



Raum Licht Volumen
WILFRIED KIRSCHL
Das malerische Werk

Inhalt

Carl Kraus im Namen der Herausgeber Zu diesem Buch	7
Matthias Boeckl Künstlerische Forschung: Kontinuität als Programm, Humanität als Ziel. Wilfried Kirschs vielgestaltiges Œuvre im österreichischen Kontext	11
Marianne Huszl-Hörmann Harmonien parallel zur Natur. Wilfried Kirschl und sein Werk	25
Raum Licht Volumen Bildteil - mit Zitaten aus den Schriften und Briefen des Künstlers	37
Werkverzeichnis der Ölgemälde	187
Dokumentation	
Biografie	289
Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen	301
Werke in öffentlichem Besitz	304
Wandbilder, Großformate und Glasfenster	305
Kunstpreise und Auszeichnungen	305
Bibliografie	305
Bildnachweis	312



Wilfried Kirschl auf Patmos, 1973

Zu diesem Buch

Drei Jahre nach Erscheinen seiner 750 Seiten starken Monografie über Albin Egger-Lienz (1977) konnte Wilfried Kirschl ein weiteres umfangreiches Buch vorlegen: jenes über das eigene künstlerische Schaffen. Im Verhältnis zur Egger-Publikation, die ihn über einen langen Zeitraum fast vollständig vom Malen fernhielt, fiel die eigene Monografie naturgemäß weniger „monumental“ aus und erfuhr auch weniger mediales Aufsehen als die grundlegende Neubewertung des Tiroler „Nationalkünstlers“. Auch hier jedoch zeigte sich Kirschls untrügliches Gespür – inhaltlich wie formal – für die Gestaltung eines Kunstbuches, in erster Linie aber wurde deutlich, welche unverwechselbaren Qualitäten sein eigenes malerisches und zeichnerisches Schaffen in sich birgt. Es sind nicht die eines „Vollblutmalers“ (O-Ton Kirschl) wie Egger-Lienz oder die eines radikalen Avantgardisten, wie es manche seiner Zeitgenossen waren, vielmehr jene eines Entwerfers einer zeitlosen ästhetischen Gegenwelt zur Wirklichkeit: von durchkomponierten Stillleben und Landschaften apollinischer Helle, die sich in die Tradition der „Harmonien parallel zur Natur“ der frühen, vor allem französischen Moderne stellen.

Viel Zeit ist seither vergangen. Die „Doppelbegabung“ Kirschl war ab 1980 weiterhin rastlos als Ausstellungskurator und Kunstpublizist tätig (u. a. verfasste er Monografien über den Holzschneider Carl Moser und seinen Malerfreund Anton Tiefenthaler und 1996 veröffentlichte er eine Neufassung der Egger-Lienz-Monografie), brachte sich zudem höchst engagiert in den Kulturbetrieb ein und erweiterte kontinuierlich seine Sammlung Tiroler Kunst des 20. Jahrhunderts. Trotz dieser arbeitsintensiven Aktivitäten fand er den Raum, sein malerisches Schaffen bis wenige Jahre vor seinem Tod im Jänner 2010 konsequent weiterzuführen.

Nachdem seine von der Tiroler Landesregierung erworbene Sammlung 2017 durch eine repräsentative Ausstellung mit Katalog im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum eine viel beachtete Würdigung erfahren hat, ist es, zehn Jahre nach Kirschls Tod, an der Zeit, sein künstlerisches Werk in einer Zusammenschau vorzustellen. Der Fokus liegt dabei einerseits darauf, Kontinuitäten und Wandlungen in seiner Entwicklung darzulegen, das Wesentliche, die „Essenz“, wie er es selbst

formulierte, in den Mittelpunkt zu stellen, andererseits soll ein möglichst vollständiges Verzeichnis seiner Ölgemälde vorgelegt werden (von seinen delikaten Zeichnungen und Pastellen konnte aus naheliegenden Gründen nur eine kleine Auswahl im Bildteil berücksichtigt werden). Dass dieses nun über 1000 Arbeiten umfasst, ist zweifellos überraschend und unterstreicht die Tatsache, dass Kirschl nicht nur ein Leben hatte bzw. dass die eigene Kunst den Schwerpunkt in seinem Wirken darstellte. Es zeigt auch, dass der Maler bei aller „selbstgewählter Grenzsetzung“ (Kristian Sotriffer) durchaus experimentierfreudig im Ausloten formaler Möglichkeiten war, die ihn zuweilen bis knapp an die Abstraktion führten. Dennoch gab es in seinem Schaffen keine großen Sprünge oder Zäsuren, vielmehr ging es Kirschl um Variationen von Grundgedanken, um Verdichtung und Vertiefung ähnlich ihm wesensverwandter Künstler wie Giorgio Morandi oder Alberto Giacometti. Die Reibung an der Wirklichkeit bot ihm dabei die nötige Inspiration, im Besonderen natürlich die griechische Inselwelt mit ihren kubischen „Architekturstillleben“.

Landschaft bzw. Architekturbild und Stilleben zeigen im Schaffen von Wilfried Kirschl keine scharfen Trennlinien. Sein Interesse für klar definierte Formen im Wechselspiel von Licht und Schatten erscheint gleichsam nur von verschiedenen äußeren Impulsen aktiviert. Auch die Landschaften entstanden zunehmend weniger in der freien Natur als vielmehr im Atelier, aus Erinnerungsstücken das Bild bauend, bis es der inneren Grammatik entsprach: „Ich könnte das, worum es mir tatsächlich geht, am ehesten mit einer Formel von Le Corbusier abgrenzen: espace, lumière, volume (Raum, Licht, Volumen). Ich glaube, dass diese Dreiheit, ob sie sich nun in einem Stilleben manifestiert oder in einer Landschaft, das eigentliche Thema ist.“ (Wilfried Kirschl, 1979)

Neues entwickelte sich in Kirschls Werk stets aus dem zuvor mit großer Konsequenz Erarbeiteten, wobei gerade im Rückblick die Tendenz eines zunehmend verinnerlichten Komponierens und einer mehr und mehr entmaterialisierten Farbigkeit – gleichsam Modulationen von farbigem Weiß – sichtbar wird. So konnten, ganz abgesehen von den „fauvistischen“ Frühwerken, bestimmte Bilder nur in einer ganz bestimmten Werkphase entstehen. Ebenso kennzeichnend ist das Umkreisen, Variieren und Neu-Interpretieren gewisser Bildfindungen auch über weit auseinanderliegende Perioden (dass es dabei auch zu Wiederholungen kam, liegt in der Natur der Sache).

Dem raschen Sich-immer-neu-Erfinden vieler Künstler seiner Generation stellte Kirschl das Prinzip der Bedachtsamkeit entgegen, das ihn zuweilen zum scheinbar anachronistischen Außenseiter der Szene werden ließ (wie es etwa auch der polnisch-französische Maler Balthus für sich empfand). „Auf den von ihm umkreisten Feldern“, fasste es der Kritiker Kristian Sotriffer anlässlich der Ausstellung 1997 im Ferdinandeum zusammen, „erntet er ab, was dem Verfliegenden, Flüchtigen, Verwehenden des von ihm gern in Erwägung gezogenen ‚Zeitgeistes‘ ein wenig Dauer entgegenstellen kann. Dem Unbeständigen und Unruhigen der Zeit bietet er gelassen und ruhig die Stirn.“

Dass diese Hommage an den Maler Wilfried Kirschl, der nicht selten im Schatten des Kunstschriftstellers Kirschl stand und steht, in der vorliegenden Form entstehen konnte, bedurfte es vieler. Matthias Boeckl danken wir für den

facettenreichen Aufsatz über Kirschls Persönlichkeit und Wirken im Kontext seiner Zeit, Marianne Hussl-Hörmann für ihre einfühlsame Nachzeichnung des malerischen Schaffens. Unser Dank geht ebenso an Silvia Rupp für die Mitarbeit bei den aufwendigen Bilderrecherchen, Johannes Plattner für die vortrefflichen Fotoaufnahmen und Tommi Bergmann für die professionelle grafische Gestaltung. Den Galeristen Thomas Flora, Mina und Stefanie Maier und Philipp Oberweger, dem Herausgeber der Zeitschrift „Tirol“ Peter Baeck und dem Kunsthistoriker Tobias G. Natter danken wir für vielfältige Unterstützung, Anregungen und Bereitstellung von Arbeitsunterlagen. Lukas Morscher und Renate Ursprunger vom Stadtarchiv/ Stadtmuseum Innsbruck sowie Silvia Ebner und Stefan Weis vom Museum Schloss Bruck in Lienz haben sich durch ihr Engagement für die Personale Wilfried Kirschls 2021 in ihren Häusern verdient gemacht. Zu Dank verpflichtet sind wir auch allen Museen, Archiven sowie privaten Sammlerinnen und Sammlern, deren Kirschl-Bilder in das Werkverzeichnis aufgenommen werden konnten. Unser besonderer Dank gilt den Sponsoren der vorliegenden Publikation: der Tiroler Landesregierung mit Landesrätin Beate Palfrader und Altlandeshauptmann Herwig van Staa, der Südtiroler Landesregierung mit Landesrat Philipp Achammer, der Tiroler Versicherung, der Stadt Innsbruck und dem Sammler Friedrich Plattner. Danken möchten wir schließlich dem Tyrolia-Verlag und seinem Leiter Gottfried Kompatscher für den engagierten Einsatz bei der Realisierung dieses Projekts.

In der Ausstellung Wilfried Kirschls 1995 im Kapuzinerkloster von Klausen, schrieb ein Autor, sei man als Besucher anderswo gewesen, als wir es für gewöhnlich zu sein pflegen. Wir würden uns freuen, wenn sich dieses Erlebnis ansatzweise auch beim Betrachten des vorliegenden Buches einstellen kann.

Carl Kraus im Namen der Herausgeber



Wilfried Kirschl im Atelier Frau-Hitt-Straße, 1967

Matthias Boeckl

Künstlerische Forschung: Kontinuität als Programm, Humanität als Ziel

Wilfried Kirschls vielgestaltiges Œuvre im österreichischen Kontext

Wilfried Kirschl ist eine Schlüsselfigur jener Brückengeneration, die das Rest-Erbe der klassischen Moderne in Österreich aus den Trümmern des Zweiten Weltkrieges gerettet, vor der Vernichtung durch die Konsumgesellschaft bewahrt und in die Hände der zahlreichen neuen Kunstinstitutionen unserer Gegenwart übergeben hat. Diese große historische Leistung gelang ihm durch intensive Aktivitäten in sehr verschiedenen Rollen als Maler, Ausstellungskurator, Forscher, Publizist, Sammler und Kunstpolitiker. Dieses breite Aktivitätsprofil war im 20. Jahrhundert keine Seltenheit: Die moderne Kunst war anfangs noch kaum im allgemeinen kulturellen Bewusstsein der europäischen Bevölkerung etabliert, wurde oft sogar angefeindet (mit dem negativen Höhepunkt der NS-Propaganda gegen die „entartete Kunst“) und konnte sich nur auf wenige öffentliche oder private Institutionen stützen. Selbst der Großteil des facheinschlägigen akademischen Establishments sah lange Zeit keine Notwendigkeit, sich mit der jungen Kunst der eigenen Gegenwart zu befassen. So bedurfte es nicht nur in Tirol, sondern auch in allen anderen österreichischen Bundesländern solch multidisziplinär engagierter Persönlichkeiten wie Kirschl, um jene regionalen Institutionen moderner und zeitgenössischer Kunst aufzubauen, die heute zur unverzichtbaren und erfolgreichen Selbstverständlichkeit des österreichischen Kunstbetriebs zählen.

Der folgende Beitrag positioniert zunächst Kirschls künstlerisches Werk im Kontext des österreichischen Kunstbetriebs der Nachkriegszeit und versucht danach, seine höchst wirkungsvollen kuratorischen, kunsthistorischen und kunstpolitischen Aktivitäten als Teil eben dieses künstlerischen Projekts, nämlich als „künstlerische Forschung“ zu deuten statt als enzyklopädisch-wissenschaftliches Unternehmen. Diese kunstbasierte, praxisorientierte Perspektive war in der kulturellen Aufbauarbeit der Nachkriegszeit die Normalität und wurde den Moderne-skeptischen Verhältnissen besser gerecht als die vereinzelt akademisch-historiografischen Betrachtungen, die sich kaum auf die Lebensrealität im Kunstbetrieb auswirkten. So ist es auch für eine realitätsnahe heutige Darstellung der damaligen historischen Situation unverzichtbar, die Pluralität der künstlerischen Phänomene

und ihrer Vermittlungsmethoden aus ihrem zeitgenössischen Kontext und Wissensstand heraus zu beschreiben, statt retrospektiv einen artifiziellen „Kanon“ anzuwenden, der erst *post festum* von späteren Interessengruppen formuliert und in der aktuellen Geschichtsschreibung rückwirkend auf eine historische Situation projiziert wird. Gerade weil die bisherige Geschichtsschreibung oft von derartigen „Rekonstruktionen“ unter unzulässiger Anwendung von Wissen und Maßstäben späterer Epochen geprägt war, könnte und sollte heute eine Historiografie mit breiter Methodenvielfalt inklusive künstlerischer Forschung Platz greifen.

Kunstbetrieb der Nachkriegszeit: Treibhaus Kunstakademie



Herbert Boeckl, *Landschaft bei Nikolsburg*, 1945 (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Sammlung Kirschl)

Die moderne Kunst der österreichischen Kron- bzw. Bundesländer begann sich ab 1900 in einer ersten und 1918–1938 in einer zweiten Künstlergeneration zu entfalten. Sie organisierte sich in wenigen, isolierten Institutionen, etwa in Kunstvereinen (Grazer Secession, Kunstverein Klagenfurt), in Künstlervereinigungen (Maerz, Wassermann, Der Kreis, Die Wage, Mühlauer Künstlerkreis, Nötscher Malerschule) und rund um vereinzelte Kunsthandlungen mit wenigen Sammlern (Unterberger in Innsbruck, Welz in Salzburg). So waren auch außerhalb der großen Wiener Institutionen (Secession, Galerie Miethke, Kunsthandlung Pisko, Galerie Würthle, Neue Galerie, Österreichische Galerie, Hagenbund, Werkbund u. v. a. m.) bereits vor 1938 und punktuell sogar noch während des Zweiten Weltkrieges¹ erste Begegnungen junger Kunst-Enthusiasten mit moderner Kunst möglich – besonders für jene Künstlerinnen und Künstler der Nachkriegsgeneration, die in den 1910er bis 1930er Jahren geboren worden waren. Den Jüngeren unter ihnen, darunter auch Wilfried Kirschl, war der Kriegsdienst erspart geblieben – so konnten sie unmittelbar nach Kriegsende ihre Fachausbildung fortsetzen oder beginnen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war es in Österreich noch unbestritten, dass für angehende Künstlerinnen und Künstler eine professionelle *akademische* Kunstausbildung unabdingbar sei. Dies war jedoch fast ausschließlich an den beiden Wiener Kunsthochschulen möglich, den damaligen Akademien für bildende Kunst und für angewandte Kunst, da durch die Zeitumstände etwa ein Studium an der Münchner Akademie schwieriger zu erreichen war als vor 1945. Zudem bauten damals viele junge Künstler und Architekten ihre akademische Kunstausbildung auf einer absolvierten Fachausbildung an höheren Schulen auf – etwa die Architekten Johannes Spalt, Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent, Johann Georg Gsteu und Friedrich Achleitner auf der Matura an der Salzburger Gewerbeschule, Arnulf Rainer auf dem Besuch der Bundesgewerbeschule in Villach oder die Künstler Oswald Oberhuber, Walter Pichler, Franz Pöhacker und auch Wilfried Kirschl auf jenem der Innsbrucker Gewerbeschule. Diese verfügte über Malerei- und Bildhauerei-Abteilungen mit begabten und engagierten Lehrern wie etwa Helmut Rehm (1911–1991), der

1 Etwa in den relativ breit angelegten Innsbrucker „Gaukunstausstellungen“ unter der Regie des toleranten regionalen Kunstkammerchefs und Malers Max von Esterle oder in der „Kärntner Kunstschau“ von NS-Gauleiter Friedrich Rainer in der Salzburger Residenz 1941.

1935–1939 in der Meisterschule von Herbert Boeckl an der Wiener Akademie studiert hatte.

An der Akademie der bildenden Künste in Wien war es so ab 1945 zu einer einmaligen Konzentration nahezu aller für den Aufbau des Kunstbetriebs der Zweiten Republik auszubildenden Künstler und Architekten gekommen, die nach dem Studium den Kunstbetrieb ihrer Heimatländer prägen sollten. Dieses dichte Amalgam von Kunststudenten verschiedenster Herkunft und Vorbildung aus ganz Österreich wurde von Akademieprofessoren unterrichtet, die sich alle schon in der Ersten Republik und im Ständestaat (1918–1938) im Kunstbetrieb etabliert hatten. Nach 1945 konnten sie aber nur jene wenigen Mainstream-Traditionen der klassischen Moderne an die junge Nachkriegsgeneration weitergeben, die nicht vom NS-Regime unterbrochen oder durch Vertreibung und Ermordung jüdischer und „entarteter“ Künstler ausgelöscht worden waren. So dominierten vor allem der kubistisch beeinflusste Spätexpressionismus und magisch-sachliche Strömungen die Debatte.² Surrealismus und Konkrete Kunst hingegen hatten in Wien auch vor der NS-Zeit kaum Fuß fassen können.

Der jüngste Akademieprofessor war der große Bildhauer Fritz Wotruba, der 1945 von Rektor Herbert Boeckl aus dem Schweizer Exil an die Wiener Akademie berufen worden war. Boeckl selbst war bereits seit 1935 Akademieprofessor und führte von 1939 bis 1964 den berühmten „Abendakt“, also die Pflicht-Aktzeichenkurse für Akademiestudenten aller Studienrichtungen. Die Meisterschulen für Malerei hingegen wurden von Sergius Pauser, Robin Christian Andersen, Josef Dobrowsky und Albert Paris Gütersloh geleitet, jene für Bildhauerei von Wotruba und von Josef Müllner. Mit Clemens Holzmeister und Lois Welzenbacher lehrten zwei berühmte Architekten mit Tiroler Hintergrund an den beiden Meisterschulen für Architektur. Typisch für diese personelle Konstellation ist der Umstand, dass in der Professorenschaft sowohl weiterhin Künstler vertreten waren, die sich intensiv im Nationalsozialismus engagiert hatten (Pauser, Müllner), als auch solche, die in der NS-Zeit ein unauffälliges Profil behalten hatten oder erst nach April 1945 berufen worden waren. Auch mit den 1938 entlassenen und ins Exil gezwungenen Professoren war man höchst unterschiedlich umgegangen: Clemens Holzmeister wurde 1945 sofort wiederberufen, während man den Maler Victor Hammer, der von Jänner bis März 1938 kurzzeitig eine Meisterschule geführt hatte, nicht aus seinem US-Exil zurückholte.

Als Wilfried Kirschl nach dem Besuch der Innsbrucker Gewerbeschule 1948 sein Studium an der Wiener Akademie in der Meisterschule des spätexpressionistisch-sachlichen Malers Josef Dobrowsky aufnahm, war er sogleich der künstlerischen Sozialisierung in einem überaus vitalen, spannungsreichen Milieu zwischen verschiedensten konträren Polen ausgesetzt. Einerseits gab es in Gestalt des 60-jährigen Lehrers Dobrowsky, dessen Spätwerk in den Landschaften jenem des



Sepp Orgler, *Krankes Mädchen*, 1940
(Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Sammlung Kirschl)



Helmuth Rehm, *Oskar Werner*, 1952
(Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Sammlung Kirschl)

² Wilfried Kirschl berichtet anschaulich: „Das mit der modernen Kunst war damals eben alles nicht so klar, wie es uns heute vorkommt. Ich machte da keine Ausnahme, hielt ich doch im ersten Akademiejahr Boeckl für einen bedeutenderen Künstler als den berühmten Picasso.“ Autobiographische Notizen, in: Wilfried Kirschl, Wien 1980, S. 38.

ehemaligen Fauvisten Maurice de Vlaminck glich sowie klassische Schwerpunkte in Blumenstilleben und Porträts zeigte, einen traditionellen Weg moderner Malerei in Gestalt eines späten, dunklen und malerischen Post-Fauvismus. Boeckl wiederum stand für einen individualistischen Spätexpressionismus, der sich immer mehr in Richtung einer geometrisierenden Farbflächenmalerei entwickelte. Und Gütersloh repräsentierte die magisch-sachliche Tradition der Moderne.

Andererseits lockte nach den bedrückenden Kriegsjahren die große weite Welt der „echten“ westlichen Kunst, die vor allem von den Besatzungsmächten USA und Frankreich im großen Stil nach Wien importiert und durch Reisestipendien für junge Künstler weiter propagiert wurde. Sie fesselte die jungen Künstler mit einer schillernden Avantgarde-Palette zwischen Surrealismus, Kubismus, Pittura Metafisica, konkreter Kunst und abstraktem Expressionismus. Bekannte Schauplätze dieser Begeisterung waren der *Art Club* ab 1946 und die *Hundsgruppe* 1951 (A. Rainer, E. Fuchs, P.W. Candarin, Maria Lassnig, D. Rustin, E. Brauer, W. Hdronofski und A. Krejcar). Ab 1954 wurde die Galerie nächst St. Stephan des Dompredigers Otto Mauer zum Hotspot der lokalen Rezeption der Westkunst.³

Verschrieb man sich jedoch als junger Künstler aufgrund seiner persönlichen Disposition nicht sogleich mit Haut und Haaren diesen aus österreichischer Sicht „radikalen“ Strömungen, so bot sich die behutsamere Strategie an, verbindende Brücken zwischen den nach 1938 verbliebenen regionalen Traditionen der Moderne und den klassischen internationalen Vorbildern zu bauen. Kontinuität und Breite war den Künstlern der Mainstream-Moderne, die dieses Ziel verfolgten, wichtiger als scharfe Brüche und Grenzüberschreitungen. Wilfried Kirschl ist geradezu ein Klassiker dieser integrativen Strategie. In seiner künstlerisch-forschenden Vermittlungsarbeit und in der Herstellung vieler niederschwelliger Zugänge zur modernen Kunst in Tirol war er höchst erfolgreich und verdienstvoll.

Frühe Prägungen

Wie verlief dieses künstlerische Integrationsprojekt Kirschls im Einzelnen und wer waren seine Gesinnungsgenossen? Das Bestreben, die Traditionen der klassischen Moderne fortzusetzen, war bei Kirschl schon in seiner Jugend durch die Begegnung mit dem Werk seines Onkels Sepp Orgler (1911–1943) angelegt: „Rückblickend muss ich sagen, dass Orgler über meine Lehrjahre hinaus die wichtigste Kraft in meinem Leben war“, resümiert er 1980.⁴ Orgler hatte an der Innsbrucker Gewerbeschule Bildhauerei gelernt und studierte 1935–1939 an der Wiener Akademie als Meisterschüler von Herbert Boeckl in dessen allgemeiner Malerschule. Walter Eckert, Grete Yppen, Karl Kreutzberger, Agathe von Auersperg, Peter Fellin, Franz Lettner, Stefan Pichler, Kirschls Gewerbeschullehrer Helmut Rehm und Boeckls späterer Schwiegersohn Carl Unger zählten ebenfalls zu seinen Meisterschülern vor

3 The Beginning. Kunst in Österreich 1945 bis 1980, Ausstellungskatalog, Albertina modern im Künstlerhaus, Wien 2020.

4 Kirschl, Notizen (zit. Anm. 2), S. 36.

dem Kriegsbeginn.⁵ Boeckl gab jedoch die Malerschule 1939 unter dem Druck der politischen Ereignisse auf, verzichtete auf „eigene“ Schüler und übernahm stattdessen den „Abendakt“, den sämtliche Akademiestudenten zu absolvieren hatten. Orglers Werk zeigt insbesondere in den wunderbar präzisen Porträt-, Akt- und Landschaftszeichnungen mit ihrem kraftvoll an- und abschwellegenden schwarzen Kreidestrich den unübersehbaren Einfluss Boeckls. Die wenigen erhaltenen Ölbilder des allzu früh in Russland Gefallenen zeigen eine klassisch spätexpressionistische, tektonisch gebaute Malerei in pastosem Farbauftrag und in kräftigen Pinselstrichen. In jeweils robuster Palette – entweder düster-existentiell in den Figurenbildern oder in strahlenden Gelb-Grün-Klängen bei den Landschaften – beschreiben sie eine österreichische Lebensrealität mit modernen Mitteln. Kirschls Bewunderung für das Werk seines Onkels zeigt auch der Umstand, dass sich in seiner Sammlung später eines der seltenen Ölbilder sowie elf Kreidezeichnungen Orglers befanden.⁶

Die Prägung durch Orgler und dessen Kopien einiger Bilder von Albin Egger-Lienz, die in der Wohnung von Kirschls Familie hingen,⁷ nahm viele weitere Weichenstellungen der künstlerischen Entwicklung Kirschls vorweg. Seine Studienzeit absolvierte er vielleicht auch aus diesem Grund gemeinsam mit einigen Kollegen aus Tirol und anderen Bundesländern, die mit ihm eine Art informelle Gesinnungsgenossenschaft abseits der Avantgarde-Szene bildeten, an der Wiener Akademie in der Meisterschule von Josef Dobrowsky sowie im Abendakt von Herbert Boeckl: „Aus Orglers Notizheften hatte ich Boeckl und einiges von seiner Lehre kennengelernt, lange bevor ich in Rehms Zeichenunterricht an der Gewerbeschule seinen Gedanken wieder begegnete und ehe ich im Sommer 1948, meinen ganzen Mut zusammennehmend, nach Wien fuhr und den Meister in seinem Atelier in der Argentinierstraße besuchte, um ihm einige Zeichnungen von Feldarbeitern zu zeigen und seinen Rat einzuholen.“⁸

Boeckls Rat lief offensichtlich darauf hinaus, sich an Josef Dobrowsky zu wenden. In dessen Meisterschule an der Akademie traf Kirschl auf Gleichgesinnte, aber auch auf Studierende, die sich bald der Avantgarde verschrieben: „Als ich in die Klasse Dobrowsky eintrat, studierten dort – unter etlichen anderen, von denen man später nie wieder etwas gehört hat – Alfred Hrdlicka, Rudolf Schönwald, Josef Mikl, Wolfgang Hollegha, Anton Krejcar, Heinz Klima, Gertraud Pesendorfer und Oskar Matulla.“⁹ – In den anderen Meisterschulen fanden sich um 1950 ebenfalls vereinzelt Gesinnungsgenossen Kirschls, die lieber die traditionelle mediterrane Moderne gründlich studieren und logisch fortsetzen wollten, als auf diese wichtige Entwicklungsstufe gänzlich zu verzichten und sich – wie etwa Arnulf Rainer oder



Sepp Orgler, *Fabrik im Marchfeld*, um 1938



Wilfried Kirschl, *Landschaft mit Felsen*, 1951 (WV 0017)

5 Herbert Boeckl, Ausstellungskatalog, Belvedere, Wien 2009, S. 410.

6 Mit dem Auge des Künstlers. Die Sammlung Kirschl, Ausstellungskatalog, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2017, S. 292–295 – „Ein Teil des Orgler-Nachlasses kam dann in den Besitz meiner Mutter und ich hatte vieles davon ständig vor Augen. Ich las seine Tagebücher und Aufzeichnungen, darunter auch Mitschriften von Boeckl-Vorträgen, die mir über weite Strecken recht dunkel geblieben sind. Der ständige Umgang mit diesen Dingen hatte einen weit stärkeren Einfluss auf meine Berufswahl als der Stolz auf eigene Kunstprodukte.“ Kirschl, Notizen (zit. Anm. 2).

7 Kirschl, Notizen (zit. Anm. 2), S. 33.

8 Ebd., S. 37.

9 Ebd., S. 38.



Vincent van Gogh, *Zwei grabende Bäuerinnen auf schneebedecktem Feld*, 1890 (Sammlung E. G. Bührlé, Zürich)

Friedensreich Hundertwasser, die 1949 schon nach wenigen Monaten die Akademie wieder verließen – sofort euphorisch in Surrealismus, Pittura Metafisica, abstrakten Expressionismus oder Konkrete Kunst zu stürzen. Diese Gründlichkeit und Ernsthaftigkeit der Studien Kirschls äußerten sich auch in einem Diktum seines Lehrers Josef Dobrowsky, an das er sich in seiner Autobiographie 1980 erinnert: „Die meisten Bilder waren im blinden Eifer rechtschaffen zu Tode gemalt, und Dobrowsky meinte damals nicht ohne Grund: ‚Jetzt kauf ich mir dann eigens einen Fotoapparat, um Ihnen zu beweisen, wie Sie bei jedem Bild zu spät aufhören ...‘“¹⁰

Unter Kirschls wichtigsten Freunden, Studien- und Gesinnungsgenossen an der Akademie finden sich Rudolf Hradil (Studium seit 1947), Kurt Moldovan (seit 1945) und der Tiroler Anton Tiefenthaler (seit 1949). Sie lernten in den Meisterkursen von Robin Christian Andersen und Sergius Pauser sowie – gemeinsam mit Kirschl und allen anderen Akademiestudenten – im Abendakt von Herbert Boeckl. Hradil und Moldovan absolvierten in ihren Lehrjahren auch wichtige Auslandsreisen, die in der Besatzungszeit vor 1955 keineswegs selbstverständlich waren: Hradil lernte 1951/52 mit einem Stipendium bei Fernand Léger in Paris, Moldovan konnte sich schon 1950 an der Biennale in Venedig beteiligen.

Die Kontinuitätssucher

Welches künstlerische Programm diese Künstlerfreunde verband, ist in wenigen Worten umrissen: Auf der klassischen Grundlage des Postimpressionismus eines Cézanne, van Gogh und Gauguin sowie des mediterranen Kubismus eines Picasso, Braque, Léger bzw. dessen sachlichen Weiterentwicklungen sollte die aktuelle Lebenswelt mit „modernen Augen“ interpretiert werden. Dies bedeutete auch, jene traditionellen humanen Dimensionen und Strukturen unserer Umwelt zu erkennen und zu kultivieren, die noch einem positiven und ästhetisch inspirierenden menschlichen Erleben zugänglich sind. Darin liegt das zivilisationskritische Potential dieser leisen Anwälte lebenswerter Umwelten, zu denen auch die Salzburger Herbert Breiter und Agnes Muthspiel gehörten. Sie kritisierten die sichtbaren Zerstörungen einer immer hemmungsloseren Konsumgesellschaft im jahrhundertlang präzise ausbalancierten, nunmehr stark gefährdeten Stadt- und Landschaftsbild alter Kulturregionen wie Tirol und Salzburg.



Wilfried Kirschl, *Frauen am Meer, bei Paestum*, 1958 (WV 0132)

Anders als in der Zwischenkriegszeit, als ausgedehnte Auslandsaufenthalte noch nicht die Regel, sondern die Ausnahme eines österreichischen Künstlerlebens darstellten, beschränkte man sich in der beginnenden Wohlstandsgesellschaft ab den 1950er Jahren nicht mehr auf die Heimat als künstlerisches Sujet, sondern lieferte ausführliche „Anwendungen“ des modernen Blicks aus Frankreich, Italien und Griechenland. Dabei standen atmosphärische Lichteindrücke, Raumkonstruktionen, die Geometrie der klassischen Kulturen und ganz allgemein das im Laufe von

10 Ebd., S. 40.

Jahrtausenden entwickelte Gleichgewicht zwischen natürlichen und künstlerischen Elementen der mediterranen Lebenswelt im Vordergrund.¹¹

Die mediterran-ostalpinen Kontinuitätssucher um Wilfried Kirschl, Gerhild Diesner, Norbert Drexel, Reiner Schiestl, Anton Tiefenthaler, Herbert Breiter, Agnes Muthspiel, Rudolf Hradil und Kurt Moldovan konnten mit ihrem niederschwellig-humanistischen Programm beträchtliche Publikumserfolge erzielen. Mit dem hohen Identifikationspotential ihres Stils, ihrer Sujets und der Funktion ihrer Kunstproduktion konnten sie – mehr als die zeitgleiche Avantgarde – ab 1960 rasch breite Gesellschaftskreise erreichen. Indem Kirschl und seine Freunde diese humanen Qualitäten auf hohem, aber stets voraussetzungslos zugänglichem künstlerischen Niveau an die bürgerlichen Gesellschaften Tirols, Salzburgs und anderer Wohlstandsregionen Österreichs vermittelten, propagierten sie auch einen innovativen Blick auf die Heimat, der seinerseits zu deren positiver, humaner Transformation beitragen sollte.

Der gemeinsame Nenner ihrer individuellen Stile tritt am klarsten in den Landschaften zutage. Egal ob es alpine Szenerien in Salzburg oder Tirol sind oder mediterrane in Frankreich, Italien und Griechenland, stets erscheinen die gegenständlich lesbaren tektonischen Formationen aus wenigen Elementen in übersichtlichen, klar gebauten Kompositionen – einmal stereometrisch modelliert und pastos gemalt wie bei Kirschl, ein andermal flächiger und dünner aufgetragen wie bei Herbert Breiter oder zeichnerischer und aus vibrierendem Lineament skizziert wie bei Rudolf Hradil und Kurt Moldovan. Stets geht es aber um ein kontemplatives Nachfühlen dieser typisch milden und klaren, oft menschenleeren Lebensräume – ob es eine Vorstadtszene aus Wien oder Paris ist, eine bukolische südfranzösische oder griechische Landschaft oder auch ein Stilleben, in dem diese Künstler nach den Vorbildern Cézannes und Morandis idealtypische Raumkonstellationen mit Alltagsobjekten erprobten.

Diese Stadtbilder, Landschaften und Stilleben blieben die klassischen Schwerpunkte ihrer Produktion und sicherten damit eine unbeschwerte Rezeption zu einer Zeit, als der alte Typus des Tafelbildes nicht mehr der innovativste Schauplatz der zeitgenössischen Kunstproduktion war – es war immerhin die heroische Ära von Pop Art, Op Art, Neuem Realismus, Land Art, Konzeptkunst, Kinetismus, Arte Povera, Minimalismus, Performance und „sozialen Kunstwerken“ – also Strömungen, die auf die handwerkliche Produktion zweidimensionaler Bilder meist verzichtet hatten. Erst die „Rückkehr der Malerei“ in den 1980er Jahren sollte erneut beweisen, dass dieses uralte Kunstmedium ebenso wenig verlorengegangen war wie die meisten anderen Medien, die irgendwann im Laufe der kulturellen Evolution dominiert hatten und nach diesen Höhepunkten unter späteren technischen Neuerungen in Nischen weiterleben, jedoch niemals gänzlich aussterben.



Paul Cézanne, *Gehöft in der Normandie*, 1885/86 (Albertina, Wien, Sammlung Batliner)



Giorgio Morandi, *Natura morta con sei oggetti*, 1930 (Privatsammlung)

11 Die neuen Möglichkeiten nutzte auch die ältere Generation, etwa in Gestalt von Herbert Boeckl, der für seinen Freskenauftrag in der Abtei Seckau ab 1951 jene ausführlichen Studienreisen nach Spanien, Griechenland und Ägypten nachholte, die ihm in der Zwischenkriegszeit verwehrt geblieben waren.

Das mediterrane Ideal: Frankreich, Italien und Griechenland

Die nächstliegende Inspiration für Tiroler Künstler klassischer Disposition lag natürlich in Italien, das alle Maler aus dem Umkreis Kirschls vom Beginn ihrer Laufbahn an regelmäßig besuchten. Moldovan und Hradil etwa lieferten schon seit den 1960er Jahren kontinuierlich ihre leichtfüßigen Venedig-Aquarelle erfolgreich an den österreichischen Kunstmarkt, während Kirschls Begegnung mit diesem Kulturerbe – typisch für den Tiroler – etwas beschwerlicher begann: „Im Herbst 1951 zog ich mit Rucksack, Mappe und sehr wenig Geld nach Italien, wanderte weite Strecken zu Fuß [...] Vor Giotto's Fresken in Padua und Assisi, vor allem aber vor den Mosaiken Ravennas verbrachte ich viele Stunden, ohne mich von der Stelle zu rühren. In Florenz zog es mich vor allem zu den Fra Angelicos in San Marco und zu Michelangelos Pietà im Dom [...] Auf dem Rückweg nach Norden wanderte ich fast die ganze Strecke von Siena über das türmereiche San Gimignano nach Pisa, um die Fresken des Camposanto und die Pisanos zu sehen. Wenige Landschaften, die ich auf meinen späteren Reisen gesehen habe, haben sich mir so tief und dauerhaft eingepreßt wie die in jenem Herbst durchwanderten.“¹²



André Lhote, *Felouques en Égypte Saoune*, 1951/52 (Privatsammlung, ehem. Muizon & Rieunier, Paris)

Diese tiefen Eindrücke wurden langfristig jedoch vom Mekka der Moderne im Westen überlagert: Nach ihren frühen expressionistischen Prägungen an diversen privaten und öffentlichen Kunstschulen haben sich nämlich Kirschl, Hradil und Diesner durch ihre Pariser Lehrer Fernand Léger und André Lhote in den 1940er und 1950er Jahren einen direkten Zugang zum kubistischen Erbe verschafft und dieses – ergänzt um die sachlich-metaphysischen Strömungen aus Italien – auf ihre jeweils eigene Weise weiterentwickelt. In Innsbruck hatte sich schon mit dem Französischen Kulturinstitut und seinem 1947 bis 1957 dort amtierenden unermüdlichen Leiter Maurice Besset¹³ ein wirksamer Direktkontakt zu den Helden der École de Paris ergeben: „Frankreich erschien uns jungen Malern ganz einfach als die Heimat der Kunst; dort leben zu können hieß so viel, wie der Kunst näher zu sein als irgendwo sonst. Frankreich war das gelobte Land der Maler, Paris die Hauptstadt der Kunst. Was lag also näher, als nach dem Abschluß der Akademie dorthin zu gehen und so lange als irgend möglich zu bleiben. Zehn oder zwölf Jahre, die auf meinen Abschied von Wien [1952] folgten, sahen mich in Frankreich, fast immer für mehrere Monate und zweimal für ein halbes Jahr.“¹⁴



Wilfried Kirschl, *Brücken und Schiffe*, Paris, 1957 (WV 0116)

Mit einem Frankreichstipendium lernte Kirschl 1957 auf Empfehlung Gerhild Diesners, die bereits während des Krieges 1943/44 dort studiert hatte,¹⁵ in der privaten Kunstschule des kubistischen Malers André Lhote. Obwohl Kirschl und seinen Freunden Hradil und Moldovan, die zur gleichen Zeit ebenfalls in Paris lebten,¹⁶

12 Kirschl, Notizen (zit. Anm. 2), S. 42.

13 Dankl, Günther: „... über das Chaos des Augenblicks hinausführende Denkanstöße ...“ (Maurice Besset): Zur Rezeption der französischen Kunst in Österreich 1945 bis 1960, in: Werkner, Patrick (Hg.): Kunst in Österreich, Wien 1996, S. 64 ff.

14 Kirschl, Notizen (zit. Anm. 2), S. 44.

15 Boeckl, Matthias: Gerhild Diesner, 1915–1995, Götzens (Kunstinitiative Tirol) 2007, S. 27–33.

16 Ein Jahr vorher, 1951, waren auch Maria Lassnig und Arnulf Rainer nach Paris gepilgert, aber nicht zu einem Vertreter des älteren Kubismus, sondern zu André Breton, dem Anführer der jüngeren surrealistischen

klar war, dass die klassische Lehre des Kubismus, noch dazu, wenn sie so streng war wie jene Lhotes, zukünftigen Kunstanforderungen kaum mehr entsprechen konnte, dachte der Tiroler dennoch, „dass die Auseinandersetzung mit einer so fundierten bildnerischen Theorie wie der Lhotes zu guter Letzt doch ihr Gutes haben würde. [...] Und ich denke, dass ich in dem halben Jahr eine Menge gelernt habe. Ein geschärftes Gefühl für Rhythmus und Maß, ein differenzierteres Verständnis dessen, was Delacroix ‚l’organisation des analogies‘ genannt hat.“¹⁷ – Deutliches Zeugnis dieser Lehre legen die Schiffsbilder aus Le Havre ab, die Kirschl im gleichen Jahr 1957 malte, und die in Farbe und Struktur durchaus den entsprechenden Motiven des kubistischen Lehrers ähneln.¹⁸

Verbindet die Rezeption von Postimpressionismus und Kubismus, die Kirschl in den 1950er Jahren in Paris und an berühmten französischen Maler-Orten wie Arles, Saint-Rémy, Le Havre, La Rochelle, Honfleur, Yport, Etretat oder Deauville erarbeitete, ihn vor allem mit Gerhild Diesner und der älteren Generation moderner Maler, so positionierte ihn das neuartige Griechenland-Erlebnis der 1960er Jahre inmitten der jüngeren Kontinuitätssucher-Generation der ostalpinen Moderne. 1960 reiste Kirschl zum ersten Mal nach Griechenland, und zwar in Begleitung seiner Malerfreunde Norbert Drexel und Anton Tiefenthaler. Ähnlich profunde Auswirkungen auf die eigene Malerei hatte diese für Österreichs Moderne durchaus neue Inspirationsregion auch auf Herbert Breiter in Salzburg. Bis auf wenige Ausnahmen – etwa die Kykladen-Reisen und Santorin-Aquarelle des Wiener Architekten und Kulturhistorikers Bernard Rudofsky um 1930¹⁹ – hatte die Ägäis vor den 1960er Jahren noch nicht zu den bevorzugten Reisezielen moderner österreichischer Maler gezählt. Die gleißend weißen Haus-Kuben vor den tiefblauen Hintergründen von Himmel und Meer, die harten Schattenwürfe in den engen Gassen der Inselstädte von Mykonos, Thira und anderen in Kombination mit der mediterranen Vegetation von Oliven- und Zitronenbäumen führten Kirschl und seine Freunde ab 1960 zu einigen im österreichischen Kontext durchaus neuartigen, archaisierenden Bildschöpfungen, die sich etwa bei Drexel bis zu abstrakten Kompositionen in Weiß-Blau-Rechtecken steigerten und bei Kirschl in eine spürbare, fast irritierende Spannung zwischen der bekannten Klarheit der Sujets und den teils pastosen, mitunter sfumato-artigen Pinselschraffuren mündeten. Herbert Breiter wiederum interpretierte griechische Landschaftsmotive – die antike Architektur war im Gegensatz zu den Künstlern des 19. Jahrhunderts kein Ziel der zivilisationskritischen Ursprungssucher aus mitteleuropäischen Wohlstandsgesellschaften – eher grafisch und motivisch.



Norbert Drexel, *Mykonos*, 1960/61
(Galerie Maier, Innsbruck)



Wilfried Kirschl, *Mykonos*, 1960
(WV 0170)

Bewegung. Unerwartet wurden beide außerdem mit der aktuellen abstrakten Malerei des Informel konfrontiert.

17 Kirschl, Notizen (zit. Anm. 2), S. 52–53.

18 Ebd., S. 43, sowie Wien–Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne, Ausstellungskatalog, hg. Agnes Husslein-Arco, Belvedere, Wien 2007.

19 Rudofsky, Bernard: Eine primitive Betonbauweise auf den südlichen Kykladen (Santorin), nebst dem Versuch einer Datierung derselben, Dissertation, Technische Hochschule, Wien 1931.

Stadtbild und Landschaft: Ein Anachronismus?

Auch Kirschs späteres New-York-Erlebnis folgt dem Muster seiner Frankreich- und Griechenland-Reisen: Erneut auf den Spuren der modernen Kunstgeschichte wandelnd und wieder in Begleitung Gleichgesinnter (diesmal waren es Paul Flora und Kurt Moldovan), verarbeitete er 1967 die intensiven Eindrücke der Monumentaltektonik dieser Wolkenkratzerstadt stilistisch auf ähnliche Weise wie zuvor jene der weißen Kuben der Ägäis – nun allerdings in noch stärkerem Kontrast der scharfen Kuben der Realität zu ihrer „malerischen“ Behandlung in den Gemälden, deren pastose Oberfläche sich wie ein Filter vor das kantige Motiv legte und es in Richtung Unschärfe bei gleichzeitig höherer Farbsättigung verwandelte. Die Reaktionen Floras und Moldovans fielen wiederum – ihrer bisherigen Praxis folgend – erwartbar grafischer aus. Am Beispiel New Yorks ist auch ein Vergleich mit Kirschs Freund Rudolf Hradil möglich, dessen Manhattan-Bilder ab den 1970er Jahren ebenfalls stark atektonisch gebaut sind.



Anton Tiefenthaler, *Bei Göreme*, 1962
(Privatsammlung)



Wilfried Kirschl, *Bei Bethlem*, 1962
(WV 0231)

Die künstlerische Praxis klassisch-moderner Maler, markante Kulturlandschaften mit einem „künstlerischen Blick“ zu interpretieren und strategisch mit den heimatlichen Sehgewohnheiten des Publikums zum Zwecke des Nachfühlers und einer sozusagen „universal-humanisierenden“ Veränderung unseres Blicks auf die gewohnte Umgebung zu konfrontieren, war indes durch die Globalisierung und die Konkurrenz von immer mehr neuen Medien und Ausdrucksmöglichkeiten in neuen Aktionsfeldern, aber auch durch die Entstehung neuer Kunst-Zielgruppen schon in den 1960er und 1970er Jahren fast auf ein Liebhaberprojekt des traditionsbewussten Bildungsbürgertums reduziert worden. Kirschl selbst verwendete dafür als Erster öffentlich den ambivalenten Begriff des Anachronismus und erkannte in New York, „dass es außer Moldovan und mir in dieser Stadt keine Maler gab, für die [urbane Landschaft] noch ein mögliches Thema war. Wir haben jedenfalls nie einen malenden oder zeichnenden Zeitgenossen gesichtet. Unser Tun war anscheinend hoffnungslos anachronistisch“.²⁰

Tatsächlich folgten in der westlichen Kunstproduktion ab den 1970er Jahren nur mehr wenige Künstler – in Österreich etwa Johann Kruckenhauser, der als Assistent von Kurt Moldovan an der Salzburger Sommerakademie und bei Max Melcher an der Wiener Akademie wirkte, oder der Sergius-Pauser- und Max-Melcher-Schüler Gottfried Salzmann mit ihren Paris-, Venedig- und New-York-Bildern – dieser traditionellen Bildproduktions- und Rezeptionsweise der klassischen Moderne, die aber selbst im digitalen Zeitalter noch eine gewisse Resilienz und Funktionsfähigkeit beweist. Der Mainstream des zeitgenössischen Kunstbetriebs hatte sich um 1970 allerdings in Richtung Pop Art, Neuen Realismus, Postmoderne und Aktionismus verlagert – sowohl in der Wiener Galerie nächst St. Stephan als auch in den deutschen Kunstzentren am Rhein, in Hamburg und Hannover, wohin sich die Hauptmärkte der bekanntesten österreichischen Künstler um Hans Hollein, Walter Pichler, Arnulf Rainer und Friedensreich Hundertwasser verlagert hatten.

20 Kirschl, Notizen (zit. Anm. 2), S. 55–56.

Künstlerisch(-wissenschaftlich)e Forschung: Methodentoleranz als Erfolgsstrategie

Eine Positionierung des künstlerischen Lebenswerks von Kirschl im österreichischen und überregionalen Kontext wäre ohne seine umfangreichen Aktivitäten als Ausstellungskurator, Forscher, Publizist, Sammler und Kunstpolitiker höchst unvollständig, da diese stets aus einer künstlerischen Perspektive geleistet wurden und er die Kunstgeschichtsschreibung als Teil einer künstlerischen Praxis begriff. Kirschl selbst hat sich kaum zu den tieferen Motivationen dieses großen Schaffensbereichs geäußert, der ab 1964 – parallel zur obzitierten „Anachronismus“-Einsicht von 1980 – immer mehr seiner Zeit in Anspruch nahm und die Malerei zeitweise verdrängte. Neben seiner offensichtlichen persönlichen Disposition, die ein nachdenkliches, reflexives und gründliches Erarbeiten künstlerischer Phänomene stets dem spontanen, vermeintlich genialen „Wurf“ vorzog, war für Kirschls umfangreiche Vermittlungsarbeit wohl auch die (wiederum nur aufgrund der vorgenannten Veranlagungen mögliche) Einsicht ausschlaggebend, dass die künstlerischen Produktionsweisen der klassischen Moderne in der Konsumgesellschaft und erst recht in der digitalisierten und globalisierten Ära nur mehr bedingte Relevanz entfalten und rezipiert werden konnten, weshalb sie in Vergessenheit zu geraten drohten und dokumentiert werden mussten.

In der Geschichte dieser „künstlerischen Forschung“²¹ beziehungsweise „künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung“,²² wie man jene Arbeitsweise zur systematischen Erkundung künstlerischer Produktions- und Rezeptionsweisen im akademischen Diskurs heute nennt, ist Kirschl mit der Gründung der landeseigenen Galerie im Taxispalais in Innsbruck 1964 und dem gleichzeitigen Beginn seiner intensiven kunstpublizistischen Tätigkeit zweifellos ein Pionier der ersten Stunde – hier konnte er seine Begabungen breit und effizient einsetzen. Schon eingangs wurde erwähnt, dass sich die Notwendigkeit dieses Brückenbaus von der Moderne in die digitale Ära auch aus dem Vakuum ergeben hatte, welches die professionelle akademische Kunsthistoriografie ab 1938 diesbezüglich verursachte – viele der engagiertesten Kunsthistoriker der Zwischenkriegszeit, die sich mit der Kunst ihrer Zeit befassten, waren ja in der NS-Zeit aus Österreich vertrieben worden, darunter Hans Tietze, Ernst Gombrich, Ernst Kris, Otto Benesch und Otto Kallir-Nirenstein.



Kurt Moldovan, *New York*, 1967
(Galerie Kovacek, Wien)



Wilfried Kirschl, *New York East River*,
1967 (WV 0375)

- 21 Die deutsche *Gesellschaft für künstlerische Forschung* (GKFD) definiert ihre Arbeitsweise folgendermaßen: „Es werden Verbindungen offengelegt, die sich als produktiv für neue Denkformen jenseits der bekannten Einteilung in Kunst und Wissenschaft darstellen. Durch gegenseitige Anleihen, Entwendungen und Anverwandlungen hat sich ein neues Gefüge des Wissens gebildet, in dem sich begriffliches und sinnliches Denken, konzeptuelle und ästhetische Anteile anders als bislang üblich miteinander verschränken.“ (Website der GKFD 2019)
- 22 Die Kunstuniversität Linz definiert den akademischen Standard dazu wie folgt: „Ziel einer künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion ist die Realisierung eines Forschungsvorhabens, in dem künstlerische und wissenschaftliche Methoden aufeinander bezogen werden und das Ergebnis der Forschung auf beiden Ebenen nachvollziehbar und vermittelbar wird. Grundlegend ist dabei, dass das Forschungsprojekt die eigene Kunstpraxis als zentralen Fokus nutzt. Forschungsfragen entstehen aus der Kunst, dem Wissen und der Erfahrung der Kunstschaffenden und führen wieder dahin zurück. Künstlerische Forschung arbeitet dabei oft interdisziplinär, ist aber im Grundsatz Forschung für Kunst, durch Kunst und mit den Mitteln der Kunst.“

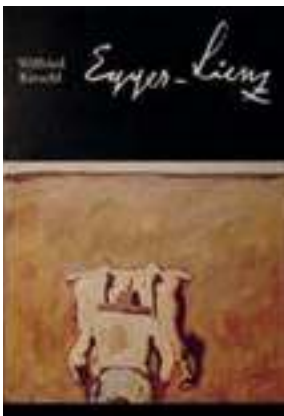
Ihre aufklärerische Arbeit wurde durch willkürliche historische Konstruktionen von Kollegen wie Hans Sedlmayr und (posthum) Josef Strzygowski ersetzt, die mit skurrilen Rückprojektionen deutschnationaler Mythen etwa auf die Barockzeit (Sedlmayr) oder der Konstruktion einer „arischen“ Kunsttradition (Strzygowski) auf sich aufmerksam machten.

Kirschl indes muss mit seinen kuratorisch-publizistischen Arbeiten im Kontext einiger anderer „künstlerischer Forscher“ der 1960er bis 1990er Jahre positioniert werden, die Ähnliches für die übrigen Kunstregionen Österreichs geleistet haben. Die „Ahnenreihe“ der künstlerischen Forscher der Moderne wurde – unter besonderer Erwähnung von Gustave Courbet, Carl Moll, Gerhart Frankl und Max von Esterle – bereits 2017 im Katalog der Sammlung Kirschl des Ferdinandeums skizziert.²³ Dort wurden auch die Objekte und Formate der künstlerischen Forschung Kirschls ausführlich dargelegt – im Wesentlichen handelte es sich um ein „Rekonstruktionsprojekt“ der Moderne Tirols, das er rund um die Leuchttürme Max von Esterle, Artur Nikodem, Albin Egger-Lienz (zweibändiger Œuvre-katalog) und Carl Moser in 36 von ihm sorgfältig kuratierten Ausstellungen sowie 41 facheinschlägigen, teils sehr umfangreichen Printpublikationen konsequent und höchst produktiv verfolgte.

Er war darin kein Einzelgänger: Die folgende Aufzählung jener Persönlichkeiten, die in den vergangenen Jahrzehnten in Kirschls Sinne mittels künstlerischer oder künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung als unverzichtbare Brückenbauer zur klassischen Moderne wirkten, soll die Verbreitung dieser explizit spartenübergreifenden Praxis bewusst machen – „Methodentoleranz“ ist wohl unverzichtbar, wenn es darum geht, mit verschiedensten, nicht ausschließlich klassisch-historiografischen Werkzeugen künstlerische Arbeitsweisen zu erforschen, zu dokumentieren und zu vermitteln. So kann man sowohl klassisch ausgebildete, aber dennoch kreativ arbeitende Kunsthistoriker wie Werner Hofmann (1962–1969 Gründungsdirektor des Wiener Museums der 20. Jahrhunderts)²⁴ und Wilfried Skreiner (1966–1992 Leiter der Neuen Galerie am Joanneum in Graz) zur „künstlerisch-wissenschaftlichen“ Moderne-Community zählen als auch Kunstkritiker und Publizisten wie Alfred Schmeller (1969–1979 Nachfolger Hofmanns im Wiener „20er-Haus“), Medienleute und Fotografen wie Leopoldine „Lee“ Springschitz (1956–1975 Direktorin der Landesgalerie in Klagenfurt), Peter Baum (1974–2004 Direktor der Neuen Galerie der Stadt Linz), Otto Breicha (1983–1998 Gründungsdirektor des Ruperti-nums/Museums der Moderne in Salzburg) und Walter Fink (1973–2008 Leiter der Kulturabteilung des ORF in Feldkirch), ferner auch Architekten wie Ernst Hildebrand (1961 Gründer der Galerie Hildebrand in Klagenfurt) und natürlich Künstler wie Edelbert Köb (1982–1992 Präsident der Wiener Secession, 1990–2000 Leiter des Kunsthauses Bregenz, 2001–2010 Direktor des Museums moderner Kunst in



Cover der Werkmonografie *Carl Moser. 1873–1939, 1989*



Cover der Erstauflage der Werkmonografie *Albin Egger-Lienz. Das Gesamtwerk, 1977*

23 Boeckl, Matthias: Multitasking und Moderne. Wilfried Kirschl im Kontext als Autor, Sammler und Kurator, in: Mit dem Auge des Künstlers. Die Sammlung Kirschl, Ausstellungskatalog, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 2017, S. 16–24.

24 Hofmanns intuitiv-kreative Methoden wurden von der Fachwissenschaft oft mit Skepsis betrachtet, vgl. Voggeneder, Elisabeth / Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Werner Hofmann – prospektiv, Köln 2019.

Wien) und Oswald Oberhuber (1973–1978 Leiter der Galerie nächst St. Stephan, 1979–1987 und 1991–1995 Rektor der damaligen Hochschule für angewandte Kunst Wien sowie Gründer ihrer innovativ-thematischen Kunstsammlungen).

Was diese höchst unterschiedlich ausgebildeten Persönlichkeiten der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung mit Wilfried Kirschl verbindet, ist ihr analytischer Geist und ihre Fähigkeit, künstlerische Arbeitsweisen der Moderne, die in der Nachkriegszeit weiten Bevölkerungskreisen Österreichs oft noch fremd und rätselhaft erschienen, an ein breites Publikum zu vermitteln und es so für die humane Botschaft moderner Kunst zu begeistern. Kirschl war einer der wenigen unter ihnen, die dies gleichermaßen erfolgreich durch eigene Kunstproduktion wie durch konsequente Vermittlungsarbeit bewerkstelligten.

Jean Bazaine hat einmal gesagt, es gebe eine „innere Ähnlichkeit des Menschen und der Natur“ und dass er der „großen Geometrie in seinem Innern den Zusammenhang mit der Welt“ verdanke. Etwas von diesem Erlebnis der Übereinstimmung muss da sein, Berührtsein vor einer Konstellation der Maße, der Linien, des Lichts. Ich brauche das Zusammentreffen der mehr oder minder abstrakten Bildidee mit der sie „zurechtweisenden“ Wirklichkeit, brauche das Erlebnis dieses wunderbaren, pulsierenden Lichts der griechischen Inseln und die Wahrnehmung des Raums. Es ist eine Eigentümlichkeit dieses Insellichts, dass es die geringsten Brechungen der Linien, der Flächen und der Tönungen spürbar macht. Die Geometrie fängt an zu atmen. Volumen, Raum und Licht sind die Elemente, um die es mir in immer neuen Annäherungen geht.

Wilfried Kirschl

