entstehungskontext als Referenzbasis ausklammern oder verneinen. In den „Kulturproduktionen“, und als eine solche ist auch der „Künstler“ in der biographischen Darstellung zu betrachten, würden nun unbewusste Phantasien und Wünsche der bürgerlichen Gesellschaft zum Ausdruck kommen. In der Mythenbildung erscheinen diese damit verbundenen Eigenschaften nicht mehr als Produkt dieser Kultur, sondern gewissermaßen als Wesenszug des Menschlichen im Allgemeinen. Was demnach Produkt einer bestimmten historischen, kulturellen Epoche ist, erscheint im Mythos als eine gleichsam „zeitlose“ Tatsache; die Dinge verlieren nach Barthes die „Erinnerung an ihre Herstellung“.⁹⁴

In politischem Sinne, wobei das Wort politisch hier die Gesamtheit der menschlichen Beziehungen in ihrer sozialen Struktur zu verstehen meint, wäre der Mythos nach Barthes darum eine „entpolitisierte Aussage“.⁹⁵

Mit den folgenden Überlegungen schließe ich mich den Ausführungen von Roland Barthes an, indem dieser das „Mythische“ nicht als Objekt, Konzept oder Idee versteht, sondern als Kommunikationssystem, es ist eine Weise des Bedeutens.⁹⁶

In Bezug auf das „Mythische“ (nach Barthes) in der Künstlerbiographie beziehe ich mich auf die Untersuchung von Ernst Kris und Otto Kurz. Diese beiden Autoren betrachteten die Biographieform erstmals in Hinblick auf eine solche „mythische“ Struktur.⁹⁷

⁹³ Schade 2003/2004, S. 18.

⁹⁴ Barthes 1964, S. 130.

⁹⁵ Barthes 1964, S. 131.

⁹⁶ Vgl. zum Mythos in seiner Bedeutung bei Barthes auch: Eromäki 2002, S. 18.

⁹⁷ Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende des Künstlers. Ein geschichtlicher Versuch, Wien, 1934. Mehr zur Bedeutung von Kris/Kurz im wissenschaftlichen Kontext siehe auch bei: Ruppert, S. 16-17.

Die 1934 in Wien unter dem Titel „Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch“ erschienene Schrift stellt demnach einen der ersten Versuche der Kunst- und Kulturwissenschaft dar, die Biographie selbst als literarische Form mit feststehenden narrativen Mustern zu analysieren. In Anlehnung an soziologische und psychologische Deutungsmethoden untersuchen Kris und Kurz die Künstlergeschichten auf ihre Kernmotive und deren Wurzeln in den antiken Mythen. Durch vergleichende Betrachtungen versuchen sie, die Weiterwirkung von narrativen Mustern in späteren Künstlerdarstellungen nachzuweisen.

Für meine Arbeit ist dieses Buch von Kris und Kurz genau aus diesen Gründen relevant: Erstmals wird hier das Künstlerbild in der Biographie kritisch als eine Zusammensetzung aus verschiedenen Vorstellungen und Mythen hinterfragt, womit die methodische Grundlage für weitere wissenschaftliche Positionen gelegt wird, die sich mit dem Diskurs über den Künstler auseinandersetzen.⁹⁸

Darüber hinaus knüpft dieses Beispiel eines wissenschaftlichen Standpunkts in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts an meine früheren Darlegungen über die Entwicklung der Künstlerbiographie an, da diese Schrift im Zusammenhang mit der ab 1900 verstärkt auftretenden Diskussion über den „Künstlerbegriff“ in der Wissenschaft zu sehen ist. Bereits in ihrer Einleitung stellen Kris und Kurz eine Beziehung zur Forderung nach einer „Kunstgeschichte ohne Künstler“ her, wie sie von einer neuen Kunstwissenschaft proklamiert wurde.⁹⁹

Den Autoren war somit bewusst, dass sie sich mit ihrem Versuch auf einen Weg begeben hatten, den in den Vorstellungen ihrer Zeitgenossen und im Wissenschaftskanon verankerten und institutionell abgesicherten Mythos vom Künstler zu hinterfragen, und das Geheimnis zu lüften, das seine gesellschaftliche Wirkung begründet.

Kris und Kurz nähern sich dem Gegenstand ihrer Untersuchung von zwei Seiten. Von der empirischen Quellenforschung und von soziologischen und psychologischen

⁹⁸ Mehr zur Diskursanalyse siehe: Eromäki 2002, S. 22 und S. 25-26; Vgl. zur Bedeutung von Ernst Kris für die interdisziplinäre Forschung einen Aufsatz von Ernst H. Gombrich: Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren, in: Paul Kruntorad (Hg.): A.E.I.O.U. Mythos Gegenwart; der österreichische Beitrag. Wien 1995.

⁹⁹ „(...) sie [Anm.: die neue Kunstwissenschaft] hat vielfach, aller biographischen Neugier entsagend, die Kunstgeschichte ohne Künstler auf ihre Fahnen geschrieben (...) Benedetto Croce hat für diese neue Betrachtungsweise die Formel gefunden, dass nicht die empirische, sondern die ästhetische Person des Künstlers, der Künstler nicht als Alltagsmensch, sondern als Schöpfer des Kunstwerks, unserer Anteilnahme gewiß sei.“ In: Kris, Kurz 1995, S. 28.

Forschungsansätzen. Formulierungen wie die folgende sind bezeichnend für eine auch in der literarischen Form im Denken ihrer Zeit verankerte Schrift, vor allem aber für ihren offenen, interdisziplinären wissenschaftlichen Anspruch:

Das „Rätsel des Künstlers“, der Zauber, der von ihm ausgeht, und das Geheimnis, das ihn umgibt, lässt sich von zwei Standpunkten aus betrachten: Man darf fragen, wie es um den bestellt sei, der das Vermögen besitzt, das Kunstwerk, das wir bewundern, zu schaffen – die Frage der Psychologie – oder aber wie er, mit dessen Werk man einen gewissen Wert zu verknüpfen gewohnt ist, von seiner Umwelt beurteilt wird – die Frage der Soziologie.¹⁰⁰

Das Besondere an dieser Form der Annäherung ist, dass Kris und Kurz die Faszination, die vom „Rätsel des Künstlers“ ausgeht, berücksichtigen und damit den Aspekt der Psychologie der Biographen mit einbeziehen.

Für Ernst H. Gombrich liegt die Qualität dieser Schrift zudem in der „Bestimmung von Zusammenhängen zwischen Künstlerlegende und bestimmten invarianten Zügen der menschlichen Psyche, welche die Psychoanalyse eben zu unterscheiden begonnen hatte.“¹⁰¹

Ernst Kris verdanken wir also die tiefe Einsicht, dass die Geschichten, die allerorten und zu allen Zeiten von Künstlern erzählt werden, eine allgemeine menschliche Reaktion auf den Zauber des Bildermachens spiegeln; Kurz verdanken wir die Erfindungsgabe des Aufspürens von Parallelen, um die Allgegenwart dieser Motive zu illustrieren und nachzuweisen.¹⁰²

Ihre Quellen sind die Künstlerbiographik und die Anekdotenliteratur in einem weit gefassten Untersuchungszeitraum zwischen der Antike und der Renaissance. Kris und Kurz kamen durch Vergleiche mit diesen Quellen zu dem Ergebnis, dass die auch nach 1800 auf den Künstler angewandten Zuschreibungen keineswegs neu waren, und Formulierungen wie beispielsweise „Talent“, „göttliche Begabung“ und ähnliche bereits in den frühesten literarischen Dokumenten aus der Antike zu finden gewesen wären.

Nach Kris und Kurz finden sich in den „Lebensbeschreibungen bildender Künstler“ häufig „typische Motive, d.h. solche, die sich in zahlreichen Biographien gleich lautend oder mit

¹⁰⁰ Kris, Kurz 1995, S. 21.

¹⁰¹ Ernst H. Gombrich, Vorwort, in: Kris, Kurz 1995, S. 9ff. Gombrich schreibt, dass dieses Buch auf einem 1934 von Ernst Kris vor der Wiener Psychoanalytischen Gesellschaft gehaltenen Referat basiert, das 1935 in der Zeitschrift „Imago“ veröffentlicht wurde, deren Mitherausgeber Kris inzwischen geworden war. Dieser Aufsatz bildet die Grundlage für das 2. Kapitel „The Image of the Artist“ in seinem Buch „Psychoanalytic Explorations in Art“; deutsch: „Das Bild vom Künstler“, in: Ernst Kris (1952): Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1977.

¹⁰² Ernst H. Gombrich, Vorwort, in: Kris, Kurz 1995, S. 12.

geringen Veränderungen wiederholen.“¹⁰³ Neben der Untersuchung von biographischen Formeln geht es Kris und Kurz wie Ernst H. Gombrich im Vorwort erläutert, vor allem um die stereotypen Anekdoten und Legenden, die von Künstlern immer wieder erzählt wurden.¹⁰⁴ Die Autoren bemerken hierzu, dass die Biographen des Cinquecento in Italien an die antiken Erzählungen über die griechischen Künstler anschließen, nachfolgende Biographen wiederum diese narrativen Motive aufgreifen und eine biographische Formel schaffen, die künftig dem Bild des Künstlers zugeschrieben wird.

In den Abschnitten zur „Heroisierung“ und zur „Sonderstellung“ des Künstlers in der Biographik behandeln Ernst Kris und Otto Kurz die zentralen Motive, die in den Heldenerzählungen über den Künstler weiterwirken.¹⁰⁵

Das Motiv vom Künstler als Hirtenjunge

Ein typisches Beispiel für eine biographische Formel die Jugend des Künstlers betreffend ist das Motiv vom Künstler als Hirtenjunge, deren berühmteste Anekdote bei Vasari in der Geschichte von der Entdeckung des Giotto ihren Ursprung findet. Giotto, der Sohn eines einfachen Bauern, hütete als Hirtenknabe die Herde seines Vaters. Er zeichnete einzelne Tiere der Herde auf Steine und in den Sand. Der Maler Cimabue, der zufällig vorbeikam, erkannte das Talent des Hirten, nahm ihn zu sich und sorgte für seine Ausbildung und seinen gesellschaftlichen Aufstieg.¹⁰⁶

Wir hören in zahlreichen Biographien, dass der Meister als Hirtenknabe sein Talent zuerst beim Zeichnen der Tiere seiner Herde bewährt habe. Ein zufällig vorbeigehender Kunstkenner habe die außerordentliche Begabung an der ersten künstlerischen Leistung erkannt, die Ausbildung des jugendlichen Hirten überwacht, der dann zu dem oder jenem weithin berühmten Ingenium herangewachsen sei. Dieser Bericht wird vielfach abgewandelt, wobei bald alle Teile beibehalten, bald einzelne umgestaltet werden, bald aber auch nur das eine zentrale Motiv gewahrt bleibt, dass sich das Ingenium des Künstlers schon in der Kindheit verrate.¹⁰⁷

Die Fabel vom armen Hirtenjungen wurde mit der Zeit zu einem „Gemeingut“ der Biographen. Sie wurde auch dann bemüht, wenn sie nicht der Realität entsprach. Als Beispiel dafür führt Kris in seinem Aufsatz zum „Bild des Künstlers“ eine Künstlerbiographie des frühen zwanzigsten

¹⁰³ Kris, Kurz 1995, S. 29.

¹⁰⁴ Ernst H. Gombrich, Vorwort, in: Kris, Kurz 1995, S. 17.

¹⁰⁵ Vgl. Teil II, „Die Heroisierung des Künstlers in der Biographik“: 1. Die Jugend des Künstlers, 2. Die Entdeckung des Talents als mythologisches Motiv, 3. Deus Artifex – Divino Artista, in: Kris, Kurz 1995, S. 37-86, und Teil IV, Die Sonderstellung des Künstlers in der Biographik, 3. Leben und Schaffen, Kris, Kurz, 1995, S. S. 147-164.

¹⁰⁶ Vgl. Kris, Kurz 1995, S. 49.

¹⁰⁷ Kris, Kurz 1995, S. 29.

Jahrhunderts an. Demzufolge mussten sich noch Angehörige Giovanni Segantinis dagegen verwehren, dass die Fabel vom Hirtenjungen fälschlicherweise in Segantinis Jugendgeschichte verwoben wurde.¹⁰⁸

In diesem Zusammenhang möchte ich besonders auf folgende Überlegung von Kris und Kurz hinweisen. Bei ihrer Frage nach der Wirkung und Bedeutung der Kindheitsgeschichte des Hirtenknaben Giotto erwähnen die Autoren zum einen das Vorkommen ähnlicher Motive in der nachfolgenden Biographik, richten aber darüber hinaus ihre Aufmerksamkeit auch auf das Milieu als den äußeren Rahmen, in den uns diese Erzählung führt. Giotto ist ein Hirte und wird als Hirtenknabe entdeckt.

Im mythischen Denken ist der Beruf des Hirten bereits auf vielfältige Weise aufgeladen, zum Beispiel ist er oft als Erzieher verlassener Heldenknaben dargestellt. Diese Anekdote führt also direkt in den Mythos. Es ist außerdem bemerkenswert, wie oft die Erzählungen den Künstler in eine ländliche Umgebung platzieren, und hier mit Vorliebe in den Hirtenstand. Zahlreiche Künstler werden im Laufe der Geschichte in Bezug zum Hirtenstand gebracht.¹⁰⁹

Die ländliche Umgebung ist als eine Art Ursprungsmythos des Künstlertums interpretierbar und verweist auf eine Vorstellungswelt, die bei Kris und Kurz auf die „Vitae“ von Vasari rückgeführt werden. Vasari selbst begründete in seiner Einleitung zur Künstlergeschichte diese Bedeutung der ländlichen Umgebung für eine Gruppe von Künstlern so: „dass einfältige, in den Wäldern, ohne Erziehung aufgewachsene Kinder, einzig nach dem Vorbild der schönen Malereien und Bildwerke der Natur, von der Lebhaftigkeit ihres Geistes getrieben, von selbst zu zeichnen begonnen haben.“¹¹⁰

Das Motiv vom Autodidaktentum des Künstlers

Eine weit verbreitete Vorstellung, die ebenfalls mit der „Jugend des Künstlers“ verbunden wird, ist das Autodidaktentum des Künstlers. Diese Vorstellung lässt sich nach Kris und Kurz direkt aus der Welt des Mythos herleiten. Im Kern handelt es sich dabei um die in der Biographik

¹⁰⁸ Vgl. Franz Servaes: Giovanni Segantini: Sein Leben und sein Werk, Wien 1902, S. 12; Vgl. Kris 1977, S. 56–57.

¹⁰⁹ Bei Kris und Kurz werden als Beispiel für solche Geschichten neben Giotto noch genannt: Rafaellino da Reggio, Mantegna, Franz Xaver Messerschmidt, Giovanni Segantini in der neueren Kunstgeschichtsschreibung (Servaes, 1902); auch von Canova und J.A. Koch würden ähnliche Geschichten erzählt; Vgl. Kris, Kurz 1995, S. 58-60.

¹¹⁰ Vasari, Giorgio (1550), *Vite de più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, 9 Bände. Con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese. Florenz 1878-85, Bd. I, S. 221, zit. nach: Kris, Kurz 1995, S. 60.

vorkommende Betonung der Selbständigkeit und Eigenständigkeit des Künstlers, der sich gegenüber Ausbildung und Vorbildern autonom verhält.¹¹¹ Laut Kris und Kurz wäre es eine Art „naturalistische Maxime“, dass der Künstler „ohne Lehrer“ aufzuwachsen hätte. Eine solche Betonung des „Autodidaktentums“ des Helden ließe sich in vielen Schriften nachweisen; es sei die eine Seite einer polarisierenden Darstellung, die aus dem Mythos, der griechischen Sagenwelt, stamme, von daher in die Geschichtsschreibung eingegangen wäre und mittels derer eine schöpferische Persönlichkeit zum „Kulturheros“ erhöht werden konnte. Die andere Seite dieser Polarität bildet das Bestreben nach „Genealogisierung“, die Leistungen des Einzelnen im Ablauf der Geschlechter zu verankern.¹¹²

Eine solche Vorstellung vom „Kulturheros“ – Polarität vom Autodidaktentum und Genealogie – hätte nun nach Ernst Kris und Otto Kurz eine tragende Wirkung und würden demzufolge „in den Darstellungsschemata neuerer und neuester Kunstgeschichte“ (aus der Sicht von Kris/Kurz der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts) auftreten. Kris und Kurz bemerken in diesem Zusammenhang eine Verflechtung des modernen mit dem mythischen Denken und zitieren in diesem Sinne Ernst Cassirer: „Die Wissenschaft bewahrt auf lange Zeit hinaus uraltes mythisches Erbgut, dem sie nur eine andere Form aufprägt.“¹¹³

Das Motiv von der Entdeckung des Talents

Eine weitere biographische Formel betrifft die „Entdeckung des Talents“. Ein typisches Motiv dieser Heroisierungsformel ist die Überwindung von Schwierigkeiten: „Das jugendliche Talent setzt sich gegen Schwierigkeiten durch, die seiner Berufswahl oft von der engsten Umgebung bereitet werden.“¹¹⁴

In den zahlreichen Varianten solcher Erzählungen, die sich um die Entdeckung des Talents drehen, sind als Kernmotive die besonderen Fähigkeiten des Künstlerkindes und der darauf folgende soziale Aufstieg zu erkennen. Welchen Eigenschaften nun verdankt diese Formel ihre Verbreitung? Es ist zu bemerken, dass die Fabel von der Entdeckung des Talents auffällige

¹¹¹ Diese Vorstellung wirkt in Begriffen zur Heroisierung des autonomen Künstlers ab 1890 im Kunstdiskurs wie „Subjektivität und Individualität“. Siehe meine Ausführungen weiter oben in Bezug auf Ruppert zum Leitbild der „freien Individualität“. Vgl. Ruppert 1998, S. 245, S. 271. Zum Geniekonzept in der Romantik siehe auch: Eromäki 2002, S. 25.

¹¹² Kris, Kurz 1995, S. 44.

¹¹³ Ernst Cassirer (1925): Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. 5. unv. Aufl. Wiss. Buchgesellschaft, 1969, S. XII, zit. in: Kris, Kurz 1995, S. 46.

¹¹⁴ Kapitel „Die Entdeckung des Talents als mythologisches Motiv“, Kris, Kurz 1995, S. 52-56, hier S. 56.

Übereinstimmungen mit Sagen und antiken Mythen aufweist, besonders mit solchen, die als „Mythen von der Geburt des Helden“ gelten, wie es Ernst Kris in seiner Studie zum „Bild des Künstlers“ genauer noch ausformuliert.¹¹⁵ Kris zieht hier Parallelen zum menschlichen Phantasieleben, aus denen die Substanz der Mythenbildung herrührt. Solche Mythen entstehen demnach, psychologisch betrachtet, aus Konflikten einer Familiensituation, aus denen wiederum der in der Psychoanalyse Freuds verwendete Begriff des „Familienroman“ hervorgehen würde.¹¹⁶

Dies könnte nun aus psychologischer Sicht begründen, warum sich diese Vorstellung von der Jugend des Künstlers (oft auch als Waisenknabe dargestellt) und der Entdeckung seines Talents in dieser ausgeprägten Weise als biographisches Motiv verfestigen konnte.¹¹⁷

Dieser Aspekt ist hier insofern herauszustreichen, da diese Vorstellungswelt über den Künstler in eine Art „Volksglauben“ Eingang findet. Die meisten dieser Motive im Künstlerbild setzen sich in mündlicher Überlieferung fort und gehen in die Volkstradition ein, von wo aus sie wieder in die Künstlergeschichte zurückfließen.

Solche Kindheitsfabeln - wie das Beispiel von Giotto und seine Nachfolger – erhalten in diesem Kontext beinahe märchenhaft anmutende Züge. Somit müssten in einem nächsten Schritt zur Analyse solche Mittel verwendet werden, die in der vergleichenden Forschung über Sagen und Märchen gebräuchlich sind. Kris und Kurz stellen an dieser Stelle einen direkten Bezug zu den Forschungen von Sigmund Freud her. Bei aller Verschiedenheit in Sinn und Bedeutung einzelner Motive würden „Märchen“ immer wieder auf einheitliche Vorstellungen zurückführen, indem sie in der menschlichen Seele tief verwurzelt sind. So könne das Märchen, wie der Mythos im Allgemeinen, „zum Träger verschiedenartigster Verwirklichungen“ werden.¹¹⁸

Das Motiv von der Freiheit des Künstlers und der Künstleraskese

In der Biographik taucht immer wieder eine Problematik auf, die mit dem Verhältnis vom Künstler zum Auftraggeber zu tun hat. In banalisierter Form schlägt sich dieses Bild dann in der Vorstellung vom Künstler nieder, der in Entsagung und Armut lebt und ohne Entgelt arbeiten müsse, um seine Freiheit aufrecht zu erhalten. Diese Unabhängigkeit vom Auftraggeber ist also

¹¹⁵ Kris 1977, S. 57.

¹¹⁶ Vgl. Sigmund Freud (1909), Der Familienroman des Neurotikers, Frankfurt am Main 1970. Zu dieser Thematik in: Kris 1977, S. 57.

¹¹⁷ Vgl. Kris, Kurz 1995, S. 62-63.

¹¹⁸ Kris, Kurz 1995, S. 62.

auch mythologisch begründet bereits zum Credo des Künstlers geworden, der in der Kunst immer nach Freiheit streben musste.

Nach Kris/Kurz wäre diese Vorstellung von „Entsagung und Armut als Schicksal des Genies“ auch in der „soziologischen Einstellung unserer Tage“ lebendig.¹¹⁹ Der Begriff des „Genius“, an dem diese Vorstellungen haften, scheint dabei noch an jene „Vorstellung von asketischer Lebenshaltung geknüpft, die die religiöse Inspiration des Mittelalters dem Helden des Glaubens auferlegte und die in der Renaissance auf die Begnadung des Genius übertragen wurde.“¹²⁰

Das Motiv vom „Schöpfergott“ als Gleichnis des Künstlers:

Weitere biographische Formeln, die Ernst Kris und Otto Kurz herausarbeiten, betreffen die Darstellung des „Ingeniums“ des Künstlers, die neben dem bereits erwähnten „Autodidaktentum“ auch durch die Unterscheidung der bildenden Künste vom Handwerk begründet werde. Daraus entwickeln sich denn auch die Vorstellungen von besonderen Fähigkeiten des Künstlers, beispielsweise dass die außerordentliche Begabung des Künstlers sich darin zeige, wie gut ihm im Bildwerk die Nachahmung der Natur gelingen würde.¹²¹

Kris/Kurz bemerken hierzu sehr prägnant, dass im Laufe der Zeit neben den Mythos vom Helden ein selbständig auftretender Mythos vom Künstler getreten wäre: „Die Heroisierung des Künstlers ist zum Ziel seiner Biographen geworden.“¹²²

Solche Verherrlichungsformeln des Künstlers sind aber laut Kris/Kurz nun nicht allein aus den Wurzeln zu erklären, die sie bisher aufgezeigt hatten, aus dem griechischen Mythos. Vielmehr wären hier auch religiöse Vorstellungswelten wirksam, die den göttlichen Schöpfermythos mit dem Künstlerbild verbinden. Zwei Vorstellungen von „Göttlichem“ würden auf den Künstler projiziert: „Deus Artifex“ und „Divino Artista“.¹²³ Seit dem Mittelalter wird mit dem Bilde des Künstlers das Wirken eines „Schöpfergottes“ verbunden. Aber seit der Renaissance wird der Künstler mit Gott verglichen:¹²⁴

¹¹⁹ Kris, Kurz 1995, S. 145.

¹²⁰ Vgl. Kris, Kurz 1995, S. 145f.

¹²¹ Genauer zur Bedeutung der „Mimesis“ in: Kris, Kurz 1995, S. 65.

¹²² Kris, Kurz 1995, S. 78.

¹²³ Kapitel mit diesem Titel „Deus Artifex - Divino Artista“, in: Kris, Kurz 1995, S. 64-68.

¹²⁴ Vgl. Kris, Kurz 1995, S. 78-80; Kris und Kurz beziehen sich in diesem Abschnitt auf Panofsky, der gezeigt hätte, worin folgende zwei Vorstellungen ihren Ursprung hätten: Der Vergleich Gottes mit dem Künstler, durch den „das Mittelalter gewohnt war ... das Wesen des göttlichen Schaffens verständlich zu machen“, der Vergleich des Künstlers mit Gott, der der Absicht dient, „das künstlerische Schaffen zu heroisieren.“, in Kris, Kurz 1995, S. 80.

Die Renaissance gesteht dem bildenden Künstler die echte Begeisterung zu, der Künstler aber, der so zum „Griffel der Gottheit“ geworden ist, wird selbst als göttlich geehrt. Die „Religion“, zu deren Heilsgestalten er zählt, ist die Geniereligion der Neuzeit.¹²⁵

Im letzten Kapitel mit dem Titel „Leben und Schaffen“ behandeln Kris und Kurz das Kunstwerk und dessen Sonderstellung in der Biographik. Dabei stellen sie fest, dass die meisten Biographen versuchen, die „Entstehung des Kunstwerkes durch lebensnahen Vergleich zu erfassen“ und „zwischen Kunstwerk und Künstler eine unmittelbare Verbindung“ herzustellen.¹²⁶

Ein typisches Beispiel für eine solche Verbindung zwischen Kunstwerk und Künstler ist das von der Antike bis in die Neuzeit reichende Motiv, das Werk als „Kind“ des Künstlers zu sehen. Da es sich in diesen überlieferten Biographien um die Darstellung des männlichen Künstlers handelt, spielt hier zum Teil dieses „Vatermotiv“, der Künstler als Vater seiner Werke, zum Teil auch das Motiv des „Liebhabers“ hinein. Das Wesentliche dieser Beobachtung von Kris und Kurz ist aber, dass der schöpferische Akt des Künstlers hierbei mit dem Sexualleben in Bezug gebracht wird.¹²⁷ Das Vatermotiv beziehungsweise die Zeugungsthematik ist meiner Ansicht nach ein wichtiger Teil im Mythos des Künstlers und bis heute prägt es ein bestimmtes Ideal des (männlichen) Künstlers. Diese Vorstellung steht im Zusammenhang damit, dass die Kunstwerke als ein Teil seiner Persönlichkeit und als Entäußerung seiner selbst gesehen werden.

Kris und Kurz führen in diesem Zusammenhang den Begriff des Charakters an, der bei der Beschreibung des Werks und des Künstlers eine große Rolle spielt: „Immer wieder begegnen Versuche, den Charakter des Künstlers mit dem seiner Werke zu verbinden, aus dem Werk auf den Künstler zu schließen.“¹²⁸

Mit dieser Vorstellung wiederum ist die Annahme verbunden, dass das Werk ein Ausdruck von inneren Vorgängen des Künstlers wäre. Das Interesse der en ist auf das Wie der Werkentstehung gerichtet, in dem Aura und Geheimnis des künstlerischen Schaffens begründet liegt. Die aus diesem Bestreben entstehenden Motive und biographischen Formeln weisen dabei über den Bereich der bildenden Kunst hinaus, meistens in die Bereiche der Psychologie; sie entdecken hier die persönlichen Eigenschaften und den Charakter des Künstlers. Charakteristisch für diese

¹²⁵ Kris, Kurz 1995, S. 74f.

¹²⁶ Vgl. das Kapitel „Leben und Schaffen“, in: Kris, Kurz 1995, S. 147-164; hier zit. S. 147.

¹²⁷ Kris, Kurz 1995, S. 147.

¹²⁸ Kris, Kurz 1995, S. 151.

Motive sind das Bild vom unermüdlichen Fleiß des schöpferisch Tätigen und der Versenkung in seine Tätigkeit.¹²⁹

Eine solche Vorstellung, dass dem Künstler bei seinem Schaffen die Außenwelt versinke, dass er aus seinem Inneren schöpfe, hat sich zu einer Zeit gebildet, in der die biographischen Formeln bereits geprägt waren. Die Wurzeln dieser Auffassung liegen nach Kris und Kurz in der platonischen und neuplatonischen Lehre vom Künstler und seinem Schaffen, die die Renaissance erneuert und mit einer Vorstellung von einer inneren Stimme verknüpft hat.

Gleichzeitig mit einer Subjektivierung des Kunstschaffens gewinnt auch in der Biographik die Durchdringung der Beschreibungen des Kunstwerks mit persönlichen Eigenarten des Künstlers immer mehr an Bedeutung. Diese Entwicklung gipfelt im 19. Jahrhundert darin, im Kunstwerk eine „seelische“ Leistung zu sehen.¹³⁰

Zum Abschluss ihrer Studie bemerken Kris und Kurz, dass die Biographik und ihre Motive auch eine Auswirkung auf die Lebenswirklichkeit der Künstler aufweisen würden. Demzufolge beeinflusse die in der Biographik verzeichnete typische Darstellung des Künstlers die Herausbildung einer Berufsethik und schafft das Bild von einem typischen Schicksal des Berufsstandes, „dem der Tätige sich ein Stück weit unterwirft“. Nach Kris und Kurz gehört diese Beziehung zwischen Biographik und den Lebensschicksalen der Künstler jedoch bereits dem Unbewussten an und verweist auf das psychologische Gebiet der „Gelebten Vita“.¹³¹

Eigenbilder und Fremdbilder

In diesem Kapitel wird von der zuvor geschilderten Situation ausgehend die Problematik diskutiert, dass das Künstlerbild und dessen Repräsentation im kulturellen Kontext dazu dienen, kollektive Identitätsvorstellungen zu konstruieren. Wie zuvor dargelegt gehe ich davon aus, dass der Diskurs über den Künstler von Vorstellungen eines Menschenideals geprägt ist; was bedeutet, es wird ein Eigenbild aus der Abgrenzung zu Fremdbildern konstruiert.

¹²⁹ Kris, Kurz 1995, S. 157.

¹³⁰ Kris, Kurz 1995, S. 158.

¹³¹ Kris, Kurz 1995, S. 163.

Um diesen Gedankengang auszubreiten, kehre ich wieder zu den Individualitätsvorstellungen des 18. Jahrhunderts zurück: Das „Schöpferische“ des Künstlers begründet bereits im 18. Jahrhundert ein bestimmtes „auf Produktivität gegründetes Selbstbewusstsein“, das seitdem die Geschichte des Künstlers begleitet. Auch soziale Hierarchien konnten auf Grund des Prestiges dieser „schöpferischen Individualität“ durchbrochen werden, der „geniale Künstler“ wurde in eine mit der Oberschicht nahezu gleichwertige Stellung gebracht.¹³²

Nicht mehr hauptsächlich der Stand war für die Biographiewürdigkeit einer Person entscheidend, sondern ein neuer bürgerlicher Tugendkatalog, der sich auf Sittlichkeit, Humanität, Aufrichtigkeit und Toleranz, Vernunft und Gelehrsamkeit, Bescheidenheit und Großmut, Studium und Arbeit sowie Wagemut und Neugier gründete.¹³³

In den ersten Biographien des 18. Jahrhunderts etablieren sich dabei gewisse Mechanismen der Künstlerdarstellung, die den Charakter des Künstlers, seine besonderen Eigenschaften, beschreiben und diese als Teil des Eigenbildes der Nation instrumentalisieren.

Was ist aber dieser oft genannte Charakter in der Kunst und was bewirkt diese Vorstellung in Bezug auf ein allgemeingültiges Künstlerbild?

Als Bedingungen für die Biographiewürdigkeit einer Künstlerpersönlichkeit werden meistens die vorbildliche Lebensweise des Künstlers und die darin bestätigten charakterlichen Eigenschaften genannt. Die Funktion dieser biographischen Darstellungsweise liegt meiner Ansicht nach in seiner Vorbildwirkung: „Der Künstler“ (und sein Werk) soll die Wertschätzung der Gesellschaft erlangen, indem die eigenen Weltanschauungen darauf projiziert wurden, und sein Vorbild soll zugleich auf die Nachkommen und die jüngeren zeitgenössischen Künstler einwirken.

Beispielsweise meint bereits Schöber 1769, dass die Darstellung der besonderen Leistungen eines Individuums (in diesem Falle Dürers) „zum Nutzen und zur Nacheiferung“¹³⁴ für die zeitgenössischen Künstler dienen solle. Neben den Gelehrten und einem spezialisierten gebildeten Publikum zählen also auch die Künstler zu den Adressaten von Biographien.

¹³² Ruppert 1998, S. 268.

¹³³ Hellwig bezieht sich hier auf die Darlegung von Scheuer, der ausführt, dass die Folge dieses Wandels von Individualitätsvorstellungen Johann Gottfried Herder seine Forderung nach Singularität und Herausarbeitung der Vorbildfunktion in der Biographie formulierte, Vgl. Helmut Scheuer, Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1979, S. 9-35, in: Hellwig 2005, S. 18.

¹³⁴ Schöber stellte fest, dass „Nachricht berühmter Künstler (...) manchen professionisten zum großen Nutzen und zur Nacheiferung dienen könnte“. Vgl. Schöber, Dürer, 1769, Vorbericht, o. Paginierung, zit. nach: Hellwig 2005, S. 40.

Ein weiteres Beispiel, die 1761 von Reimer verfasste Biographie von Lucas Cranach, präsentierte ein Künstlerbild, das auf Grund der besonderen Persönlichkeit erst biographiewürdig wurde.

Um ihn als Vorbild für die Zeitgenossen zu deklarieren, wird diesem „grössesten deutschen Künstler“ ein ganzer Tugendkatalog zugeschrieben. Am Schluss seiner Lebensbeschreibung fasst Reimer die menschlichen Qualitäten Cranachs zusammen, wobei er die nationale Zugehörigkeit besonders betont und das „Bewahren“ als ein typischer Zug der Cranach’schen Kunst hervorhebt.¹³⁵

Ein solches Charakterbild, wie das von Cranach präsentierte, entwirft den Künstler als Vorbild für die Gesellschaft; im selben Zuge wird dieses mit der nationalen Identität verbunden. Reimers Darstellungsweise ist hier als typisch zu bezeichnen für ein Künstlerbild, das besonders im 19. Jahrhundert eine Hochblüte erreichte. In dieser Zeit ist in der Kunst und im Kunstdiskurs in gewisser Weise das Bestreben nach Zusammengehörigkeitsmodellen und Herkunftssystemen bemerkbar.

Eine „Künstlergeschichte“ war also, wie aus den vorangegangenen Überlegungen zu schließen ist, prädestiniert dazu, für ein kollektives Idealbild angesehen und als solches zu patriotischen Zwecken vereinnahmt zu werden. Dieses wechselseitige Verhältnis von künstlerischem Individuum und einem kollektiven „Kunstwollen“ erläutert Werner Hofmann in seinem Aufsatz „Nationen malen keine Bilder“: „Wir mögen noch so sehr betonen, dass Künstler sich als Individuen mitteilen und nicht als Vollstrecker eines kollektiven "Kunstwollens", das sich ihrer bemächtigt und ihnen die Entscheidungen abnimmt - das hindert nicht, dass sie - bei Freunden wie bei Verächtern - als nationale oder patriotische Identifikationssymbole verwendet werden.“¹³⁶

¹³⁵ „Es wird demnach unserm Cranach billig der Ruhm verbleiben, dass er ein tugendhafter und redlicher Mann, ein dem gemeinen Wesen nützlicher Bürger, ein kluger und im Dienste unverdrossener Hofmann, ein getreuer und beständiger Freund, und einer der grössesten deutschen Künstler (gewesen sei). (...) Er war einer der großen Männer, durch welche die in Verfall gerathene, ja fast verlorene Mahlerey, bey den Deutschen wiederum empor gebracht worden. Diese Eigenschaft ist der Erfindung in einem gewissen Verstande fast vorzuziehen. Denn der Erfinder eines Werkes stellt uns dasselbe nur roh und unvollkommen dar. Der Verbesserer aber liefert es uns in seiner wahren Schönheit.“ In: Reimer, Cranach 1761, zit. nach: Hellwig 2005, S. 68.

¹³⁶ Werner Hofmann, Nationen malen keine Bilder, in: Hofmann, Wie deutsch ist die deutsche Kunst, Leipzig 1999, S. 48.

Die Betonung des künstlerischen Individuums auf der einen Seite und die Einbindung des Künstlerbilds in nationale (und in diesem Zuge auch regionale) Eigenbilder wäre, nach Hofmann ein Kennzeichen einer kulturellen Entwicklung im 19. Jahrhundert.

Hierbei ist wieder daran anzuknüpfen, dass die Biographien in dieser Zeit auch ein verstärktes Interesse am Charakterbild des Künstlers aufweisen. Hier ist ein typisches biographisches Muster erkennbar, indem die persönlichen Eigenschaften des Künstlers idealisiert werden.

Nach Hofmann wären es genau diese mit den Malern und deren Bildern verknüpften Charakter- und Verhaltensnormen, die "der Vereinnahmung durch nationale oder ethnische Wunschvorstellungen" ausgeliefert wären. Weiters seien es stets die "Wünsche von Kollektivmentalitäten", die bei dieser Etablierung eines idealen „Künstlercharakters“ im 19. Jahrhundert den Maßstab bilden.¹³⁷

Für unseren Zusammenhang ist es hervorzuheben, dass sich im Zuge der Etablierung eines solchen Künstlerideals im 19. Jahrhundert parallel auch ein "deutsches" Kulturideal generierte. In den Begriffen über den Künstler äußerte sich dieses Ideal in solchen Phrasen wie jene von der „Tugend der Wahrhaftigkeit“ und der „Pflicht zu unverfälschter Reinheit“. Vom Kunstschaffen wurde gefordert, "Das Echte, Ursprüngliche, auf innerer Notwendigkeit Gegründete" zu repräsentieren.

Solche Kategorien bilden im Zuge der allgemeinen Nationalisierungstendenz ein neues Selbstwertgefühl (des deutschen Volkes), aus denen wiederum neue künstlerische Verhaltensnormen hervorgingen.¹³⁸ Die Bestimmung der Kunst und die Vorstellungen vom Künstler änderten sich entsprechend; Eine Instrumentalisierung von Kunst für nationale (oder regionale) Identität erscheint unter diesem Blickwinkel als unvermeidliche Folge aus einem Wandel der gesellschaftlichen Anforderungen an Kunst im 19. Jahrhundert, denen sich die Künstler gewollt oder ungewollt anpassten.

¹³⁷ Hofmann 1999, S. 48.

¹³⁸ Hofmann 1999, S. 47.

Wir sehen, dass an die Stelle der alten religiösen, dynastischen und anderen ideologischen Bindungen neue Bestimmungen und Forderungen an den Künstler und sein Werk herangetragen werden. Beide werden für die nationale Identität - aber nicht nur für diese - instrumentalisiert. Fortan stehen die Künstler - mitwirkend oder ablehnend - im Kontext nationaler, rassistischer, "völkischer", volkstümlicher oder proletarischer Leitbilder und ihrer Veranschaulichung.¹³⁹

Wie Werner Hofmann bemerkt, ist der ideologische Kontext im Handeln der Künstler sowohl „mitwirkend oder ablehnend“ spürbar: Die Instrumentalisierung von Kunst und Künstler ist als gegebene Tatsache anzusehen. Bezug nehmend darauf möchte ich die Abhängigkeit der künstlerischen Produktion von vielfältigen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Faktoren - wider den Behauptungen einer „freien Individualität“ im Künstlerbild - als Grundlage und Voraussetzung für jede Kunstproduktion betrachten.

An Hofmann anknüpfend kann zwischen Individualitätsbehauptungen und Regionalismus ein Zusammenhang hergestellt werden. Laut Hofmann ist Regionalismus (der Kunst) in seiner historischen Dimension ein Teilaspekt und eine Auswirkung des Historismus im 19. Jahrhundert.¹⁴⁰ Als zentrales Merkmal des Regionalismus bezeichnet Hofmann die polyzentristische Grundhaltung, die seiner Ansicht nach mit den Zielen der „Moderne“ einhergehe. Demnach wären mit Regionalismus solche Prozesse und Ambitionen assoziierbar, die von einem Zentrum wegführen. Als Protest gegen dogmatisch festgelegte, exklusive Maßstäbe interpretiert Werner Hofmann diese Prozesse: „Emanzipation von hierarchischen Kulturmodellen, Entnormung und Destabilisierung“. Regionalismus verkörpert somit letztlich „ein offenes pluralistisches System, in dem verschiedene Werte koexistieren und miteinander konkurrieren“.¹⁴¹

Bei Hofmann liegt also eine Definition des Regionalismus in kultureller Hinsicht vor, die diesen zunächst nicht wertend sondern vielmehr als ein notwendiges Gegenmodell zur Zentrierung versteht: Die Voraussetzung dafür ist ein angenommenes Zentrum, ein Leitmodell, das im Falle des von Hofmann verwendeten Beispielfalls, der kulturellen Situation in Wien um 1900, in der

¹³⁹ Werner Hofmann: Was verdankt die kulturelle Regionalisierung dem Historismus?, In: Wagner, Manfred, Ergebnisse des Initiativ-Workshops, Supranationalität – Internationalität – Regionalität: Kulturvergleiche, Wien, 1994, S. 56.

¹⁴⁰ „Regionalismus ist ein Begriff, der eine gemeinschaftlich empfundene Identität in Kombination mit der Schaffung und Einsetzung von Institutionen auf Grundlage einer geographischen Region bezeichnet. Dies unterscheidet sich von Regionalisierung, mit der verstärkte menschliche Beziehungen und Handelsbeziehungen innerhalb einer geographischen Region bezeichnet werden“. In: wikipedia. Online verfügbar unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Regionalismus>.

¹⁴¹ Hofmann 1994, S. 48.

Metropole Paris verkörpert wurde. Gegenüber Paris waren alle weiteren „Kunstzentren“ die Peripherie. Aber gegenüber den Zentren wie Wien waren wiederum der Kunstbetrieb in den Provinzen und die dort stattfindende „eigene“ kulturelle Entwicklung das Randgeschehen.

Diesem von Werner Hofmann so genannten „ästhetischen Zentralismus“ möchte ich hier eine besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen, da seine Beobachtungen dazu meiner Ansicht nach auf eine bestimmte Entwicklung umgelegt werden können, die für die „Moderne“, bzw. den wandelnden Vorstellungen von „der Moderne“ bezeichnend scheinen: die Polarisierung des „Französischen“ auf der einen Seite, das als Repräsentant für eine internationale, demokratische, avantgardistische Modernevorstellung gesehen wurde; Und des „Deutschen“ auf der anderen Seite, das mit einer gewissen im deutschen Sprachraum vorherrschenden Anti-„Moderne“-Haltung verbunden ist, und mehr oder weniger gegen einen solchen ästhetischen Zentralismus gerichtet ist.

Im Zusammenhang mit den Regionalisierungstendenzen in der Kunst führt Hofmann seine Überlegungen zum Zentralismus an der „modernen“ Kunstauffassung um 1900 aus. Letztlich hätte die Avantgarde wieder zu einem neuen geschlossenen System geführt. Die Wiener Kunstszenen um 1900 wollten aber keine solche Exklusivität, auch wenn sie das „Neue“ (entsprechend ihrer Auffassung von Moderne) nicht ablehnten, wollten sie vielmehr eine Art von „Autonomie gegenüber dem Zeitgeist“ behalten. Die Folge davon ist aber laut Hofmann eine Toleranz, die „ein breites verwirrendes Spektrum formaler Möglichkeiten“ erzeugte.¹⁴²

Ohne zu werten ist in dieser Auffassung von Regionalismus etwas vorzufinden, was mit dem Problem des Leitbilds von der „Autonomie“ der Kunstproduktion verbunden ist: Wo der Autonomieanspruch in der Kunst das jeweils „Eigene“ zu fördern beabsichtigt, da geht dieser mit einem Verneinen der Erneuerung einher, dem Fortschrittsdenken und der Veränderung, welche den Traditionen und dem Bestehenden entgegenwirkt. Ein solches Autonomiekonzept trägt die Diktion in sich, den zentralisierenden Impulsen der Moderne, die tatsächlich als Impulse von „Außen“ empfunden werden, zu entgegnen.

Die von Hofmann konstatierte Atmosphäre in Wien ab 1900 war geprägt von zwei weiteren Polen: Künstlerhaus und Sezession. Das Eine war der Tradition verpflichtet, die davon abgespaltene Sezession forderte „Der Kunst ihre Freiheit“. Hofmann bemerkt, dass eine solche

¹⁴² Vgl. Hofmann 1994, S. 48, zit. ebd., S. 49.

„Freiheit“ gegenüber dem Zeitgeist, also „Der Zeit ihre Kunst“ keine Verpflichtung eingehen konnte: Als Folge davon war Wien gemessen an Paris jahrzehntelang ein provinzielles Pflaster, auch wenn heute dieser Beitrag der Wiener Moderne um 1900 im internationalen Maßstab höher bewertet wird.

Die zentrale These nach Hofmann ist es also, der Regionalismus wäre ein polyfokales Modell, das sich gegen einen ästhetischen Zentralismus richten würde.¹⁴³

Daran anknüpfend möchte ich einen Widerspruch, der im „regionalen“ Künstlerbild zum Ausdruck kommt, festmachen: Die geforderte „Eigenständigkeit“ zu behaupten und zugleich sich in diesen Polen (Tradition - Moderne) so zu verhalten, dass es sich weder dem Einen noch dem Anderen eindeutig zuzuordnen ist und formal uneindeutig bleibt. Diese Haltung im regionalen Kontext kann als Folge von solchen Bestrebungen um 1900 angesehen werden, die von größter Toleranz einerseits aber andererseits von einer problematischen Stilvielfalt zeugt.

Ein weiterer Aspekt, der nicht nur als Gegenreaktion zum „ästhetischen Zentralismus“ der Pariser Moderne aufzufassen ist, steht im Zusammenhang mit dem deutschnational geprägten Nationalismus im Kunstdiskurs, der Propagierung eines bestimmten „deutschen“ Kulturideals, dessen Hauptanliegen im „Bewahren von Vorhandenem und dem „Echten“ und „Ursprünglichen“ gesehen wurde.

Als Gegenbild dazu diente die französische Moderne und die verschiedenen "Avantgardeströmungen" des 20. Jahrhunderts, die ein kritisches, erneuertes Bild des "modernen Künstlers" forcierten. Die Avantgarde verband damit die Forderung, dass der Künstler am Fortschritt und dessen Gestaltung stärker Anteil nehmen sollte. In ihrer ausdrücklichen Opposition zu den konventionellen Wahrnehmungsgewohnheiten und ästhetischen Geschmacksvorstellungen, den gängigen Bilderwartungen und Genrewünschen der Mehrzahl der Käufer, radikalisierte sich die Interpretation des Künstlerhabitus in der Avantgarde der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts weiter. Der kreative Akt des künstlerischen Subjektes bei der Entstehung eines ästhetischen Werkes erhielt eine gesteigerte Bedeutung.¹⁴⁴

Die konservativen Strömungen im deutschen Sprachraum richteten sich gegen diese französische Moderne, um ein "nationales" Selbstbild zu konstruieren. Alles „Französische“,

¹⁴³ Hofmann 1994, S. 49.

¹⁴⁴ Ruppert 1998, S. 246.

Fortschrittsorientierte wurde aus ihrer Sicht als unbeständig abgelehnt. Im Sinne der "nationalen Kunstauffassung" sollten auf diese Weise sowohl Eigen- als auch Fremdbilder geschaffen werden: Das Eigenbild im deutschen Sprachraum war der Tradition verpflichtet, wogegen das Fremdbild von der französischen Moderne mit einer negativ empfundenen Fortschrittlichkeit verbunden wurde.¹⁴⁵

Da dieses Begriffsverständnis auf der französischen Herkunft abgeleitet wurde, verband sich hiermit andererseits vor der Folie des deutschnationalen Eigenbewußtsein eine kulturkritische Distanz, die der französischen Kultur eine unbeständige Natur zuschrieb und einen Unterschied zum Selbstbild der "deutschen Kultur" konstruierte, der die Vorstellung von der Beständigkeit als positiver Wert zugeordnet wurde.¹⁴⁶

Es kann also bemerkt werden, dass sich die zentralen Begriffsdefinitionen der Moderne, die sich im 19. Jahrhundert herausbildeten, an der französischen Bedeutung orientierte: das „Zeitgenössische“. Daraus resultiert die Problematik mit dem Begriff der „Moderne“ im deutschen Sprachraum, wo ein Ideal von der Kunst als Bewahrer bestimmter kultureller Werte aufrecht blieb. Ruppert konstatiert im deutschnationalen Eigenbewusstsein hingegen eine kulturkritische Distanz zu dieser französischen Bedeutung von "Moderne": Das französische Kulturverständnis wurde aus dieser Sicht als unbeständig bezeichnet. Im Unterschied dazu wurde dem Selbstbild der "deutschen Kultur" die Vorstellung von Beständigkeit als positivem Wert zugeordnet.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Ruppert 1998, S. 250.

¹⁴⁶ Ruppert 1998, S. 244.

¹⁴⁷ Ruppert 1998, S. 243–244.

Schlussfolgerungen

Zusammenfassend sollen drei Aspekte noch einmal hervorgehoben werden, die im ersten Teil meiner Arbeit als zentrale Themen von Künstlerbiographie und Künstlerbild vorgestellt worden sind. Diese Überlegungen fließen in meine Fragestellungen über „Martin Häusle“ als Beispiel für ein typisches regionales Künstlerbild ein.

Die Künstlerbiographie ist eine literarische Konstruktion, in der Identitätsvorstellungen zum Ausdruck kommen.

Das Kapitel zur „Geschichte der Künstlerbiographie“ hat zur Feststellung geführt, dass es sich bei der Biographie des Künstlers grundsätzlich um eine literarische Form handelt. Die Künstlerbiographie kann in ihrem traditionellen Rahmen in der Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft nur dann hinterfragt werden, wenn sie als eine Konstruktion aus bestimmten narrativen Mustern angesehen wird. Die Biographie versucht sich immer wieder von den literarischen Wurzeln zu lösen und sich als Wissenschaftsform zu behaupten.

Die historische Form der Künstlerbiographie bleibt jedoch bestehen, obwohl sie versucht, auf verschiedene Weise ihre literarischen Wurzeln zu negieren und sich wissenschaftlich zu geben. Indem sie seit dem 19. Jahrhundert zugleich auch für ein gebildetes Bürgertum, für Ausstellungsbesucher und Kunstinteressierte außerhalb des Wissenschaftskontexts geschrieben wurden, entwickeln sich solche Formen der biographischen Darstellung, die sich in einem Zwischenraum befinden; sie sollen einerseits den wissenschaftlichen Anspruch und andererseits die Erwartungen eines Publikums an die Persönlichkeit befriedigen. Es kann angenommen werden, dass sich dieses Publikum an den dargelegten Leitbildern und Mustern orientiert. Die Idealvorstellungen eines bestimmten Künstlerbildes, das seit der Romantik in literarischer Form verewigt wurde, beeinflusst somit die Rezeption des Künstlers. Das darin konstruierte Künstlerbild sollte diesen Vorstellungen angepasst werden.

Ein wesentlicher Punkt bei einer kritischen Annäherung an diese biographischen Formen ist zunächst die Berücksichtigung der Biographen und der Institutionen. Indem die Rezeption des Künstlers in den sozialen Kontext gestellt wird, werden auf verschiedene Weise die Bedingungen verdeutlicht, die zu einem solchen Künstlerbild führen. Tatsächlich ist es meist das

Interesse der Biographen, sogar oft auch ein persönliches (Sammlerinteresse) oder eines der Institutionen, das „Gedächtnis“ an eine Künstlerpersönlichkeit aufrecht zu erhalten. Unter diesem Blickwinkel wird deutlich, dass es zentral auch um die Definition eines bestimmten Eigenbildes geht – und darüber hinaus auch um eine bestimmte „Weltanschauung“. Weiterführende Forschungen müssten hier auch politische, ideologische Hintergründe und die historischen Zusammenhänge genauer einbeziehen.¹⁴⁸

Aus der Sicht auf den „Künstler“, wobei dieser als Autor und als Konstruktion einer biographischen Darstellung betrachtet wird, können weitere Forschungsansätze entwickelt werden. Fragen zur Konstruktion des Künstlerbilds lassen sich dabei aus einer Haltung heraus stellen, die auf methodenkritische Ansätze und die Debatten über den Künstler/die Künstlerin im Sinne einer „Autorenkritik“ verweist.¹⁴⁹

Für die nachfolgende Untersuchung der Texte von Martin Häusle bildet diese Sicht die Voraussetzung einer kritischen Betrachtung des Künstlerbildes (bei gleichzeitiger Infragestellung der eigenen Rolle als Schreibende/r). Ausgehend davon wird jede Biographie grundsätzlich als eine literarische Konstruktion behandelt, wodurch der Weg für weitere Fragestellungen geöffnet und die Texte rezeptionsanalytisch behandelt werden können: als Diskurs, der wie hier am Beispiel von Martin Häusle gezeigt wird, an der Konstruktion von kollektiver Identität beteiligt ist.¹⁵⁰

Im Künstlerbild ist ein Individualitätsprinzip wirksam, das zu Widersprüchen in der Rezeption führt.

In Bezug auf das Künstlerbild ist nun unter sozialgeschichtlichem Blickwinkel festgestellt worden, dass sich dieses mit einem Prinzip der kreativen Individualität verbindet, wovon die Auffassung von Kunst und Künstler seit dem 19. Jahrhundert geprägt ist. Hierin ist eine tiefer gehende Problematik erkennbar, die aus der Widersprüchlichkeit im Künstlerbild zwischen

¹⁴⁸ Als Beispiel für diese Kritik an der Wissenschaft soll auf die Ansichten von Martin Warnke verwiesen werden. Siehe Martin Warnke, Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur. In: Warnke (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh 1970, S. 88–108.

¹⁴⁹ Siehe dazu Schade 2003/2004; Wenk 1997; Schmidt-Burkhardt 2003. Eine kritische Betrachtung des Autors (im Sinne des männlichen Künstlers) liefert beispielsweise auch Ines Lindner; siehe Lindner (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989.

¹⁵⁰ Vgl. zur Kritik an der Kunstwissenschaft auch die grundlegenden Ausführungen von Martin Warnke von 1970. In ders.: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh, 1970; Aktuelle Forschungen beziehen hier in die Diskursanalyse den Begriff Konstruktion und nationale Identität ein. Vgl. dazu: Ruth Wodak, Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität. Frankfurt am Main, 1998.

Abhängigkeit (Auftraggeber, öffentliche Hand, Kunstmarkt etc.) und Autonomieanspruch entsteht.

Die Darstellung von Martin Häusle ist repräsentativ für jene Zwiespältigkeit und jene Widersprüchlichkeiten, die sich aus der Aufrechterhaltung eines allgemeingültigen, an Formeln orientierten Künstlerbildes vor den realen historischen und kulturellen Bedingungen ergeben: Dieses Bild schwankt zwischen Abhängigkeit und Autonomie. Auf der einen Seite steht die öffentliche Hand als Ausstellungsinstitution oder Auftraggeber, auf der anderen Seite die Heroisierung des Künstlers als „freies“ Individuum.

Am Beispiel der Darstellungsweisen über Martin Häusle wird deutlich, dass es im Künstlerbild meist um diesen Widerspruch beziehungsweise um dessen Ausgleichung geht. Der historische Hintergrund und die realen Bedingungen seines künstlerischen Schaffens werden ausgeblendet. Bezug nehmend auf die zuvor dargestellten Thesen über das Künstlerbild des 19. Jahrhunderts und dessen Leitbilder kann zusammenfassend bemerkt werden: Es geht darum, mittels des Künstlerbildes Kontinuität herzustellen und die von der bürgerlichen Gesellschaft auf das Künstlerbild projizierten Ideale und Vorstellungen weiterzuführen.

Die Betonung von Individualität im Künstlerbild bildet ein Prinzip des Regionalismus im kulturpolitischen Kontext.

Indem zusätzlich mit dem Ideal der Individualität auch die Vorstellungen von regionaler Identität verbunden werden, erhält dieses Künstlerbild eine kulturpolitische Funktion. Darin ist die tatsächliche Bedeutung einer solchen Künstlerdarstellung am Beispiel von Martin Häusle zu sehen.

Es entstand ein idealistisches Künstlerbild im regionalen Kontext, für das Martin Häusle als typisch gelten kann. Typisch für diese Darstellung ist, dass die Persönlichkeit des Künstlers in den Vordergrund gerückt wird, sein Werk als Ausdruck einer eigenen Handschrift beschrieben wird, und sein Charakter als Beispiel für besondere Tugenden dient.

In der Realität konnte der Künstler dabei dem propagierten Leitbild der Autonomie, dem Ideal des „freien“ Individuums nie entsprechen. Darum ist zusammenfassend im Beispiel von Martin Häusle das typisch ambivalente Bild vom Künstler repräsentiert, das sich zwischen Abhängigkeit und Autonomie platzieren lässt.

II. TEXTE Das regionale Künstlerbild in der Rezeption von Martin Häusle

Martin Häusle ist ein Vorarlberger Künstler. Wie zuvor aufgezeigt, führen die Künstlerdarstellung und das Künstlerbild zurück auf literarische Konventionen und damit verbundene tradierte Vorstellungen. Es konnte dargelegt werden, dass das Künstlerbild als Stellvertreter für kollektive Wunschvorstellungen in die Identität einer Region oder Nation eingebunden wird.

Eine solche Verständnisweise bildet die Voraussetzung für die nun zu behandelnde Frage nach dem Künstlerbild, das Martin Häusle repräsentiert. Am Beispiel der „Künstlergeschichte“, so wie sie in den Martin Häusle betreffenden Texten erzählt wird, soll zunächst generell nach den typischen Merkmalen einer Künstlerbiographie gefragt werden. Die Kernfrage gilt dabei jedoch der Art und Weise, wie Martin Häusle zum Repräsentanten der regionalen Identität gemacht wird. Es wird gezeigt, welche Stellung diesem Künstler in den Publikationen im regionalen Kontext zugeschrieben wird. Warum ist Martin Häusle ein „Vorarlberger“ Künstler?

Die Texte dienen als Spiegel der öffentlichen Rezeption und der gesellschaftlichen Stellung von Martin Häusle im regionalen Umfeld. Dabei nehmen sie je nach Art der Publikation einen anderen Platz ein; sie können in ihrer Bedeutung für das Künstlerbild unterschiedlich bewertet werden.

Am ausführlichsten werden in dieser Untersuchung die Individualdarstellungen behandelt, da sie in Bezug auf das Künstlerbild einen markanten Stellenwert einnehmen. Aus den Individualdarstellungen lassen sich wiederum Rückschlüsse auf die soziale Funktion der Künstlerdarstellungen am Beispiel von Martin Häusle ziehen.

Für ein Gesamtbild von Martin Häusle in der öffentlichen Rezeption sind aber die „Kurzbiographien“ in Lexika und anderen Schriften ebenso von Bedeutung. Darum werden im Anhang die Kurzbiographien von Martin Häusle in chronologischer Abfolge als Ergänzung zu den knappen Analysen in diesem Kapitel angefügt. (Kurzbiographien, im Anhang, S. I) Weitere Zuordnungen des Künstlers oder Namensnennungen in Sammelbänden und Hochschulschriften

sowie die Aufsätze in Kunstzeitschriften sollen in Hinblick auf ihre Rolle für die Konstruktion eines typischen regionalen Künstlerbildes interpretiert werden.

Meine Herangehensweise lässt sich dabei folgendermaßen begründen. Grundsätzlich wird davon ausgegangen, dass die Autorinnen und Autoren den Künstler in die allgemeingültige, anerkannte Konvention der „Kunstlergeschichte“ einschreiben und dafür ein bestimmtes Schema anwenden. Stets orientieren sie sich dabei an überlieferten biographischen Motiven. In dieser Hinsicht wird im Folgenden auch der Aufbau der Texte zu betrachten sein. Wie wird die Biographie des Künstlers vermittelt? Welche Schwerpunkte werden gesetzt? Welche Aspekte in den Darstellungen von Martin Häusle lassen sich mit den genannten „Leitbildern der kreativen Individualität“ und mit dem Mythos des Künstlers in Verbindung bringen?

Das Ziel dieser Untersuchung der Publikationen über Martin Häusle ist jedoch die Herausarbeitung einer bestimmten Struktur und eines inhaltlichen Schemas in den Texten, auf dem ein solches typisches regionales Künstlerbild aufbaut. Dabei wird zu zeigen sein, dass sich in allen Texten auch solche Formulierungen finden, die die Konstruktion des „regionalen“ Künstlerbildes bestätigen. Dies kann an Hand von ausgewählten Textauszügen untersucht werden, die eine bestimmte Tendenz der Künstlerdarstellung aufzeigen – die Tendenz nämlich, im Bild des Künstlers eine Verbindung mit der Herkunft und der lokalen, regionalen oder nationalen Identität herzustellen.

Individualdarstellungen

In der Hierarchie der Publikationen über einen Künstler sind Individualdarstellungen an erster Stelle platzierbar. Diese Form der biographischen Darstellung schließt am deutlichsten an die Tradition der Künstlerbiographie an. Im Falle von Martin Häusle lässt sich zeigen, dass die Individualdarstellung meist ein allgemein übliches Schema der Biographieform beansprucht. Typisch dafür ist eine in Grundzügen gleich bleibende inhaltliche Struktur in Text und Werkdarstellung, bei der die Chronologie der biographischen Ereignisse dominiert. Im Prinzip hat dieses Schema seit den ersten Biographien im 18. Jahrhundert kaum eine Wandlung erfahren.

Ein wesentlicher Aspekt dieser Individualdarstellungen ist es, dass die Lebensbeschreibung mit dem wissenschaftlichen Anspruch verbunden wird; das bedeutet, vor allem einen systematischen Werkkatalog zu erstellen. Angelehnt an diesen Werkkatalog ist in die Lebensbeschreibung meist eine Beschreibung des Werks des Künstlers aus kunstgeschichtlicher Perspektive eingebunden. Dadurch sind die Werke vorrangig einem chronologischen Schema der biographischen Darstellung untergeordnet, gleichermaßen eng mit der Interpretation von Leben und Persönlichkeit des Künstlers verknüpft. Wie zu zeigen sein wird, wirkt sich dieses Ineinandergreifen von Leben- und Werkbeschreibung auf die Art und Weise der Werkrezeption aus. (Siehe Teil III: Leben und Werk. Martin Häusle im Spiegel der Werkrezeption)

Sowohl die unterschiedlichen Publikationsformen (Unterscheidung zwischen Monographien und Ausstellungskatalogen), als auch die Person der Autor/Innen und die Institutionen nehmen maßgeblich Einfluss auf die Rezeptionsweise des Künstlers. Davon ausgehend ist für die Fragestellung nach der Konstruktion des regionalen Künstlerbildes zu berücksichtigen, um welche Publikationsform es sich handelt; es zeigt sich nämlich, dass abhängig von Erscheinungsort und –zeit die Schwerpunkte in der Konstruktion des Künstlerbildes variieren. Weiters ist stets zu hinterfragen, inwiefern die Autorinnen und Autoren selbst, aufgrund ihrer persönlichen Beziehung und ihrer gesellschaftlichen Rolle, in den Texten zum Künstler in Erscheinung treten. Unter einem solchen eher sozialgeschichtlichen Blickwinkel kann demnach von der Funktion Autor und/oder Institution und der Herausstellung der jeweiligen Beziehung zum Künstler auf die Einbettung in den lokalen und regionalen Kontext geschlossen werden.

Monographien

Monografie: Martin Häusle (1903-1966): Schlocker-Keller 1980¹⁵¹

Die Dissertation von Edith Schlocker-Keller wurde 1980 in Innsbruck eingereicht und von Prof. Dr. Heinz Mackowitz beurteilt. Im Vorwort erwähnt Schlocker-Keller neben Prof. Mackowitz auch dankend den damaligen Direktor des Vorarlberger Landesmuseums, Dr. Elmar Vonbank und Dr. Gert Ammann vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

¹⁵¹ Edith Schlocker-Keller, Monografie: Martin Häusle (1903-1966), Innsbruck, Dissertation, 1980.

Die genannten Autoren hatten zum Zeitpunkt des Erscheinens bereits eine wichtige Rolle in der Künstlerdarstellung von Martin Häusle eingenommen.¹⁵² Finanziell subventioniert wurde die Arbeit von der Vorarlberger Landesregierung und der Stadt Feldkirch. Im Hintergrund dieses Projektes stehen dadurch sowohl das Interesse des Landes Vorarlbergs und der Stadt Feldkirch als auch das der Familie Häusle, die als Verwalter des Nachlasses von Martin Häusle an der Erstellung des Werkkatalogs fungiert. Dr. Gertrude Häusle, die Witwe von Martin Häusle, und die Tochter des Künstlers, Margarete Ruiter-Häusle, sind an der Erstellung einer Kartei des Gesamtwerks und dessen fotografischer Dokumentation beteiligt.¹⁵³

Schlocker-Keller beginnt mit einem Überblicksteil zu den „Lebensdaten“ von Martin Häusle.¹⁵⁴ Es handelt sich um eine chronologisch gegliederte Darlegung von biographischen Ereignissen, die teils faktisch und sachlich, teils in einem anekdotenhaften Stil erzählt werden. Die neun Hauptkapitel beinhalten vertiefende Aspekte der „Lebensgeschichte“ von Martin Häusle, indem in chronologischer Abfolge Werk- und Lebensbeschreibungen abwechseln und so miteinander verknüpft werden.¹⁵⁵

Diese Monographie von Edith Schlocker-Keller folgt in gewissem Sinne dem typischen Schema der biographischen Darstellung. Auch hier ist erkennbar, dass sich im Prinzip die immer gleichen Schwerpunkte herausbilden: Kindheit und Jugend, Ausbildung (vom Handwerker zur Akademie der bildenden Künste), Wanderjahre (Studienreisen), Freunde und Förderer, Zugehörigkeit zu Künstlergruppen, Anerkennung (Ausstellungen, Aufträge, Preise und Ehrungen), familiäre Ereignisse.

Die eigentliche Bedeutung von Schlocker-Kellers Dissertation liegt jedoch in der Dokumentation und der Erstellung eines Werkkatalogs von Martin Häusle.

Die Dokumentation der Ausstellungen, Literatur (gegliedert nach Gesamtdarstellungen, Ausstellungsbesprechungen, Kirchenfenster, Briefmarken, Bühnenbilder, Grafik, Fresken, Keramik, Mosaik) und Rundfunksendungen bietet Einblick in den Nachlass, der nach dem Tod

¹⁵² Siehe meine Ausführungen zu Mackowitz 1963 sowie zu Ammann und Vonbank im Kapitel „Ausstellungskataloge“ über Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975.

¹⁵³ Schlocker-Keller 1980, S. 3.

¹⁵⁴ „Lebensdaten“ in Form einer chronologischen Zeittafel, Schlocker-Keller 1980, S. 3-17.

¹⁵⁵ Die Titel der einzelnen Kapitel lauten: 1. Familiäre Ausgangssituation und künstlerische Anfänge, 2. Die Studienzeit an der Wiener Akademie, 3. Rückkehr nach Sattens, 4. Reisen nach Holland und Süddeutschland, 5. Kriegsjahre und Familiengründung, 6. Übersiedlung auf den Margarethenkapf, 7. Endgültiger künstlerischer Durchbruch, 8. Öffentliche Anerkennung, 9. Künstlerische Konsolidierung.

des Künstlers 1966 von der Witwe Gertrude Häusle aufgearbeitet wurde. Im Werkkatalog ist das bis 1980 erfasste Gesamtwerk von Martin Häusle sortiert in: A Ölgemälde, B Grafik¹⁵⁶, C Glasmalerei¹⁵⁷, D Fresken, Wandbilder¹⁵⁸, E Keramiken, Mosaiken¹⁵⁹, F Briefmarken. Dieser Werkkatalog zeigt, dass Martin Häusle vor allem im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum für offizielle Auftraggeber tätig ist. Gerade diese „öffentlichen“ Auftragswerke begründen meiner Meinung nach die Bedeutung Häusles aus kunsthistorischer Sicht, vorausgesetzt, es wird in die Betrachtung der sozial- und kulturhistorische Aspekt dieser Arbeiten miteinbezogen. Dagegen ist in den meisten Texten über Martin Häusle das Bemühen darum zu bemerken, die Rolle der Gemäldeproduktion im Künstlerbild zu unterstreichen und dem Bild vom „Auftragskünstler“ entgegenzuwirken.

Beim Werkkatalog von Schlocker-Keller handelt es sich somit um das traditionelle, nach Gattungen und Motiven chronologisch sortierte System.

Martin Häusle wird dabei als Stellvertreter eines Berufsbildes mit Wurzeln im 19. Jahrhundert angesehen, dessen zentrale Problematik im Verhältnis von Auftragskunst, „freier“ Gemäldeproduktion und Ausstellungen als Zeichen der Anerkennung besteht.

Das konventionelle Künstlerbild des 19. Jahrhunderts wirkt in gewisser Weise auch in der Künstlerdarstellung von Edith Schlocker-Keller weiter. Diesbezüglich sollen in Verbindung zu den oben ausgeführten Themen zu den Grundmerkmalen von Künstlerbiographie und Künstlerbild einige Schwerpunkte in dieser Individualdarstellung von Martin Häusle herausgearbeitet werden.

Dabei ist grundsätzlich feststellbar, dass sich auch diese Monographie in die Tradition einer „lokalen Künstlergeschichte“ einfügt. Die Begründung dafür bildet der Bezug zum Herkunftsort,

¹⁵⁶ I. Aquarelle, II. Tempera, III. Pastelle, IV. Mischtechniken, V. Zeichnungen, VI. Linolschnitte.

¹⁵⁷ Glasmalereien: 1. Zürs, Christkönigskirche, 2. Götzis, Pfarrkirche, 3. Villach, Pfarrkirche, 4. Eschen-Rofenberg, Kapelle, 5. Hittisau-Sippersegg, Kapelle, 6. Innsbruck, Priesterseminarkirche, 7. Wien-Liesing, Pfarrkirche, 8. Feldkirch-Tisis, Pfarrkirche, 9. Bregenz, Pfarrkirche, 10. Feldkirch, Levis, Totenkap. Tor, 11. Feldkirch, Dom, Taufkapelle, 12. Feldkirch, Dom, Marienkapelle, 13. Feldkirch, Dom, 14. St. Christoph, Hospikapelle, 15. Taegu, Missionskapelle, 16. Feldkirch-Levis, Pfarrkirche, 17. Feldkirch-Levis, Totenkapelle, 18. Frastanz, Kap. St. Wendelin, 19. Dornbirn-Schoren, Pfarrkirche, 20. Feldkirch-Altenstadt, Pfarrkirche, 21. Feldkirch-Tisis, Kap. Carina, 22. Frastanz, Pfarrkirche, 23. Vaduz, Pfarrkirche, 24. Tschagguns-Latschau, Kapelle.

¹⁵⁸ Fresken, Wandmalereien: 1. Lech, Pfarrkirche 2. Feldkirch-Altenstadt, Weißes Kreuz 3. Villach, Pfarrkirche 4. Mauren, Pfarrkirche 5. Feldkirch-Tosters, Alte Pf.Ki. 6. Satteins, Pfarrkirche 7. Dornbirn-Gütle, Fatimakap. 8. Bludenz, Realgymnasium 9. Feldkirch-Altenstadt, Totenkap. 10. Feldkirch-Altenstadt, Pfarrkirche 11. Frastanz, Kap. Altersheim.

¹⁵⁹ Keramiken, Mosaiken: 1. Rankweil, Beringmauer 2. Viktorsberg, Kap. Sonnenheilstätte 3. Dornbirn-Gütle, Fatimakapelle 4. Mauren, Friedhof 5. Feldkirch, Friedhof 6. Schwarzenberg, Pfarrkirche 7. Frastanz, Kap. Altersheim.

den die Autorin Schlocker-Keller bereits in ihrer Einleitung hervorhebt. Hier schreibt sie über ihre eigene Herkunft in Feldkirch, wodurch der persönlichen Bezug zum Künstler Martin Häusle hergestellt wird: „Als gebürtige Feldkircherin mit dem Werk Martin Häusles schon seit meiner frühesten Kindheit regelmäßig konfrontiert, festigte sich während meines Studiums immer mehr der Wunsch, mich mit diesem bedeutenden zeitgenössischen Maler eingehend zu beschäftigen.“¹⁶⁰

Als ein weiteres typisches Merkmal einer traditionellen Künstlerdarstellung scheint bei Schlocker-Keller eine bestimmte Idealvorstellung vom künstlerischen „Talent“ auf, insbesondere das Motiv von der „Entdeckung des Talents“. Dieses Kernmotiv ist in den Texten zu Martin Häusle oft mit einem Bild von der Durchsetzung des Künstlerberufs entgegen aller Schwierigkeiten verknüpft: Themen der finanziellen Unsicherheit, das Problem der Abhängigkeit vom Brotberuf, das Ideal von der Freiheit des Künstlers und die Künstleraskese lassen sich darin festmachen. Schlocker-Keller betont hier die Bedeutung vom „eigenen“ künstlerischen Weg, der „Ich-Bildung“ des Künstlers: „Sich aus traditionellen Anfängen entwickelnd, wurde Martin Häusle so zu einem der fruchtbarsten, vielseitigsten und ernstzunehmendsten Künstler Vorarlbergs des 20. Jahrhunderts, der allen äußeren Schwierigkeiten zum Trotz den als richtig erkannten künstlerischen Weg konsequent weiterverfolgte.“¹⁶¹

Dem Beispielzitat von Schlocker-Keller ist dahingehend interpretierbar, dass Martin Häusle hier als „Vorarlberger Künstler“ zu einem heroischen Charakterbild tendiert, das genauso auf die Vorstellungen seit Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts zurückführbar wäre. Die Überwindung von Schwierigkeiten (sowohl in Bezug auf gesellschaftliche Anerkennung als auch reale finanzielle Unsicherheit) ist ein immer wieder aufscheinender Bestandteil eines Künstlerbildes, das sich so in den Erwartungshaltungen eines bürgerlichen Kunstpublikums verankert hat.

Aus diesen Überlegungen lässt sich der Schluss ziehen, dass in der Darstellung von Martin Häusle ein essentieller Widerspruch wirksam ist, der seit dem 19. Jahrhundert das so genannte

¹⁶⁰ Schlocker-Keller 1980, S. 1. Dazu verweise ich auf das Merkmal der „lokalen Künstlergeschichte“, die eine solche Betonung der persönlichen Beziehung zum Künstler durch die Autor/innen wäre. Als typisches Beispiel für die Tradition der „lokalen Künstlergeschichte“ habe ich die „Dürer-Schrift“ von David Gottfried Schöber angeführt.

¹⁶¹ Schlocker-Keller 1980, S. 1. Ein wichtiges Motiv einer überlieferten Künstlerdarstellung ist jenes von der „Entdeckung des Talents“, das immer mit einer Vorstellung von ärmlicher Herkunft, Mangel an Förderungen sowie dem Bild von Schwierigkeiten bei der Durchsetzung der künstlerischen Tätigkeit verbunden wird.

„moderne Künstlerbild“ bestimmt. Begründet wird dieser Widerspruch durch das vorherrschende „Autonomiekonzept“, das Bild des „freien“ Kunstschaffens. Aus diesem Autonomiekonzept heraus resultiert eine ambivalente Haltung gegenüber den „Auftragswerken“. Demnach werden diese einerseits als Faktor der Anerkennung angesehen, dann wieder abwertend als finanzielle Notwendigkeit (Brotberuf) aufgefasst.

In der Abhandlung von Schlocker-Keller werden die Aufträge von Martin Häusle dann teils sogar nur als eine Voraussetzung dafür angesehen, um „frei“ malen zu können: „Die großen öffentlichen Aufträge zu Kirchenfenstern, Fresken, Mosaiken und Keramiken sicherten das materielle Auskommen seiner Familie wie nie zuvor. Erstmals konnte es sich der Künstler deshalb leisten, Themen seiner Wahl in einer Auffassung zu malen, ohne auf den Geschmack potentieller Käufer Rücksicht zu nehmen.“¹⁶²

Den Schwerpunkt hat Schlocker-Keller, wie auch aus dem Verhältnis zu den Auftragswerken zu schließen ist, eindeutig auf die Gemäldeproduktion gelegt. Im Zuge der Erstellung des Werkkatalogs (Gemälde) entstand eine enge Zusammenarbeit mit der Familie Häusle, was wiederum in weiterer Folge zu einer Buchpublikation führte, die den Gemälden gewidmet ist.

Martin Häusle 1903-1966: Schlocker-Keller 1989¹⁶³

Dieses aufwändig gestaltete Buch unterscheidet sich vom Aufbau und Inhalt kaum von der vorangegangenen Dissertation. Der Text ist eine gekürzte Version, Aufbau und Inhalt sind im Großen und Ganzen gleich geblieben.¹⁶⁴ Im Unterschied zur Dissertation liegt der Schwerpunkt aber hier auf der Gemäldeproduktion, die in die chronologische Lebensbeschreibung eingebettet sind, während die öffentlichen Auftragswerke nur am Rande erwähnt werden.

Die Gestaltung des Buchs unterstreicht die übergeordnete Rolle, die den fotografischen Abbildungen der Gemälde von Margarete Ruiter-Häusle zukommen soll. So kann festgestellt

¹⁶² Schlocker-Keller 1980, S. 68. Das hier bemerkbare Bild von der (drohenden) Armut des Künstlers ist, wie oben ausgeführt, im „Leitbild der finanziellen Unabhängigkeit“ begründet. Demnach bestehe nämlich das Freiheitsideal vom Künstler darin, „frei“ von ökonomischen Bedingungen zu sein. Wie am Beispiel von Martin Häusle erkennbar ist, resultieren daraus Widersprüche im Berufsbild, die bis heute in einem zwiespältigen Verhältnis der Künstler selbst zum Kunstmarkt und zu den Auftragswerken weiterwirken.

¹⁶³ Edith Schlocker-Keller (unter Mitarbeit von Margarete Ruiter-Häusle), Martin Häusle 1903-1966, mit einem Vorwort von Alt-Landeshauptmann Dr. Herbert Kessler, Lustenau, Au-St. Gallen 1989.

¹⁶⁴ Vgl. Schlocker-Keller 1980. Der Aufbau von Schlocker-Keller 1989: Lebensdaten, Prolog, Familiäre Ausgangssituation und künstlerische Anfänge, Studienzeit an der Wiener Akademie, Rückkehr nach Satteins, Reisen nach Holland und Süddeutschland, Kriegsjahre und Familiengründung, Übersiedlung auf den Margarethenkapf, Endgültiger künstlerischer Durchbruch.

werden, dass die Größe und das quadratische Format des Buchs hauptsächlich der optimalen Präsentation der Gemälde dienen; nur durch Zwischentexte und Übertitel in chronologische Abschnitte gegliedert. Bei diesem Buch dominiert somit die visuelle Erzählung der Lebensgeschichte, wobei die Gemälde diese Geschichte illustrieren und umgekehrt. In der Folge tritt die Biographie nur scheinbar hinter der Werkdarstellung zurück. Denn durch die chronologische Abfolge und die Gliederung des Werks in biographische Etappen wird der Eindruck vermittelt, dass das Werk einen Zugang zur Persönlichkeitsentwicklung ermöglichen würde. Darin ist wiederum das typische Schema der „Leben-und-Werk-Biographie“ erkennbar, bei der das Werk in Bezug auf Ereignisse und Lebensphasen des Künstlers dargestellt wird und Rückschlüsse darauf zulassen sollte.¹⁶⁵

Am Beispiel dieser Publikation von 1989 kann nun ein typisches Merkmal der Künstlerdarstellung im regionalen Kontext herausgearbeitet werden. Dabei wird davon ausgegangen, dass eine grundsätzliche Voraussetzung für diese Art der Darstellung die Verknüpfung von Charaktermerkmalen und Werk ist, um das Bild des Künstlers mit Tugendvorstellungen und der Mentalität eines Herkunftsortes, des Landes Vorarlberg, zu verbinden.¹⁶⁶

Im Rahmen dieser Untersuchung der Rezeption von Martin Häusle ist immer wieder feststellbar, dass seine Charakterdarstellung mit einer bestimmten Mentalitätsvorstellung verknüpft wird. Eine solche Verknüpfung des Charakters einer Künstlerpersönlichkeit mit der Mentalität einer Region (der Menschen dieser Region) ist als typisches Merkmal der Darstellungen eines „regionalen Künstlertypus“ zu bezeichnen. Der „Künstler“ wird darin zum Stellvertreter für ein bestimmtes Eigenbild. Dies ist in den Darstellungen von Martin Häusle immer wieder bemerkbar. Der Künstler (Leben und Werk) wird als Vorbild für die „eigene“ regionale Mentalität (Lebensgestaltung) und Kultur (Kunstschaffen) präsentiert. Eine solche Annahme bestätigt sich am Beispiel des Vorworts von Dr. Herbert Kessler, damals Alt-Landeshauptmann und früherer Kulturreferent des Landes Vorarlberg. In diesem Vorwort ist von Bedeutung, dass der Autor in seiner Rolle als ehemaliger Kulturpolitiker schreibt und aus dieser Sicht natürlich den vorbildlichen Charakter, die Wertvorstellungen, die Lebenshaltung unterstreicht, um den Künstler zuletzt als Repräsentationsfigur der Vorarlberger Kultur vorzustellen:

¹⁶⁵ Über die Verbindung von Leben und Werk als ein Schema der Darstellung eines Künstlers, das im 19. Jahrhundert etabliert wurde, mehr in meinem Kapitel „Die Leben-und-Werk-Biographie“.

¹⁶⁶ In diesem Zusammenhang sei auf die Ausführungen weiter oben hingewiesen, wo ich die Verbindung zwischen Charakter und Mentalitätsvorstellungen herausarbeite. Die Darstellungen von Martin Häusle stehen in der Tradition einer Auffassung vom Künstler, die kollektiven Mentalitätsvorstellungen (dem Eigenbild) unterworfen wurde.

Martin Häusle kannte nicht den künstlerischen Kompromiss um eines materiellen Vorteils willen. So ist er ein großes Vorbild für die Kunstszene von heute. Er war ein unerschrockener Bekenner christlicher Werte und ein echter Kündler der Schönheit seiner Vorarlberger Heimat. In Martin Häusle haben sich Grundsatztreue und hohes Talent in einer Weise vereinigt, die seine Lebenshaltung und seinen künstlerischen Nachlaß sicher mit zum Schönsten machen, was die Vorarlberger Kulturszene dieses Jahrhunderts aufzuweisen hat.¹⁶⁷

In diesem Zitat sind zwei Aspekte hervorzuheben, die in einer Gesamtdarstellung von Martin Häusle durchgängig aufscheinen und im Titel der vorliegenden Arbeit zum Ausdruck kommen: regional und religiös. Bei Kessler ist das Religiöse im Sinne von „christlichen Werten“ aufgefasst, also mit einer Lebenshaltung verbunden, ansonsten wird damit meist auch die Rolle Häusles als „Kirchenkünstler“ verbunden. Das Regionale wird in Bezug auf das Kunstschaffen Häusles meistens mit der Landschaftsmalerei verbunden, hier noch mit dem Begriff „Heimat“ verknüpft.

Anknüpfend an die vorangegangenen Überlegungen finden sich auch im Vorwort von Kessler wieder Eigenschaften in der Rezeption, die das regionale Künstlerbild mit den Idealvorstellungen vom Künstler seit dem 19. Jahrhundert verbindet: das Motiv von der Armut und der Askese des Künstlers.¹⁶⁸

Häusles Leben war ein hartes, reich an materieller Not und inneren Selbstzweifeln, arm an öffentlicher Anerkennung und ehrlicher Wertschätzung.¹⁶⁹

In gewissem Sinne wirkt im regionalen Künstlerbild das Ideal vom Künstler weiter, der im Konflikt mit den Auftraggebern und dem Anspruch der Gesellschaft seine Autonomie behauptet. Aus der Rezeption von „Martin Häusle“ lässt sich schließen, dass die darin erkennbare Idealvorstellung vom „Randkünstler“, als einem der am Rande der Gesellschaft (Peripherie) sich behauptet, ein typisches Kennzeichen des regionalen Künstlerbilds darstellt.

¹⁶⁷ Herbert Kessler, Vorwort, in: Schlocker-Keller 1989, S. 1.

¹⁶⁸ Siehe dazu weiter oben meine Überlegungen über das Leitbild der finanziellen Unabhängigkeit, das den Künstler an den Rand der Gesellschaft drängte.

¹⁶⁹ Vorwort von Kessler, in: Schlocker-Keller 1989, S. 3.

Ausstellungskataloge

Martin Häusle 1903-1966: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum (Hg.) 1975¹⁷⁰

Im kulturpolitischen Kontext nimmt die Ausstellung zum Gedächtnis von Martin Häusle im Vorarlberger Landesmuseum eine wichtige Rolle ein. Dass es als eine wichtige Aufgabe des Landes Vorarlbergs angesehen wurde, den Künstler angemessen zu würdigen, drücken die Geleitworte des damaligen Landeshauptmanns Herbert Kessler aus.¹⁷¹

Daraus schließend kann diese Ausstellung „Martin Häusle 1903-1966“, durch den Titel als Gedächtnisausstellung deklariert, in gewisser Weise als repräsentativ für das Programm des Vorarlberger Landesmuseums angesehen werden: Martin Häusle galt zu dieser Zeit als einer „der“ Repräsentanten der bildenden Kunst Vorarlbergs nach 1945. Wie der Direktor des Landesmuseums Univ. Prof. Dr. Elmar Vonbank in seinem Beitrag im Ausstellungskatalog mit dem Titel „Zur Ausstellung“ erläutert, befinden sich in den Sammlungen „dieser ältesten heimischen kulturellen Anstalt“ über ein Dutzend Gemälde des Künstlers, die er in der Zeit von 1942 bis 1965 geschaffen hätte. Vonbank betont, dass Häusle erstmals 1946 mit sieben Werken in der Ausstellung „Die bildende Kunst Vorarlbergs“ gemeinsam mit 28 anderen Künstlern im Landesmuseum „zu Gast“ war.¹⁷²

In der Rezeption von Martin Häusle spielt dieses enge Verhältnis zum Vorarlberger Landesmuseum eine große Rolle: Es zeigt sich, dass Häusle seit der Nachkriegszeit innerhalb dieser Institution eine repräsentative Funktion innehatte. In solchen Ausstellungen demonstrierte das Vorarlberger Landesmuseum seine Aufgabe als Kulturträger und Förderer der „Vorarlberger Künstler“.

Wesentlich für das Zustandekommen dieser Ausstellung ist außerdem die Initiative der Witwe des Künstlers, Gertrude Häusle. Gemeinsam mit Helmut Swozilek verfasst sie für den Katalog

¹⁷⁰ Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Repros von Fresken, Glasmalereien, Keramiken, Mosaiken. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum, 17. Juli bis 31. August 1975. Unter Mitarbeit von Gert Ammann, Gertrud Häusle und Helmut Swozilek et al., Bregenz 1975.

¹⁷¹ Zit. Kessler: „Diesem als Mensch und als Künstler gleich bedeutenden Vorarlberger widmet das Land eine durch das Landesmuseum von langer Hand vorbereitete Gedächtnisausstellung. Mit ihr möge Martin Häusle die gebührende Würdigung seines Heimatlandes fast zehn Jahre nach seinem plötzlichen, viel zu frühen Hinscheiden zuteil werden“; Vorwort von Landeshauptmann Herbert Kessler, in: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 9.

¹⁷² Elmar Vonbank, „Zur Ausstellung“, in: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 10-12, zit. S. 10.

die Ahnenreihe, eine Darstellung der „Vorfahren Martin Häusles“ und eine Zusammenstellung seiner Ausstellungen.¹⁷³ Außerdem entsteht in enger Zusammenarbeit mit Gertrude Häusle eine Zeittafel mit biographischen Fakten zu Leben und Werk des Künstlers, von Swozilek wissenschaftlich aufgearbeitet.¹⁷⁴ Die Inhalte dieser „Zeittafel“ bilden dann die Grundlage für alle nachfolgenden biographischen Darstellungen von Martin Häusle. (Siehe Zeittafel im Anhang)

Helmut Swozilek, damals wissenschaftlicher Mitarbeiter im Vorarlberger Landesmuseum, verfasst weiters den Beitrag „Zum Lebensweg Martin Häusles“.¹⁷⁵ In seiner Funktion als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Vorarlberger Landesmuseums erstellt Swozilek für diesen Ausstellungskatalog ein detailliertes Werkverzeichnis aller ausgeführten Monumentalwerke, die im Auftrag von Staat und Kirche entstanden sind, in einem Bild- und Textteil geordnet nach Fresken, Glasmalereien, Keramiken, Mosaiken (Katalog B).¹⁷⁶

Der zweite Teil des Werkkatalogs (Katalog A) ist dem Bereich der „Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik“ gewidmet. In 46 Beispielen beinhaltet der Katalog chronologisch gereiht eine Auswahl von Ölgemälden. Katalognummer 47 bis 74 zeigen eine Auswahl von grafischen Arbeiten: Skizzen und Entwürfe, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphiken. Die traditionelle Trennung zwischen Auftragskunst und „freier“ Kunst ist dadurch aufgehoben, indem Skizzen/Entwürfe für Auftragswerke im graphischen Teil gleichwertig behandelt werden.

Dieser Katalog zur Ausstellung von 1975 beabsichtigt, das Gesamtwerk von Martin Häusle erstmalig im Vorarlberger Landesmuseum zu vermitteln. Es handelt sich dabei auch um die erste Präsentation dieser Art, die den Auftragswerken eine gleichwertige Rolle zumisst. An dieser Sicht auf das Gesamtwerk ist Helmut Swozilek maßgeblich beteiligt.

Tatsächlich ist feststellbar, dass Swozilek in seinen Texten einen deutlichen Schwerpunkt auf die Darstellung des „technischen Könnens“ von Häusle legt, auf das „Handwerkliche“ in seinem Gesamtwerk. Das Bild des „Vorarlberger Malers“ bleibt in seiner Darstellung von „Leben und

¹⁷³ Helmut Swozilek, Gertrud Häusle, „Vorfahren Martin Häusles“, in: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 83; und „Ausstellungen“, S. 143.

¹⁷⁴ Helmut Swozilek, „Zeittafel“, in: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 87.

¹⁷⁵ Helmut Swozilek, „Zum Lebensweg Martin Häusles“, in: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 80-81. Zur Person Helmut Swozilek: Archäologe, Philosoph, Mitarbeiter im Landesmuseum, später Direktor bis 2005.

¹⁷⁶ Vgl. Helmut Swozilek, Katalog B: Fresken, Glasmalereien, Keramiken, Mosaiken (B1 – B 165), in: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 93-104.

Werk“ eher im Hintergrund. Ein regionalistischer Zug kommt aber trotzdem beispielsweise in folgender Anekdote zum Ausdruck, die eine Polarisierung von ländlicher und städtischer Umgebung bestärkt:

Ein Mitschüler Martin Häusles an der Akademie erinnerte sich seines Kollegen und hob hervor: den Widerwillen M.H.’s gegen die Großstadt (sicher auch gegen den Intellektualismus dort), der ihn verschlossen scheinen ließ und seine Neigung zum Technischen, zum Erfinden (durch diese beiden Eigenschaften sind auch die beiden Hauptgruppen seines Werkes bestimmt: Vorarlberger Landschaft und Glasfenster, keine hintergründigen Stilleben.¹⁷⁷

In dieser Auffassung klingt das Thema des Rückzugs und der Idealisierung von ländlicher Umgebung an. Diese Haltung wird wie ein persönlicher Charakterzug Häusles dargestellt. Tatsächlich wirkt darin das Streben, einer bestimmten bürgerlichen Idealvorstellung (Einfachheit, Individualität, Natur) im Gegensatz zum Einfluss der Kunstzentren (Intellektualismus, Vielfalt, kultureller Fortschritt) zu entsprechen.

Trotzdem Swozilek im Großen und Ganzen bestrebt ist, bestimmte Aspekte und Bereiche des Gesamtwerks herauszuarbeiten (Neigung zum Technischen, Bereiche Landschaft und Glasfenster), zeigt sich eine gewisse Tendenz zum Regionalismus. Das äußert sich neben einem Stadt-Land-Gegensatz (Bild des Rückzugs in die Peripherie) in Beschreibungen des sozialen Kontexts (Auflistung von Freunden, Förderern und Künstlerkollegen).¹⁷⁸

Wie sich also in Bezug auf Gertrude Häusle und Helmut Swozileks Beiträge erweist, bildet „Martin Häusle“ nicht nur als repräsentativer Teil der Kulturinstitutionen, sondern auch in soziologischer Hinsicht einen Teil der Regionalgeschichte. Diese Betonung von Bezügen zu Herkunft und Lebensraum, die auch eine soziale Einbettung (Familie, Freunde, Förderer und Künstlergruppen) vornimmt, kann als ein typisches Merkmal eines „regionalen Künstlerbildes“ in der Rezeption von Martin Häusle angesehen werden.

Im Unterschied zu Swozileks Absicht, „Handwerkliches“ herauszustreichen, ist der Beitrag von Gert Ammann „Zum Werk Martin Häusles“ an der „Malerei“ und hier am wissenschaftlichen

¹⁷⁷ Swozilek 1975, S. 69.

¹⁷⁸ Durch diese sozialen Bezüge, die in dieser Darstellung als Zeichen der Anerkennung zu interpretieren sind, werden darüber hinaus auch überregionale Bezüge herausgearbeitet: „Anerkennung von Kunsthistorikern Dagobert Frey, Vinzenz Oberhammer, Erwin Poeschel, Josef Ringler, Lily von Sauter, Josef Weingartner, bei den Architekten Robert Kramreiter (Pfarrkirche Wien-Liesing) und Clemens Holzmeister“, in: Swozilek, in: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 80-81.

Kanon der Kunstgeschichte orientiert.¹⁷⁹ Bei Ammann ist eine Konzentration auf Werkbeschreibungen bemerkbar. Demnach hätte Häusle sich in seiner Lebensgestaltung und in der Gestaltung seiner Werke gleichermaßen auf seinen „engen Lebensraum“ konzentriert. Deutlich betont Ammann in seiner Darstellung eine Art von abgegrenzter Situation, in der sich Häusle befinden würde. Diese Abgrenzung (Enge) wiederum erscheint als Bedingung dafür, dass Häusle zum „Vorarlberger Künstlertypus“ werden konnte: „So wurde Martin Häusle zum Typus des Vorarlberger Künstlers der Zwischen- und Nachkriegszeit, der sich auf seinen engen Lebensraum konzentriert und aus der gegebenen Situation lebt und die nur schwach existenten von außen vermittelten Einflüsse verarbeitet.“¹⁸⁰

Als Begründung für diese Sichtweise Ammanns kann die einleitende Passage herangezogen werden, in der er seine Beziehung zu Häusle beschreibt und zugleich seine eigene Position mit einbringt. Ammann schreibt bewusst in der Ich-Form und gibt dadurch Einblick in eine allgemein beobachtbare Sichtweise auf Martin Häusle. In diesem Zusammenhang fällt hier auch der Begriff „Romantik“: Ammann erzählt von seiner eigenen Wahrnehmung des Ateliers und der Lebensgestaltung Häusles. Damit trifft er aber zugleich ein Idealbild, das den Blick von „Außen“ auf Martin Häusle prägt. In dieser Idealvorstellung entwickelt sich das Atelier zu einer „romantischen“ Landschaftsidylle:

Martin Häusle hätte ich eigentlich kennen müssen – er verstarb am Ostersonntag 1966, für alle unerwartet. Er starb in Feldkirch, in jener geschichts- und kulturträchtigen Stadt an der Ill. Die Stadt war aber nicht seine Heimat. Seine Heimat schuf er sich selbst, auf dem Margarethenkapf ob Feldkirch, vorerst in einem alten Wohnturm, später in einem Gartenhaus, das er für sich und seine großgewordene Familie umgestaltete und mit dem Atelier verband. Dieses Atelier kenne ich nun sehr gut, und damit vielleicht auch Martin Häusle, sein Werk, seine Heimat – im Winter, Frühsommer, im Herbst. Immer wieder trat ich durch den überwucherten, romantischen (für Martin Häusle war es keine Romantik!) Durchgang zum Haus, in die von ihm selbstgestaltete und ausgestattete Wohnung, ins dunkle, beengte Wohnzimmer mit der weiten Glasfront und dem sich öffnenden Blick auf Feldkirch, das man je nach Jahreszeit nur erahnen konnte.¹⁸¹

Diesen „Kunstgriff“ der Ich-Perspektive erlaubt sich der in Innsbruck lebende Gert Ammann erstens, weil er „aus der Peripherie“ schreibt. Er nimmt dadurch scheinbar eine distanzierte Position ein. Zweitens wäre er als gebürtiger Vorarlberger dazu legitimiert, sich „persönlich“ zu

¹⁷⁹ Gert Ammann, „Zum Werk Martin Häusles“, in: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 13- 36; Gert Ammann ist Kunsthistoriker, war zu dem Zeitpunkt Mitarbeiter, später Direktor des Innsbrucker Ferdinandeums bis 2005.

¹⁸⁰ Ammann 1975, S. 14.

¹⁸¹ Ammann 1975, S. 13.

nähern. Ammann schreibt, die Situation (Zentrum-Peripherie) umkehrend: „(...) weil ich seit langem vieles von der Peripherie her betrachte, mit Abstand, der wohl tut.“¹⁸²

Das Atelier wird von Ammann in gewissermaßen „romantischer“ Weltsicht als einer Art von „innerem“, privatem Bereich des Künstlers interpretiert. Der Ort, an dem Häusle lebte und arbeitete, wird hier idealisiert wahrgenommen. Gleichzeitig ist das Atelier in Feldkirch; diesen Ortsbezug hervorhebend, die Brücke hin zu einer lokalen Künstlergeschichte.

Einen Schwerpunkt legt Ammann weiters auf die Landschaftsmalerei. Hier beschreibt er Häusle als einen „vor allem im Walgau und Rheintal beheimateten Künstler“, dieser hätte sich „in einem selbstgebauten und auch von der Öffentlichkeit erstellten Raum“ wohl gefühlt und darum wenige Versuche unternommen, „aus dem engen Band auszubrechen“.¹⁸³

Die Begriffe „Enge“ einerseits und „Selbstgestaltung“ andererseits können nun in dieser Sichtweise von Ammann hervorgehoben werden. Beide weisen darauf hin, dass das Künstlerbild von Martin Häusle, das in einer solchen Darstellungsweise konstruiert wird, einen grundlegenden Widerspruch in sich trägt, dem Ammann entgegenwirken will. Ein solcher Widerspruch (nämlich in Hinblick auf die reale Situation des Künstlers) scheint aber durch die Konzentration auf die künstlerische Individualität auflösbar. Ammanns Sichtweise suggeriert, dass sich Häusle entsprechend einem „Leitbild“ der freien Individualität im modernen Künstlerbild einen isolierten und freien Raum schaffen konnte.

Das Atelier in Feldkirch, der Walgau als Rückzugsort bilden demnach in gewissem Sinne Stabilitätsfaktoren für die Konstruktion eines typischen regionalen Künstlerbilds.

Martin Häusle 1903-1966: Kat. Ausst. Familie Häusle (Hg.) 1991¹⁸⁴

Im Katalog „Martin Häusle 1903-1966“ zur Ausstellung im Palais Liechtenstein in Feldkirch 1991 werden als Autoren Univ. Doz. Dr. Gert Ammann, Leiter des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, und Dr. Gertrude Häusle angeführt. Die Fotos stammen von Bernhard Häusle

¹⁸² Ammann 1975, S. 13.

¹⁸³ Ammann 1975, S. 13.

¹⁸⁴ Familie Häusle (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein. 6. April bis 5. Mai 1991. Feldkirch 1991.

und das Layout des Katalogs von Architekt Dipl.-Ing. Martin Häusle. Die Familie Häusle ist Herausgeber der Publikation.

Das „Palais Liechtenstein“ ist eine Ausstellungsinstitution mit einer bedeutenden kulturpolitischen Funktion in Feldkirch. Dementsprechend wird im Katalog zur Ausstellung dieser Lokalbezug des Künstlers betont.

Als Gemäldekatalog konzipiert, ist ein Vergleich mit dem Buch von Schlocker-Keller (1989) nahe liegend. Der Vergleich zeigt, dass bei Schlocker-Keller eine visuelle Erzählung durch chronologische Abfolge von Lebensphasen präsentiert wird, während hier die Gemälde nach Motivgruppen (z.B. Landschaften, Familienbildnis) zusammengestellt werden. Dadurch wird die Werkdarstellung von der engen Verbindung mit der Biographie gelöst. Bei beiden Publikationen geht es jedoch darum, durch Betonung der Gemälde dem Bild vom Auftragskünstler Martin Häusle entgegenzuwirken.

Entsprechend einem Bild des „freien“ Schaffens, betont Gert Ammann in seinem Textbeitrag verschiedene Aspekte der Malerei, indem er das Werk gemäß dem Prinzip der kreativen Individualität als Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers darstellt. Der Text richtet dabei den Fokus auf Merkmale des Gesamtwerks, verbindet aber die einzelnen Aspekte in Bezug auf den „Künstler“. In diesem Sinne handelt es sich um ein Beispiel für eine typische „Meistererzählung“ der Kunstgeschichte: „Man empfindet die Faszination für das Naturhafte, für die Stimmungsauslegung, die Besessenheit für atmosphärische Dichte und Weite zugleich: er ist in seiner Bildsprache ein Meister der panoramaartig ausgebreiteten, topographisch angelehnten und doch komponierten Landschaft.“¹⁸⁵

Den Hauptteil dieses kleinen Katalogs bilden insgesamt 40 Abbildungen. Die getroffene Werkauswahl unterstreicht den vorherrschenden Eindruck eines intimen, „freien“ malerischen Schaffens von Martin Häusle: Stilleben und bis zu diesem Zeitpunkt wenig beachtete „Kinderbilder“ zeigen die unmittelbare Umgebung des Künstlers (Atelier und Familie). Die Landschaftsbilder zeigen Motive aus der Umgebung des Ateliers („Alleen“) und die „Feldkirchbilder“, Ansichten der Stadt Feldkirch, die den Lokalbezug noch unterstreichen. Sowohl die Landschaftsmalerei als auch die Familienbilder sollen in diesem Katalog eine Art von persönlicher „Handschrift“ Martin Häusles vermitteln.

¹⁸⁵ Ammann 1991, ohne Paginierung.

Der Gesamteindruck des Katalogs ist, dass mit der Landschaftsmalerei weniger der topographische Bezug als derjenige zum Leben von Martin Häusle hergestellt werden sollte: Das Werk wird in gewisser Weise als Spiegelbild der Persönlichkeit Häusles herangezogen. Diese Ansicht bestärkt sich im Text von Gert Ammann; er sieht die Landschaftsmalerei als Ausdruck „malerischen“ Könnens und stellt dabei Bezüge zur Person des Künstlers her. Tatsächlich geht es darum, das „Künstlersubjekt“ zu unterstreichen und im selben Zuge unter stilistischen Aspekten und Vergleichen kunsthistorisch einzuordnen.

Auf diese Weise scheint sich Ammann vom Bild des „Vorarlberger Künstlertypus“ abzugrenzen. Es geht ihm nicht mehr um eine Einbettung Häusles im Vorarlberger Raum: Statt als Vorarlbergansichten werden Landschaftsmalereien als Bezugsorte von Häusle und als seine persönliche Auseinandersetzung mit dem Naturmotiv aufgefasst. Das bedeutet, dass so die Landschaft als Ausdruck einer persönlichen Beziehung des Künstlers zur Natur gesehen wird: Das „Heimatbild“ wird mit einem allgemeingültigen „Naturbild“ gleichgesetzt.

Man erkennt die Landschaftsmalerei Häusles, wenn man nur die topographische Nähe zum Vorbild sieht; es breitet sich vielmehr eine geistige Dimension der Sehnsucht nach dem Aufsaugen des Naturhaften schlechthin aus. Vielleicht spielt dabei die Arbeitsstätte auf dem Margarethenkapf – auch in der Distanz zum städtischen Leben – eine Rolle, das Eingebettete in florale Wildnis, in dichte Vegetation, in die romantisch wirkende Schlucht der Allee (...).¹⁸⁶

Dieses „Naturbild“ wird wiederum eng mit der Lebensgestaltung von Martin Häusle in Verbindung gebracht (Atelier als Naturidylle). Statt dem Regionalen wird das Lokale über das Bild des Künstlerateliers in Feldkirch (bzw. am Margarethenkapf) betont. Dieser Aspekt ist sowohl Ausdruck der „kreativen“ Individualität als auch repräsentativ für das Ideal einer Lebensweise, die im „romantischen“ Bild eng mit der Natur verbunden wurde.

Daraus lässt sich schließen, dass das Naturbild (Landschaftsmalerei) mit der Persönlichkeit des Künstlers eins gesetzt wird, von den Bildern auf die Person geschlossen wird und umgekehrt. Im Prinzip handelt es sich dabei genauso um eine „Gelebte Vita“: Martin Häusle entspricht in diesem Sinne einem Idealbild, dessen Wurzeln im 19. Jahrhundert zu finden sind. Sein

¹⁸⁶ Gert Ammann, Zum Werk Martin Häusles, in: Familie Häusle 1991, ohne Paginierung.

malerisches Werk und die Lebensgestaltung orientieren sich an eben jenem „romantischen“ Bild, das von Ammann in seiner Darstellung von Häusle aufgenommen wird.¹⁸⁷

Martin Häusle 1903 – 1966: Kat. Ausst. Ruetz/ Swozilek (Hg.) 2003¹⁸⁸

Im Jahr 2003 wurde vom Vorarlberger Landesmuseum in Kooperation mit der Stadt Feldkirch eine Ausstellung veranstaltet, zu der eine große Publikation erschien. Als Herausgeber treten der Kulturstadtleiter von Feldkirch, Albert Ruetz, und der damalige Direktor des Vorarlberger Landesmuseums Helmut Swozilek in Erscheinung.

Im Titel des Katalogs von 2003 wird wie so oft der Name des Künstlers verbunden mit seinen Lebensdaten genannt: „Martin Häusle 1903-1966“. Das kennzeichnet auch diese Publikation als Teil einer „Gedächtnisausstellung“, die vom „Leben und Werk“ Häusles handelt.

Der Anlass für das Erscheinen dieses Buchs waren die Ausstellungen zum hundertsten Geburtstag Häusles, die an zwei Orten stattfanden: Im Palais Liechtenstein in Feldkirch wurden vom 29. Mai bis 10. August 2003 die Gemälde ausgestellt; in der zweiten Ausstellung im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz waren vom 19. Juli bis 28. September 2003 die Skizzen und Entwürfe zu sehen, die in die zwei Bereiche „Sakral“ und „Profan“ geteilt wurden. Der zweite Teil verschafft somit einen Einblick in die zahlreichen grafischen Arbeiten, die Häusle im Entstehungsprozess von öffentlichen und kirchlichen Aufträgen oder für Wettbewerbe anfertigte.

Der erste Teil der Ausstellung in Feldkirch vermittelte die „Lebensstationen“ des Künstlers und zeigte eine große Auswahl von Gemälden Häusles sowie Leihgaben der Österreichischen Galerie Belvedere, die den Kontext zur „österreichischen Kunst“ herstellten. Im Unterschied zu den bisherigen Publikationen werden die Werke hier nicht in chronologische Abschnitte sondern in Motive bzw. Gattungen der Malerei untergliedert: Der Walgau, Am Margarethenkapf, Alleen, Feldkirch-Ansichten, Selbstbildnisse, Portraits und Familienbildnisse, Stillleben.

¹⁸⁷ Vgl. meine Ausführungen über das Prinzip der „Gelebten Vita“ bzw. die Verbindung von „Leben und Schaffen“ im romantischen Künstlerbild.

¹⁸⁸ Albert Ruetz, Helmut Swozilek (Hg.): Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Bregenz, Feldkirch 2003.

Eine solche Aufteilung der Gemälde nach Motivgruppen stellt eine enge Beziehung zwischen „Leben und Werk“ her. Die Gemälde repräsentieren dabei bestimmte Bezugsorte und Menschen, insgesamt setzt sich daraus wieder ein bestimmtes Bild des Künstlers zusammen.

Im zweiten Teil der Publikation werden die „Auftragswerke“ von Martin Häusle vorgestellt, insbesondere die Skizzen und Entwürfe, die einen Einblick in die Vorarbeit des Künstlers bei der Entstehung von monumentalen Auftragswerken geben sollen. Der Bereich ist in einen sakralen und einen profanen Bereich aufgeteilt.

Diese Trennung in „Malerei“ auf der einen Seite und „Handwerkskunst“ auf der anderen schließt an den Aufbau des Katalogs von 1975 an. Auf Grund einer solchen Zweiteilung entstehen auch zwei getrennte Vorstellungen von Martin Häusle: Auf der einen Seite steht der „Auftragskünstler“ und auf der anderen der „akademische Maler“. In den Texten zieht sich diese Auffassung durch und wirkt sich in groben Zügen folgendermaßen aus: „Freie Kunst“ (Malerei) bedeutet, dass verstärkt Persönlichkeit, Charaktermerkmale und die „Handschrift“ des Künstlers herausgearbeitet werden; „Auftragskunst“ zeigt das Bild vom „Techniker“, die Bedeutung des handwerklichen Könnens, der Ausbildung und die mit den Aufträgen verbundene gesellschaftliche Anerkennung.

Den Anfang im Katalog macht Albert Ruetz mit seinem Beitrag „Martin Häusle – Bild- und Lebensspuren“.¹⁸⁹ Ruetz betont die lokale Bindung des Künstlers an Feldkirch und konzentriert sich auf die persönlichen Beziehungen Häusles zu Orten und Menschen, die sich in seinen Bildern widerspiegeln würden: „Verfolgt man seine Lebensspuren in seinen Bildern, so stellt sich sehr schnell heraus, dass er immer engstens verbunden war mit seiner unmittelbaren Umgebung, mit der Landschaft, in der er wohnte und mit den Menschen, mit denen er lebte. Seine frühe Jugend verbringt Martin Häusle im Walgau, jene Landschaft, die ihn prägt, mit der er immer verbunden bleibt, auch als er längst am Margarethenkapf in Feldkirch wohnt und arbeitet.“¹⁹⁰

Der Artikel „Die Tagebücher der Dr. Gertrude Häusle, geb. Kirchberger“ von Gerda Leipold-Schneider und Ute Pfanner, Mitarbeiterinnen des Vorarlberger Landesmuseums, soll die

¹⁸⁹ Albert Ruetz, „Martin Häusle – Bild und Lebensspuren“, in: Ruetz / Swozilek 2003, S. 14-21; Der Kulturreferent der Stadt Feldkirch fasst hier eine typische Lebensbeschreibung und verknüpft „Werk und Leben“; insbesondere über die Porträts werden Bezüge zum Charakter des Künstlers hergestellt.

¹⁹⁰ Ruetz 2003, S. 14.

Ehepartnerin von Martin Häusle in ihrer sein künstlerisches Schaffen begleitenden Rolle vorstellen.¹⁹¹ Der Rolle von Gertrude Häusle wird hier ein besonderer Stellenwert zugeschrieben - nicht nur als Begleiterin des Schaffens von Martin Häusle, sondern auch in Hinblick auf die Konstruktion des „Künstlerbilds“, indem sie als Verwalterin des Nachlasses, Initiatorin und Mitarbeiterin an retrospektiven Ausstellungen beteiligt war.¹⁹²

Helmut Swozilek konzentriert sich in seinem Beitrag mit dem Titel „Zu Martin Häusle: Versuch einer Vertikal- und Horizontalstratigraphie“ auf Namensnennungen, Aufzählungen von KünstlerkollegInnen. Bei Swozilek geht es (wie im Katalog von 1975) vor allem um die sozialen Bezüge, in diesem Sinne auch um die gesellschaftliche Stellung von Martin Häusle im Kontext eines nicht nur Vorarlberger Kunstschaffens, in Ausstellungen und Künstlergruppen.¹⁹³

Es sind viele Namen gefallen: wir führten sie nicht an, um Kenntnis zu benoten oder sie auf Wertschätzung zu prüfen, auch wissend, dass Unbekanntheit nicht mit Unbedeutendheit gleichzusetzen ist, bedenkend das plasmatische Verhältnis von Erinnerung, Zumessung von „Bedeutung“ (in Bezug auf was, wen, welchen Ort), die Motive der Erinnerung, Zeitgeschmack usw. Es scheint so zu sein: die Kunst im Innersten ändert sich wohl nicht, vielmehr die Gesellschaft mit ihren Erwartungen, Verwendungen an, von Kunst.¹⁹⁴

Der Artikel von Edith Schloker-Keller (Anm.: entspricht Schlocker-Keller, Namensänderung) trägt den Titel „Exil am Margarethenkapf“.¹⁹⁵ Die Autorin ist Kunstkritikerin für die „Tiroler Tageszeitung“. In diesem Artikel behandelt sie das Thema des Künstlerateliers und Wohnortes und legt den Schwerpunkt auf ein Bild von der Isolation des Künstlers: dieser würde sich in seinem Lebensraum in einem Park oberhalb der Stadt außerhalb der Gesellschaft (Feldkirchs) platzieren. Dieser Ort oberhalb von Feldkirch, im Park am Margarethenkapf, und im Besonderen das Wohngebäude der Familie Häusle, das so genannte Palmenhaus, werden in diesem Katalog ausführlicher behandelt. Dabei fällt auf, dass das Palmenhaus zu einer Art von „Mythos Martin Häusle“ beizutragen scheint, der im Ideal vom autonomen Künstler und vom Atelier als Motiv des selbst gestalteten Lebens begründet liegt.

¹⁹¹ Gerda Leipold-Schneider; Ute Pfanner, „Die Tagebücher der Dr. Gertrude Häusle, geb. Kirchberger“, in: Ruetz / Swozilek 2003, S. 22-25.

¹⁹² Ihre Tagebuchaufzeichnungen sind geprägt von Religiosität und zeigen, dass sie vor allem Familienwerte und ihre eigene Rolle im Sinne einer religiösen, moralischen Wertvorstellung betrachtet. Meiner Ansicht nach ist das ein interessanter Aspekt, der weiterführend vor dem sozialgeschichtlichen Hintergrund und in Bezug zu den Familienbildern von Häusle untersucht werden könnte.

¹⁹³ Helmut Swozilek, Zu Martin Häusle: Versuch einer Vertikal- und Horizontalstratigraphie, in: Ruetz / Swozilek 2003, S. 26-29.

¹⁹⁴ Swozilek 2003, S. 29.

¹⁹⁵ Edith Schloker-Keller, „Exil am Margarethenkapf“, in: Ruetz/Swozilek 2003, S. 30-31. Die Schreibweise des Namens von Edith Schlocker-Keller ist in dieser Publikation geändert, in der Folge Schloker-Keller 2003.

Zunächst wird das Palmenhaus in einem Beitrag mit dem Titel „Gläserne Wohnung. Das Palmenhaus am Margarethenkapf“ aus denkmalpflegerischer Sicht behandelt. Die Autoren sind Christian Maryska, Historiker und Kurator an der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, und Lilli Licka, Landschaftsarchitektin (u.a. auch Professorin für Freiraumgestaltung an der Universität für Bodenkultur Wien). Das zentrale Thema dieses Artikels ist die Geschichte der historischen Parkanlage rund um das „Palmenhaus“, wodurch der historische Kern des von Martin Häusle 1951 bis 1954 umgebauten ehemaligen Glashauses „freigelegt“ werden soll.¹⁹⁶

Anschließend daran vermittelt Wolfgang Häusle in den „Glashaus-Erinnerungen“ aus einer persönlichen Sicht seine Kindheitserinnerungen an das Palmenhaus.¹⁹⁷ Eine Ergänzung dazu bildet der Artikel „Haus aus Glas“, den ich im Auftrag der Familie Häusle erstellt habe. Darin werden bewusst nicht unter wissenschaftlichen Kriterien Erinnerungsstücke an das Leben im „Palmenhaus“ betrachtet. Der Text basiert auf Gesprächen mit den Angehörigen des Künstlers. Viel mehr als um eine Beschreibung geht es um die Bedeutung dieses Ortes als Manifestation einer bestimmten Lebensgestaltung und von Idealvorstellungen vom selbst gestalteten Leben in einem „mystifizierten“ Künstlerbild. Außerdem wollte ich die persönliche Kenntnis zahlreicher familiärer „Erinnerungen“ (durch meine Tätigkeit im Archiv der Familie Häusle) in diesen Zugang mit einbinden. Diese Lebenssituation erscheint in diesem Artikel tatsächlich als eine vom Familiären geprägte „Idylle“ im Park am Margarethenkapf.¹⁹⁸

Diese „Idylle“ wird im bereits genannten Aufsatz von Schloker-Keller jedoch als ein „Exil“ bezeichnet. Dort hätte Häusle ab 1938 in einer selbst gewählten Isolation gelebt, zunächst im so genannten Tschitscher-Schlössle, einem turmartigen Gebäude am Rande des Parks, später mit seiner Familie im Palmenhaus.

In einer solchen Darstellung ist wieder eine „romantische“ Vorstellung vom Künstler wirksam: Dem Künstler würde ein isoliertes Leben zwar einen selbst gewählten Lebensstil garantieren, aber auch sein Schicksal als „Außenseiter“ wäre dadurch begründet:

¹⁹⁶ Lilli Licka, Christian Maryska, „Gläserne Wohnung. Das Palmenhaus am Margarethenkapf“, in: Ruetz / Swozilek 2003, S. 32-34. Ihr gemeinsam verfasster Artikel basiert auf den Parkpflegewerken, die vom Büro KoseLicka im Auftrag der Stadt Feldkirch und des Bundesdenkmalamtes 2000-2001 entwickelt wurden.

¹⁹⁷ Wolfgang Häusle, „Glashaus-Erinnerungen“, in: Ruetz / Swozilek 2003, S. 35. Es ist auffallend, wie viele Seiten dieser Publikation dem „Palmenhaus“ gewidmet sind, dem Atelier von Martin Häusle am Margarethenkapf in Feldkirch: ein von Martin Häusle 1951-54 zum neuen Atelier und Wohnhaus für seine Familie umgebautes Glashaus aus dem 19. Jahrhundert in einer historischen Parkanlage.

¹⁹⁸ Margarethe Zink, „Haus aus Glas“, in Ruetz / Swozilek 2003, S. 36-37.

In bescheidensten Verhältnissen lebte in diesem turmartigen alten Gebäude die ständig wachsende Familie Häusles. Sie war aber auch Ausdruck seines Außenseitertums als Künstler in der biedereren Kleinstadt, seines Zurückgeworfenseins auf sich selbst, waren Ausflüge in die großen Kunstmetropolen genauso wie der Besuch wichtiger Ausstellungen oder die Beschaffung von Literatur schon allein aus finanziellen Gründen unmöglich.¹⁹⁹

Das Bild von der Isolation des Künstlers in der Kleinstadt geht meist mit der Betonung eines gewissen Mangels an äußeren Einflüssen und dem fehlenden Austausch mit den „Kunstzentren“ einher. Auf diese Weise wird im Bild von Martin Häusle die Bindung an seine unmittelbare Umgebung, an lokale und regionale Bezüge noch verstärkt, gleichzeitig aber seine Isolation als Konsequenz von ökonomischen Bedingungen dargestellt.

Daran anknüpfend wird bei Hadwig Kräutler die Absicht bemerkbar, Martin Häusle aus dieser Enge im regionalen Kontext herauszuholen und in einen überregionalen Kontext zu stellen. In ihrem Aufsatz will Kräutler die Bezüge zu Wien als einem Kunstzentrum herstellen und Häusles Rolle in diesem urbanen Kontext klarstellen. Tatsächlich ist auch darin eine polarisierende und wertende Haltung (Kleinstadt – Kunstzentren) wirksam, der es darum geht, den Stellenwert Häusles dadurch zu erhöhen: „Martin Häusle – ein österreichischer Künstler seiner Zeit“.²⁰⁰ Aus der Sicht von Kräutler, Museumspädagogin und seit 1992 in der Österreichischen Galerie Belvedere Wien tätig, sollte Martin Häusle in einen Vergleich mit der österreichischen Kunstentwicklung gebracht werden.²⁰¹

Zu diesem Zweck entwirft sie eine „Ausstellung“, die eine solche Einordnung in die „österreichische Kunst“ und die überregionale Bedeutung von Martin Häusle zeigen könnte.

Doch auch bei Kräutler bemerkt man einen typischen Grundzug des „regionalen“ Künstlerbildes: Dieser besteht darin, den Künstler in eine enge Beziehung zu Herkunft und Lebensraum zu stellen. Insbesondere die Landschaftsmalerei wird dabei wieder als Ausdruck der Beziehung der Künstlerpersönlichkeit zur „heimatlichen Umgebung“ interpretiert:

¹⁹⁹ Schloker-Keller, 2003 S. 30. Das „turmartige Gebäude“ bezeichnet das Tschitscher-Schlössle, erbaut um 1620 von Johann Tschitscher, Chorherr von Innichen und Domherr von Chur, gemeinsam mit seinem Bruder Paul, dem ehemaligen Hubmeister von Feldkirch. 1938 bezog Martin Häusle den Turm über der Schlucht, nahe dem Park der Villa Tschavoll (mit dem Palmenhaus). Über die Hintergründe dieses Umzugs zu einem Zeitpunkt, wo ein Zusammenhang mit einer Vertreibung vorheriger Besitzer nahe liegen könnte, ist nichts bekannt.

²⁰⁰ Hadwig Kräutler: „Martin Häusle – ein österreichischer Künstler seiner Zeit“, in: Ruetz / Swozilek 2003, S. 46-65.

²⁰¹ Hadwig Kräutler lehrt 2008 auch an der Kunstuniversität in Linz. Biographie online verfügbar unter: <http://www.ufg.ac.at/hadwig-kraeutler>.

Der Blick auf Martin Häusles Gemälde – die bekanntesten sind wohl die zahlreichen und immer aufs neue faszinierenden Walgau-Landschaften – vermittelt sogleich den ortsverbundenen, die heimatliche Umgebung und die nahestehenden Menschen „nötig habenden“ Künstler.²⁰²

In Bezug auf die Darstellung der Gemälde in diesem Katalog kann somit zusammenfassend bemerkt werden, dass ein Schwerpunkt auf die Bedeutung des „Ateliers“ und hier auf die individuelle Lebensgestaltung des Künstlers gelegt wird. Das Leben mit der Familie und das Atelier werden als ein vom Künstler selbst inszenierter „Rahmen“ dargestellt. Hierbei wird ein allgemeingültiges Leitbild des „freien“, isolierten Individuums vom Künstler bestätigt, dem ein bestimmtes Charakterideal und eine Art von „vorbildlicher“ Lebensweise zugeschrieben wird.

Im Widerspruch zu diesem Idealbild steht das Bild vom „Auftragskünstler“. Dieser zweite große Bereich zeigt eine Tätigkeit, die stark an die Wünsche und Vorgaben der Auftraggeber gebunden ist. Der Künstler ist darin „Handwerker“ und Techniker, der im Kontext von sozialen, ökonomischen und ideologischen Bedingungen handelt.

Somit wird deutlich: Auf der einen Seite steht das Bild der „Autonomie“, des freien Künstlerschaffens. Auf der anderen Seite präsentiert sich eine Abhängigkeit und Einbindung in den politischen Kontext, der mit der Auftragskunst verbunden ist. Diesem Bereich widmet sich ansatzweise mein Artikel „Auftraggeber Kirche im Wiederaufbau nach 1945“. Die Grundlage für das darin beabsichtigte Sichtbarmachen der Prozesse, die zur Entstehung von Auftragswerken führen, bilden Dokumente, Briefe und Texte aus dem Archiv der Familie Häusle. Diese dokumentieren die Auftragssituation und das Verhältnis zwischen Auftraggeber (Kirche) und Künstler.²⁰³

Als Fazit dieser Rezeptionsanalyse lässt sich das Bild von der Isolation des Künstlers herausgreifen, das als ein zentrales Merkmal des regionalen Künstlerbilds erscheint. In diesem Bild ist aber zugleich auch das „Leitbild der Autonomie“ enthalten. Die Individualität des Künstlers und die autonome Lebensgestaltung betonend, wird eine apolitische und ahistorische Sicht auf den Künstler evoziert. Das „Idealbild“ vom Künstler erscheint immer unabhängig von ökonomischen, politischen und sozialen Bedingungen.

²⁰² Kräutler 2003, S. 46.

²⁰³ Margarethe Zink: „Auftraggeber Kirche im Wiederaufbau nach 1945“, in: Ruetz / Swozilek 2003, S. 38-45, Der Grundstein für diesen Artikel wurde 1993 gelegt, als ich begonnen hatte, ein digitales Gesamtwerkverzeichnis für die Privatsammlungen von Martin Häusle, jun. und Wolfgang Häusle zu erstellen, die Skizzen und Entwürfe zu Auftragswerken beinhalten. Zusätzlich erfasste ich die Briefe, Zeitungsartikel und andere Dokumente im Archiv von Wolfgang Häusle.

Abschließend ist zu bemerken, dass die in einem solchen Künstlerbild feststellbare Tendenz zur Mystifizierung auch die Widersprüche im Künstlerbild von Martin Häusle verursacht. Diese sind das Ergebnis eines Festhaltens am Leitbild der Autonomie (dem Bild einer isolierten kreativen Individualität), welches in Relation zur realen historischen Situation und den Bedingungen des Künstlerberufs, eingebunden in ein System von kulturellen, politischen und sozialen Bedingungen (Aufträgen und Ausstellungen) zu widersprüchlichen Sichtweisen führt.

Sammeldarstellungen

In den Sammeldarstellungen geht es darum, den Künstler mittels einer Kurzbiographie oder Auflistung des Namens in ein bestimmtes Ordnungssystem (der Kunstgeschichte) einzufügen. Für den Stellenwert eines Künstlers wirkt es aufwertend, wenn eine solche Kurzbiographie in ein „Künstlerlexikon“ eingefügt wird. Auf diese Weise wird ein Künstler/eine Künstlerin als zugehörig zum „Berufsstand“ des „Künstlers“, zu einer Epoche oder einer Nationalität platziert.²⁰⁴

Bei Martin Häusle handelt es sich um die Zugehörigkeit zur Gruppe von „Vorarlberger Künstlern“ oder zur „österreichischen“ Kunst.

Kurzbiographie wird der Künstler mit seinem Werk in einen Kontext gestellt, der wie das Beispiel Martin Häusle zeigt, mit der Definition der kulturellen Identität von „Vorarlberg“ oder „Österreich“ zusammenhängt.

Die Analyse der Kurzbiographien versucht nun aufzuzeigen, auf welche Weise Martin Häusle in eine bestimmte Darstellung von regionaler oder nationaler Kunstproduktion eingebunden wird. Bei dieser Rezeptionsanalyse spielt die getroffene Auswahl und Einbettung der Werke in den Gesamtzusammenhang ebenso eine Rolle wie die Akzente im Biographischen. Je nachdem ob

²⁰⁴ Die Sammeldarstellungen demonstrieren die Unterordnung von Individualität gegenüber der Kollektivität eines Berufsstandes, wie es noch vor Entstehung der Biographie üblich war. Wie ich weiter oben ausführe, ist die Individualisierung ein Prozess, der im 18. Jahrhundert einsetzt. Die Kurzbiographie im Lexikon verbindet jedoch das Individualitätsprinzip mit dieser Form der reinen „Namensnennung“.

Auftragswerke oder Gemäldeproduktionen betont werden, wird das Bild des Künstlers unterschiedlich wahrgenommen: entweder mehr als „akademischer Maler“ oder als „Auftragskünstler“; stärker in einen regionalen oder einen nationalen Zusammenhang gerückt.

Lexika

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts: Vollmer 1962 (Kb Nr. 1)²⁰⁵

Vollmers „Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts“ von 1962 wurde noch zu Lebzeiten von Martin Häusle verfasst. Es stellt einen Überblick über hauptsächlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und teils bereits darüber hinaus anerkannte Künstlerinnen und Künstler dar; somit ist es Abbild einer bestimmten Generation, die zum Zeitpunkt der Entstehung als etabliert galten.

Ganz dem traditionellen Schema von Biographien folgend wird der Schwerpunkt auf biographische Phasen gelegt: Beispielsweise wird über die Ausbildung und Reisen berichtet. Außerdem werden Gattungen der Malerei (Landschaften, Stilleben, Bildnisse) erwähnt, um den Stellenwert des Künstlers in Hinblick auf eine akademische Ausbildung klarzustellen. Die Glasmalereien (Kirchenfenster), Mosaiken, Fresken bestimmen diese Aufzählung und verweisen den Künstler in den Kontext der Auftragskunst für die Kirche. Ein wichtiger Auftrag im profanen Bereich wird auch angeführt: Die Briefmarkenserie für das Fürstentum Liechtenstein (entstanden 1952, Vgl. Abb. 18 in Teil III: Leben und Werk).

Diese Biographie von Vollmer weist auch einige Irrtümer auf: Beispielsweise „Tirol. Maler“, statt Vorarlberg, ansässig in Vorarlberg seit 1939, richtig seit 1931.²⁰⁶ Wesentlich ist in unserem Zusammenhang, dass die aufgelisteten Werke als auch die Literaturlauswahl den Künstler in

²⁰⁵ Hans Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Nachträge H-Z. Leipzig 1962 (6), S. 7. (Kurzbiographie Nr. 1 im Anhang).

²⁰⁶ Als Tiroler Maler geführt. Im Exemplar der Akademie der bildenden Künste in Wien mit Bleistift hinzugefügt am Rand: + 10.4.1966 Feldkirch (Park).

einem kirchlichen, religiösen Kontext positionieren und vor allem als konservativ und katholisch bekannte Tageszeitungen auflisten, die den regionalen Bezug unterstreichen.²⁰⁷

Die österreichischen Maler des 20. Jhs: Fuchs 1986 (Kb Nr. 2)²⁰⁸

Heinrich Fuchs' Lexikon ist besonders für den Kunstmarkt von Nutzen und gilt in dieser Hinsicht als Standardwerk zur österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. In erster Linie geht es hier darum, in den Kurzbiographien den Stellenwert eines Künstlers/einer Künstlerin mit seinen/ihren Hauptwerken und deren Bedeutung im Kunstbetrieb darzustellen.

Als „Landschafts-, Stilleben-, Porträt- und Glasmaler sowie Graphiker“ wird Martin Häusle bezeichnet. Wie bei Vollmer 1962 wird auch hier am Beginn die Ausbildung des Künstlers vorgestellt: bei Toni Kirchmayr in Innsbruck und bei Ferdinand Andri an der „Wiener Akademie“. Danach wird vermerkt, Martin Häusle wäre seit dem Jahre 1939 in Vorarlberg tätig. Der Schwerpunkt liegt auf der Phase der Anerkennung nach 1945: Fuchs listet hier genau wie Vollmer wichtige Aufträge der Kirche auf.

Im Unterschied zu Vollmer wird der Hinweis auf die Verleihung des Staatspreises 1947 und die Mitgliedschaft Häusles bei den Künstlervereinigungen „Sezession“ und „Künstlerhaus“ in Wien angeführt, wodurch seine „anerkannte“ Position im österreichischen Kontext noch herausgestrichen wird. Häusle wird somit von Fuchs eindeutig als Teil des österreichischen Kunstbetriebs dargestellt. Als Bestätigung dieser repräsentativen Stellung innerhalb der österreichischen Kunst der Nachkriegszeit wird der „Große österreichische Staatspreis“ 1947 angeführt. In Hinblick auf den Wert der Gemälde am Kunstmarkt ist auch erklärbar, dass die Gemäldeproduktion im Verhältnis zur Auftragskunst stärker in den Vordergrund gerückt wird: „Stellte auf der Frühjahrsausstellung Wien, Künstlerhaus 1964 die Ölgemälde Illschlucht bei Feldkirch, Allee am Margaretenkapf und Walgauandschaft aus.“²⁰⁹

Die Nennung dieser beiden Gemälde im Rahmen einer repräsentativen Ausstellung verknüpft das Künstlerbild wiederum eng mit dem Lebensraum. Den Bezugsorten (als Bildmotive)

²⁰⁷ Beispielsweise Bergland (Innsbruck, 24, (1942), m. Abbn., „Die Furche, Wien, 8 (1955) Nr. 6“, Tir. Heimatbl., 1959 Nr. 1/3 p. 28., Vorarlberger Volksblatt (Beil.) 1949 April 9, in: Vollmer 1962, S. 7.

²⁰⁸ Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler des 20. Jhs., Band 2. G-K, Wien 1986, H-K 36-37, S. 36f.

²⁰⁹ Ein Werk mit dem Titel „Illschlucht bei Feldkirch“ befindet sich weder im Werkkatalog von Schlocker-Keller 1980 noch im aktuellsten Katalog 2003, Vermutlich ist gemeint: Vereinigungsbrücke, 1963, Öl auf Leinwand, 86 x 76, Abb. 28 in Ruetz / Swozilek 2003; auch der Titel „Allee am Margarethenkapf“ ist nicht katalogisiert, vermutlich in Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 165 „Allee am Kapf im Winter“, 1943; Das dritte genannte Bild ist vergleichbar mit Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 199 „Walgauandschaft“, 1945.

„Feldkirch“ und „Margarethenkapf“ wird wiederholt eine herausragende Bedeutung im Künstlerbild von Martin Häusle zugewiesen.

Bildende Kunst in Vorarlberg 1945 bis 2005: Vorarlberger Landesmuseum, Kunsthaus Bregenz (Hg.) 2006 (Kb Nr. 3)²¹⁰

Diese jüngste Publikation über die „Bildende Kunst in Vorarlberg 1945 bis 2005“ beinhaltet eine ausführliche Kurzbiographie von Martin Häusle. Verglichen mit den Darstellungen von Vollmer 1962 und Fuchs 1986 handelt es sich hier um eine detaillierte und gut recherchierte biographische Darstellung. Darin werden einige Irrtümer der früheren Publikationen revidiert. Weitere Ergänzungen in dieser Kurzbiographie, die den Individualdarstellungen über Martin Häusle entnommen wurden, werfen aber wieder Fragen auf, wie beispielsweise die Erwähnung der „Förderung durch Gräfin Wittgenstein“.²¹¹

Im Interesse an wissenschaftlicher Objektivität bemüht sich diese Darstellung um ein Gleichgewicht im Verhältnis zwischen Gemäldeproduktion und Auftragswerken. Die Auftragswerke für die Kirche erscheinen aber doch höher bewertet, indem ihre „überregionale“ Bedeutung unterstrichen wird: „In diese Zeit fallen auch zahlreiche Aufträge für Glasfenster, mit denen er sich weit über Vorarlberg hinaus einen Namen macht.“²¹² Das Schaffen der vierziger Jahre wird in dieser Biographie als eine Art von „Hauptphase“ dargestellt, sowohl in Bezug auf die Gemälde (Porträts) als in der Glasmalerei. Neben dem Bereich der „kirchlichen (Fenster) und öffentlichen (Fresken) Aufträgen“ wird den Landschaftsgemälden und den Ortsansichten ein hervorragender Stellenwert im Gesamtwerk zugewiesen. Als Hauptmotive dieser Malereien werden der Margarethenkapf und der Blick auf Feldkirch genannt, worin ein Bezug zur Natur im Allgemeinen und zur unmittelbaren Umgebung im Besonderen zum Ausdruck kommen würde. Ein wichtiger Aspekt dieses Lexikons ist die zusammenfassende Darstellung von Mitgliedschaften und Preisen, die den Stellenwert Häusles in der Zeit nach 1945 in Österreich darlegen. Die Mitgliedschaft bei der Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Vorarlbergs, bei der Sezession Wien ab 1947 sowie die Mitgliedschaft beim Künstlerhaus Wien ab 1959 werden

²¹⁰ Vorarlberger Landesmuseum; Kunsthaus Bregenz (Hg.), Bildende Kunst in Vorarlberg 1945-2005. Biografisches Lexikon. Unter Mitarbeit von Cornelia Rothmund, Susanne Fink, Hohenems 2006, S. 135–136. Siehe Kurzbiographie Nr. 3 im Anhang.

²¹¹ Erstmals in der Zeittafel von Gertrud Häusle und Helmut Swozilek genannt, ist diese Förderung durch Gräfin Wittgenstein bisher nicht nachvollziehbar. Über die Person der „Gräfin“ ist nichts bekannt, und diese Anekdote hat sich gewissermaßen als Teil der „Legende“ des Künstlers Martin Häusle in den Erzählungen über ihn verfestigt. Siehe auch in: Katalog Vorarlberger Landesmuseum (Hg.) 1975, S. 87.

²¹² Vorarlberger Landesmuseum (Hg.) Bregenz 2006, S. 135.

angeführt. Auch der „Große Österreichische Staatspreis der Malerei“, den Häusle 1947 bei der „Ersten großen österreichischen Kunstausstellung“, Künstlerhaus Wien, erhält, wird unter den Preisen aufgelistet.

Was in dieser Biographie jedoch nicht erwähnt wird: Den „Staatspreis“ teilt sich Martin Häusle mit dem Wiener Kollegen Wilhelm Kaufmann.²¹³ In der Zeittafel der Kataloge 1975 und 2003 wurde diese Tatsache erwähnt. (Siehe Zeittafel im Anhang).²¹⁴

Die Doppelbesetzung des Staatspreises gibt Aufschluss über die Rolle des regionalen Künstlers innerhalb dieser Ausstellung, deren Funktion im kulturpolitischen Kontext der Zeit von 1945 bis 1955 darin besteht, ein bestimmtes Österreich-Bild zu propagieren. Die „Erste große österreichischen Kunstausstellung“ von 1947 war eine Präsentation der Berufsvereinigungen der bildenden Künstler Österreichs und der einzelnen „Landesverbände“, sowie gesondert von Künstlergruppen und Künstlervereinen (Beispielsweise „Der Kreis“, Wiener Secession und Künstlerhaus).²¹⁵

Es ist aus dieser Situation ersichtlich, dass die Ausstellung von 1947 und das darin präsentierte „regionale Künstlerbild“ gerade in der unmittelbaren Nachkriegszeit eine wichtige Funktion innehatte: Im Prinzip sollte hier das Künstlerbild im Gesamtbild „Österreichs“ eingebettet werden. Als Teil einer Sammeldarstellung wurde dabei der „Name“ des Künstlers als Teil der kollektiven Identität verstanden, die Individualitätsdarstellung dabei völlig zurückgedrängt.

In diesem Kontext lässt sich die Verleihung des Staatspreises an zwei Künstler als Beispiel für die ambivalente Haltung zum „regionalen Künstlerbild“ interpretieren, als Resultat des Spannungsverhältnisses regionaler und nationaler Identifikationsmodelle, die auf gewisse Weise in der Rezeption von Martin Häusle bis heute wirksam bleiben.

²¹³ Mehr Informationen zu Wilhelm Kaufmann: Martin Suppan, „Wilhelm Kaufmann Leben und Werke, Edition Martin Suppan, mit einem Beitrag von Klaus Albrecht Schröder, Wien, 1992, online: <http://www.wilhelmkaufmann.at>; Zum Staatspreis 1947 genauer bei: Rudolf Schmidt: Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861-1951, Gesellschaft bildender Künstler Wiens Künstlerhaus, Wien, 1952. Schmidt nennt als Träger des Staatspreises 1947 nur Wilhelm Kaufmann, ebda. S. 317.

²¹⁴ Laut Schlocker-Keller erhält Martin Häusle den Staatspreis für sein Bild „Im Kehr“ (oder auch: Weg zum Margarethenkapf), Schlocker-Keller 2003, S. 30f.; Helmut Swozilek wiederum erwähnt die Teilung des Staatspreises: „Die erste große österreichische Kunstausstellung, Künstlerhaus, Wien 1947, war aus Vorarlberg von Hubert Berchtold, Hannes Bertle, Mila Bjelik-Stöhr, Lukas v. Cranach, Martin Häusle und Fritz Krcal beschiedt worden (den Staatspreis - Ankauf - teilten sich Martin Häusle und der Wiener Maler Wilhelm Kaufmann).“ Swozilek 2003, S. 28.

²¹⁵ Den „Landesverband Vorarlberg“ vertraten: Hubert Bechtold, Hannes Bertle, Mila Bjelik-Stöhr, Alwin Lucas von Cranach, Martin Häusle, Fritz Krcal, in: Kat. Ausst. „Erste Grosse Österreichische Kunstausstellung“ Wien 1947, S. 19-20.

Vorarlberger Kunst und Künstler

Kunst in Vorarlberg 1900-1950: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.) 1976 (Kb Nr. 4)²¹⁶

Eine Publikation des Vorarlberger Landesmuseum präsentiert die „Kunst in Vorarlberg 1900 - 1950“. Es handelt sich somit um eine grundsätzlich an Werken orientierte Gesamtdarstellung der „Vorarlberger Kunst“. Die Biographien spielen darin eine untergeordnete Rolle, da es hier um einen Gesamtüberblick von „Kunst“ geht, weniger um die „Künstler“.

Dementsprechend wird dem Hauptteil, der in der Art eines Werkkatalogs gestaltet ist, eine kurze lexikalische Sammeldarstellung mit Kurzbiographien vorangestellt, die auf wenige Fakten reduziert bleiben. Bei Martin Häusle findet sich zunächst ein kurzer Hinweis auf den Ausbildungsweg (nach Malerlehre und Gehilfenzeit bei Kirchenmaler Anton Marte Besuch der Malschule Kirchmayr, Innsbruck, anschließend Akademie Wien bei Andri); danach eine Definition der Schwerpunkte seiner Kunstproduktion: Landschaftsmalerei (Walgau); Fresken und Glasfenster (Lech 1933, Zürs 1936, Götzis 1946, Villach 1946, Mauren 1948, Wien - Liesing 1954). Als besonderer Akzent werden zuletzt der Staatspreis 1947 und die Mitgliedschaft bei der Wiener Sezession (ab 1947) angeführt.

Die in der Kurzbiographie genannten Werke legen den Schwerpunkt auf die kirchlichen Aufträge Häusles. Durch die Kirchenkunst (beginnend mit dem Fresko in Lech 1933, endend mit Glasfenstern für Wien - Liesing 1954) wird Häusles Schaffen im Zeitraum der 1930er Jahren bis in die 1950er Jahre eingeordnet. Im Gesamten betrachtet handelt es sich bei dieser Darstellung um ein typisches Beispiel für eine Rezeption von Häusle, die in gewissem Sinne „regional und religiös“ bleibt (Landschaft/Lebensraum auf der einen Seite und Aufträge der Kirche).

Die Werkdarstellung in dieser Kurzbiographie vermittelt überdies, dass Häusle an eine bereits in den dreißiger Jahren einsetzende Tätigkeit anknüpft. Dadurch wird eine Kontinuität im „religiösen“ Bereich vermittelt, was vor dem Hintergrund einer vom Katholizismus geprägten nationalen Identität (Ständestaat „Österreich“) eine spezifische Bedeutung erhält: Häusles Kontinuität in der „Kirchenkunst“ und der Betonung des „Österreichischen Staatspreises“ 1947 vor einem politischen und kulturellen Hintergrund legen nahe, dass „Martin Häusle“ in gewisser

²¹⁶ Vorarlberger Landesmuseum (Hg.): Kunst in Vorarlberg 1900 – 1950. Gemälde, Graphiken; Plastiken; Architekturpläne. Unter Mitarbeit von Helmut Swozilek. Bregenz 1976, S. 112-113, Abb. S. 196-201. Siehe auch Kurzbiographie Nr. 4 im Anhang.

Weise ein typisches Künstlerbild dieser „Kriegs- und Nachkriegsgeneration“ verkörpert. Das Thema einer hier anknüpfenden Untersuchung wäre die Funktion des „regionalen und religiösen“ Künstlerbilds im „Österreich“-Bild nach 1945.

Das somit für Häusle kennzeichnende „regionale und religiöse“ Künstlerbild wird im Katalog „Kunst in Vorarlberg 1900 – 1950“ noch dadurch bestätigt, dass die Gattungsmalerei (Landschaftsmalerei, Stilleben und Porträts) gleichwertig neben der Glasmalerei präsentiert wird: Kat. Nr. 196 Bildnis Alice Böckle, 1936; Kat. Nr. 197 Hl. Magdalena Glasfenster in der Kirche Zürs, 1936; Kat. Nr. 198 Bregenzer Hafen, 1942; Kat. Nr. 199 Allee am Bodensee, 1942; Kat. Nr. 200 Gladiolen, 1942; Kat. Nr. 201 Melchisedech, Glasfenster in der Pfarrkirche Götzis 1946.²¹⁷

In dieser Auswahl der Werke wird Martin Häusle nun gleichermaßen als „akademischer Maler“ (Gattungsmalerei Porträt, Landschaft, Stilleben) als auch jemand, der im Bereich der angewandten Kunst arbeitete, begriffen. Zudem werden durch die Nennung eines Porträts (Alice Böckle) und eines Blumenstillebens (Gladiolen) die in der Biographie formulierten Schwerpunkte „Landschaftsmalerei“ und „Glasmalerei“ wieder in eine Relation zum Gesamtwerk Häusles gebracht. Der für den Stellenwert (soziale Anerkennung) eines Künstlers wesentlichen Gattung der „Porträts“ widmet dann das Vorarlberger Landesmuseum später noch eine eigene Ausstellung, in die wieder eine umfassende Darstellung von Martin Häusle eingebettet ist:

Portraits (1780-1980): Vorarlberger Landesmuseum (Hg.) 1987 (Kb Nr. 5)²¹⁸

Das Vorarlberger Landesmuseum beabsichtigte mit den beiden Publikationen von 1976 und 1987 hauptsächlich Überblicksdarstellungen zu schaffen und eine Art Genealogie der Vorarlberger Kunst/Künstler zu präsentieren. In dieser Ausstellung werden verschiedene Perspektiven auf die „Portraits“ zwischen 1780 und 1980 eröffnet. Dabei wird eine Auswahl von

²¹⁷ Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1976, S. 196-201. Die beiden Bilder „Bregenzer Hafen“ und „Allee am Bodensee“ befinden sich im Besitz des Vorarlberger Landesmuseums. Das verdeutlicht wiederum den großen Stellenwert, den Martin Häusle als eine Art von „Kulturträger“ der Region Vorarlberg besitzt. Vgl. dazu Kat. Nr. 150 und Kat. Nr. 151 im Werkkatalog Schlocker-Keller 1980: Allee am Bodensee, Ausstellungen: Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, 1948, Besitz des Landes Vorarlberg Reg. Nr. 752; Bregenzer Hafen, Ausstellungen: Vorarlberger Landesmuseum Bregenz 1948, Messehalle Dornbirn 1956, Besitz des Landes Vorarlberg, Reg. Nr. 985.

²¹⁸ Vorarlberger Landesmuseum (Hg.): Portraits (1780-1980). Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz 21. Juli – 11. Oktober 1987, Bregenz 1987, Kurzbiographie und Abb. S. 126-127. Siehe Kurzbiographie Nr. 5 im Anhang.

KünstlerInnen mit Kurzbiographien und Abbildungen vorgestellt. Darüber hinaus werden Aufsätze beigelegt, die unterschiedliche Themen behandeln, wobei der Schwerpunkt wieder auf einzelne „Künstlernamen“ gelegt wird.²¹⁹

Im Mittelpunkt stehen somit die „Portraits“ einer Auswahl von Vorarlberger Künstlern. Martin Häusle sei aber weniger als Porträtist, vielmehr als „Landschaftsmaler“ und „Schöpfer von Kirchenfenstern“ bekannt, wie Edith Schlocker-Keller in ihrer ergänzenden biographischen Darstellung von „Martin Häusle“ im Rahmen dieser Publikation hervorhebt.²²⁰

Nicht sosehr als Porträtist wie als Landschaftsmaler, Maler von Stilleben oder unnachahmlicher Schöpfer ausdrucksstarker Kirchenfenster ist Martin Häusle in die Vorarlberger Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts eingegangen, weshalb es besonders interessant ist, seine Bildnisse einmal im Kontext mit jenen seiner malenden und zeichnenden Zeitgenossen zu sehen.²²¹

Dieser Betonung der „Landschaftsmalerei“ im Schaffen von Martin Häusle folgt auch die Kurzbiographie, die in diese Sammeldarstellung eingebettet wurde. Als Beispiel für die „Kunst im öffentlichen Raum“ wird in dieser kurzen Darstellung und Werkauswahl aber zusätzlich das „Natursteinmosaik am Kriegerdenkmal Rankweil“ erwähnt.

Dahingegen ist der Text von Schlocker-Keller zu verstehen als eine bestimmte Einordnung der „Porträts“ von Häusle: sowohl in den biographischen Gesamtkontext als auch in eine Genealogie der Kunstgeschichte. In dieser Darstellung geht es um Fragen der Ausbildung und um Vorbilder, um die „Porträts“ von Häusle in ihrer kunsthistorischen Bedeutung zu erfassen: Demnach wäre Häusle mit seinen frühen Porträts in die „Nachfolge eines romantischen Idealismus Münchner Tradition“ einzuordnen.²²²

²¹⁹ Die Autoren und ihre Beiträge sind in dieser Reihenfolge im Katalog: Helmut Swozilek: Zur Ausstellung „Portraits“ (1780-1980); Karl Heinz Burmeister: Das Selbstverständnis der Vorarlberger im 19. Jahrhundert; Günther Natter: Die Dornbirner Bürgermeistergalerie und die politische Verwendbarkeit des Porträts; Helmut Swozilek: Katalog (Gemälde); Zeichnung, Druckgraphik, Photographie, Objekt; Plastik); Gerold Kleiner: Die Bildniskunst des Johann Matthias Jehly; Helmut Swozilek: Gerhard Flatz (1900-1881); Ursula Humpeler-Krinzinger: Franz Xaver Bobleter (1899-1869); Eberhard Tiefenthaler: Johann Kaspar Rick (1808-1888); Christoph Vallaster: Die Bregenzer Malerfamilie Boch; Christoph Vallaster: Die Feldkircher Malerfamilie Scheel; Christoph Vallaster: Karl Vallaster (1886-1961); Norbert Haas: Bildnis Ilse (1926) Von Rudolf Wacker; Henry Quintern: Herbert Reyl als Porträtist; Edith Schlocker-Keller: Martin Häusle; Alois Niederstätter: Die Malerfamilie Rhomberg; Helmut Swozilek: Edmund Kalb (1900-1952); Ingrid Adamer: Albert Bechtold (1885-1965); George Saiko: Aus dem Roman „Auf dem Floß“.

²²⁰ Edith Schlocker-Keller: Martin Häusle, in: Vorarlberger Landesmuseum 1987, S. 124-125. Kurzbiographie und Abbildungen, S. 126-127.

²²¹ Schlocker-Keller 1987, S. 124.

²²² Eine Tradition, die Toni Kirchmayr seinen Schülern vermittelte (1924-27 Besuch der Gewerbeschule und Malschule von Toni Kirchmayr, Innsbruck). In: Schlocker-Keller 1987, S. 124.

Als eine Art von Hauptschaffensphase stellt Schlocker-Keller in ihrem Text die 1940er Jahre dar. Diese Zeitspanne wird als eine äußerst „fruchtbare“ Schaffensperiode bezeichnet, in der zahlreiche Selbstporträts entstanden. Auffallend ist in dieser Darstellung, dass zwischen der künstlerischen Auseinandersetzung mit Porträts und Selbstporträts und der Erfahrung des Kriegs ein direkter Zusammenhang hergestellt wird:

Porträts malte Martin Häusle in dieser künstlerisch äußerst fruchtbaren mittleren Schaffensperiode nur wenige, wenn auch immer wieder Selbstporträts entstanden, die äußerst reizvoll die Akzeptanz des Künstlers mit sich selbst und der Welt widerspiegeln. Die direkte Konfrontation mit dem Tod, die seine Zeit als Soldat während des Zweiten Weltkriegs mit sich brachte, rückte das Porträt erstmals zentral in Martin Häusles künstlerisches Interesse, wobei ihm Leistungen gelangen, die in ihrer unsentimentalen Eindringlichkeit zum Eindrucksvollsten seines gesamten Oeuvres zählen.²²³

In ihrem Text behandelt Schlocker-Keller weiters die Entwicklung des Porträts bis in die 1960er Jahre und endet mit dem Tod des Künstlers 1966:

Obwohl sich Martin Häusle in seinen letzten Schaffensjahren bis zu seinem plötzlichen Tod 1966 unermüdlich der Glasmalerei widmete, brauchte er Zeiten der Ruhe und des Auf-sich-selbst-besinnens, was ihm am besten in der ruhevollen Stille seines Ateliers am Feldkircher Margarethenkapf oder in der geliebten Weite des heimatlichen Walgaus gelang.²²⁴

Die Abbildungen im Katalog sind als Illustrationen dieses Textes zu verstehen, indem ein Beispiel aus den 1940er Jahren und eines aus der Spätphase gezeigt wird: „Mädchen im Garten“ von 1942 und „Nach der Arbeit“ von 1960.

Zusammenfassend wird in dieser Darstellung die Gattung der Porträts (Selbstporträts) im Werk Häusles als Möglichkeit aufgefasst, ein allgemeingültiges Menschenbild in der Person von Martin Häusle zu vermitteln. Damit einhergehend wird ein „regionales“ Künstlerbild konstruiert, indem die Künstlerperson (vielmehr sein „Charakter“) eng mit den Bezugsorten und dem Lebensraum (Walgau, Atelier in Feldkirch) verknüpft wird.

²²³ Schlocker-Keller 1987, S. 125.

²²⁴ Schlocker-Keller 1987, S. 125.

**Kunst und Bau in Vorarlberg seit 1945: Fink, Vorarlberger Landesmuseum (Hg.) 2003
(Kurzbiographie Nr. 6.)²²⁵**

Innerhalb dieser umfangreichen Publikation über „Kunst und Bau in Vorarlberg seit 1945“ spielt die Künstlerbiographie verständlicherweise eine eher geringe Rolle. Sie soll nur im Anhang die Eckdaten des Künstlers verdeutlichen: Dazu zählt insbesondere die Art der Ausbildung, das heißt die Unterscheidung zwischen akademischer Ausbildung im Bereich der „Bildenden Kunst“ und einer handwerklichen Ausbildung im Bereich der angewandten Kunst.

Folgende Werke von Martin Häusle werden im Werkverzeichnis aufgelistet: „44 (Bludenz, Fresko, Bundesgymnasium Mensch-Natur-Technik, 1961), 155 (Dornbirn, Gütle, Fatima-Kapelle, 1958), 189 (Feldkirch, Friedhof, Levis, Aufbahrungshalle, 1958, Fenster im Tor der Totenkapelle, 1962, Glasfenster an der Stirnwand), 223 (Frastanz, Sozialzentrum, Kapelle, 1964), 224 (Frastanz, Sozialzentrum, Kapelle, 1964, Kreuzweg aus Keramikplatten), 226 (Frastanz, St. Wendelinskapelle, Aufbewahrungshalle, 2 Glasfenster, 1963), 364 (Rankweil, Liebfrauenberg, Beringmauer, 1952, Mosaik), 419 (Viktorsberg, ehemalige Sonnenheilstätte, 1956, Altarbild und Kreuzweg, Email)“.

Bei diesen Werken handelt es sich fast ausschließlich um weniger bekannte Auftragsarbeiten im sakralen und profanen öffentlichen Raum aus der Zeit nach 1955, ausgenommen das „Kriegerdenkmal“ in Rankweil, Liebfrauenberg, Beringmauer, 1952.

In der Zeitspanne nach 1955 hatte sich bei Martin Häusle die „Kunst“ im öffentlichen Raum in eine Richtung entwickelt, die sich von den Einflüssen und Bedingungen der Nachkriegszeit bis 1955 entfernte. Unter diesem Blickwinkel bleibt festzuhalten, dass das Vorarlberger Landesmuseum und Susanne Fink (als Herausgeber) in dieser Publikation vor allem Werke präsentieren, die Martin Häusle aus dem „konservativen“ Hintergrund herauslösen und vielmehr in Bezug zu „internationalen“ Kunstströmungen der „Moderne“ stellen. Das wiederum deutet auf eine Tendenz hin, dass neuere Publikationen eine Abgrenzung vom festgesetzten, im Regionalen verankerten Bild von Kunst und Künstler in Vorarlberg beanspruchen.

²²⁵ Susanne Fink, Vorarlberger Landesmuseum (Hg.): Kunst und Bau in Vorarlberg seit 1945, Bregenz 2003. Siehe Kurzbiographie Nr. 6 im Anhang.

Kunst in Vorarlberg. Vorarlberger Künstler 1945-1980: Fetz 1986.²²⁶

Der Titel „Kunst in Vorarlberg. Vorarlberger Künstler 1945 – 1980“ dieser Dissertation von Wolfgang Fetz vermittelt den Eindruck, dass sowohl Kunst als auch Künstler hier behandelt werden.²²⁷ Tatsächlich diskutiert Fetz jedoch im ersten Teil seiner Arbeit Fragen der Ästhetik und der Philosophie der Kunst im Allgemeinen, bevor er zu einer kunsthistorischen Bearbeitung des Werks verschiedener Vorarlberger Künstler übergeht. Die Biographie spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle; die Darstellungen der Künstler kommen ohne biographische Angaben aus. Damit positioniert sich Fetz als Kulturwissenschaftler im Feld der Kritiker einer biographischen Darstellung und vertritt die Ansicht einer Wissenschaft, die statt dem „Künstler“ die „Kunst“ in den Vordergrund rückt (weg von der „Meistererzählung“). In diesem Sinne versucht Fetz vor allem eine Begriffsfindung für allgemeine ästhetische Kriterien zur Beschreibung des Werks der einzelnen Künstler – hier am Beispiel von „Martin Häusle“:

Die für das Werk Häusles – nach eher neusachlich ausgerichteten Anfängen – bezeichnende, malerisch realistische Darstellungsweise verbindet sowohl expressive als auch impressionistische Formkomponenten zu einem tektonisch aufgelockerten Bildgefüge, innerhalb dessen die gegenstandsbezogene Abbildungsschärfe gegenüber der freien Spontaneität des alla prima Farbauftrags in den Hintergrund tritt.²²⁸

Nach Fetz handelt es sich bei Häusles Werk um eine Art von „Mischform“ zwischen expressiven und impressionistischen Komponenten, dabei sogar stärker der „freien Spontaneität“ als der Gegenständlichkeit zuzuordnen. Fetz nimmt vor allem eine wissenschaftskritische und interdisziplinäre Position ein – und, von kunsttheoretischen und philosophischen Forschungsansätzen ausgehend, einen grundsätzlich kritischen Standpunkt zur so genannten „Provinzkunst“.²²⁹

Hier wäre zu hinterfragen, inwiefern Fetz dabei eine Polarisierung von Stadt-Land (Peripherie und Kunstzentren), die als typisch für das regionale Künstlerbild angesehen wird, aus der

²²⁶ Wolfgang Fetz, Kunst in Vorarlberg. Vorarlberger Künstler 1945 – 1985. Dissertation. Innsbruck 1986, S. 77. Die von Fetz getroffene Auswahl von Künstlern der älteren Generation sind: Martin Häusle, Karl Schwärzler, Eugen Jussel, Leopold Fetz, Hubert Bechtold, Herbert Arlt, Rudolf Hoegler, Fritz Pfister, Hubert Dietrich, Alois Schwärzler, Fritz Krcal, Walter Khüny, Armin Pramstaller, Heinz Greissing, Helmuth Fetz, Erich Smodics, Rudolf Zündel, Emil Gehr, Edwin Neyer, Herbert Albrecht, Walter Salzmann.

²²⁷ Zur Person von Wolfgang Fetz: Leiter der Abteilung für Kultur der Bundeshauptstadt Bregenz; Zahlreiche Publikationen über zeitgenössische Kunstaussstellungen.

²²⁸ Fetz 1986, S. 77.

²²⁹ In einem größeren Einleitungsteil behandelt Fetz sehr allgemein aufzufassende Grundthemen unter dem Titel „Traditionalismus und avancierte Kunst“, wobei er vier große Blöcke darin zusammenfasst: I. Die Form der Zeit, II. Avancierte Kunst und Avantgarde, III. Traditionalismus, IV. Provinzkunst am Beispiel der Vorarlberger Kunst zwischen 1945 und 1985; Fetz 1986, S. 1-25.

kritischen Position heraus bestärkt. In seiner Auffassung von „Provinzkunst“ wird tatsächlich das Gegensatzpaar „Moderne und Tradition“ eingebunden, wodurch Fetz grundsätzlich der überlieferten Vorstellung folgt. Die Vorstellung von der ästhetischen Zentralisierung in urbanen Zentren, der Orientierung an einer internationalen Kunstauffassung und der Avantgarde, die wiederum im Gegensatz zur Kunst in der Peripherie (der Provinz) gesehen wird, wo traditionelle Strömungen weiterwirken würden.

Soziale und wirtschaftliche Aspekte des Lebens Vorarlberger Bildender Künstler: Lürzer-Kager 1990²³⁰

Während Fetz einen philosophischen, kunsttheoretischen Ansatz einbringt, versucht Margit Lürzer-Kager in ihrer Dissertation einen sozialgeschichtlichen Hintergrund klarzustellen. Lürzer-Kager behandelt 16 KünstlerInnen als Beispiele für die soziokulturellen Bedingungen der bildenden Künstler in Vorarlberg in der Zwischenkriegszeit.²³¹ Im Kapitel „Umbruch 1938“ wird auch die Frage der Weiterentwicklung der Künstler im nationalsozialistischen Regime angerissen. Hauptsächlich geht es um gesellschaftliche Voraussetzungen und Bedingungen der Künstler in Vorarlberg in den 1920er und 1930er Jahren. Aus sozialgeschichtlicher Perspektive werden in dieser Zeitspanne die Faktoren Kunstmarkt und Kunstkritik, Künstlergruppen und Kunstinstitutionen in Vorarlberg analysiert, um in Relation dazu in einem zweiten Hauptteil die berufliche Entwicklung der KünstlerInnen zu erfassen. Die Gliederung ihrer „Künstlerdarstellung“ soll an dieser Stelle diese mehr an der Sozialgeschichte interessierte Auffassung verdeutlichen: 1. Soziale Aspekte, 1.1 Familiäre Ausgangssituation, 1.2 Künstlerische Anfänge und Ausbildung, 1.3 Reisen, 1.4 Förderer, 1.5 Freundeskreis, 1.6 Ausstellungsbeteiligungen, 2. Wirtschaftliche Aspekte, 2.1 Aufträge und Verkäufe, 2.2 Wettbewerbe und Preise, 3. Werk, 4. Umbruch 1938.²³²

In ihrer Abhandlung führt Lürzer-Kager in diesem Sinne verschiedene Institutionen auf, die als existentielle Voraussetzung für die künstlerische Tätigkeit in Vorarlberg genannt werden können. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Vorarlberger Kunstgemeinde, die Ausstellungen

²³⁰ Margit Lürzer-Kager, Soziale und wirtschaftliche Aspekte des Lebens Vorarlberger Bildender Künstler in der Zwischenkriegszeit (Am Beispiel von 16 Künstlern). Dissertation. Innsbruck 1990; „Martin Häusle“ in: Lürzer-Kager 1990, S. 145-150.

²³¹ Diese 16 KünstlerInnen sind: Rudolf Wacker, Albert Bechtold, Bartle Kleber, Franz Plunder, Kaspar Albrecht, Martin Häusle, Rudolf Högler, Karl Eyth, Edmund Kalb, Emil Gehrler, Eugen Jussel, Leopold Fetz, Alfons Luger, Karl Schwärzler, Stephanie Hollenstein, Therese Metzler. Vgl. Lürzer-Kager 1990.

²³² Lürzer-Kager 1990, S. 145-150.

veranstaltete und dabei ein Förderprogramm beinhaltete.²³³ 1925 etwa richtete der Vorstand der Vorarlberger Kunstgemeinde folgende Bitte um Unterstützung an die Vorarlberger Landesregierung: „Die Vorarlberger Kunstgemeinde betrachtet einerseits die wirtschaftliche Förderung ihrer Mitglieder als eine ihrer vornehmsten Aufgaben und ist andererseits bestrebt, das Interesse für gute bodenständige Kunst zu wecken.“²³⁴

Die Künstlervereinigungen nehmen also eine wesentliche Rolle bei der Konstruktion eines spezifischen regionalen Künstlerbilds ein. Im Prinzip funktionieren sie, gemeinsam mit den Kulturinstitutionen, als Vermittler der eigenen Identität und als Förderer des „kulturellen Eigentums“.

In diesem Zusammenhang ist als ein typisches Merkmal des vom „Vorarlberger Künstler“ propagierten Bildes die Vorstellung der „Enge“ zu nennen, des Mangels an Einflüssen von außen durch die Isolation auf den „Vorarlberger Raum“: „Der Typus des Vorarlberger Künstlers der Zwischenkriegszeit ist gekennzeichnet durch den engen Lebensraum, durch schwache Eindrücke von außen (sie werden meist langsam verarbeitet), durch fehlende Information und ungünstige Auftragslage.“²³⁵

Nach Lürzer-Kager entspricht auch Martin Häusle diesem „Typus des Vorarlberger Künstlers“, indem er „zeit seines Lebens mit wenigen Ausnahmen, stark auf den engen, künstlerisch isolierten Vorarlberger Raum fixiert“ wäre.²³⁶

Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts: Mackowitz 1967 (Kb Nr. 7)²³⁷

In Karl Ilgs „Landes- und Volkskunde“ befindet sich ein Beitrag von Heinz Mackowitz, der einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der „Malerei und Plastik des 19. und 20.

²³³ Martin Häusle scheint bei der Ausstellung 1932 als Gast und später auch in den Mitgliederlisten der Vorarlberger Kunstgemeinde auf. In der Jubiläumsausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde in Bregenz anlässlich ihres 25-jährigen Bestandes 1938 sind folgende Künstler beteiligt: Max Dorrer, Karl Eyth, Franz Gradl, Stephanie Hollenstein, Martin Häusle, Eugen Jussel, Bartle Kleber, Fritz Krcal, Georg Ligges, Albert Rauch, Herbert Reyl-Hanisch, Rudolf Wacker.

²³⁴ Vorarlberger Kunstgemeinde, in: Vorarlberger Tagblatt, 11.3.1925, S. 5, zit. nach: Lürzer-Kager 1990, S. 37.

²³⁵ Kapitel „Der Künstler in Vorarlberg und seine überregionale Ausrichtung“, in: Lürzer-Kager 1990, S. 32.

²³⁶ Lürzer-Kager 1990, S. 146. Lürzer Kager bezieht sich hier auf den oft zitierten Satz von Gert Ammann über den „Typus des Vorarlberger Künstlers“ in: Gert Ammann 1975, S. 14.

²³⁷ Heinz Mackowitz: Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Landes- und Volkskunde, Geschichte, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs (Hg. Karl Ilg), Innsbruck-München 1967, S. 191-209, Abb. 67., S. 200. Der gesamte Auszug des Textes findet sich im Anhang als Kurzbiographie Nr. 7.

Jahrhunderts“ geben soll.²³⁸ Ein eigener Abschnitt ist der „Malerei im 20. Jahrhundert“ gewidmet. Darin wird eine Auswahl von Künstlern (und Künstlerinnen!) vorgestellt, die in diesem Zusammenhang als repräsentativ für die Kunstentwicklung in Vorarlberg bis in die sechziger Jahre angesehen werden.²³⁹ Martin Häusle wird innerhalb einer solchen Gesamtschau eine besondere Stellung zuteil, indem Mackowitz eingehend über sein Werk und über Biographisches schreibt.²⁴⁰

Der in Innsbruck lebende Heinz Mackowitz hatte bereits zu Lebzeiten des 1966 verstorbenen Künstlers in seiner Funktion als Kunstkritiker dessen Schaffen begleitet und zahlreiche Zeitungsartikel in Tiroler Zeitungen veröffentlicht. Dieses Naheverhältnis beeinflusst zweifellos auch die Darstellung, die in gewisser Weise die persönliche Sicht des Autors spiegelt.

Mackowitz' Darstellung ist von einer bestimmte Sicht auf den Künstler geprägt. Dabei fällt auf, dass der Glasmalerei insgesamt viel Raum beigemessen und diese dadurch im Verhältnis zur Malerei in den Vordergrund gerückt wird. Der Standpunkt des Autors, seine Rolle als Kunstkritiker und Kunsthistoriker in Innsbruck, wirkt sich in dieser Weise auch auf die Schwerpunkte der Darstellung aus; nicht zuletzt, indem die Glasfenster von Martin Häusle im Priesterseminar Innsbruck-Hötting (Auftrag 1954-1955) eine besondere Wertschätzung erfahren.

In dem von der biographischen Darstellung konstruierten Bild von Martin Häusle scheint dementsprechend die „Anerkennung“ des Künstlers auf den Aufträgen der kirchlichen Glasfenster zu basieren, mit denen sich nach Mackowitz Häusle erst „einen Namen machen konnte“.²⁴¹

Dies und zusätzlich noch die Abbildung eines Glasfensters (Innsbruck!) im Text verdeutlichen den besonderen Stellenwert, den die „Kirchenkunst“ in dieser Darstellung von Martin Häusle einnimmt. Die Besonderheit dieser Ausführungen liegt darin, dass Mackowitz dadurch eine

²³⁸ Mackowitz war Betreuer der Dissertation von Edith Schlocker-Keller 1980. Schreibt für die Tiroler Tageszeitung u.a. Univ. Prof. f. Kunstgeschichte, * 15.8. 1920 in Wien, † 8.9. 1985 in Innsbruck. Biographie online verfügbar unter: <http://wissen.spiegel.de/wissen/>.

²³⁹ Mackowitz schreibt über folgende Künstler und ihren Kontext in dieser Reihenfolge im Text: Josef Huber/Feldkirch (religiöse Monumentalmalerei), Franz Xaver Reiter (Freskomaler), Alfons Luger, Josef Berchtold, Alwin Arnegger; Max Dorrer, Stefanie Hollenstein, Georg Ligges, Bartle Kleber, Karl Eyth, Rudolf Wacker, Herbert von Rey-Hanisch, Oswald Baer, Edmund Kalb, Martin Häusle, Rudolf Högler, Herbert Arlt, Leo Sebastian Humer, Fritz Krcal, Helmut Fetz, Hubert Dietrich, Siegfried Kresser, Erich Smolics, Rudolf Zündel, Fritz Pfister, Hubert Bechtold, Leopold Fetz, Franz Rederer, Erich Ess, Walter Khüny, Eugen Jussel, Hannes Bertle, Karl Heine, Hans Georg, Franz Strobl, Alois Schwärzler, Irmengard Schöpf.

²⁴⁰ Mackowitz, 1967, S. 201-202.

²⁴¹ Mackowitz 1967, S. 202.

traditionelle Trennung von Auftragskunst und bildender Kunst aufhebt. Die Glasmalerei wird dabei gleich, sogar höher, als die akademische Gattungsmalerei bewertet. In dieser Hinsicht betont Mackowitz den Einfluss, den die Glasmalerei auf die Ölmalerei hätte, indem das „Licht“ als Ergebnis seiner Arbeit mit Glasbildern gesehen wurde.

Wesentlich erscheint hier auch der Begriff des „Expressiven“ und die Auffassung von Gegenständlichkeit, die charakteristisch für die Kunstbetrachtung von Mackowitz (und der 1960er Jahre in Österreich) zu bezeichnen ist.

Erst die Beschäftigung mit der Glasmalerei führte den Künstler zu kräftiger und lichtbetonter Farbgebung. In seinen Glasbildern, Wandmalereien und Mosaiken, aber auch in seinen späteren Landschaften und Porträts geht Häusle stets über die Naturvorbilder hinaus und steigert sie zu expressiven Formen, ohne jedoch die Gegenständlichkeit völlig zu zerstören.²⁴²

Die von Mackowitz erwähnten Merkmale der Malerei Häusles bestätigen, dass die Werke des Künstlers zwischen expressiven und impressionistischen Merkmalen eine Art Mischform bilden. Der Begriff der „Gegenständlichkeit“ spielt in dieser Hinsicht eine stabilisierende Rolle, auch wenn Häusle nach Mackowitz „in seinen späteren Landschaften“ eine Steigerung des „Expressiven“ erzielt hätte.

Mackowitz schließt seinen Beitrag wieder mit einer Aufzählung von aus seiner Sicht bedeutenden Werken der Glasmalerei; in dieser Reihenfolge: „Herz-Jesu-Kirche Bregenz, Pfarrkirche zu Götzis, Stadtpfarrkirche in Feldkirch, Zürs, Innsbruck (Priesterseminar), Villach und St. Christoph am Arlberg.“²⁴³

Zusammenfassend lässt sich aus der Darstellung von Mackowitz Folgendes ableiten: Martin Häusle repräsentiert ein Künstlerbild, das von der „freien“ Malerei (Autonomie) auf der einen Seite und der „Auftragskunst“ (Abhängigkeit) auf der anderen geprägt wird. Zwischen diesen Polen versucht die biographische Darstellung eine Verbindung zu konstruieren. Noch eine Polarisierung ließe sich weiterführend feststellen, sie betrifft das Verhältnis des Künstlers zu den Polen von „Moderne“ und „Tradition“. Dafür ist kennzeichnend, dass die Betrachtungsweise zwischen einer Tendenz zu modernen Strömungen (Expressionismus) und einer grundsätzlich konservativen Haltung (Gegenständlichkeit) eine Brücke zu schlagen versucht.

²⁴² Mackowitz 1967, S. 202.

²⁴³ Mackowitz 1967, S. 202.

Österreichische Kunst und Künstler

Kunst in Österreich: Feuchtmüller 1973²⁴⁴

Der Autor dieses Überblickswerks, Rupert Feuchtmüller, wird 1973 Direktor des Dom- und Diözesanmuseums in Wien. Durch seine kunsthistorischen Forschungen und Publikationen nimmt er maßgeblich Einfluss auf die Art und Weise, wie in den 1970er Jahren die „Kunst in Österreich“ rezipiert wird. Tonangebend dafür scheint das grundsätzliche Interesse, einen Überblick zu schaffen und historische Zusammenhänge in einem großen Bogen (Interesse am Bild der Kontinuität der Kunst!) zu beleuchten. Vor diesem Hintergrund ist zu sehen, wie Feuchtmüller in seiner Publikation auch die Bedeutung der Biennale von Venedig erläutert.²⁴⁵

Die Biennale von Venedig 1950, bei der Martin Häusle als Vertreter der „Kunst in Österreich“ teilgenommen hatte, kann hier als eine Art von „demokratischer“ Gesamtschau interpretiert werden. Die teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler vertraten Positionen aus allen Bundesländern/Regionen Österreichs und verschiedenen künstlerischen Richtungen:

Zunächst sei aber - im Rahmen dieser sehr informativen Selbstbewertung unseres Landes - noch ein Blick auf die Liste jener Künstler geworfen, die Österreich auf der Biennale in Venedig vertreten haben. Die ersten vier Ausstellungen - die erste fand 1948 statt - hatte noch Josef Hoffmann juriert. Mit Werken Egon Schieles und Fritz Wotruba stellte sich Österreich nach dem Krieg in Venedig vor. 1950 folgte eine Kollektion mit Werken von Herbert Boeckl, Maria Bilger, Fritz Wotruba, Wander Bertoni, Heinz Leinfellner, Oskar Laske, Anton Lehmden, Oskar Matula, Erich Miller-Hauenfels, Kurt Moldovan, Herbert Pass, Hans Robert Pippal, Oskar Schmal, Werner Scholz, Max Spielmann, Anton Steinhart, Rudolf Szyskowitz, Carl Unger, Hermann Walenta, Hans Weber-Tyrol, Hans Weiler, Alfred Wickenburg, Paul Flora, Gerhard Frankl, Max Frey, Hans Fronius, Ernst Fuchs, Oskar Gawell, Martin Häusle, Wilhelm Honeder und Ernst Huber.²⁴⁶

Wie Feuchtmüller betont, stellt die Biennale eine Art von „Selbstbewertung unseres Landes“ dar. Dabei erscheint es wesentlich, dass noch 1948 mit Egon Schiele und Fritz Wotruba zwei Einzelpositionen gezeigt werden (somit eine historische und eine zeitgenössische „österreichische“ Position). Diese einzelnen „Vertreter“ wurden 1950 von einer Gruppe ersetzt: Die Biennale 1950 repräsentiert in dieser Hinsicht eine bestimmte Kunstauffassung der

²⁴⁴ Rupert Feuchtmüller, Kunst in Österreich. 2 Bände. Wien, München, Basel 1973, S. 262-263.

²⁴⁵ Feuchtmüller, Rupert, * 5. 8. 1920 Moosbrunn (Niederösterreich), Kunsthistoriker. Beamter im Niederösterreichischen Landesmuseum, ab 1973 Direktor des Wiener Dom- und Diözesanmuseums; Initiator der niederösterreichischen Landesausstellungen.

Online verfügbar unter: <http://aeiou.icm.tugraz.at/aeiou.encyclop.f/f302649.htm>

²⁴⁶ Feuchtmüller 1973, S. 262-263.

Nachkriegszeit. Vor diesem Hintergrund wäre weiterführend das Künstlerbild von Martin Häusle neu interpretierbar: So gesehen hätte das regionale Künstlerbild auch in der Außenpräsentation des Landes eine gewissermaßen stabilisierende Funktion inne.

In Hinblick auf diese Stabilität und Kontinuität des nationalen Eigenbilds lässt sich auch die Einbettung der „Künstlernamen“ in Sammeldarstellungen interpretieren. Was die Ausstellungspolitik der Nachkriegszeit betrifft, ist es für die Zeit nach 1945 bis 1955 kennzeichnend, dass der „Künstlername“ (Künstlersubjekt) dem Gesamtbild untergeordnet wird. In diesen Kontext passen auch die beiden Ausstellungen mit Martin Häusle: die „Erste Große österreichische Kunstausstellung“ 1947 und „10 Jahre Malerei und Plastik in Österreich“ von 1955 im Künstlerhaus in Wien. Beide zeugen vom restaurativen Interesse, das „Eigenbild“ der Nation, die österreichische Identität in der Nachkriegszeit wieder herzustellen.

In diese Tradition der Kunstbetrachtung seit 1945 kann wiederum die Publikation „Kunst in Österreich“ von Rupert Feuchtmüller eingeordnet werden. Gerade die „Liste“ von Namen gibt Aufschluss darüber, dass die Tendenz zur Gleichstellung und zur Vereinheitlichung der unterschiedlichen künstlerischen Positionen vorherrscht.

Die Chronik: Fleck 1982²⁴⁷

Vergleichbar mit Feuchtmüllers Aufzählungen, jedoch ohne Interpretationsansätze und als Dokumentation der Biennalegeschichte verfasst, ist Robert Flecks „Chronik“.²⁴⁸ Darin werden wieder die Beteiligten bei der Biennale von 1950 aufgelistet.

Die Biennale von 1950 bildet einen wesentlichen Faktor im Künstlerbild von Martin Häusle (in der biographischen Darstellung vergleichbar mit dem Staatspreis von 1947), nämlich als Maßstab für den Stellenwert des Künstlers. Sie zeigt nebeneinander „konservative“ und „moderne“ Tendenzen, „nationale“ und „internationale“ Orientierungen sowie die typischen „regionalen“ Vertreter, für die Häusle als repräsentativ angesehen wurde. Diese

²⁴⁷ Robert Fleck, Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Band 1 Die Chronik. 2 Bände. Wien 1982, S. 27–28.

²⁴⁸ Zur Biographie von Robert Fleck: Doktor der Philosophie (Geschichte und Kunstgeschichte) 1982 an der Universität Innsbruck. Seit 1982 Kunstkritiker und Ausstellungsmacher: zahlreiche Ausstellungen in verschiedenen Ländern, über 1700 Publikationen in internationalen Kunstzeitschriften und Ausstellungskatalogen, Vortrags- und Lehrtätigkeit in rund siebzig Museen und Kunsthochschulen, Kommissär des Österreichpavillons der Biennale Venedig 2007 (mit Herbert Brandl): Bio von Fleck online verfügbar unter www.biennale07.at/doc.php?id=15&kind=doc.

Hintergrundsituation rückt wiederum die Art und Weise, wie Häusle rezipiert wurde, in ein neues Licht: Es scheint, dass er gerade durch das von ihm verkörperte Idealbild einer isolierten, kreativen Individualität zu diesem repräsentativen Stellenwert in der Kulturpolitik der Nachkriegszeit gelangen konnte.

Im Prinzip liegt die Bedeutung der Biennale von 1950 (mit dem Teilnehmer Martin Häusle) darin, eine seit 1900 in Österreich vorherrschende „polyzentristische“ Grundhaltung zu betonen. Eine solche den Regionalismus der Kunst betonende Haltung ist typisch für die kulturpolitisch instrumentalisierte Kunstauffassung in Österreich. Regionalistische Kunst wirkt im Rahmen der Ausstellungspräsentationen im In- und Ausland gewissermaßen sinnstiftend an der Konstruktion eines bestimmten nationalen Eigenbildes mit. Dies wiederum hängt eng mit der nach 1945 angestrebten Demonstration von bestimmten, im Hintergrund stetig wirkenden „österreichischen“ Kontinuitäten zusammen, wofür sich das Bild von „Kunst und Künstler“ besonders eignete.

Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938: Breuss 1993²⁴⁹

Nicht die Künstler, sondern die Kunstwerke stehen im Mittelpunkt dieser Publikation über „Österreichische Malerei und Graphik der Zwischenkriegszeit“ von 1993. Es geht um „Österreichische“ Kunst, ein Begriff, der oft diskutiert und kritisiert wird. Mehrmals wurde vorgeschlagen, diesen durch Kunst „in Österreich“ zu ersetzen, um die zu enge Verknüpfung von nationaler Zugehörigkeit und dem Kunstbegriff aufzulösen.²⁵⁰

Herausgeber dieser Publikation sind Christoph Bertsch und Markus Neuwirth. Bertsch, Professor an der Universität Innsbruck, legt einen Schwerpunkt seiner Forschungstätigkeit auf die Kunst in Tirol und stellt diese dabei in den Kontext der österreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit vor 1938.²⁵¹ Im vorliegenden Katalog der „Österreichischen Galerie Belvedere“ von 1993 versammeln die Herausgeber verschiedene AutorInnen, die eine vielfältige Sicht auf traditionelle Gattungen von Malerei und Graphik beanspruchen.

²⁴⁹ Renate Breuss, Stillleben der Zwischenkriegszeit. Kompositionsübung oder Ausdrucksmittel? In: Christoph Bertsch, Markus Neuwirth (Hg.), Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938, Salzburg, Wien 1993, S. 73–83.

²⁵⁰ Vgl. zur Kritik am Begriff der „Österreichischen“ Kunst die Ausführungen von Patrick Werkner; In: Patrick Werkner (Hg.): Kunst in Österreich 1945–1995. Wien 1996, S. 9f.

²⁵¹ Mehr Informationen zur Person von Christoph Bertsch:

Online verfügbar unter <http://www.uibk.ac.at/kunstgeschichte/personal/lehrpersonal/bertsch.html>.

Den Beitrag „Stilleben der Zwischenkriegszeit. Kompositionsübung oder Ausdrucksmittel?“ steuert Renate Breuss bei, die am Institut für Kunstgeschichte in Innsbruck bei Christoph Bertsch studiert hatte.²⁵² Ihre Herangehensweise an Martin Häusle ist geprägt von dem Interesse, die Werkbeschreibung in Bezug zur Person des Künstlers zu bringen, wobei Anekdoten, Stationen und Situationen aus dem Leben des Künstlers eingebunden werden.

Als Beispiel für die Kunstproduktion von Häusles in der Zwischenkriegszeit behandelt die Autorin in diesem Kontext das „Kartoffelbild“ (1935, Abb. 13).²⁵³ In ihre Werkbetrachtung bezieht sie die biographische Situation mit ein und verknüpft auf diese Weise Herkunft und Lebensgeschichte mit dem Werk, das als Illustration dazu dient: „In düsteren Farben malt Häusle die in Körben gelagerten Kartoffeln im Keller seines Elternhauses in Satteins, Vorarlberg. Als Kind hatte er dort des öfteren die Arbeit des Entkeimens verrichtet.“²⁵⁴

Bei dieser Darstellung geht es um eine Betonung der Herkunft aus einer „ländlichen Umgebung“. Ein typisches Merkmal des „regionalen“ Künstlerbildes ist nun darin zu erkennen, dass grundsätzlich eine Tendenz zur „Mystifizierung“ des „Ländlichen“ bemerkbar ist.²⁵⁵

Zeitschriftenartikel

Eine Vielzahl an Zeitungsnotizen, Ausstellungsrezensionen und Zeitschriftenartikeln verdeutlicht den hohen Grad der Beachtung, den Martin Häusle von seinen Zeitgenossen erfahren hatte.²⁵⁶ Es wird daraus ersichtlich, dass bereits seit den 1930er Jahren zahlreiche AutorInnen an der Konstruktion eines bestimmten Künstlerbildes von Häusle mitgewirkt haben.

²⁵² Breuss 1993, S. 73-83; Renate Breuss, geboren 1956 in Hohenems, Studium der Kunstgeschichte in Innsbruck. Sie lebt als freischaffende Kunsthistorikerin in Rankweil in Vorarlberg. Die Autorin hat zahlreiche Publikationen über Malerei und Architektur im 20. Jahrhundert veröffentlicht. Aufbau eines Kochinstituts in Vorarlberg mit einschlägiger Forschungstätigkeit.

Biographie online verfügbar unter <http://haymonverlag.at/portrait.php3?autorid=10>.

²⁵³ Vgl. zur Werkrezeption im Teil III: Leben und , Werk. Martin Häusle im Spiegel der Werkrezeption, Abb. 13.

²⁵⁴ Breuss 1993, S. 78.

²⁵⁵ Im Kern geht diese Darstellungsweise auf bestimmte Idealvorstellungen im traditionellen Künstlerbild zurück, womit das Aufwachsen in der ländlichen Umgebung (das „Motiv des Hirtenjungen“) verbunden wird. Siehe dazu meine Ausführungen in Teil II über die Motive im Mythos vom Künstler.

²⁵⁶ Siehe Schlocker-Keller 1980; im Anhang werden von Schlocker-Keller alle damals erfassten Zeitungsartikel, Zeitungsnotizen, Aufsätze aufgelistet. Insgesamt handelt es sich um 210 Artikel, Rezensionen, Besprechungen.

Diesen Wurzeln des Künstlerbildes in der Rezeption von Häusles Zeitgenossen soll hier nachgegangen werden und hinterfragt werden, welchen Einfluss diese Artikel auf das Künstlerbild nehmen. Wie bereits in der Untersuchung der Monografien, Ausstellungskataloge und Überblicksdarstellungen über Martin Häusle spielt die Rolle der AutorInnen und ihr Verhältnis zum Künstler dabei eine bedeutende Rolle.

Die Zeitschriften sind dabei in gewisser Weise vergleichbar mit den Kulturinstitutionen. Sie bilden eine institutionalisierte Präsentationsfläche für eine Individualdarstellung und dienen somit der gesellschaftlichen Einordnung und der Definition des Stellenwerts eines Künstlers. Für eine Beurteilung derselben ist zu berücksichtigen, dass die meisten Autoren zum engeren Freundes- und Bekanntenkreis des Künstlers zählen. Die Konsequenz daraus ist ein eher ambivalentes Künstlerbild und eine Darstellung, die mehr über die Person und die Einstellung der Autoren als über den Künstler aussagt.

Eine tiefer gehende Analyse der Zeitschriftenartikel würde aber darüber hinaus auch Aufschlüsse über die Erwartungshaltung der Zeitgenossen von Martin Häusle zulassen. In gewisser Weise nämlich spiegeln die Artikel die Rolle und die soziale Position des Künstlers; nicht nur weil die Autoren meist in einer persönlichen Beziehung zu ihm stehen. In den meisten Fällen bedeutet die Rolle, Funktion, nicht zuletzt auch der politische Hintergrund einer Zeitschrift selbst einen Faktor, der auf das Künstlerbild einwirkt.

Eine weiterführende Untersuchung könnte somit die Rezeption in den öffentlichen Medien als ein Ergebnis des Zusammenwirkens mehrerer sozialhistorischer Faktoren betrachten. Daran anknüpfend könnten so die Bedingungen der von einem solchen „Regionalismus“ geprägten Kunstauffassung der 1940er Jahre bis in die 1960er Jahre gezeigt werden.

Die Zeitschriften geben Einblick in die propagierte Kunstauffassung: Tatsächlich ist der Künstler dadurch immer als Teil von Propaganda zu betrachten. Einerseits wird der Künstler innerhalb dieser Präsentation instrumentalisiert, sodass seine Funktion nur darin zu bestehen scheint, die Kunstauffassung der Autoren zu repräsentieren; andererseits ist es gerade diese Bestätigung des Künstlers von Außen, die seine Anerkennung begründet und durch die sein Schaffen eine bestimmte Wirkung erlangt. Grundsätzlich kann also angenommen werden, dass die Zeitungsartikel eine wichtige Drehscheibe darstellen, in der verschiedene soziale, politische und kulturelle Faktoren zum Ausdruck kommen.

Bergland: Welte 1942²⁵⁷

Der erste umfassendere Artikel zu Martin Häusle erschien in der Zeitschrift „Bergland“ im Jahr 1942. Verfasser ist der Schriftsteller und Beamte Adalbert Welte. Wie Welte später selbst berichtet (siehe Welte 1970), ist er von Kindheit an mit Martin Häusle eng befreundet.²⁵⁸ Adalbert Welte beschwört immer wieder die „Vorarlberger“ Identität; seine Themen kreisen großteils um das Motiv der Herkunft und der Verwurzelung im regionalen Raum.

Vor diesem gewissermaßen patriotischen Hintergrund ist auch der Titel seines Aufsatzes zu betrachten: „Der Feldkircher Maler Martin Häusle“. Hier wird der „Maler“ Häusle bereits im Titel mit seinem Wohnort und der Herkunft verbunden.

Bei Welte geht es darum, das Prinzip einer kreativen Individualität zu heroisieren und ein bestimmtes Menschenbild darzustellen, wofür der Künstler repräsentativ betrachtet wird:

Darum also wird der aktive Mensch – und fassen wir die Spitzenleistung des aktiven im schöpferischen Menschen zusammen – nie Landschaft klassifizieren; er bleibt frei und ungezügelt (das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung!), lediglich durch die Existenz seiner Seele zu Handlungen und Unterlassungen und damit zu Aufgaben bestimmt, die nicht jeder begreifen kann.²⁵⁹

Im Prinzip schreibt Welte nicht über Häusles Werk sondern über seine Auffassung der „Aufgaben“ des Menschen, über dessen Freiheit und über die Existenz der „Seele“, die ihn zu autonomen Entscheidungen befähigen würden. Dadurch verschlüsselt Welte diverse Botschaften, die auf den Künstler, gemeint ist das Bild des „schöpferischen Menschen“ überhaupt, projiziert werden. In dieser Hinsicht repräsentiert hier dieses Bild noch mehr: Individualität als Gegenbild zur Kollektivität. Der allgemeingültige Mythos (auch das Rätsel!) des Künstlers, an den Welte in dieser Darstellung im Grunde appelliert, ist dabei eng verbunden mit dem Ideal von der Selbstbestimmung („frei und ungezügelt“).

²⁵⁷ Adalbert Welte, Der Feldkircher Maler Martin Häusle. In: Bergland, Jg. 1942, Heft 10-12, S. 9–10.

²⁵⁸ Adalbert Welte (* 30. Juni 1902 in Frastanz, Vorarlberg; † 9. Juli 1969 in Hard, Vorarlberg) war ein österreichischer Schriftsteller und Beamter, http://de.wikipedia.org/wiki/Adalbert_Welte. Die beiden bekanntesten Romane „Das dunkle Erbe“ und „Die große Flucht“ erfassen die Geschichte der „Walserwanderung“ und handeln von diesem Volksstamm, der sich im Zuge der Völkerwanderungen in Vorarlberg ansiedelte. Weitere Werke: Romane: Wer Wind sät, 1949; Schatten über'm Dorf, 1953; Novellen; Hörspiele; Hg. des Vorarlberger Volkskalenders, 1945ff.

²⁵⁹ Welte 1942, S. 9.

Ein weiteres allgemein gültig aufzufassendes „Menschenbild“ ist im Text von Adalbert Welte zu beobachten. Es geht um die Herkunft in einer ländlichen, bäuerlich geprägten Umgebung. So wie Welte sich ausdrückt, stellt Martin Häusle als „primitiver“ Mensch in einer bäuerlichen Umgebung das Gegenbild zum Bürgerlichen, Städtischen dar:

Von so hoher Auffassung der künstlerischen Sendung ist auch Martin Häusle (Feldkirch) besessen, der ohne Voraussetzungen seinen Auftrag zur Künstlerschaft übernahm und als „primitiver“ Mensch sich ohne jede bürgerliche und wirtschaftliche Grundlage und in unablässiger Mühe die Vorbedingungen zur Bewältigung seiner Aufgaben schuf.²⁶⁰

Verschiedene biographische Formeln, die dem „Mythos vom Künstler“ entsprechen, und das Prinzip der „kreativen Individualität“ des 19. Jahrhundert bestärken, treten somit bei Adalbert Welte in Erscheinung. Beispielsweise ist dies im Bild der Armut und der Überwindung von Schwierigkeiten wieder zu finden; die Entwicklung zum Künstler trotz finanzieller Unsicherheit (Motiv von der Entdeckung des Talents, der Armut und der Künstleraskese) und das Bild des Künstlers, der „ohne Voraussetzungen“ (Motive des Hirtenjungen und vom Künstler als „Autodidakten“) seine Berufung annimmt.

Ein weiterer Aspekt dieser Darstellung Häusles bestätigt ein traditionelles Künstlerbild, in dem Charaktermerkmale und Tugenden der Künstlerperson deren Biographiewürdigkeit und Vorbildwirkung begründen. Wie sehr das Werk als Mittel betrachtet wird, um die „Persönlichkeit“ zu erfassen, kann folgender Textauszug verdeutlichen:

Für ihn war das Malen nie eine rein technische Angelegenheit, aber ebenso wenig verkannte er die nötige handwerkliche Zucht und so wuchs er langsam, aber stetig heran und ist heute der, als den ihn die besten Kenner schätzen. Er, ein Stiller im Lande, hat sich nie um äußere Anerkennung bemüht und kraft seiner geraden Art ist er unbeirrbar von Meinungen und Richtungen seinen Weg gegangen. So zieht er das Problem, das ihn zur Darstellung des Objekts zwingt, mit aller Leidenschaft als sein Persönlichstes heran und erst, wenn er es auf die einfachste Art zu lösen versteht, beginnt er zu schaffen.²⁶¹

Ein typisches Merkmal dieser Künstlerdarstellung ist, dass Charaktereigenschaften (beispielsweise: „ein Stiller“, „kraft seiner geraden Art“, „unbeirrbar“) mit der Gestaltungsweise seiner Bilder verknüpft werden.

²⁶⁰ Welte 1942, S. 9.

²⁶¹ Welte 1942, S. 9.

Den Schwerpunkt Weltes bildet das Thema der „Landschaftsbilder“. Diese Thematik erscheint nun besonders geeignet, die Persönlichkeit als ein Idealbild des Menschen, als Vorbild darzustellen. Der „Mensch“ überhaupt wäre nach Welte von der Landschaft bestimmt, an dieser Landschaft erkennbar.

Das ist es ja: an der Landschaft erkennen wir den Menschen und wer vor den Wirkungen und Auswirkungen dieser Natur besteht, hat sich nach den ihn umgebenden Gesetzen erfüllt. Diese Landschaft lässt ihm keine Ruhe.²⁶²

Als „das“ Hauptmotiv der Malerei von Häusle wird immer wieder die Landschaft des „Walgau“ genannt. In diesem Tal liegt der Geburtsort (von Häusle und Welte); und dort lebte Häusle auch bis 1938. Obwohl Häusle zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Artikels längst in Feldkirch lebte, bleibt diese Berglandschaft rund um den „Walgau“ weiterhin sein zentrales Bildmotiv. In Weltes Text sind Abbildungen von diesen Werken eingefügt, die alle um 1941 entstanden sind: „Nebelmeer vom Älpele aus gesehen“, „Landschaft bei Gampelün“, „Blick gegen Walgau“, sowie eine „Baumallee“ sowie die „Allee im Sommer“ im Tschavoll'schen Park am Margarethenkapf in Feldkirch, ein weiteres beliebtes Motiv von Martin Häusle.²⁶³

Zusammenfassend sollen zwei Aspekte am Beispiel dieses Artikels von Welte noch hervorgehoben werden: die Beobachtung eines „lokalen Künstlerbildes“ und die enge Verknüpfung von Leben/Charakter und Werkrezeption, wodurch der Künstler als Idealbild des Menschen präsentiert wird.

In Bezug auf das „lokale“ Künstlerbild ist auffallend, dass Martin Häusle hier mehrmals betont als „Feldkircher Maler“ bezeichnet wird. Auf diese Weise werden der Lebensraum und der Bezugsort des Künstlers stärker in den Vordergrund gerückt.

Eine Erklärung dafür ließe sich möglicherweise vor dem politischen und kulturellen Hintergrund der 1940er Jahre finden, als das „Lokale“ gewissermaßen eine Art von Zufluchtsort darstellen konnte. Bezug nehmend auf ein solches Bild des Rückzugs ist feststellbar, dass es vor allem das Konzept der kreativen Individualität ist, welches einen solchen Lokalbezug begründen (und legitimieren) konnte.

²⁶² Welte 1942, S. 9f.

²⁶³ Zwei dieser Abbildungen sind im Werkkatalog von Edith Schlocker-Keller verzeichnet. „Baumallee“ entspricht Kat. Nr. 128, Allee im Sommer, 1941, „Landschaft von Gampelün gegen Walgau im Winter“, entspricht Kat. Nr. 133.; Siehe dazu auch Abb. 7 in Teil III: Leben und Werk: Martin Häusle im Spiegel der Werkrezeption.

Mit dieser Auffassung von Individualität bei Welte war auch ein bestimmtes „Naturbild“ verbunden: die Individualität wird dabei immer im Spiegel der Naturbetrachtung (der Landschaftsmalerei) gesehen. Und auf der Grundlage einer solchen Naturbeschreibung, die eng mit einem Charakterbild verknüpft wurde, konstruiert Welte eine bestimmte allgemeingültige Idealvorstellung vom Menschen.²⁶⁴

Kunst ins Volk: Strobl 1957²⁶⁵

In der von Karl Strobl herausgegebenen Zeitschrift „Kunst ins Volk“ wird jene Rhetorik deutsch-nationaler Kunstauffassungen benutzt, die seit dem 19. Jahrhundert ein konservatives Künstlerbild mitbestimmen. Darin ist sie ein Beispiel dafür, dass die Darstellung des Künstlers als Projektionsfläche für Mentalitätsvorstellungen instrumentalisiert wird, um kulturelle, charakterlich spezifische Eigenschaften eines „Volkes“ zu repräsentieren.²⁶⁶

Bereits in der Einleitung ist die Richtung festgelegt, die Strobbs Artikel über „Die zeitgenössischen Künstler“ einschlägt.

Es ist uralter deutscher Boden, dieses stolze Land zwischen Arlberg und Bodensee. Alemannischen Stammes das Volk, das es bewohnt. Seine Aufgeschlossenheit, seine Unternehmungslust, seine Disziplin mag es wohl von jenem großzügigen Kolonistengeist herleiten, mit dem es schon vor der karolingisch-fränkischen Zeit im alten römischen Brigantium in Berührung gekommen war.²⁶⁷

Wie diese Sätze verdeutlichen, geht es in Strobbs Artikel eindeutig um die Mentalitätsvorstellungen des Volkes (eines „alemannischen Stammes“), zu denen das Vorarlberger Kunstschaffen der fünfziger Jahre in Beziehung gebracht werden soll.

Tatsächlich wird durch Strobbs Rückgriff auf weit zurückliegende historische Wurzeln (des Vorarlberger Volkes) die deutsch-nationale Orientierung, die hierbei zum Ausdruck kommt, überdeckt. Zugleich wird das Politische einer solchen Einstellung hinter einer unpolitischen

²⁶⁴ Ergänzend wäre es notwendig, den NS-Kunstpropaganda in eine Relation zu dieser von Welte hier vertretenen Kunstauffassung zu stellen. Der NS-Kunstbegriff wäre zu diskutieren in Hinblick auf eine vergleichbare Auffassung von Natur und Ewigkeitsbildern, die zur Legimitation der Ideologien dienen konnte. Die Biographie von Adalbert Welte und seine Rolle/Funktion im Nationalsozialismus wären zu untersuchen.

²⁶⁵ Karl Strobl, Die zeitgenössischen Künstler, in: Kunst ins Volk, Zeitschrift für Freunde der bildenden Künste Malerei / Graphik / Plastik / Architektur / Kunsthandwerk, VIII. Jahrgang, Folge I/II 1957, S. 28 – 64.

²⁶⁶ Mit dieser Feststellung beziehe ich mich auf die Ausführungen weiter oben über „Eigenbild und Fremdbild“ und die von Werner Hofmann ausformulierten Thesen über nationale und regionalistische Tendenzen in der Kunst des Historismus.

²⁶⁷ Strobl 1957, S. 28.

Definition von „Heimat“ und dem Begriff vom „Volkstum“ (Beispiel: das „alemannische Land“) verborgen.

Der Kunst in Vorarlberg weist Strobl dabei die Rolle zu, eine Brücke zu diesen Mentalitätsvorstellungen zu schlagen, indem er beispielsweise diese als „Beitrag zur deutschen Kunst“ bezeichnet: „Überblicken wir das, was dieses wunderbare alemannische Land als Beitrag zur deutschen Kunst der Gegenwart geleistet hat - und noch leistet - so können wir stolz darauf sein. Und wenn auch hin und wieder Strömungen bemerkbar werden, die nicht unserer Art entsprechen, die da und dort den mit unsäglicher Mühe immer wieder neu errichteten Damm überspülen, den wir wohl verteidigen müssen, um unser Volkstum über eine sehr schwere Zeit hinwegzuretten, so mögen diese Auseinandersetzungen letzten Endes zur Läuterung und Besinnung beitragen. Denn im gleichmäßigen Pendelschlag zwischen der Liebe zur engeren Heimat und der Verantwortung gegenüber der deutschen Kunst wird wohl das Heil liegen.“²⁶⁸

Aus dieser eindeutigen Positionierung nahe dem „völkischen“ Gedankengut des Nationalsozialismus lässt sich schließen, dass so wie die Kunst entsprechend auch der „Künstler“ in diese Propaganda eingebunden wird. Es wird deutlich, dass in Strobls Zeitschrift „Kunst ins Volk“ ein Künstlerbild propagiert wird, das den „Künstler“ als „nationales oder patriotisches Identifikationssymbol“ einsetzt.²⁶⁹

In diesem Zusammenhang stellen sich nun solche Tendenzen des „Regionalismus“ heraus, die sich in Bezug auf Werner Hofmann ausführlicher erörtern lassen.²⁷⁰ Demnach wäre die Tendenz zu einer Besinnung auf das spezifische „Eigene“ als eine typische Eigenschaft des Regionalismus anzusehen. Damit ist aber auch notwendigerweise eine Abgrenzung gegenüber Einflüssen von Außen verbunden. Die Ablehnung dieses Bildes von Veränderung, Fortschritt, Wandel, das mit dem Begriff der Moderne erfasst wurde, ist ein Teilaspekt dieser Tendenz. Der Regionalismus besitzt dadurch eine grundlegend konservative Komponente, womit das Bewahren des Bestehenden, die Tradition verbunden wird. In dieser Ausformung ist das Regionale aber genauso ein Ergebnis einer deutsch-nationalen Kunstauffassung mit Wurzeln im 19. Jahrhundert, welche in solchen Auffassungen von Karl Strobl noch 1957 ihren Niederschlag finden.

²⁶⁸ Strobl 1957, S. 64.

²⁶⁹ Werner Hofmann: „Nationen malen keine Bilder“, in ders.: Wie deutsch ist die deutsche Kunst, Leipzig 1999, S. 48.

²⁷⁰ Vgl. Hofmann 1994, S. 48f.; Siehe dazu auch meine Ausführungen im Kapitel „Eigenbild und Fremdbild“ weiter oben.

Auf dieser Grundlage ist nun Strobls Gesamtdarstellung des Kunstschaffens in den fünfziger Jahren, die eine ausführliche Darstellung von Martin Häusle enthält, neu interpretierbar. Als „zeitgenössische Künstler“ präsentiert Strobl hier eine Künstlergeneration, die seit den dreißiger Jahren im Kunstbetrieb in Vorarlberg eine Rolle spielte. Allen gemeinsam ist, dass sie nach Abschluss ihrer Studien in den Kunstzentren zurückkehrten und in Vorarlberg tätig blieben.²⁷¹

Mit Ausnahme der Ausbildungswege in München und Wien werden die Biographien der Künstlerinnen und Künstler nur angerissen. Das Hauptaugenmerk richtet Strobl auf die Merkmale des „Werks“ und verknüpft dabei die Eigenschaften des jeweiligen Gesamtwerks (hauptsächlich der Malerei) mit Charaktereigenschaften. Ausgehend von einem solchen „Charakterbild“ schafft Strobl auf diese Weise ein Bild der Vorarlberger Mentalität. Gemeint ist damit die idealisierte Vorstellung eines „Volkes“ (den „Vorarlbergern“?), das wiederum eng verbunden mit dem Bild der diese Region kennzeichnenden und begrenzenden Landschaft betrachtet wird.

Ein charakteristisches Merkmal für die von Strobl vertretene Kunstauffassung ist in der offensichtlichen Abneigung gegen Stile und stilistische Zuordnungen zu erkennen. In den Werkbeschreibungen wird stattdessen die Verbindung von Herkunft, Lebensraum und Charakter herausgestrichen. Jegliche Assoziation mit Vorbildern und Kunstströmungen wird dabei zugunsten einer Betonung von Individualität und Charakter ausgeklammert.

Die Darstellung von Martin Häusle kennzeichnen entsprechende Merkmale eines mit den Werken verknüpften Charakterbilds. Darüber hinausgehend werden ideologische Bezüge deutlich, wenn beispielsweise die Landschaftsmalerei stellvertretend für ein „Heimatbild“ herangezogen wird:

Hier wird – vor allem in seinen Landschaften – unter der dünnen Schicht des rein Handwerklichen das fühlbar, was nur aus dem Ineinanderströmen von Heimatverbundenheit und starkem künstlerischen Erlebnis gestaltet werden kann.²⁷²

Welchen Stellenwert verleiht nun Strobl in diesem Kontext Martin Häusle? Es ist zu beobachten, dass Häusle von Strobl in jeder Hinsicht höher bewertet wird als die mit ihm verglichenen

²⁷¹ Zu dieser Gruppe zählt Strobl an erster Stelle Martin Häusle, dann Eugen Jussel, Karl Schwärzler, Leopold Fetz und Herbert Berchtold, Karl Eyth, Siegfried Fussenegger, Hans Strobl, Franzi Strobl-Fussenegger, Hedwig Gölkel-Rhomberg, Trudi Rhomberg, Gustl Meyer, Mila Bjelik, Liesl Thurnher-Weiß, Käthe Sinz, Hubert Fritz, Leo Sebastian Humer, Konrad Honold, Hubert Gasser, Engelbert Montbeller, Hannes Berthle, Ludwig Schmidle, Emil Gehr und Herbert Albrecht. In: Strobl 1957, S. 29.

²⁷² Strobl 1957, S. 29.

Zeitgenossen. Beispielsweise ist Strobls Vergleich von Häusle mit Karl Schwärzler voll von wertenden Adjektiven, welche meine These einer hier stattfindenden Instrumentalisierung der Werkrezeption eines Künstlers im Sinne von Eigenbild und Fremdbild bestätigen: „Die Farbigkeit Schwärzlers steht der Häusles irgendwie nahe, wenngleich sie großstädtischer, gefälliger, deshalb aber nicht unbedingt wirkungsvoller ist. Was bei Häusle nur so und nicht anders sein kann, lässt bei Schwärzler noch zahlreiche Möglichkeiten offen, deren einzige Gefahr - so paradox das klingen mag - vielleicht eben das Wissen um diese Möglichkeiten darstellt.“²⁷³

Das „Großstädtische“ verkörpert nach Strobl also Einflüsse, die als Gefahren empfunden werden. Das Wissen um die „Möglichkeiten“ (gemeint sind „moderne“ Kunstströmungen) wird als eine Bedrohung für die spezifischen Eigenheiten (also Strobls Begriff von „Volkskunst“) empfunden.

Daraus lässt sich nun schließen, dass Strobl das „Individualitätsprinzip“ des Künstlers dafür einsetzt, um gegenüber der Ausbildung und dem „Außen“, das heißt dem Vertreter einer zentralistisch aufgefassten Ästhetik, den Rückzug auf das Eigene (das „so und nicht anders sein“ bei Häusle) zu betonen. Das Bewahren der „Individualität“ bedeutet bei Strobl demnach zugleich das Bewahren der eigenen Mentalität. Ein wesentlicher Faktor dieser Konstruktion von „Individualitätsvorstellungen“ ist nun die Einbindung von überlieferten Heroisierungsformeln, die einen Mythos des „regionalen Künstlers“ begründen: dessen Ursprünglichkeit oder Authentizität, die dessen einfache, ländliche Herkunft begründet.

Nicht im Widerspruch dazu, sondern vielmehr erklärbar aus dieser vom Individuellen geprägten Auffassung künstlerischer Arbeit (Landschaftsmalerei), wird in diese Darstellung Häusles zuletzt auch seine Kirchenkunst (Glasfenster) eingebunden. Strobl erwähnt als eine Art Hauptwerk in diesem Bereich die Glasfenster von Götzis (1946-1947, Abb. 14).²⁷⁴

Der Grundtenor der Formulierungen Strobls ist im Sinne eines heroischen Künstlerbildes bewertend, kann jedoch eindeutig einer bestimmten „Fachsprache Kunstgeschichte“ zugeordnet werden. Weiterführend ist zu hinterfragen, auf welche Weise sich durch die Kunstrezeption und mittels einer „wissenschaftlichen“ Sprache ideologische Inhalte transportieren lassen.

²⁷³ Strobl 1957, S. 30.

²⁷⁴ Das gesamte Zitat zu den Glasfenstern Götzis ist weiter unten in Teil III nachzulesen, Abb. 14.

Der Artikel über „Die zeitgenössischen Künstler“ in „Kunst ins Volk“ ist für die Rolle der Kunstkritik als Ideologieträger ein treffendes Beispiel. Für eine solche weiterführende Untersuchung wäre zu berücksichtigen, welche Rolle Karl Strobl im Nationalsozialismus spielte. Vor diesem politischen Hintergrund repräsentieren nämlich Person und Zeitschrift eine bemerkenswerte Kontinuität der Kunstrezeption: „Kunst ins Volk“ erscheint ab 1949 als Nachfolgezeitschrift von „Kunst dem Volk“, welche 1939 aus der Zeitschrift „Österreichische Kunst“ hervorging. Vor 1939 war der Herausgeber Strobl, von 1939 bis 1944 „Hauptschriftleiter“. Ab 1949 gab Strobl die Zeitschrift dann unter dem neuen Titel „Kunst ins Volk“ heraus. „Kunst ins Volk“ erschien bis 1970.²⁷⁵

Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins: Böckle / Welte 1963²⁷⁶

Die beiden Autoren, die im „Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins“ den Artikel „Über Martin Häusle“ veröffentlichen, sind Josef Böckle und Adalbert Welte. Beide sind mit dem Künstler eng verbunden und begleiten als Freunde und Förderer sein Schaffen. Ihr Artikel wurde als Würdigung zu Häuslers 60. Geburtstag verfasst.

Gleich zu Beginn streicht Josef Böckle seine persönliche Beziehung zum Künstler heraus. Damit begründet er seine Rolle als Autor:

Wenn hier nicht ein Berufener, der im Haus der schönen Künste sein angestammtes Heimatrecht hat, über das Werk von Martin Häusle zu sprechen versucht, so geschieht es deshalb, weil der Schreiber mit wenigen Freunden, dem unvergesslichen verstorbenen Pfarrer Ulrich Jehly von Lech und unserem Dichter Adalbert Welte, das Lebenswerk unseres nunmehr 60jährigen Malers Martin Häusle von Anfang an in besonderer Weise begleiten durfte. Eine eingehende Würdigung sei der beruflichen Kennerschaft vorbehalten, doch sei es mir gestattet auf einiges Wichtige hinzudeuten.²⁷⁷

Als weitere Bezugsperson nennt Böckle den Pfarrer Ulrich Jehly von Lech, einen weiteren wichtigen Förderer Häusles. Tatsächlich ist Häusles öffentliche Rezeption in den dreißiger Jahren von diesen beiden Personen sehr beeinflusst worden. Pfarrer Josef Böckle und Pfarrer Ulrich Jehly sind Vertreter einer vom Katholizismus geprägten Kunstförderung. 1932 gründet der Religionsprofessor Josef Böckle die „Häusle-Gemeinde“. Diese förderte durch einen fixen

²⁷⁵ Vgl.: Hans Ankicz-Kleehoven, Österreichs Kunstzeitschriften, in: Das Antiquariat. Festschrift für Walter Krieg zum 50. Geburtstag am 28. November 1951, 1951, Nov.-Dez., S. 28–36, hier S. 32.

²⁷⁶ Josef Böckle, Adalbert Welte, Über Martin Häusle. Ausstellung zum 60. Geburtstag in Bregenz. (Mit zwei Bildern). In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins, Bregenz 1963, S. 163–167.

²⁷⁷ Böckle, S. 163–165; Welte 1963, S. 165–167.

Monatsbeitrag den Künstler, wofür die Mitglieder jährlich zwei gerahmte Linolschnitte erhielten. Außerdem wurde jedes Jahr ein Ölgemälde verlost.²⁷⁸ In das Jahr 1932 fällt auch der Beginn der Freundschaft Häusles mit dem Pfarrer Jehly von Lech.²⁷⁹

Die ökonomische Situation der dreißiger Jahre und die Rolle von katholischen Kunstförderern stellt somit die Voraussetzung für die weitere berufliche Entwicklung von Martin Häusle (im Bereich der Kirchenkunst) dar. Darüber hinaus beeinflussen Welte und Böckle die öffentliche Rezeption von Martin Häusle und sein Künstlerbild. Charakteristisch für diese Rezeption ist die Betonung der sozialen Bezüge (Freunde, Förderer und KollegInnen) im lokalen und regionalen Umfeld, worin ein wesentliches Kennzeichen des „regionalen“ Künstlertypus erkennbar ist.

Aus den Beziehungen zu den katholischen Förderern resultiert insbesondere jenes vom Religiösen geprägte Bild von Martin Häusle. Ein solches religiöses Künstlerbild wird dabei von Böckles Kunstauffassung getragen. Wie ein Blick auf dessen Werkbeschreibung verdeutlicht, sind in seinem Text zahlreiche religiöse Rhetorikformeln enthalten. Tatsächlich lässt sich diese Art der Künstlerdarstellung auf überlieferte literarische Wurzeln zurückführen, die im „Mythos des Künstlers“ verankert sind. Das religiöse Künstlerbild ist in dieser Hinsicht aus einer „mythischen“ Vorstellung vom künstlerischen „Schöpfertum“ ableitbar.

Das Werk des Künstlers ist Schöpfung und was Schöpfung ist, trägt in seiner höchsten Prägung Antlitz und hat Gestalt, Schöpfung geht hervor aus einer heilen und unverletzten Mitte, ohne die man nicht wahrhaft und dauerhaft gestalten kann. Das allein ist letzte Berufung des Künstlers: mitzuschaffen an der Verklärung, auf welche die Welt vom Schöpfer angelegt ist.²⁸⁰

Aus einer „heilen und unverletzten Mitte“ heraus, in einem religiös-spirituellen Sinne, sollte nach Böckle „der Künstler“ schöpferisch tätig sein. Im Prinzip geht es darum, das künstlerische Schaffen im Sinne der „Ganzheit“, „Wahrhaftigkeit“ als eine Aufgabe zu begreifen. Über eine Vorstellung vom Künstler als Verkörperung des idealen Menschenbilds hinausgehend klingt in dieser Darstellung das Gleichnis mit dem „Schöpfergott“ an, das im Mythos vom „Divino artista – Deus artifex“ wurzelt.²⁸¹

²⁷⁸ Vgl. Schlocker-Keller 1980, S. 29.

²⁷⁹ „Dieser kunstsinnige, allem schönen aufgeschlossene Pfarrer Jehly erkannte als erster voll und ganz das Talent Häusles und, was wesentlich war, er wusste dies auch in Wort und Tat zu bekunden.“, in: Schlocker-Keller 1980, S. 30.

²⁸⁰ Böckle, Welte 1963, S. 164–165.

²⁸¹ Siehe dazu auch meine Ausführungen weiter oben zum Motiv vom „Schöpfergott“, das im Mythos des Künstlers als Gleichnis für das künstlerische Schaffen gilt; zum Thema des „Divino artista – Deus artifex“, in: Kris, Kurz 1995, S. 74-75.

Adalbert Weltes Beitrag im Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins ist ebenso umfassend angelegt und betont die Vielfalt des Schaffens im Werk von Martin Häusle:

Über den Schöpfer großer Ölbilder und bedeutender Glasfenster dürfen wir aber auch nicht Martin Häusles Aquarelle, Holz- und Linolschnitte, seine Mosaik, seine Fresken und seine Porträts vergessen. Auch hier entfaltet sich ein Gestalter, der aus persönlichen Spannungen zwischen Sein und Sein-Sollen das allgemein Gültige erwirbt und es in leidenschaftlichen Anstrengungen erläutert und bis zum Gleichnis erhöht.²⁸²

Der Konflikt zwischen den gesellschaftlichen Anforderungen (Sein-Sollen) und der Forderung nach Individualität (Sein), woraus Häusle das so genannte „allgemein Gültige“ geschaffen habe, äußert sich in dieser Sichtweise von Adalbert Welte.

Diese Aufsätze im Jahrbuch dienen eindeutig zur Ehrung von Martin Häusle, sollen seine Stellung auch im Gesellschaftlichen und seinen Bezug zu Vorarlberg und zur regionalen Geschichte unterstreichen.

Die eingefügten Abbildungen unterstützen die deutliche Absicht der Autoren, die gesellschaftliche Rolle des Künstlers und dessen öffentliche Anerkennung darzustellen:

Die erste Abbildung zeigt ein Repräsentationsbildnis: Univ.-Prof. Dr. Karl Brunner, Rektor der Universität Innsbruck 1937/38, und von 1945-46, Öl auf Leinen, 1947.²⁸³

Die zweite Abbildung zeigt ein Gemälde von 1960 als Beispiel für das aktuellere Schaffen des Künstlers zum Erscheinungszeitpunkt dieses Aufsatzes (1963): Feldkirch, Öl auf Homogenplatte, 1960. Es handelt sich hierbei um ein Werk im Besitz des Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, das zu diesem Zeitpunkt als Auftragswerk entstanden ist, um im Zuge der Neugestaltung des Gebäudes des Landesmuseums das Stiegenhaus zu schmücken.²⁸⁴

²⁸² Böckle, Welte 1963 S. 167.

²⁸³ „Bild 1: Martin Häusle, Univ.-Prof. Dr. Karl Brunner, Rektor der Universität Innsbruck 1937/38, Öl auf Leinen, 1947, (Aufnahme Richard Wachert, Innsbruck)“, in: Böckle, Welte 1963, S. 164.

²⁸⁴ „Bild 2: Ansicht von Feldkirch, Blick vom Blasenbergr, Öl auf Homogenplatte, 1960 (Vlbg. Landesmuseum, Bregenz)“, in: Böckle, Welte 1963, S. 166; „Nach Abschluß der jahrelangen Umbau- und Erweiterungsarbeiten im Schausammlungsgebäude in Bregenz, durch die das Vorarlberger Landesmuseum damals zum modernsten seiner Art und zum Vorbild in Österreich und weitem geworden war, schuf er 1960 – als ein Musterbeispiel – das erste Bild der „Vorarlberger Landschaftsserie“ zur Einstimmung der Besucher beim Gang durch die kulturhistorischen Landessammlungen von der Urzeit bis zur Gegenwart und in den Kulturraum Vorarlberg überhaupt.(4) Mehr als neun Jahre nach dem Tode des Meisters in der Osternacht des Jahres 1966(5) will nun das Landesmuseum in einer Gedächtnisausstellung an den Künstler Martin Häusle und an sein Werk erinnern.“, In: Vonbank, in: Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 10f.

Abschließend ist somit noch der Kontext herauszustreichen, dass auch hier wieder, als Drehscheibe für die Kunstrezeption, das Vorarlberger Landesmuseum auftritt. Eingebettet in das „Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins“, ruft der Artikel (zur Ehrung seines 60. Geburtstags 1963) wieder die prägnante Rolle Häusles im Kulturauftrag des Landesmuseums (und damit des Landes) ins Bewusstsein. Martin Häusle wird im Kontext der Selbstdarstellung des Vorarlberger Landesmuseums zum Botschafter einer bestimmten Regionalkultur.

Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins: Welte 1970²⁸⁵

Einige Jahre danach verfasst Adalbert Welte im Jahre 1970 im „Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins“ noch einen Aufsatz im Gedenken an den 1966 verstorbenen Martin Häusle. Darin werden besonders die persönliche Beziehung zwischen Künstler und Autor sowie deren gemeinsame Herkunft in der „Walgaulandschaft“ hervorgekehrt:

Er wurde am 5. Dezember 1903 geboren, verlebte allerdings eine schicksalsgetroffene Kindheit, denn mit zehn Jahren verlor er seine Mutter und seinen Vater im Ersten Weltkrieg. Als Doppelwaise, aber umsorgt von seiner vorbildlichen Stiefmutter, wuchs er in einer Landschaft, der Landschaft des Walgaus auf, die einen schöpferisch gestimmten Menschen zu eigener Stellungnahme geradezu herausforderte: das bäuerliche Dorf, Fluß und Auen und die Laubwälder, dann die verlorenen Siedlungen stufenhin aus dem nicht allzubreiten Talgrund, darüber Tannenwälder und höherzu die Gewalt des Rätikons.²⁸⁶

Die „Landschaft des Walgau“ ist Ausgangspunkt einer bestimmten Künstlerdarstellung, die sich ständig wiederholt, in der das Aufwachsen des Künstlers in einer ländlichen Umgebung, das bäuerliche Umfeld, das Tal und die Berge als eine Art von Grundlage und Voraussetzung für sein Künstlertum angesehen werden. Seit den 1940er Jahren (beginnend mit dem Artikel von Welte 1941 in Bergland) ist demnach die Künstlerrezeption von Herkunft, Lebensraum und Naturbeziehung bestimmt.

In diesem Zusammenhang ist zu auf einen „Ursprungsmythos“ vom Künstler zu verweisen, in dem die Herkunft des Künstlers in der ländlichen Umgebung, seine Naturbeziehung idealisiert wird.

²⁸⁵ Adalbert Welte, Akad. Maler Martin Häusle +. In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins, Bregenz 1970. S. 157–159.

²⁸⁶ Welte 1970, S. 157.

Diese Naturvorstellung ist in den Mythos des Künstlers eingegangen; weiterführende Forschungen könnten der Tatsache nachgehen, dass dieser Aspekt im „regionalen“ Künstlerbild des 19. und 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielt und eine Bedingung für die Vereinnahmung des Künstlers als regionales/nationales Identifikationssymbol.²⁸⁷

Der Auslandsösterreicher: Ladner 1975²⁸⁸

In der Zeitschrift „Der Auslandsösterreicher“ von 1975 werden Martin Häusle (1903-1966) und Rudolf Wacker (1893-1939) auf einer Seite gemeinsam unter dem Titel „Zwei große Vorarlberger Künstler“ präsentiert. Am Beginn des Artikels ist ein Foto abgebildet, das Martin Häusle im Jahre 1946 zeigt.²⁸⁹

Als Fotograf wird „Dr. Ladner“ angegeben. Unterzeichnet ist der Artikel mit L. Die Redaktion der 1952 gegründeten Zeitschrift hatte im Jahr 1975 (wie im Impressum verlautet wird): „ao. Gesandte und bev. Minister Dr. Robert Ladner“.²⁹⁰

Diese Schilderung der Hintergrundsituation soll verdeutlichen, dass den Autor Robert Ladner und den Künstler Martin Häusle eine lang andauernde persönliche Bekanntschaft verband. Darüber hinaus besitzt Ladner persönliche Kenntnis über den Entstehungsprozess eines Werks, das im Mittelpunkt seiner Darstellung steht: die 1941/42 ausgeführten Fresken in der so genannten Bilgeri-Kaserne in Bregenz (Abb. 17). Diese Wandmalereien in den Mannschaftsräumen der Kaserne wurden nach Kriegsende 1945 übermalt und erst im Jahre 1991 wieder entdeckt.

Der Artikel gibt Aufschluss über die biographische Situation Häusles während des Krieges:

²⁸⁷ Siehe weiter oben meine Ausführungen zum Mythos des Künstlers und über die biographischen Motive zur Jugend des Künstlers in den Lebensbeschreibungen. Die enge Verbindung mit der Natur spielt dabei eine große Rolle: die Geburt des Künstlers in der Natur ist ein literarisches Motiv, das bereits in den Vitae von Vasari auftaucht. Siehe oben „Das Motiv des Künstlers als Hirtenjunge“. Zur Rolle des Künstlers als Identifikationssymbol in Bezug auf Werner Hofmann siehe auch meine Ausführungen im Kapitel Eigenbild und Fremdbild.

²⁸⁸ L. (Robert Ladner), Zwei große Vorarlberger Künstler, in: Der Auslandsösterreicher 3/75. Wien 1975, S. 21.

²⁸⁹ Links unten befindet sich die Abbildung „Selbstbildnis mit Amaryllis“ von Rudolf Wacker, 1921.

²⁹⁰ Die Recherche nach der Person des Autors hat zu keinem Ergebnis geführt. Weitere Forschungen, ausgehend von den sozialen Bezügen von Martin Häusle, könnten meiner Ansicht nach eine interessante Studie der Generation der Nachkriegszeit ergeben. Ein Blick auf die gesellschaftliche, politische und kulturelle Stellung dieser Freunde und Förderer könnte die Rolle und Rezeption als typischer „Nachkriegskünstler“, erläutern.

1942/43 ermöglichte es ein Freund aus der Innsbrucker Zeit, der im Jahre 1974 verstorbene Publizist und große Förderer von Talenten, Hans Bator, beim damaligen Kommandeur in Bregenz, dem späteren Oberbürgermeister von Stuttgart und großer Freund der Auslandsösterreicher, 1974 genau zur selben Zeit verstorbene Dr. Arnulf Klett, dass Martin Häusle in der damaligen Reichskaserne lange Gänge mit Fresken kämpferischer Darstellungen früherer Jahrhunderte schmücken konnte. Dem sehr sensiblen, gesundheitlich nicht starken Künstler, kam dies sehr entgegen. Diese Fresken sollten das Kriegsende leider nicht überdauern.²⁹¹

Desgleichen erläutert Ladner die Hintergründe für Häusles öffentliche Anerkennung (Ausstellungen und Aufträge) in der unmittelbaren Nachkriegszeit besonders in Hinblick auf die Verleihung des Staatspreises 1947:

Derselbe Freund war es wiederum, der beim damaligen Kustos des Tiroler Landesmuseums, dem späteren Direktor der Kunsthistorischen Galerie in Wien, Prof. Dr. Vinzenz Oberhammer, die in Innsbruck bereits im Frühjahr 1946 veranstaltete stark beachtete „Sonderausstellung Martin Häusle“ anregte. Bei der Ersten Großen Österreichischen Kunstausstellung in Wien, im Jahre 1947, erhielt Martin Häusle einen Staatspreis.²⁹²

Mit anderen Worten: Eine bemerkenswerte Kontinuität im Schaffen Häusles lässt sich aus diesen Ausführungen unschwer ableiten.

Den Schwerpunkt seiner Darstellung legt Ladner auf die sozialen Zusammenhänge, die zum Auftrag in der Kaserne führten. Gerade im Rückblick und in Hinsicht auf das nationalsozialistische Regime erforderte ein solcher offizieller Auftrag in einer Kaserne nämlich eine spezielle Relativierung. Dies erreichte Ladner mittels zweier „Kunstgriffe“: einerseits durch die Abgrenzung gegenüber den Kunstzentren, andererseits durch ein Betonen der künstlerischen „Individualität“.

Seine starke künstlerische Eigenwilligkeit, die mit dem in den Kunstausstellungen in München repräsentierten Stil nicht konform gehen konnte, verschloss ihn der Gunst der Herrschenden. So war er 1941 bis 1945 bei der Wehrmacht eingerückt.²⁹³

Ein autonomer Charakter („künstlerische Eigenwilligkeit“) entgegengesetzt dem konformen „in München repräsentierten Stil“ erscheint in dieser Interpretation demnach als beinahe

²⁹¹ Auslandsösterreicher (L., Ladner) 1975, S. 21.; „Die Fresken sollten das Kriegsende leider nicht überdauern.“ Wie heute bekannt wurden sie übermalt und 1991 freigelegt und restauriert. Heute sind die abgenommenen Fresken in der „Bilgeri-Kaserne“ Bregenz in den Gängen der Mannschaftsräume, am ursprünglichen Ort, ausgestellt. Siehe dazu auch im Kapitel III: Leben und Werk. Martin Häusle im Spiegel der Werkrezeption, Abb. 17.

²⁹² Auslandsösterreicher (L., Ladner) 1975, S. 21.

²⁹³ Auslandsösterreicher (L., Ladner) 1975, S. 21.

unabdingbare Notwendigkeit. Tatsächlich bestimmend für diese Form der Rezeption ist das Weiterwirken des traditionellen Leitbildes von der „Autonomie“ des Künstlers, das im Bild von „Regionalismus“ (vom „Eigenen“ in Abgrenzung zu den Kunstzentren) wirksam ist. Das Individualitätsprinzip im regionalen Künstlerbild sollte also grundsätzlich vor diesem sozialen, politischen und kulturellen Hintergrund interpretiert werden.

Weiterführende Studien sollten demnach die Rolle des Künstlers vor dem Hintergrund des Krieges und seine künstlerische Laufbahn während des Militärdienstes genauer beleuchten. Das Bild vom Rückzug, der Isolation des Künstlers im „Regionalen“, das in der Künstlerrezeption vorherrscht, entspricht einer typischen Sicht auf die Künstlergeneration der 40er Jahre, bei der die historische Situation und die Rahmenbedingungen der Kunstproduktion und der Präsentation ausgeblendet werden.²⁹⁴ Dies lässt sich dahingehend deuten, dass in der Rezeption der „Künstler“ von der politischen Situation losgelöst betrachtet werden sollte.

Die in dieser Form der Rezeption beanspruchte Anknüpfung an Leitbilder der kreativen Individualität und an den Mythos vom Künstler muss vor einem historischen und politischen Hintergrund betrachtet als ein bestimmtes Interesse der Nachkriegsgeneration interpretiert werden: Aus deren Sicht soll das Bild des Künstlers mit allgemeingültigen Vorstellungen verbunden werden, um dadurch das Eigenbild der Region oder Nation (nach 1945 in Vorarlberg und Österreich) herzustellen.²⁹⁵

Neben der Kaserne erwähnt Ladner aber auch andere Werke Häusles, etwa „Landschaften und Porträts“. Die Qualität der Landschaftsmalerei bestünde beispielsweise in „kraftvoller und kontrastreicher Farbigkeit“.²⁹⁶ Als Beispiel für den Bereich der Landschaftsmalerei ist die „Allee im Winter“ von 1944 abgebildet (Siehe Abb. 9 im Anhang); sie zählt zu einer gesamten Serie von „Alleen“, die im Zeitraum zwischen 1940 bis 1944 entstanden.

Im Zusammenhang mit dem Grundtenor von Ladners Künstlerrezeption kann gerade dieses „Alleebild“ als ein typisches Beispiel für eine gewissermaßen „unpolitische“ Kunstauffassung

²⁹⁴ Häusle als Grenzsoldat, als Lehrer in Vertretung von Albert Rauch am Bundesgymnasium Feldkirch, im Dienst als Maler von Fresken in der Kaserne Bregenz und der Innenausstattung in diversen Zollstationen und Illustration einer Zollchronik, Teilnahme an den Gau-kunstaussstellungen Tirol-Vorarlberg; Siehe Zeittafel im Anhang.

²⁹⁵ Das bedeutet gleichzeitig auch Verantwortung und Einbindung auszublenden. Ich plädiere hier für tiefer gehende Forschungen im Sinne einer Integration der realen, historischen Verhältnisse in die Rezeption des Künstlers, um so die Widersprüche im Künstlerbild aufzulösen, die durch diese Ausblendung von „Abhängigkeiten“ entstehen.

²⁹⁶ Auslandsösterreicher (L., Ladner) 1975, S. 21.

von Häusle gelten. Die „Alleen“ wurden nach 1945 in zahlreichen Ausstellungen gezeigt und repräsentieren auf spezielle Weise eine „individualistische“ Naturbetrachtung im Werk Häusles, da sie den topographischen Bezug weitgehend verlassen.

Zusammenfassend erscheint dieser Form der Betonung von Leitbildern der Individualität (im Bezug auf Künstlercharakter, Autonomie, Isolation), einhergehend mit der Ausbreitung von engen sozialen Kontakten (Freunden, Förderern), die Funktion zuzukommen, Häusles Werk vor allem als „ahistorisches“ und unpolitisches, auf seine unmittelbare Umgebung bezogenes biographisches Ereignis zu interpretieren.

Schlussfolgerungen

Gert Ammann schreibt 1975 im Rahmen der Gedächtnisausstellung über Martin Häusle eine Bemerkung, die in der Folge immer wieder zitiert wird.

So wurde Martin Häusle zum Typus des Vorarlberger Künstlers der Zwischen- und Nachkriegszeit, der sich auf seinen engen Lebensraum konzentriert und aus der gegebenen Situation lebt und die nur schwach existenten oder nur karg von außen vermittelten Einflüsse verarbeitet.²⁹⁷

Bei Schlocker-Keller wird aber aus dem „engen“ Lebensraum der „eigene“ Lebensraum.²⁹⁸

Diese wesentliche Verschiebung soll an dieser Stelle als symptomatisch für das Künstlerbild von Martin Häusle bezeichnet werden. Es ist eine Verschiebung vom begrenzten Raum: Vorarlberg hin zur Betonung der Individualität, dem Eigenen. Häusle als „Typus des Vorarlberger Künstlers“ ist darum als Stellvertreter eines bestimmten Eigenbildes der Region zu erkennen.

²⁹⁷ Ammann, Kat. Ausst. 1975, S. 14

²⁹⁸ Bei Schlocker-Keller zitiert und etwas verädet: „Künstlerisch isoliert wird Martin Häusle zum „Typus des Vorarlberger Künstlers der Zwischen- und Nachkriegszeit, der sich auf seinen eigenen Lebensraum konzentriert und aus der gegebenen Situation lebt und die nur schwach existenten oder nur karg von außen vermittelten Einflüsse verarbeitet“, in: Schlocker-Keller 1980, S. 28.; Zitiert nach Amann, Kat. 1975, S. 14.

Im regionalen Künstlerbild ist das Leitbild des isolierten Individuums wirksam.

Die Betonung der künstlerischen Isolation ist ebenfalls ein wesentliches Merkmal, das in der Rezeption von Martin Häusle zum Tragen kommt. Immer ist es die Isolation des Künstlers, die Betonung des Rückzugs auf einen „engen“ und/oder „eigenen“ Lebensraum, der die Bedingung und zugleich Konsequenz dafür bildet, dass der Künstler keine „Einflüsse von außen“ erhalten konnte. Diese Einflüsse von Außen werden gleichgesetzt mit den ästhetischen Zentralismen (den in den Kunstzentren propagierten ästhetischen Vorstellungen). Die Isolation des Künstlers im regionalen Raum kann gewissermaßen als Leitbild des regionalen Künstlertypus bezeichnet werden. Tatsächlich ist dieses Bild aber zu relativieren: Denn dieser Typus des regionalen Künstlers, als der Martin Häusle identifiziert wird, ist gerade als solcher in der offiziellen Kulturpolitik (staatlich gefördert) der 30er bis in die 50er Jahre einen hohen Stellenwert (auch in den Kunstzentren). Daraus lässt sich wiederum schließen, dass der Regionalismus im Künstlerbild zwar als Gegenbild zu einem ästhetischen „Zentralismus“ verstanden werden muss, aber gerade dadurch ein wichtiger Bestandteil des dominierenden Kunstdiskurses im Kontext von staatlich propagierter Kunstauffassung bildet. Denn wie bei genauerer Überprüfung und durch Vergleiche nachgewiesen werden könnte, basiert vermutlich auf diesem regionalen Künstlerbild die Kontinuität von Inhalten und Wertbildern in offiziellen Präsentationen der 30er Jahre bis in die 50er Jahre. Die regionale Kunst kann dabei als eine Art von Mittelklasse interpretiert werden: Nicht „modern“, auch nicht „propagandistisch“ (NS-Kunst) aber konservativ, das heißt bewahrend im Sinne einer stabilen, gleich bleibenden Kunstauffassung.

Im Detail wurde am Beispiel von Martin Häusle nachgewiesen, dass mit „Isolation“ zugleich auch das überlieferte Bild vom Außenseitertum und der Autonomie des Künstlers verknüpft wird. Dieses Idealbild der Autonomie ist in Bezug auf die Rolle des Künstlers bei offiziellen Propagandaausstellungen Zwischenkriegszeit zu relativieren. Um aber in der Rezeption dieses Bild aufrecht zu halten, ist es eine typische Eigenschaft des regionalen Künstlerbildes, die Kunstproduktion völlig von den realen Bedingungen zu lösen.

Im regionalen Künstlerbild wird der historische Kontext ausgeblendet.

Wie gezeigt wurde, ist es ein typisches Merkmal des regionalen Künstlerbildes, den überlieferten Mythos und bestimmte Leitbilder vom „Künstler“ in dieser Darstellung so zu verwenden, dass alle über die Biographie hinausgehenden historischen Bezüge ausgeblendet werden. Die Kunstproduktion wird aus dieser Sicht als rein individuelle, von Charakter und Person des

Künstlers bestimmte Fähigkeit wahrgenommen. Dies entsprach den Erwartungen eines bürgerlichen Kunstpublikums von der Autonomie des Kunstschaffens.

Von der Zwischen- bis Nachkriegszeit bestimmt das „Prinzip des regionalen Künstlers“ einen kontinuierlichen offiziellen Kunstdiskurs.

Eine weiterführende Untersuchung dieser These müsste also den Kontext der Kulturpolitik dieses Zeitraums mit einbeziehen, um ästhetische und ideologische Richtlinien zu verdeutlichen.

Die Anknüpfung an das Bild des isolierten Individuums in der Zwischenkriegszeit (30er Jahre) sowie der Kriegs- und Nachkriegszeit (1945 bis 1955) bildet meiner Ansicht nach die Voraussetzung dafür, dass in „Martin Häusle“ bis heute ein regionales Identifikationssymbol gesehen wird. Dessen repräsentative Rolle in Bezug auf das Vorarlberger Landesmuseum demonstriert, wie auf kulturpolitischer Ebene ein solches in die „Peripherie“ platzierte und auf diese Weise als autonom wahrgenommenes Künstlerbild eingesetzt wird.

Es wurde gezeigt, dass diese Art von Instrumentalisierungen des Künstlers mit den Institutionen und der Rolle der Autorinnen und Autoren zusammenhängen. Diese sind dabei selbst ein wesentlicher Teil der Biographie des dargestellten Künstlers: Als soziale Bezüge des Künstlers, die kurz gefasst aus dem Vorarlberger Landesmuseum, den Künstlergruppen, Förderern, Freunden und der Familie zusammengesetzt sind, bilden sie wesentliche Eckpfeiler für die Herausbildung des regionalen Künstlertypus in der Rezeption von Martin Häusle.

Zusammenfassend kann also die in der Einleitung formulierte These noch einmal präzisiert werden: In Häusles Künstlergeschichte wird der Mythos eines in der Isolation stattfindenden „Künstlerlebens und Schaffens“ bestätigt, was wiederum tiefer gehend aus dem sozialen und politischen Kontext seiner Zeit heraus erklärbar wäre. Die Werke des „Künstlers Martin Häusle“ sind so wie er selbst an ein Bild der „Peripherie“ geknüpft, sie müssen sich demnach jeder eindeutigen Genealogie, einer klaren kunsthistorischen Zuordnung, entziehen, in gewissem Sinne spezifisch „individuell“ bleiben. Häusle ist schlussfolgernd aus einem solchen Individualitätsprinzip in einem Zwischenbereich von Modernebewegungen auf der einen Seite und konservativen Kunstauffassungen auf der anderen Seite platzierbar.

III. LEBEN UND WERK: „Martin Häusle“ im Spiegel der Werkrezeption

In diesem abschließenden Teil steht die Rezeption der Werke Häusles im Mittelpunkt einer Präsentation ausgewählter Werke, die hier wie ein kommentierter Werkkatalog aufgebaut ist. Ergänzend zu den vorigen Ausführungen wird so eine knappe Skizze für mögliche weiterführende Studien angelegt. Doch wird in der Kurzbeschreibung versucht, einen möglichen Interpretationsansatz herauszuarbeiten. Dem gegenüber werden Exzerpte aus den zuvor behandelten Publikationen gestellt. Wie nachgewiesen wurde, folgen die Texte über Martin Häusle insgesamt einem traditionellen Prinzip der „Leben-und-Werk“-Biographie, bei der die Werkinterpretation immer das Bild der Künstlerpersönlichkeit und einen bestimmten „Künstlercharakter“ kreiert. Vom Werk wird auf den Charakter des Künstlers geschlossen und umgekehrt.

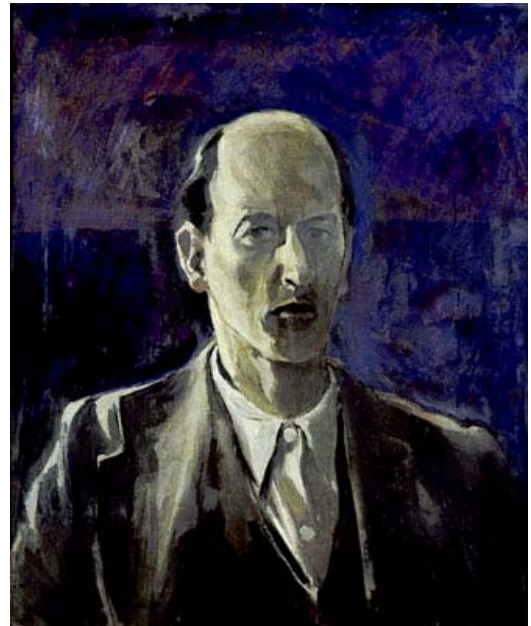
Das Fundament für die Kommentare zu den einzelnen Werken bildet die Zeittafel, die aus den vorhandenen Publikationen entnommen wurde. An Hand der Zeittafel soll gezeigt werden, wie die biographischen Fakten in der Rezeption von Häusle dargestellt werden. (Vgl. Ruetz / Swozilek 2003, Zeittafel) Welche Fakten werden ausgewählt und wie präsentiert: Auch dadurch wird ein bestimmtes Künstlerbild gefördert. Als zweites Instrument meiner Untersuchung dient eine Tabelle, die Ausstellungen und Auftragswerke von Martin Häusle im Zeitraum ab 1932 bis 1966 gegenüber stellt. Dadurch kann gezeigt werden, welchen Stellenwert Häusle besitzt und in welcher Relation seine staatliche öffentliche Präsentation zu den öffentlichen Auftragswerken (Kunst am Bau) steht. Beides gemeinsam verdeutlicht, dass Martin Häusle repräsentativ für eine bestimmte offizielle Kunstauffassung angesehen werden kann. Nicht nur in den offiziellen Präsentationen (Staatspropaganda) sondern auch in der Kirche als Kunstförderer verdeutlicht diese Tabelle, dass unmittelbar nach 1945 mit Kriegsende der regionale Künstler eine wichtige Rolle einnimmt. Darin ist seine stabilisierende Funktion begründet: Der regionale Künstler verkörpert konservative gleich bleibende Werte, eine sozusagen „unveränderliche“ Kunstauffassung, weil sie stark an das Bild vom (heroischen) Individuum gebunden ist. Hier zeigt sich, dass dem „Mythos vom Künstler“ tatsächlich eine stabilisierende Funktion zukommt.

Menschenbilder

Selbstbildnis, 1938/39 (Abb. 1)

Öl auf Leinwand, 66 x 55 cm

bez. re. o.: Martin Häusle 1938 Selbstbildnis.



Dieses „Selbstbildnis“ wurde über ein Blumenbild gemalt, das sich an der Oberfläche abzeichnet. Die dunkle Farbpalette und der Kontrast mit dem hellen Gesicht verstärken eine düstere Wirkung. Die „Stimmung“ des Bildes wird meistens auf eine psychische Situation des Künstlers zurückgeführt und umgekehrt das Bild vor einem in den Texten meist nicht näher definierten problematisch aufgefassten Seelenzustand interpretiert. Die Entstehungszeit konnte nicht genau festgestellt werden: ungefähr in der Zeit zwischen 1938 und 1939.

Zeittafel:

- 1938** Bezug des Tschitscher-Schlössles am Margarethenkapf in Feldkirch, Ausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde zum 25-jährigen Bestand, Staatsgewerbeschule Bregenz
- 1939** Ausstellung „Berge und Menschen“ der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens im Künstlerhaus in Wien (öffentlicher Ankauf einer Lechlandschaft)
- Reise nach Deutschland (Nürnberg, Bamberg, Würzburg, Mannheim, Heidelberg, Stuttgart)

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1938/39:

Die religiösen Aufträge der 30er Jahre in Lech und Zürs finden politisch bedingt keine Fortsetzung; nicht nur aus diesem Grund scheint die finanzielle (aber auch psychische) Situation Häusles in dieser Phase vermutlich eher prekär. Jedoch zwei Ausstellungsbeteiligungen 1938 in Bregenz (Staatsgewerbeschule Bregenz Jubiläumsausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde) und 1939 in Wien („Berge und Menschen der Ostmark“, Künstlerhaus Wien) lassen darauf schließen, dass sich insbesondere durch die „Landschaftsmalerei“ für den Künstler eine gesicherte Existenz ermöglichen lässt: Tatsächlich werden in beiden Ausstellungen nur Landschaften ausgestellt. (Kat. Ausst. Vorarlberger Kunstgemeinde 1938: 183 Walgau-Landschaft; Kat. Ausst. Künstlerhaus, Wien 1939: 270 Lech, Öl, 271 Omeshorn, 272 Tannberg, 273 Walgau).

Literatur:

Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 86, S. 130; Schlocker-Keller 1989, Abb. 19.; Ruetz/Swozilek (Hg.) 2003, Abb. 34, S. 119.

Werkrezeption:

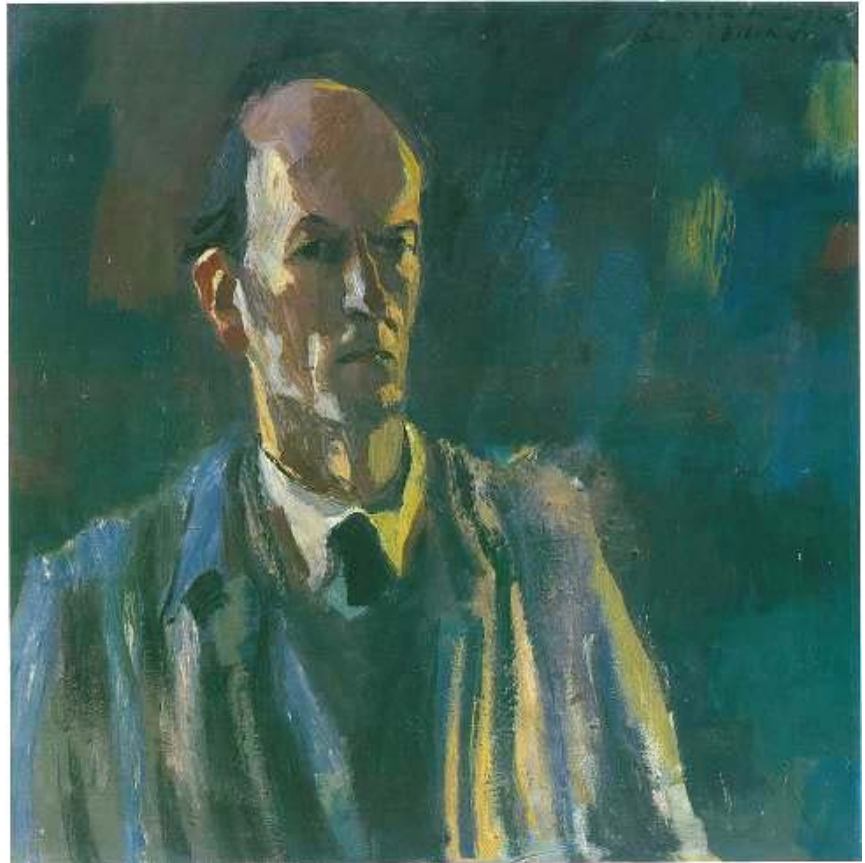
„Auch ein ‚Selbstbildnis‘ ist aus dem Jahr 1938 erhalten. Ernst, kritisch doch selbstsicher schaut der Künstler nun in die Welt, ein Mann, der seinen Weg gefunden zu haben scheint.“
(Schlocker-Keller 1980, S. 23)

„Häusles Selbstbildnisse (z.B. das „Selbstportrait“, 1928/29) sind in Erinnerung an die expressiven und revolutionären Werke von Egon Schiele, Oskar Kokoschka oder Richard Gerstl und in einer Reihe von Selbstportraits von Andersen, Eisenmenger, Boeckl, Gütersloh, Mahringer oder Pauser zu sehen. Sie stellen zumeist gesamthaft die Person, den Künstler und seine Tätigkeit zur Diskussion („Selbstbildnis“, 1938, Kat. 34; Selbstportrait, um 1940, Kat. 35), oft in der Kennzeichnung mit Malutensilien oder Staffelei („Großes Selbstbildnis“, 1960, Kat. 38) und immer in aktiver und direkter visueller Zwiesprache mit dem Abbild ihrer selbst.“
(Kräutler 2003, S. 57)

Selbstbildnis, 1941 (Abb. 2)

Öl auf Leinwand, 64,5 x 64,5 cm

Sign. re. o.: Martin Häusle 1941 Selbstbildnis



Das „Selbstbildnis, 1941“ wurde erstmals 1975 anlässlich der Gedächtnisausstellung für Martin Häusle der Öffentlichkeit präsentiert. (Kat. Ausst. VLM 1975, Kat. A 9). Im Katalog zur Ausstellung befindet sich eine Abbildung davon ganz am Beginn. Dadurch soll das Selbstbild eindeutig eine Annäherung an die Künstlerpersönlichkeit, an den „akademischen Maler Martin Häusle 1903-1966“, eröffnen. In der Werkrezeption wird in diesem Selbstbildnis Martin Häusle als ein „ernsthafter, von Schwierigkeiten gezeichneter Mann“ wahrgenommen. (Vgl. Schlocker-Keller 1989, S. 16) Diese Interpretation des Werks folgt der allgemeinen Auffassung, dass das Selbstbild eine Annäherung an die Psyche des Künstlers ermöglicht.

Zeittafel

1941 Zeichenlehrer am Bundesgymnasium Feldkirch statt Prof. Albert Rauch (1908-1970)

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1946:

In diesem Jahr findet zwar keine Ausstellung statt (zuvor war 1940 eine Ausstellung in Dornbirn und die Beteiligung an der Gaukunstausstellung Tirol-Vorarlberg in Innsbruck vorangegangen). 1941 erhält Häusle aber den Auftrag für die Kaserne Oberst Bilgeri in Lochau und beginnt vermutlich bereits im selben Jahr mit dieser monumentalen Aufgabe. Es entstehen daneben jedoch zahlreiche Landschaftsbilder, sowohl Bergbilder als auch Bodenseebilder, die auf einen Aufenthalt in Bregenz schließen lassen.

Literatur:

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, Kat. A 9, S. 38.; Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 137, S. 143, Abb. 130; Schlocker-Keller 1989, Abb. 33.

Werkrezeption:

„Bisher unbekanntes Selbstbildnis. In der malerischen Aussage den Bodenseegemälden verpflichtet, leitet das Porträt zu den Gruppenbildnissen der mittleren vierziger Jahre über.“

(Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, Kat. A 9, S. 38)

„Der Farbauftrag Martin Häusles ist nun ein zunehmend pastoser und vehementer, das gefühlsmäßig dominierte umsetzen seelischer Zustände wird immer mehr zu einem bestimmenden Faktor seiner Kunst. Dies zeigt sich nicht nur in seinem 1941 (Abb. 33) gemalten Selbstbildnis, das einen ernsthafte, von Schwierigkeiten gezeichneten Mann zeigt, sondern auch in den Bildern „Mädchen im Garten“ (Abb. 40) oder „Krankes Mädchen am Fenster“ (Abb. 41), stellen sie doch eindrucksvolle Psychogramme menschlicher Existenz dar, zu deren Sichtbarmachung sich Martin Häusle raffinierter formaler Kunstgriffe bediente. Aber auch eine Reihe reizvoller Bodenseelandschaften (Abb. 38, 39) entstand gleichzeitig, schienen sie doch der geeignete Vorwurf zu sein, Häusles Streben nach lyrischer Verbildlichung stimmungsmäßiger Äquivalente herauszufordern.“ **(Schlocker-Keller 1989, S. 16)**

Martin Häusle mit Frau, Margarethe und Bernhard, 1946 (Abb. 3)

Öl auf Leinwand, 85 x 94

bez.re.o.: Martin Häusle, um 1946



Als ein Selbstbildnis des Künstlers als „Vater“ ist dieses Gemälde interpretierbar und er selbst hätte sich darin als „Familiensäule“ dargestellt. (Vgl. Ruetz 2003) Die Dreieckskomposition bedingt den Eindruck von Stabilität; durch diesen Aufbau wird die Konzentration in der Mitte gebündelt, die vertikale Achse des Bildes betont. Die Bedeutung dieses Familienbildnisses wäre tiefer gehend vor dem Hintergrund einer Restitution familiärer Werte in der Nachkriegszeit erklärbar. Im Zusammenhang mit einer solchen Interpretation steht die Werkrezeption, die dabei wiederholt Martin Häusle als strengen und ernsten Charakter beschreibt. (Vgl. Schlocker-Keller 1980, S. 48; und Ruetz 2003)

Zeittafel:

1946 Gewinn der Wettbewerbe für die Glasfenster der Pfarrkirchen in Götzis und Villach/St. Leonhard, Personalausstellung M. H. im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1946:

Das Jahr 1946 ist geprägt von zwei großen Aufträgen: Der Ausstattung des Speisessaals im Hotel Weißes Kreuz in Altenstadt mit einem Fresko (Szenen aus dem Bauernleben) und dem Auftrag für die Glasfenster in der Pfarrkirche St. Ulrich. Im selben Jahr finden in Bregenz im Vorarlberger Landesmuseum zwei Ausstellungen statt, an denen Martin Häusle teilnimmt. Den größten Erfolg in diesem Jahr bedeutet eine Personalausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck.

Literatur:

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz 1948, Nr. 3; Kat. Ausst. VLM 1975, A 24, Abb. S. 52; Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 213; Schlocker-Keller 1989, Abb. 48; Kat. Ausst. Familie Häusle 1991, Abb. 14; Ruetz/Swozilek (Hg.) 2003, Abb. 41.

Werkrezeption:

„Kat. A 213 Aus dem Jahr 1946 stammt auch das erste große Familienbild, welches Martin Häusle mit seiner Frau und den beiden ältesten Kindern Margarethe und Bernhard zeigt. Wieder als Dreieck komponiert, steht im Hintergrund ernst, direkt aus dem Bild blickend der Künstler, während seine vor ihm sitzende lächelnde Frau mehr mit den zwei kleinen Kindern beschäftigt zu sein scheint.“ **(Schlocker-Keller 1980, S. 48f.)**

„Im Bild „Martin Häusle mit Frau, Margarete und Bernhard“ (Kat. 41) komponiert er mit klarer Architektur, in der die vor ihm sitzende Frau mit den Kindern eine in sich geschlossene Gruppe bildet, hinter der streng und ernst und damit im Gegensatz zu seiner lächelnden Frau, er selbst steht als eine Art Säule, das Bild dominierend und über Familie und auch Betrachter hinwegblickend. Diese Komposition der „Familiensäule“ verliert sich zwar, jedoch bleibt auch im Bild „Drei Kinder im Wohnzimmer“ (Kat. 45) die Anwesenheit des Vaters deutlich, der im Hintergrund der Kindergruppe als Porträtbildnis präsent ist, ebenso wieder in eine pyramidale Konstruktion eingefügt.“ **(Ruetz 2003, Familienbildnisse und Porträts, o.S.)**

Großes Familienbild, 1952 (Abb. 4)

Öl auf Leinwand 124 x 120 cm

sign. re. o.: Martin Häusle 1952, Privatbesitz



Die Einheit von Leben und Werk ist bei einer Familiendarstellung vom Künstler intendiert, indem darin bewusst das „Private“ in repräsentative Form gebracht wird. Die Familienbildnisse und die Selbstbildnisse werden in der öffentlichen Rezeption meistens gleichgesetzt. So lassen sich auch die Rückschlüsse erklären, die von diesen Bildnissen auf die Persönlichkeit und den seelischen Zustand ihres „Schöpfers“ gemacht werden. Im Falle des „Großen Familienbildnisses“ wird außerdem von Allgemeingültigkeit und einer „geschlossenen, heilen Welt“ gesprochen (Ruetz 2003, S. 17). In stilistischer Hinsicht wird das „Große Familienbildnis“ in den Vergleich mit „österreichischen“ Vorbildern gebracht (Ammann 1975, S. 18).

Zeittafel:

1952 Vorarlberger Kunstausstellung in Feldkirch (Ankauf durch die Stadt Feldkirch), Kriegerdenkmal in Rankweil

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1952:

1952 wird für Rankweil ein Kriegerdenkmal in Natursteinmosaik realisiert, das neben den zahlreichen Auftragswerken für die Kirche einen besonderen Stellenwert einnimmt. Häusles Rolle für eine bestimmte offizielle Kunstauffassung in Vorarlberg ist zu diesem Zeitpunkt gefestigt. Zur gleichen Zeit findet in Feldkirch eine „Vorarlberger Kunstausstellung“ statt, wobei Häusle hier außerdem die gesamte Dekoration der Ausstellung in der Volkshalle übernimmt.

Literatur:

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, A 24, S. 40; Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 269, S. 232; Schlocker-Keller 1989, Abb. 61; Kat. Ausst. Fam. Häusle 1991, Abb. 3., Ruetz / Swozilek 2003, Abb. 43, S. 131.

Werkrezeption:

„Aus der Vielzahl der „privaten“ Gruppenporträts steht das Familienbild als stark malerisch geprägtes Gemälde im Gegensatz zu den wenig später entstandenen grafisch skizzierten Bildnissen (vgl. Kat.-Nr. 25, 35).“

(Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, A 24, S. 40)

„Wie verwandt ist doch das große Familienbildnis mit jenem von Franz Wiegele! Die Bilder in österreichischer Manier erzählfreudig, lassen einen unbedeutend erscheinenden Augenblick fixiert sein und werden in der Darstellung allgemein gültiger, als dies im ersten Moment evident werden kann.“ **(Ammann 1975, S. 18)**

„Familiär-privaten Charakter zeigen die zahlreichen Familien- bzw. Kinderbilder jener Jahre, sie schildern erzählfreudig und liebevoll detailreich alltägliche Szenen des täglichen Lebens.“

(Schlocker-Keller 1980, S. 67)

Porträt Magnus Malin, 1947 (Abb. 5)

Öl auf Leinwand, 81 x 78 cm

bez. li. u.: Martin Häusle 1947



Als ein Repräsentationsbildnis der Nachkriegszeit ist dieses „Porträt Magnus Malin“ interpretierbar, in dem der Künstler sein Können als „Realist“ präsentiert, sich zugleich aber auch in die Kunstauffassung der „österreichischen Moderne“ einordnet (Vgl. Kräutler 2003, S. 57). Dieses Bild ist in der Einzelausstellung im Vorarlberger Landesmuseum 1948 gezeigt. Im Rahmen dieser Ausstellung, worin mit 34 Werken von Häusle das gesamte Spektrum der Gattungsmalerei (Landschaftsmalerei, Stillleben, Porträts, Genrebildnis) ausgebreitet wird, erhält dieses Werk (vor dem Hintergrund auch der abseits von Kunstzentren geführten Diskussion um das „Menschenbild“) eine besondere Bedeutung als eine Art von „Musterbild“.

Zeittafel:

1947 Erste Große österreichische Kunstausstellung im Künstlerhaus in Wien

Mitglied der Wiener Sezession

Großer österreichischer Staatspreis für Malerei

Ausstellung „Kunstschaffende Hände des Vorarlberger Oberlandes“ in Bludenz

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1947:

Zur Zeit der Entstehung dieses Werks arbeitet Häusle bereits an den Wandmalereien und an der Ausführung der Glasfenster für Villach, St. Leonhard. 1947 finden insgesamt 3 Ausstellungen statt. In Feldkirch und Bludenz sowie die bedeutende Teilnahme in Wien an der „Ersten großen österreichische Kunstausstellung“ im Künstlerhaus. (Im Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1947 sind folgende Werke verzeichnet: Walgaulandschaft, Blumenstück, Tulpen und Flieder, Krankes Mädchen am Fenster, Weg zum Margarethenkapf, In der Laube).

Literatur:

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz 1948, Nr. 22; Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 226; Schlocker-Keller 1989, Abb. 49.

Werkrezeption:

„Die beiden Portraits „Aurel Kirchberger“ (ca. 1945) und „Magnus Malin“ (1947) hingegen transportieren Momente, die einerseits an die Neue Sachlichkeit, andererseits aber, in Präsenz und Beteiligtheit der Dargestellten, auch an Kokoschkas „Carl Moll“ erinnern (Abb. VI). Die Reihe der Selbstportraits von Martin Häusle, deren erstes mit 17 Jahren und das letzte kurz vor seinem Tod entstanden („Selbstbildnis“, 1965, unvollendet, Kat. 39), ist mühelos in diese große österreichische Tradition der künstlerischen Be- und Hinterfragung zu stellen. Häusles Selbstbildnisse (z.B. das „Selbstportrait“, 1928/29) sind in Erinnerung an die expressiven und revolutionären Werke von Egon Schiele, Oskar Kokoschka oder Richard Gerstl und in einer Reihe von Selbstportraits von Andersen, Eisenmenger, Boeckl, Gütersloh, Mahringer oder Pauser zu sehen.“ **(Kräutler 2003, S. 57)**

„Ausdruck menschlicher Exzentrizität gelang Häusle in seinem Bildnis von Magnus Malin, 1947 entstanden. Der strenge asymmetrische Aufbau verrät eine gewisse gesellschaftliche Außenseiterrolle des Dargestellten, wie auch die beiden zur Faust geballten Hände Einsamkeit und Tatkraft symbolisieren. Dekoratives Beiwerk scheint hier bewusst vermieden, nur die abstrakt angedeuteten Armlehnen bilden ein farbig wie auch formal kompositorisches Gegengewicht zu der streng in sich geschlossenen, vertikalen Gliederung dieses Bildes.“ **(Schlocker-Keller 1980, Kat. A 226, S. 48)**

Krankes Mädchen am Fenster, 1942 (Abb. 6)

Öl auf Leinwand, 103 x 110 cm

bez.re.u. Martin Häusle 1942



Dieses Gemälde wurde laut Verzeichnis noch zu Lebzeiten Häusles in vier repräsentativen Ausstellungen gezeigt: In Innsbruck im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, in Bregenz bei der Ausstellung der „Vorarlberger Bauhütte“ im Vorarlberger Landesmuseum, im Künstlerhaus Wien 1947 und im Feldkircher Rathaussaal 1959. (Vgl. Schlocker-Keller 1980, S. 151)

Später war dieses Bild in Bregenz Vorarlberger Landesmuseum 1975 und in Feldkirch im Palais Liechtenstein 1991 und 2003. Daraus lässt sich schließen, dass es gewissermaßen als eine Art von „Hauptwerk“ Häusles funktionieren konnte: Es repräsentiert in der Werkrezeption im Unterschied zum Porträt des „Magnus Malin“ eine intimere Auffassung des Menschenbilds, das als „Psychogramm menschlicher Existenz“ bezeichnet wird. (Schlocker-Keller 1989, S. 16)

Zeittafel:

1942 Fresken in der Kaserne Lochau

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1942:

1942 ist ein nicht genauer in biographischer Hinsicht dokumentiertes Jahr. Außer den Fresken in der Kaserne Lochau, an deren Arbeit Häusle 1941 begann. Beobachtbar ist eine Steigerung der

Gemäldeproduktion. Es entstehen insgesamt 12 Landschaften, 4 Porträts, 1 Selbstporträt, 1 Familienbildnis, 2 Stillleben, 5 Genrebildnisse (nach Schlocker-Keller 1980, Werkkatalog).

Literatur:

Kat. Ausst. „Martin Häusle“, Innsbruck 1946, Nr. 10, Abb. 1; Kat. Ausst. „Erste große österreichische Kunstaussstellung“ Künstlerhaus Wien 1947 (o. Abb.); Schlocker-Keller 1980, Kat. A 159, S. 151, Abb. 153; Kat. Ausst. 1975, Kat. A 14, Abb. S. 51; Fam. Häusle 1991, Abb. 32; Schlocker-Keller 1989, Abb. 41; Ruetz / Swozilek (Hg.) 2003, Abb. 54.

Werkrezeption:

„Der Farbauftrag Martin Häusles ist nun ein zunehmend pastoser und vehementer, das gefühlsmäßig dominierte umsetzen seelischer Zustände wird immer mehr zu einem bestimmenden Faktor seiner Kunst. Dies zeigt sich nicht nur in seinem 1941 (Abb. 33) gemalten Selbstbildnis, das einen ernsthaften, von Schwierigkeiten gezeichneten Mann zeigt, sondern auch in den Bildern „Mädchen im Garten“ (Abb. 40) oder „Krankes Mädchen am Fenster“ (Abb. 41), stellen sie doch eindrucksvolle Psychogramme menschlicher Existenz dar, zu deren Sichtbarmachung sich Martin Häusle raffinierter formaler Kunstgriffe bediente.“ **(Schlocker-Keller 1989, S. 16)**

„Dieses Streben Martin Häusles macht auch das „Kranke Mädchen am Fenster“ deutlich, ein Bild, das in seiner erdrückenden Trostlosigkeit sicher eines seiner intensivsten Interieurbilder darstellt. Zweifach wird hier gleichnishaft Hoffnungslosigkeit demonstriert: einmal in der jeden lichten Horizont ausschließenden Wahl des Ausschnitts - das Mädchen hoffnungslos eingeschlossen in dicke graue Mauern zeigend, zum anderen (S. 41) im Symbol des Vogelkäfigs, aus dem es gleichfalls kein Entrinnen gibt.“ **(Schlocker-Keller 1980, S. 40)**

„Eines der intensivsten Interieurgemälde, in denen perspektivische Bestrebungen dem gesamthaften Raumerlebnis, dem Zusammenlang von Mensch und Nebenobjekten und dem scheinbar horizontabschließenden Hintergrund untergeordnet sind.

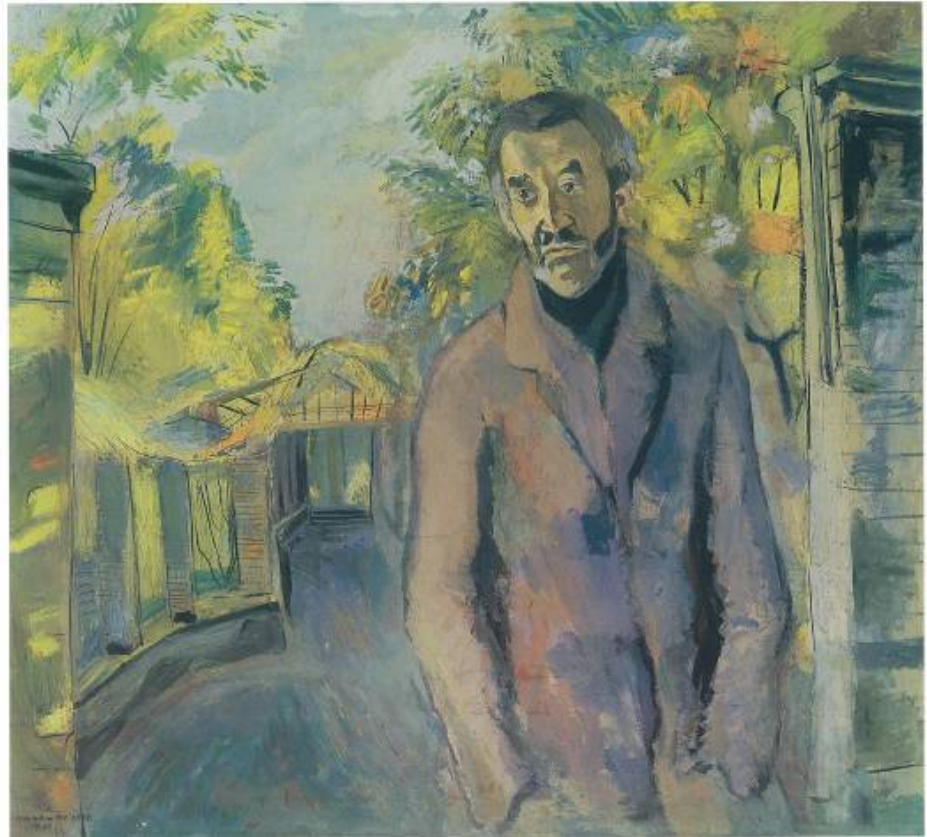
Ausstellungen: 1946 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.-Bregenz, Vorarlberger Bauhütte – 1947 Wien, Künstlerhaus. 1959 Feldkirch, Rathausaal, „Feldkircher Kunstaussstellung“. Literatur: Katalog „Martin Häusle“, Innsbruck 1946, Nr. 10, Abb. 1.“

(Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, Kat. A 14, S. 38)

Alter Mann im Park, 1950 (Abb. 7)

Öl auf Leinwand, 99 x 111 cm

bez.re.o.: Martin Häusle 1952



Mit dem Bild „Alter Mann im Park“ beschickte Martin Häusle die Ausstellung „10 Jahre Malerei und Plastik in Österreich“ von 1955. Als repräsentativ für die Kunstauffassung dieser Zeit (auch von Seiten der Kulturpolitik) erscheint dieses Bildnis, weil es bestimmte Züge verschiedener Kunstströmungen in sich zusammenführt. Es kann zu den „Zirkus- und Gaukler“-Bildern in der Nachfolge der zeitgenössischen französischen „Moderne“ gezählt werden. (Vgl. Kräutler 2003, S. 59) Meist wird dieses Werk in Bezug zu Häusles Persönlichkeit (und Menschenideal) gebracht, indem es auf allgemeine Zustände der menschlichen Existenz bezogen wird.

Zeittafel

1950 Bekanntschaft mit dem Dichter Felix Braun

Teilnahme an der Biennale in Venedig

Auftragswerke und Ausstellungen 1950:

1950 sind keine Auftragswerke verzeichnet. Dadurch konnte sich Häusle wieder mehr der Malerei widmen und mehrere Familienbildnisse aus dieser Zeit lassen auf eine eher ins Private zurückgezogene Phase schließen. Einen Höhepunkt der Karriere Häusles markiert daneben die Teilnahme an der von Josef Hoffmann kuratierten Gesamtschau österreichischer Künstler im Pavillon der Biennale Venedig.

Literatur:

Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1955, Nr. 44, Alter Mann im Park (o. Abb.); Schlocker-Keller 1980, Kat. A 255, S. 228, Abb. 236; Abb. 33, Fam. Häusle (1991); Abb. 57, Schlocker-Keller 1989, Abb. 57.

Werkrezeption

„Einzelne Bildelemente, im wesentlichen exakt studiert, werden durch Überdehnung, Rhythmisierung und Wiederholung zu frei einsetzbaren Gestaltungselementen. Vergleichbar in ihrem sozialen und stimmungsmäßigen Gehalt und Mitteilungsanspruch sind die Zirkus- und Gauklerbilder, wie sie von vielen Künstlern dieser Epoche, unter anderem von Eugen Jussel, Hans Fronius (vgl. Abb. XVII), Alfred Wickenburg, Sergius Pauser, und auch von Martin Häusle (Vgl. „Alter Mann im Park“, 1950) gestaltet wurden. Diese erzählerisch-engagierte Kunst Häusles ist vorwiegend für den öffentlichen oder kirchlichen Raum geschaffen und ist nicht durch den Intellekt oder das mitzubringende Wortwissen zu entschlüsseln, sondern durch mitfühlendes und erlebendes Sehen.“ **(Kräutler 2003, S. 59)**

„Mitten in die ruhevolle Abgeschlossenheit des Margarethenkapfs gestellt ist der „Alte Mann im Park“ von 1950. Der trostlose, in die Ferne gerichtete Blick des Mannes findet kompositorisch reizvoll sein Gegengewicht in der ebenfalls unbegrenzten, durch einen offenen Torbogen angedeuteten Ferne der Landschaft. Über das individuelle Porträt hinaus, gelingt es Häusle hier, so abstrakte Begriffe wie Alter, Einsamkeit und Trostlosigkeit glaubhaft darzustellen.“

(Schlocker-Keller 1989, S. 66)

Landschaftsbilder

Landschaft von Gampelün gegen Walgau im Winter, 1941 (Abb. 8)

Öl auf Leinwand, helle Grundierung, Pastos, 78 x 100, bez. re.u. Martin Häusle 1941



Dieses „Walgaubild“ ist vor dem Hintergrund des zweiten Weltkrieges zu sehen: Häusle übernahm 1941 die Stelle als Zeichenlehrer für den zur Wehrmacht eingezogenen Malerkollegen Albert Rauch in Feldkirch. In dieser Zeitspanne (ab 1940 bis 1945) entstehen grob geschätzt mehr als 60 Landschaftsbilder.

Man muss sich folgende Situation vorstellen: Häusle malt nicht im Atelier sondern in der Natur. Seine Gemälde und zahlreiche Aquarellstudien dieser Zeit entstehen neben seinem Wehrdienst als Grenzschutzsoldat (ab 1940). Sowohl die Rezeption von Zeitgenossen (Bergland Welte 1942) als auch die aktuellen Texte über diese Werkgruppe („Der Walgau“) blendet den realen historischen Kontext aus und betont eine „innere“ ästhetische Haltung des Künstlers. Die „Aura“, die Erhabenheit der Natur im Bild und die Prägung des Künstlers durch die Naturlandschaft werden dabei immer wieder betont.

Zeittafel:

1941 Zeichenlehrer am Bundesgymnasium Feldkirch statt Prof. Albert Rauch (1908-1970)

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1941:

In der Biographie wird verzeichnet, dass Häusle im selben Jahr noch den Auftrag für die Kaserne in Bregenz erhält: Es handelt sich um die Kaserne Oberst Bilgeri in Lochau. Dort stattet Häusle in den Jahren 1941 und 1942 in mehreren Etappen drei Speisesäle und einen Gang des Wohngebäudes mit Wandmalereien aus.

Literatur:

Bergland, Heft 10-12, 1942, Abb. S. 10; Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz 1948, Nr. 11; Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 133, S. 142; Schlocker-Keller 1989, Abb. 31.

Werkrezeption:

„Wie heiter stellt er den ewigen Himmel in „Gampelün“ dar und bezieht die Landschaft ganz ein in sein Dasein. Ein köstliches Werk schon des rhythmischen Gefälles wegen: Bäume und Häuser, Hügel und Wälder und die Berge sind ruhig gegeneinander abgestimmt, als schwängen viele Glocken sonntäglich darin.“ **(Bergland: Welte 1942, S. 9)**

„In seinen vielen Walgaubildern wird deutlich, dass ihn nicht nur der Kranz der umgebenden Berge begeisterte, deren Majestät er immer wieder darstellte, sondern vor allem prägte ihn das ländlich strukturierte Umfeld, das ihn immer wieder zu innerer Aufarbeitung und Wiedergabe im Bild drängte.“ **(Ruetz 2003, „Der Walgau“, o. P.)**

Silvretta, 1944 (Abb. 9)

Silvretta, Öl auf Leinwand, 65 x 96 cm

bez.li.u.: Martin Häusle 1944



Das Bild „Silvretta“ ist während Häusles Tätigkeit als Grenzschutzsoldat im Silvretta Hochgebirge entstanden. Es gibt im Archiv der Familie Häusle ein Foto, das Häusle als Soldat malend vor der Staffelei zeigt. Die Bedeutung dieses Gemäldes ist an einem Staatsankauf 1955 zu ermessen. Es wurde vom damaligen Bundesministerium für Unterricht und Kunst angekauft und befand sich nach letzter Information in der Generaldirektion der ÖBB in Wien. (Schlockerkeller 1980, Kat. A 183) Die Rezeption bezieht in die Beschreibung des Bildes den Zollgrenzschutz mit ein (Ammann 1975) Tatsächlich wird von diesem Hintergrund des Krieges auf eine bestimmte Gestaltung des Bildes geschlossen und hier eine Analogie hergestellt: „die Ruhe vor dem letzten Sturm und dem folgenden Chaos“. (Ammann 1975, S. 17)

Zeittafel

1944/45 M. H. zum Zollgrenzschutz eingezogen (Dienstleistung in der Silvretta, auf der Gargellenalpe, Wintertalhütte, Gampalpe ober Nenzing, im Klostertal): neben Gebirgslandschaften entstanden auch Entwürfe für Kastenbemalungen (Trachten-, Blumen- und Tiermotive)

Literatur:

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, Kat. A 18, S. 39; Schlocker-Keller 1980, Kat. A 183; Kat. Ausst. Palais Liechtenstein 1991, Abb. Nr. 28.

Werkrezeption:

„Während des Krieges konnte sich Häusle beim Zollgrenzschutz als relativ freier Maler betätigen. Er erlebte erstmals die Hochgebirgswelt in ihrer ursprünglichen Monumentalität (Kat. A 18), in der Stille ohne Tourismus, in der scheinbaren Leblosigkeit – Analogie zur Ruhe vor dem letzten Sturm und dem folgenden Chaos? Fahle, matte Farben prägen diese natura morta (gleich wie die „toten“ Landschaften Stefanie Hollensteins). Er zeichnet diese Landschaft größer, monumentaler, einheitlicher als ein Bartle Kleber, der mit seinen schillernden, glatten Schneelandschaften eine andere Wirkung zu erzielen versuchte. Häusle ringt um diese Landschaft, breitet sie als weite Kulisse ohne lebendiger Binnenstruktur aus.“

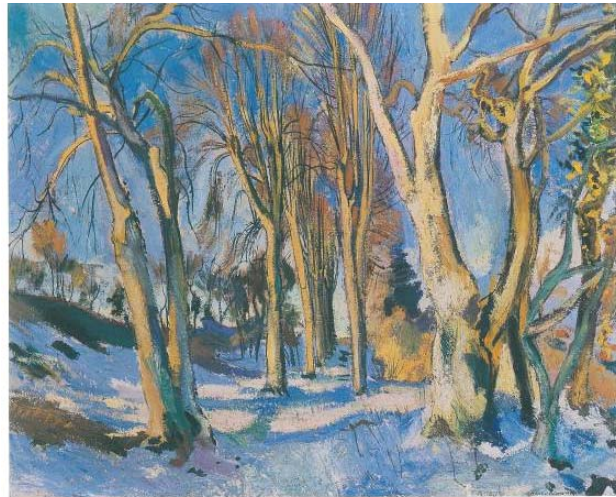
(Ammann 1975, S. 17)

„1944 ist Häusle beim Zollgrenzschutz auf verschiedenen Höhenstützpunkten (Silvretta, Gampalpe bei Frastanz, Wintertalhütte auf der Gargellenalpe). Im Silvrettabild klingt erstmals die Auseinandersetzung mit den Farben Weiß und Blau an, die später in den Winterbildern (Kapf, Allee) extremer und farbreiner dokumentiert wird. In der globalen Sicht des Motivs wirkt diese Gebirgslandschaft als monumentale Natur.“ **(Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, Kat. A 18, S. 39)**

Allee im Winter, 1944 (Abb. 10a und 10 b)

Öl auf Leinwand, 85 x 104 cm, bez. re. u.: Martin Häusle 1944

(„Allee im Winter“, 1940, Öl auf Leinwand, 90x100cm, bez. re. u.: Martin Häusle 1940)



Ab 1941 entsteht eine große Serie von Alleen. Dieses beliebte Motiv Häusles zeigt die Allee im Park der Villa Tschavoll am Margarethenkapf zu verschiedenen Jahreszeiten und aus verschiedenen Perspektiven. Das Bild „Allee im Winter, 1944“ wurde von Schlocker-Keller (1980, 1989) als „Allee im Winter, 1940“ bezeichnet. Im Kat. Ausst. 2003 wird das Bild: „Allee im Winter, 1940“ abgebildet, das hier zum Vergleich und zur Richtigstellung abgebildet wird (Ruetz/Swozilek 2003, Abb. 16). In der Werkrezeption wird meist betont, dass es sich bei diesem Motiv um den unmittelbaren Lebensraum Häusles (Margarethenkapf) handelt; so wird wieder eine Verknüpfung zur Biographie des Künstlers hergestellt.

Zeittafel:

1944/45 M. H. zum Zollgrenzschutz eingezogen (Dienstleistung in der Silvretta, auf der Gargellenalpe, Wintertalhütte, Gampalpe ober Nenzing, im Klostertal): neben Gebirgslandschaften entstanden auch Entwürfe für Kastenbemalungen (Trachten-, Blumen- und Tiermotive)

Literatur:

Kat. „Martin Häusle“, Innsbruck 1946, Nr. 17, Abb. In Stimme Tirols, 24.4. 1946, S.3, Abb. in Der Auslandsösterreicher, 3/75, Abb. In „Der Auslandsösterreicher“ Ladner 3/75 Wien 1975, S. 21; Vgl. Schlocker-Keller 1980, Kat. A 179; Schlocker-Keller 1989, Abb. 27.

Werkrezeption:

„Martin Häusle bediente sich etwa seit 1941 (Allee, Kat. A 8) zunehmend impressionistischer formaler farblicher Aussage, die in gewissem Maße als Auswirkung der Begegnung mit Cezannes Werk stand, aber doch weit von dessen Bemühen abseits lag.“ (**Ammann 1975, S. 16**)

„Man erkennt die Landschaftsmalerei Häusles, wenn man nur die topographische Nähe zum Vorbild sieht; es breitet sich vielmehr eine geistige Dimension der Sehnsucht nach dem Aufsaugen des Naturhaften schlechthin aus. Vielleicht spielt dabei die Arbeitsstätte auf dem Margarethenkapf – auch in der Distanz zum städtischen Leben – eine Rolle, das Eingebettetsein in florale Wildnis, in dichte Vegetation, in die romantisch wirkende Schlucht der Allee; mit hinein spielt aber auch die Kenntnis und das Erlebnis der niederländischen Landschaft, die aus dem Kampf zwischen Erde und Himmelsraum ihre Existenz immer aufs Neue erobern muss.“ (**Ammann 1991, o. S.**)

„Ansonsten ist es nun die Natur am Margarethenkapf, zum Teil wild wuchernd, zum anderen aber vom menschlichen Eingriff zeugend z.B. in den Alleen auf dem Kapf und dem von verschiedensten Standpunkten aus gewählten Blick auf Feldkirch und der verschiedenen Situationen um den unmittelbaren Lebensraum der Villa und später auch des Palmen- oder Glashauses, die sein Werk bestimmen.“ (**Ruetz 2003, S. 17**)

Gartenlaube (Pergola), 1942 (Abb. 11)

Öl auf Leinwand, 80 x 110, bez. li. u.: Martin Häusle 1942, Privatbesitz München



Dieses Bild war in sechs Ausstellungen von 1946 bis 1949 zu sehen: Innsbruck 1946, Bregenz 1946, Feldkirch 1947, Bludenz 1947, Bregenz 1948, Bregenz 1949. Damit sollte deutlich werden, dass dieses Bild in Ausstellungen eine wichtige Rolle einnimmt. In der Rezeption dieses Bildes wird bewusst, dass es hier um eine nach 1945 bestimmende Kunstauffassung geht, die ein Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch auf „Naturwiedergabe“ und zugleich expressiv gesteigertem Einsatz von „malerischen Mitteln“ bemerken lässt.

Zeittafel:

1942 Fresken in der Kaserne Lochau

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1942:

Im Jahr der Entstehung 1942 ist Häusle vermutlich noch mit den Fresken in der Kaserne Lochau beschäftigt. Zu dieser Zeit entstehen neben den Auftragswerken zahlreiche Gemälde, davon ca. ein Dutzend Landschaften. Ausstellungspräsentationen dieser Zeitspanne beschränken sich auf

die Gaukunstausstellungen Tirol-Vorarlberg in Innsbruck (1940, 1943) und eine Sonderausstellung mit Prof. Albert Luger, in die auch Landschaftsmalerei von Zeitgenossen eingebunden war.

Literatur:

Kat. Ausstellung Innsbruck 1946, Nr. 4, Abb. Nr. 4, Kat. „Kunstschaffende Hände des Vorarlberger Oberlandes“, Bludenz 1947, Nr. 7, Kat. VLM Bregenz 1948, Nr. 16, Kat. Ausst. VLM Bregenz 1975, A 15, Abb. S. 51., Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr.142., S. 145.; Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, Kat. A 15, S. 39; Ruetz / Swozilek 2003, Abb. 5, S. 76.

Werkrezeption:

„Dienten bei dieser Allee (Anm.: gemeint ist die „Isabellenallee“, Kat. A 141) die perspektivischen Möglichkeiten der immer kleiner werdenden Bäume dazu, die Illusion von Dreidimensionalität zu erzeugen, so setzt Häusle bei der ebenfalls 1942 entstandenen „Gartenlaube“ (Kat. A 142) einen kulissenartigen, in die Tiefe führenden Rahmenbau ein. Verwendet der Künstler zur Bewältigung des Raumeindrucks gekonnt die „erzählerischen Mittel der Grafik, so belebt er diese ebenso souverän mit den malerischen Mitteln von Farbe und Licht. Die Palette feinst abgestufter, Atmosphäre erzeugender Töne wird nun immer nuancierter, den strengen Bildaufbau gefühlsmäßig modellierend.“ **(Schlocker-Keller 1980, S. 41)**

„Die Bildebene wird durch den seitlichen kulissenhaften Rahmenbau tiefenräumlich gestaltet und aufgerissen. Durch die schraffurartige Pinselführung wird die formale Konzeption in expressiver Weise verändert und die naturhaften Motive in ihrer wirklichkeitsgebundenen Wiedergabe deformiert. Ausstellungen: 1946 Innsbruck, Tiroler Landesmuseum. – 1947 Bludenz. Literatur: Katalog „Martin Häusle“, Innsbruck 1946 Nr. 4, Abb.4 (Hier als Gartenlaube bezeichnet). – Katalog „Kunstschaffende Hände des Vorarlberger Oberlandes“, Bludenz 1947, Nr. 7. München, Privatbesitz.“ **(Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum, Kat. A 15 , S. 39)**

Im Kehr (Weg zum Margarethenkapf), 1945 (Abb. 12)

Öl auf Leinwand, 100 x 80, bez.li.u.: Martin Häusle 1945; Rückseite: Martin Häusle, Feldkirch, Vorarlberg, „Im Kehr“



Dem Gemälde „Im Kehr“ wird eine besondere Stellung zugeschrieben, da es im Rahmen der Ausstellung im Künstlerhaus Wien 1947 platziert wurde und Häusle dafür dann den „Großen Österreichischen Staatspreis“ erhielt. In dieser Hinsicht kann das Bild auch in einen Zusammenhang mit dem Programm der in der Nachkriegszeit geförderten Kunstauffassung („gemäßigte Moderne“) gebracht werden. In der Rezeption wird hervorgehoben, dass Martin Häusle diesen Weg immer gehen musste, um die damalige Wohnstätte der Familie im Tschitscher Schlössle oberhalb von Feldkirch zu erreichen: Dadurch wird ein persönlicher Bezug herausgestrichen.

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1945:

Plakat für die Österreichische Volkspartei

Literatur:

Kat. Bregenz 1975, A 22, Abb. S. 51., Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 198, S. 162f., Schlocker-Keller 1989, Abb. 44.

Werkrezeption:

„Der Margarethenkapf war für Martin Häusle aber andererseits eine Oase der Ruhe und künstlerischen Inspiration. Die landschaftliche Idylle spiegelt sich in zahllosen rund um das Tschitscher-Schlössle entstandenen Bildern. Auf dem Weg dorthin hatte Häusle den so genannten "Kehr" zu passieren, eine idyllische, verwinkelte Ecke Feldkirchs direkt an der Ill. "Im Kehr" ist auch der Titel eines Bildes, für das Martin Häusle 1947 mit dem Großen Österreichischen Staatspreis ausgezeichnet wurde. Eine wichtige Bestätigung für den jungen Künstler, dessen Handschrift in diesen Jahren zunehmend expressiver wurde, dominiert von kräftigen, in wuchtigem Gestus auf der Bildfläche ausgebreiteten Farben.“ **(Schlocker-Keller 2003, S. 30f)**

„1947 beteiligte sich Martin Häusle mit vier Exponaten an der „Ersten Großen Österreichischen Kunstausstellung“ im Wiener Künstlerhaus. wofür er den Großen Österreichischen Staatspreis erhielt. Kat. A 198 Eines der Bilder, für die Häusle mit dieser ehrenvollen Auszeichnung bedacht wurde, ist das 1945 entstandene, als "Im Kehr" betitelte.“ **(Schlocker-Keller 1980, S. 50)**

„Von den zahlreichen Feldkirch-Bildern ist dieses Kehr-Bildnis das in der Aussage stärkste. Das Gemälde war in jener Wiener Ausstellung gezeigt, anlässlich der Martin Häusle den Staatspreis für Malerei erhielt.“ **(Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, Kat. A 22, S. 40)**

Stilleben

Kartoffelbild, 1935, Abb. 13

Öl auf Leinwand, 80 x 120

bez. li. o.: Martin Häusle 35



Nach seiner Rückkehr nach Vorarlberg lebte Häusle von 1931 bis 1938 im Elternhaus in Satteins. Im Keller richtete er sich ein Atelier ein. Licht bekam er dort durch ein eigens eingebautes Fenster. Doch ein Teil des Kellers wird als Kartoffellager genutzt. Vermutlich von einer dunklen Palette und Motiven geprägt, die Häusle auf seiner Hollandreise 1934 kennen gelernt hatte, malte er daraufhin dieses „Kartoffelbild“. Tatsächlich ist es eine Auseinandersetzung mit Dunkelheit, ob im formalen Sinne oder inhaltlich sei dahingestellt. Die Rezeption des Werks vermutet aber darin eine „symbolisch-expressive“ Kraft, die aus der Erfahrung der Hollandreise von 1934 inspiriert wäre. In der Werkrezeption wird darum das „Kartoffelbild“ mit dem großen Vorbild Van Gogh in Verbindung gebracht: Ein allgemeingültiges Bild von der Armut des Künstlers, das zum Mythos erhoben wurde, ist wohl anzunehmend von Van Goghs Lebensgeschichte und Werken stark beeinflusst worden.

Zeittafel:

1933-36 Bühnenbilder für Theateraufführungen in Lech und Feldkirch (Schutzengelspiel und Apostelspiel von Max Mell, Das große Welttheater; von Calderon/Hugo von Hofmannsthal, Pfeil im Herzen, Operette von Ferdinand Andergassen), Bühnendekorationen (Transparente) für Darbietungen der Feldkircher Liedertafel (Operettenbilderbuch) Teilnahme am Wettbewerb für die Fassadengestaltung des Feldkircher Rathauses (Gewinn und Ausführung durch Kirchmair und Prachensky, Innsbruck, Keramik von Kaspar Albrecht, Au-Rehmen)

Vergleich Auftragswerke und Ausstellungen 1935:

1935 finden keine Ausstellungen statt; durch Vermittlung von Förderern und durch die persönliche Bekanntschaft Häusles mit zeitgenössischen Dichtern Vorarlbergs (Ferdinand Andergassen, Max Mell) entstehen Bühnenbilder (Aufführungen in Lech und Feldkirch): unter anderem für Max Mells „Apostelspiel“ und zur Operette von Ferdinand Andergassen „Pfeil im Herzen“.

Literatur:

Kat. VLM 1975, A2, Abb. S. 50, Schlocker-Keller 1980, Kat. Nr. 64, S. 124., Schlocker-Keller 1989, Abb. 11, Bertsch / Neuwirth 1993, Abb. S. 78.

Werkrezeption:

„Anregungen aus dem Norden fließen in eine Arbeit von Martin Häusle, der 1934 eine Reise nach Holland unternahm, ein. In düsteren Farben malt Häusle die in Körben gelagerten Kartoffeln im Keller seines Elternhauses in Satteins, Vorarlberg. Als Kind hatte er dort des öfteren die Arbeit des Entkeimens verrichtet. Die symbolisch-expressive Kraft, die aus van Goghs ‚Kartoffeleßern‘ spricht und von der Erdverbundenheit dieser Menschen berichtet, könnte als Anregung für das ebenso in breiten Farbmassen gemalte "Kartoffelbild" Häusles - im Jahre 1935 - allzuschnell eine falsche Interpretation erfahren. Die Mitteilung des im bäuerlichen Umfeld aufgewachsenen Malers verharret noch an der Oberfläche, zu sehr gilt die Aufmerksamkeit der formalen Auseinandersetzung. Das Bild steht erst am Beginn des Versuchs, auch das hinter den Dingen Liegende zu fassen. In weiteren Stillleben - meist wählt Häusle Blumen als Bildmotiv - ist die Erprobung gestalterischer Mittel präsent, deren Ergebnisse in die Landschaftsmalerei einfließen.“ (Breuss, 1993, S. 78)

Heiligenbilder

Glasfenster Götzis (Abb. 14)

6 Glasfenster auf jeder Seite im Langhaus und 6 in der Apsis

Langhausfenster: Höhe 4,45 m; Breite 1,10 m

Apsisfenster: Höhe 2,60 m, Breite: 1,35 m

Wettbewerb 1946, Auftrag 1947 für Glasfenster (Bleiglasfenster), Ausführung in der Tiroler Glasmalereianstalt 1948-49.



Langhausfenster links: Hl. Lukas Ev., Hl. Monika und Hl. Augustinus, Hl. Elisabeth, Hl. Anna und Maria, Hl. Maria Goretti (1890-1902, Märtyrerin der Reinheit), Hl. Johannes Ev.

Langhausfenster rechts: Hl. Markus Ev., Hl. Nikolaus von der Flühe (Bruder Klaus), Hl. Fidelis von Sigmaringen, Hl. Thomas Morus, Hl. Don Bosco, Hl. Matthäus Ev.

Apsis von links nach rechts: Engel, Tobias, Engel, Engel, Melchisedech, Engel.

Zeittafel:

1946 Gewinn der Wettbewerbe für die Glasfenster der Pfarrkirchen in Götzis und Villach/St. Leonhard; Personalausstellung M. H. im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Literatur:

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, Kat. A 54, S. 44-45, Katalog B 15-B32, S. 93 – 95; Schlocker-Keller 1980, Katalog C Glasmalereien, S. 318, Ruetz/Swozilek 2003, Abb. S. 41.

Werkrezeption:

„Der Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit der Glasmalerei liegt im Wettbewerb für die Gestaltung der Fenster der neuen Pfarrkirche Götzis (1948, Kat. A 54, B 15 – 32) begründet. Die 1948 / 49 in der Tiroler Glasmalereianstalt in Innsbruck vollendete Ausführung brachte jene überregionale bedeutsame Arbeit Häusles, die sich in ihrer expressiven Konsequenz als Manifest einer technischen, malerischen und farblichen Meisterschaft präsentiert. Die großfigurigen Heiligen nehmen – horror vacui! – die ganze Bildfläche ein, sind in einer zerknitterten Stofflichkeit gestaltet, deren Oberfläche bzw. Kontur in impressionistischer Sicht gelockert und modelliert erscheint, wenn auch die intensive Farbigkeit den Darstellungen stark expressive Aspekte verleiht.“ (**Ammann, Kat. Ausst. VLM 1975, S. 22f.**)

„Die zweite Etappe dieses Schaffens hat ihren Schwerpunkt im Glasmosaik. Wenn man ein Anfangswerk wie etwa den großscheibigen Versuch in der Zürser Kapelle neben die Fenster von Götzis stellt, von denen Probst Weingartner sagte, „wenn’s ihm die Götzner nicht einwerfen, gehen sie in die Kunstgeschichte ein“ – und wenn man die Götzner Fenster noch einmal neben das unbeschreiblich schöne Engelfenster der Innsbrucker Priesterseminars stellt, in welchem die Gestaltung sich ausweitet zu einer kosmischen Vision – welch eine Entfaltung ist hier vor sich gegangen!“ (**Böckle / Welte 1963, S. 164**)

„Diese zupackende Kraft der Farbe überträgt sich auch auf seine Bildnisse in einer das physiognomische steigernden Form und findet in einer seiner letzten großen künstlerischen Aufgaben – in den Fenstern der Kirche von Götzis – trotz des optischen Eigenlebens von Glas und Licht eine Intensität der farbigen Illusion, die sonst selten erreicht wird.“ (**Strobl 1957, in: Kunst ins Volk S. 29**)

Glasfenster Pfarrkirche Liesing (Abb. 15)

Pfarrkirche Maria Mutter der göttlichen Gnade

31 Glasfenster im Hauptschiff: (Beginn 1954 – 1955, Abschluss: 1963)

Je Fenster Höhe: 57,5 cm (untere Scheibe) und 56,5 cm (mittlere Scheibe) und 64 cm

(Rundbogenscheibe), insgesamt: 178 cm, Breite: whsch. 79 cm

Ausführung: Bruno Dallaserra, Dornbirn, Vorarlberg und Carl Geyling's Erben



Der Auftrag für Liesing bestand in der Umsetzung von 31 Glasfenstern mit dem Thema „Heilige und Heiligmäßige Menschen aus Österreich und solche, die in Österreich gewirkt haben“, wie in den Wettbewerbsunterlagen (im Archiv der Familie Häusle) nachzulesen ist. Es handelt sich um einen Kirchenneubau von Architekt Robert Kramreiter, worin ein Kranz von 31 Glasfenstern den Zentralraum umgibt. Im Archiv der Familie Häusle befinden sich viele Briefe und Dokumente, die den Dialog mit dem Architekten (Robert Kramreiter) und der Vertretung der Bauherrschaft (Diözese Wien, Pfarrer Wilhelm Gold) nachvollziehen lassen.

Literatur:

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, B 57 – B63, S. 97-98; Schlocker-Keller 1980, Kat. C 7, S. 320.

Werkrezeption:

19 Fenster: B 57: *Hl. Hemma*, B 58: *Hl. Florian*, B59: *Sel. Pater Wilhelm Janauschek*, B 60: *Sel. Altmann von Passau*, B 61: *Hl. Gerold*, B 62: *Hl. Koloman*, B 63a: *Sel. Thiemo*, B 63b: *Heiligmäßige Maria Lichtenegger*, B 63c: *Sel. P. Joseph Freinademetz*, B 63d: *Otto von Freising*, B 63e: *Hl. Adalbero*, B 63f: *Hl. Bruno von Kärnten*, B 63g: *Hl. Gebhard*, B 63h: *Hl. Modestus*, B 63i: *Hl. Maximilian*, B 63j: *Hl. Vitalis*, B 63k: *Hl. Virgilius*, B 63l: *Hl. Eberhard*, B 63m: *Heiligmäßiger P.A.M. Schwarz.* (**Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, B 57 – B 63, S. 97-98**)

„Die kraftvolle, kleinteilige Binnenstruktur löst die Gesamtform auf, wie dies besonders in den Schwarz-Weiß-Abbildungen deutlich wird. Der Umraum wird negiert. Diese Gestaltungsweise ist auch den Schwarzweißfenstern (bei Geyling in Wien ausgeführt) in der von Architekt Kramreiter 1954 in Wien-Liesing geplanten Kirche eigen, wo durch das Fehlen der farblichen Substanz das plastisch-graphische Element betont ist (seliger Altmann von Passau, Kat. B 60). In den Darstellungen der heiligen Hemma oder des Heiligen Florian (Kat. B 57, 58) klingt eine wesentlich geklärte Gliederung an – als Reminiszenz an Züri -, die aber später etwa in Bregenz, Herz-Jesu merkbar und generell zum Durchbruch gelangte.“

(Ammann, Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, S. 22f.)

„Brief von Arch. Robert Kramreiter an Martin Häusle, Wien, 22. März, 1954

Seit längerer Zeit suche ich einen starken, lebendigen kathol. Künstler, der mir die richtigen Fenster in den Raum bringen könnte. Zuerst wollte ich ein grosses Farbglassband als einzige Lichtquelle anlegen. Ich bin davon abgekommen, da ich nicht die geeigneten grosszügigen Farbvor schläge auftreiben konnte. Nun wird der Raum 32 Kunststeinfenster erhalten, welche im Zentrum je ein Rundbogenelement erhalten werden. Dieses Element soll nun bleiverglast werden. Motiv = je ein ÖSTERR. HEILIGER. Der Altar im Brennpunkt des Raumes wird zwei sehr große farbige Wandstreifen von Prof. Szischkovitz erhalten. Deshalb denke ich nun an Fenster, fast nur in schwarz-weiß. Also Bleirippen, Schwarzlot und Farbtöne von Sepia bis schwarz.“ (**Zink 2003, S. 44**)

Apsisfresko und Glasfenster Villach (Abb. 16)

Pfarrkirche St. Leonhard, Wandfresko in der Apsis und drei Glasfenster

Höhe: 8,80 m, Breite: 9,40 m

Wettbewerb 1946, Ausführung Fresko und Fenster 1947

Ausführung: Tiroler Glasmalereianstalt



Dieses „Riesenfresko“ mit dem Motiv eines „Gnadenstuhls“ beherrscht die gesamte Altarwand der Pfarrkirche St. Leonhard in Villach. Die Kirche wurde von Bomben zerstört und 1946 wieder aufgebaut. Von einem Preisgericht wurde Martin Häusle gewählt, wie in einem Artikel vom 3. Sept. 1946 nachzulesen ist. (Zink 2003, S. 40) Das Preisgericht setzte sich aus Fürstbischof Dr. J. Köstner, Msgn. Dr. O. Rainer, Pfarrer Kofler, Pfarrer Rheintaler, Landeskonservator für Kärnten Dr. Hartweger, Prof. Kolig, Prof. Schmidsfelden, Arch. W. Mayr zusammen. Wie das hier abgebildete Foto zeigt, wird im Altarbild der „Christus am Kreuz“ von einem Altaraufbau verdeckt (Fotoaufnahme 2003); ein deutlicher Hinweis auf das ambivalente Verhältnis der Zeitgenossen zu diesem typischen Nachkriegsauftragswerk.

Zeittafel

- 1946 Gewinn der Wettbewerbe für die Glasfenster der Pfarrkirchen in Götzis und Villach/St. Leonhard, Personalausstellung M. H. im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
- 1947 Erste Große österreichische Kunstaussstellung im Künstlerhaus in Wien
 - Mitglied der Wiener Sezession
 - Großer österreichischer Staatspreis für Malerei
 - Ausstellung „Kunstschaffende Hände des Vorarlberger Oberlandes“ in Bludenz

Literatur:

Kat. Ausst. VLM 1975, Katalog B 33, S. 95, Schlocker-Keller 1980, Kat. C 3. S. 319, D Fresken, S. 330.

Werkrezeption:

„B 33: Gnadenstuhl, Fresko in der Apsis, H. 8,80 m, B. 9,40 m

Pfarrkirche St. Leonhard, Wandfresko in der Apsis und drei Glasfenster (von den drei Glasfenstern ist nur mehr eines schlecht erhalten, darstellend den hl. Leonhard in Ketten, die beiden anderen stellten einen Engel und die Hl. Maria, zusammen gesehen die Verkündigung Maria, dar); fertig gestellt 1947.“ (**Kat. Ausst. VLM 1975, Katalog B 33, S. 95**)

„Bereits 1946/1947 konnte Häusle seine eigenen Vorstellungen im Altarfresko in St. Leonhard bei Villach (Kat. B 33) verdeutlichen. 1948 vollendete er die Ausstattung der Apsis und des Chorbogens der Pfarrkirche Mauren, in deren Mittelfresko byzantinische Gestaltungsprinzipien in der horizontalen schichtenweisen Darstellung anklingen (Kat. B 34-37). Auch die Entwürfe für das Apsisfresko in Götzis (1948, nicht ausgeführt) zeigen gleiche Strukturen. In den großen Wandkonzeptionen zählt Häusle neben Max Weiler in Innsbruck und Giselbrecht Hoke in Klagenfurt zu den bedeutendsten Exponenten in Österreich.“ (**Ammann 1975, S. 19**)

„In Villach erscheint zum Wiederaufbau der Pfarrkirche im September 1947 eine kleine Broschüre, worin ein Pater mit einer missionarischen Predigt das Wort für das Altarfresko ergreift.

Villach, 1946 - 47

Broschüre, Text von P. Clemens Röbl

„Schon hört man manche schiefe Kritik, schon kann man ablehnende Mienen beobachten, wenn Menschen in den Bannkreis dieses Bildes geraten. Und weil sie sich nicht führen lassen wollen, weil sie die Ruhe nicht haben, weil ihnen die Tiefe fehlt und sie das Bild nur betrachten mit den Augen des Fleisches, weil sie den Geist nicht sprechen lassen, weil sie sich nicht stören lassen wollen in ihrem alten, gewohnten Trott, weil sie den Mut nicht aufbringen zu heiliger Unruhe, deshalb sprechen sie – es ist eine schwache Ausrede für sie! –: das Bild ist zu verworren, zu unruhig!“ (**Zink 2003, S. 40**)

Heldenbilder

Wandmalereien Bilgeri-Kaserne Bregenz 1941/42 (Abb. 17)

„Vorarlberger im Zweiten Weltkrieg“, Detail

Wandmalereien in drei Speisesälen und einem Gang des Wohngebäudes, nach Kriegsende übermalt. 1991 wieder entdeckt und nach Restaurierung seit 2003 in einer ständigen Ausstellung in den Gängen der Kaserne zu besichtigen.



Die Fresken in der Kaserne Bregenz von 1941/42 stellen einen Sonderfall in der Rezeption der Werke Häusles dar; sie wurden erst 1991 im Zuge von Renovierungen wieder entdeckt, freigelegt und im Rahmen der Ausstellung Vorarlberger Landesmuseum 2003 der Öffentlichkeit präsentiert. Die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Werks steht jedoch weitgehend aus. Anzumerken ist nur, dass im Rahmen einer ständigen Ausstellung der Bilgeri-Kaserne auf einer Wandtafel einige Erläuterungen zum Werk zu finden sind. Die Beschreibung gibt Aufschluss über die ursprüngliche Aufteilung und die Rezeption des Werks aus aktuellem Standpunkt.

Aus zwei Teilen sind die Fresken von Häusle in der Kaserne Bregenz zusammengesetzt:

„Einerseits der im zweiten Obergeschoß freigelegte Teil, der Einzelszenen militärischen Inhalts aus der Zeit des ausgehenden Mittelalters zeigt und nunmehr hier im Gangbereich vor den Veranstaltungsräumen ausgestellt ist. Andererseits der ursprünglich im Erdgeschoß befindliche Zyklus, der als Streifzug durch die Vorarlberger Militär- und Landesverteidigungsgeschichte bezeichnet werden könnte, und der heute im „Martin Häusle Saal“ untergebracht ist.

Einer inhaltlichen Betrachtung sei grundsätzlich vorangestellt, dass es Martin Häusle ganz im Sinne seiner persönlichen Einstellung – bei diesem Werk keinesfalls um die Verherrlichung des Kriegsgedankens ging. So stehen seine Darstellungen in ihrer statischen Ruhe und Bildkompositionen auch im klaren Gegensatz zur traditionellen Historienmalerei mit Schlachtgetümmel und Ruhmesszenen, ohne jedoch dadurch an Klarheit und Aussagekraft vermissen zu lassen.“

Erwähnungen in der Literatur:

Schlocker-Keller 1980, S. 39, Ladner (Auslandsösterreicher) 1975, S. 21,

Werkrezeption:

„1942/43 ermöglichte es ein Freund aus der Innsbrucker Zeit, der im Jahre 1974 verstorbene Publizist und große Förderer von Talenten, Hans Bator, beim damaligen Kommandeur in Bregenz, dem späteren Oberbürgermeister von Stuttgart und großer Freund der Auslandsösterreicher, 1974 genau zur selben Zeit verstorbene Dr. Arnulf Klett, dass Martin Häusle in der damaligen Reichskaserne lange Gänge mit Fresken kämpferischer Darstellungen früherer Jahrhunderte schmücken konnte. Dem sehr sensiblen, gesundheitlich nicht starken Künstler, kam dies sehr entgegen. Diese Fresken sollten das Kriegsende leider nicht überdauern.“

(Ladner 1975, S. 21)

„Eine massive Lungenentzündung 1942 brachte Martin Häusle die Befreiung vom militärischen Dienst, dagegen wurde er nun zu Malerarbeiten handwerklicher sowie die Hütten der Stützpunkte verschönernder Art herangezogen. So hatte er Kastenfüllungen mit einfachen figuralen oder vegetabilen Motiven zu bemalen und Fresken in der Lochauer Kaserne zu gestalten, die heute allerdings nicht mehr erhalten sind. Daneben standen auch unzählige Porträtstudien, rasch hingeworfene Skizzen von Soldatenkollegen, wie überhaupt das Porträt in dieser schwierigen Zeit ein wesentliches Anliegen Martin Häusles war.“

(Schlocker-Keller 1980, S. 39)

Volksbilder

Briefmarkenserie Liechtenstein 1951 (Abb. 18)



Die Briefmarkenserie von Martin Häusle erscheint ab Mai 1951 und bis ca. 1959/60, danach werden sie wieder von einer „Künstler-Serie“, den „Anton Ender-Marken“, abgelöst.

Es handelt sich um 12 Briefmarken mit Motiven aus dem Landleben und der Landwirtschaft (Liechtensteins bzw. der Alpenregion überhaupt): Insofern eine allgemeingültige Motivwahl, die in den Bereich der Volkskunst und der Dekorationen verweist. Vergleichbar damit wären Häusles Ausstattungen der Zollstationen im Silvrettagebirge an der Grenze zur Schweiz (Möbeldekorationen im Stil der Bauernmalerei, ca. 1943/44); eine deutliche Parallele in der Motivwahl und Gestaltung besteht zu den Wandmalereien für den Gasthof Weißes Kreuz (1946).

Zeittafel

- 1951 Teilnahme an den Wettbewerben für Zürich-Enge und Dübendorf
Teilnahme an der Biennale in Mentone
Briefmarkenserie für das Fürstentum Liechtenstein
M.H. beginnt das Palmenhaus am Margarethenkapf in Feldkirch zu adaptieren (Einzug 1956)

Literatur:

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1975, Katalog B 38, S. 96; Basler Taube 1953, S. 70; Schlocker-Keller 1980, Kat. F Briefmarken, S. 335.

Werkrezeption:

„B 38, 1952 Fürstentum Liechtenstein, Briefmarkenserie
5 Rp Knabe schneidet Brot, *lilarot*; 10 Rp Dengler, *dunkelgrün, olivgrün*; 15 Rp Mäher, *braun*; 20 Rp Mädchen mit Maiskolben, *schwarzbraun*; 25 Rp Heufuhre, *braunkarmin*; 30 Rp Winzer, *schwarzgrün*; 40 Rp Bauer mit Sense, *dunkelblau*; 50 Rp Rückkehr von der Alpe, *braunlila*; 60 Rp Pflüger, *dunkelbraun*; 80 Rp Mädchen mit Kartoffeln, *braunrot*; 90 Rp Kartoffelernte, *olivgrün*; 1 Fr Kartoffelfuhre mit Traktor, *schwarzblau*“

(Kat. Ausst. 1975, Kat. B 38, S. 96)

„1951 schließlich kamen erste Ergebnisse einer "Gebrauchsgraphik" zutage, als die Briefmarkenserie des Fürstentums Liechtenstein nach den zeichnerischen Entwürfen Häusles aufgelegt wurde (Kat. B 38). Die Bedeutung und Auswirkung dieser Tätigkeit lag mehr im Publizistischen als Künstlerischen.“ **(Ammann, Kat. Ausst. 1975, S. 21)**

„Bei näherem Betrachten vermitteln uns diese Briefmarken jedoch in recht sympathischen und reizvollen Bildern eigenartige und ungewohnte Motive aus dem ländlichen Leben. Ein Vergleich mit Marken, deren Sujets mit photographischen Hilfsmitteln entworfen sind, zeigt uns sehr deutlich und anschaulich, wie viel Liebe und Können der Künstler beim Entwerfen dieser Marken in seine Arbeit gelegt hat, um eine sinnvolle Komposition der gewählten, nicht alltäglichen Motive zu verwirklichen.“ **(Basler Taube 1953, S. 70)**

Desiderata der Forschung

Menschenbilder, Landschaftsbilder, Stillleben, Heiligenbilder, Heldenbilder, Volksbilder sind Begriffe, die verschiedene Assoziationen und Fragestellungen über die hier vorgenommene Rezeptionsanalyse hinaus ermöglichen. In diesem Sinne verwende ich diese Begriffe als eine Art von Richtungsweiser hin zu weiteren Forschungen.

Menschenbilder

Beispielsweise kann der Begriff des „Menschenbilds“ in der hier verwendeten Bedeutung in einen Bezug zu den „Darmstädter Gesprächen“ über „Das Menschenbild in unserer Zeit“ von 1950 gebracht werden.²⁹⁹ Die gewichtige Bedeutung des Themas Menschenbild in der Nachkriegszeit, die sich in den zahlreichen Diskussionen in der Kunstwissenschaft und in künstlerischen Positionen Ausdruck verschafft, wird hier als Orientierung angeführt, um auf eine weitere Fragestellung hinzuweisen. Meines Erachtens bilden die zeitgenössischen Diskurse, die in diesen „Gesprächen“ deutlich werden, den Hintergrund für die Werkproduktion aber auch für die Ausstellungstätigkeit von Martin Häusle. Denn in gewisser Weise ist es dieser Konflikt im herrschenden Kunstdiskurs, der sich in den Polen „Moderne-Tradition“ zuspitzt: Dies wirkt sich unter anderem in einer Art von „gemäßigter“ Kulturpolitik der 1940er und 1950er Jahre sich aus. Häusle kann als ein typisches Beispiel für die Auffassung einer „gemäßigten“ Kunst verstanden werden. Er ist insofern eine Zwischenposition: Weder gehört er zur „Propagandakunst“ der NS-Zeit, dazu ist er gewissermaßen zu „individualistisch“, noch gehört seine Kunst zu einer „Moderne“, wie sie im zeitgenössischen Kunstdiskurs definiert wurde.

Selbstbildnisse und Familienbildnisse

Einen wesentlichen Part im Bereich Menschenbild spielen die scheinbar privaten und intimen Selbstporträts und die Darstellungen der „Familie“. Die „Selbstbildnisse“, aber auch die Familienbildnisse lassen sich exemplarisch für eine individualisierte Auffassung vom „Menschenbild“ betrachten, die vor dem Hintergrund von Krieg und Diktatur beziehungsweise Wiederaufbauphase der 1940er und 1950er Jahre zu stellen sind. Vor diesem Hintergrund kommt der Darstellung des Individuellen im Bild eine besondere Bedeutung zu.

²⁹⁹ Hans Gerhard Evers, (Hg.) (1952): Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch 1.) . Hrsg. im Auftr. des Magistrats d. Stadt Darmstadt u. des Komitees Darmstädter Gespräch 1950. Darmstadt. Darüber hinaus müsste das Thema auf die Problematik der Kunstkritik in der NS-Zeit Bezug nehmen, die ebenfalls eine Debatte über das Menschenbild führt: Gegen die so genannte „Entartete Kunst“. Häusle ist sich über die Brisanz des Themas bestimmt bewusst, wie die zahlreichen „Porträts“ und „Selbstporträts“ zwischen 1940 und 1945 beweisen.

Weiterführend könnten die „Selbstbildnisse“ außerdem als Zeichen für eine insgesamt gesteigerte Selbstbetrachtung des Künstlers und für das Interesse des Publikums an der Künstlerpersönlichkeit seit dem 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesehen werden.

Bätschmann vertritt dazu die These, dass jedes Selbstbildnis in gewisser Weise auch als Rollenbildnis verstanden werden könne, womit er eine Gegenposition zu der sonst üblichen Mystifikation des Künstlers einnimmt. Das bedeutet, dass wir nicht den „Weg eines Genies“, wie sich Bätschmann hier in Anlehnung an Wilhelm Waetzoldt ausdrückt, seine persönlichen Zweifel und emotionalen Zustände, sondern die Konstruktion eines bestimmten Rollenbildes vor dem Hintergrund des jeweiligen Kontextes vorfinden. Die Kunstliteratur (hier am Beispiel von Waetzoldt 1908) suggerierte, dass das Selbstbildnis dem Bedürfnis des Publikums, die Seele des Künstlers zu erleben, durch seine „unmittelbare Preisgabe“ entgegen komme. Die Beschäftigung mit Selbstbildnissen dient somit im Wesentlichen einem Künstlerkult, den dadurch sowohl der Künstler als auch die Literatur über ihn förderten.³⁰⁰

So betrachtet entsteht jedes Werk, auch ein scheinbar so „Persönliches“ wie ein Selbstbildnis, in Wechselwirkung zwischen Publikum und Künstler und muss in einen historischen, politischen Kontext gestellt werden: Eine detaillierte Analyse der Selbstbildnisse würde die Umstände der Entstehung, die Funktion und Destination der künstlerischen Arbeit (nicht nur auf das eine Bild bezogen), die Art der Darstellung (den Kontext von formalen Bedingungen) und nicht zuletzt das Problem der Legitimation der Künstlerexistenz im sozialen Kontext und vor dem historischen Hintergrund behandeln.

Landschaftsbilder

In Bezug auf die „Landschaftsbilder“ lässt sich eine Hauptproblematik der Differenzierung zwischen „Heimatbild“ und „Naturbild“ erkennen. In Bezug auf die Fragestellungen zu diesem Thema sollen ein Ausstellungskatalog und eine Zeitschrift berücksichtigt werden, in denen Martin Häusle präsentiert wird: „Berge und Menschen der Ostmark“, 4. März bis 30. April 1939, Künstlerhaus Wien 1939; Bergland 1942.³⁰¹

³⁰⁰ Bätschmann bezieht sich hier auf Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908. In: Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997, S. 118-119.

³⁰¹ Vgl. Ausstellungskatalog „Berge und Menschen der Ostmark“, 4. März bis 30. April 1939, Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Künstlerhaus, Wien 1939, S. 21.; Bergland, Jg. 1942, Heft 10-12, siehe dazu auch Rezeptionsanalyse im Teil II Text: Bergland Welte 1942.

Karl Hans Strobl verfasst im Ausstellungskatalog das Vorwort zur Ausstellung „Berge und Menschen der Ostmark“ 1939: „Und in den Lebensraum der Berge ist der Mensch mitten hineingestellt, ganz anders als in das Gedränge und abschleifende Gewimmel der Städte. Ihm wächst aus der ständigen Gefahr und dem Kampf um Scholle und Dasein der Berg als Mythos empor, er wird ihm lebendige Wesenheit.“ Weiter im Text formuliert Strobl auch eine Intention der Ausstellung, wodurch die Mentalitätsvorstellungen in der Kunstbetrachtung um 1939 bewusst werden: „Und dies alles mag auch wieder Beitrag sein zur Kenntnis und Erkenntnis der Bedeutung Österreichs für die Volksgemeinschaft der achtzig Millionen deutscher Menschen im Herzen Europas.“³⁰²

In Hinblick auf eine mögliche Analyse von Ausstellungspräsentationen wäre es notwendig, bei einer Frage nach dem „Landschaftsbild“ und dessen Instrumentalisierung in einer propagandistischen Ausstellungspolitik den kulturhistorischen, politischen Kontext in die Diskussion darüber einzubeziehen.³⁰³

Eine kritische Auseinandersetzung müsste sich hier der Frage der „nationalen Abgrenzung“ in der Kunstbetrachtung widmen. Doch nach 1945 ist in der Kunstproduktion und Ausstellungspräsentationen eine bestimmte Propaganda des „Österreich-Bilds“ bemerkbar; Jede mögliche künstlerische Zuordnung zu den so genannten Ismen wurde vermieden. In diesem Zusammenhang wären Oscar Sandners Worte zitierbar: „der Expressionismus bzw. ein dramatischer Impressionismus bzw. eine Mixtur dieser Art identifiziere die ‚anima naturaliter austriaca‘.“³⁰⁴

Stilleben

Mit dem Bereich der Stilleben lässt sich ein weites Feld eröffnen, dass unter anderem wieder in Bezug auf den herrschenden Kunstdiskurs der Nachkriegszeit gelesen werden kann. Außerdem

³⁰² Vermutlich handelt es sich um den Autor und Herausgeber von „Kunst ins Volk“ 1957, Siehe dazu meine Ausführungen in Teil II Texte: Strobl 1952; Zit. Karl Hans Strobl, in: Ausstellungskatalog „Berge und Menschen der Ostmark“, 4. März bis 30. April 1939, Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Künstlerhaus, Wien 1939

³⁰³ Weitere Informationen zu den historischen und kulturpolitischen Ereignissen sind in folgenden Publikationen zu finden sind: Gloria Sultano, Patrick Werkner, Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937-1950, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 2003; Jan Tabor (Hrsg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Band 1, Ausstellung des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien, 28. März bis 15. August 1994, Verlag Grasl, Baden, 1994; Vgl. zur Bedeutung des Nationalen in Ausstellungspräsentationen: Boeckl, Matthias (1996): "Kulturnation Österreich". Bemerkungen zu ausgewählten Kunstereignissen 1934 bis 1948. In: Werkner, Patrick (Hg.): Kunst in Österreich 1945-1995. Wien.

³⁰⁴ Oscar Sandner zit. nach: Sybille-Karin Moser, Empfinden in Form und Farbe. Zum Genre "Landschaftsmalerei" im Österreich der Zwischenkriegszeit. In: Bertsch, Christoph; Neuwirth, Markus (Hg.): Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938. Salzburg, Wien, 1993, S. 204.

hat das Stilleben eine bestimmte akademische Grundlage, mit dem in der Rezeption des Künstlers seine Rolle und seine Position im Verhältnis zu den Vorbildern gefestigt werden sollte. In diesem Sinne ist es auch in Hinblick auf die Ausbildung und stilistische Einordnung im Künstlerbild zu interpretieren. Am Stilleben wird immer das Schaffen des Künstlers in einen kunsthistorischen Zusammenhang gebracht.

In Bezug darauf müsste die Situation der Nachkriegszeit in Wien und der herrschende Kunstdiskurs genauer beleuchtet werden. Im Wien der Nachkriegszeit und damit am Ort des dominierenden Diskurses über die Kunst, der sich in der Kunstkritik und in einer programmatischen Ausstellungstätigkeit nachvollziehen lässt, bilden sich, wie unter anderen von Edwin Lachnit aufgezeigt wurde, verfeindete Lager. Die Streitfragen der Positionen drehen sich im Wesentlichen um den Begriff und die Haltung gegenüber der "Moderne".³⁰⁵

Im Kunstdiskurs der Nachkriegszeit in Wien konstatiert Lachnit demnach eine „Anti-Nazi-Fraktion“ genannte Gruppe, der die wissenschaftlich-methodische Orientierung von Hans Sedlmayr gegenüberstand, dessen 1948 erschienenes Buch "Verlust der Mitte" den bestehenden Konflikt zwischen den Fronten festigte.³⁰⁶

Die „Anti-Nazi-Fraktion“ verfolgte eine programmatische Ausstellungspolitik, die sich insbesondere an Vertretern der klassischen Moderne orientierte: Otto Demus und Fritz Novotny spielten in dieser Zeit eine wichtige Rolle, ebenso Otto Benesch, der 1946 als Direktor an die Albertina kam, und mit Demus dem "Art Club" angehörte. Der Einfluss Novotnys bestand darin, dass er dem Wiener Publikum eine Reihe von Ausstellungen mit den Vertretern der klassischen Moderne vorstellte: Cézanne, van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Munch.³⁰⁷ Am Beispiel der Präsentation und Rezeption von Häusle in dieser Zeit (und seine Entwicklung bis in die 60er Jahre) ließe sich nachvollziehen, inwiefern dadurch die traditionelle akademische Rolle eines Künstlers vor dem Hintergrund eines herrschenden Kunstdiskurses gefestigt wurde.³⁰⁸

³⁰⁵ Vgl. Edwin Lachnit, Kunstgeschichte zwischen Methodologie und Ideologie. In: Werkner, Patrick (Hg.): Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996, S. 155ff; Lachnit zitiert hier Werner Hofmann: Werner Hofmann, Produktive Konflikte, in: Kunsthistoriker in eigener Sache, hg. v. Martina Sitt, Berlin 1990, S. 103-130, in: Lachnit 1996, S. 160.

³⁰⁶ Lachnit 1996, S. 160; Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Otto Müller Verlag Salzburg-Wien, 1948 (11. Aufl. Salzburg, Wien, 1998).

³⁰⁷ Vgl. Lachnit 1996, S. 160.

³⁰⁸ In diesem Zusammenhang gilt es auch die Rolle der Akademie und der Lehrer von Martin Häusle Ferdinand Andri und anderer im Nationalsozialismus und danach zu untersuchen. Die rückwärts orientierte Kunstauffassung und die Hinwendung zu so harmlosen Motiven in der Nachkriegszeit kann vor dem Hintergrund der

Heiligenbilder

Der Begriff „Heiligenbilder“ soll darauf hinweisen, welche Bedeutung die monumentalen Werke als Instrumente eines staatlich geprägten Katholizismus in Österreich einnehmen. Diesbezüglich stünden die Kirchenbauten der Nachkriegszeit und die Programme der Glasfenster Häusles für ein gewisses Kollektivitätsbewusstsein, das von staatlicher als auch kirchlicher Seite gefördert wurde. Die „Heiligen“ und die religiösen Darstellungen im Kirchenraum sind aus psychologischer Sicht gleichsam als Vorbilder erkennbar, welche hier ewiggültige menschliche Charaktereigenschaften und Regeln des Zusammenlebens verkörpern sollen. In Hinblick auf ihre Gestaltung lassen sich die Werke Häusles auch im Monumentalen als ein den Bedürfnissen der Auftraggeber angepasstes Konstrukt erkennen, woraus sich eine eigenwillige Mischung aus den Vorstellungen der angewandten Kunst und diversen Stilrichtungen der Malerei zusammensetzt.³⁰⁹

Die Macht der Kirche und die Bedeutung der Auftragswerke in dieser Zeitspanne nach 1945 demonstriert ein zur selben Zeit stattfindender Fall in Innsbruck, der zu einem Skandal führte. Max Weilers Fresken in der Hungerburg 1947 können als Vergleich zu den zeitgleichen Fresken Häusles in Villach und Mauren herangezogen werden. Häusle orientiert sich viel stärker an gewissen Vorstellungen von „moderner“ Kunst, während Weiler im traditionellen barocken Mischstil bleibt. Der Skandal besteht jedoch darin, dass in diese traditionelle Bildwelt die historische Aktualität eindringt, indem in die dargestellten mystisch-religiösen Szenen die Berglandschaft eine reale Kulisse und Personen eingefügt werden.³¹⁰

Eine weiterführende Untersuchung dieser Thematik hätte die Aufgabe, die Einwirkungen und Forderungen des Auftraggebers Kirche und die Funktion dieser Werke im sozialen und politischen Kontext der Nachkriegszeit zu betrachten. Insgesamt müsste der Fokus auf der Bedeutung liegen, die solche Monumentalwerke Häusles bei der Wiederherstellung der

Geschichtsausblendung erklärt werden. Vgl. dazu: Hans Seiger; Michael Lunardi; Populorum, Peter Josef (Hg.), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik. Beiträge von: Sabine Forsthuber, Elisabeth Klamper, Gabriele Koller, Helmut Lackner, Irene Nierhaus, Oliver Rathkolb, Jan Tabor. Wien 1990.

³⁰⁹ Weiterführende Literatur zum Thema Kirche und Kunst: Muck, Herbert, Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jhs. in Österreich, Hrsg. von Ottokar Uhl, Wien, 1988; Rombold, Günter, Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Verl. Kath. Bibelwerk, Stuttgart, 1988; Schwebel Horst, Martin Andreas (Hg.), Bilder und ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion, Verlag Kath. Bibelwerk GmbH, Stuttgart, 1989.

³¹⁰ Silvia Eiblmayr, (Hg.) Max Weiler. Die Fresken der Theresienkirche in Innsbruck 1945-47. Ausstellung Galerie im Taxis-Palais. Innsbruck, 2001.

„Ordnung“ von Staat und Kirche nach 1945 (anknüpfend an die 30er Jahre in Österreich) einnehmen.

Heldenbilder

Im Krieg entstehen Wandmalereien in einer Kaserne, die eine „Geschichte des Krieges in Vorarlberg“ bis zum zweiten Weltkrieg darstellen. In der Nachkriegszeit entsteht ein Kriegerdenkmal in Rankweil, das „Tote Soldaten und Engel“ zeigt. Während des Krieges wiederum, als Soldat im Zollgrenzschutz, hatte Häusle den Auftrag, eine Zollchronik zu verfassen. In dieser Zollchronik zeichnete er kleine flüchtige Skizzen passend zu einem Text, der den „Alltag“ der Soldaten in den Bergen beschreibt und vor allem heroisiert, teils mit dramatischen Szenen ausschmückt, teils ein „einfaches“ alltägliches Leben hervorkehrt.

Das Kriegerdenkmal in Rankweil (Kriegerdenkmal Beringmauer, Liebfrauenberg, Natursteinmosaik, 1952) ist im Gegensatz zur Kaserne keine Inszenierung des Krieges, sondern eine religiös motivierte Inszenierung des Todes; es steht auch in keinem Zusammenhang mit nationaler und regionaler Identität, wie es sonst die Rolle der Kriegerdenkmäler zu sein scheint, den Verlust der eigenen Bürger (durch Namensnennungen) und Inschriften zu betonen. Vielmehr handelt es sich hier um eine religiöse, ins Mystische gehobene Darstellung, die sich dem Begriff jeder „Volkszugehörigkeit“ entzieht.³¹¹

Volksbilder

Diesen Begriff möchte ich unter dem Aspekt der Rituale, Mythen und Märchen in der Volkskultur als Basis für eine gewisse Volks-Identität, die sich auf traditionelle Wurzeln berufen kann, betrachten. Im Regionalraum besitzen das Brauchtum und die Trachten eine besondere Bedeutung, sie verdeutlichen die eigenen Wurzeln, die eigene Identität. Einige Werke Häusles können eindeutig als Teil eines regionalen Brauchtums identifiziert werden, da sie sich motivisch auf Volkstraditionen/Geschichten und damit verbundene habituelle Formen beziehen.³¹²

³¹¹ Für weiterführende Forschungen zum Thema Kriegerdenkmal soll auf folgende Literatur verwiesen werden: Reinhart Koselleck: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. In: O. Marquart, Karl-Heinz Stierle (Hrsg.): Identität. München 1979; Kunst und Staat: Beiträge zu einem problematischen Verhältnis. Hrsg. von Patrick Werkner und Frank Höpfel, Wien 2007: Kriegerdenkmäler. Kritische Gedanken zum Opferdiskurs Hammer-Tugendhat, Daniela, S. 119ff

³¹² Siehe die Untersuchung zu Identitätskonstruktionen und über den Begriff des „Brauchtum“ bei: Susanne Breuss (Hg.) Inszenierungen. Stichwörter zu Österreich. Mit einem Vorwort von Anton Pelinka. Unter Mitarbeit von Karin Liebhart und Andreas Pribersky. Wien, 1995.

Häusle hat Gaststätten mit Wandmalereien ausgestattet: Der Auftrag ist, das Landleben in Vorarlberg abzubilden. Die Briefmarkenserie Liechtenstein (Abb. 18) ist eine Fortsetzung dieser Aufgaben im öffentlichen Raum, worin Häusle seinen typischen Mischstil (mit Anklängen einer „modernen“ Orientierung) pflegt. Tatsächlich sind diese Werke von den 30ern bis in die 50er Jahre (Gasthaus Andreas Hofer, Möbeldekorationen der Zollstationen, Weißes Kreuz) eine Gebrauchskunst, die eng mit Brauchtum und der Volkskultur verbunden ist; diesbezügliche Motive sind beispielsweise in den Möbelausstattungen der Zollstationen 1944/45 zu finden: historische Trachten, aber auch Blumen-, Tiermotive und Motive aus „Vorarlberger Sagen und Märchen“.

Diese Wandbilder und Ausstattungen Häusles inszenieren in gewisser Weise die „Regionalkultur“. Die formale Sprache dieser Werke ist auffallend grafisch - ein typisches Merkmal von Häusle - und referiert so wie auch bei den meisten Figurendarstellungen auf ein „primitives“, fast archaisch anmutendes Vokabular, das keine eindeutige kunstgeschichtliche Zuordnung erlaubt, sondern eher noch in der Volkskunst anzusiedeln wäre.

Menschenbilder, Landschaftsbilder, Stilleben, Heiligenbilder, Heldenbilder und Volksbilder: In Summe ist das Werk von Martin Häusle ein Geflecht von verschiedenen gesellschaftlichen Strukturen, die ineinander wirken und die Anforderung, Projektion, Wunschvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft sichtbar machen. Häusle ist ein Schöpfer von Wertebildern, und in dieser Beziehung ist eine Beschäftigung mit ihm, dem „regionalen“ Künstler, noch lange nicht erschöpft.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1** Selbstbildnis, 1938/39: Schlocker-Keller 1989, Abb. 19; Ruetz / Swozilek 2003, Abb. 34, S. 119.
- Abb. 2** Selbstbildnis, 1941: Schlocker-Keller 1989, Abb. 33.; Kat. Ausst. VLM 1975, A 9.
- Abb. 3** Martin Häusle mit Frau, Margarethe und Bernhard, 1946: Schlocker-Keller 1989, Abb. 48; Abb. 41; Kat. Ausst. Palais Liechtenstein 1991, Abb. 14; Ruetz / Swozilek 2003, Abb. 41, S. 129.
- Abb. 4** Großes Familienbild, 1952: Schlocker-Keller 1989, Abb. 61; Kat. Ausst. Palais Liechtenstein 1991, Abb. 3; Ruetz / Swozilek 2003, Abb. 43, S. 131.
- Abb. 5** Porträt Magnus Malin, 1947: Schlocker-Keller 1989, Abb. 49.
- Abb. 6** Krankes Mädchen am Fenster, 1942: Schlocker-Keller 1989, Abb. 41; Kat. Ausst. Palais Liechtenstein 1991, Abb. 32; Ruetz / Swozilek 2003, Abb. 54.
- Abb. 7** Alter Mann im Park, 1950: Schlocker-Keller 1989, Abb. 57; Kat. Ausst. Palais Liechtenstein 1991, Abb. 33.
- Abb.8** Landschaft von Gampelün gegen Walgau im Winter, 1941; Schlocker-Keller 1989, Abb. 31.
- Abb. 9** Silvretta, 1944: Kat. Ausst. Palais Liechtenstein 1991, Abb. 28.
- Abb.10 a** Allee im Winter, 1944: Schlocker-Keller 1989, Abb. 27.
- Abb.10 b** Allee im Winter, 1940: Ruetz/Swozilek 2003, Abb. 16.
- Abb. 11** Gartenlaube (Pergola), 1942: Ruetz / Swozilek, 2003, Abb. 5, S. 76.
- Abb. 12** Im Kehr (Weg zum Margarethenkapf), 1945: Schlocker-Keller 1989, Abb. 44; Kat. Ausst. Palais Liechtenstein 1991, Abb. 6.
- Abb. 13** Kartoffelbild, 1935: Schlocker-Keller 1989, Abb. 11; Breuss (Bertsch / Neuwirth) 1993, S. 78.
- Abb. 14** Glasfenster Götzis: Familie Häusle, Wolfgang Häusle; Online verfügbar unter <http://www.martin-haeusle.com>
- Abb. 15** Innenraum Pfarrkirche in Wien-Liesing: Fotografie: privat.
- Abb. 16** Innenraumansicht mit Apsisfresko und Altar in Pfarrkirche St. Leonhard, Villach
Fotografie: privat im April 2003 (Besonderen Dank an Markus Orsini-Rosenberg).
- Abb. 17** Bilgeri-Kaserne Bregenz, Detail aus Wandfresko (abgenommen): Thema „Vorarlberger im Zweiten Weltkrieg“, Fotografie: privat.
- Abb.18** 5 Rp, 10 Rp, 15 Rp, 1 Fr Briefmarkenserie Liechtenstein 1952: Familie Häusle / Wolfgang Häusle, in: <http://www.martin-haeusle.com>.

Bibliographie

Primärliteratur

Ammann 1975

Gert Ammann, Zum Werk Martin Häusles. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Repros von Fresken, Glasmalereien, Keramiken, Mosaiken. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 1975, S. 13–36.

Ammann 1991

Gert Ammann, Zum Werk Martin Häusle. In: Familie Häusle (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein, Feldkirch 1991, o. S.

Auslandösterreicher (Ladner) 1975

L. (Ladner): Zwei große Vorarlberger Künstler. Martin Häusle (1903-1966) und Rudolf Wacker. In: Der Auslandsösterreicher, Jg. 1975, H. 3/75, S. 21.

Basler Taube 1953

Die Basler Taube, No. 8/9, August/ September 1953, „Marken-Künstler sprechen zu Ihnen“, S. 70-71

Benzer 1976

Benzer, Arnulf Vom Übergang ins 20. Jahrhundert. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.): Kunst in Vorarlberg 1900 – 1950. Gemälde, Graphiken; Plastiken; Architekturpläne, Kat. Ausst. Bregenz 1976, S. 47–48.

Bertsch / Neuwirth (Hg.) 1991

Christoph Bertsch, Markus Neuwirth (Hg.), Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938, Salzburg, Wien 1993.

Böckle / Welte 1963

Josef Böckle, Adalbert Welte, Über Martin Häusle. Ausstellung zum 60. Geburtstag in Bregenz. (Mit zwei Bildern). In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins, Bregenz 1963, S. 163–167.

Breuss 1993

Renate Breuss, Stilleben der Zwischenkriegszeit. Kompositionsübung oder Ausdrucksmittel? In: Christoph Bertsch, Markus Neuwirth (Hg.), Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938, Salzburg, Wien 1993, S. 73–83.

Kat. Ausst. Familie Häusle (Hg.) 1991

Familie Häusle (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein. 6. April bis 5. Mai 1991. Feldkirch 1991.

Fetz 1986

Wolfgang Fetz, Kunst in Vorarlberg. Vorarlberger Künstler 1945 – 1985. Diss. phil., Universität, Kunstgeschichte, Innsbruck 1986.

Feuchtmüller 1973

Rupert Feuchtmüller, Kunst in Österreich. 2 Bände. Wien, München, Basel 1973.

Fink 2003

Susanne Fink, Kunst und Bau in Vorarlberg seit 1945, Bregenz 2003.

Fleck 1982

Robert Fleck, Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982 Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Band 1 Die Chronik. 2 Bände, Wien 1982.

Fuchs 1986

Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler des 20. Jhs., Band 2. G-K, Wien 1986, H-K 36-37, S. 36f.

Häusle W. 2003

Wolfgang Häusle, Glashaus-Erinnerungen. In: Albert Ruetz, Helmut Swozilek (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Ausstellungskatalog Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Feldkirch, Bregenz 2003, S. 35.

Häusle / Swozilek 1975

Gertrud Häusle, Helmut Swozilek, Vorfahren Martin Häusles, Zeittafel. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.): Martin Häusle 1903-1966. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Repros von Fresken, Glasmalereien, Keramiken, Mosaiken. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 1975, S. 83-92.

Ilg (Hg.) 1967

Karl Ilg, Landes- und Volkskunde, Geschichte, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs, Innsbruck - München, 1967.

Kessler 1975

Herbert Kessler, Zum Geleit. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Repros von Fresken, Glasmalereien, Keramiken, Mosaiken. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, 1975, S. 9.

Kräutler 2003

Hadwig Kräutler, Ein österreichischer Künstler seiner Zeit. In: Albert Ruetz/ Helmut Swozilek (Hg.): Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Feldkirch 2003, S. 46-65.

Leipold-Schneider / Pfanner 2003

Gerda Leipold-Schneider/ Ute Pfanner, Die Tagebücher der Dr. Gertrude Häusle, geb. Kirchberger. In: Albert Ruetz/ Helmut Swozilek (Hg.): Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Feldkirch 2003, S. 22-25.

Licka / Maryska 2003

Lilli Licka, Christian Maryska, Das „Palmenhaus“ am Margarethenkapf. In: Albert Ruetz/ Helmut Swozilek (Hg.): Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Feldkirch 2003, S. 32-34.

Lürzer-Kager 1990

Margit Lürzer-Kager, Soziale und wirtschaftliche Aspekte des Lebens Vorarlberger Bildender Künstler in der Zwischenkriegszeit (Am Beispiel von 16 Künstlern). Dissertation. Innsbruck. Universität. 1990.

Mackowitz 1967

Heinz Mackowitz, Die Malerei im 20. Jahrhundert. In: Karl Ilg, (Hg.): Landes- und Volkskunde, Geschichte, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs. Innsbruck-München 1967 S. 191-209.

Nachbaur / Der Clunier 1991

Uli Nachbaur: Ulrich Jehly und Josef Böckle. Förderer und Wegbegleiter von Martin Häusle, in: Der Clunier, 4/91, S. 26-29.

Ruetz 2003

Albert Ruetz, Bild- und Lebensspuren. In: Albert Ruetz, Helmut Swozilek (Hg.): Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Feldkirch 2003, S. 14-21.

Ruetz / Swozilek (Hg.) 2003

Albert Ruetz, Helmut Swozilek (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz und Palais Liechtenstein Feldkirch, Bregenz, Feldkirch 2003.

Schlocker-Keller 1980

Edith Schlocker-Keller, Monografie Martin Häusle. Dissertation. Betreut von Heinz Mackowitz. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Kunstgeschichte, Innsbruck 1980.

Schlocker-Keller 1987

Edith Schlocker-Keller, Martin Häusle. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Portraits (1780-1980). Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Bregenz 1987, S. 124-125.

Schlocker-Keller 1989

Edith Schlocker-Keller, Martin Häusle 1903-1966. Unter Mitarbeit von Margarete Ruiter-Häusle, Lustenau, Au-St. Gallen 1989.

Schloker-Keller 2003

Edith Schloker-Keller, Exil am Margarethenkapf. In: Albert Ruetz, Helmut Swozilek (Hg.): Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Feldkirch 2003, S. 30-31.

Swozilek 1975

Helmut Swozilek, Lebensweg Martin Häusles. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Repros von Fresken, Glasmalereien, Keramiken, Mosaiken. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, 1975, S. 69-81.

Swozilek 1976

Helmut Swozilek, Künstler in Vorarlberg 1900-1950. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Kunst in Vorarlberg 1900 – 1950. Gemälde, Graphiken; Plastiken; Architekturpläne, Bregenz 1976, S. 49-55.

Swozilek 2003

Helmut Swozilek, Zu Martin Häusle. Versuch einer Vertikal- und Horizontalstratigraphie. In: Albert Ruetz, Helmut Swozilek (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Feldkirch 2003, S. 26–29.

Strobl 1957

Karl Strobl, Die zeitgenössischen Künstler, in: Kunst ins Volk, Jg. VIII., H. Folge I/II 1957, S. 28–64.

Vollmer 1962

Hans Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Nachträge H-Z. Leipzig, 1962 (6), S. 7.

Vonbank 1975

Elmar Vonbank, Zur Ausstellung. in: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Repros von Fresken, Glasmalereien, Keramiken, Mosaiken. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, 1975, S. 10–12.

Vonbank 1976

Elmar Vonbank, Zur Ausstellung. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.): Kunst in Vorarlberg 1900 – 1950. Gemälde, Graphiken; Plastiken; Architekturpläne, Bregenz 1976, S. 39– 43.

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum (Hg.) 1975

Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Repros von Fresken, Glasmalereien, Keramiken, Mosaiken. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum, 17. Juli bis 31. August 1975. Unter Mitarbeit von Gert Ammann, Gertrud Häusle und Helmut Swozilek et al., Bregenz 1975.

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum (Hg.) 1976

Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Kunst in Vorarlberg 1900 – 1950. Gemälde, Graphiken; Plastiken; Architekturpläne. Unter Mitarbeit von Helmut Swozilek, Bregenz 1976, S. 112-113, Abb. S. 196-201.

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum (Hg.) 1987

Vorarlberger Landesmuseum (Hg.), Portraits (1780-1980). Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Bregenz 1987.

Vorarlberger Landesmuseum / Kunsthaus Bregenz (Hg.) 2006

Vorarlberger Landesmuseum / Kunsthaus Bregenz (Hg.), Bildende Kunst in Vorarlberg 1945-2005. Biografisches Lexikon. Unter Mitarbeit von Cornelia Rothmund Susanne Fink. Hohenems 2006.

Welte 1942

Adalbert Welte, Der Feldkircher Maler Martin Häusle. In: Bergland, Jg. 1942, Heft 10-12, S. 9–10.

Welte 1970

Adalbert Welte, Akad. Maler Martin Häusle +. In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins, Bregenz 1970. S. 157–159.

Zink 2003 (1)

Margarethe Zink, Haus aus Glas. in: Albert Ruetz/ Helmut Swozilek (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Feldkirch 2003, S. 36–37.

Zink 2003 (2)

Margarethe Zink, Auftraggeber Kirche im Wiederaufbau nach 1945, in: Albert Ruetz, Helmut Swozilek (Hg.), Martin Häusle 1903-1966. Kat. Ausst. Palais Liechtenstein Feldkirch und Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, Feldkirch 2003, S. 38–45.

Verfügbare Ausstellungskataloge (Quellen)

Kat. Ausst. Vorarlberger Kunstgemeinde 1932

„3. Ausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde“, Bundesgewerbeschule Bregenz, Vorarlberger Kunstgemeinde, Bregenz 1932, o.S.

Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1934

„Erste Wettbewerbsausstellung für den Grossen Österreich. Staatspreis 1934. Malerei und Plastik aus Wien und allen österr. Bundesländern. Künstlerhaus“, Künstlerhaus Wien, Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens, Wien 1934, S. 25.

Kat. Ausst. Vorarlberger Kunstgemeinde 1938

Jubiläumsausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde anlässlich ihres 25-jährigen Bestandes, Ausstellung Staatsgewerbeschule Bregenz 19. Juni – 31. August 1938, Vorarlberger Kunstgemeinde, Bregenz 1938, o.S.

Kat. Ausst. Künstlerhaus, Wien 1939

Ausstellungskatalog „Berge und Menschen der Ostmark“, 4. März bis 30. April 1939
Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Künstlerhaus, Wien 1939, S. 21.

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz 1946

„Die bildende Kunst Vorarlbergs“, Vorarlberger Bauhütte, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 1946, S. 9.

Kat. Ausst. „Erste große österreichische Kunstaussstellung“, Künstlerhaus Wien, 1947.

Erste Große Österreichische Kunstaussstellung, Künstlerhaus, Wien, 1947

Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz 1948

Berufsvereinigung der bildenden Künstler Vorarlbergs, „Sonder-Ausstellung Martin Häusle“, Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, 25. Juli bis 22. August 1948.

Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1955

„10 Jahre Malerei und Plastik in Österreich“, Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens Künstlerhaus, Wien, 1955, S. 10.

Historische Künstlerbiographien

Arend 1728

Heinrich Conrad Arend Des gedechtnis der ehren eines der vollkommnesten künstler seiner und aller nachfolgenden zeiten Albrecht Dürers, Goßlar 1728.

Reimer 1761

C.E. Reimer, Historisch-Kritische Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Mahlers, Lucas Cranach, Hamburg, Leipzig 1761.

Schöber 1769

David Gottfried Schöber, Albrecht Dürers eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften und Kunstwerke, Leipzig 1769.

Forschungsliteratur

Barthes 1964

Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964.

Bätschmann, Oskar 1997

Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln, 1997.

Belting, Hans (Hg.) 1996

Hans Belting (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung. 5. Aufl. Unter Mitarbeit von Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp und Sauerländer Willibald et al., Berlin 1996.

Bourdieu 1974

Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main 1974, S. 132

Eromäki / Wagner-Kantuser 2002

Eromäki Aulikki / Ingrid Wagner-Kantuser, Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990. Dissertation. Betreut von Sigrid Schade, Helmut Hartwig und Renate Berger, Berlin 2002.

Foucault 1973

Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1973.

Gombrich 1995

Ernst H. Gombrich, Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren. In: Paul Krontorad (Hg.): A.E.I.O.U. Mythos Gegenwart; der österreichische Beitrag, Wien 1995.

Hellmold et.al. (Hg.) 2003

Martin Hellmold / Sabine Kampmann, Ralph Lindner, et al. (Hg.), Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003.

Hellwig 2005

Karin Hellwig, Von der Vita zur Künstlerbiographie, Berlin 2005.

Hofmann 1994

Werner Hofmann, Was verdankt die kulturelle Regionalisierung dem Historismus? In: Manfred Wagner (Hg.): Ergebnisse des Initiativ-Workshops. Supranationalität - Internationalität - Regionalität: Kulturvergleiche, Wien 1994.

Hofmann 1999

Werner Hofmann, „Nationen malen keine Bilder“, in W. Hofmann: Wie deutsch ist die deutsche Kunst, Leipzig 1999, S. 43-50.

Krieger 2003

Verena Krieger, Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern, in: Martin Hellmold / Sabine Kampmann, Ralph Lindner, et al. (Hg.), Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003.

Kris (1952) 1977

Ernst Kris (1952): Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Kris Kurz (1934) 1995

Ernst Kris, Otto Kurz (1934), Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich. Frankfurt am Main 1995.

Krontorad 1995

Paul Krontorad (Hg.), A.E.I.O.U. Mythos Gegenwart; der österreichische Beitrag, Wien, 1995.

Kube Ventura 2003/2004

Holger Kube Ventura, Nachhaltige Kunstgeschichte - Funktionen und Selbstverständnisse heute, in: Verband österreichischer Kunsthistorinnen und Kunsthistoriker (Hg.): 12. Österreichischer Kunsthistorikertag, „Im Netz(werk): Kunst - Kunstgeschichte - Politik“. Universität Salzburg 2.bis 5. Oktober 2003. Tagungsband Kunstgeschichte, 2003/2004, S. 25–31.

Ruppert 1998

Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998.

Schade 2003/2004

Sigrid Schade, Kunstgeschichte als Erzählung. Narrative Muster einer Disziplin oder: Diskurspolitiken der Kunstgeschichte, in: Verband österreichischer Kunsthistorinnen und Kunsthistoriker (Hg.): 12. Österreichischer Kunsthistorikertag, „Im Netz(werk): Kunst - Kunstgeschichte - Politik“. Universität Salzburg 2.bis 5. Oktober 2003. Tagungsband Kunstgeschichte, 2003/2004, S. 14–18.

Schmidt-Burkhardt 2003

Astrit Schmidt-Burkhardt, Metaphysik der Eigennamen. Zum künstlerischen Identitätstransfer mittels Pseudonymen. In: Martin Hellmold, Sabine Kampmann, Ralph Lindner, Katharina Sykora (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München. 2003.

Schmidt 1952

Rudolf Schmidt: Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861-1951, Gesellschaft bildender Künstler Wiens Künstlerhaus, Wien, 1952

Tagungsband Kunstgeschichte 2003/2004

Verband österreichischer Kunsthistorinnen und Kunsthistoriker (Hg.) (2003/2004): 12. Österreichischer Kunsthistorikertag, „Im Netz(werk): Kunst - Kunstgeschichte - Politik“. Universität Salzburg 2.bis 5. Oktober 2003. In: Tagungsband Kunstgeschichte, Jg. XX/XXI.

Wagner M. (Hg.) 1994

Manfred Wagner (Hg.), Ergebnisse des Initiativ-Workshops. Supranationalität - Internationalität - Regionalität: Kulturvergleiche. Wien, IFK-Materialien, 1994, 2.

Wagner A. 2003/2004

Anselm Wagner, Die Ästhetik des "Salzburger Klimas". Zum Verhältnis von Kunst und Politik der Nachkriegszeit in der österreichischen Provinz. In: Verband österreichischer Kunsthistorinnen und Kunsthistoriker (Hg.): 12. Österreichischer Kunsthistorikertag, „Im Netz(werk): Kunst - Kunstgeschichte - Politik“. Universität Salzburg 2.bis 5. Oktober 2003. Tagungsband Kunstgeschichte, S. 50–58. 2003/2004.

Wenk 1997

Silke Wenk, Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, in: Hoffmann-Curtius, Kathrin; Wenk, Silke (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997, S. 12–29.

Werkner 1996

Patrick Werkner (Hg.): Kunst in Österreich 1945-1995. Wien 1996.

Warnke 1970

Martin Warnke (Hg.) (1970): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh: Bertelsmann Kunstverlag.

Wodak 1998

Wodak, Ruth (1998): Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität. Frankfurt am Main

Weiterführende Literatur**Ankwicz-Kleehoven 1951**

Hans Ankwicz-Kleehoven, Österreichs Kunstzeitschriften, in: Das Antiquariat. Festschrift für Walter Krieg zum 50. Geburtstag am 28. November 1951, 1951, Nov.-Dez., S. 28–36.

Boeckl (Werkner Hg.) 1996

Matthias Boeckl, "Kulturnation Österreich". Bemerkungen zu ausgewählten Kunstereignissen 1934 bis 1948. In: Werkner, Patrick (Hg.): Kunst in Österreich 1945-1995. Wien, 1996.

Breuss 1995

Susanne Breuss (Hg.) Inszenierungen. Stichwörter zu Österreich. Mit einem Vorwort von Anton Pelinka. Unter Mitarbeit von Karin Liebhart und Andreas Pribersky. Wien, 1995.

Eiblmayr 2001

Silvia Eiblmayr, (Hg.) Max Weiler. Die Fresken der Theresienkirche in Innsbruck 1945-47. Ausstellung Galerie im Taxis-Palais. Innsbruck, 2001.

Evers 1952

Evers, Hans Gerhard (Hg.) (1952): Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch 1.) . Hrsg. im Auftr. des Magistrats d. Stadt Darmstadt u. des Komitees Darmstädter Gespräch 1950. Darmstadt.

Hammer-Tugendhat 2007

Daniela Hammer-Tugendhat, Kriegerdenkmäler. Kritische Gedanken zum Opferdiskurs; in: Kunst und Staat: Beiträge zu einem problematischen Verhältnis. Hrsg. von Patrick Werkner und Frank Höpfel, Wien 2007, S. 119ff.

Heeresgeschichtliches Museum 2005

Heeresgeschichtliches Museum Wien (Hg.): Max Weiler und der Krieg. Krisenjahre. Sonderausstellung 1.12.2004 - 6.2.2005, Wien, 2004.

Hofmann 1990

Werner Hofmann, Produktive Konflikte, in: Kunsthistoriker in eigener Sache, hg. v. Martina Sitt, Berlin 1990

Koselleck 1979

Reinhart Koselleck: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. In: O. Marquart, Karl-Heinz Stierle (Hrsg.): Identität. München 1979

Lachnit (Werkner Hg.) 1996

Lachnit, Edwin (1996): Kunstgeschichte zwischen Methodologie und Ideologie. In: Werkner, Patrick (Hg.): Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996, S. 155ff.

Muck 1988

Muck, Herbert, Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jhs. in Österreich, Hrsg. von Ottokar Uhl, Wien, 1988

Nierhaus 1993.

Irene Nierhaus, Kunst - am - Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre. Wien, 1993.

Sedlmayr 1998 (1948)

Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Otto Müller Verlag Salzburg-Wien, 1948 (11. Aufl. Salzburg, Wien, 1998.

Seiger/Lunardi 1990

Hans Seiger, Hans; Michael Lunardi; Peter Josef Populorum (1990), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik. Beiträge von: Sabine Forsthuber, Elisabeth Klamper, Gabriele Koller, Helmut Lackner, Irene Nierhaus, Oliver Rathkolb, Jan Tabor. Wien.

Schwebel 1989

Schwebel Horst, Mertin Andreas (Hg.), Bilder und ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion, Verlag Kath. Bibelwerk GmbH, Stuttgart, 1989.

Tabor 1994

Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Ausstellung des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien, 28. März bis 15. August 1994. 2 Bände. Baden, 1994.

ANHANG

Kurzbiographien

Nr. 1. Vollmer 1962, S. 7

Häusle, Martin, tirol. Maler u. Graph., * 5.12.1903 Satteins, ansässig in Feldkirch, (Vorarlberg).

Besuchte nach Erlernung des Malerhandwerks 1924/27 die Malschule Tony Kirchmayr in Innsbruck, 1927/31 die Akad. In Wien (Andri). Reisen in Griechenland u. Holland. Seit 1939 in Vorarlberg. Landschaften, Stilleben, Bildnisse. Glasmalereien (Kirchenfenster) in Zürs a. Arlberg, Rofenberg (Liechtenstein) Sippersegg b. Hittisau, Villach (St. Leonhard), Götzis, Innsbruck (Priesterseminar), Wien-Liesing (Pfarrk.), Tisis, Bregenz (Herz-Jesu-Kirche), Feldkirch (Stadtpfarrk.). Mosaiken: Dornbirn, Güetle-Kapelle (Keram. Plattenmosaik). Fresken: Dornbirn, Güetle Kap. (Kreuzweg); Villach, St. Leonhard, Altarfresko; Mauren (Liechtenstein), 3 Altarfresken, Satteins, Pfarrk. 3 Wandfresken im Chor. Briefmarkenserie f.d. Fürstentum Liechtenstein. 1946 Koll.-Ausst. Im Mus. Ferdinandeum in Innsbruck (Kat. M. Abb.).

Nr. 2. Fuchs 1986, S. 36-37.

Häusle, Martin, Landschafts-, Stilleben-, Porträt- und Glasmaler sowie Graphiker.

Geboren am 5. Dezember 1903 in Satteins, Vorarlberg, gestorben am 10. April 1966 in Feldkirch in Vorarlberg. Kam nach Erlernung des Malerhandwerks im Jahre 1924 an die Malschule Tony Kirchmayr nach Innsbruck, wo er bis zum Jahre 1927 verblieb. Von 1927 bis 1931 studierte er an der Wiener Akademie unter Ferdinand Andri. Unternahm ausgedehnte Studienreisen nach Griechenland und Holland. Seit dem Jahre 1939 war er in Vorarlberg tätig. Schuf Glasmalereien (Kirchenfenster) für Zürs am Arlberg, Rofenberg (Liechtenstein), Sippersegg bei Hittisau, St. Leonhard in Villach, Götzis, für das Priesterseminar in Innsbruck, für die Pfarrkirche in Wien/Liesing, für die Herz-Jesu-Kirche in Bregenz, für die Stadtpfarrkirche in Feldkirch u.a. Für die Sonnenheilstätte in Viktorsberg schuf er ein Altarbild um den Kreuzweg. Fresken seiner Hand befinden sich in der Gütle Kapelle (Kreuzweg) in Dornbirn, 3 Altarfresken in der Pfarrkirche zu Satteins sowie drei Wandfresken im Chor für die gleiche Kirche. Schuf auch eine Briefmarkenserie für das Fürstentum Liechtenstein. 1946 fand eine Kollektivausstellung seiner Werke im Museum Ferdinandeum in Innsbruck statt. Erhielt 1947 den Staatspreis. Im gleichen Jahr wird er als Mitglied der Secession genannt, ab 1959 Mitglied des Wiener Künstlerhauses. Stellte auf der Frühjahrsausstellung Wien, Künstlerhaus 1964 die Ölgemälde Illschlucht bei Feldkirch, Allee am Margaretenkapf und Walgaulandschaft aus.

Nr. 3. Vorarlberger Landesmuseum / Kunsthhaus Bregenz 2006, S. 135–136.

5.12.1903 in Satteins, + 10.4.1966 in Feldkirch, Maler. Nach Malerlehre Ausbildung bei Kirchenmaler A. Marte. 1925-27 Kunstgewerbeschule Innsbruck. Abendkurse an der Malschule Toni Kirchmayr, Innsbruck. 1927-30 Akademie der bildenden Künste Wien, Ferdinand Andri. 1929 Studienreise nach Griechenland, Förderung durch

Gräfin Wittgenstein. Bekanntschaft mit Eugen Andergassen in Wien. Ab 1931 Atelier in Satteins. 1934 Hollandreise. 1933-36 Bühnenbilder, Bühnendekorationen. Ab 1938 Atelier am Margarethenkapf in Feldkirch ("Tschitscher Schlössle"). Während des 2. Weltkrieges im Zollgrenzschutz. 1952 Gestaltung einer Briefmarkenserie für das Fürstentum Liechtenstein. Vater von -> Margarete Ruiter-Häusle. Die 40-er Jahre sind geprägt von Porträts (Familienbildnisse, Selbstbildnisse). In diese Zeit fallen auch zahlreiche Aufträge für Glasfenster, mit denen er sich weit über Vorarlberg hinaus einen Namen macht. Über die Glasmalerei verändert sich seine Bildsprache: Pastoser Farbauftrag, monochrome Farbigkeit und Abbildhaftigkeit entwickeln sich immer mehr zu expressionistisch farbigen Auflösung des Gegenstandes trotz starker Betonung des Bildgerüsts durch kräftig herausgearbeitete grafische Elemente (ähnlich Bleiruten). Neben zahlreichen kirchlichen (Fenster) und öffentlichen (Fresken) Aufträgen ist immer auch die Natur, v.a. am Margarethenkapf (Landschaften, Alleen, auch Stilleben) und der von verschiedenen Standpunkten aus gewählte Blick auf Feldkirch ein wichtiges Motiv. Weniger bekannt sind eigenständige grafische Arbeiten. M Vorarlberger Kunstgemeinde 1933; BV (1947); Secession Wien (1947); Künstlerhaus Wien (1959). P 1927 Plakatwettbewerb für die Ausstellung "Industrie und Gewerbe", Feldkirch (I.+2. Preis). 1936 Wettbewerb für die Glasfenster der Christkönigkirche, Zürs (I. Preis). 1947 Großer Österreichischer Staatspreis für Malerei. 1954 Ehrengabe des Landes Vorarlberg. E 1931 Kunsthandlung Schwarz, Bregenz. 1946 Ferdinandeum, Innsbruck. 1948/75/03 VLM Bregenz. 1971 Bildungshaus Batschuns. 1976/91/03 Palais Liechtenstein, Feldkirch. 1986 Galerie am Sparkassenplatz, Innsbruck. B 1932/35/38 Vorarlberger Kunstgemeinde, Bregenz. 1934/39/47/55/59/64 Künstlerhaus, Wien. 1940/43 Gaukunstausstellung, Innsbruck. 1946 Vorarlberger Bauhütte, Bregenz. 1947 Kunstschaffende Hände des Oberlandes, Bludenz. 1948 Secession, Wien; Konzerthaus, Wien. 1950 Biennale, Venedig (I). 1952 Biennale Mentone. 1952 Vorarlberger Kunstausstellung, Feldkirch. 1955 Porträtausstellung, Salzburg. 1968 Arbeiterkammer, Feldkirch. Ö Pfk. Zürs, Glasfenster, 1936; Zürs, Glasfenster, 1936; Kaserne Lochau (1991 wiederentdeckt), Fresken 1942; Pfk. Götzis, Glasfenster, 1946; Pfk. Satteins und Sonnenheilstätte Viktorsberg, Fresken 1956; Pfk. Herz-Jesu Bregenz, Glasfenster, 1958; Dom St. Nikolaus Feldkirch, Marienkapelle, Glasgemälde, 1959/60; Kapelle im Hospiz St. Christoph/Arlberg, Werke der Barmherzigkeit, 1961; BG Bludenz, Wandbild 1961; Pfk. Dornbirn-Schoren, Glasfenster, 1963; Kapelle im Altersheim Frastanz, Kreuzweg und Altarfresko, 1964; Sprachheilheim Carina Feldkirch, Michaelsfenster, 1966 A Land Vorarlberg; Stadt Feldkirch; Bund.

Nr. 4. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1976, S. 112ff.

Häusle Martin: Geb. 5.12.1904 Satteins, Gest. 10.4. 1966 Feldkirch

Nach Malerlehre und Gehilfenzeit bei Kirchenmaler Anton Marte Besuch der Malschule Kirchmayr, Innsbruck, anschließend Akademie Wien bei Andri; Landschaftsmalerei (Walgau); Fresken und Glasfenster (Lech 1933, Zürs 1936, Götzis 1946, Villach 1946, Mauren 1948, Wien-Liesing 1954); Staatspreis 1947 und Mitgliedschaft der Wiener Sezession.

Nr. 5. Kat. Ausst. Vorarlberger Landesmuseum 1987, S. 126.

Martin Häusle (1903 Satteins - 1966 Feldkirch)

Erste Ausbildung bei Kirchenmaler Anton Marte (Schnifis) und bei Kirchmayr (Innsbruck), Kunstakademie Wien (Ferdinand Andri); bewohnte in Feldkirch das Palmenhaus im Tschavoll'schen Park; in Vorarlberg vor

allem geschätzt als Landschaftler; Glasfenster u.a. in Götzis, Feldkirch, Bregenz; Natursteinmosaik am Kriegerdenkmal Rankweil.

Nr. 6. Fink / Vorarlberger Landesmuseum 2003. (Index)

Häusle Martin, geboren 1903 in Satteins, gestorben 1966 in Feldkirch, Maler, Ausbildung bei Andreas Marte (Kirchenmaler), Besuch der Kunstgewerbeschule in Innsbruck, Akademie der bildenden Künste in Wien (Ferdinand Andri), S. 44, 155, 189, 223, 224, 226, 364, 419.

Nr. 7. Mackowitz 1967, S. 201-202.

„Durch zahlreiche Aufträge für kirchliche Glasfenster konnte sich der am 5. Dezember 1903 in Satteins geborene Martin Häusle (s. Abb. 67) einen Namen machen. Nach den Lehrjahren als Dekorationsmaler (1922-1925) ging er nach Innsbruck und besuchte zwei Jahre lang die Mal- und Zeichenschule bei Toni Kirchmayr. Von 1927 bis 1930 studierte er an der Wiener Akademie bei Professor F. Andri, kehrte anschließend wieder nach Satteins zurück und siedelte sich 1939 in Feldkirch an. 1947 wurde ihm anlässlich der großen österreichischen Kunstausstellung der Staatsehrenpreis zuerkannt. Die Landschaften seiner ersten Schaffensepoche fallen durch eine schwere und tonige Farbgebung auf. Erst die Beschäftigung mit der Glasmalerei führte den Künstler zu kräftiger und lichtbetonter Farbgebung. In seinen Glasbildern, Wandmalereien und Mosaiken, aber auch in seinen späteren Landschaften und Porträts geht Häusle stets über die Naturvorbilder hinaus und steigert sie zu expressiven Formen, ohne jedoch die Gegenständlichkeit völlig zu zerstören. Glasgemälde des am 10. April 1966 in Feldkirch verstorbenen Künstlers befinden sich u.a. in der Herz-Jesu-Kirche in Bregenz, in der Pfarrkirche zu Götzis, in der Stadtpfarrkirche zu Feldkirch, in Zürs, Innsbruck (Priesterseminar), Villach und St. Christoph am Arlberg.“

Tabelle: Vergleich der Auftragswerke und Ausstellungen

Jahr	Auftragswerke	Ausstellungen
1925	Kirchenmalereien mit Anton Marte in Vorarlberg	
1927	Gewinn des ersten und zweiten Preises des Plakatwettbewerbes für die Ausstellung „Industrie und Gewerbe“ in Feldkirch; Plakat „Ausst. Industrie und Gewerbe“ zwei überlebensgroße Figurenmalereien von M. H. als Schmuck der Ausstellungshalle	
1931		BREGENZ: Schaufenster der Kunsthandlung Schwarz, Bregenz FELDKIRCH: Schaufenster der Firma Matt und Perlhefter, Feldkirch
1932		BREGENZ: Bundesgewerbeschule Bregenz Beteiligung an der 3. Ausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde, Bregenz.
1933	LECH: Pfk. St. Nikolaus, Wandmalerei an der Außenfassade, Auftrag 1933-1935. FELDKIRCH: Gasthof Andreas Hofer, Wandmalerei. Pfadfinderheim Churertor, Wandmalerei.	:
1934	Bühnenbilder für Theateraufführungen Bühnenbilder für „Schutzengelspiel“ von Max Mell, Feldkirch. Auftrag für ein Kriegerdenkmal in Rankweil, nicht ausgeführt	WIEN: Künstlerhaus Wien: Erste Wettbewerbsausstellung für den Grossen Österreich. Staatspreis 1934
1935	Bühnenbilder in Feldkirch: Max Mells „Apostelspiel“, „Das große Welttheater“ von Calderon/Hugo von Hofmannsthal, „Pfeil im Herzen“ von Ferdinand Andergassen	
1936	ZÜRS: Christkönigskirche, 3 Glasfenster. Bühnenbilder für Feldkircher Liedertafel (Operettenbilderbuch), Feldkirch und Lech. Teilnahme am Wettbewerb für die Fassadengestaltung des Feldkircher Rathauses	
1938		BREGENZ: Staatsgewerbeschule Bregenz Jubiläumsausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde

1939		WIEN: „Berge und Menschen der Ostmark“, Künstlerhaus Wien.
1940		DORNBIRN: Kunstaussstellung mit Sonderausstellung von Prof. Albert Luger INNSBRUCK: Gaukunstaussstellung Tirol-Vorarlberg
1941	BREGENZ: Kaserne Oberst Bilgeri in Lochau, Wandmalereien in drei Speisesälen und einem Gang des Wohngebäudes. Ausgeführt 1941/42	
1943	Illustrationen der „Chronik des Hauptzollamts Feldkirch“	INNSBRUCK: Gaukunstaussstellung Tirol-Vorarlberg
1944	Möbeldekoration, Innenausstattung für diverse Zollstationen (Silvretta Hochgebirge/Grenze zur Schweiz)	
1945	Plakat für die Österreichische Volkspartei	
1946	ALTENSTADT: Hotel Weißes Kreuz, Wandmalereien im Speisesaal und Wirtsstube GÖTZIS: Auftrag Pfk. St. Ulrich: Glasfenster im Langhaus. Ausführung 1948	BREGENZ: Vorarlberger Bauhütte, Die bildende Kunst Vorarlbergs, Vorarlberger Landesmuseum Bregenz INNSBRUCK: Personalausstellung, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck BREGENZ: „Vorarlbergs Alpenwelt“, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz
1947	VILLACH: Pfk. St. Leonhard, Wandmalereien und Glasfenster	FELDKIRCH: Wintergarten des Hotel Bären, Feldkirch BLUDENZ: „Kunstschaffende Hände des Vorarlberger Oberlandes“ in Bludenz WIEN: Erste große österreichische Kunstaussstellung, Künstlerhaus, Wien
1948	MAUREN: Pfk. St. Peter und Paul, Wandmalereien	WIEN: „Tiroler und Vorarlberger Maler“, Konzerthaus, Wien WIEN: Frühjahrsausstellung der Wiener Sezession, Wien BREGENZ: Sonderausstellung Martin Häusle, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz
1949		BREGENZ: Vorarlberger Kunstaussstellung, Bundesgewerbeschule, Bregenz
1950		BREGENZ: Bregenz – eine kulturgeschichtliche Schau, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz VENEDIG: Biennale, Venedig
1951	Wettbewerbsteilnahme Zürich-Enge und Dübendorf	MENTON: Biennale, Menton

Fürstentum Liechtenstein:
Briefmarkenserie, Farblithographien.

1952	RANKWEIL: Kriegerdenkmal Beringmauer, Liebfrauenberg, Natursteinmosaik	FELDKIRCH: Vorarlberger Kunstausstellung 1952, Volkshalle, Feldkirch
1953	ESCHEN-ROFENBERG: Heilig-Kreuz- Kapelle: 3 Glasfenster ST. CORNELI, TOSTERS: Pfk. zu den Hlg. Cyprian und Cornelius, Deckenmalerei. HITTISAU – SIPPERSEGG: Maria- Himmelfahrtskapelle, Glasfenster	
1954	INNSBRUCK: Kapelle des Priesterseminar, Glasfenster WIEN-LIESING: Pfk. Maria Mutter der Göttlichen Gnade, Glasfenster.	
1955		WIEN: Künstlerhaus Wien, „Zehn Jahre Malerei und Plastik in Österreich“
1956	SATTEINS: Pfk. Hl. Georg, Fresko	DORNBIRN: Messehalle SALZBURG: Künstlerhaus, Internationale Porträtausstellung
1957	FELDKIRCH: Pfk. zur Heiligen Familie, Auftrag 1957, ausgeführt 1959	
1958	BREGENZ: Pfk. Herz Jesu, 24 Glasfenster SCHWARZENBERG: Pfarrkirche	
1959	FELDKIRCH: Dom St. Nikolaus, 18 Glasfenster, Auftrag 1959, ausgeführt bis 1961	WIEN: Künstlerhaus Wien BREGENZ: Künstlerhaus, Kunst um den Bodensee FELDKIRCH: Rathausaal, Martin Häusle Gemälde, Prinz Hans von Liechtenstein Tierplastiken BREGENZ: Künstlerhaus, Ausstellung zum Montfortpreis
1960		BREGENZ: Künstlerhaus, Internationale Kunstausstellung
1963	ALTENSTADT: Pfarrkirche St. Pankratius und St. Zeno, Fresko und Glasfenster	BREGENZ: Künstlerhaus, Personalausstellung Martin Häusle FRIEDRICHSHAFEN (D): Bodenseemuseum, Internationale Aquarell-Ausstellung

- | | | |
|-------------|--|--|
| 1964 | DORNBIRN: Pfk. zum Heiligen Bruder Klaus, Betonglasfenster
FELDKIRCH-LEVIS: Pfk. Maria Königin des Friedens, Totenkapelle, ausgeführt bis Ende 1965 | WIEN: Künstlerhaus Wien, Frühjahrsausstellung |
| 1965 | VADUZ: Pfk. St. Florin, Auftrag 1965, teil von Margarete Häusle post mortem ausgeführt. | |
| 1966 | | GÖTZIS: Galerie Hämmerle, Architektur in Malerei und Graphik |

Zeittafel Martin Häusle 1903-1966

Jahr	Biographische Ereignisse
1903	5. Dezember: Martin Häusle wird in Satteins geboren
1910	Tod der Mutter
1916	Tod des Vaters
1921	Malerlehre bei Rafolt/Lustenau
1925/26	Lehrling bei Kirchenmaler Anton Marte
1924/27	Gewerbeschule in Innsbruck, Abendkurse an der Malschule Kirchmair (Toni Kirchmair, 1887—1965), Innsbruck
1925	Gesellenprüfung im Malerhandwerk
1927	Ausstellung „Industrie und Gewerbe“ in Feldkirch: Gewinn des ersten und zweiten Preises des Plakatwettbewerbes; zwei überlebensgroße Figurenmalereien von M. H. als Schmuck der Ausstellungshalle
1927-30	Akademie der bildenden Künste in Wien (Prof. Ferdinand Andri [1871—1956]), in dieser Zeit (1928) Mitarbeit an Kirchenmalereien im Burgenland
1929	Reise nach Griechenland (Saloniki, Berg Athos) durch Förderung der Gräfin Wittgenstein
1931	Einrichtung eines Ateliers in Satteins Ausstellung im Schaufenster der Kunsthandlung Schwarz in Bregenz (erste Zeitungsnotiz im „Vorarlberger Tagblatt“ vom 28.8.1931)
1932	Ausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde im Künstlerhaus in Bregenz. Entstehen der „Häusle Gemeinde“
1933	„Tobias und der Engel“, Fresko an der Südseite der Pfarrkirche Lech Beitritt zur Berufsvereinigung der bildenden Künstler Vorarlbergs Um diese Zeit malte M. H. auch Fresken im Gasthof „Andreas Hofer“ (Trachtenpaare) und im ehemaligen Pfadfinderheim beim Churer Tor in Feldkirch (beide Wandmalereien verlorengegangen)
1933-36	Bühnenbilder für Theateraufführungen in Lech und Feldkirch (Schutzengelspiel und Apostelspiel von Max Mell, Das große Welttheater; von Calderon/Hugo von Hofmannsthal, Pfeil im Herzen, Operette von Ferdinand Andergassen), Bühnendekorationen (Transparente) für Darbietungen der Feldkircher Liedertafel (Operettenbilderbuch) Teilnahme am Wettbewerb für die Fassadengestaltung des Feldkircher Rathauses (Gewinn und Ausführung durch Kirchmair und Prachensky, Innsbruck, Keramik von Kaspar Albrecht, Au-Rehmen)
1934	Februar-Aufenthalt in Galtür Reise nach Holland Ausstellung im Künstlerhaus in Wien (Ankauf durch die Republik Österreich) Pläne für ein Kriegerdenkmal in Rankweil
1936	Gewinn des Wettbewerbes und Ausführung der Glasfenster für die Christkönigskirche in Zürs (Teilnehmer am Wettbewerb waren außerdem Luis Alton, Innsbruck, Karl Rieder, Schwaz, Rudolf Stolz, Sexten, Julius Wehinger, Dornbirn; Jury: Albert Bechtold, Johannes Schöch, Josef Weingartner)
1938	Bezug des Tschitscher-Schlössles am Margarethenkapf in Feldkirch Ausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde zum 25-jährigen Bestand, Staatsgewerbeschule Bregenz
1939	Ausstellung „Berge und Menschen“ der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens im Künstlerhaus in Wien (öffentlicher Ankauf einer Lechlandschaft) Reise nach Deutschland (Nürnberg, Bamberg, Würzburg, Mannheim, Heidelberg, Stuttgart)
1940	Militärische Ausbildung in Imst, Tirol (Grenzschutz)
1941	Zeichenlehrer am Bundesgymnasium Feldkirch anstelle von Albert Rauch (1908—1970)
1942	Fresken in der Kaserne Lochau
1943	Heirat mit Dr. Gertrude Häusle geb. Kirchberger
1944/45	M. H. zum Zollgrenzschutz eingezogen (Dienstleistung in der Silvretta, auf der Gargellenalpe, Wintertalhütte, Gampalpe ober Nenzing, im Klostertal): neben Gebirgslandschaften entstanden auch Entwürfe für Kastenbemalungen (Trachten-, Blumen- und Tiermotive)
1945	Plakat für die Österreichische Volkspartei
1946	Gewinn der Wettbewerbe für die Glasfenster der Pfarrkirchen in Götzis und Villach/St.

- 1947 Leonhard; Personalausstellung M. H. im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
Erste Große österreichische Kunstausstellung im Künstlerhaus in Wien
Mitglied der Wiener Sezession
Großer österreichischer Staatspreis für Malerei
- 1948 Ausstellung „Kunstschaffende Hände des Vorarlberger Oberlandes“ in Bludenz
Frühjahrsausstellung der Wiener Sezession
Sonderausstellung M. H. im Vorarlberger Landesmuseum
- 1950 Ausstellung „Tiroler und Vorarlberger Maler“ im Konzerthaus in Wien
Bekannntschaft mit dem Dichter Felix Braun
- 1951 Teilnahme an der Biennale in Venedig
Teilnahme an den Wettbewerben für Zürich-Enge und Dübendorf
Teilnahme an der Biennale in Mentone; Briefmarkenserie für das Fürstentum Liechtenstein
M.H. beginnt das Palmenhaus am Margarethenkapf in Feldkirch zu adaptieren (Einzug 1956)
- 1952 Vorarlberger Kunstausstellung in Feldkirch (Ankauf durch die Stadt Feldkirch)
Kriegerdenkmal in Rankweil
- 1954 Gewinn der Wettbewerbe für die Glasfenster der Kapelle des Priesterseminars in Innsbruck und der Pfarrkirche von Wien-Liesing
Ehrengabe der Vorarlberger Landesregierung
- 1955 Ausstellung „Zehn Jahre Malerei und Plastik in Österreich“ im Künstlerhaus in Wien
- 1956 Teilnahme am Wettbewerb für Kirchenfenster in Lugano
Internationale Porträtausstellung in Salzburg (M. H. vertreten durch Bildnis Aurel Kirchberger); Arbeit an den Fresken in der Pfarrkirche Satteins und an den keramischen Arbeiten für die Kapelle der Sonnenheilstätte Viktorsberg
- 1957 Gewinn des Wettbewerbs für die Glasfenster der Pfarrkirche Feldkirch-Tisis
Arbeit an der Ausgestaltung der Fatima-Kapelle in Dornbirn-Güttele (Keramik, Fresko)
Tagung des Katholischen Akademikervereins über Kunstfragen in Schlierbach
- 1958 Gewinn des Wettbewerbs für die Glasfenster der Pfarrkirche Herz-Jesu in Bregenz
- 1959 Auftragserteilung für Glasfenster im Dom St. Nikolaus in Feldkirch (Marienkapelle)
Mitglied des Künstlerhauses Wien
Teilnahme am Wettbewerb für Glasfenster der Pfarrkirche Altach
Ausstellung „Kunst um den Bodensee“ im Künstlerhaus in Bregenz (Ankauf durch das Bundesministerium für Unterricht)
Fahrt zu einer Ausstellung moderner Wandteppiche in St. Gallen
- 1961 Arbeit an den Glasfenstern für den Dom zu Feldkirch, für die St.-Christophorus-Kapelle im Hospiz St. Christoph und für Taegu (Korea); Neuerliche Begegnung mit Felix Braun
- 1962 Entwürfe für Glasfenster in der Pfarrkirche Feldkirch-Levis (Fertigstellung 1965) und für die Kreuzwegstationen in der Pfarrkirche in Satteins (Fertigstellung 1964)
Arbeit an den Glasfenstern der Totenkapellen von Feldkirch-Levis und Frastanz und am Fresko in der Totenkapelle von Feldkirch-Altenstadt
Sommerurlaub in Fiß (Tirol)
- 1963 Arbeit an den Betonglasfenstern (Rosette und Torumrahmung) und am Apsisfresko der Pfarrkirche Feldkirch-Altenstadt Arbeit an den Betonglasfenstern für die Bruder-Klaus-Kirche in Dornbirn-Schoren (Fertigstellung 1964)
- 1964 Personalausstellung M. H. im Künstlerhaus in Bregenz Altarfresko und Kreuzweg in Keramik für die Kapelle des Altersheimes von Frastanz
Ausstellung des Künstlerhauses Wien (M. H. mit drei Bildern vertreten)
Bedeckung des Kuppeldaches des Palmenhauses (Wohnhaus der Familie des Malers) mit Aluminiumfolie durch M. H.
Fahrt nach München zur Ausstellung „Französische Malerei des 19. Jahrhunderts“
Sendung über M. H. in Radio Vorarlberg „Um Farb' und Farbe ineinanderrauschend“ (Gestaltung Eugen Andergassen)
- 1965 Entwürfe für Glasfenster der Pfarrkirche in Vaduz und der Kapelle des Sprachheilheimes Carina in Feldkirch
Fahrt zu einer Picasso-Ausstellung nach St. Gallen
Einleitung eines Verfahrens zur Verleihung des Titels Professor an M.H.
- 1966 Entwürfe für Glasfenster der St.-Antonius-Kirche in Tschagguns-Latschau, für die Kapelle des Heims der Schulbrüder in Feldkirch und für ein Dianafenster in einem Feldkircher Privathaus
Einbau des Michaelfensters in der Kapelle des Sprachheilheims Carina wenige Tage vor dem Tod von M. H. am 10. April

Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Arbeit handelt von der Konstruktion eines spezifischen regionalen Künstlerbilds in der biographischen Darstellung am Beispiel des Künstlers Martin Häusle, der 1903 geboren wurde und bis 1966 in Vorarlberg gelebt hat. Dieser Künstler kann mit seinem „Leben und Werk“ vor dem Hintergrund der kulturellen und politischen Entwicklungen der Zwischen- und Nachkriegszeit betrachtet werden. Das Thema meiner Arbeit mit dem Titel „Regional und religiös“ bezieht sich aber auf die Rezeption von Martin Häusle in dessen biographischer Darstellung in zahlreichen Publikationen zwischen 1942 bis 2006. Die These lautet, dass das in den Texten konstruierte Künstlerbild aus dem historischen Kontext und den kulturellen Bedingungen herausgelöst wird. In dieser Darstellung folgen die Autorinnen und Autoren der Texte einem in der Tradition der biographischen Darstellung des Künstlers manifesten „Individualitätsprinzip“ und einem bestimmten „Mythos des Künstlers“. Der Titel der Arbeit wiederum bezieht sich darauf, dass die Werkrezeption von Martin Häusle als Schwerpunkte seiner künstlerischen Tätigkeit die Landschaftsmalerei und die Aufträge der katholischen Kirche herausstellt. Im Sinne einer Verknüpfung von „Leben und Werk“ in der Künstlerbiographie wird dadurch ein typisches „regionales“ Künstlerbild konstruiert.

In der Ausarbeitung meiner These wird der Bezug zu methodenreflexiven Ansätzen innerhalb der Kunst- und Kulturwissenschaft hergestellt, der von der „Meistererzählung“ wegführt. Statt der üblichen Herangehensweise einer biographischen Darstellung werden diskursanalytische und sozialgeschichtliche Denkansätze herangezogen. Eine Kernthese meiner Arbeit ist, dass in den Texten über Martin Häusle ein typisches überliefertes Darstellungsschema weiterwirkt, das seit dem 18. Jahrhundert dominiert und im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte. Diese Grundlagen der „Künstlerbiographie“, deren Entwicklung und Kritik, sowie Akzente im Künstlerbild, bestimmte Leitbilder und Motive, werden im ersten Teil abgehandelt. Daraus abgeleitet werden die Texte über Martin Häusle im zweiten Teil als traditionelle Künstlerdarstellung aufgefasst, in der ein bestimmtes „Prinzip der kreativen Individualität“ und dabei die Wiederholung von biographischen Formeln des „Mythos vom Künstler“ zu bemerken ist.

Als typisches Merkmal einer Künstlerdarstellung am Beispiel von Martin Häusle wird die Tendenz zum Regionalismus festgestellt. In der vorliegenden Arbeit wird darauf aufbauend im dritten Teil zur Werkrezeption eine Interpretation versucht, das „regionale“ Künstlerbild als eine Art von Gegenbild zu ästhetischen und ideologischen Zentralismen aufzufassen. Als solches Gegenbild/Idealbild konnte das von Martin Häusle verkörperte Künstlerbild in Ausstellungen und Aufträgen der Zwischen- bis Nachkriegszeit einen Platz als regionales und nationales Identifikationssymbol einnehmen.

Lebenslauf

Margarete Zink, geboren am 25.4.1974
in Feldkirch, Vorarlberg, Österreich.
Lebt und arbeitet in Wien.



Ausbildungsweg und Berufliche Erfahrungen

1992 Matura am Bundesgymnasium Feldkirch, Neusprachlicher Zweig.

1993 Beginn Diplomstudium der Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät: Schwerpunkte Filmgeschichte, Film und Geisteswissenschaft, Russischer Konstruktivismus.

1998 1. Diplomprüfung Kunstgeschichte; Hausarbeit bei Dr. Peter Haiko: Kinoglaz (Dziga Vertov und Alexander Rodtschenko)

1993 bis 2003 Nachlassaufarbeitung von Martin Häusle (1903-1966), im Auftrag der Familie Häusle. Erstellen eines digitalen Archivs für Arch. Martin Häusle jun., Feldkirch, und Wolfgang Häusle, Frankfurt.

2003 mit der Erstellung der Katalogbeiträge für Kat. Ausst. VLM Bregenz und Palais Liechtenstein Feldkirch 2003; Ruetz/Swozilek (Hg.) 2003.

10-1999 bis 06-2000 Austauschstudium an der Université libre de Bruxelles, Brüssel: Schwerpunkte Museologie, Flämische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts.

02-2000 bis 06-2000 Guide in Brüssel, Stadttouren mit Schwerpunkt auf Architektur und Raumplanung, Stadtentwicklung 19. und 20. Jahrhundert.

07-2000 bis 08-2000 Studienaufenthalt in Spanien (Burgos und Puente la Reina, Jakobsweg)

11-2000 bis 11-2002 Mitarbeiterin der Knoll Galerie, Hans Knoll, Wien.

06-2002 bis 03-2004 Kunstvermittlung in der Kunsthalle Krems.

02-2003-07-2003 Kulturtipps bei artmagazine.cc, Wien.

03-2003 bis 03-2005 Junior Consultant bei bogner.cc, Dr. Dieter Bogner, Wien.

01-2006 bis 10-2007 Account Managerin bei derstandard.at, Bronner Online AG, Wien.

05-2008 bis 11-2008 Planung einer Agentur für Kulturmanagement und Künstlerconsulting mit Jennifer Gollubits.

Dank

Das Erstellen dieser Arbeit wurde durch die Geduld und die Unterstützung sehr vieler Personen ermöglicht. Ich danke allen, die mich ermutigt, mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben, und auf ermunternde Art zum Fortschritt meiner Arbeit drängten. Namentlich danke ich dabei ganz besonders meinem Betreuer Professor Dr. Werner Kitlitschka. Dank seiner Art, meine Barrieren zu akzeptieren und verständig bei deren Überwindung zu helfen, ist diese Arbeit erst möglich geworden. Danken möchte ich allen Mitgliedern der Familie Häusle, die in den Jahren der Zusammenarbeit ein umfangreiches Material einsichtig machten, wobei sie mir mit viel Vertrauen und Offenheit für neue Wege und Sichtweisen begegneten. Während meiner Tätigkeit bei Dieter und Gertraud Bogner habe ich viel Zuwendung in Form von Zeit und Sympathie bekommen, um an meiner Arbeit weiterzumachen. Dafür möchte ich ebenfalls sehr herzlich danken.

Ein ganz spezieller Dank gilt Dr. Christian Cargnelli, der seine Erfahrung im Schreiben und als Lektor bei der Textfertigstellung zur Verfügung stellte. Insbesondere danke ich meinen beiden Eltern, Regina Zink-Nägele und Elmar Zink sowie meinen Großeltern Rosa und Martin Nägele und allen anderen Verwandten, meinen lieben Freundinnen Dr. Jennifer Gollubits, Mag. Nina Schedlmayer, Mag. Martina Zerovnik und Mag. Tina Sagmeister: Durch deren geistige und materielle Rückenstärkung wurde eine Befreiung von ökonomischen Zwängen möglich, sodass diese Arbeit ist, was/wie sie ist: Ergebnis eines langen Reflexionsprozesses, der in eine Zwischenform gebracht wurde, aber sicher nicht zu Ende ist.

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel „Regional und religiös. Künstlerbiographie und Künstlerbild von Martin Häusle“ selbständig verfasst und hierzu keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen der Arbeit, die wörtlich oder sinngemäß aus fremden Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form in keinem anderen Studiengang als Prüfungsleistung vorgelegt oder an anderer Stelle veröffentlicht.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Wien, am 23.9.2008


.....
Unterschrift des/der Studierenden