

An abstract artwork featuring a light gray grid background. The composition is composed of various colored shapes and lines. At the top, there is a bright blue shape and a red, insect-like form with thin legs. Below these, a large, dark purple, elongated shape is prominent. To the left, there are orange and yellow shapes. At the bottom left, there are green and light blue shapes. At the bottom right, there is a yellow shape with a pinkish-red section. The overall style is modern and expressive, with a focus on color and form within a structured grid.

**GALERIE MAGNET**

**DIE KLASSISCHE MODERNE IN KÄRNTEN II**



# DIE KLASSISCHE MODERNE IN KÄRNTEN II

Ausstellungen

INTERNATIONALE MESSE FÜR KUNST UND ANTIQUITÄTEN  
WIENER HOFBURG  
8.-16. November 2003  
Tel. + 43 (0) 664 / 100 51 10

GALERIE MAGNET  
A-1010 Wien, Himmelpfortgasse 12  
17. November – 13. Dezember 2003  
Tel. + 43 (0) 1 / 513 10 59  
wien@galeriemagnet.com

GALERIE MAGNET  
A-9100 Völkermarkt, Hauptplatz 6  
15. Dezember 2003 – 10. Januar 2004  
Tel. + 43 (0) 4232 / 24 44 – 15  
magnet@galeriemagnet.com

[www.galeriemagnet.com](http://www.galeriemagnet.com)

In der Auseinandersetzung mit der Landschaft steht Karl Bauer in der Tradition der Nötscher Maler. Die hintereinandergeschobenen Erhebungen der Berge werden von einer melancholischen Stimmung getragen, die erst in Zusammenhang mit der Farbe die innere Komposition ergibt.

KARL BAUER  
1905 Graz - 1993 Klagenfurt

Blick auf die Karawanken, 1982  
Öl auf Leinwand, 61 x 81 cm  
signiert und datiert



Werner Berg zeigt uns hier eine Unterkärntner Landschaft in bestimmender zeichnerischer Gegenstandstreue. In dieser bewussten Selbstbeschränkung weist Berg bereits auf die folgenden Landschaftsbildnisse während seiner Zeit als Kriegsmaler hin. Die realistische Wiedergabe der Flusslandschaft wirkt wie ein vorweggenommener zeitweiliger Abschied von Unterkärnten.

WERNER BERG  
Elberfeld 1904 – St. Veit/Jauntal 1981

Die Drau bei der Annabrücke, 1938  
Öl auf Leinwand, 75 x 95 cm  
signiert



In diesem ungewöhnlich knappen Bildausschnitt stellt Berg die kegelnden Männer in die vorderste Bildebene und gestaltet den Hintergrund äußerst flächig. Die dunkelgrünbraun kompakte Masse der Wiese ist gefüllt mit Figuren, während die Raumtiefe durch den Holzzaun, den Tisch und die Bänke sehr reduziert dargestellt ist.

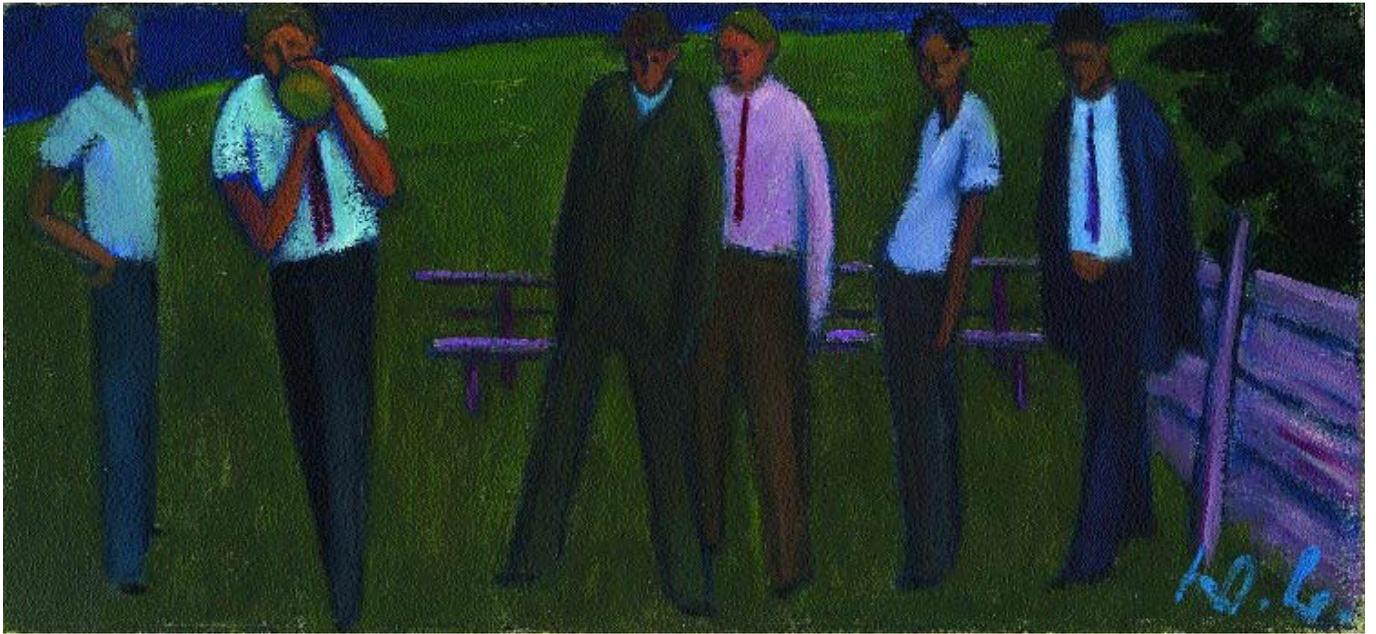
„Das kleine Format eignet sich nun ganz besonders dazu, figürliche Dinge abzuwandeln, ...“

„Auf dem Grund dieser Bilder ist oft die kleine Begebenheit, das, was man nicht immer richtig Anekdote nennt, die Legende. Aber diese Anekdote wird durch und durch Form, ist zur großen Form verarbeitet. Auf der anderen Seite ist es wieder gar nicht gleichgültig für mich, wie diese Form durchblutet ist, eben von der lebendigen Begebenheit her ihr Leben bekommt.“

Werner Berg in: Werner Berg, Seine Kunst, sein Leben,  
Hg. Harald Scheicher, Klagenfurt 1984

WERNER BERG

Kegler, 1966  
Öl auf Leinwand, 35 x 75 cm  
signiert, WV 753



Wir sind hier, wie so oft bei Berg, unmittelbar mit den Figuren konfrontiert. Die strenge Bildgestaltung wird durch die weichen Formen der Frau ein wenig aufgebrochen, der Mann wird als abstrahierte Silhouette wiedergegeben. Flächig stilisierende Elemente zeigen hier eine Wandlung von der homogenen Malerei zu einer von Konturen bestimmten expressiven Bildgestaltung.

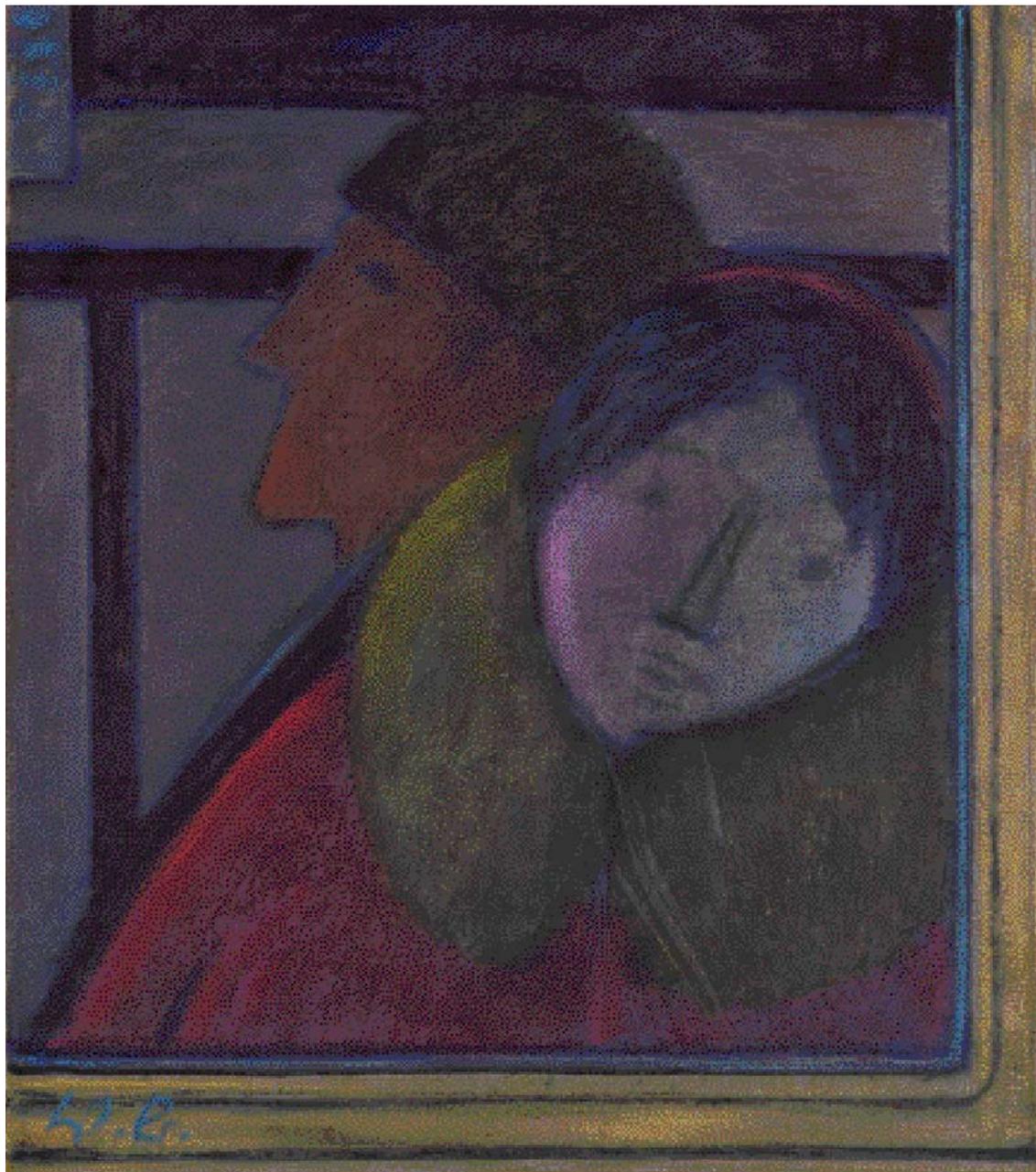
...In den typischen Fahrgastbildern ist das Unterwegssein das eigentliche Thema. Der Betrachter befindet sich außerhalb des Fahrzeuges – Bahn oder Bus, der Augenblick des Vorbeifahrens bzw. jener vor der Abfahrt wird festgehalten...

...Das Coupéfenster eignet sich hervorragend, um runde Formen in die orthogonale Struktur des Bildrechteckes einzuspannen. Während die Coupéfenster den Bildrahmen auch seitlich verstärken, teilt bei den Autobusbildern häufig ein Steg der Fensterreihe das Bild. Die frühen Fahrgastbilder gestatten noch keinen Durchblick durch den Wagen. Späterhin entstehen mit dem Wechsel aus Sprossen der vorderen und der hinteren Fensterreihe wieder neu Möglichkeiten für die Bildkomposition.

Barbara M.J.Biller in: Werner Berg, Galerie der Stadt Bleiburg, Katalog 1997

WERNER BERG

Paar im Bus, 1978  
Öl auf Leinwand, 75 x 65 cm  
signiert, WV 1175



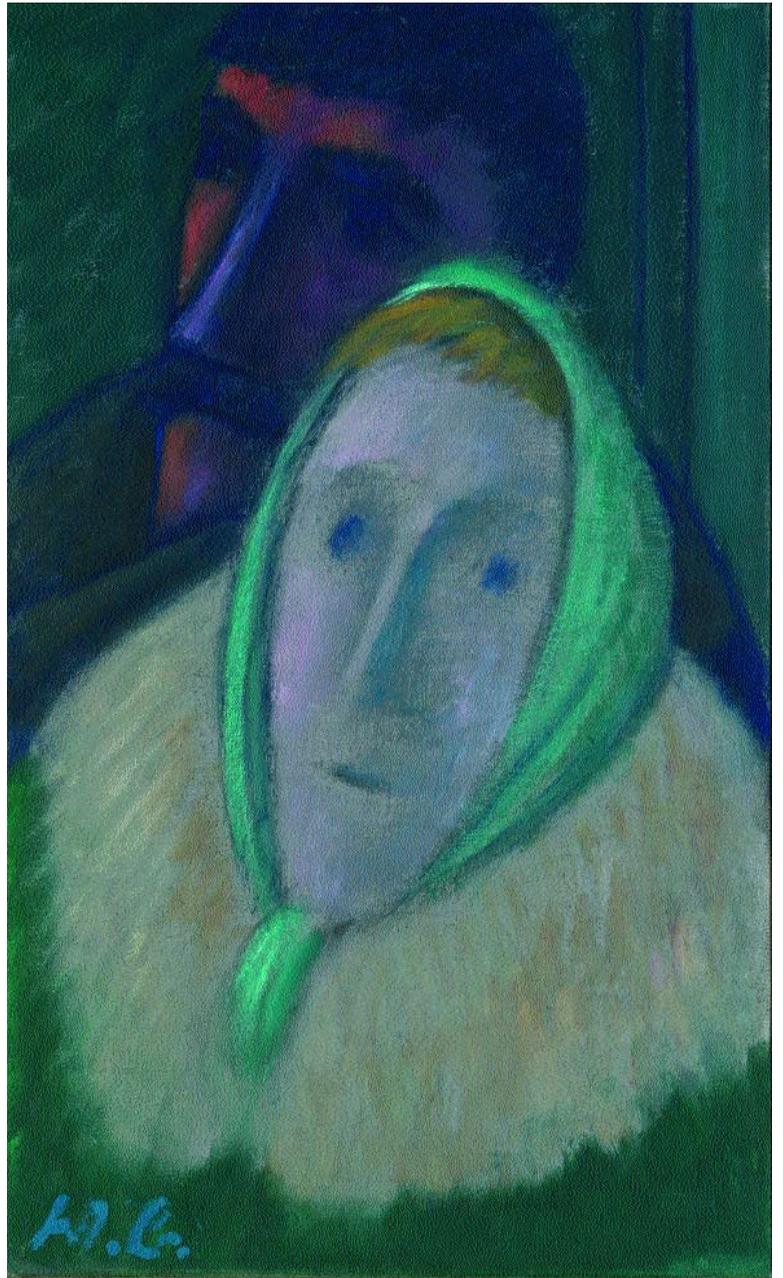
Der begrenzte Bildausschnitt ist das bestimmende Element (Die Nähe hat bei Berg oft etwas Schicksalhaftes). Das Bauernpaar wirkt statisch und abweisend, gleichzeitig entkräftet der violette Ton diese Strenge.

... „doch bin ich nie den Anstößen, auch nicht dem Anstoss-Erregenden ausgewichen, wie ja auch meine eigene Arbeit nie einer utopischen Verklärung des Welt- und Zeitbildes dient...“

Werner Berg 1979 in einem Brief an Wilfried Magnet

WERNER BERG

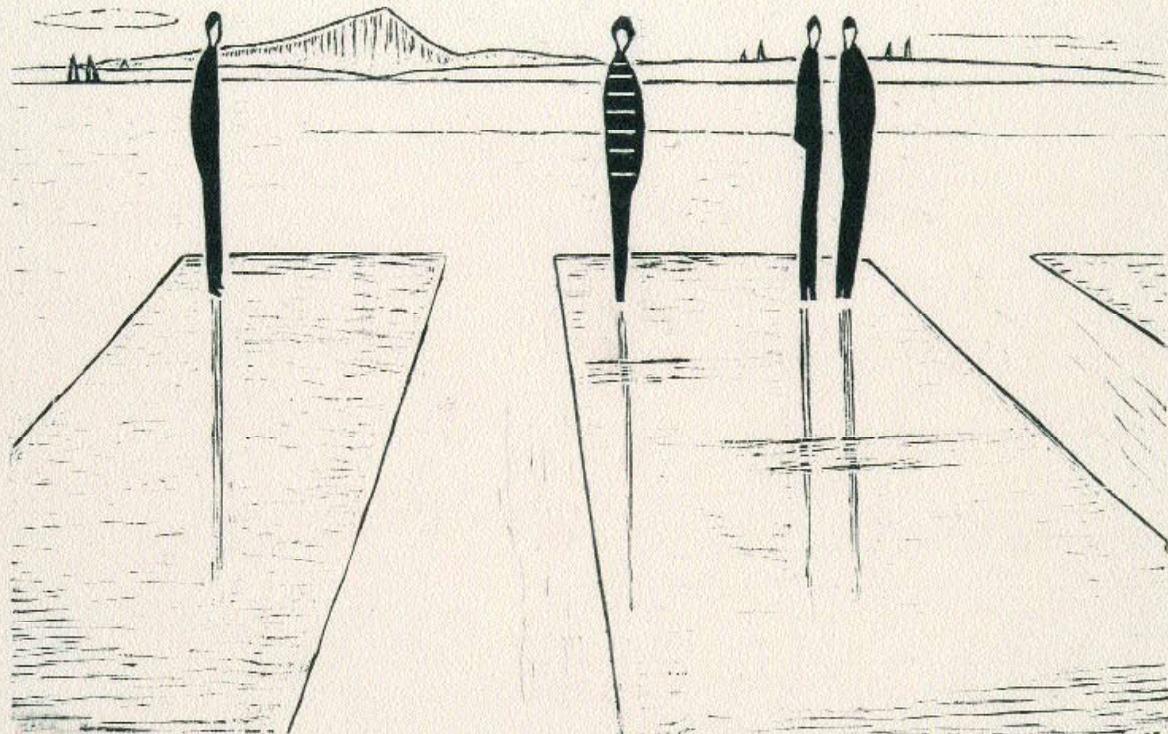
Bauernpaar, 1979  
Öl auf Leinwand, 75 x 45 cm  
signiert, WV 1209



Werner Bergs Holzschnitte sind von seinen Gemälden nicht zu trennen - klar begrenzte Flächen, präzise Linienführung und strenge Konturen kennzeichnen sein künstlerisches Schaffen. Mit wenigen Strichen gestaltet Berg eine weitläufige dreidimensionale Landschaft, in deren Bildvordergrund Männer beim Eisschießen erkennbar sind. Die stilisierten Figuren sind auf ihre Umrisse reduziert, eine Steigerung der Ausdruckstärke ist kaum mehr möglich.

WERNER BERG

Nach dem Eisschießen, 1967  
Holzschnitt, 33 x 52 cm  
signiert, Op. 369



Alison Gray

Hand-drawn for the book 'Glimpses of the World'

Hier wird eine Hafenansicht mit Segelschiffen und einer steinernen Brücke gezeigt, auf der das normale, alltägliche Geschehen eingefangen wurde. Mit einer großen Liebe zum Detail hält Bischoffshausen die Szene fest, die wie eine Momentaufnahme wirkt. Betrachtet man das Werk im Kontext mit der Malerei von Bischoffshausen jener Zeit, so erscheint das Blatt fast wie ein Zugeständnis an die realistische Darstellungsweise, die sonst in seinem Werk keinen Platz hat.

HANS BISCHOFFSHAUSEN  
1927 Feld am See/Kärnten – 1987 Villach

Calcan-Port, 1968  
Bleistift auf Papier, 26,7 x 20,8 cm  
signiert, datiert, betitelt

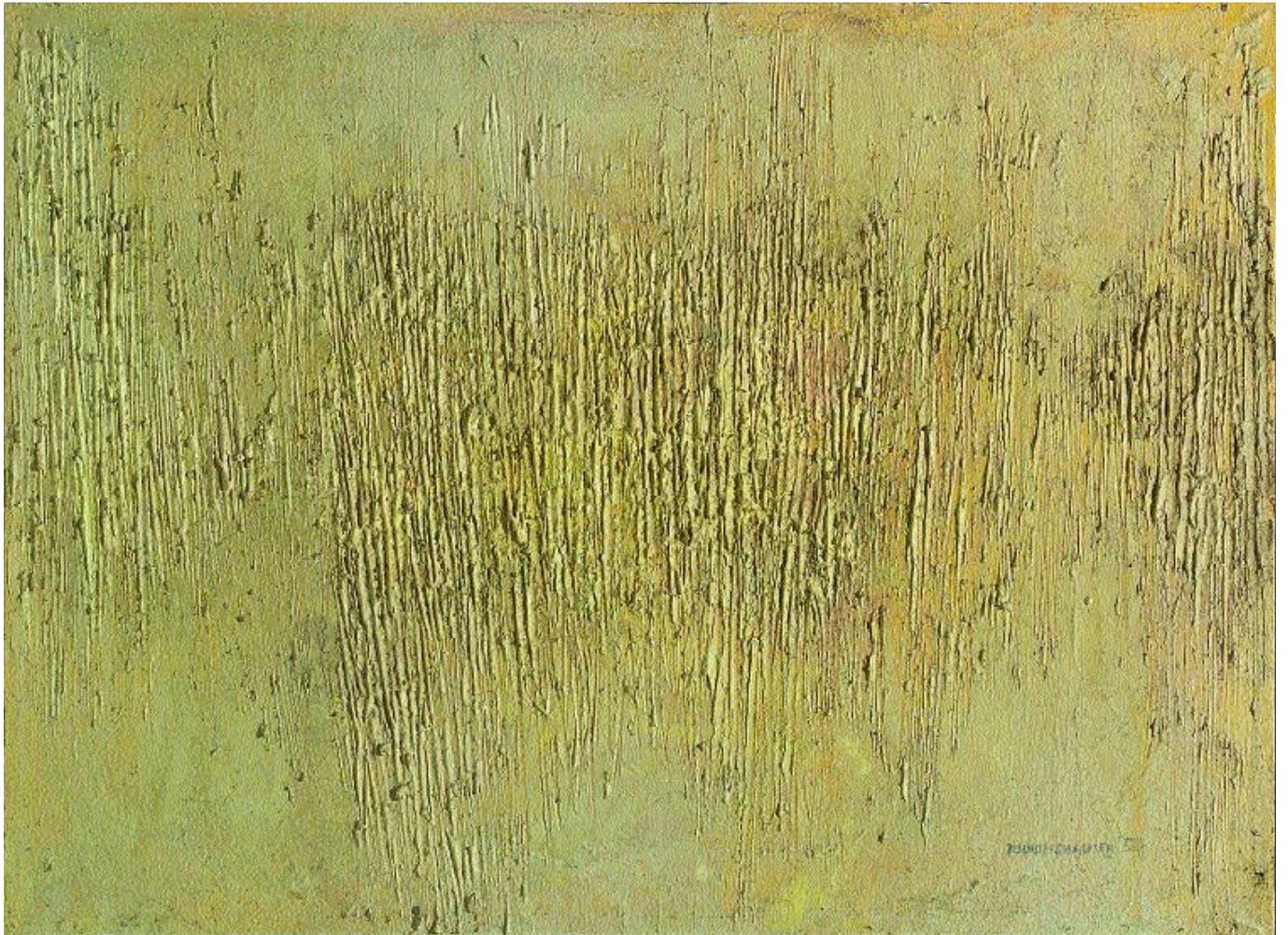


calceus pier  
relieve  
A. 18/18

Mitte der fünfziger Jahre beginnt der Künstler, wie auch das hier abgebildete Werk zeigt, flache Reliefs aus eingefärbter Masse aus grobkörnigem Sand bzw. Zellzement und synthetischen Bindemitteln auf Holz- bzw. Hartfaserplatte zu schaffen. In dieser Werkperiode arbeitet Bischoffshausen an Strukturbildern, bei denen Eigenheiten der Maltechnologie und des Materialverhaltens im Mittelpunkt des Interesses stehen. Durch die Modulation der Stege in Größe, Richtung und Distanz entsteht hier eine rhythmisierte Figuration, welche in ihrer Gesamtheit Bezug auf die Materialität nimmt und diese im Besonderen hervorkehrt.

HANS BISCHOFFSHAUSEN

Himmel, 1956  
Dispersion und Zellzement auf Leinwand, 51 x 68,5 cm  
signiert und datiert



Der von Bischoffshausen selbst gewählte Sammelbegriff „Materialschlachten“ bezeichnet jene Arbeiten des Künstlers, welche ab Mitte der fünfziger Jahre entstehen und sich vornehmlich mit Fragen des Materials beschäftigen. Auch das hier abgebildete Werk, das der Künstler ein Jahr vor seiner Übersiedlung nach Paris fertig stellt, zählt zu dieser Gruppe von Arbeiten.

Erkennbar ist hier, dass Bischoffshausen vor seinem großen Umzug vermehrt Interesse am Einzelmotiv zeigt. Der Grund dafür ist, dass durch die Vergrößerung der Form das spezifische Materialverhalten besser vermittelt werden kann.

Diese Arbeit wurde 1958 an der „Galerie nächst St. Stephan“ erstmals präsentiert.

HANS BISCHOFFSHAUSEN

Landschaft („Erde“), 1958  
PVC, Öl, Tempera auf Holz, 49,5 x 64,5 cm  
signiert und datiert



Die expressive Farbgestaltung steht hier noch im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens von Herbert Boeckl. Die kühlen Farbmassen bestimmen den Natureindruck. Durch die Bewegung der Farbschichten im Bildvordergrund und Bildhintergrund wird der räumliche Eindruck verstärkt. Der monumentale runde Turm tritt aus der Mitte der Komposition eindrucksvoll heraus. Ein in seiner Form kaum fassbarer Nadelbaumzweig ragt dominant aus dem rechten Bildrand herein.

HERBERT BOECKL  
Klagenfurt 1894 – 1966 Wien

Landschaft mit rundem Turm, 1939  
Öl auf Leinwand, 64 x 82 cm  
signiert und datiert, WV 253



1959-61 malte Herbert Boeckl „Alte Mühle“ I und II. Hier hat sich die Form wieder gesammelt, die Farbe ist flächiger gesetzt und wird zur konstituierenden Trägerin des Bildaufbaus. Die Landschaftselemente türmen sich hinter den Hauselementen in einem Raum, einige Formen und Elemente kann man erkennen, andere sind nicht entschlüsselbar. Boeckl schuf hier eine interessante Kombination von Bauwerken in einer sie umgebenden Landschaft. In seinem malerischen Spätwerk setzte Herbert Boeckl die Ölfarbe mit großer Leichtigkeit an und erzielte damit fast die gleiche Wirkung wie sonst nur beim Aquarell.

HERBERT BOECKL

Alte Mühle I, 1960  
Öl auf Leinwand, 85 x 115 cm  
signiert und datiert, WV 353



Die Wasserfarben binden Erde und Himmel zu einem farbigen Konglomerat zusammen. Die Form löst sich nicht in der Farbe auf, sie bleibt an den Raum gebunden. Herbert Boeckls Farbinseln sind als Metaphern räumlich-körperlicher Energie zu sehen, als ein Gleichnis des farbigen Schöpfungsanfangs.

HERBERT BOECKL

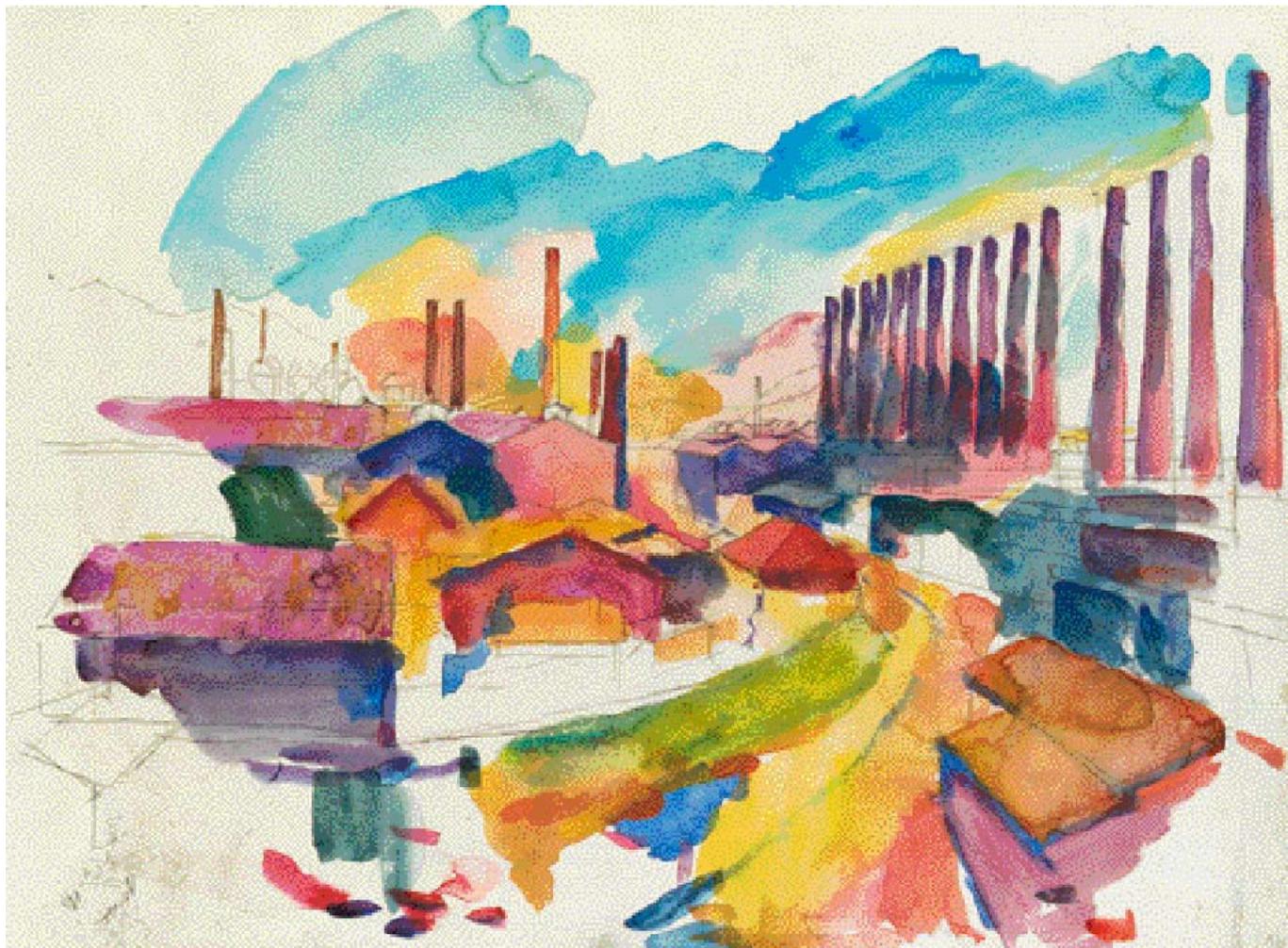
St. Kathrein, 1950  
Aquarell auf Papier, 43 x 59 cm  
signiert und datiert



Die strengen Formen der Bleistiftzeichnung werden durch die zarten Aquarellfarben und die leichten Pinselstriche aufgelockert. Das Industriegelände ist perspektivisch genau erfasst. Die helle Farbpalette lässt den Blick die Strasse entlang über die Wohnbauten der Arbeitersiedlung schweifen. Die farblichen Akzente dominieren den Bildvordergrund, mit lasierenden Farbstrichen sucht Boeckl das Wesentliche der Formelemente herauszuarbeiten.

HERBERT BOECKL

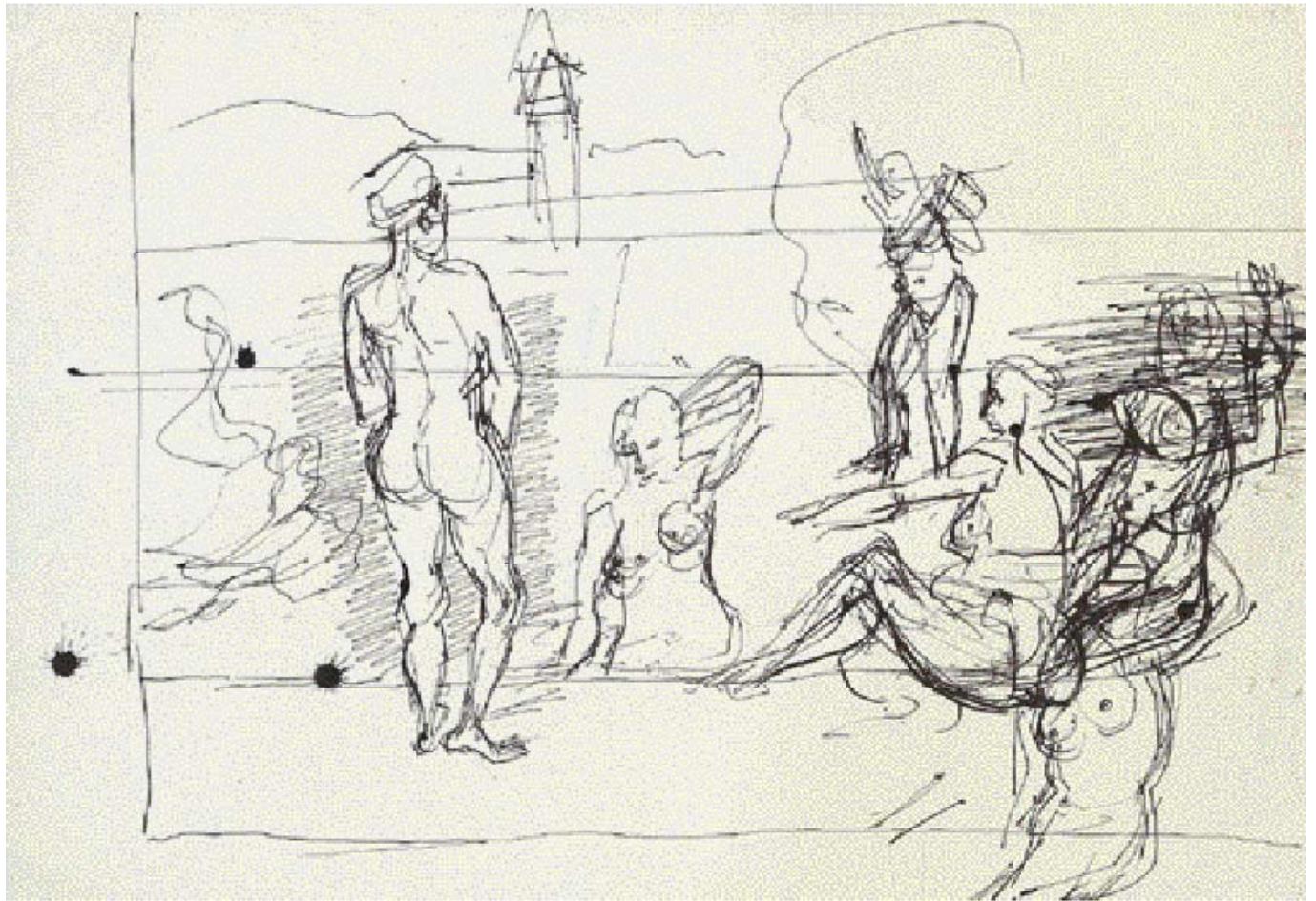
Donawitz, 1960  
Bleistift und Aquarell, 38,5 x 51,5 cm



Die Tuschezeichnung ist eine Studie für Herbert Boeckls Gemälde *Badende vor Stift Eberndorf* von 1925, und diente der plastischen Modellierung des nackten weiblichen Körpers. Die Position der Figur im Raum interessierte Boeckl, der weibliche Körper, in unterschiedlichsten Bewegungen verharrend, war eines der Fundamente seiner Kunst. Mit schnell hingewetzten Strichen, wiederholend oder korrigierend, bindet Boeckl die Körper an die Bildfläche. Die Komposition des Gemäldes wird in dieser Zeichnung bereits festgelegt.

HERBERT BOECKL

Badende, 1925  
Tusche auf Papier, 43,5 x 60 cm  
(siehe WV 67 und 68)



Herbert Breiters Landschaften werden von einer statischen Ordnung der Natur bestimmt. Seine materielle Welt konstituiert sich aus einem geradlinigem Grundgefüge, in dessen Koordinaten er die Natur eingefügt, wobei der geometrischen Strenge der künstlerischen Komposition die spröde Trockenheit der Farbe entspricht.

HERBERT BREITER  
1927 Landeshut/Riesengebirge – 1999 Salzburg

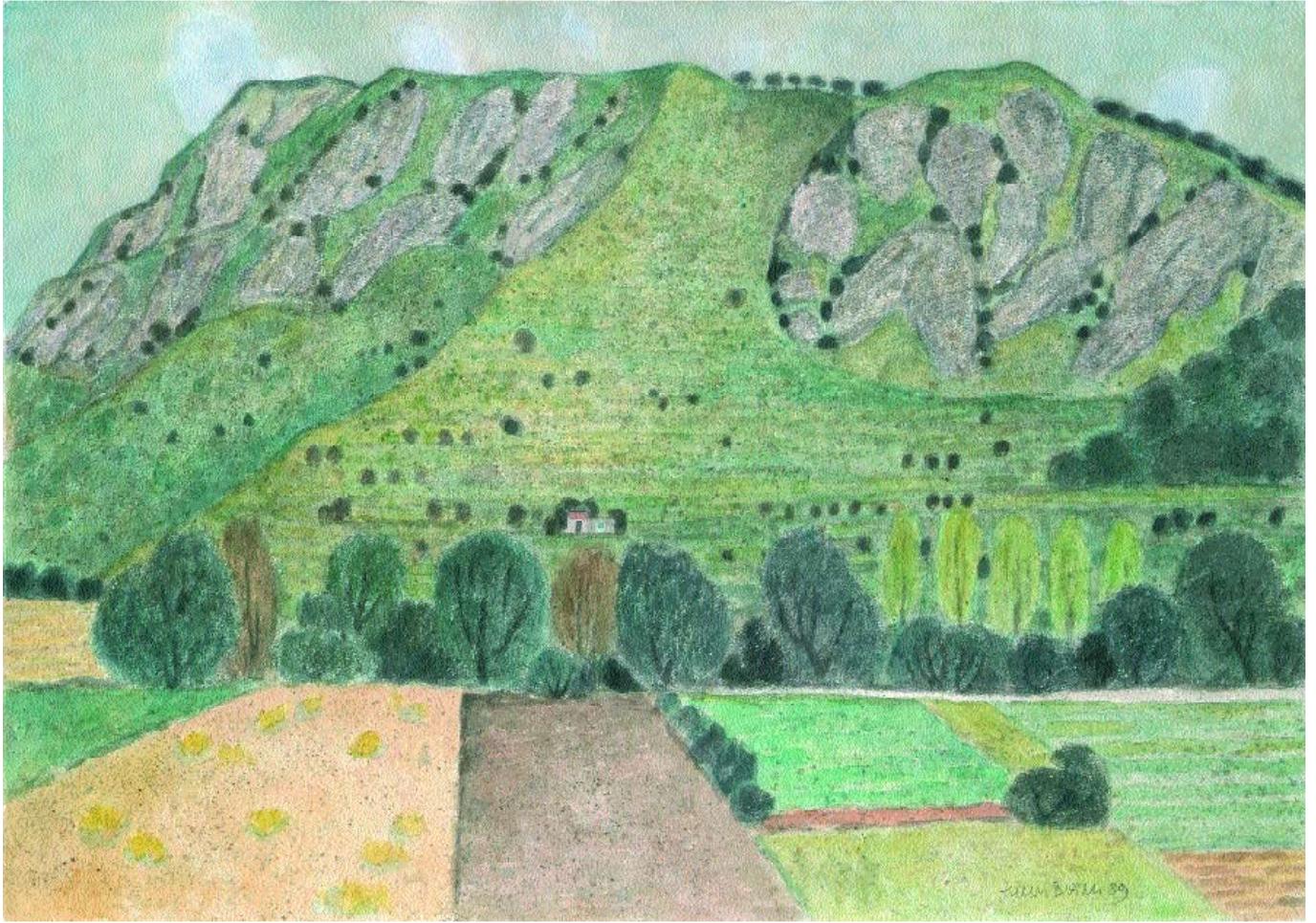
Große Mani Landschaft , 1985  
Aquarell, 75 x 105 cm  
signiert und datiert



Herbert Breiter reduziert seine Wirklichkeit auf das Erlebnis einer Landschaft in Raum und Zeit. Er zeigt die Spuren ihrer Kultivierung und montiert sie zu einem Bauwerk zusammen. Idyllisch schön, aber immer menschenleer sind seine geometrisch streng komponierten Landflächen.

HERBERT BREITER

Landschaft in Nordgriechenland, 1989  
Aquarell, 75 x 105 cm  
Signiert und datiert



Die Stadt Salzburg bildet in Herbert Breiters grafischem Werk ein immer wieder vorkommendes Motiv. Seine Salzburger Dachlandschaft, die von Zwiebeltürmen, Kuppeln und steilen Dächern dominiert wird, bildet sich immer aus einer kräftigen und ungestümen Linienführung heraus.

HERBERT BREITER

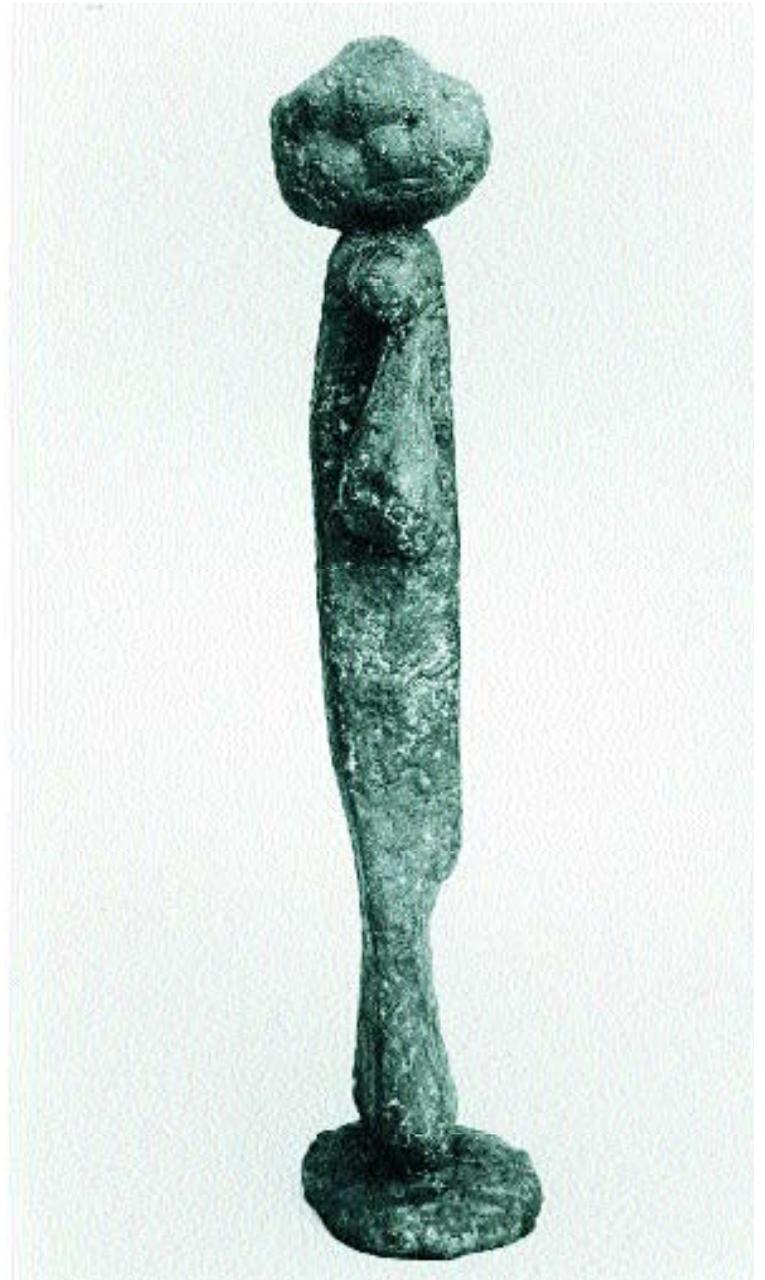
Salzburg, 1956  
Kohlezeichnung, 65 x 74 cm  
Signiert und datiert



Zeitlebens befand sich Eder in seiner Arbeit auf der Suche nach der idealen Form, nach einem System der menschlichen Figur, wobei er sein Vorbild im Ideal der griechischen Klassik fand, wo Harmonie und Einheit als erstrebenswerte Ziele in der Kunst galten. In der Bildhauerei nahm er mit seinen Dübelplastiken selbst die Rolle eines Vorreiters ein, denn er fertigte seine Skulpturen entgegen des gängigen Bildhauereiverständnisses aus großen, übereinander getürmten, kaum bearbeiteten Blöcken. In Anlehnung an die griechische Klassik fasste auch Eder die Figur als Architektur auf, reduzierte den menschlichen Körper auf seine wesentlichen Körperteile, die schließlich wieder – ähnlich einem Baukastensystem – zu einer Figur zusammengestellt wurden.

OTTO EDER  
1924 Seeboden/Kärnten – 1982 Seeboden/Kärnten

Philosoph, 1951/52  
Bronze nach Beton, 175 x 29,5 x 47 cm, 7/7



In pastos gesetzten Strichen bildet Esterl die bewegten Figuren aus der ungewöhnlich dunklen Eisdecke heraus. In der Bildmitte eine nicht näher definierte Menschenansammlung, die von einem ungewöhnlichen Lichtschein erfasst zu sein scheint. Einzig die dem Spiel zusehenden Spaziergänger auf der Promenade treten aus der Masse hervor und bilden so den Ruhepol zur spielenden Gruppe.

FELIX ESTERL  
1894 Klagenfurt – 1931 Klagenfurt

Eishockeyspieler, um 1928  
Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm



In Esterls kurzer Schaffenszeit ist dieses Stilleben eines seiner ausdrucksstärksten. Der enthäutete Hase mit kurzen pastosen Pinselstrichen naturalistisch gestaltet, harmonisiert in eigentümlicher Weise mit den ruhigen Farbtönen der beiden Blumenstilleben.

FELIX ESTERL

Stilleben mit enthäutetem Hasen, Hühnern, Fisch und Schildkröte,  
1929, Öl auf Leinwand, 82 x 110 cm  
signiert und datiert



Von einer mit dem Kopf nach oben liegenden menschlichen Figur, welche die Arme und Beine leicht angezogen hält, entsteigen Feuerkrausen. Die Darstellung mutet wie eine Opferszene an, und so kann man auch die Schale, über welcher der Körper in leichter Distanz, mittels eines Steges verbunden, zu schweben scheint, als Opferschale deuten. Das hier gezeigte, wortlose Leiden erfährt keine Verharmlosung durch eine Stilisierung, das Bedrohliche wird nicht im schönen Schein wiedergegeben.

BRUNO GIRONCOLI  
\* 1936 Villach/Kärnten

Brennendes Kind, 1998/99  
Aluminiumguss, Durchmesser ca. 75 x 78 cm, punziert 3/5



Dass Bruno Gironcoli nicht nur Bildhauer, sondern ebenso ein Graphiker ist, der Motive parallel mit Skulpturen gestaltet, variiert und entwickelt, wird u.a. auch durch diesen Entwurf eines großen Möbelstückes belegt. Eine kleine Aufrisszeichnung auf Goldgrund in der linken unteren Ecke gibt endgültig Aufschluss über das Aussehen des Möbels. Den Hintergrund zum Entwurf bilden zwei unterschiedliche Farbschichten, die als Substitute für Metalle eingesetzt werden. Die als Goldgrund in Erscheinung tretende, fest umrissene Fläche vermittelt den Eindruck einer inselhaften Ein-sprengung. Durch die Goldfarbe wird das Bildobjekt aus der Lebenswirklichkeit herausgehoben und erfährt dadurch eine Idealisierung.

BRUNO GIRONCOLI

Großes Möbelstück, 1965  
Mischtechnik, 147,5 x 135 cm

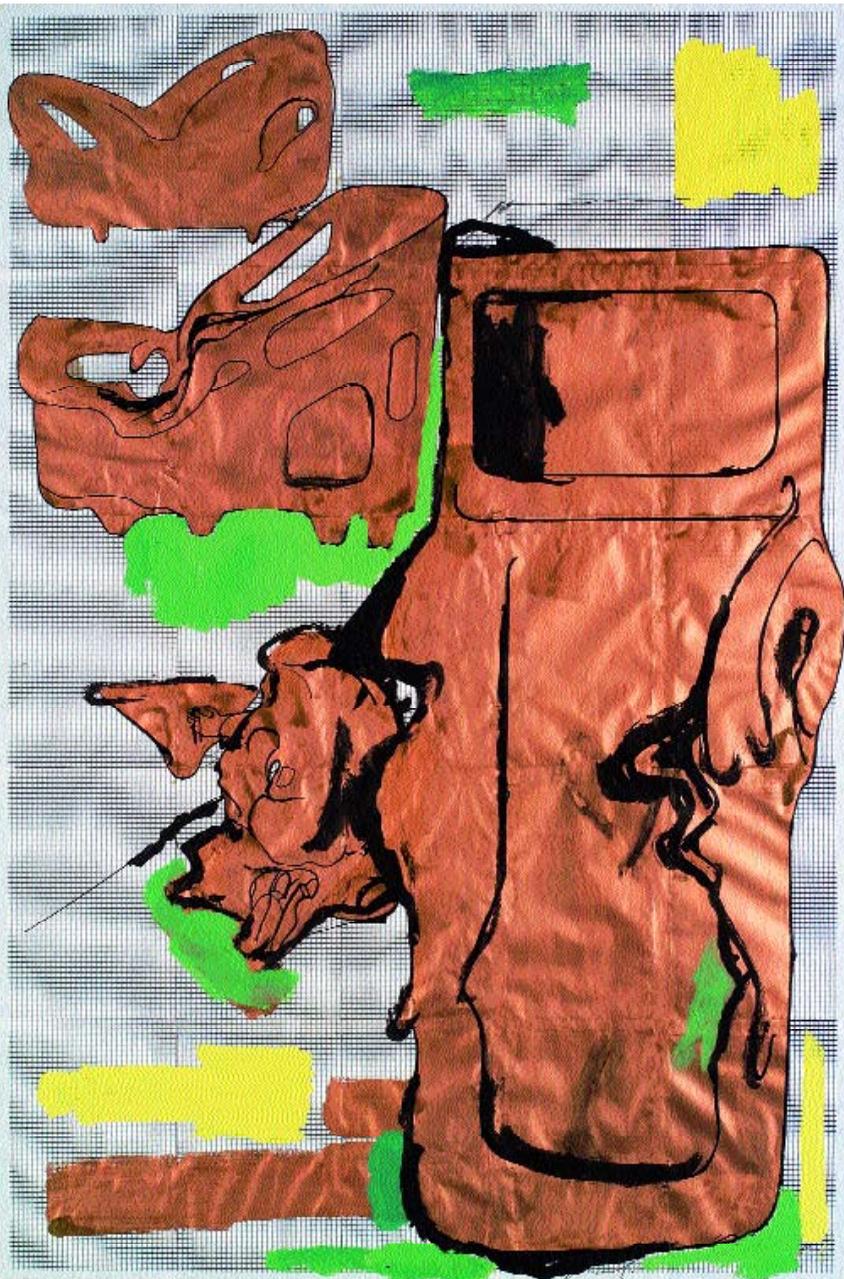


Im vorliegenden Blatt erkennt man bei näherem Hinsehen die Darstellung eines Apparates, zweier Möbelstücke und die Silhouette eines knienden Menschen. Hier, wie auch in anderen Arbeiten auf Papier, werden die Gegenstände im Bild von der Kontur bestimmt. Durch den Einsatz von Kupfer wirken die Objekte isoliert und erhalten einen künstlichen, metallischen Charakter. Die Tuscheübermalungen verleihen den Formen einen expressiven Hauch, bilden auch Schatten, welche den Eindruck der Dreidimensionalität des Dargestellten verstärken, obwohl es sich um Projektionen plastischer Körper in die Fläche handelt.

BRUNO GIRONCOLI

o.T., ca. 1980

Mischtechnik mit Metallfarbe auf quadriertem Papier, 134 x 90 cm  
signiert und undeutlich datiert



Betrachtet man die vier an den Seiten auslaufenden Arme, könnte man in Versuchung kommen, die Gesamtform als eine Art geöffneten, menschlichen Brustkorb zu interpretieren, wodurch Leid und Schmerz, die sehr oft Thema in Gironcolis Objekten ist, zum Ausdruck kommen würden. Das Gefühl der Geborgenheit wird von den zwei Armpaaren, wobei das eine Paar rund, das andere spitz ausläuft, vermittelt. Es scheint so, als würden die unteren Arme den Gesamtkörper umfassen und schützend halten. Die Sinnlichkeit, die diese Figur ausstrahlt, wird durch das Material ins Sakrale transformiert.

BRUNO GIRONCOLI

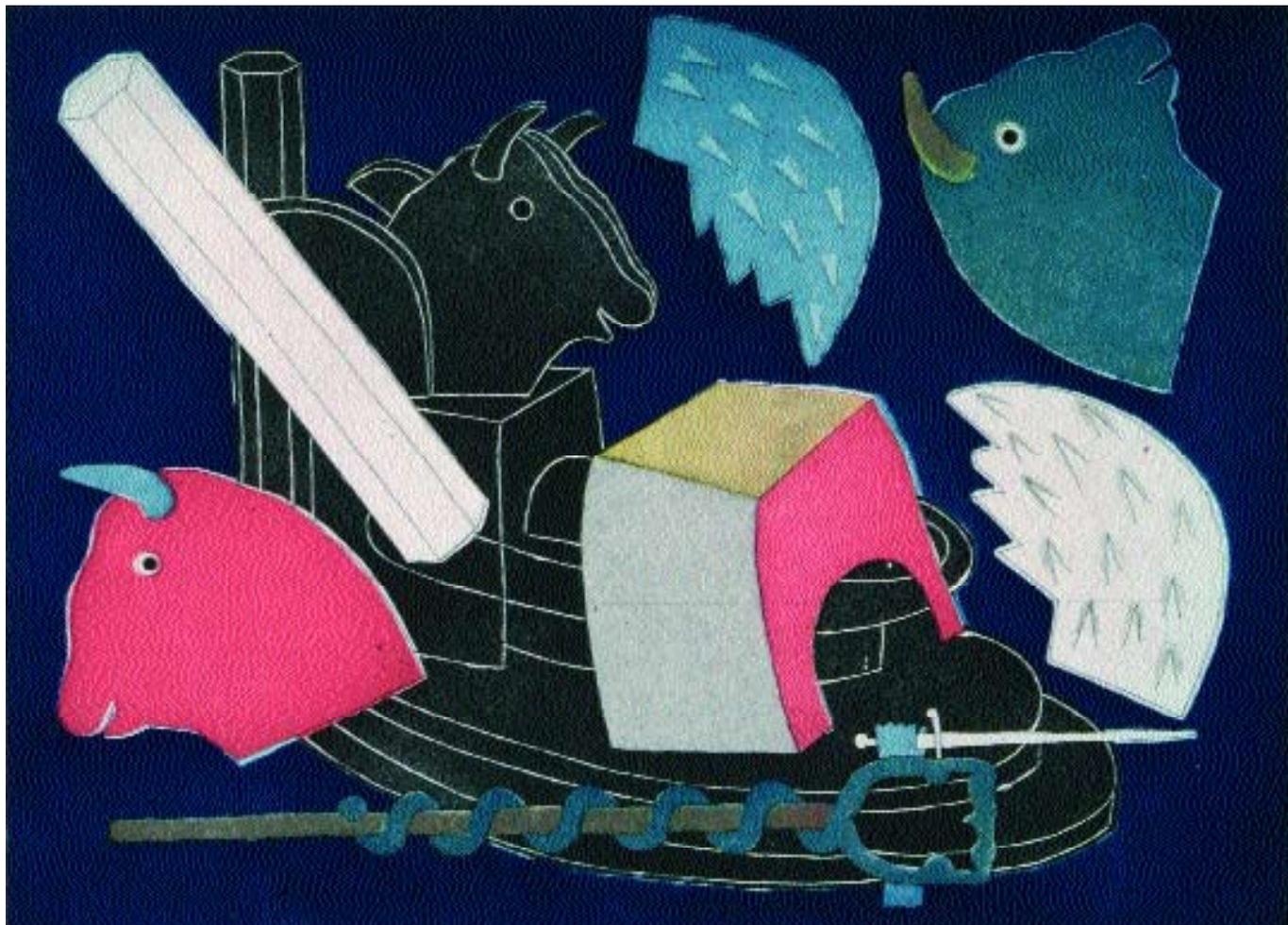
o.T. (Vase), 1998/99  
Bronzeguss, 5 Expl., 57 x 35 x 82 cm



Das hier gezeigte Blatt ist im Zusammenhang mit der Entstehung des Bleiburger Freyungsbrunnen im Jahre 1994 zu sehen. Vor einem blauen Hintergrund wird der Schatten des Projektes, der in plastischer Ausformulierung mit zarten, weißen Konturlinien dargestellt ist, sichtbar. Wie schon in einigen „Pop-related-Paintings“ in den sechziger Jahren, zerlegt Kiki Kogelnik auch hier das Gesamtbild in einzelne Fragmente. Die farbig ausgeführten Elemente verteilt die Künstlerin frei über die Gesamtfläche der Radierung, wodurch der Eindruck des Schwebens vermittelt wird. Als projektfremdes, jedoch damit im Zusammenhang stehendes Objekt findet sich hier auch die Darstellung des Freyungsstabes, der bei den Festlichkeiten rund um den Bleiburger Wiesenmarkt eine zentrale Rolle spielt.

KIKI KOGELNIK  
1935 Bleiburg/Kärnten – 1997 Wien

Freyungsbrunnen, 1994  
Farbradierung, 81/100, 49,5 x 60 cm  
signiert, datiert



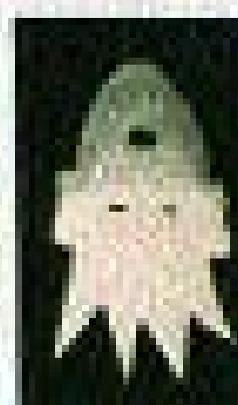
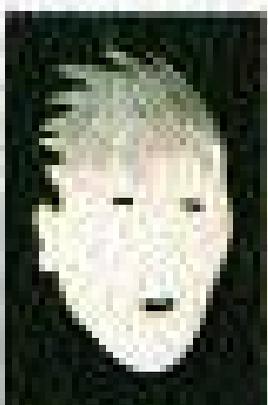
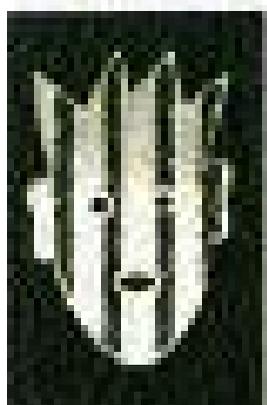
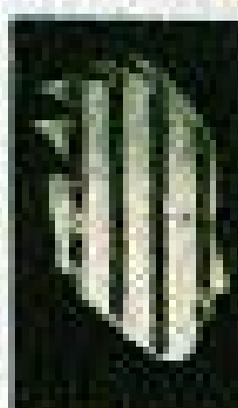
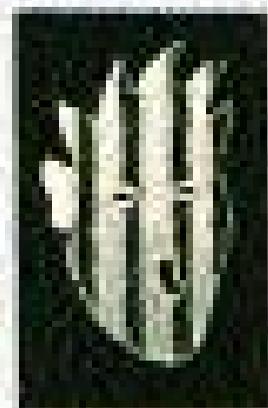
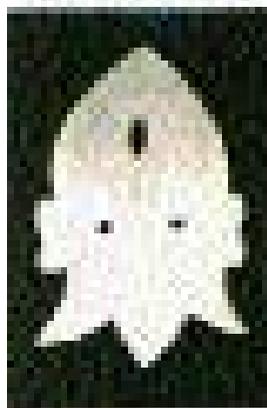
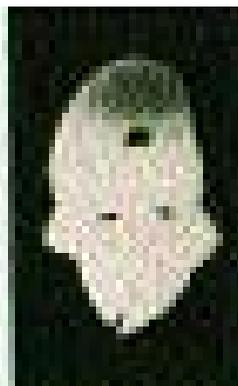
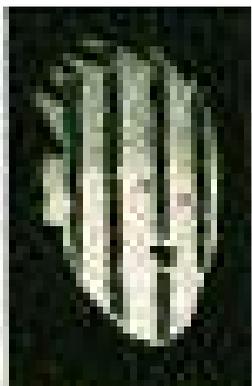
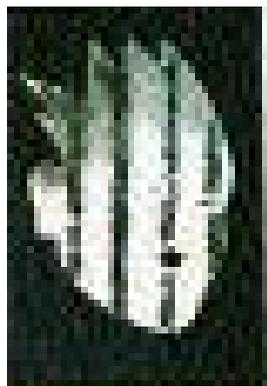
Licht und Finsternis, Hell und Dunkel als polare Kontraste sind für das menschliche Leben und die ganze Natur von grundlegender Bedeutung. Dass für einen Maler die Farben Schwarz und Weiß das stärkste Ausdrucksmittel für Hell und Dunkel sind, beweist auch diese Arbeit Kiki Kogelniks.

Durchwegs werden weiße Köpfe in Frontal-, Profil- oder Dreiviertelprofilansicht vor einem stark kontrastierenden, schwarzen Hintergrund gezeigt. Manche von ihnen stehen auf dem Kopf, wobei sich eine Regelmäßigkeit erkennen lässt, da in der ersten Reihe der insgesamt zwölf Bilder das letzte Bild, in der zweiten Reihe am Beginn und in der dritten Reihe als Abschluss eine Maske kopfüber präsentiert wird. In der spezifischen Anordnung der Arbeiten ist noch auffallend, dass in jeder zweiten Radierung die Maskenoberfläche mittels schwarzer Streifen gestaltet wurde, wodurch Assoziationen zu dem Gefühl des Gefangenseins hervorgerufen werden. Jede der Masken weist eine Grauschattierung auf und gewinnt dadurch auch in der Zweidimensionalität an Volumen.

KIKI KOGELNIK

Headlights, 1995

12 Farbradierungen, 54 x 36 cm  
rücks. Vermerk der Kogelnik-Foundation



Der sozialkritische Gedanke Kiki Kogelniks, der sich hinter der Verwendung des Maskenmotivs verbirgt und als sarkastisch-satirische Aktualisierung des alten Themas „Kleider machen Leute“ verstanden werden kann, zeigt sich in dieser Radierung bereits im Titel. Die abgebildete Maske, deren Form erstmals in der vierteiligen Serie „Snap-shots“ in den achtziger Jahren auftaucht, erhebt sich aus einem schwarzen Hintergrund und zeigt sich mit Erhöhungen und Vertiefungen. Die räumliche Wirkung wird durch den Einsatz der Farben erzielt, wobei sich die Tiefenstaffelung der verschiedenen Gesichtspartien von gelb über orange nach blau und violett vollzieht. Die freie Gestaltung der im Nachhinein applizierten, in der Stärke variierenden, sich schlängelnden Linien steht im Kontrast zur strengen Ausführung des Maskenmotivs.

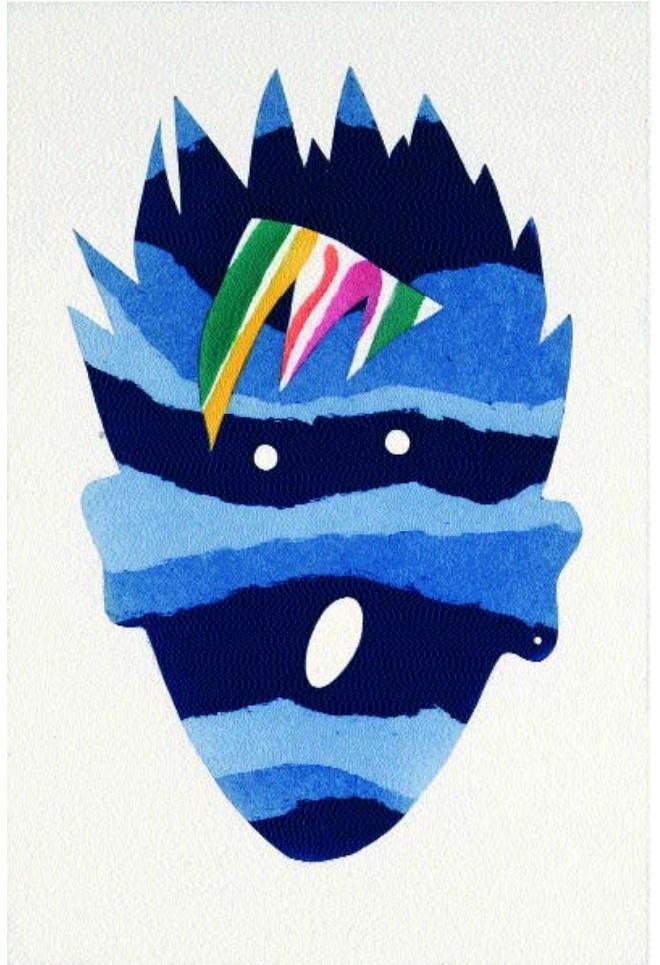
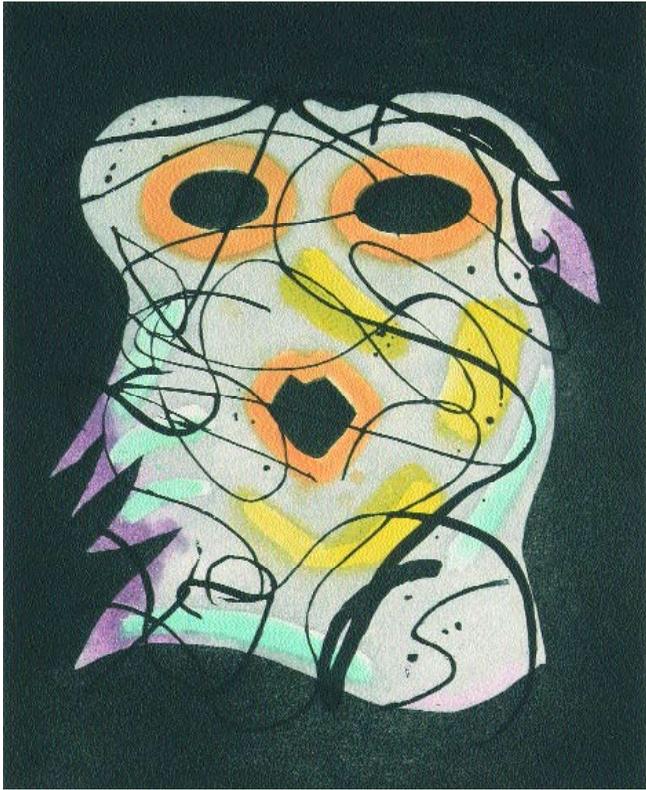
KIKI KOGELNIK

Make up, 1994  
Farbradierung, A.P.,  
69,5 x 49,5 cm  
signiert, datiert, betitelt

Die Lust am Spielerischen als Dimension des künstlerischen Ausdrucks zeigt sich in dieser Druckgraphik sehr deutlich. Wiederum findet eine bekannte Maskenform - hier charakteristisch die über der Stirn aufragenden Zacken als Abstraktion der Haare - in einer dekorativen Variante ihre Anwendung. Der maskenartige Kopf erhält in stumpfen Blautönen ein horizontales, frei ausgeführtes Streifenmuster, das bei seiner Betrachtung an eine Versinnbildlichung der Atmosphäre denken lässt. Der durch das Ausschnitthafte betonte und in die Fläche gekippte Scheitel unterstreicht die Zweidimensionalität des Dargestellten, das nachträgliche Applizieren von Augen, Mund und Ohrloch schafft hingegen eine räumliche Struktur.

KIKI KOGELNIK

New York Head with Hair, 1995  
Farbradierung, 8/90,  
79,5 x 59,5 cm  
signiert, datiert, betitelt



Dass Kiki Kogelnik niemals müde wurde zu experimentieren, nicht den Anspruch auf Ewigkeit erhob, sondern sich immer auf der Suche befand, lässt sich anhand dieser Radierung sehr gut nachvollziehen, denn bereits 1986 schuf die Künstlerin die Keramik „Kleinkariert“, die in ihrer Oberflächengestaltung, einem geometrischen Schachbrettmuster, identische Züge mit der hier abgebildeten Graphik aufweist. Hier wie auch dort legt sich das Karomuster wie ein Gitter über die gesamte Form. In der Radierung werden die blauen, grauen und schwarzen Quadrate durch weiße Linien voneinander abgegrenzt.

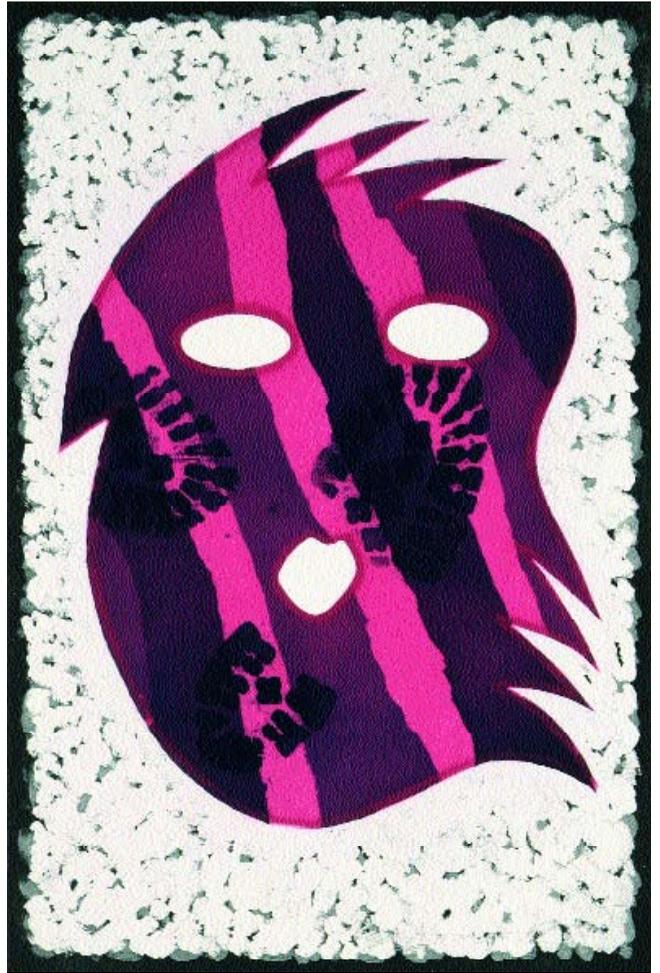
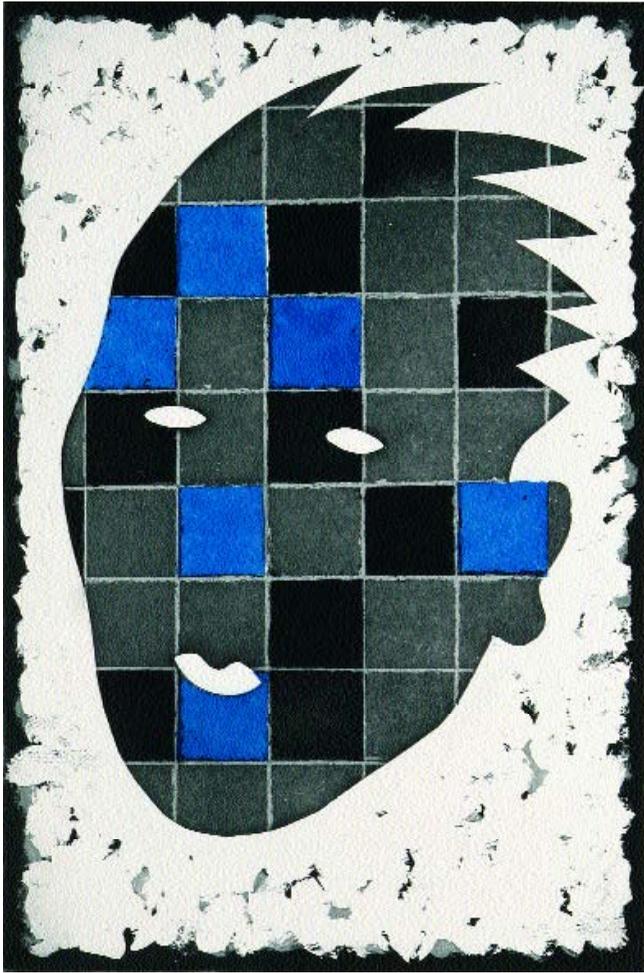
KIKI KOGELNIK

New York Head Blue, 1995  
Farbradierung, 13/90,  
79,5 x 59,5 cm  
signiert, datiert, betitelt

Der Einfluß der Pop-Art, der sich bereits in den frühen sechziger Jahren im Werk Kiki Kogelniks bemerkbar machte, ist in dieser Arbeit in der antimelancholischen Farbwahl - die Künstlerin bedient sich hier eines schrillen Pinks als Ausgangsfarbe - erkennbar. Das diagonal gestreifte Muster, das eine malerische Behandlung der Fläche vortäuscht, jedoch bei näherem Hinsehen eindeutig als gedruckt zu identifizieren ist, ist unter Beimischung von Blaugrau in verschiedenen Abstufungen des Pinks in Richtung annähernd Schwarz ausgeführt.

KIKI KOGELNIK

Footprint, 1995  
Farbradierung, 13/90,  
79,5 x 59,5 cm  
signiert, datiert, betitelt



Abermals begegnet uns in dieser Radierung der Maskenkopf mit weit aufgerissenen Augen und Mund als Ausdruck des Entsetzens.

Kiki Kogelnik war fasziniert von der Vergänglichkeit, weshalb sie sich in ihrem Werk häufig mit dem Thema Tod auseinandersetzt – z. B. in dem Gemälde „Hi“ aus dem Jahre 1994, wo ähnlich gestaltete Masken den Hintergrund zu dem Bild des triumphierend winkenden Todes bilden. Im Gegensatz zu dem Gemälde hebt sich in der Radierung die weiße Maske stark vom Dunkelblau des Hintergrundes ab, so dass der Kopf wie eine Lichterscheinung wirkt. Die Ausführung der geraden und sich schlängelnden Linien in Komplementärfarben erhöht die Leuchtkraft.

Wie bei „One“ erstrahlt die weiße Maske vor dem dunkelblauen Hintergrund. Auch hier werden die dekorativen Linien in den Komplementärfarben ausgeführt und zusätzlich verwischt. Während jedoch bei „One“ die Maske als Einheit erscheint, erfährt die Form in dieser Radierung eine Zweiteilung. Die beiden Teile wurden leicht versetzt aneinandergereiht.

Dass sich Kiki Kogelniks Köpfe aus der polychromierten Keramik herleiten, lässt sich in diesem Detail erkennen, denn bereits in der Werkgruppe „Expansions“ Anfang der neunziger Jahre wurden die um die Leinwand angebrachten Keramiken halbiert, um damit auf die Zerbrechlichkeit des Materials aufmerksam zu machen.

KIKI KOGELNIK

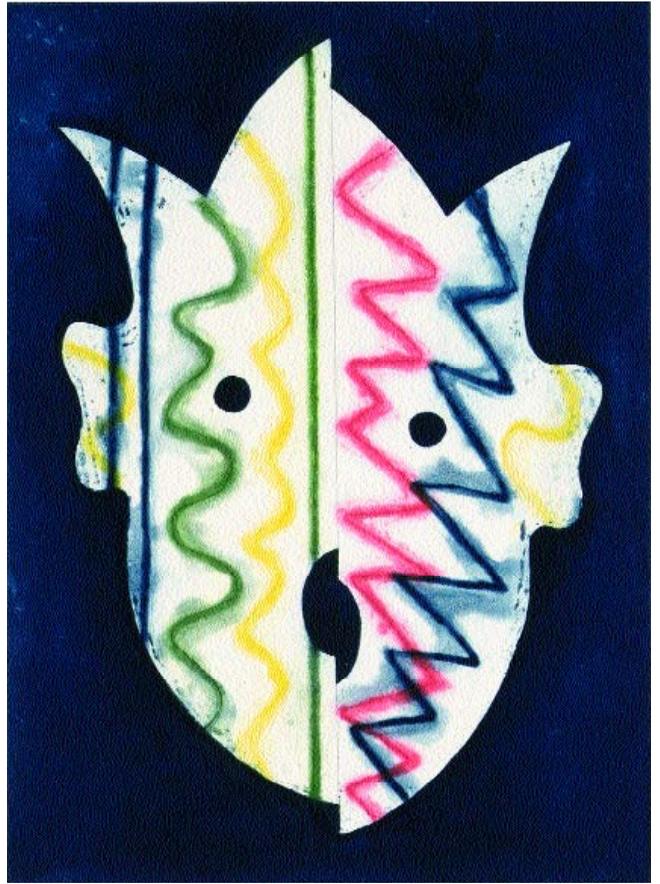
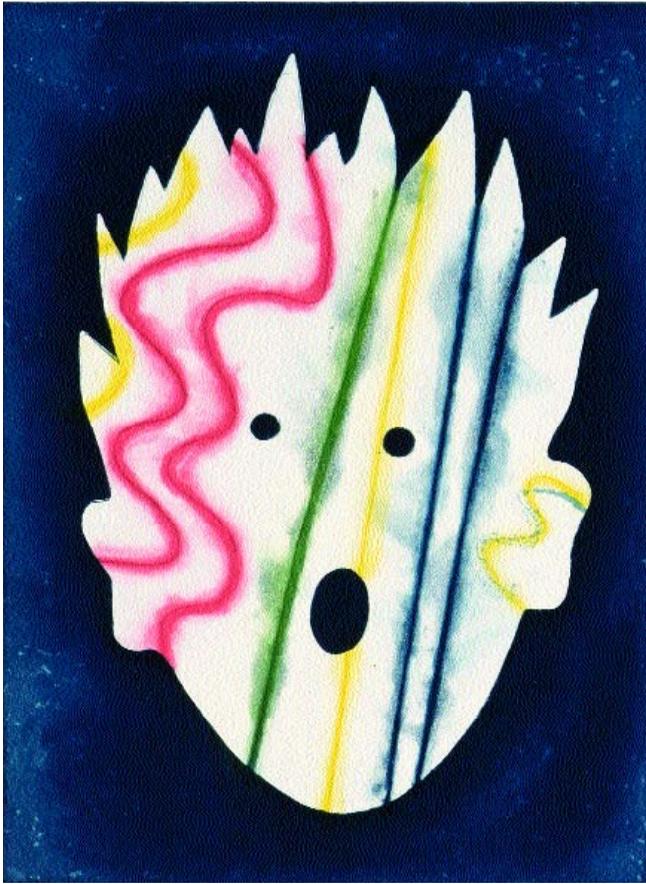
One, 1994

Farbradierung, A.P., 69,5 x 49,5 cm  
signiert, datiert, betitelt

KIKI KOGELNIK

Two, 1994

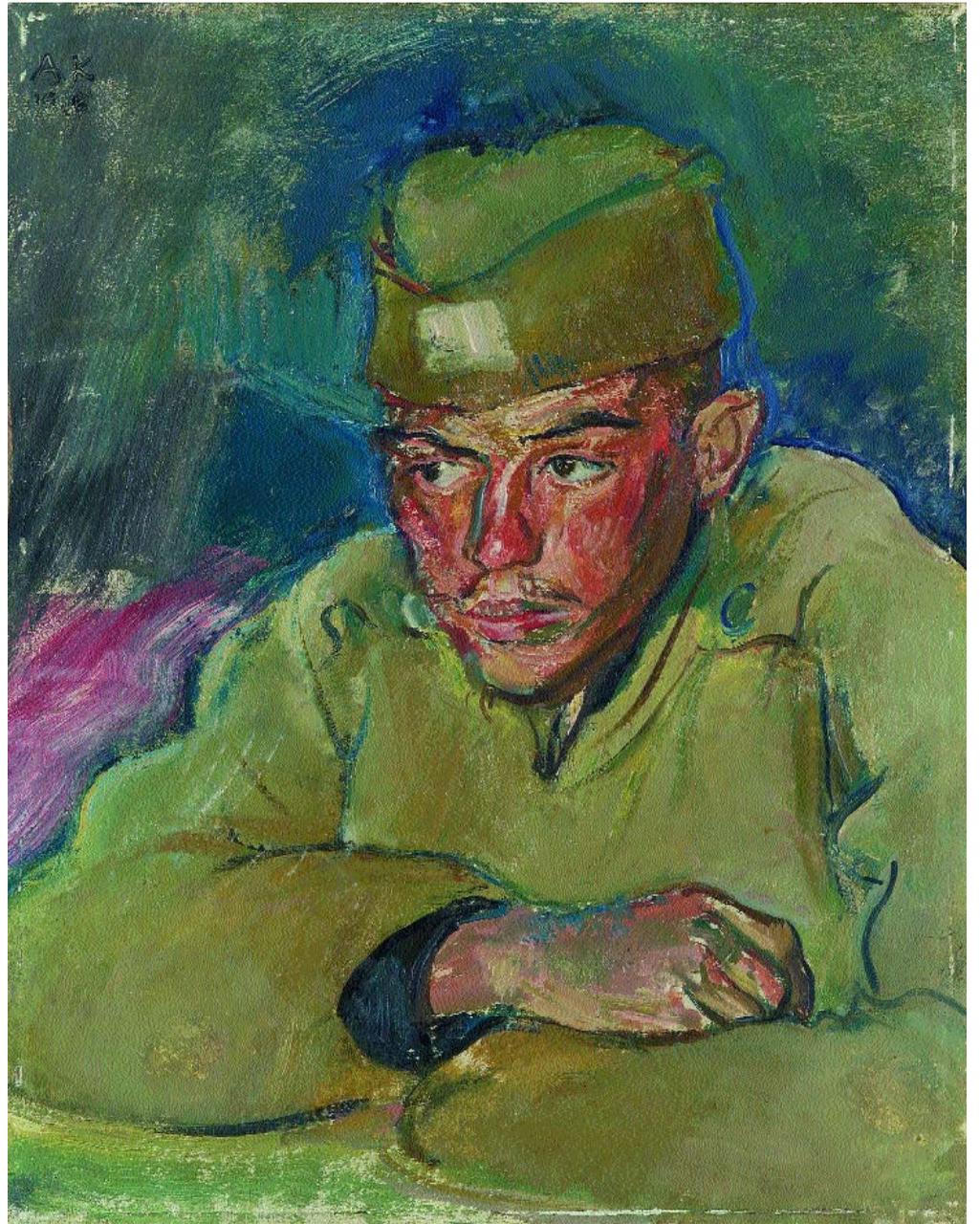
Farbradierung, A.P., 69,5 x 49,5 cm  
signiert, datiert, betitelt



Kolig stellt in seiner Zeit als Kriegsmaler im 1. Weltkrieg nicht nur Portraits von Offizieren her, sondern portraitiert auch den einfachen Soldaten und sogar – wie wir hier sehen – den Kriegsgefangenen. Die aus der anonymen Masse des Militärs herausgenommenen Individuen wirken eher unsicher als heroisch, der Serbe eher gebrochen als gefährlich. Neben dem ausdrucksvollen Gesicht sei auch den schwungvoll und zugleich präzise gesetzten Pinselstrichen, welche die braune Masse der Uniform des Serben strukturieren, Beachtung geschenkt.

ANTON KOLIG  
1886 Neutitschein - 1950 Nötsch

Serbe, 1916  
Öl auf Holz, 46 x 36 cm  
signiert und datiert, WVK 88



Anton Kolig führte 1926 sechs Wandteppiche für das Salzburger Festspielhaus aus. Neben religiösen Themen („Adam und Eva“, „Kain und Abel“) widmet er sich auch dem Schau- und Glücksspiel. Bei dieser großen Kohlezeichnung handelt es sich um den Entwurf für „Das Weib“. Dargestellt sind drei „Frauentypen“: die glückliche Mutter, die trauernde Mutter und die Dirne. Besonders der Gesichtsausdruck der trauernden Mutter und der herabhängende Körper des toten Sohnes bezeugen in ihrer Ausführung Koligs Meisterschaft im männlichen Akt.

ANTON KOLIG

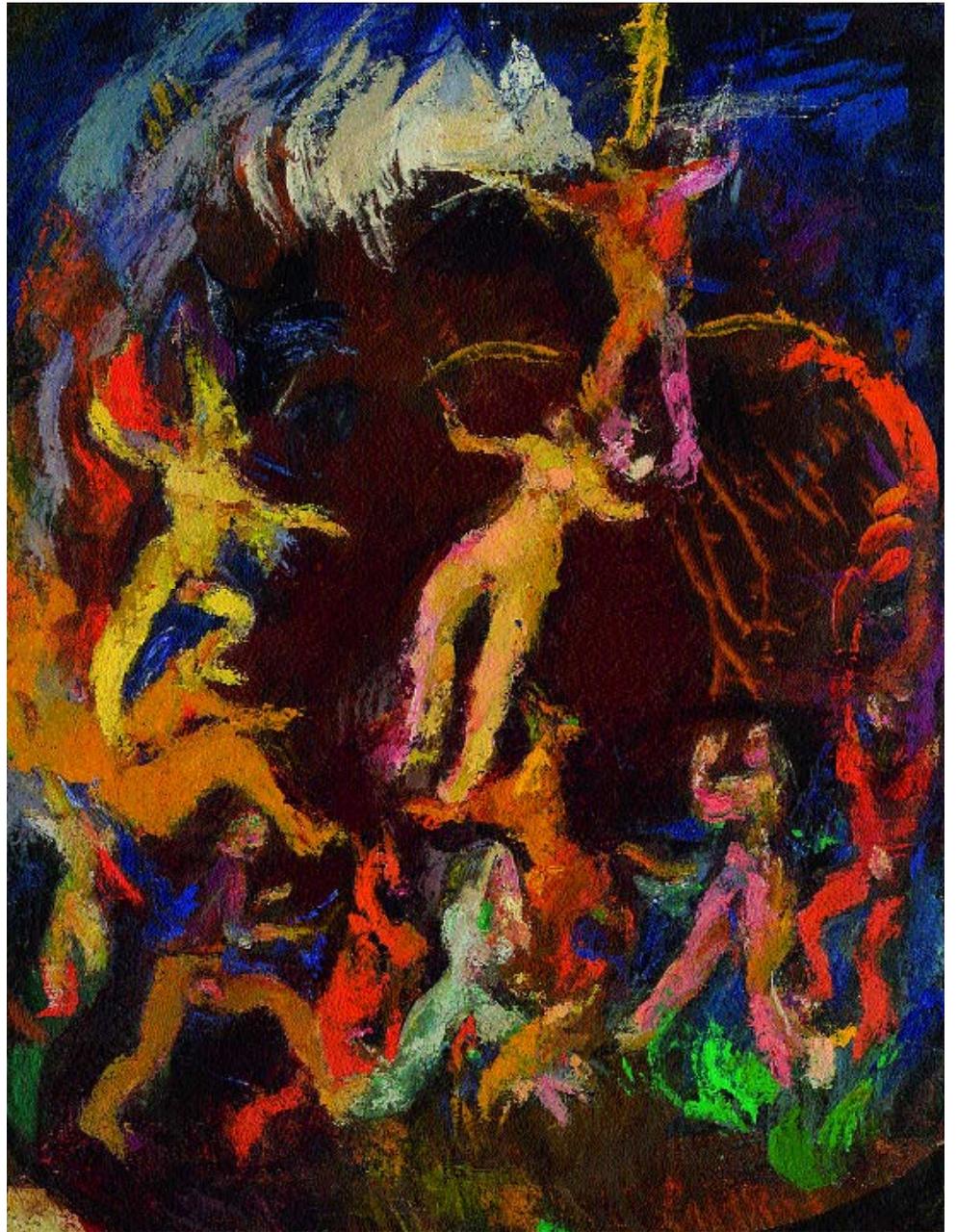
Das Weib, 1926  
Kohlezeichnung, 215 x 175 cm



Bei diesem Ölbild handelt es sich um einen Entwurf für eines der Glasfenster im Wiener Stephansdom, mit dessen Ausführung Kolig jedoch leider nicht betraut wurde. Dargestellt ist eine Höllenszene. Die Mitte der kreisförmigen Komposition bildet eine Nackte, welche von einem menschenähnlichen Wesen links im Bild in Empfang genommen wird. Neben pferdeähnlichen Ungeheuern findet sich rechts auch eine auf die Szene weisende Figur. Den ästhetischen Wert des Bildes machen vor allem die bunten leuchtenden Farbflecken des Bildes aus, die Koligs Spätwerk dominieren.

ANTON KOLIG

Höllenhund, 1948  
Öl auf Papier auf Leinwand, 84,5 x 64 cm  
signiert, WVK 354



Dieses Pastell zeugt von Mahringers tiefer Verbundenheit mit der Natur. Die blauen Gebirgszüge, welche Rot und Gelb durchzogen sind und besonders die rote Sonne machen deutlich, dass es Mahringer um mehr als bloßes Abbild der Natur geht: die Stimmung des Sonnenaufgangs ist geradezu mystisch.

ANTON MAHRINGER  
1902 Stuttgart -1974 Villach

Sonnenaufgang, 1952  
Pastell, 36 x 50 cm



Mahringer führt uns auf eine Wiese begrenzt von Bäumen, dahinter Gebirge und die Sonne. In der für ihn typischen Weise markiert er die Baumwipfel durch schwarze Striche, die er über die Farbflächen legt. Gerade dort, wo heute die natürliche Landschaft verschwindet, wird ihr kultureller Wert klar, welchen Mahringer schon in den 30er Jahren erkannt hat, als er sich dazu entschlossen hat – von Stuttgart kommend – sich endgültig im Gailtal – mit der Natur verbunden – niederzulassen.

ANTON MAHRINGER

Rot über Wald, 1957  
Öl auf Leinwand, 50 x 65 cm



Auf dem bräunlichen Querformat erblicken wir einen weiten Landschaftsausschnitt, der trotz seiner Länge nicht verläuft, sondern sich zur Bildmitte hin verdichtet (Baumgruppe). Dazu tragen vor allem die schwungvoll gesetzten schwarzen Linien bei. Rechts wird die Komposition durch die Gailtaler Alpen geschlossen. Sonne und Mond sind gleichzeitig sichtbar (früher Abend). Interessant, wie Mahringer die weiße Kreide einsetzt.

ANTON MAHRINGER

Gailtaler Alpen, 1957  
Pastell, 37 x 62 cm



Noch im Jahr seines Todes verblüfft Mahringer mit seinen luftig leichten Landschaftsaquarellen von hoher Qualität. Auf die mit Bleistift skizzierte Landschaft werden bunte Farbflächen gelegt. Dadurch wird links ein See und im Zentrum ein Berg unter blauem Himmel erkennbar. Nicht viele Künstler integrieren so gekonnt die weiße Fläche des Papiers in ihre Bilder wie Mahringer.

ANTON MAHRINGER

Dolomiten (?), 1974  
Aquarell, 35 x 47 cm



Im Zuge einer Ausstellung hielt sich Mahringer 1974 in Rom auf. Schon 1931 machte diese Stadt auf ihn einen großen Eindruck, als er dort auf Grund eines Stipendiums mehrere Monate verbringen konnte. Bei diesem Ausblick aus dem Fenster des Österreichischen Kulturinstituts ist seine Faszination für das südliche Licht spürbar.

ANTON MAHRINGER

Rom, 1974

(Blühende Bäume beim österr. Kulturinstitut in Rom)

Aquarell, 33 x 45 cm



Im Jahr 1956 bezog Mahringer mit seiner Familie das eigens für sie errichtete Haus in St. Georgen im Gailtal. Die Fenster des grosszügig angelegten Ateliers geben den Blick auf den Dobratsch frei. Das Fenster und der Berg werden hier in der für Mahringer charakteristischen Art und Weise mit Kohle skizziert und anschliessend mit Farbflächen überlagert.

ANTON MAHRINGER

Blick aus dem Fenster, 1974  
Aquarell, 36 x 47 cm



Es handelt sich hier um eine Ölskizze für ein Gemälde, das sich in der berühmten „Princes Gate Collection“ in London befindet. Dargestellt ist eine Frau vor dem Dobratsch in den für den Künstler typischen, pastellen Farbtönen. Der durch einen Bombenangriff 1944 in Nötsch ums Leben gekommene Künstler, ist besonders für die meisterhafte Beherrschung des weiblichen Aktes bekannt.



122

Franz Wiegele (1887-1944)

**122** *Young Woman in a Landscape (Carinthia)*

Canvas, 42 x 50

Inv. no. 261

Painted some time before 1938 by this artist of the Austrian 'Nötsch' School, whose centre was the village of Nötsch in Carinthia. A fellow member of this group of artists was Sebastian Isepp (1884-1954), restorer of the paintings in this collection; also associated was Gerhart Frankl (see Number 29).

prov. Presented by the artist to Mrs. Gerhart Frankl. Acquired 1949 as a gift from Gerhart Frankl.

FRANZ WIEGELE  
1887 Nötsch – 1944 Nötsch

Junge Frau vor Dobratsch, vor 1938  
Bleistift und Öl auf Leinwand, 39 x 49 cm



Bank Austria  
Creditanstalt

.KUNST

Stadt  
Villach  
VC





