© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum	79/1999	Innsbruck 1999	115 - 132

Der Nötscher Kreis

Edwin Lachnit

Setzt man das Schaffen jener Künstler, denen durch die Zuordnung zum sogenannten „Nötscher Kreis" eine spezifische Gruppenidentität zugedacht wurde, zur Gesamtheit der österreichischen Moderne in Beziehung, wie es die Ausstellung „MenschenBilder. Egon Schiele und seine Zeit" versucht hat,[1] so stößt man gleich von Anfang an auf das Problem der begrifflichen Definition, ehe man sich überhaupt den Kunstwerken und ihren Schöpfern zuwenden kann.

Nimmt man die einzelnen Titelkomponenten her (Menschenbilder, Egon Schiele und seine Zeit, Nötscher Kreis, und als viertes kommt – unausgesprochen, aber untrennbar von den anderen – der Stilbegriff „Expressionismus" hinzu), dann enthält jede von ihnen verschiedene Definitionsmöglichkeiten, aus denen sich durchaus größere Unterschiede als Gemeinsamkeiten ableiten ließen.

Am unverfänglichsten und am ehesten geeignet, den übergeordneten Kontext zu beschreiben, ist noch der Generaltitel „Menschenbilder". Um solche handelt es sich tatsächlich bei dem, womit wir uns befassen. Wenn natürlich auch andere Bildgattungen – Landschaft, Stilleben – nicht völlig vernachlässigt werden und mitunter sogar eine ganz wesentliche Rolle spielen und wenn auch die gegenstandslose Kunst in Österreich nicht ganz so bedeutungslos war, wie man lange gedacht hat, so ist doch der Mensch das zentrale Motiv in der Malerei der frühen österreichischen Moderne.

„Egon Schiele und seine Zeit" ist dann schon eine ziemlich präzise zeitliche Eingrenzung, verbunden mit einer stilistischen Orientierung. Schiele repräsentiert die „Emanzipation der Dissonanz", wie es Werner Hofmann mit den Worten Schönbergs formuliert hat,[2] die radikale Umwertung der formalen Mittel des Jugendstils von einem Harmonisierungs- und Ästhetisierungsinstrument zur Artikulation der individuellen Befindlichkeit, zum Ausdrucksmittel der Persönlichkeit, zur Ausdruckskunst, zum Expressionismus.

Schiele starb, wie auch einige der prominentesten Vertreter des Jugendstils, im Jahr 1918. Zu seinen Lebzeiten gab es keinen „Nötscher Kreis"; wohl aber waren die Künstler schon tätig, deren spätere Entwicklung man mit dieser regionalen Zuordnung in den Griff bekommen möchte. Sie waren in Wien tätig, haben mit und neben Schiele im selben kunsthistorischen Umfeld gelebt, in derselben Atmosphäre, waren mit denselben zeitbedingten Umwälzungen und Anregungen konfrontiert und haben daraus für ihr Schaffen unterschiedliche Konsequenzen gezogen – unterschiedlich nicht nur im Vergleich mit Schiele, sondern auch untereinander, so daß die Herstellung eines nivellierenden lokalen Zusammenhanges – „Nötscher Kreis" – für sich wieder problematisch ist; insbesondere für manche Familienmitglieder und Nachkommen der Künstler, die sehr vehement auf die individuelle Eigenständigkeit und Unvergleichbarkeit „ihres" Künstlers, ihres Angehörigen, dringen. Geradezu ein Sakrileg ist die früher gebräuchliche Bezeichnung „Nötscher Schule", von der man allerdings schon wieder abgekommen ist, weil sie fälschlicherweise den Vorrang eines tonangebenden Lehrers

---

[1] Der vorliegende Text wurde am 19. November 1998 als Vortrag im Rahmen der Ausstellung „MenschenBilder. Egon Schiele und seine Zeit" im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum gehalten. Den Ausführungen liegt eine Publikation zugrunde, die aus einem Forschungsprojekt des Verfassers am Archiv der Hochschule für angewandte Kunst in Wien entstanden ist: Edwin Lachnit, Ringen mit dem Engel. Anton Kolig, Franz Wiegele, Sebastian Isepp, Gerhart Frankl, Wien: Böhlau, 1998.

[2] Werner Hofmann, Experiment Weltuntergang. Wien um 1900, München 1981, S. 151.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

gegenüber einer Gruppe von ihm nacheifernden Schülern suggeriert. Dabei hat es aber gerade in dieser Malerkolonie Nötsch für einen kurzen Zeitraum tatsächlich eine solche Konstellation gegeben, wo ein dominierendes Schulhaupt, ein Meister – Anton Kolig – eine Reihe von Schülern, Jüngern, um sich geschart hat, um sie im Malerhandwerk zu unterrichten. Das Phänomen „Nötsch" ist also eine sehr disparate Angelegenheit, und man muß die Begriffe, die man verwendet, sehr exakt definieren.

Wenden wir uns jetzt konkret den Künstlern und ihren Werken zu, am einfachsten und sichersten in einer historischen Perspektive. Der erste, und zwar wirklich chronologisch der erste, der im Zusammenhang mit einem „Nötscher Malerkreis" zu nennen ist, ist Sebastian Isepp, obwohl gerade er motivisch am wenigsten in unseren Rahmen – „Menschenbilder" – paßt. Isepp kam 1884 in Nötsch zur Welt, einem kleinen Bauerndorf im Kärntner Gailtal, weitab von großstädtischen Zivilisationsformen, wo man a priori einmal kein gehobenes Kunstverständnis und Kulturbewußtsein erwarten würde. Bohdan Heřmanský – einer von Koligs Malschülern, auf den wir noch zu sprechen kommen werden – nennt Isepp den „'spiritus agens' der Nötscher Malergemeinde" und konstatiert mit Verwunderung, „wie aus einem Alpendorf mit 30 Häusern ein so weltmännischer, hochkultivierter, ja überzüchteter, im liebenswürdigsten Sinn des Wortes dekadenter Künstleraristokrat hervorgehen konnte."[3]

Isepp bewies schon sehr früh, während der Schulzeit, ein beachtliches künstlerisches Talent, besuchte um die Jahrhundertwende mehrmals die Ausstellungen der Wiener Secession und begann nach der Matura 1903 selbst an der Akademie der bildenden Künste in Wien zu studieren. Rund fünf Jahre später war er als anerkannte Künstlerpersönlichkeit im Ausstellungsbetrieb der Wiener Kunstszene präsent. Sein Schaffen zeigt ganz deutlich die Herkunft vom Sezessionsmus, in dessen Umkreis er sich weiterhin bewegte. Er spezialisierte sich auf Landschaftsbilder, und dort wieder im besonderen auf Winterlandschaften, die ihm den Spitznamen „Schneeisepp" eintrugen, und die ganz offenkundig den dekorativen und stilisierenden Tendenzen der Sezessionskunst verpflichtet sind. Und wenn einmal der menschliche Körper in einer solchen Landschaft auftaucht, dann auch nur in einem symbolistischen Zusammenhang, mit lyrisch-romantischen Konnotationen, wenn er etwa – wie es ein zeitgenössicher Kritiker beschreibt – „einen den Frühling verkörpernden blanken Mädchenleib auf das Schneelager bettet, dem Aurikeln entsprießen."[4]

Im weiteren Verlauf gab Isepp die eigenständige künstlerische Tätigkeit immer mehr auf, – die Gründe dafür sind nicht ganz klar; belastende Eindrücke, Schockerlebnisse während des Ersten Weltkrieges könnten dabei mit eine Rolle gespielt haben – und verlegte sich immer mehr auf die Tätigkeit eines Bilderrestaurators, als der er fürs Kunsthistorische Museum tätig war, und nach seiner Emigration 1938 nach England für namhafte englische Museen, Privatsammlungen und nicht zuletzt für die Königlichen Kunstsammlungen. Soviel nur in aller Kürze zu seiner Biographie.

Wichtiger ist er für uns als Initiator, als treibende Kraft – „spiritus agens" -, der vor allem seinen Jugendfreund Franz Wiegele für die Malerei begeisterte, dessen Begabung erkannte und förderte und ihn dazu bewog, ebenfalls nach Wien an die Akademie zu gehen. Wiegele kam 1887 in Nötsch zur Welt, erlernte zunächst das väterliche Handwerk eines Maschinenschlossers und Schmieds, ehe er sich der Malerei zuwandte und dem drei Jahre älteren Freund Isepp 1907 an die Wiener Akademie folgte, wo er bis 1911 studierte. Aus diesen frühen Studienjahren Wiegeles sind kaum Werke über-

[3] Bohdan Heřmanský, Anton Kolig, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 19/20, 1975/76, Nr. 63/64, S. 143.

[4] Karl Kuzmany, Die Frühjahrsausstellung der Wiener Secession, in: Die Kunst, XIX, 1909, S. 393; zitiert nach Anna-Maria Prause, Sebastian Isepp – Spiritus agens des „Nötscher Kreises", phil. Diss., Salzburg 1980, S. 61.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

liefert, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, daß er den akademischen Unterricht überhaupt nicht schätzte und sich weitgehend vom offiziellen Lehr- und Studienbetrieb absentierte. In einer autobiographischen Notiz heißt es: „1907-11 Akademie der bildenden Künste Wien; nur immatrikuliert; gearbeitet in Kärnten; ... Lehrer: Natur, gute Bilder und Freunde."[5]

Das wenige, was wir von Wiegele aus diesen Jahren zwischen 1907 und 1910/11 kennen, zeigt, ebenso wie bei seinen Generations- und Studienkollegen den nachhaltigen Einfluß des Spätsezessionismus, dem sich die jungen Kunststudenten damals – noch – nicht entziehen konnten. Vergleicht man Wiegeles Selbstbildnis mit Schieles Porträt Hans Massmann aus dem Jahr 1909, dann findet man – abgesehen davon, daß Schiele eine Ganzfigur gibt und Wiegele die Büste – genau die gleiche Figuren- und Bildauffassung: die klar umrissene, scharf konturierte, in die Bildfläche eingeschriebene Profilgestalt, vor einen neutralen, amorphen Hintergrund gesetzt, Fläche auf Fläche, fast wie in einer Collage; der Kopf auf dem ebenfalls nur durch zwei Farbflächen angegebenen Hemdkragen und Sakko, aus der Bildfläche heraus gewendet, mit Blick zum Betrachter, aber ohne damit eine Raumwirkung, einen Bildraum zu erzielen.

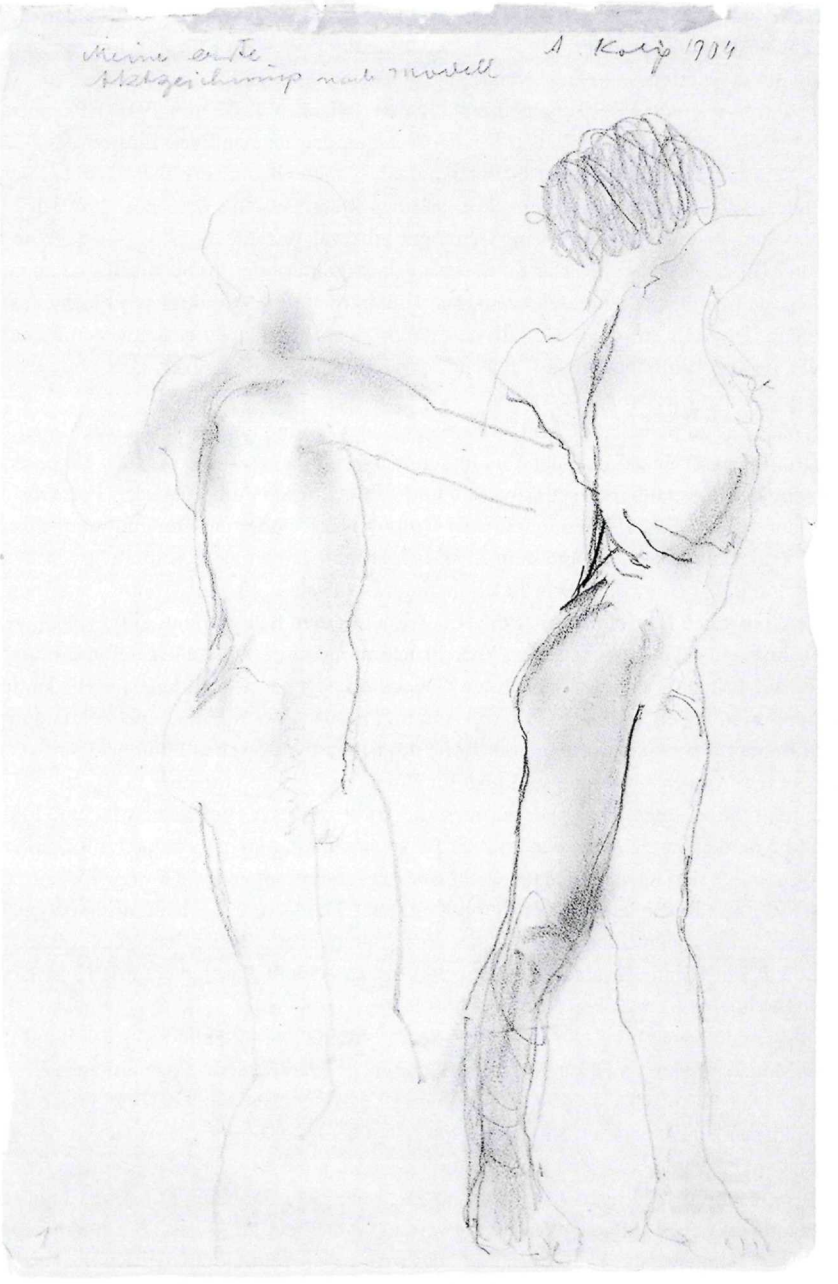
Die Nähe Wiegeles zu Schiele, die sich hier am optischen Befund ablesen läßt, findet ihren Niederschlag auch in gemeinsamen Aktionen, in einer gemeinschaftlichen Protesthaltung gegen den Akademismus, gegen den etablierten Kunstbetrieb und den als obsolet empfundenen Formalismus des ausklingenden Jugendstils. 1909 gründete eine Gruppe von frustrierten Akademiestudenten die sogenannte „Neukunstgruppe", die mit dem Anspruch auf ein zeitgemäßes Kunstschaffen an die Öffentlichkeit trat und sich in einigen Ausstellungen präsentierte – also genau mit demselben Anliegen, mit dem ein gutes Jahrzehnt vorher die Secession aus dem Künstlerhaus ausgezogen war. „Der Zeit ihre Kunst – der Kunst ihre Freiheit" hatten Klimt und seine Mitstreiter gefordert, und genau dasselbe Postulat richtete sich in der nächsten Generation gegen sie. Gründungsmitglieder der Neukunstgruppe waren neben Wiegele und Isepp Anton Faistauer, Albert Paris Gütersloh und als Wortführer und Bannerträger – sozusagen in der Rolle des neuen Klimt – eben Egon Schiele.

Die Jahre an der Wiener Akademie sind also für Wiegeles Entwicklung eher in negativer Hinsicht von Bedeutung. Sie dienten dazu, sich darüber klar zu werden, was er nicht wollte; sie bilden den Hintergrund, von dem er sich abheben will. Es ist vielleicht ein bißchen überspitzt formuliert, trifft aber wahrscheinlich den Kern der Sache, wenn man sagt, daß das positivste Ereignis, der größte Gewinn dieser Zeit die Bekanntschaft mit Anton Kolig war. Damit sind wir beim dritten Künstler, der dem Nötscher Kreis zugerechnet wird und der eine ganz eminente Rolle dort spielt, obwohl er aus einer ganz anderen Himmelsrichtung kommt und bis zu seinem Zusammentreffen mit Isepp und Wiegele sicher noch nie etwas von Nötsch gehört hatte.

Anton Kolig wurde am 1. Juli 1886 in Neutitschein in Mähren geboren und war damit auf den Tag genau vier Monate jünger als Oskar Kokoschka, der am 1. März 1886 in Pöchlarn zur Welt gekommen war. Und mit Kokoschka steht er auch in seinen künstlerischen Anfängen viel enger in Verbindung als mit irgendeinem anderen Künstler. 1904 traten beide – Kolig und Kokoschka – in die Wiener „Kunstgewerbeschule" ein, also jenes Institut, das sich nicht wie die Akademie den freien Künsten widmete, sondern sozusagen als praktischer Arm des „Museums für Kunst und Industrie" für den kunsthandwerklichen Unterricht zuständig war; es ist die heutige Hochschule – oder neuerdings Universität – für angewandte Kunst. Und gerade wegen dieser unmittelbaren Kompetenz für das, was man heute „angewandtes Kunstschaffen" nennt, war die Kunstgewerbeschule damals, um die

[5] Franz Wiegele, Eigenhändiger Entwurf seines Lebenslaufes, Archiv der Universität für angewandte Kunst in Wien, Sammlung Bethusy.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



Anton Kolig, Knabendoppelakt, 1904
Bleistift, Universität für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Jahrhundertwende, mehr noch als die Akademie eine Hochburg des Jugendstils, für den ja die Überschreitung der Kunstgattungen, das „Gesamtkunstwerk", das handwerkliche Moment ein immanenter Wesenszug ist.

Es wird uns also nicht wundern, wenn wir im Frühwerk der beiden Künstler zahlreiche Analogien finden, bedingt sowohl durch den gemeinsamen Unterricht an der Kunstgewerbeschule, der den sezessionistischen Einfluß reflektiert, als auch in den individuellen „Gegenstrategien", in den Versuchen, sich von diesem Einfluß zu lösen und neue, eigene Wege zu beschreiten. Es ist dabei sehr schwer, die Werke exakt zu datieren, und damit praktisch unmöglich, ein zeitliches Primat festzustellen, zu entscheiden, wem jetzt das Verdienst zukommt, eine bestimmte Lösung als erster gefunden zu haben. Es kann nicht darum gehen, den einen gegen den andern auszuspielen. Wir können nur an einigen wenigen Beispielen die Entwicklung verfolgen und die Überschneidungen und Abweichungen vergleichend zur Kenntnis nehmen.

Wir finden die Selbstbeobachtung, das Selbstbildnis: bei Kolig in einem Ölgemälde ganz am Anfang seines Studiums, „Weihnacht 1904" datiert, in einem biederen Realismus; bei Kokoschka in einer Bleistiftzeichnung, wahrscheinlich 1906, mit malerisch eingesetzten graphischen Mitteln, mit denen die Plastizität herausgearbeitet wird. Noch verhaltener, schülerhafter tut er dies in einer Kopfstudie – nicht nur Studie eines Kopfes, sondern auch Studie aus dem Kopf, wie er das Blatt bezeichnet – um 1904, wo die tiefschwarze Hintergrundschraffur die Kontrastfolie bildet, vor der die zarten, ätherischen Köpfe aus dem Papierweiß auftauchen. Dasselbe Verfahren hat Kolig 1908 wieder für sein eigenes Bildnis angewendet, wo übrigens noch ein weiteres Merkmal auffällt, das für Kokoschkas Porträts charakteristisch wird, nämlich die ungleiche Behandlung der Augen.

Die revolutionären Neuerungen wiederum zeigen sich in den Aktstudien. Kokoschka hat es ja als seine Erfindung reklamiert, daß er „den langweiligen akademischen Unterricht" im Aktkurs der Kunstgewerbeschule durch bewegte, sich bewegende Modelle ersetzt hat, die er in spontanen Studien festhielt.[6] Wenn man das Blatt daneben hält, das Kolig voll Stolz als seine „erste Aktzeichnung nach Modell" ausweist, 1904 datiert, also wieder ganz am Anfang, im ersten Semester seines Studiums, dann ist er Kokoschka darin wohl zumindest nicht nachgestanden, selbst wenn man in Betracht zieht, daß die Datierung vielleicht – wie es ja auch bei Kokoschka häufig der Fall ist – erst nachträglich angebracht wurde und eine – absichtliche oder unbewußte – Vordatierung ist. Die zeitliche Nähe zu Kokoschka und zu den Reaktionen auf den Kunstgewerbeschulunterricht zwischen 1904 und 1906 ist unbestritten, denn 1907 trat Anton Kolig an die Akademie über und begann dort im gleichen Jahrgang wie Franz Wiegele das freikünstlerische Studium der Malerei. Es läßt sich übrigens aus einem Brief Kokoschkas vom Jahresende 1906 der Schluß ziehen, daß auch er denselben Entschluß gefaßt hatte, da er mit dem Unterricht an der Kunstgewerbeschule nicht zufrieden war.[7] Zum Unterschied von Kolig verwirklichte er diesen Plan allerdings nicht und vollendete sein Studium an der Kunstgewerbeschule, während Kolig an die Akademie wechselte, dort mit Wiegele und Isepp in Kontakt kam und in die schon erwähnte Situation des Widerstands gegen die Institution hineingeriet, der sich auch unter den jungen Akademiestudenten breitmachte.

Die persönlichen, privaten Belange sind recht rasch erzählt: Es muß sehr schnell eine sehr tiefe und enge Freundschaft zwischen Kolig und Wiegele entstanden sein. Aufgrund von schriftlichen Dokumenten ist es auch denkbar, daß sich die beiden schon etwas früher kennengelernt haben; daß Kolig möglicherweise in Wien schon Isepp gekannt hat und mit ihm einmal nach Nötsch gereist ist, wo er

---

[6] Oskar Kokoschka, Mein Leben, München 1971, S. 50.

[7] Oskar Kokoschka, Brief an Leon Kellner, Wien, 31.12.1906; zitiert nach Oskar Kokoschka, Briefe I, Düsseldorf 1984, S. 6.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Wiegele erstmals getroffen hat. Und dann könnte man weiter hypothetisieren, daß der Entschluß zum Akademiebesuch vielleicht gemeinsam gefallen ist; daß sich Kolig deswegen zum Übertritt von der Kunstgewerbeschule an die Akademie entschloß, weil Wiegele seinerseits die Absicht hatte, an die Akademie zu gehen. Das tut im Prinzip nichts zur Sache. Tatsache ist, daß beide ab 1907 an der Akademie der bildenden Künste in Wien waren, daß sich Kolig sehr eng an Wiegele anschloß, sich in den folgenden Jahren immer wieder in Nötsch aufhielt, wo er natürlich auch die Familie seines Freundes kennenlernte. Diese Beziehung gipfelte darin, daß die Schwester Wiegeles, Katharina, 1911 Koligs Frau wurde. Damit ist sozusagen die „Einbürgerung" Anton Koligs in Nötsch vollzogen. Durch diese privaten Bande wird Nötsch zur Wahlheimat Koligs, wo er sich später niederläßt und – wenn auch mit längeren Unterbrechungen – einen Großteil seines Lebens verbringt. Damit wird Kolig als „Zuwanderer" zum Nötscher Künstler.

In der künstlerischen Entwicklung findet diese enge Beziehung zwischen Kolig und Wiegele zunächst überhaupt keinen sichtbaren Niederschlag. Wir haben schon gesagt, daß wir von Wiegele nicht sehr viele Werke aus diesen frühen Jahren kennen. Wir haben die Auseinandersetzung mit der Secessionskunst gesehen, wir haben bei Kolig die Auseinandersetzung mit Kokoschka gesehen. All das setzt sich bis ans Ende des Jahrzehnts fort. Betrachten wir das „Bildnis der Mutter" (Okresni vlastivedne muzeum v Novém Jičině, Nový Jičín), das Kolig gegen 1910 gemalt hat, dann sehen wir die ganz starken Jugendstilelemente, die hier noch zum Tragen kommen. Ruft man sich daneben nochmals das Bildnis Massmann von Schiele vor Augen, so wird die Abhängigkeit evident: das quadratische Bildformat, die silhouettierte Gestalt, als Flächenmuster vor dem neutralen Hintergrund.

Auch das Plakat, das Kolig für eine Ausstellung der Neukunstgruppe 1910 in Prag entwarf, orientiert sich – ebenso wie Kokoschkas einschlägige Arbeiten dieser Zeit (man denke an die „Baumwollpflückerin", das Plakat für die Kunstschau 1908) – immer noch an den Vorbildern der sezessionistischen Gebrauchsgraphik. Man könnte unzählige Plakate von Secessionsausstellungen und ähnliche graphische Entwürfe daneben stellen.

Der Plakatentwurf Koligs für die „Sonderausstellung Malerei und Plastik" 1911 im Wiener Hagenbund dürfte sich direkt von Kokoschkas „Stilleben mit Ananas" von 1909 herleiten lassen, von der Motivwahl über das Arrangement, die Komposition – die starke Aufsicht, in der die Fruchtschale wie in die Bildfläche geklappt erscheint -, bis zu der für Kolig ungewöhnlichen Signatur: das in einen Kreis eingeschriebene „K", was natürlich Assoziationen zu Kokoschkas „OK" hervorruft.

Entscheidender als das Plakat sind aber die Arbeiten, die in der Ausstellung enthalten waren. Diese „Sonderausstellung Malerei und Plastik", die im Februar 1911 in den Räumen des Künstlerbundes Hagen in Wien stattfand, war eines der Initialereignisse der österreichischen Moderne, wo praktisch eine ganze Generation junger Künstler zum erstenmal in großem Umfang an die Öffentlichkeit getreten ist. Der Kunsthistoriker Hans Tietze, einer der engagiertesten Kritiker und Fürsprecher der modernen Kunst, nennt genau die Namen, mit denen wir uns befassen, und spricht von einer „Ausstellung, in der Kokoschkas erstem wildem Schwanken entwachsenes Werk zu sehen war, in der Franz Wiegele und Anton Kolig zum ersten Mal hervortraten, Anton Faistauer noch ein Ringender und Sebastian Isepp noch ein Hoffender war."[8] Darüber hinaus war praktisch alles vertreten, was bis dahin noch keinen Rang und Namen hatte, mit Ausnahme von Egon Schiele, der als einziger von den heute prominenten Künstlern nicht vertreten war. Wir müssen uns auf die für unser Thema rele-

[8] Hans Tietze, „Frauenbildnis" von Franz Wiegele, in: Die bildenden Künste, 2. Jg., H. 6, Wien 1919, S. 136.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

vanten Künstler beschränken, und da läßt sich sagen, daß alle mit „typischen" Werken vertreten waren: Isepp mit seinen Schneelandschaften, Kokoschka mit seinen psychologisierenden, analytischen Porträts, mit denen er seit 1909 die Leute schockierte (parallel zu seinen noch ganz jugendstilhaften Arbeiten für die Wiener Werkstätte hatte er ja schon die skandalträchtige expressive Bildsprache entwickelt. Es gab hier, wie in der ganzen Geschichte der Kunst, keinen linearen Fortschritt, es gibt keinen Punkt, an dem von heute auf morgen ein Stilwandel stattfindet; neue Errungenschaften und ausklingende Perioden überlappen sich immer, können eine Zeitlang nebeneinander existieren).
Und auch die Arbeiten, die Kolig und Wiegele im Hagenbund ausgestellt haben, sind sozusagen „typisch", werden „typisch" für ihr weiteres Schaffen, obwohl ja diese beiden noch ganz am Anfang stehen. Bis dahin haben wir nur die noch relativ wenig selbständigen Versuche gesehen, sich mit der Kunst ihrer Zeit auseinanderzusetzen, das, was sie in ihrer Umgebung gesehen haben, im Studium gelernt haben, zu verarbeiten und einen eigenen Stil, eigene Gestaltungs- und Ausdrucksformen zu suchen. Und jetzt beschicken sie plötzlich diese Ausstellung mit Arbeiten, in denen sich scheinbar unvermittelt, wie aus dem Nichts kommend, die jeweilige Persönlichkeit ihrer Schöpfer manifestiert, wo alle formalen Reminiszenzen der „Stilkunst" überwunden sind und sich die eigenen, eigentlichen Anliegen der Künstler herauskristallisieren.
Am deutlichsten geschieht das bei Franz Wiegele, der ein einziges, großes, fast zwei Meter im Quadrat messendes Ölgemälde ausstellt: die „Akte im Wald" (Österreichische Galerie, Wien). Eine Gruppe von drei jungen Menschen – ein Mann und zwei Frauen – als Aktfiguren bzw. Halbakt in einer Waldlandschaft. Formal sehr sorgfältig durchgearbeitet: die Figuren exakt gezeichnet, dazu die Plastizität mit malerischen Mitteln sehr betont herausgearbeitet, fast greifbar, wie dreidimensionale Statuen. Und doch entbehrt die Gruppe jeglicher klassizistischen Kälte, ist weit entfernt von akademischen Körperstudien, fügt sich organisch in die Natur ein, die ihrerseits nichts mehr mit der stilisierten Weltsicht der Secessionisten zu tun hat. Die ganze Szene ist zusammengebunden durch das Licht, das heißt in der Malerei: die Farbe. Die Atmosphäre eines Waldesinneren an einem Sommertag, wo das Licht durch das Laub bricht, Lichtreflexe im Halbschatten aufblitzen und sich auf den Körpern der Menschen widerspiegeln. Eine klassische Figurenkomposition in der lebendigen Präsenz eines realen Naturvorbildes.
Tatsächlich läßt sich das Bild auch aus all diesen Quellen herleiten. Geschwister und Verwandte des Malers sind ihm Modell gestanden: Alfred Wiegele, der Bruder, als zentrale Gestalt; Katharina, die Schwester, die wenig später Kolig heiratete, ist die am rechten Bildrand kniende Frauengestalt; der stehende Frauenakt links ist eine Cousine. Sie posieren in einem Waldstück in der Nähe von Nötsch, im sogenannten „Roten Graben". Das Motiv, das der Maler vor Augen hat, ist also ein ganz konkreter Naturausschnitt. Aber die Haltungen, die er seine Modelle einnehmen läßt, die Art, wie er ihre körperliche Beschaffenheit auffaßt, bekennt sich zu ganz großen, alten Traditionen der Kunst. Brunhilde Rohsmann hat nachgewiesen, daß die formalen und kompositionellen Vorbilder für diese Gruppe in Skulpturen der klassischen Antike zu finden sind: für den männlichen Akt ist der Apoll vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia Pate gestanden. Die auf der linken Seite stehende Frauengestalt, der er seinen Arm um die Schultern legt, wandelt die Haltung der Hera aus einer Metope des Heraions in Selinunt ab.[9] Dafür, daß es gleichzeitig zeitgenössische, physiognomisch erkennbare Personen sind, die nackt in der realen Umwelt auftreten, läßt sich wieder eine ganze Ahnenreihe in der neuzeitlichen abendländischen Malerei anführen: von Manets „Frühstück im Grü-

[9] Brunhilde Rohsmann, Franz Wiegele – Zur Ikonographie seines Frauenbildes, in: Franz Wiegele, Gemälde. Ausst.-Kat. Kärntner Landesgalerie und Österreichische Galerie, Klagenfurt – Wien 1987, S. 10-22.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

nen" über Giorgione und Raffael zurück wieder zu antiken Kompositionen und Themen, wie dem Parisurteil.

Das Waldbild illustriert als erster „großer Wurf" Wiegeles den Werdegang, das kunsthistorische „Substrat", aus dem er hervorgewachsen ist, wie er es selber lakonisch formuliert hat, und dem er für sein gesamtes weiteres Schaffen verpflichtet sein wird: Der akademische Unterricht hat ihm vielleicht einige grundlegende Kenntnisse vermittelt, antike Bildwerke in Gipsabgüssen. Gearbeitet hat er in Kärnten; seine maßgeblichen Lehrer waren die Natur und gute Bilder.

Ein direkter Vergleich Wiegeles mit Kolig – insbesondere was den Einsatz der Farbe betrifft – ist heute nur mehr mit Vorbehalt anzustellen, da die Bilder, die Kolig in der Ausstellung gezeigt hat, großteils verschollen sind. Stellvertretend dafür mag der „Jüngling mit Amor" (Sammlung Leopold, Wien) stehen, der gleichzeitig entstanden ist, also dieselbe Stilstufe repräsentiert wie die Bilder aus der Hagenbundausstellung, und der Auskunft über die malerische Faktur von Koligs Bildern dieser Zeit geben kann. Ein entscheidender Schritt ist hier übrigens schon in motivischer Hinsicht vollzogen: Der männliche Akt wird fortan das dominierende Thema im Schaffen Koligs sein. Im Vergleich mit Wiegeles skulptural aufgefaßten Figuren benützt Kolig die Farbe viel stärker als Modelliermasse. Von den Umrißlinien definiert, ohne Binnenzeichnung und ohne anatomisch konstruierten Körperbau, entwickelt sich die menschliche Gestalt als Erscheinungsform der Farbe. Sie hat nicht mehr die schablonenhafte Flächigkeit, wie noch kurz vorher die sezessionistisch inspirierten Figuren – man denke an das Bildnis der Mutter. Es ist aber auch nicht Koligs Anliegen, einen Eindruck der Wirklichkeit zu geben, die Wirklichkeit als optische Illusion abzubilden, wie es der Impressionismus getan hat. Kolig baut hier gewissermaßen aus der Farbmaterie ein Gegenstück zur dreidimensionalen Natur – eine künstlerische Realität, die sich aus malerischen Elementen konstituiert, aus Farbe auf der Bildfläche, und die sich parallel zur natürlichen Realität in denselben Erscheinungsformen manifestiert. Als kunsthistorisches Vorbild muß hier sofort der Name Paul Cézanne fallen, dessen Seh- und Malweise Kolig in diesen Jahren ganz intensiv studiert.

Betrachten wir z. B. das Familienbild des Schriftstellers Richard Schaukal. Schaukal hatte Kolig auf der Hagenbund-Ausstellung kennengelernt und war von seinen Arbeiten so beeindruckt, daß er einer seiner frühesten Förderer und Mäzene wurde und zwei Familienporträts in Auftrag gab. Im zweiten von 1912 sehen wir ganz deutlich die Auseinandersetzung mit Cézanne. Die ganze Bildfläche ist aus einem dichten Netz an farbigen Strichlagen gewoben, aus denen sich die verschiedenen Erscheinungen der Realität formieren – Menschen, Möbel, Hintergrund -, alle nach der gleichen molekularen Grundstruktur der Materie gebildet. Und wie um nur ja keinen Zweifel an der Herkunft dieser Gestaltungsweise aufkommen zu lassen, paraphrasiert im Hintergrund der Sohn des Hauses, Johann Wolfgang Schaukal – der später selbst einer von Koligs Malschülern in Nötsch werden wird – Cézannes „Knaben mit der roten Weste" aus der ersten Hälfte der 1890er Jahre.

Wir haben jetzt in aller Kürze die Richtungen angedeutet, in die Kolig und Wiegele – jeder für sich – weitergehen werden. Der nächste Schritt führt sie zunächst einmal ins Ausland. Die Ausstellung im Hagenbund hat, wie man den zeitgenössischen Kritiken entnehmen kann, beim Publikum und in der Presse vernichtende Reaktionen erfahren, und nur einige wenige aufgeschlossene, unvoreingenommene Geister haben sie als das Schlüsselerlebnis der Wiener Moderne erkannt und empfunden, wie eben Hans Tietze oder Richard Schaukal. Unter den wenigen positiven Rezipienten der Ausstellung waren auch Carl Moll und Gustav Klimt, die beiden großen „alten Herren" der Secession, die ihre Unterstützung jetzt auch den verhöhnten jungen, nach ihrem eigenen Weg suchenden Künstlern angedeihen ließen und für Kolig und Wiegele ein Reisestipendium beschafften, mit dem die beiden 1912 in das damals noch führende Weltkunstzentrum Paris aufbrachen. Das erste Jahr dort „gehörte

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

dem Schauen", wie es Carl Moll später in einem Nachruf auf Wiegele formulierte.[10] Die zwei jungen Maler nützten das Angebot, das ihnen eine Stadt wie Paris auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu bieten hatte, und unterrichteten sich über jene künstlerischen Belange, die ihren eigenen Vorstellungen entsprachen. Das war bezeichnenderweise nicht die Kunst der Gegenwart. Weder der Kubismus, der damals hochaktuell war, noch irgendeine andere avantgardistische Strömung in der Pariser Kunstszene, fand auch nur den geringsten Niederschlag; man ging in den Louvre, zu den alten Meistern, zu den Klassikern, zu den „guten Bildern", um nochmals Wiegele zu zitieren.

Wiegele blieb auf dieser Linie, dehnte die Studienreise im folgenden Jahr nach Holland aus – auch eine ganz bedeutende „alte" Kunstlandschaft, ein Zentrum altmeisterlicher Malerei – und schloß noch einen Aufenthalt im Elsaß an, um Grünewalds „Isenheimer Altar" in Colmar zu besichtigen, ehe er nach Frankreich zurückkehrte. In Nordfrankreich traf er nochmals mit Kolig zusammen, der inzwischen ebenfalls Paris verlassen hatte. Dann trennten sich ihre Wege endgültig. Wiegele ging nach Nordafrika, besuchte Marokko und Algerien, folgte also einem Weg, den zahlreiche europäische Maler vor ihm – von Delacroix bis Matisse – gegangen waren, die alle vom Licht und der Farbe der nordafrikanischen Landschaft und der Begegnung mit der orientalischen Kultur fasziniert wurden und diese Eindrücke in ihrer Malerei verarbeiteten. Fast gleichzeitig mit Wiegele, im Frühjahr 1914, absolvierte übrigens August Macke seine legendäre Tunis-Reise.

Kolig wiederum – und das ist für ihn genauso bezeichnend – ging in die Provence, in die Landschaft Cézannes. Er ließ sich in der Nähe von Marseille nieder und war weiterhin darum bemüht, die malerischen Errungenschaften Cézannes für sich zu adaptieren, während Wiegele mit seiner „klassischen" Zeichentechnik, mit einem Stift, der alle möglichen Varianten umfaßt – schwere, tiefschwarze, sicher gesetzte Striche, die markante Körperpartien umreißen; hauchzarte, ins Papier sich verflüchtigende Konturlinien; mehr oder weniger breit angelegte Schraffuren und gewischte Schattierungen, die die Körperlichkeit hervorrufen -, die einheimische Bevölkerung in Algerien porträtierte.

Daß sowohl von Wiegele als auch von Kolig recht wenige Zeugnisse ihrer Arbeit von diesem Studienaufenthalt im Ausland erhalten sind, ist darauf zurückzuführen, daß beide vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges überrascht wurden und auf abenteuerliche Weise, unter Verlust ihrer persönlichen Güter und vor allem eben ihrer künstlerischen Produktion, ihre Haut retten mußten. Wiegele wurde bei Kriegsausbruch von den Franzosen in Algerien interniert, kam in ein Arbeitslager, zog sich eine Lungenkrankheit zu, wurde 1916 nach Frankreich überstellt und von dort durch Vermittlung des österreichischen Gesandten in Zürich als Austauschgefangener in die Schweiz entlassen, wo er sich zunächst auskurieren konnte und dann nach Kriegsende in Zürich niederließ, Anschluß an die Gesellschaft fand, in Künstler- und Intellektuellenkreisen verkehrte und bis 1925 in Zürich lebte und arbeitete.

Kolig mußte bei Ausbruch des Krieges unter Zurücklassung fast aller Bilder, die er dort gemalt hatte und die seither verschollen sind, Frankreich Hals über Kopf verlassen. Auf einer abenteuerlichen Flucht über das Mittelmeer, per Schiff von Marseille über Genua und Venedig, kam er schließlich nach Nötsch zurück, wo er sich mit seiner Familie niederließ. Er war inzwischen zweifacher Vater, 1915 kam das dritte Kind zur Welt. 1916 wurde er zum Militär eingezogen, kam an die italienische Front, dann nach Böhmen, und schließlich als Kriegsmaler ins Kriegspressequartier nach Wien. Aus dieser Zeit stammt eine Reihe von Soldatenbildnissen, wie z. B. der Hauptmann Boleslavski

[10] Carl Moll, Opfer des Bombenterrors. Handschriftliches Manuskript, Archiv der Universität für angewandte Kunst in Wien, Sammlung Bethusy.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Franz Wiegele, Luise Zodel, um 1924
Radierung, Universität für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

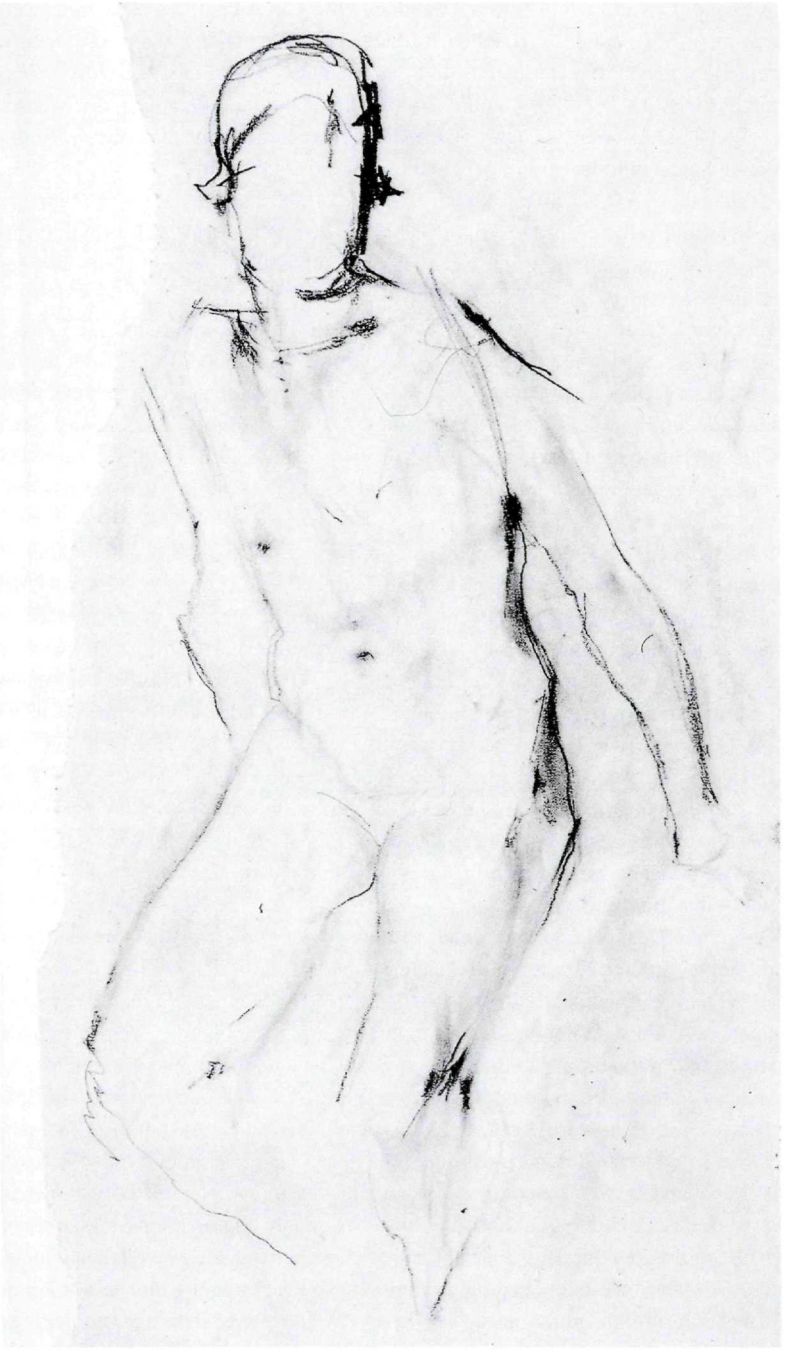
(Sammlung Leopold, Wien) oder der Oberstleutnant Otto von Aichelburg (Österreichische Galerie, Wien). Diese mehr oder minder offiziellen Bildaufgaben, die üblicherweise in einem hohen Maß der Repräsentation dienen, die Heroismus und Patriotismus vermitteln sollen, löst Kolig in der Art des großen Künstlers, der bei aller inhaltlichen Monumentalität die Personen, die Menschen in den Uniformen zu charakterisieren versteht. Wilfried Skreiner hat in sehr prägnanten Worten das Wesentliche dieser Soldatenbilder zusammengefaßt: „Die aristokratische Elegance des Kavallerieoffiziers Baron Aichelburg mit der nonchalanten Geste des Handschuhanziehens, Hauptmann Boleslavski, der strenge und selbstkritische Frontoffizier, den Kolig als Brustbild wiedergibt und es versteht, das Physiognomische mit der geistigen Haltung aufzuladen, die von einer sehr persönlichen Verantwortung bestimmt ist, zeigen malerische Werte und Valeurs besonderer Qualität; in jedem dieser Soldatenporträts sieht man, wie sehr Kolig auf die Physiognomie und die geistige Haltung des Porträtierten einging. Inhaltlich reicht sein Spektrum von der ebenso gelösten wie imposanten Elegance (Aichelburg) über die von der Schwere der Verantwortung und den Schrecken des Krieges gezeichneten Gesichtszüge der Offiziere und Unteroffiziere, die ein vertieftes Bild des Menschen im Krieg wiedergeben, bis zu Darstellungen der Einsatzfreude und des Stolzes, aber auch der Verzweiflung der durch ständiges Warten ermüdeten oder auf eine Chance wartenden Kriegsgefangenen."[11]

Nach Ende des Krieges war Kolig der einzige, der wirklich in Nötsch lebte und arbeitete. Isepp hatte sich schon längst von der eigenschöpferischen Tätigkeit zurückgezogen und aufs Restaurieren verlegt. Wiegele lebte in Zürich und porträtierte die Personen aus seinem dortigen Freundes- und Bekanntenkreis. In seinen Gemälden verbindet sich ein pastoser Farbauftrag mit einem verhaltenen Kolorismus. Die dominierenden Erd- und Inkarnattöne werden durch kräftige Farbakzente belebt, so daß der farblich homogene Gesamteindruck weder dunkel oder kühl wirkt, noch durch grelle Buntheit zerrissen wird. Die Büsten der Dargestellten erscheinen als malerisch fest gefügte Substanz, die Gesichter strahlen einen feierlichen Ernst aus, der im Fall des „Mädchens mit den Schneerosen" noch durch die hieratische Haltung des Oberkörpers unterstützt wird. Wiegele schöpfte jetzt aus allen kunsthistorischen Quellen, die er sich in den Jahren vorher erschlossen hatte: die französische Malerei von Cézanne bis zurück zu Chardin, die Farbpalette des Orients und als Element seiner österreichischen Herkunft die vorimpressionistische Lichtmalerei des österreichischen Realismus bei Waldmüller. Den aus Farbe gebauten Bildnissen der Ölmalerei entsprechend, finden wir in der Graphik dichte Parallelschraffuren, die sich zu einem facettierten Gefüge zusammenschließen und eine fast bildhauerische Schärfe der plastischen Form erzielen, wie im radierten Porträt der Luise Zodel, einer aus Wien stammenden Tänzerin, mit der Wiegele in der Schweiz befreundet war.

Wiegele kam zwar regelmäßig jeden Sommer zu Besuch nach Nötsch, wo ja seine Mutter lebte, zu der er ein inniges Verhältnis hatte; und natürlich traf er dabei auch mit Kolig zusammen. Aber das waren eben doch nur temporäre Kontakte, die keinen intensiven Austausch von künstlerischen Ideen erlaubten, so daß man durchaus dahingestellt lassen kann, ob es in dieser Phase einen „Nötscher Kreis" gegeben hat, wenn man diese beiden Künstler meint. Nichtsdestoweniger ist jetzt auf etwas zu verweisen, was man tatsächlich als „Nötscher Schule" im engeren Sinn bezeichnen könnte; oder, um alle mißverständlichen Assoziationen auszuschalten, wäre es vielleicht eher angebracht, den Begriff „Nötscher Werkstatt" einzuführen, initiiert von Anton Kolig, mit seiner Person im Mittelpunkt. Kolig ging in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, in denen er, zurückgezogen vom

[11] Wilfried Skreiner, in: Anton Kolig 1886-1950. Das malerische Werk. Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum u. a., Graz 1981, o.S.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at



Johann Wolfgang von Schaukal, Jünglingsakt, 1922
Kohle und Bleistift, Universität für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

großen Kunstbetrieb, in dem entlegenen Dörfchen Nötsch lebte, daran, einen kunstpädagogischen Traum zu realisieren. Er wollte nach dem Vorbild der Künstlerateliers, wie wir sie aus der Renaissance und auch noch später kennen, ein Kollektiv gründen, in dem er als Meister mit einer kleinen, ausgesuchten Gruppe von Schülern, Lehrlingen, Jüngern lebte und arbeitete; wo man nicht nur, wie auf einer modernen Akademie, zu festgesetzten Unterrichtsstunden zusammentraf, sondern wo im gemeinschaftlichen Leben, durch Ausflüge, Freizeitgestaltung, gemeinsame Mahlzeiten, durch den ganzen miteinander verbrachten Alltag die Persönlichkeit aller Beteiligten reifen sollte. So sollten die Lehrlinge ihren Beruf, die Kunst, die Malerei, wie in einem Handwerksbetrieb von den einfachsten Grundlagen an lernen, von der Zubereitung der Farben – Reiben, Mischen usw. – bis zu immer höheren Tätigkeiten, je nach der Begabung des Einzelnen. Schließlich sollte die ganze Werkstatt imstande sein, unter der zentralen redaktionellen Leitung des Meisters große Gemeinschaftsaufträge auszuführen, an denen alle Gehilfen und Mitarbeiter mit selbständigen, ihrer Spezialisierung entsprechenden Beiträgen beteiligt wären.

Dieser retrospektive, in die Kunstgeschichte zurückgreifende Wunschtraum war natürlich im frühen zwanzigsten Jahrhundert eine Utopie und bei weitem nicht in dem Umfang zu verwirklichen, wie es sich Kolig vorgestellt hatte. Es ist aber bemerkenswert, daß er sein Programm, das er in recht ausführlichen Entwürfen schriftlich niederlegte, zumindest ansatzweise realisieren konnte. Es kam nicht zu so einer alles umfassenden – um nicht zu sagen: totalitären – Lebensgemeinschaft. Aber es kam dazu, daß über einige Jahre hinweg, hauptsächlich zwischen 1920 und 1923, in den Sommermonaten jeweils eine Handvoll junger Männer nach Nötsch kam und dort eben mehrere Wochen, Monate als Malschüler Koligs in einem quasi familiären Verband verbrachte. Um die wichtigsten Namen zu nennen, waren das der schon erwähnte Bohdan Heřmanský, der damals noch Theodor Herzmansky hieß und erst später, nachdem er sich 1928 in Prag niederließ, seinen Namen in die tschechische Form überführte. Heřmanský war zeitlebens künstlerisch tätig, obwohl er in der Tschechoslowakei nach dem Zweiten Weltkrieg seinen Lebensunterhalt als Arbeiter verdienen mußte. Er starb 1974 in Prag.

Heřmanský war durch seinen Schulfreund Johann Wolfgang Schaukal zu Kolig gekommen, den wir schon als den „Knaben mit der roten Weste" im Bild der Familie Schaukal kennengelernt haben, das sein Vater Richard Schaukal bei Kolig in Auftrag gegeben hatte. Wolfgang Schaukal war, den Berichten über seine Person zufolge, vielleicht das vielseitigste Talent unter Koligs Schülern – Maler, Zeichner, Literat, Kunstpädagoge, Volksbildner – was zur Folge hatte, daß er zwar als intellektuell hochgebildeter Mann verdienstvoll im Kulturwesen tätig war, aber sich am wenigsten in einem Metier zu spezialisieren vermochte und als bildender Künstler nicht über das Mittelmaß hinaus kam.

Die größte, eigenständigste Begabung war zweifellos der Dritte, der hier zu nennen ist: Gerhart Frankl – eigentlich der Erste, der im Sommer 1920 erstmals zu Kolig gestoßen war. Frankl stammte aus einer jüdischen Familie, die im neunzehnten Jahrhundert nach Wien zugewandert war und sich hier der bürgerlichen Oberschicht, dem Bildungsbürgertum, assimiliert hatte. Seine Eltern waren hochgebildete Menschen, die sich für Kunst und Kultur interessierten. Der Vater, Emil Frankl, war ein wohlhabender Geschäftsmann, der sich mit seinem Vermögen als Sammler und Mäzen für junge Künstler einsetzte und insbesondere in den zwanziger Jahren als großer Gönner Koligs betätigte. Für Kolig, der ständig finanzielle Sorgen hatte und ebenso permanent depressive Anwandlungen, Zweifel, Selbstzweifel an seiner künstlerischen Leistung, die nicht selten in Verzweiflung umschlugen, waren die materiellen Zuwendungen durch seinen Mäzen vermutlich genau so wichtig wie der psychologische Zuspruch, die aufmunternden Worte, das Interesse, das ihm Emil Frankl entgegenbrachte, der sehr bedingungslos an Kolig geglaubt haben muß. Es gibt eine sehr umfangreiche und aufschlußreiche Korrespondenz zwischen den beiden. Das Bindeglied zwischen dem Künstler und seinem Mäzen war eben Gerhart

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Gerhart Frankl, Anton Kolig, um 1920
Bleistift, Universität für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Anton Kolig, Gerhart Frankl, 1920
Bleistift, Universität für angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Frankl, der begreiflicherweise zum „Vorzugsschüler", zum „Lieblingsjünger" Koligs avancierte, was aber seine künstlerische Begabung nicht im geringsten schmälern soll. Im Gegenteil, er war sicher die eigenständigste Begabung unter den drei engsten Kolig-Schülern, was sich auch daran ablesen läßt, daß er den Stil seines Meisters nicht sklavisch kopierte, sondern die gestellten Aufgaben mit seinen Mitteln löste. Im „Knienden Jünglingsakt" von 1920 beispielsweise variiert Frankl nicht nur die Körperhaltung von Koligs sogenanntem „Narziß", sondern setzt auch den Zeichenstift ganz anders ein, verzichtet auf alles Weiche, Organische, auf alle rundplastischen Körperformen, die Kolig durch unterschiedlich intensive Schattierungen noch suggeriert, und konstruiert den Akt aus einem rein linearen Netz von Strichen, als eine harte, gitterartige Struktur, die fast abstrakte Konfigurationen in der Binnenzeichnung aufweist.

Die künstlerische Eigenständigkeit Gerhart Frankls war wohl auch ein Grund, warum diese „Nötscher Werkstatt", die als für unsere Zeit so ungewöhnliches Experiment begonnen hat, relativ bald wieder zerfiel. Frankl dürfte sich in dieser familiären Bindung an Kolig bald beengt gefühlt haben; es muß zu Meinungsverschiedenheiten, vielleicht auch Mißverständnissen gekommen sein. Jedenfalls ging Frankl ab 1923 sowohl als Mensch in seinem Privatleben wie auch in seiner künstlerischen Laufbahn eigene Wege, die hier nicht weiter verfolgt werden können. Seine weitere Entwicklung führt in aus dem „Nötscher Kreis" hinaus, zu dem er dann nicht weiter gerechnet werden kann.

Zwar suchten in den folgenden Jahren immer wieder junge Maler Anton Kolig in Nötsch auf, um sich dort unterrichten zu lassen – Georg Pevetz oder der aus Hamburg stammende Ary Bergen sollen als zwei Namen genannt werden -, aber die starke Identität von Arbeits- und Lebensgemeinschaft, wie sie Kolig vorgeschwebt war, kam nicht mehr zustande. Und auch Kolig selbst tendierte Mitte der zwanziger Jahre immer mehr von Nötsch weg. Er nahm größere Aufträge an, arbeitete mit Clemens Holzmeister am Wiener Krematorium und am Salzburger Festspielhaus und war eigentlich schon wieder auf dem „Absprung" aus Nötsch, als Franz Wiegele 1925 endgültig aus der Schweiz dorthin zurückkehrte und sich wieder in seinem Heimatort niederließ. Zu einer intensiven Zusammenarbeit zwischen den beiden kam es also auch dann nicht. Kolig hatte zwar in seinen Programmen für die „Nötscher Werkstatt" immer wieder gehofft, daß er seinen Schwager dazu überreden könnte, sich daran zu beteiligen; es gibt immer wieder Aussagen dazu in der Korrespondenz. Aber jetzt, wo Wiegele endlich wieder da war, war Kolig schon fast wieder weg; und die Kontakte, die es gab, dürften enttäuschend gewesen sein. Zumindest schreibt Kolig jetzt des öfteren, daß er sich mit Wiegele nicht verstehe, daß sie unterschiedliche Ziele verfolgen würden und dergleichen. Die nächste große Zäsur kam dann im Jahr 1928, als Anton Kolig eine Professur an der Stuttgarter Kunstakademie antrat und mit seiner Familie nach Deutschland übersiedelte, während Wiegele in Nötsch bei seiner Mutter lebte.

Damit wäre eigentlich das Ende unseres Überblicks erreicht. Der zeitliche Rahmen – die Zeit Egon Schieles – ist bereits weit überschritten. Es scheint allerdings geboten, zumindest noch einige wenige Worte über das weitere Schicksal der Nötscher Künstler zu verlieren. Anton Kolig übte seine Lehrtätigkeit in Stuttgart genau so aus, wie er es vorher im privaten Rahmen in Nötsch getan hatte. Er verfolgte seine pädagogischen Ideale weiter und zog sich einen kleinen Kreis von Schülern heran, mit denen er in einem sehr engen persönlichen Verhältnis stand, die „Papa Kolig" als ihren „Malvater" bewunderten und liebten. Einer der frühesten und wichtigsten davon ist Anton Mahringer, der 1902 in der Nähe von Stuttgart geboren wurde, ab 1928 bei Kolig studierte und mit seinem Lehrer nach Kärnten kam. Kolig ließ auch nach seiner Berufung nach Stuttgart den Kontakt zu Nötsch nicht abreißen, unternahm mit seinen Schülern mehrere Reisen dorthin. Mahringer war von dieser Landschaft so angetan, daß er sich schließlich selbst mit seiner Familie im Gailtal ansiedelte. Er gilt damit zu Recht als ein gewissermaßen nachträglich kooptiertes Mitglied des weiteren „Nötscher Kreises". Er hat einen

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Großteil seines Lebens dort verbracht und gearbeitet, entfernte sich aber andererseits in seiner künstlerischen, stilistischen Entwicklung zusehends von Kolig und Wiegele, so daß auch hier wieder die Kategorisierung nicht so absolut zu treffen ist, wie es jetzt von den Betreibern des neueröffneten „Museums des Nötscher Kreises" gerne gesehen würde. Man könnte also in Mahringer das diametrale Gegenstück zu Gerhart Frankl sehen, der nur kurz mit Nötsch zu tun hatte, aber in seiner Malerei Kolig trotzdem viel näher steht. Mit gleichem Fug und Recht kann man beide der Peripherie des „Nötscher Kreises" zurechnen. In unseren Betrachtungen können wir jedenfalls schon aus zeitlichen Gründen nicht mehr näher auf Mahringer eingehen.

Ebenso nicht auf das Hauptwerk, das Kolig in Gemeinschaftsarbeit mit seinen Stuttgarter Studenten, darunter auch Mahringer, geschaffen hat. 1930 erhielt Kolig den Auftrag, einen Saal des Landhauses in Klagenfurt mit Fresken auszuschmücken. Er tat dies unter Heranziehung seines Schülerkreises und konnte sich so einmal seinen Traum erfüllen, eine monumentale Gestaltungsaufgabe als kollektive Leistung, im Zusammenwirken der ganzen Werkstatt, zu realisieren. 1938, unmittelbar nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, wurden diese Fresken abgeschlagen, unwiederbringlich zerstört.

Kolig konnte noch bis 1943 seinen Posten in Stuttgart behalten, dann wurde er entlassen und kehrte nach Nötsch zurück. Und nochmals für knapp ein Jahr, mitten im Zweiten Weltkrieg, lebten Kolig und Wiegele Tür an Tür. Am 17. Dezember 1944 bombardierte eine amerikanische Bomberstaffel aus ungeklärten Gründen den Ort, wo es weit und breit kein „kriegswichtiges" Ziel gab. Die benachbarten Häuser der beiden Künstler fielen in Schutt und Asche. Franz Wiegele, seine Mutter, eine seiner Schwestern und eine weitere Verwandte waren auf der Stelle tot. Aus den Trümmern des Nachbarhauses konnten Anton Kolig und seine Frau schwer verletzt geborgen werden. Kolig war danach schwer versehrt, war aber nichtsdestoweniger in seinen letzten Lebensjahren höchst kreativ und hinterließ ein bedeutendes Alterswerk, dem wir uns ebenfalls nicht mehr näher widmen können. Anton Kolig starb am 17. Mai 1950 in Nötsch.

Ein „Nötscher Kreis" als eine Gruppe von Personen, die in einem differenzierten, sich auch immer wieder wandelnden Verhältnis zueinander standen – wie immer man es jetzt im Detail interpretieren möchte -, wird mit dem physischen Ende seiner Protagonisten Vergangenheit. Die künstlerische Dynamik, die hier von zwei Kärntner Dorfburschen und einem mährischen Zuwanderer vor fast einem Jahrhundert entfaltet wurde, ist aber zu einem der fundamentalen und irreversiblen Kraftströme der österreichischen Kunstgeschichte angewachsen, der über unsere Gegenwart in die Zukunft fortwirkt. Anton Kolig hat sein künstlerisches Talent an seinen Sohn Thaddäus vererbt, dieser wiederum an seinen Sohn Cornelius, den Enkel Antons, der nun mit dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit seines Großvaters nicht nostalgischen Sentimentalitäten nachhängt, sondern ein wichtiges Kapitel der österreichischen Kunstgeschichte in einer zeitgemäßen Sprache, mit einem neuen, aktuellen Vokabular fortschreibt – und sich denselben Angriffen ausgesetzt sieht wie seine Vorläufer. Es wird an uns allen, die wir heute denk-, kritik- und artikulationsfähig sind, liegen, welche Fortsetzung dieses Kapitel findet.

Dr. Edwin Lachnit
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
20er Haus
Arsenalstraße 1
A-1030 Wien

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum

Jahr/Year: 1999

Band/Volume: 79

Autor(en)/Author(s): Lachnit Edwin

Artikel/Article: Der Nötscher Kreis. 115-131