



# KUNSTSAMMLUNG

„ARNOLDINA“

[WWW.SCHMANKERLWIRT.AT](http://WWW.SCHMANKERLWIRT.AT)





# INHALTSVERZEICHNIS

## **Vorwort und Einführung**

### **Einzelne Werke:**

- 1 Fritz Aigner – Verlorener Glaube
- 2 Fritz Aigner – The red and the blue lobster für Anni Bönisch.
- 3 Fritz Aigner – Der Morgen eines Säufers
- 4 Fritz Aigner – Über den Tod meiner Mutter Maria
- 5 Fritz Aigner – Die Malmaschine
- 6 Fritz Aigner – Der General und sein Direktor
- 7 Fritz Aigner – Mann mit Flagge in Landschaft
- 8 Fritz Aigner – Rembrandt im Spiegel
- 9 Kurt Stimmeder – Porträt Inge und Arni Lummerstorfer
- 10 Zorica Nikolić Aigner – Hat da jemand Bambi gesagt?!
- 11 Zorica Nikolić Aigner – Es war einmal ein kleines schwarzes Schaf
- 12 Lukas Johannes Aigner – Blumen für die Braut
- 13 Lukas Johannes Aigner – Die Braut in der Hochzeitssuite
- 14 Matthias Claudius Aigner – Flamenco-Bilder
- 15 John Owen – Drei Aquarelle

### **Fritz Aigner**

- 16 Selbstporträts
- 17 Fritz Aigner und Rembrandt
- 16 Meeresszenen
- 19 Religiöse Werke
- 20 Persönlichkeiten
- 21 Gesellschaftsbilder
- 22 Erotische Bilder

### **Weitere Werke:**

- 23 Fritz Aigner – Besuch in Altdorfers Welt
- 24 Fritz Aigner – Der Linzer Turm (Druckplatte)
- 25 Fritz Aigner – Kunstmappen und Literatur

### ***Fritz Aigners Söhne – Drei Künstler, drei Wege***

- 26 Matthias Claudius Aigner
  - Samson
  - Seelogramm
  - Die Kerzenleuchterin
  - Vater oder Friedrich Josef Maria Aigner
  - Skulpturen von Arni und Inge Lummerstorfer
- 27 Paul Florian Aigner
  - Maske einer Vision
  - Ein Kuss für die Ewigkeit
- 28 Lukas Johannes Aigner
  - Blumen für die Braut
  - Die Braut in der Hochzeitssuite

### ***Weitere Künstler***

- 29 Bärbel Niemezek – Doublette oder Doppeltreffer
- 30 Bernhard Lochmann – zwei Werke
- 31 Château Mouton Rothschild
- 32 Erik Hable – ohne Titel
- 33 Gernot Fischer – ohne Titel
- 34 Hanna Fördermayr – ohne Titel
- 35 Hermann Eckerstorfer – Anastasia Torso
- 36 Leopold Maurer – Ausschnitt Animationsfilm Heiraten beim Schmankerlwirt
- 37 Manfred Deix – Serie
- 38 Maria Hofbauer – zwei Werke
- 39 Miquel Esparbé – ohne Titel
- 40 Moritz Neumüller – Mehrere Werke
- 41 Peter H. Wahl – Sitzende
- 42 Regina Hofer – Mehrere Werke
- 43 Regina Wahlmüller – Mehrere Werke
- 44 Sergio Luis Valdis Trujillo – Tarde en vueltabajo

### ***Sonstiges***

- 45 Kleine Andachtskapelle im Rosengarten – Der Heilige Hubertus
- 46 Florianistatue – Restauration Matthias Claudius Aigner

### ***Impressum***

## ***Kunst & Genuss vereint in einem Haus***

Arnold Lummerstorfer präsentiert unter dem Titel „Kunst & Genuss“ seinen erweiterten Ausstellungsbereich im Mühlviertler Schmankerlwirt in Vorderweißenbach. Was ursprünglich aus persönlicher Sammelleidenschaft entstanden ist, hat sich über die Jahre zu einem vielschichtigen Ort entwickelt, an dem kulinarischer Genuss und bildende Kunst eine selbstverständliche Verbindung eingehen.

Im Zentrum der Sammlung steht das Werk des Linzer Malers Fritz Aigner (1930 – 2005) sowie das künstlerische Schaffen seiner drei Söhne Matthias Claudius Aigner, Florian Paul Aigner und Lukas Johannes Aigner.

Die kontinuierliche Auseinandersetzung mit dieser Künstlerfamilie und die stetige Erweiterung der Sammlung haben zur Idee eines Fritz-Aigner-Museums geführt, das hier – eingebettet in den lebendigen Betrieb des Hauses – Schritt für Schritt Gestalt annimmt.

Ergänzt wird dieser Schwerpunkt durch den Aigner Stonehenge im Rosengarten rund um die Müllner-Karl-Kapelle. In diesem Skulpturenpark sind Arbeiten von Florian Paul Aigner und Matthias Claudius Aigner dauerhaft im Außenraum verortet. Kunst tritt hier aus den Innenräumen her-

aus und verbindet sich mit Landschaft, Architektur und Jahreszeiten zu einem eigenständigen Erlebnis.

Arnold Lummerstorfer ist nicht nur Gastgeber, sondern auch leidenschaftlicher Kunstliebhaber und Sammler. Vor allem Werke regionaler Künstlerinnen und Künstler haben es ihm angetan. Neben der Familie Aigner sind Arbeiten zahlreicher weiterer Positionen vertreten, die die Sammlung inhaltlich und formal erweitern. Ein weiterer Höhepunkt sind die Auftragswerke des in Bad Leonfelden lebenden Malers John Owen, die eigens für den Schmankerlwirt entstanden sind und die Verbindung von Ort, Kunst und persönlicher Handschrift auf besondere Weise verdichten.

”

„Seit Jahren schon sammle ich Bilder von Künstlerinnen und Künstlern der Umgebung, die ich persönlich kenne und sehr schätze. Daraus hat sich eine Leidenschaft entwickelt, die ich nun auch mit den Gästen des Schmankerlwirtes teilen möchte.“

Zitat Arnold Lummerstorfer



Jeder Raum – vom Weinkeller bis zum Festsaal – wird bewusst als Ausstellungsfläche genutzt. Welche Werke wo hängen, ist Ergebnis genauer Überlegungen. Die Kunst zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Haus und findet im Obergeschoss ihren Schwerpunkt.

Der vorliegende Kunstcatalog versteht sich als Leitfaden durch diese Räumlichkeiten und durch die Sammlung Lummerstorfer. Sämtliche Kunstwerke sind nummeriert, sodass gezielt nach einzelnen Arbeiten gesucht werden kann. Zunächst werden die großformatigen Werke einzeln vorgestellt. Darauf folgen thematisch gebündelte Texte zu den zahlreichen Arbeiten von Fritz Aigner. Den Abschluss bilden weitere Werke aus der Sammlung, die den Blick auf zusätzliche künstlerische Handschriften öffnen.

Die Texte begleiten den Rundgang durch das Haus und durch die Sammlung, ohne sich in den Vordergrund zu drängen. Sie wollen Orientierung geben, Zusammenhänge aufzeigen und zugleich Raum für eigene Wahrnehmung lassen. Denn letztlich soll die Kunst für sich selbst sprechen – im Dialog mit dem Ort, mit den Menschen und mit dem Moment des Betrachtens.

„Kunst & Genuss“ stellt damit eine nachhaltige Bereicherung für die gesamte Region dar: als lebendiger Ort der Begegnung mit Kunst aus Oberösterreich, offen für Kennerinnen und Kenner ebenso wie für interessierte Besucherinnen und Besucher. Unterstrichen mit der kulinarischen Finesse des Schmankerlwirtes können hier Kunstkenner ebenso wie jene, die es noch werden wollen, auf ihren Geschmack kommen.

---



*Mag.art. Anna Kaar-Hager  
Kulturpädagogin und Kunstwissenschaftlerin*

## Fritz Aigner – Verlorener Glaube.

**Verlorener Glaube** ist kein religiöses Bild im klassischen Sinn. **Fritz Aigner** zeigt hier keinen Zweifel an Gott, sondern einen Zustand: den Verlust von innerem Halt. Entstanden 1950 während seines Studiums an der Akademie der bildenden Künste Wien, spiegelt das Werk eine Zeit wider, in der Krieg, Schuld und Enttäuschung die Systeme erschüttert hatten.

Formal steht das Bild deutlich in Nähe zur Bildsprache Ernst Fuchs', insbesondere zu dessen Werk **Die Versuchung des Siegers** (1949). Aigner übernimmt die Überlagerung von Figuren, die deformierten Körper und die psychische Tiefenstaffelung – jedoch ohne Pathos. Seine Bildsprache wirkt stiller, zurückhaltender, beinahe nüchtern.

Der Bildraum ist karg und entrückt. Eine leere Landschaft, ein isoliertes Kreuz und ein dunkler Himmel mit übergroßem Mond lösen das Geschehen aus der Realität. Christus hängt allein am Kreuz, ohne Gemeinschaft, ohne tröstende Geste. Sein Schatten fällt auf eine rote Wand, an der blutähnliche Tropfen herabrinnen – ein Opfer, das keine Antwort mehr gibt.

Im Zentrum stehen entleerte Figuren. Die linke Gestalt wirkt maskenhaft, kahl und erstarrt. Tränen fließen aus großen, dunklen Augen, jedoch ohne sichtbare Emotion. Es ist kein Ausbruch von Schmerz, sondern ein stilles, anhaltendes Trauern. Die deformierte Körperlichkeit verweist auf die Bildsprache Ernst Fuchs' und auf dessen Erinnerung an die Kriegsverbrechen – an Entmenschlichung, Gewalt und Überleben. Diese Figur symbolisiert einen kollektiven Weltschmerz.

Rechts erscheint eine weitere Gestalt mit angstvoll, nach oben gerichtetem Blick und geöffnetem Mund. Sie wirkt sprachlos, als sei ein Gedanke nicht zu Ende gebracht worden. Hinter ihr drängen sich weitere Personen ins Bild, leicht versetzt und überlagert. Es sind viele, gleichartige Gesichter – keine Individuen, sondern ein

Kollektiv, das von Schuld, Leere und Orientierungslosigkeit geprägt ist.

Am rechten Bildrand taucht eine weitere Figur mit Brille auf, die den Blick aber aus dem Bild heraus richtet – wie ein Zeuge, der das Geschehen registriert und den Betrachter in seiner Reaktion beobachtet.

Einen leisen Gegenpol zur Schwere des Bildes stellen die drei Getreideähren dar, die aus der Brust der linken Figur wachsen. Sie stehen nicht für Erlösung, sondern für ein stilles Weiterleben. Hoffnung existiert hier nicht als Versprechen, sondern als innerer Funke.

Ein rotes Band trennt den unteren Bildbereich vom Geschehen darüber. Im Vordergrund zeigt sich Aigner selbst, grün verfremdet, den Rücken zum Betrachter. In der Hand hält er das Porträt einer Frau – eine schmerzhafteste Erinnerung. Das Bild wird nicht verehrt, sondern gezeigt, als Relikt einer vergangenen Zeit.

Verlorener Glaube ist die Darstellung eines Menschen, der weiterlebt, obwohl die alten Gewissheiten nicht mehr tragen. Der Glaube ist nicht zerstört worden – er ist langsam verloren gegangen. Zurück bleiben Fragmente, Verletzlichkeit und ein waches, illusionsloses Weiterleben. Der Sinn ist nicht verschwunden – aber er trägt nicht mehr.



1950. Öl auf Holz. 67 x 80 cm. (siehe Lit.: Etzlstorfer S.54)

## **Fritz Aigner – *The blue and the red lobster für Anni Bönisch.***

Im Ölgemälde *The blue and the red lobster für Anni Bönisch* zeigt **Fritz Aigner** ein vielschichtiges Selbstporträt, das persönliche Symbolik, kunsthistorische Bezüge und eine dichte Bildatmosphäre miteinander verbindet.

Der Künstler erscheint als Mischwesen aus Mensch und roter Krabbe. Sein Gesicht ist dem Betrachter zugewandt, der Blick wach, fast herausfordernd. In den kräftigen Scheren hält er einen Pinsel – Malerei ist hier kein äußeres Handwerk, sondern Teil des eigenen Körpers, Teil der Identität.

Die Szene spielt sich auf einer Meeresbühne ab. Um die zentrale Figur liegen tote Fische, stumme Zeugen von Vergänglichkeit und Stillstand. Eine weitere, blau gefärbte Krabbe tritt hinzu und setzt deutlich einen Gegenpol zur roten Gestalt des Künstlers. Die Anordnung erinnert deutlich an Fischmarkt- und Stillleben Darstellungen des 17. Jahrhunderts, wie sie aus der niederländischen und flämischen Malerei bekannt sind. Aigner greift diese Bildtradition auf, löst sie jedoch aus ihrem alltäglichen Zusammenhang und überführt sie in eine existenzielle, innerlich aufgeladene Szenerie.

Im Hintergrund öffnet sich über dem Meer ein dramatischer Himmel. Die Wolkendecke öffnet sich in der Mitte und gibt eine leuchtende Erscheinung frei. Sie erinnert an religiöse Darstellungen des Heiligen Geistes, kann bei näherer Betrachtung jedoch auch als Hummer gelesen werden. Erleuchtung und Abgründigkeit liegen hier nah beieinander, das Spirituelle geht fließend ins Surreale über.

Der Titel verweist auf zwei gegensätzliche Kräfte: den roten und den blauen Lobster. Aigner verwendet die Figur des Krebses häufig als autobiografisches Zeichen, unter anderem in Bezug auf sein Sternzeichen. Der blaue Lobster kann mit der Flasche im Vordergrund in Verbindung gebracht werden und auf Aigners Alkoholkonsum und die damit einhergehende innere Veränderung hinweisen. Ob seine Inspiration aus höheren Sphären stammt oder aus einem berauschten Zustand bleibt somit offen und verdichtet nochmals den inneren Spannungsraum dieses Bildes.



## ***Fritz Aigner – Der Morgen eines Säufers.***

Schon durch sein großformatiges Ausmaß entfaltet ***Der Morgen eines Säufers*** eine eindringliche Präsenz. In kräftigen Rot- und Orangetönen gehalten, wirkt das Bild wie aufgeheizt – als trüge es den Rausch der vorausgegangenen Nacht noch in sich. Der Blick wird sofort von der Vielzahl surrealer, phantastischer und teils obszöner Szenen gefesselt, die sich gleichzeitig auf der Leinwand entfalten und ein dichtes inneres Panorama bilden.

Im Zentrum sitzt der Säufer mit nacktem Oberkörper. In seinen Händen hält er eine Gitarre, deren Korpus in die Form einer nackten Frauenbrust übergeht. Musik und Körper verschmelzen zu einem einzigen Objekt der Begierde. Lust, Rausch und Selbstverlust sind hier untrennbar verbunden. Auf seinem Kopf trägt der Säufer einen Hut in Form eines tönenden Weckers: eine Fratze statt eines Zifferblatts, dessen Zahlen wie Wasser in ein reich verziertes Glas darunter tropfen. Zeit, Schuld und Erwachen werden hier nicht gemessen, sondern verrinnen.

Um ihn herum verdichten sich traumartige, fragmentarische Szenen: groteske Gestalten, nackte Frauen und hybride Wesen tauchen auf wie Bilder eines delirierenden Bewusstseins. Es ist ein Kampf zwischen Erotik und Obszönität. Das Gemälde zwingt dazu, sich im Detail zu verlieren: Alles wirkt gleichzeitig, überlagert sich, widerspricht jeder linearen Erzählung.

Der Morgen, den der Titel benennt, ist kein Neubeginn. Er ist das Fortwirken der Nacht. Aigner zeigt keinen moralischen Kommentar, sondern einen inneren Zustand: zerrissen, lustgetrieben, überreizt – mit einem zufriedenen Lächeln schwelgend in einer surrealen Traumwelt.



1979. Öl auf Holz. 296 x 177 cm. Faksimile. Original im Archiv der Oberösterreich. Versicherung AG. (siehe Lit.: Ettlstorfer S.231)

## ***Fritz Aigner – Über den Tod meiner Mutter Maria.***

Das Ölgemälde ***Über den Tod meiner Mutter Maria*** gehört zu den persönlichsten Arbeiten von **Fritz Aigner**. Es entstand 1973 und verarbeitet den Tod seiner Mutter in einer dichten, symbolischen Bildsprache.

Im Hintergrund dominiert ein großes Tuch mit dem Abdruck des Gesichts Christi, gehalten von zwei Engelshänden. Es handelt sich hier um das Schweiß Tuch Christi. Die intensive rote Farbigkeit erinnert zugleich an Blut, Schweiß und Tränen. Aus dem Tuch lösen sich Tropfen, die nach unten fallen und sich im Vordergrund in Blütenblätter verwandeln. Leid und Trauer gehen so in eine leise, poetische Bewegung über.

Die Blütenblätter werden in Richtung einer Frauengestalt geweht, die sanft nach unten blickt. Sie steht für die verstorbene Mutter des Künstlers. In warmes Abendlicht getaucht, scheint sie den Bildraum nach links zu verlassen. Hinter ihr öffnet sich der Blick auf das Meer. Ein Schiff segelt dem fernen Horizont entgegen – ein Motiv, das in Aigners Werk immer wieder erscheint. Es steht für Aufbruch, Geborgenheit und die Vorstellung einer letzten Reise.

Im starken Kontrast dazu steht rechts im Vordergrund eine große Vase mit Rosen. Einige Blüten sind bereits welk und fliegen herab. Die Vase wirkt überdimensioniert und rückt nah an den Betrachter heran. Dadurch entsteht der Eindruck, man stehe selbst am Grab: physisch im Hier und Jetzt, gedanklich jedoch im Inneren des Bildes – ein Bild von Abschied, Erinnerung und Verlust.

Aigner verbindet in diesem Werk religiöse Symbolik, persönliche Erfahrung und stille Emotionen zu einem eindringlichen Bild der Trauer – ruhig, schmerzhaft und zugleich von leiser Hoffnung getragen.

---



1973. Öl auf Holz. 110 x 100 cm. Faksimile. Original im Archiv der Oberösterreich. Versicherung AG. (siehe Lit.: Ettlstorfer S.378)

## ***Fritz Aigner – Die Malmaschine. Fritz Aigner porträtiert Rembrandt mittels Malmaschine.***

Im Ölgemälde *Die Malmaschine* stellt sich **Fritz Aigner** selbst ins Zentrum eines verdichteten Bildgeschehens. Er malt sich nackt, sitzend auf einer Malmaschine und lenkt diese. Nicht passiv, nicht ausgeliefert – sondern bewusst steuernd. Mit konzentrierter Kontrolle dirigiert er zahlreiche mechanische Arme, die gleichzeitig am Kunstwerk im Hintergrund arbeiten. Maschine und Maler geraten dabei an ihre Grenzen: schweißtreibend, dampfend, ohne Unterbrechung. Malerei wird hier zur simultanen Handlung, zu einem Prozess ohne Pause.

Erneut handelt es sich um ein Bild im Bild. Aigner malt hier ein Porträt von Rembrandt. Der alte Meister ist nicht nur Vorbild, sondern künstlerischer Gefährte und Alter Ego. Aus dem Auge Rembrandts, das von einer Lupe vergrößert wird, fließen Tränen. Über die gesamte Bildfläche verteilt, finden sich weitere Tropfen: Wasser, Schweiß, Tränen – nicht eindeutig unterscheidbar. Auch Aigners Kopf ist von Schweißperlen überzogen. Dampf steigt aus der Maschine auf, aber ebenso aus seinem Körper. Mensch und Mechanik geraten in einen gemeinsamen Zustand der Überhitzung.

Auf Aigners Brust öffnet sich eine Lichtquelle, aus der ein gebündelter Strahl direkt auf das entstehende Kunstwerk trifft. Das Licht kommt nicht von außen, sondern aus dem Inneren des Künstlers selbst. Es ersetzt Rembrandts Loch im Malerhut, das in anderen Werken als Lichtquelle dient, und macht den Körper zur eigentlichen Quelle der Schöpfung.

Die Malmaschine erzählt von einem unmenschlichen Arbeitstempo und von Malerei als körperliche Grenzerfahrung. Die Tränen im Auge Rembrandts wirken wie ein stiller Kommentar: Weint der Freund über die Rastlosigkeit, über das Tempo, über den Künstler, der sich selbst zur Maschine gemacht hat? Oder ist es Aigners eigene Erschöpfung, die sich im Gesicht des anderen spiegelt?

Das Bild ist kein Lob der Produktivität. Es ist ein schonungsloser Blick auf das künstlerische Arbeiten als Zustand zwischen Kontrolle und Selbstverlust – intensiv, präzise und zutiefst menschlich.

---



1986. Öl auf Holz. 39,7 x 27 cm. (siehe Lit.: Ettlstorfer S.366)

## ***Fritz Aigner – Der General und sein Direktor oder Kleiner Luftkampf über meiner Palette.***

Dieses Bild ist ein Angriff – nicht mit Waffen, sondern mit Farbe. **Fritz Aigner** inszeniert hier einen grotesken Luftkampf, der sich über seine Malpalette entfaltet und die selbst zur Landschaft wird. Die Ölfarben quellen, schichten sich, formen Hügel und Ebenen. Dahinter öffnet sich die Kulisse eines Gebirgsmassivs. Aus dieser farbigen Topografie erhebt sich der Himmel, dessen dramatische Farbigkeit das Geschehen im Vordergrund verstärkt. Flugzeuge stürzen ab, brennen, explodieren. Bomben fallen – doch statt Zerstörung regnet es Farbe. Krieg wird Malerei.

Irritierend wirkt das gelbe Himmelsgebilde, aus dem braune Farbe ausgeschüttet wird. Es erinnert bewusst an ein menschliches Gesäß und entlarvt das Pathos des Krieges als etwas Lächerliches, Peinliches, Absurdes. Das Bombardement verliert seine heroische Würde. Aigner nimmt dem Krieg jegliche Erhabenheit.

Im Zentrum erscheint ein General mit viel zu großem Helm, einem fahrgigen Lorbeerkranz und dümmlichem Lächeln. Hinter ihm der Direktor: ein Totengesicht mit deutlich erkennbaren Gesichtszügen von Hitler. Der scheinbare Sieg bekommt einen morbiden Beigeschmack. Nicht Macht oder Ruhm triumphieren, sondern der Tod. Aigner verarbeitet hier Erinnerungen an die Bombenangriffe des Zweiten Weltkrieges, die seine Kindheit geprägt haben.

Im Vordergrund des Werkes hält der Künstler selbst die Farbpalette in der Hand. Phantastische Pinsel und Werkzeuge ragen ins Bild. Die Perspektive hier ist entscheidend: Der Blick kommt von oben, man sieht den nackten Bauch und Füße des Malers. Der Betrachter steht genau dort, wo Aigner steht – mitten im Geschehen, als Maler, als Schöpfer, als Verantwortlicher.

Links öffnet sich ein weiteres Bild im Bild: ein Selbstporträt Aigners, das aus dem Gemälde herausblickt. In seinem Kopf ein schwarzes Loch. Dahinter ein Gemälde mit dem Gesicht Rembrandts. Vergangenheit und Gegenwart, Vorbild und Selbsterkenntnis, verschränken sich hier zu einem kritischen Kommentar.

Dieses Werk ist Satire, Selbstreflexion und Anklage zugleich. Aigner zeigt deutlich: Die eigentliche Macht liegt nicht im scheinbaren Sieg des Generals, sondern bei dem, der den Pinsel in der Hand führt.



2003. Öl auf Leinwand. 80 x 63 cm. (siehe Lit.: Etlstorfer S.410)

Dieses Bild nimmt im vermuteten Frühwerk **Fritz Aigners** eine Sonderstellung ein. Es wirkt wie ein offenes Experiment – stilistisch tastend, suchend, noch nicht im später so souveränen Aigner-Kosmos verankert. Besonders deutlich wird das am zentralen Formengebilde, das sich zwischen Figur, Raum und Bedeutung bewegt.

Die Zuschreibung an Fritz Aigner ist nicht abschließend gesichert. Das Blatt ist unsigniert. Es wurde laut schriftlicher Notiz persönlich an Auguste Kronheim, an die erste Frau Aigners, übergeben. Eine endgültige Autorenuweisung bleibt dennoch offen, mehrere Elemente sprechen jedoch für eine Nähe zu Aigners Denken und seiner Bildwelt.

Am rechten Bildrand steht ein nackter Mann mit kraftvollem Oberkörper. Sein Blick ist leicht nach unten gerichtet, fast erhaben. Er betrachtet Bildgeschehen, ist Schöpfer und Betrachter zugleich – ein Rollenwechsel, der später zu einem wiederkehrenden Motiv Aigners wird.

Die rot-weiße Flagge entfaltet sich nicht heroisch. Sie hängt schwer nach unten, wirkt fast erschöpft. Diese Geste ist auffällig unpathetisch.

Die Farbgebung in warmen Rottönen verleiht der Szene eine hitzige, innere Spannung. Aus einer kargen, felsenartigen Landschaft scheinen abstrakte Gebilde hervorzuwachsen. Trotz ihrer kantigen, kubistisch anmutenden Gestalt wirken sie durch ihre intensive Farbigkeit lebendig. Überdimensioniert greifen sie ineinander und bilden ein kaum auflösbares Formengeflecht. Dahinter erscheint eine leuchtend gelbe Kugel, sonnenähnlich, von einer roten Linie umschungen.

Der untere Bildrand wird von einem braunen, holzähnlichen Abschnitt begrenzt. Er wirkt wie ein Fensterbrett oder eine Schwelle. Dadurch wird der Betrachter räumlich ins Bild eingebunden: Man blickt nicht nur auf die Szene, sondern von einem imaginären Standpunkt aus in sie hinein und wird selbst Teil des Bildgeschehens – auch das ist typisch für Aigner.

Stilistisch zeigt das Werk eine bewusste Stilmischung. Das überdimensionale Formengebilde, seine vereinfachte Körperauffassung, die flächige Behandlung und die Distanz zur naturalistischen Detailgenauigkeit erinnern an moderne, abstrakte Vorbilder des 20. Jahrhunderts. Es wirkt, als würde sich Aigner einen fremden Stil bewusst aneignen, ihn zitieren, ohne ihn bereits vollständig zu beherrschen oder zu übernehmen.

Insgesamt wirkt das Werk wie ein Denkprozess. Es dokumentiert eine Phase des Suchens, des Zitierens und des Experimentierens – ein Gedanke, aufs Bild gebracht.



*n.dat. Gouache auf Papier, 44,5 x 44,5 cm. Zuschreibung nicht gesichert.*

## ***Fritz Aigner – Rembrandt im Spiegel. Der Malerspiegel oder die Himmelfahrt meiner Mutter Maria für Horst Helmreich.***

Im Gemälde ***Rembrandt im Spiegel***. Der Malerspiegel oder die Himmelfahrt meiner Mutter Maria für Horst Helmreich tritt ***Fritz Aigner*** dem niederländischen Barockmeister Rembrandt unmittelbar gegenüber. Kein zeitlicher Abstand, keine historische Distanz – beide treten einander auf Augenhöhe entgegen. Zwischen den beiden Malern steht ein Spiegel, der nicht als bloßes Reflexionsmedium dient, sondern als zentrales Bildmotiv und verbindendes Element.

In seiner Mitte erscheint ein zweigeteiltes, weinendes Gesicht. Es entzieht sich jeder eindeutigen Zuordnung und wird zum eigentlichen Zentrum des Bildes.

Die linke Spiegelhälfte ist in kühlen Blautönen gehalten, die rechte in warmen Rottönen. Während die blaue Seite Brille und Bart zeigt – Merkmale, die auf den Künstler selbst verweisen – fehlen diese Attribute auf der rechten Seite. Ob hier zwei Personen aufeinandertreffen oder sich Aigner und Rembrandt im Spiegel überlagern, bleibt bewusst offen. Gerade diese Ungewissheit erzeugt Spannung und hält den Blick fest.

Im unteren Vordergrund platziert Aigner zwei wiederkehrende Motive seines Œuvres: ein Glas und ein Ei. Das Glas verweist auf Rauschzustände, in denen zahlreiche seiner Arbeiten entstanden sind. Das Ei steht als Symbol für schöpferische Kraft, Ursprung und künstlerisches Potenzial – auf den Anfang ebenso wie auf die Möglichkeit von Erneuerung.

Der obere Bildraum öffnet sich zu einer düsteren, dramatisch inszenierten Himmelfahrtsszene. Engel steigen von beiden Seiten gen Himmel auf. Figuren und Skulpturen im Hintergrund begleiten das Geschehen mit stark fließenden Tränen und verstärken die emotionale Intensität der Darstellung. Es ist kein triumphaler

Aufstieg. Die Szene wirkt schwer, schmerzlich – keine Erlösung, sondern ein schwerer Abschied.

So verdichtet sich das Gemälde zu einer vielschichtigen Bildkomposition, in der persönliche Erfahrung, kunsthistorische Referenzen und symbolische Bildsprache ineinandergreifen. Rembrandt im Spiegel zeigt Aigners Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild Rembrandt ebenso wie mit der eigenen Rolle als Künstler – zwischen Identifikation und Abgrenzung, Nähe und Distanz, Spiegelung und Selbstbefragung.



1979. Öl auf Holz. 72,5 x 149 cm. Faksimile. Original im Archiv der Oberösterreich. Versicherung AG.

## Kurt Stimmeder – Inge & Arni beim Schmankerlwirt in der Galerie.

Das Porträt *Inge & Arni beim Schmankerlwirt in der Galerie* zeigt das Sammler-Ehepaar Inge und Arnold Lummerstorfer in einer vertrauten, beinahe privaten Atmosphäre. Gemalt wurde es 2020 vom Linzer Künstler **Kurt Stimmeder**, der sich seit vielen Jahren intensiv mit der Tradition und Gegenwart der Porträtmalerei auseinandersetzt.

Das Sammler-Ehepaar wirkt hier zufrieden und gelassen, umringt von Kunst und Wein – von Dingen, die ihre Leidenschaft und ihre Berufung widerspiegeln: das Gastgewerbe und die Kunstsammlung. Im Hintergrund des Porträts ist ein Werk von Fritz Aigner zu erkennen: **Der Tod meiner Mutter**. Dieses Bild bildet eine bewusste inhaltliche und visuelle Ebene innerhalb des Werks. Damit verbindet Stimmeder die dargestellten Personen nicht nur mit dem Ort und ihrer Sammlung, sondern auch mit ihrer engen Beziehung zum Werk Aigners.

Kurt Stimmeder beschäftigt sich seit vielen Jahren intensiv mit der Geschichte der Porträtmalerei. Er studiert Werke alter Meister ebenso wie zeitgenössische Positionen, analysiert Techniken und setzt sich mit Künstlern und ihren Arbeitsweisen auseinander. Seine großformatigen Ölgemälde

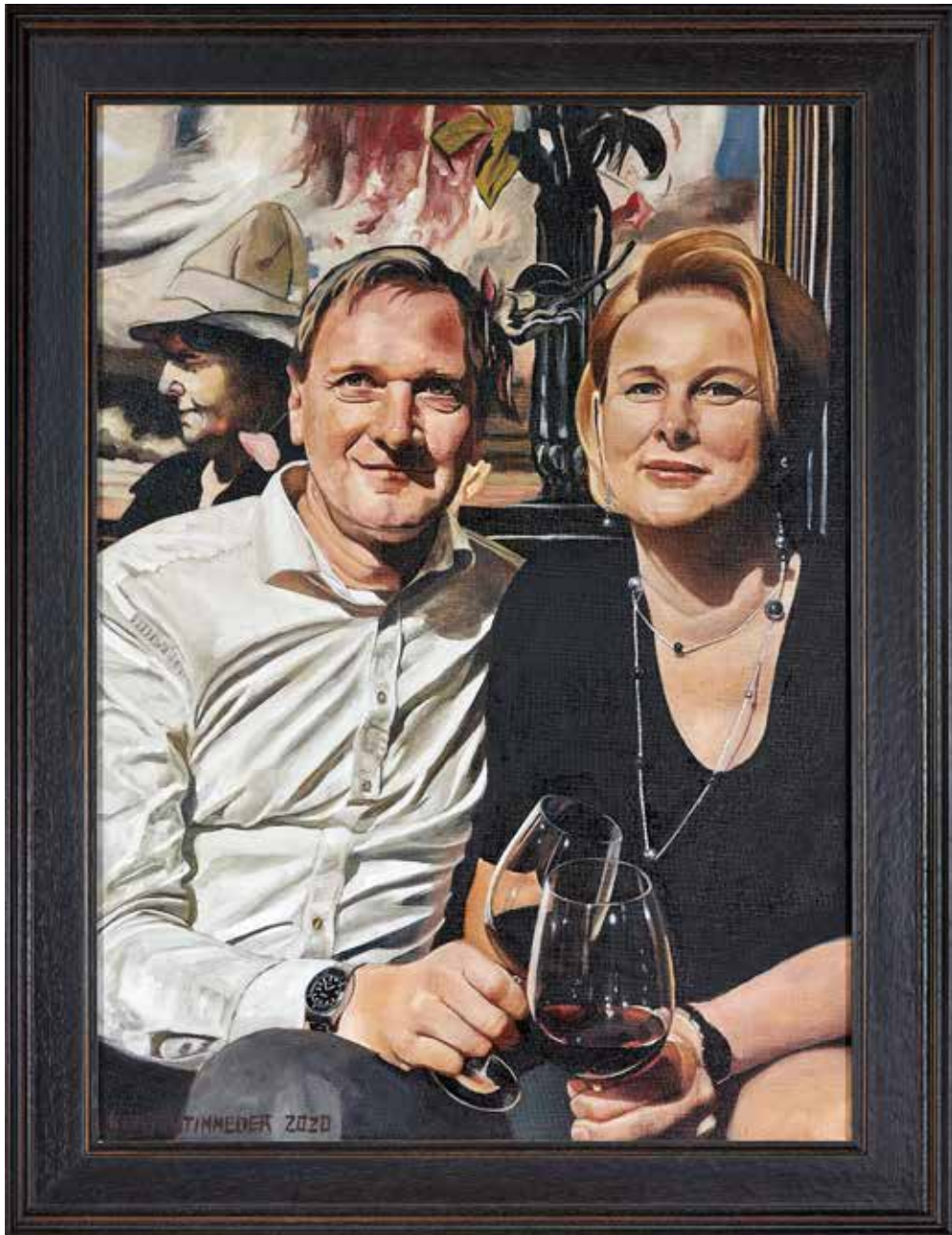
verbinden altmeisterliches Handwerk mit zeitgenössischen Themen und Menschen und finden international Anklang. Ihn interessiert weniger das bloße Abbild als vielmehr die Frage, wie Persönlichkeit, Haltung und innere Präsenz malerisch erfahrbar werden können.

Aus der Distanz wirkt das Bild beinahe wie eine Fotografie. Erst aus nächster Nähe wird die Malerei sichtbar: feine Übergänge, präzise gesetzte Lichtakzente und eine differenzierte Oberflächenstruktur. Diese Lebendigkeit entsteht durch die intensive Auseinandersetzung mit den Porträtierten ebenso wie durch Stimmeders filigrane, meisterhaft ausgeführte Maltechnik.

”

*„Es ist der Entstehungsprozess meiner Arbeiten. Ein gutes Porträt erfordert viel handwerkliches Können, das durch die Individualität meiner Modelle wahrscheinlich ein endloses Lernen mit sich bringt. Besonders der Prozess, eine Ahnung entstehen zu lassen, welche „Seele“ dem oder der Porträtierten inne sein könnte, finde ich ausgesprochen spannend.“* – Kurt Stimmeder, Interview im Oberösterreich Magazin (Februar 2019)

Das Porträt von Inge und Arni Lummerstorfer markiert zugleich eine Weiterentwicklung in Stimmeders Arbeitsweise. Die Auseinandersetzung mit dem Werk Fritz Aigners im Hintergrund beeinflusste den Entstehungsprozess sichtbar. Stimmeder arbeitet hier, angelehnt an Aigner, mit einem stärkeren, freieren Pinselduktus als in vielen seiner früheren Bilder. Gleichzeitig bleibt er seiner zurückhaltenden Farbpalette treu und lenkt den Fokus bewusst auf das Sammlerpaar im Vordergrund – ruhig, präsent und eingebettet in einen kunsthistorischen Kontext, der ihre persönliche Geschichte widerspiegelt.



2020. Öl auf Leinwand. 75 x 55 cm.

In den Bildern der Wiener Künstlerin **Zorica Nikolić Aigner** sind Tiere keine Nebenfiguren. Sie treten als souveräne Gegenüber auf – mit Haltung, Präsenz und einem Blick, der nicht ausweicht. In Anlehnung an klassische Herrschaftsporträts entstehen ambivalente Erzählungen, in denen sich die Rollen von Betrachtendem und Betrachtetem verschieben: Das Tier wird nicht bloß gezeigt, es blickt zurück.

Diese Spannung prägt auch das Gemälde **„Hat da jemand Bambi gesagt?!“** aus dem Jahr 2016. Ein ausgewachsener Hirsch dominiert die Leinwand. Sein mächtiges Geweih spannt sich weit nach oben, sein Blick ist ruhig, durchdringend und direkt auf den Betrachter gerichtet. Die Erscheinung wirkt ehrwürdig und imposant, beinahe königlich – der Inbegriff einer Jagdtrophäe, der Traum eines jeden Jägers.

Doch dieses Bild hält nicht stand. Auf dem Kopf des Hirsches sitzt ein Jägerhut, vom linken Geweih durchbohrt. Das Tier trägt das Symbol seines größten Feindes – und hat diesen zugleich besiegt. Die Rollen kehren sich um: Der Jäger wird zum Gejagten, die vermeintliche Beute zur triumphierenden Figur.

Diese Umkehr verleiht dem Werk eine traumhafte, fast surreale Qualität. Realität und Vorstellung beginnen sich zu überlagern. Der weich verschwommene blau-grüne Hintergrund löst das Tier aus jeder konkreten Umgebung. Der Hirsch scheint weder Teil der Jagd noch Teil der Natur zu sein – er wird zur Vision.

Auch der Kontext der Präsentation verstärkt diese Ambivalenz. In der Sammlung Lummerstorfer ist das Gemälde von Jagdtrophäen umgeben und direkt über dem Jägerstammtisch platziert. Der Hirsch thront im Zentrum – als König unter den Gejagten, als stiller

Sieger. Das Werk wird so zu einem Fingerzeig: unaufdringlich, aber unmissverständlich zeigt es, wie fragil Macht ist und wie schnell sich vermeintliche Überlegenheit ins Gegenteil verkehren kann.

Eine literarische Parallele findet sich in Felix Saltens Buch *Bambi* aus dem Jahr 1923. In einem zentralen Moment spricht der alte Hirsch zu Bambi über einen toten Jäger:

„Siehst du wohl, Bambi“, sprach der Alte weiter, „siehst du nun, dass Er daliegt, wie einer von uns? Höre Bambi, Er ist nicht allmächtig wie sie sagen. Er ist es nicht, von dem alles kommt, was da wächst und lebt. Er ist nicht über uns! Neben uns ist Er wie wir selber, denn Er kennt wie wir die Angst, die Not, das Leid. Er kann überwältigt werden und dann liegt Er hilflos am Boden, so wie wir anderen, so wie du Ihn jetzt vor dir siehst.“

Zorica Nikolić Aigner übersetzt diesen Gedanken in eine zeitgenössische, bildliche Sprache – leise, präzise und mit nachhaltiger Wirkung.



2016. Acryl auf Leinwand. 120 x 160 cm.

## **Zorica Nikolić Aigner – Es war einmal ein kleines schwarzes Schaf.**

Auch im Werk *Es war einmal ein kleines schwarzes Schaf* stellt **Zorica Nikolić Aigner** ein Tier ins Zentrum, das weit mehr ist als ein bloßes Motiv. Das Schaf erscheint frontal, monumental und bildfüllend. Sein dichtes, dunkelblau schimmerndes Fell wirkt beinahe ornamental. Die mächtigen, goldfarbenen Hörner rahmen den Kopf ein.

Der Blick ist wütend, beinahe aggressiv und direkt auf den Betrachter gerichtet. Als wäre das Tier jederzeit zum Sprung bereit. Es wirkt nicht defensiv, nicht erklärend, nicht bittend. Es steht da – präsent, standhaft, unbeirrbar. Alles an dieser Erscheinung ist auf Konfrontation angelegt.

Der Titel verweist auf das sprichwörtliche „schwarze Schaf“, das gesellschaftlich als Außenseiter markiert wird. Doch das Bild widerspricht dieser Zuschreibung entschieden. Das Tier erscheint weder schwach noch verloren. Im Gegenteil: Es strahlt Stärke, Würde und Selbstbehauptung aus. Das vermeintlich Abweichende wird hier nicht marginalisiert, sondern bewusst ins Zentrum gerückt.

In dieser Umkehr liegt die Spannung des Werks. Nicht das schwarze Schaf ist das Problem – sondern die Masse der weißen. Gewöhnlich zu sein erscheint leicht, fast zu bequem. Anders zu sein hingegen erfordert Haltung. Zorica Nikolic Aigner macht das Unangepasste sichtbar, ohne es zu romantisieren oder zu erklären. Das Tier steht einfach da, blickt aus dem Bild heraus – wachsam, konzentriert, sprungbereit.

Erst in diesem Kontext entfalten die mächtigen, goldfarbenen Hörner ihre Bedeutung. Sie rahmen den Kopf ein wie eine Krone. Nicht als dekoratives Zeichen, sondern als Symbol einer Würde, die nicht verliehen wird. Sie stehen für Selbstsicherheit und Selbstbewusstsein – für eine Haltung, die man sich erarbeitet, nicht erhält.

Und so wird das Werk zu einem stillen, aber unmissverständlichen Kommentar über Gesellschaft, Normierung und Individualität. Es erzählt kein Märchen mit moralischem Zeigefinger, sondern formuliert eine klare Haltung: Nicht das Anderssein ist erklärungsbedürftig. Das Gleichsein ist es.

---



## **Lukas Johannes Aigner – Blumen für die Braut.**

Blumen gehören seit jeher zu den wiederkehrenden Motiven der Kunstgeschichte. Sie stehen für Werden und Vergehen, für Schönheit und Vergänglichkeit, für Liebe und Erinnerung. Zwischen Stillleben, Symbolträgern und emotionaler Projektionsfläche bewegen sie sich im Spannungsfeld von dekorativer Oberfläche und inhaltlicher Tiefe. Sie sind nie bloße Naturdarstellung, sondern stehen als Bedeutungsträger, die innere Zustände, Beziehungen und Übergangsmomente sichtbar machen.

Vor diesem Hintergrund ist das monumentale Werk **Blumen für die Braut** (2017) von **Lukas Johannes Aigner** zu lesen. Der in Linz lebende Künstler hat sich konsequent der Malerei verschrieben und entwickelt in seinen Arbeiten eine präzise, zugleich poetisch aufgeladene Bildsprache. Blumen sind in seinem Werk kein beiläufiges Motiv, sondern Träger von Stimmung, Erinnerung und emotionaler Tiefe.

Das dreiteilige, großformatige Bild zeigt üppige Frühlingsblumen in nahezu überwältigender Präsenz. Tulpen und Rosen füllen den gesamten Bildraum. Ihre Blätter und Blüten sind sorgfältig ausgearbeitet und wirken beinahe körperlich. Die Pflanzen dominieren das Geschehen – sie sind die eigentlichen Protagonisten. Ihre Schönheit erzählt eine Geschichte von Liebe, von Frühling, von tiefen Gefühlen.

Als ob man durch einen Vorhang aus Blumen blicken würde, so erscheint in der Mitte des Bildes eine nackte, dem Betrachter abgewandte Frau. Sie wirkt ruhig und zugleich verletzlich, als befände sie sich in einem Zustand zwischen Schlaf und Erwachen. Die Blumen umhüllen sie, schützen sie und halten Distanz. Sie markieren einen Übergang. Der Körper der Frau wird nicht ausgestellt, nicht erklärt, nicht inszeniert – er bleibt zurückgenommen, fast verborgen.

So entsteht ein stiller, intimer Moment, in dem Liebe und Natur eng miteinander verbunden sind. Dass dieses Werk künftig Brautpaare begleitet, lässt sich bereits erahnen.

---



## **Lukas Johannes Aigner – Die Braut in der Hochzeitssuite.**

Im Zentrum des Bildes von **Lukas Johannes Aigner** liegt eine nackte Frau auf einem weißen Tuch. Ihr Körper ist seitlich gebettet, die Beine sanft angewinkelt, die Haltung nach innen gezogen. Sie scheint zu schlafen – oder sich bewusst dem Blick zu entziehen. Die Augen sind geschlossen, das Gesicht ruhig. Die Haltung wirkt geschützt und in sich gekehrt, ein stilles Bei-sich-Sein.

Um diesen ruhenden Körper herum wachsen übergroße Blumen in den Bildraum. Tulpen und Rosen drängen hinein, groß, weich modelliert und voller Farbe. Ihre Blüten entfalten sich in Rosa-, Rot- und Violetttönen, die sich deutlich von der hellen Haut der Frau und dem ruhigen Hintergrund abheben. Die Pflanzen folgen keinem natürlichen Maßstab. Sie sind größer als erwartet, näher als gewöhnlich – und dadurch von eindringlicher Präsenz.

Die Blumen umgeben den Körper, rahmen ihn ein. Sie stehen nicht im Hintergrund, sondern treten dem Menschen gleichwertig zur Seite. Die Frau wird nicht zur Schau gestellt. Sie wirkt eingebettet, beinahe behütet von den Blüten. Diese legen sich wie eine schützende Hülle um sie, verbergen den Körper und lassen ihn zugleich sichtbar werden. Natur und Mensch gehen eine enge Verbindung ein, ohne dass eine klare Grenze zwischen beiden gezogen wird.

Aigners Malweise ist präzise und ruhig. Haut, Stoff und Pflanzen sind sorgfältig ausgearbeitet, die Übergänge weich, die Farben sorgsam eingesetzt. Das Licht bleibt gleichmäßig, ohne starke Akzente. Dadurch entsteht eine stille, intime Atmosphäre.

So zeigt das Bild kein Ereignis, sondern einen Zustand des Seins. Ein Moment des Innehaltens, der Verletzlichkeit und der Geborgenheit zugleich. Einen Schwebestand zwischen Wachsein und Schlaf, zwischen Innenwelt und äußerer Natur – still, intim und von leiser Intensität.



## Matthias Claudius Aigner – Flamenco-Bilder

Im Rahmen des **Flamenco** Festivals 2018 in der Spinnerei Traun entstand eine Serie großformatiger Zeichnungen von **Matthias Claudius Aigner**, ausgeführt in farbiger Tusche und Aquarellfarben auf Papier. Die Arbeiten entstanden direkt während einer Darbietung des Flamenco-Tänzers Eduardo Guerrero und seines Ensembles. Aigner reagierte im Moment auf das Bühnengeschehen: auf Bewegung, Rhythmus, Licht und Stimmung. Ziel war nicht die dokumentarische Abbildung einzelner Szenen, sondern das unmittelbare Erfassen von Spannung, Dynamik und emotionaler Verdichtung.

Die spanische Tradition des Flamencos beeindruckt durch ihre intensive Auseinandersetzung mit der Musik und steht für die Darstellung purer Leidenschaft auf der Bühne, bei der mit vollstem Körpereinsatz getanzt, gesungen und musiziert wird.

*„Flamenco music is a language for communicating, expressing happiness, sadness, rage, passion. Traditionally, flamenco musicians learnt by listening, imitating and repeating, like a baby learning to speak. (...) Throughout the history of flamenco, people have said to sing or play or dance flamenco you have to be born with it, feel it inside. It can't be taught.“* - Oscar Herrero

*„Flamenco-Musik ist wie eine Sprache, mit der man Freude, Traurigkeit, Wut, Leidenschaft ausdrücken kann. Traditionell lernen Flamenco-Musiker nur durch Hören, Imitieren und Wiederholen, so wie ein Baby das Sprechen lernt. Man sagt, dass man hineingeboren werden muss, um den Flamenco singen, spielen oder tanzen zu können, man muss ihn im Inneren spüren. Man kann es nicht erlernen.“*  
– Oscar Herrero

Die Zeichnung **Eduardo Guerrero** hebt sich durch ihre dominante braun-rote Farbigkeit deutlich von den beiden gegenüberliegenden Arbeiten ab. Die Bühne ist als flächiger Raum angelegt, auf dem vier männliche Figuren zu sehen sind: zwei stehende Tänzer oder Sänger an den Seiten, ein sitzender Gitarrist im Hintergrund und zentral die Hauptfigur des Tänzers Eduardo Guerrero. Seine weiß gemusterte Bluse und die roten Flamenco-Schuhe setzen markante Akzente. Im Vordergrund verdichten sich die Köpfe des Publikums zu einer dunklen Menge. Sie bleiben anonym, wirken geschlossen und aufmerksam – als stilles Gegenüber zur Energie auf der Bühne.

Guerrero gilt als Shootingstar einer neuen Generation des Flamencos und beeindruckt die internationalen Bühnen durch seine präzise Technik, die er mit zeitgenössischen Elementen und extravaganter Kostümen ergänzt.

Die beiden weiteren Arbeiten sind in kühlen Blautönen gehalten. Sie zeigen abstrahierte Silhouetten von Tänzerinnen und Musikern. Schwungvolle, teils transparente Pinselstriche lassen die Figuren mit dem Hintergrund verschmelzen. Bewegung wird nicht festgehalten, sondern angedeutet. Die Formen lösen sich auf, überlagern

sich, bleiben bewusst unpräzise. Dadurch entsteht eine visuelle Darstellung der Flüchtigkeit von Musik und Tanz.

In einer der Zeichnungen tanzen drei weibliche Figuren mit ausladenden Kleidern zur rhythmischen Begleitung eines sitzenden Gitarristen. Die Dynamik der Linienführung vermittelt Tempo und Spannung, die Körper scheinen im Raum zu schwingen.

Die zweite Arbeit zeigt eine ähnliche Dreierkonstellation: links die rot-braunen Umrisse einer Tänzerin mit wallendem Kleid, rechts ein klatschender Tänzer, in der Mitte eine helle, nahezu schwebende Figur. Sie verweist auf die sogenannte Königsdisziplin des Flamencos – den Tanz mit dem Manton, einem kunstvoll gestalteten Schleiertuch, das integraler Bestandteil der Choreografie ist.

Flamenco steht im Spanischen für eine Kunstform der Leidenschaft und genau diese Leidenschaft übersetzt Matthias Claudius Aigner in eine abstrakt-figurale Bildsprache. Durch das bewusste Auflösen von Konturen, das Ineinanderfließen von Figur und Raum sowie durch seine dynamische Arbeitsweise entstehen Bilder, die weniger beschreiben als empfinden lassen. Bewegung, Rhythmus und Leidenschaft werden nicht erzählt, sondern sichtbar gemacht.



*Eduardo Guerrero,  
2018.  
Tuschezeichnung  
auf Papier.  
99 x 125 cm.*



*Flamenco Festival  
2018 Spinnerei  
Traun, 2018.  
Tuschezeichnung  
auf Papier.  
99 x 135 cm.*



*Flamenco Festival  
2018 Spinnerei  
Traun, 2018.  
Tuschezeichnung  
auf Papier.  
99 x 135 cm.*

**John Owen** arbeitet dort, wo seine Motive entstehen: draußen, in der Landschaft. Er malt nicht nach Fotografien, nicht im geschützten Atelier, sondern unmittelbar vor Ort. Wind, Licht, Wetter und Jahreszeit sind Teil des Entstehungsprozesses. Seit vielen Jahrzehnten lebt der gebürtige Engländer im Mühlviertel – eine Landschaft, die sein künstlerisches Sehen nachhaltig geprägt hat.

Owen interessiert sich weniger für die exakte Abbildung eines Ortes als für dessen Atmosphäre. Seine Aquarelle versuchen nicht, festzuhalten, sondern sichtbar zu machen: das Flirren des Lichts, die Bewegung des Wassers, das Wechselspiel von Nähe und Weite. Die Farbe darf verlaufen, das Papier bleibt spürbar, Formen lösen sich stellenweise auf. Gerade in dieser Offenheit entsteht eine besondere Dichte. Owens Bilder wirken nicht konstruiert, sondern erlebt – als Momentaufnahme einer Landschaft, die sich ständig verändert.



**John Owen – Elternhaus von Inge Lummerstorfer mit Entenzucht.**

Dieses Aquarell erzählt eine stille, ländliche Geschichte. Im Hintergrund liegt das **Elternhaus von Inge Lummerstorfer**, eingebettet in eine weite, sanft gegliederte Landschaft. Nichts beansprucht hier besondere Aufmerksamkeit, nichts drängt nach vorne. Alles ist Teil eines zusammengehörenden Gefüges, alles gehört hierher. Vor dem Haus öffnet sich eine weitläufige Wiese, durchzogen von Wasserläufen, in denen sich Licht und Himmel spiegeln. Und mittendrin: eine Gruppe weißer Enten. Sie bewegen sich zwischen Wasser und Wiese, stehen, schwimmen, breiten die Flügel aus. Sie sind locker gemalt, mit wenigen Strichen – gerade genug, um ihr Wesen einzufangen. Das Wasser schimmert dunkel und kühl, während die Wiesen in warmen Grün- und Goldtönen leuchten.

Das Bild lebt vom feinen Gleichgewicht zwischen Beständigkeit und Lebendigkeit. Haus, Landschaft und Tiere stehen in einem stillen Zusammenhang. Es ist kein erzähltes Ereignis, sondern ein festgehaltener Zustand – ruhig, getragen von einer leisen, ländlichen Vertrautheit.

2020. Aquarellfarben auf Papier. 53 x 75 cm.

### *John Owen – Fischteich mit Hütte.*

Dieses Aquarell ist dynamisch angelegt. Es ist voller Energie. Der **Fischteich** der Familie Lummerstorfer liegt eingebettet in dichtes Schilf und üppige Vegetation. Kräftige Gelb-, Grün- und Brauntöne durchziehen den Vordergrund, während das Wasser dunkler und schwerer wirkt und dem Bild Tiefe verleiht. Alles scheint in Bewegung zu sein.

Am hinteren Rand des Teiches steht eine kleine Hütte. Sie ist schlicht und zurückhaltend und bildet einen ruhigen Gegenpol zur lebhaften Umgebung. Während rundherum Gräser wuchern, Farben spritzen und Linien sich überlagern, bleibt die Hütte stabil im Bild verankert.

Das Wasser spiegelt die Hütte – ruhig und standhaft. Gleichzeitig wirkt die Wasseroberfläche lebendig, fast flirrend, und bricht Bäume, Himmel und Licht in Reflexe und Farbfelder auf. Owen zeigt hier keinen idyllischen Postkartenort, sondern Natur, wie sie wirklich ist: wild, dicht, unauferäumt. Es ist ein Spiel mit den Sinnen – man meint, das Rascheln des Schilfs zu hören und den Geruch feuchten Holzes wahrzunehmen.



2025, Aquarellfarben auf Papier. 52 x 72 cm.

### *John Owen – Müllner-Karl-Kapelle.*

Das Aquarell der **Müllner-Karl-Kapelle** ist von einer besonderen Leichtigkeit geprägt. Die Kapelle erhebt sich ruhig aus einem Meer aus Farben, umgeben von einer blühenden Rosenpracht. Architektur und Natur sind nicht gegeneinander gesetzt, sondern fließen ineinander über.

Die Rosen im Vordergrund leuchten in kräftigen Rosa- und Pinktönen. Sie sind nicht einzeln ausgearbeitet, sondern als farbige Flächen und Tupfer angelegt. Dadurch entsteht Tiefe, ohne Schwere. Owen verzichtet auf scharfe Linien und lässt Formen durch weiche Übergänge entstehen.

Die Kapelle mit ihrem Turm und dem Kreuz bildet den stillen und beständigen Mittelpunkt des Werkes. Auch die kleine, im Vordergrund stehende Hubertuskapelle erscheint wie ein steinernes Zeichen der Beständigkeit – fest verankert inmitten der farbigen Fülle.

Der Raum öffnet sich nach oben. Licht durchzieht das Bild, verdichtet sich zu Strahlen und verliert sich in einem blau-violetten Himmel. Dieses Licht wirkt nicht nur atmosphärisch, sondern beinahe geistig – wie ein göttlicher Schein, der die Szene umhüllt. Diese Lichtführung trägt zur besonderen Stimmung des Bildes bei: still, erhaben, zeitlos. Es zeigt einen Ort der Ruhe – einen Ort des Innehaltens und des Staunens, eingebettet in Natur und Farbe.

---



## **Fritz Aigner**

Fritz Aigner (1930 – 2005) ist ein Künstler, dessen Werke aus dem unmittelbaren Leben heraus entstanden sind – nicht als Rückschau, sondern als fortlaufende Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz. Geboren 1930, wächst er in einer Zeit auf, die von Krieg, Nachkriegsarmut und gesellschaftlicher Verhärtung geprägt ist. Hunger, Gewalt und gesellschaftliche Enge prägen früh sein Weltbild und bilden den emotionalen Grund, auf dem seine Kunst später aufbaut.

Bereits während des Studiums an der Akademie der bildenden Künste in Wien ringt Aigner um eine eigene Bildsprache. Er setzt sich mit der Neuen Sachlichkeit auseinander, ebenso wie mit surrealen Bilderwelten und der altmeisterlichen Malerei. Besonders Rembrandt wird dabei zu einem lebenslangen Bezugspunkt – technisch wie existenziell. Nicht als bloße Stilvorlage, sondern als geistiger Gesprächspartner, als Alter Ego, an dem sich Fragen nach Alter, Würde, Scheitern und künstlerischer Haltung spiegeln.

Aigners Leben ist von Brüchen geprägt: ein unsteter Lebenswandel, finanzielle Notlagen, familiäre Spannungen und immer wieder Phasen des Rückzugs. Alkohol, Einsamkeit und innere Krisen begleiten seinen Weg ebenso wie ein exzessiver Schaffensdrang. Zeitweise zieht er sich nach Irland zurück, um der Enge seiner Heimatstadt Linz zu entkommen. Das Meer, die Küstenlandschaften und die elementare Kraft der Natur werden dort zu prägenden Motiven und zu Sinnbildern seiner inneren Zustände.

Fast immer ist Aigner Teil des Geschehens. Kaum ein Werk kommt ohne seine Präsenz aus – als handelnde Figur, als Beobachter, als Randerscheinung. Selbst dort, wo er sich nicht explizit darstellt, spiegelt die Stimmung des Bildes sein seelisches Inneres. Seine Kunst ist keine distanzierte Weltschau, sondern gelebte Erfahrung im Bild.

Aigners Œuvre ist vielgestaltig und technisch virtuos: Malerei, Zeichnung und Druckgrafik stehen gleichwertig nebeneinander, wobei den monumentalen Ölgemälden eine besondere Wichtigkeit zugeordnet werden kann. Inhaltlich kreisen seine Arbeiten um zentrale Fragen des Menschseins – Identität, Vergänglichkeit, Schuld, Begehren, Glauben und Zweifel. Aigner begreift Kunst nicht als Dekoration, sondern als existenzielles Mittel der Erkenntnis. So wird sein Werk zu einer offenen Biografie in Bildern – ernsthaft, direkt, kompromisslos und von einer inneren Konsequenz getragen, die es bis heute unverwechselbar macht.

---



Fritz Aigners Selbstporträts nehmen im Gesamtwerk des Künstlers eine zentrale, durch alle Schaffensphasen hindurch konstante Stellung ein. Sie sind keine Momentaufnahmen im klassischen Sinn. Sie sind Langzeitbeobachtungen eines Menschen, der sich selbst immer wieder zum Gegenstand seiner Kunst macht – nicht aus Eitelkeit, sondern aus innerer Notwendigkeit.

Für Aigner ist das Selbstporträt ein Mittel der Klärung: Er malt sich selbst, um zu verstehen. Dieser Gedanke prägt seine Arbeit von Beginn an. Viele dieser Bilder entstehen in Phasen der Krise – nach Kränkungen, in seelischen oder existenziellen Ausnahmesituationen. Sie sind Reaktionen, keine Inszenierungen. „Selbstporträts male ich nur, wenn ich in Not bin“, hält Aigner fest. Entsprechend ungeschönt sind auch diese Darstellungen. Aigner zeigt sich müde, verletztlich, gealtert, oft mit Bierflasche oder Zigarette. Keine Maske, keine Idealisierung. Körperliche Hinfälligkeit wird nicht verdeckt, sondern bewusst sichtbar gemacht. Diese Selbstporträts sind Momentaufnahmen – Verdichtungen eines inneren Zustandes, der im Bild Form annimmt.

*Fritz Aigner – Selbstporträt mit Zigarette.*



1974. Radierung (Probedruck). 43,5 x 48 cm. (siehe Ettlstorfer S.397)

Im Gesamtwerk Aigners bilden sie einen roten Faden, der sich durch Jahrzehnte spannt und immer neue Facetten offenlegt. Sie bilden das Rückgrat seines Gesamtwerks – als fortlaufende Selbstbefragung eines Künstlers, der sich selbst konsequent in den Mittelpunkt des Geschehens stellt. Aigner ist fast immer Teil der Geschichte, die er malt. Es gibt kaum ein Werk, in dem er nicht präsent ist – sei es als Hauptfigur, als Randfigur, als Beobachter oder als stiller Zeuge des eigenen Lebens.

Wo er sich nicht explizit selbst darstellt, tritt er dennoch in Erscheinung – verschlüsselt, verschoben, verwandelt. Häufig übernimmt Rembrandt diese Rolle als Alter Ego: nicht nur als kunsthistorisches Zitat, sondern als Bruder im Geiste, als Projektionsfläche für Alter, Zweifel und künstlerische Haltung. In anderen Werken manifestiert sich Aigners Präsenz weniger konkret, dafür umso deutlicher in der Atmosphäre: Stimmung, Farbigkeit und die innere Spannung eines Bildes spiegeln sein seelisches Erleben.

***Fritz Aigner, Nacktes Selbstporträt mit Frauenakt im Hintergrund.***



1970, Radierung. 36,5 x 30 cm. (siehe Etlzstorfer S.109)

*Fritz Aigner, Selbstporträt.*



*o.D. Originalentwurf für Linolschnitt. 68 x 54 cm.*

Selbst dort, wo sein Gesicht fehlt, bleibt seine innere Verfassung präsent.

Formal bleibt Aigner dabei kompromisslos präzise. Seine altmeisterliche Technik dient nicht der Schönheit, sondern der Klarheit. Falten, Müdigkeit, körperliche Veränderungen werden nicht kaschiert, sondern hervorgehoben. Gerade darin liegt die Spannung dieser Bilder: Sie verbinden höchste malerische Kontrolle mit radikaler emotionaler Offenheit. Der Blick des Künstlers richtet sich dabei nach innen – und trifft dennoch unmittelbar im außen.

So werden Aigners Selbstporträts zu einer offenen Biografie in Bildern. Der Betrachter wird hineingezogen, wird Teil dieses Lebensprozesses. Diese Werke erzählen nicht über das Leben. Sie sind gelebtes Leben im Bild – unverblümt, direkt und von einer eindringlichen Ehrlichkeit.

Fritz Aigner, Selbstporträt mit Totenkopf.



1971, Radierung (Probedruck). 32,5 x 25 cm. (siehe Etzlstorfer S.90)

Fritz Aigner, Plakat Atelierschau.



1980. 140 x 50 cm. (siehe Etzlstorfer S.110)

## **Fritz Aigner und Rembrandt – Brüder im Geiste.**

Wenn Fritz Aigner Rembrandt in seinen Werken begegnet, dann nicht ehrfürchtig auf Abstand, sondern frontal. Auge in Auge. Mit dem Pinsel in der Hand. Mitten im Leben. Rembrandt van Rijn ist für Aigner kein kunsthistorisches Denkmal, sondern ein lebendiger Gefährte, ein Bruder im Geiste – ein Künstler, mit dem er eine zeitlose Gemeinschaft teilt. Diese Beziehung ist von Nähe, Reibung und Identifikation geprägt. Aigner malt Rembrandt nicht, um ihn zu zitieren, sondern um sich an ihm zu messen. Und immer wieder, um sich selbst in ihm zu erkennen. Rembrandt ist Vorbild – und zugleich kritischer Lehrer.

*Fritz Aigner – Dreiäugiger Rembrandt mit Fritz Aigner, eine Lupe haltend.*



1988. Radierung. 40 x 29,5 cm. (siehe Etzlstorfer S.216)

Beide verbindet der kompromisslose Blick. Die altmeisterliche Technik, das genaue Hinschauen ins Detail. Doch während Rembrandt die sichtbare Welt bis an ihre seelische Grenze ausleuchtet, geht Aigner in seinen phantastischen Bildern noch einen Schritt weiter: hinter die Erscheinung, hinter die Oberfläche, hinter das bloß Sichtbare. Genau hier setzt seine kritische Reflexion ein. Seine Rembrandt-Darstellungen sind kein Nachvollzug, sondern ein bewusstes Daraufschauen, und Aigner bezieht dabei immer wieder den Betrachter mit ein, denn die Gesichter blicken direkt in dessen Augen – prüfend, fragend, manchmal widerständig.

In Aigners Werk erscheint Rembrandt als Spiegelbild, als Doppelgänger, als Alter Ego. Die Grenzen zwischen dem niederländischen Barockmeister und dem Linzer Maler beginnen zu verschwimmen. Rembrandts Gesicht wird zum Projektionsfeld für Aigners eigenes Ringen mit dem Menschsein: mit Zweifel, Einsamkeit, Rausch, Würde und Scheitern. Das Selbstporträt rückt dabei ins Zentrum. Auffällig ist dabei die wiederholte Darstellung Rembrandts mit einem dritten Auge. Dieses zusätzliche Auge ist kein dekorativer oder surrealer Effekt. Es steht für einen erweiterten Blick – für innere Wahrnehmung, für Erkenntnis jenseits des Offensichtlichen. Das dritte Auge markiert den Anspruch der Kunst, mehr zu sehen als das, was sich unmittelbar zeigt. Aigner verleiht es Rembrandt – und erhebt damit zugleich den Maßstab für sich selbst.

***Fritz Aigner – Rembrandt und der Trick mit dem Licht.***



*1973. Radierung. 49 x 64 cm.*

Eine besondere Rolle spielt das Licht. Rembrandts berühmtes Helldunkel wird von Fritz Aigner nicht nur malerisch übernommen, sondern technisch und symbolisch weitergedacht. Der sogenannte „Trick mit dem Licht“ – ein gezielter Lichtstrahl, oft durch ein Loch im Hut gelenkt – trifft das Gesicht und isoliert es aus der Dunkelheit. Dieses Licht ist mehr als ein formales Mittel. Es steht für Erkenntnis, denn es legt frei, was sonst im Dunkeln verborgen bleibt.

**Fritz Aigner – Rembrandt mit heulender Mickymaus.**

1987. Radierung. 50 x 69 cm. (siehe Etlstorfer S.215)



Inhaltlich verbindet Aigner diese Lichtregie mit einer radikalen Gegenwärtigkeit. Seine Rembrandt-Bilder sind keine nostalgischen Rückblicke, sondern Kommentare zur eigenen Zeit. Sie sind Konfrontationen, sie sind ein Dialog. Hier begegnen sich zwei Künstler, die den Menschen nicht idealisieren, sondern ihn zeigen, wie er ist: verletztlich, lächerlich, trinkend, suchend, scheiternd. Aigner malt Rembrandt, um sich selbst zu erkennen. Und er malt sich selbst, um Rembrandt standzuhalten.

So entsteht ein dichter Dialog über die Jahrhunderte hinweg. Rembrandt bleibt Vorbild und Lehrer – doch Aigner stellt sich selbstbewusst gegenüber und hält ihm stand. Große Kunst endet nicht mit einer Epoche. Sie lebt im fortgesetzten Gespräch weiter – dort, wo Malerei zur Form des Denkens und des Überlebens wird.

**Fritz Aigner – Dreiäugiger Rembrandt mit Pinsel und Fritz Aigner.**



1985. Radierung. 49,5 x 68,5 cm.

Meeresszenen nehmen im Werk Fritz Aigners einen zentralen Stellenwert ein. Seit den 1980er Jahren zog es den Linzer Künstler immer wieder an die Küsten Irlands. Die Insel wurde zu seiner zweiten Wahlheimat – nicht aus romantischer Verklärung, sondern aus innerer Notwendigkeit heraus. Hier, am Rand Europas, fand Aigner einen Landschaftsraum, der seiner eigenen Verfassung entsprach: rau, unberechenbar, elementar. Irland wurde für ihn Rückzugsort und Projektionsfläche zugleich.

Besonders das Meer rückt ins Zentrum seines künstlerischen Denkens. Nicht als idyllischer Sehnsuchtsort, sondern als Bühne existenzieller Erfahrungen. Das schäumende Wasser, die schroffen Felsküsten, schwankende und gestrandete Boote, monumentale, kathedralenartig aufgebaute Schiffe, phantastische Fische

und kämpfende Seemänner bilden ein immer wiederkehrendes Figurenarsenal. Diese Motive sind keine dekorativen Elemente. Sie tragen Bedeutung. Sie erzählen von Gefahr und Hoffnung, von Ausgeliefertsein und Behauptung, von Aufbruch und Scheitern.

Aigner beobachtet das Meer nicht aus sicherer Distanz. Er setzt sich ihm aus. Seine maritimen Szenen wirken wie verdichtete innere Landschaften, in denen sich persönliche Krisen, existenzielle Ängste und die Suche nach Halt spiegeln. Das Schiff wird zum Sinnbild des eigenen Lebens, die See zum Ort permanenter Bewegung ohne festen Grund. Große Fische – häufig als bedrohliche Wesen dargestellt – verweisen auf Kräfte des Unterbewussten, auf Ängste und innere Konflikte. Der Leviathan nimmt dabei eine besondere Stellung ein: Aigner verstand ihn ausdrücklich als Bild des eigenen Inneren, als Symbol einer kaum kontrollierbaren Wirklichkeit. Immer wieder geraten Menschen und Dinge an ihre Grenzen – und genau dort setzt Aigners Bildwelt an.

Charakteristisch ist, dass diese Szenen trotz aller Dramatik nie ins rein Apokalyptische kippen. Häufig öffnet sich ein Licht am Horizont, ein ruhiger Moment im Sturm, ein Zeichen von Orientierung. In dieser Spannung zwischen Bedrohung und Hoffnung entfalten Aigners Meeresszenen ihre besondere Kraft. Sie sind weniger Abbild der äußeren Welt als Ausdruck eines inneren Zustands – intensiv, vieldeutig und von zeitloser Gültigkeit.

**Fritz Aigner – *The sailors thanksgiving for Chris.***



1986. Tusche-Pinsel Zeichnung. 42 x 29 cm.  
Faksimile. Original im Archiv der Oberöstrerr. Versicherung AG

Auf der Zeichnung ***The sailors thanksgiving for Chris*** aus dem Jahr 1986 ist ein Segelschiff zu sehen. Im Vordergrund erscheinen mehrere Figuren: Seemänner in gestreifter Kleidung und Meerjungfrauen, die die Gekenterten im Meer umringen. Fritz Aigner verbindet in dieser Darstellung mehrere zeitlich aufeinanderfolgende Szenen zu einem einzigen Bild.

Die Seemänner können dabei als eine einzige Figur gelesen werden, die – von links nach rechts – schrittweise von den Meerjungfrauen aus dem Wasser gehoben wird. Diese Rettung mündet schließlich in einem Liebesakt, der oben auf einer Klippe stattfindet.

Meerjungfrauen als verführerische Wesen kommen in der Kunstgeschichte immer wieder vor. Aigner knüpft hier an die antiken Sirenen an, die Seemänner mit ihrem Gesang betören und ins Verderben locken. Gleichzeitig lässt sich das Bild auch als fantastische, surreale Liebesfantasie lesen – eine Szene, die weniger real als traumhaft erscheint.

Kunsthistorisch stehen Meerjungfrauen häufig für körperliche Versuchung und die Verführung durch Sinneslust – ein Motiv, das Aigner hier vieldeutig aufgreift.

*Fritz Aigner – Neptun & his ladies.*



1984. Tusche-Pinsel Zeichnung. 42 x 29 cm.  
Faksimile. Original im Archiv der Oberösterr. Versicherung AG

In der Zeichnung **Neptun & his ladies** aus dem Jahr 1984 ist ein Liebesakt im Meerwasser dargestellt. Die Küstenszene ist deutlich zweigeteilt. Links dominieren hohe Wellen, die gegen schroffe Klippen schlagen. Im Wasser erscheint ein nacktes Liebespaar: der Meeresherr der griechischen Mythologie, Neptun, auf dessen erigiertem Phallus eine nackte Meerjungfrau sitzt. Die beiden sind unverkennbar im Liebesakt gezeigt. Davor sind die Schwanzflosse, das Gesicht und die Brüste einer weiteren Nixe erkennbar.

Auf der rechten Bildseite liegt, halb verborgen in den Klippen, eine Frauengestalt, die die Szene im Meer aufmerksam beobachtet. Fritz Aigner arbeitet auch hier mit versteckten Details: Bei genauerem Hinsehen lassen sich in den Gesteinsformationen, im Wasser und in den Wolken weitere Phallussymbole entdecken, die das Thema von Erotik und Sinnlichkeit subtil, aber konsequent verdichten.

*Fritz Aigner – Leviathan.*



1988. Radierung. 29,5 x 39,7 cm.  
(siehe Etzlstorfer S.351)

In diesem Werk von Fritz Aigner zeigt sich das Meer als existenzieller Schauplatz. Links im Bild liegt ein mehrmastiges Schiff in deutlicher Schiefelage. Es wirkt instabil, dem Wellengang ausgeliefert, als hätte es die Kontrolle über seinen Kurs verloren. In der Mitte erhebt sich bedrohlich der Leviathan: ein gewaltiger Fischkörper, der aus der Tiefe auftaucht und das Schiff zu kentern droht. Seine gebogene Form spannt sich über die Wasseroberfläche, das Maul ist geöffnet, die Bewegung nach oben gerichtet, kraftvoll und unaufhaltsam.

Das Meer ringsum ist dunkel und unruhig. Wellenzüge überlagern einander und ziehen sich über die gesamte Bildfläche. Der **Leviathan** scheint aus dieser Bewegung heraus zu entstehen und beinahe mit dem Wasser zu verschmelzen. Im Hintergrund öffnet sich ein intensiv rot gefärbter Himmel. Eine leuchtende, kreisförmige Lichtquelle breitet sich dort aus und setzt einen starken Kontrast zur dunklen See. Linien, Farben und Formen greifen ineinander – alles wirkt bedrohlich, wenig hoffnungsvoll. Selbst das Licht verstärkt diesen Eindruck.

**Fritz Aigner – Alpenländischer Marinemaler auf Tresco  
(mit Möwen, Seelöwen und Leuchtturm).**



1982. Radierung (Probedruck). 68,5 x 49,5 cm. (siehe Ettlstorfer S.353)

Das hier gezeigte Werk von Fritz Aigner zeigt ein kleines, reich geschmücktes Segelboot mit dem Namen Sea Kaiser, das sich mit spürbarer Kraft durch ein aufgewühltes Meer bewegt. Der Bug des Bootes schneidet steil durch die schäumenden Wellen, Gischt spritzt hoch, das Wasser wirkt schwer und in ständiger Bewegung. Die Szene vermittelt den Eindruck von Tempo und Widerstand, als hätte kurz zuvor ein Sturm gewütet.

Am Bug des Bootes befindet sich eine markante Gallionsfigur: der Kopf Rembrandts, erkennbar an der Malermütze und dem ernstesten, nach vorne gerichteten Blick. Er gibt dem Schiff die Richtung vor. Flankiert wird er von einer weiblichen Figur, deren Körper in die ornamentale Gestaltung des Bugs eingebunden ist und an barocke Formen erinnert.

An Bord befindet sich im Hintergrund eine Frau mit langem, wallendem Haar, die dem Betrachter den Rücken zuwendet und hinaus auf das Meer blickt. Ihre Haltung wirkt ruhig und zugleich wachsam.

Im hinteren Bereich des Bootes sitzt der Künstler selbst. Mit Kapitänsmütze und Pfeife steuert er das Schiff ruhig und souverän durch die Wellen. Aus seinem Rücken wächst eine überdimensionale Krabbe, deren Scheren eine ovale Leinwand bearbeiten.

Mensch, Tier und Malerei gehen hier ineinander über. Im Hintergrund sind Möwen und ein Leuchtturm zu erkennen, der standhaft aus dem Meer ragt. Das Bild verbindet Naturgewalt, Selbstbildnis und künstlerisches Schaffen zu einer vielschichtigen, lebendigen Szene.

*Fritz Aigner – ohne Titel (Schiff auf wilder See).*



1988. Radierung (Probedruck). 32,5 x 49 cm.

In dieser Radierung von Fritz Aigner blickt der Betrachter von einem Schiff aus auf ein aufgewühltes Meer. Im Vordergrund sind dunkle Figuren zu erkennen, die dicht am Rand des Bootes sitzen oder stehen. Sie wirken angespannt und zurückgenommen, als wären sie Teil eines Geschehens, das sich außerhalb ihrer Kontrolle abspielt. Das Schiff bietet Schutz, wirkt jedoch zugleich eng und begrenzend – fast wie ein abgeschlossener Raum mitten in der Bewegung.

Rechts am Schiff steht ein Mann, der durch ein Fernrohr in die Weite schaut. Seine Haltung ist konzentriert, der Blick nach außen gerichtet. Er scheint das Geschehen vor dem Schiff aufmerksam zu beobachten.

Die Wasseroberfläche nimmt einen großen Teil des Bildes ein. Dichte, sich überlagernde Wellen ziehen sich bis zum Horizont und prägen die gesamte Komposition. Das Meer wirkt unruhig, die kleineren Schiffe im Vordergrund scheinen mit dem Wellengang zu kämpfen. In der Ferne tauchen weitere, massive, kathedralenartige Schiffe auf, die wie Felsen im Meer stehen. Sie wirken schwer und monumental. Links erhebt sich aus den Wellen ein riesiger, bedrohlicher Fischkörper, der sich deutlich vom dunklen Wasser abhebt und die Spannung der Szene weiter verdichtet.

*Fritz Aigner – Überfülltes Schiff vor strahlender Sonne.*



*1988. Radierung (Probedruck). 49 x 69 cm. (siehe Etlzstorfer S.350).*

In dieser Radierung von Fritz Aigner entfaltet sich eine dichte, spannungsgeladene Szene. Links im Bild liegt ein großes Schiff direkt an einer Hafenummauer. Es ist überfüllt mit Menschen, die dicht gedrängt stehen und sitzen. Körper und Gesichter schieben sich ineinander, einzelne Figuren sind kaum voneinander zu trennen. Die Enge ist deutlich spürbar – kaum Raum für Bewegung, kaum Abstand. Das Schiff wirkt schwer beladen, fast überfordert von der Menge, die es trägt. Darüber ragt die dunkle, kantige Architektur des Hafens und verstärkt den Eindruck von Bedrängnis.

Rechts öffnet sich der Blick hinaus auf das Meer. Die Wasseroberfläche ist dunkel und unruhig, die Wellen überlagern einander und ziehen sich bis weit in den Hintergrund. Dort kämpft ein weiteres Schiff gegen die See und gegen einen riesigen Fisch, der aus dem Wasser auftaucht. Der Mast des Schiffes ist stark gebogen und erinnert in seiner Form an eine übergroße Angel, gespannt bis an die Grenze des Möglichen.

Die strahlende Sonne im Hintergrund beleuchtet diese Szene. Sie steht ruhig über dem bewegten Meer und gibt einen starken Kontrast zur dunklen, verdichteten Szene im Vordergrund. Ihr Licht wirkt fremd und beinahe entrückt – ein stiller Gegenpol zur Unruhe, Enge und Bedrohung, die das Bild bestimmen.

Fritz Aigners Auseinandersetzung mit Religion und Kirche ist eine zutiefst zwiespältige. Sein Verhältnis zur Religion ist kein ruhiges, sondern ein aufgeladenes. Es beginnt früh – in den sakralen Räumen der Stifte Kremsmünster und St. Florian, in denen er prägende Jahre seines Lebens verbrachte und die tiefe Spuren in seiner Bildwelt hinterließen. Kirchen, Altäre, Bilder und Rituale schreiben sich tief in sein visuelles Gedächtnis ein. Diese Nähe bleibt. Doch ebenso bleibt die Distanz. Aigner begegnet der Institution Kirche mit wachsender Skepsis. Persönliche Erfahrungen verschärfen diesen Bruch: finanzielle Forderungen der Amtskirche, schlecht entlohnte Gestaltungsaufträge – ein Missverhältnis von Macht, Moral und Menschlichkeit.

Aus dieser Spannung heraus entstehen seine religiösen Werke. Sie sind keine Andachtsbilder, sondern Reibungsflächen. Aigner nutzt die christliche Bildtradition, um sie aufzubrechen. Oft wählt er einen zynischen, manchmal bitteren Blickwinkel, mit dem er kirchliche Machtverhältnisse offenlegt und moralische Autorität in Frage stellt. Religiöse Motive werden nicht verklärt, sondern entlarvt. Immer wieder mischt sich Persönliches ein – biografische Erfahrungen, Krisen, Verletzungen. Religion wird zur Projektionsfläche des eigenen Ringens.

Im Zentrum seiner Werke steht immer wieder Jesus Christus. Nicht als triumphierender Erlöser, sondern als leidender Mensch. Aigner stellt dessen Passion seinem eigenen Leben gegenüber und holt sie radikal in die Gegenwart. Christus erscheint in unterschiedlichen Szenen – verhöhnt, gekrönt, gezeichnet, auf das Schweiß Tuch reduziert.

Besonders eindringlich ist die Farbgebung der Druckgrafiken. Inmitten von Schwarz und Weiß bricht hier eine helle Farbigkeit hervor. Es markiert Christus als Lichtgestalt – und zugleich als Zielscheibe. Das Licht schützt nicht, es macht sichtbar.

Aigners religiöse Werke erzählen von Leiden, Schuld und Ausgesetztheit, aber auch von der Unmöglichkeit einfacher Antworten. Sie beruhigen nicht. Sie fordern heraus. Und genau darin liegt ihre nachhaltige Wirkung.

*Zyklus Ecce Homo*

*Der schöne Christus*



1970. Radierung mit Aquatinta.  
49,5 x 59,5 cm.

*Schweisstuch*



1970. Radierung mit Aquatinta.  
49,5 x 59,5 cm.

*Der singende Engel*



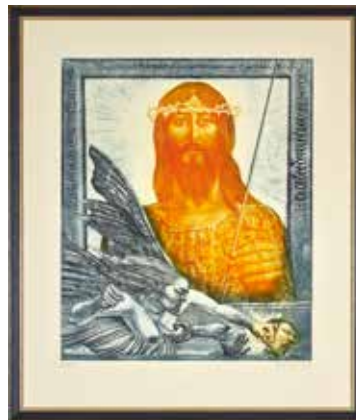
1970. Radierung mit Aquatinta.  
49,5 x 59,5 cm.

*Herz Jesu*



1970. Radierung mit Aquatinta.  
49,5 x 59,5 cm.

*Der schwarze Christus*



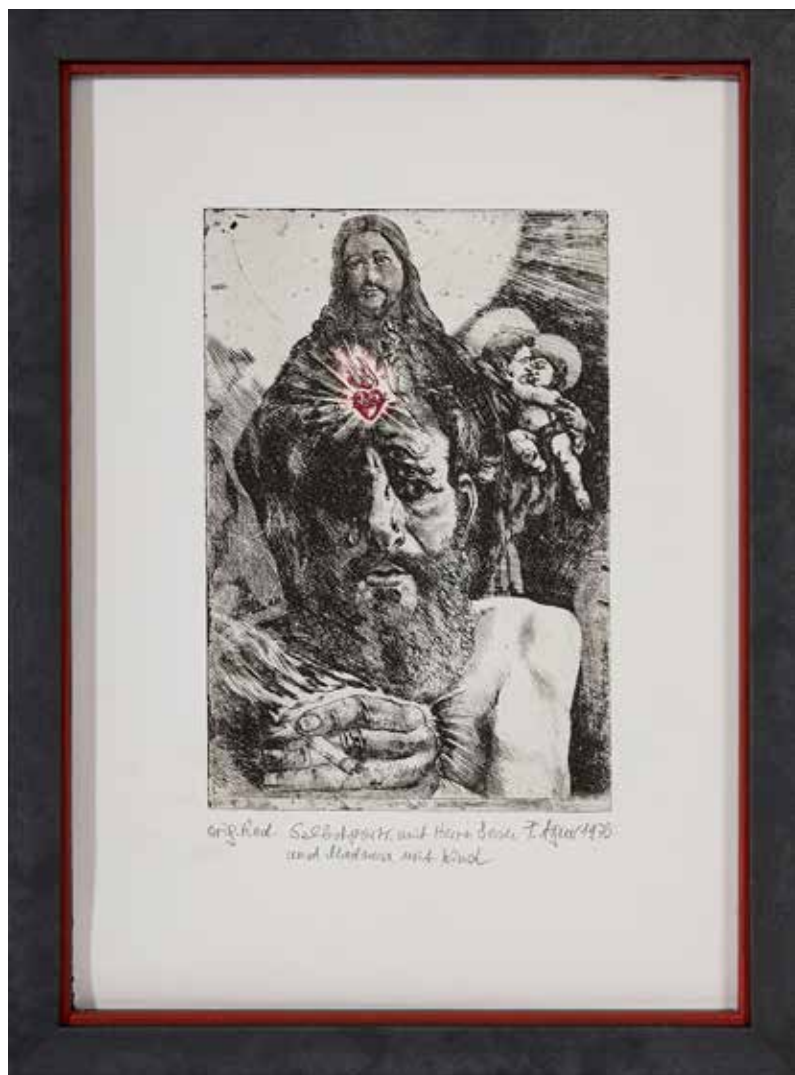
1970. Radierung mit Aquatinta.  
49,5 x 59,5 cm.

*Die Verhöhnung Christi*



1970. Radierung mit Aquatinta.  
49,5 x 59,5 cm.

**Fritz Aigner – Selbstporträt mit Herz Jesu und Madonna mit Kind.**



1970. Radierung aus der Serie „Ecce Homo“. 59,5 x 49,5 cm.  
Abbildungen des Zyklus – siehe Dieckmann Nr.73 – 78

In den sieben Druckgraphiken aus dem Zyklus **„Ecce Homo“** setzt sich Fritz Aigner mit einer der zentralen Bildtraditionen der christlichen Kunst auseinander. Der Titel **„Ecce Homo“** verweist auf die Szene aus dem Johannesevangelium – die sogenannte **„Schaustellung des Herrn“** – in der Pontius Pilatus den gefolterten und mit der Dornenkrone gekrönten Jesus Christus dem ihn verhöhnenden Volk vorführt. Zugleich knüpft Aigner an die lange Tradition von Andachtsbildern an, die den leidenden Christus frontal, verletzlich und den Blick des Betrachters suchend zeigen.

Aigner greift dieses Thema auf und konfrontiert den Betrachter mit verschiedenen Szenen aus dem Leben und Leiden des Gottessohnes. Jesus tritt dabei in Interaktion mit seinem Umfeld. Neben der Darstellung als Retter und Bewahrer rückt vor allem sein Leidensweg in den Fokus – von der Dornenkrönung und Auspeitschung über die Kreuzigung bis hin zum Abdruck auf dem Schweißstuch.

Das Werk **Herz Jesu** zeigt eine traditionelle, ikonische Darstellung Christi, der in überdimensionaler Größe den Hintergrund der Szene einnimmt. Im Vordergrund sind drei Vertreter der katholischen Kirche zu sehen, überspitzt inszeniert, in machtvoller Pose und mit Blick nach unten am vorderen Bildrand positioniert. Im rechten unteren Eck erscheint ein Totenkopf mit Mitra als Verweis auf Vergänglichkeit der weltlichen bzw. kirchlichen Machtverhältnisse.

Diese Ambivalenz prägt auch die übrigen Werke des Zyklus: überspitzte, teils ironische Darstellungen weltlicher Ordnung stehen der religiösen Bildwelt gegenüber. Christus erscheint dabei als Mensch gewordener Sohn, der Leid und Pein durch sein Umfeld erfährt – ein Motiv, das Aigner immer wieder mit biografischen Bezügen verknüpft.

Eine besondere Zuspitzung erfährt der Zyklus im Werk Selbstporträt mit **Herz Jesu** und **Madonna mit Kind**. Hier verschränkt Aigner die religiöse Ikonografie unmittelbar mit seiner eigenen Person. Im Vordergrund erscheint der Künstler selbst, gezeichnet, verletzlich und frontal dem Betrachter zugewandt. Hinter ihm erhebt sich Christus und das Herz Jesu als leuchtendes, ikonisches Zeichen, das die Stirn des Künstlers erleuchtet, während die Madonna mit Kind als zweite religiöse Bezugsebene präsent ist. Aigner positioniert sich damit zwischen göttlicher Heilsverheißung und menschlicher Ohnmacht. Es entsteht der Eindruck, als würde der Gottessohn selbst dem Künstler seine Inspiration eingeben – ein Selbstporträt, gespickt von Gottesvertrauen und Ehrfurcht.

Allen Druckgraphiken gemein ist die experimentelle Farbgebung. Aigner kolorierte die sonst gänzlich in Schwarz-Weiß gehaltenen Blätter partiell mit einer gelb-orangen-rot leuchtenden Farbe. Diese Farbsetzung hebt die zentralen religiösen Motive der einzelnen Werke hervor und unterstreicht sie als Zeichen von Erleuchtung, Schmerz und innerer Glut. Dadurch wird die emotionale sowie symbolische Wirkung der Darstellungen zusätzlich verstärkt.

*Fritz Aigner – ohne Titel (Jesuskopf mit Blumenranke).*



1980. Radierung. 60 x 95 cm.

Dieses Werk zeigt Jesus Christus als ruhige, zugleich verletzte Erscheinung. Sein Gesicht tritt aus einem leuchtend orange-gelben Farbfeld hervor, umgeben von einer Dornenkrone. Der Blick ist direkt, ernst und wach – kein leidender Schrei, sondern ein stilles Aushalten. Christus erscheint hier nicht als entrückter Erlöser, sondern als Mensch, der dem Betrachter auf Augenhöhe begegnet.

Der Kopf ist in ein kräftiges gelb-orangeres Feld eingebettet, das sich deutlich vom dunkleren, kühleren Hintergrund abhebt. Diese Farbfläche bündelt die Aufmerksamkeit auf das Gesicht und gibt ihm eine besondere visuelle Gewichtung.

Rechts daneben wachsen Blumen und Blüten in den Bildraum: Lilien, Rosen und Knospen. Sie stehen in starkem Kontrast zum Dornenkranz und verbinden Leid und Hoffnung, Schmerz und Schönheit. Leben und Verletzung existieren nebeneinander, ohne sich aufzulösen.

*Fritz Aigner – ohne Titel (Jesuskopf mit Blumenranke).*



1979. Radierung. 70 x 100 cm.

Fritz Aigner malt keine Porträts, um nur Menschen darzustellen. Er malt sie, um ihnen nahe zu kommen. Wenn man seinen Bildnissen von Persönlichkeiten begegnet, tritt man nicht vor repräsentative Köpfe, sondern in einen psychologischen Raum.

Wenn man vor einem solchen Porträt steht, spürt man sofort: Hier geht es nicht um Ähnlichkeit allein. Es geht um Haltung, um innere Spannung, um das, was ein Mensch mit sich trägt. Der Künstler interessiert sich nicht für die äußere Rolle, nicht für Rang, Ruhm oder gesellschaftliche Funktion. Aigner interessiert der Moment, in dem sich etwas zeigt, das man normalerweise verbirgt. Ihn interessiert der Mensch hinter der Maske – und das, was in ihm arbeitet, zweifelt, leidet oder widerständig bleibt.

In seinen Porträts von Künstlern, Komponisten, Denkern oder öffentlichen Figuren

verbindet Aigner technische Brillanz mit existenzieller Schärfe. Seine Virtuosität dient aber nie der Gefälligkeit. Sie ist das Werkzeug, um Nähe herzustellen, den Blick zu schärfen – manchmal schonungslos nah. Die Gesichter wirken angespannt, gealtert, konzentriert, oft in sich gekehrt. Je genauer man hinsieht, desto mehr beginnt das Bild zurückzublicken. Die dargestellten Persönlichkeiten wirken präsent, manchmal fast unangenehm nah.

Aigner wählt seine Modelle bewusst. Komponisten, Künstler, Außenseiter oder starke Einzelgänger ziehen ihn an. Menschen, die für etwas stehen – und dafür einen Preis bezahlt haben. In ihnen spiegelt sich auch Aigners eigenes Ringen mit der Welt, mit Gesellschaft und mit sich selbst. Viele dieser Porträts erzählen deshalb nicht nur von der dargestellten Person, sondern auch vom Künstler, der sie malt.

Besonders bei historischen Persönlichkeiten löst er das Porträt aus der reinen Zeitgebundenheit. Er holt sie in eine zeitlose Gegenwart, in der man ihnen auf Augenhöhe begegnet. Er entkleidet sie jeder Denkmalshaftigkeit. Keine Verklärung, kein Pathos. Stattdessen begegnen dir diese Persönlichkeiten als Menschen aus Fleisch und Blut, mit Brüchen, mit Tiefe, mit Widersprüchen.

Aigners Porträts verlangen Zeit. Sie lassen sich nicht im Vorbeigehen erfassen. Wer sich auf sie einlässt, wird belohnt: mit intensiven Blicken, stiller Dramatik und dem Gefühl, einem Menschen wirklich begegnet zu sein – nicht seiner Rolle, sondern seinem Innersten. Genau das macht Fritz Aigners Porträts so stark und aktuell.

*Fritz Aigner – Anton Bruckner.*



1971. Probedruck Radierung, 66 x 84 cm.

Fritz Aigner malt **Anton Bruckner** im strengen Profil. Der Kopf ist ruhig, konzentriert, unbeweglich – ein Bild innerer Disziplin und geistiger Sammlung. Aigner stellt den Komponisten nicht als gefeierten Meister dar, sondern als nach innen gerichteten Menschen.

Um Bruckners Haupt legt sich ein runder Bildraum, wie ein Medaillon.

Darunter erscheinen barocke Engelchen, die das Siegel des Stifts St. Florian tragen. Sie verweisen auf Bruckners lebenslange Verbindung zu diesem Ort: Kloster, Glaube und Musik als geistige Heimat. Das Siegel wirkt dabei nicht dekorativ, sondern wie ein Fundament, auf dem Bruckners Werk ruht.

Die Verbindung von nüchternem, realistischem Porträt und üppiger barocker Symbolik erzeugt Spannung. Geistige Strenge trifft auf religiöse Bildtradition. Aigner zeigt Bruckner als zutiefst verwurzelte Persönlichkeit – zwischen Demut, innerer Größe und spiritueller Verpflichtung.

*Fritz Aigner – Anton Bruckner.*



1988. Radierung. 49 x 32 cm. (siehe Etzlstorfer S.242)

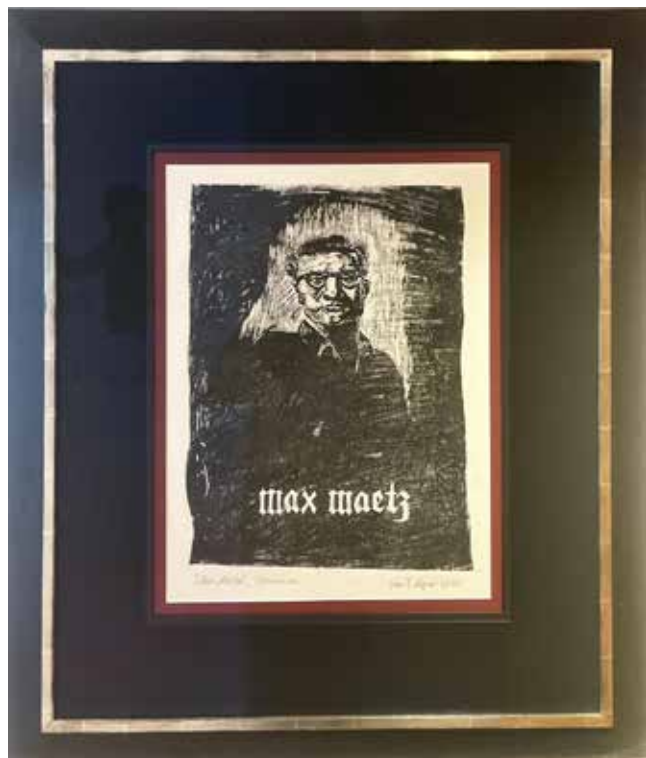
Die Farbradierung zeigt **Anton Bruckner** als stillen, gealterten Mann. Der Blick ist nach innen gerichtet, ernst und wach zugleich. Falten, Haltung und die leicht gespannte Mimik erzählen von Disziplin, innerer Strenge und lebenslanger Schaffenskraft. Die Gesichtszüge sind klar, die Haltung aufrecht, die Stimmung ruhig und gesammelt.

Es wirkt, als blicke hier ein Mensch bewusst auf sein Leben und sein Werk zurück – nicht stolz, nicht selbstzweifelnd, sondern in stiller Zustimmung. Eine Rückschau, frei von Pathos.

Aigner konzentriert sich hier ganz auf den Ausdruck. Kein Symbol, keine erzählerische Überhöhung, keine religiöse Aufladung. Der dunkle, reduzierte Hintergrund und die gedämpfte Farbigkeit rücken das Gesicht umso stärker in den Fokus. Die künstlerische Präzision verstärkt diesen Eindruck von innerer Klarheit.

So entsteht ein Porträt von großer Ruhe und Würde. Es zeigt Bruckner nicht als Denkmal, sondern als Mensch – in einem Moment des Innehaltens am Ende eines langen, konsequent gelebten Weges.

*Fritz Aigner – Max Maetz.*



*p.m. 2021, Radierung (Probedruck). 42 x 55 cm.*

Das Porträt zeigt **Max Maetz** als dunkle, frontal auftretende Figur. Das Gesicht tritt scharf aus dem schwarzen Bildgrund hervor, der Blick ist direkt, wach und unbeirrbar. Der Körper verschwindet nahezu vollständig im Dunkel – alles konzentriert sich auf Kopf und Haltung.

Die raue, grobe Druckstruktur verleiht dem Bild eine spürbare Spannung. Nichts wirkt weich oder versöhnlich. Der Körper löst sich im Dunkeln auf, das Gesicht behauptet sich. Dieses Porträt will nicht gefallen. Es steht wie ein Widerstand im Raum. Der ins Bild gesetzte Name max maetz wirkt wie ein Manifest – selbstbewusst, kompromisslos. Max Maetz ist das Pseudonym von Karl Wiesinger (1923 – 1991), einem Linzer Zeitgenossen Aigners, Kommunisten und Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus. Verfolgung, Verletzung und Haft prägten sein Leben. Auch nach 1945 wurde er Mitglied der KPÖ und blieb eine unbequeme politische Stimme. Anpassung oder Rückzug kamen für ihn nicht in Frage.

Aigner greift diese Haltung konsequent auf. Das Bild zeigt keinen Helden, aber auch kein Opfer. Es zeigt einen Menschen, den politische Überzeugung geprägt und gehärtet hat. Die Dunkelheit im Bild und die grobe Struktur stehen für Erfahrung, nicht für Resignation. Der Blick wirkt geprüft, aber nicht gebrochen.

So wird Max Maetz bei Aigner zum Bild eines Menschen, der durch Ideologie, Verfolgung und Widerstand geformt wurde – kein Opferbild, kein Heldenbild, sondern das Porträt eines politisch geprägten Charakters, der Haltung bewahrt, auch um den Preis der Isolation.

*Fritz Aigner – ohne Titel (Knabenporträt).*



*1971. Radierung (Probedruck). 49 x 63 cm.*

Dieses Werk von Fritz Aigner zeigt das Porträt eines Jungen. Sein Blick ist ruhig und offen, aber zugleich nachdenklich, fast schon unsicher. Etwas scheint ihn zurückzuhalten. Der Junge wirkt, als würde er zuhören – nicht der Außenwelt, sondern seinen eigenen Gedanken. Sein Körper ist

fast vollständig von einer streng gemusterten Fläche verdeckt, die wie eine Decke oder ein Schutzschild wirkt. Der Junge scheint dadurch geborgen, aber zugleich eingeschlossen zu sein.

Über seinem Kopf öffnet sich eine zweite Welt. Drei barock gerahmte Porträts schweben im oberen Bilddrittel wie eine Bühne der Gedanken. Links und rechts tauchen verzerrte Gesichter auf, dem Jungen ähnlich, aber doch fremd. Sie wirken wie innere Spiegelbilder: überzeichnet, verunsichernd, möglicherweise bedrohlich. In der Mitte erscheint eine dunkle Männerfigur mit Spitzhut und Feder – eine Gestalt zwischen Räuber, Fantasiefigur und literarischem Archetyp. Totenkopffahnen sowie eine Figur mit Turban rahmen diese Szene und verleihen ihr eine ambivalente Stimmung zwischen Spiel und Gefahr, Abenteuerlust und Unruhe.

Diese obere Zone lässt sich wie ein inneres Theater lesen. Bilder, Geschichten und Vorstellungen drängen sich auf, kreisen um den Jungen und beanspruchen seine Aufmerksamkeit. Sie scheinen ihn zu beschäftigen, vielleicht auch zu überfordern. Der Hintergrund des gesamten Bildes ist von hellen Farbspritzern durchzogen. Sie wirken wie Spuren von Bewegung und Energie, wie sichtbare Zeichen eines unruhigen Denkens oder eines schöpferischen Prozesses.

Ob autobiografische Bezüge mitschwingen, bleibt hier offen. Sicher ist jedoch: Dieses Knabenporträt erzählt nicht von Idylle, sondern von der Macht der Imagination – von Gedanken, die größer sind als der Raum, in dem sie entstehen.

Die Gesellschaftsbilder von Fritz Aigner zeigen keine heile Welt. Sie führen uns in Wirtshäuser, Bars, Keller und nächtliche Treffen – dorthin, wo Menschen trinken, reden, begehren und sich gehen lassen. Was auf den ersten Blick nach Geselligkeit aussieht, kippt bei genauerem Hinsehen rasch ins Unruhige, Spannungsvolle, manchmal auch Absurde oder Unheimliche.

Aigner interessiert nicht das höfliche Miteinander, sondern der Moment, in dem die Masken fallen. Seine Figuren sitzen dicht beisammen, beobachten und mustern einander, greifen nach Gläsern, reden miteinander – oder übereinander. Ihre Blicke erzählen von Spaß, Überdruß und Lust, aber auch von Rausch und Müdigkeit. Erotik ist oft präsent, aber nie unschuldig. Sie ist ein Spiel aus erotischem Begehren und Obszönität, zwischen Anziehung und

Grenzüberschreitung. Die dargestellten Szenen sind Momentaufnahmen aus nächtlichen Gesellschaften – eine zu Bild gebrachte Beobachtung aus dem, was dort passiert, gespickt mit berauschter Phantasie.

Häufig ist Aigner selbst Teil des Geschehens. Er erscheint als Trinker, als stiller Beobachter oder als Beteiligter. Damit macht er deutlich: Er steht nicht außerhalb der Gesellschaft, die er zeigt. Er ist Teil davon. Seine Bilder sind keine moralischen Urteile, sondern präzise, oft schonungslos ehrliche Bestandsaufnahmen menschlichen Verhaltens.

Typisch ist die Fülle der Darstellungen. Viele Figuren, viele Gesten, viele Details drängen sich in einem Bild. Erst beim längeren Hinsehen öffnen sich weitere Ebenen: überzeichnete Proportionen, symbolische Gegenstände, ironische Hinweise. Gläser, Kerzen oder Möbel werden zu stillen Mitspielern der Szene.

Technisch sind diese Arbeiten präzise und kraftvoll. Alles wirkt real – und doch leicht verschoben. Genau in dieser Spannung liegt ihre Wirkung.

Aigners Gesellschaftsbilder wollen nichts erklären. Sie laden ein, genau hinzusehen. Wer sich auf sie einlässt, entdeckt nicht nur fremde Figuren in dunklen Räumen, sondern erkennt vieles wieder, was zum Menschsein gehört – unangenehm, ehrlich und überraschend nah.

**Fritz Aigner – Gesellschaft mit fantastischen Gläsern.**



1977. Tusche-Pinsel Zeichnung. 46 x 39 cm.

Die Tuschezeichnung Fritz Aigners mit dem Titel **Gesellschaft mit fantastischen Gläsern** zeigt eine intime, zugleich spannungsgeladene Szene an einem gedeckten Tisch.

Drei Figuren sitzen einander gegenüber. Links erscheint eine männliche Person, die sich als Selbstbild des Künstlers lesen lässt. In der Hand hält er ein langstieliges Glas, sein Blick ist aufmerksam auf die gegenüberliegende Tischseite gerichtet.

Dort sitzt ein Mann mit breitem Grinsen. Hinter ihm lehnt sich eine nackte Frau an seinen Oberkörper. Beide halten Gläser in den Händen. Erst bei genauerem Hinsehen wird die Irritation sichtbar: Das Trinkgefäß des Mannes ist phallisch geformt und verschiebt die Szene deutlich ins Erotisch-Obszöne.

Der Blick der Frau richtet sich nach unten, weg vom Betrachter, hinein in das Geschehen. Nähe, Nacktheit und Symbolik erzeugen eine Spannung zwischen Geselligkeit, Rausch und Triebhaftigkeit. Was zunächst wie eine Trinkrunde wirkt, kippt in eine bewusst überzeichnete, voyeurhafte Situation.

Typisch für Aigner sind die versteckten Details, die sich erst bei genauer Betrachtung erschließen. Sie öffnen einen weiteren Interpretationsraum und ziehen den Betrachter in die Szene hinein – nicht als distanzierter Beobachter, sondern als stiller Teil dieser Gesellschaft.

**Fritz Aigner – Gesellschaft mit fantastischen Gläsern.**



1977. Tusche-Pinsel Zeichnung. 54 x 37 cm.

Eine weitere Tuschezeichnung von Fritz Aigner trägt ebenfalls den Titel **Gesellschaft mit fantastischen Gläsern** (1977). Alles deutet darauf hin, dass dieses Blatt als Gegenstück oder Fortsetzung des zuvor beschriebenen Werkes gedacht ist – wie eine weitere Szene derselben Nacht.

Der Blick des Betrachters ist stark nach unten versetzt. Aus dieser Untersicht wird das Trinkgelage zur übermächtigen Szenerie. Fast mittig steht Aigner selbst, den Kopf weit zurückgelegt, das langstielige Glas bereits zum letzten Schluck angesetzt. Rechts taucht

nur noch der Kopf seines Gegenübers auf. Ein unnatürlich verlängerter Arm hebt das Glas beinahe wie ein Zeichen des Exzesses in die Höhe.

Im Hintergrund zeichnet sich ein Bartresen ab, dahinter das grimmige Gesicht des Wirtes – Beobachter und stiller Zeuge zugleich. Links stehen zwei Frauen: eine mit dem Rücken zum Betrachter, mit bewusst überzeichneten weiblichen Proportionen; dahinter eine zweite Gestalt, deren dunkle, unscharfe Gesichtszüge sie rätselhaft und ungreifbar erscheinen lassen. Hände und Gläser wirken auffallend groß, aus dem Gleichgewicht geraten, als hätten sie ihr eigenes Maß verloren.

Diese bewussten Verzerrungen lassen Realität und Vision ineinander kippen. Nichts wirkt stabil. Proportionen und Perspektiven geraten ins Wanken. Die Szene zeigt keinen realen Raum, sondern einen Zustand. Der Rausch verzerrt Wahrnehmung und Wirklichkeit, die erst im nüchternen Zustand wieder ihre Ordnung findet.

**Fritz Aigner – Ein Gespräch mit phantastischen Gläsern.**



1978. Radierung, 42 x 32 cm.

In der Radierung **Ein Gespräch mit phantastischen Gläsern** zeigt Fritz Aigner zwei Männer an einem Tisch in einem konzentrierten, beinahe intimen Zwiegespräch. Zwischen ihnen ragen mehrere hohe, schlanke Gläser auf, die wie fragile, übergroße Konstruktionen den Raum strukturieren und das Geschehen dominieren.

Im rechten Vordergrund liegt quer zur Szene eine nackte, schlafende weibliche Figur. Ihr Körper ist dem Betrachter zugewandt, entspannt ausgestreckt, beinahe beiläufig in das Bild eingebettet. Sie nimmt nicht aktiv am Geschehen teil, sondern wirkt vielmehr

wie ein stilles, körperliches Gegengewicht zur geistigen Spannung zwischen den beiden Männern. Ihre Nacktheit bleibt unbeachtet, sie scheint Teil der Situation zu sein – vertraut, selbstverständlich, nicht spektakulär.

Die beiden Gesprächspartner sind einander zugewandt, ihre Körperhaltung ruhig und gesammelt. Der Dialog wirkt weniger laut oder gesellig als vielmehr nachdenklich und zurückgenommen. Die Szene lässt sich als Moment nach einem Trinkgelage lesen: Ein Innehalten, ein ruhiges Sinnieren über das Erlebte. Die Gläser fungieren dabei nicht nur als Requisiten, sondern als symbolische Mittler – sie trennen und verbinden zugleich. Die liegende Frau verstärkt den Eindruck einer schwebenden Situation zwischen Intimität, Erschöpfung und Distanz.

*Fritz Aigner – Im Theatercasino.*



1988. Radierung. 29,5 x 39,7 cm. (siehe Etlstorfer S.268)

In der Radierung *Im Theatercasino* (1988) zeigt Fritz Aigner eine dicht gedrängte Gesellschaft in einem überfüllten Innenraum. Figuren sitzen, stehen, lehnen sich vor, beugen sich über Tische. Gläser, Flaschen und Lampen strukturieren die Szene und führen den Blick durch das Gewimmel.

Nichts wirkt geordnet. Gesichter drängen sich ineinander, manche grotesk verzerrt, andere erschreckend nah. Gespräche scheinen gleichzeitig stattzufinden, Blicke kreuzen sich, gehen ins Leere oder treffen den Betrachter direkt. Der Raum wirkt laut, stickig, voller Bewegung – und doch wie angehalten in einem einzigen Moment.

Aigner zeigt kein einzelnes Erlebnis, sondern einen Zustand: Beobachten und Beobachtetwerden zugleich, Teil dieser Gesellschaft zu sein und ihr dennoch gegenüberzustehen. Das Bild lädt ein, nicht alles auf einmal erfassen zu wollen, sondern sich treiben zu lassen – von Gesicht zu Gesicht, von Geste zu Geste, mitten hinein in diese flirrende, menschliche Verdichtung.



Fritz Aigner malt Erotik nicht, um zu gefallen. Er malt sie, weil sie ihn umtreibt. Seine Bilder sind keine stillen, ästhetischen Akte im klassischen Sinn. Sie zeigen einen verstohlenen Blick auf lüsternes Begehren – und zwingen zugleich zur direkten Teilnahme an intimen Momenten.

Nacktheit ist bei Aigner Rohheit. Der Körper erscheint nicht idealisiert, nicht geschönt, sondern direkt, offen, manchmal schonungslos. Haut ist Haut. Fleisch ist Fleisch. Viele Darstellungen sind detailgetreu ausgearbeitet, fast fotografisch genau. Der Blick des Künstlers verschont nichts. Brüste, Unterleib, Behaarung, Berührungen – alles ist sichtbar. Diese Genauigkeit bringt seine Bilder nahe an die Grenze des Pornografischen. Und genau dort hält Aigner sie fest.

Erotik ist bei Aigner selten romantisch. Sie ist roh, manchmal unbequem. Erotische Fantasien, Obszönitäten und beinahe pornografische Szenen versteckt er häufig in phantastischen, überhöhten Bilderwelten. Farben, Masken, fremde Kostüme oder surreal wirkende Räume legen sich wie ein Filter über das Geschehen. Die Rohheit der Darstellung wird dadurch gemildert, aber nicht aufgehoben. Die Bilder sprechen trotzdem unmittelbar an – nicht nur intellektuell, sondern auch körperlich.

Der Blick spielt eine zentrale Rolle. In vielen Werken wird geschaut, beobachtet und gewertet. Figuren stehen einander nackt gegenüber oder werden von Dritten betrachtet. Auch der Künstler selbst taucht häufig im Bild auf – als Maler, als Beobachter, als Akteur.

Nähe wird so öffentlich, Intimität zum Schauspiel. Erotik entsteht nicht nur durch den Körper, sondern durch das Wissen, gesehen zu werden. Aigner bezieht damit auch den Betrachtenden ein: Er wird Teil des Geschehens, zum Voyeur – und zeigt so, wie sehr Sexualität zugleich im Stillen begehrt und im Außen verurteilt wird.

*Fritz Aigner – ohne Titel (Zwei Frauen mit Maler im Hintergrund).*



1973. Probedruck Radierung. 25 x 32 cm.

Zwei nackte Frauen stehen einander sehr nahe. Haut trifft auf Haut, die Körper füllen den Raum. Die dem Betrachter zugewandte Frau richtet ihren stillen, konzentrierten Blick auf die Blume an ihren Brüsten. Die Darstellung ist intim, körperlich, genau. Im Hintergrund sitzt ein nackter Mann – der Maler selbst. Vor ihm steht eine Leinwand, in der Hand hält er einen Pinsel. Sein Blick ist auf die Szene gerichtet. Die Nähe der Frauen wird hier doppelt gebrochen: durch den Blick des Künstlers und durch den des Betrachters. Die Frauen scheinen sich ihrer Rolle bewusst zu sein. Erotik wird zum Schauspiel, der Akt zum Kommentar über das Malen selbst.

*Fritz Aigner – ohne Titel (Nackte Frau).*



1973. Radierung. 32,5 x 25 cm. (siehe Etzlstorfer S.275)

Eine nackte Frau steht frontal im Bildraum. Die Arme sind nach oben gelegt, der Körper offen, vollständig sichtbar. Ihr Blick ist ruhig und selbstsicher. Sie präsentiert sich – dem Betrachter ebenso wie dem Künstler, der sich im Hintergrund zu ihr wendet. Auch er ist nackt. Er steht mit dem Rücken zur Szene, nur der Kopf ist zur Frau gedreht. Sein Blick gilt eindeutig ihr.

Im Hintergrund arbeitet er an einem Gemälde, doch bleibt offen, was er malt. Ob die Frau Teil des entstehenden Bildes ist, oder ob sie den Künstler in seiner Arbeit stört, wird nicht deutlich. Sicher ist nur: Seine Aufmerksamkeit hat sich von der Leinwand gelöst und auf den realen Körper vor ihm gerichtet.

*Fritz Aigner – Maler mit orientalischem Modell.*



1973. Radierung. 32,5 x 24,5 cm.

Eine üppige, nackte Frau mit orientalischem Kopfschmuck dominiert fast die gesamte Bildfläche. Schmuck, Goldtöne und ornamentale Details verstärken die Sinnlichkeit der Darstellung, lenken den Blick jedoch immer wieder auf den entblößten Körper.

Links im Hintergrund erscheint eine männliche Figur – ein Maler. Er wirkt klein, beinahe randständig, doch sein Blick ist aufmerksam und eindeutig auf den Körper der Frau gerichtet. Er wendet sich nicht dem Betrachter zu, sondern der Szene selbst. Aigner verlegt das Geschehen bewusst in eine vergangene Zeit und schafft damit Distanz, ohne die Intensität der Darstellung zu mindern.

## ***Fritz Aigner – Besuch in Altdorfers Welt.***

Das Werk *Besuch in Altdorfers Welt* zeigt eine dicht gedrängte, nahezu überwältigende Szene. Der Bildraum ist vollständig von Figuren in historischer Kleidung erfüllt. Bewaffnete Männer mit Lanzen und Fahnen drängen nach vorne, Gesichter tauchen aus der Tiefe auf, Körper überschneiden sich. Es gibt kein ruhiges Zentrum, keinen klaren Fokus. Das Geschehen wirkt laut, unruhig und unaufhaltsam.

Aigner bezieht sich hier unmittelbar auf die Bildwelt des Künstlers der Donauschule Albrecht Altdorfer (um 1500). Rüstungen, Standarten und die dramatische Staffelung der Figuren erinnern an dessen Schlachtendarstellungen. Doch das Werk ist keine historische Nacherzählung. Der Titel macht deutlich, dass Aigner diese Szene nicht rekonstruiert, sondern bewusst in sie eintritt. Er bewegt sich als zeitgenössischer Künstler innerhalb dieser renaissancezeitlichen Bilderwelt und tritt dem alten Meister nackt gegenüber – ohne Kostüm, ohne Schutz. Altdorfer ist für Aigner ein großes künstlerisches Vorbild. Immer wieder holt er sich in seinen Bildern gewissermaßen Rat bei ihm.

In diesem Werk scheint sich dieses Verhältnis umzukehren. Altdorfer hält zwei Christus-Gemälde in den Händen und zeigt sie Aigner – als mögliche Inspirationsquelle oder als Einladung zum Austausch, vielleicht auch zur Beurteilung. Die beiden Künstler wirken vertraut, wohlwollend und auf Augenhöhe. Ein kollegialer Dialog entsteht.

Obwohl sie von den Soldaten umringt sind, kippt die Szene nicht ins Bedrohliche. Die Umstehenden erscheinen als Zeugen dieses Austauschs. Aigner macht Altdorfers Bildwelt erneut erfahrbar – nicht nur als historisches Zitat, sondern als lebendiger Ort künstlerischer Auseinandersetzung über Zeitgrenzen hinweg.



## **Fritz Aigner – Der Linzer Turm.**

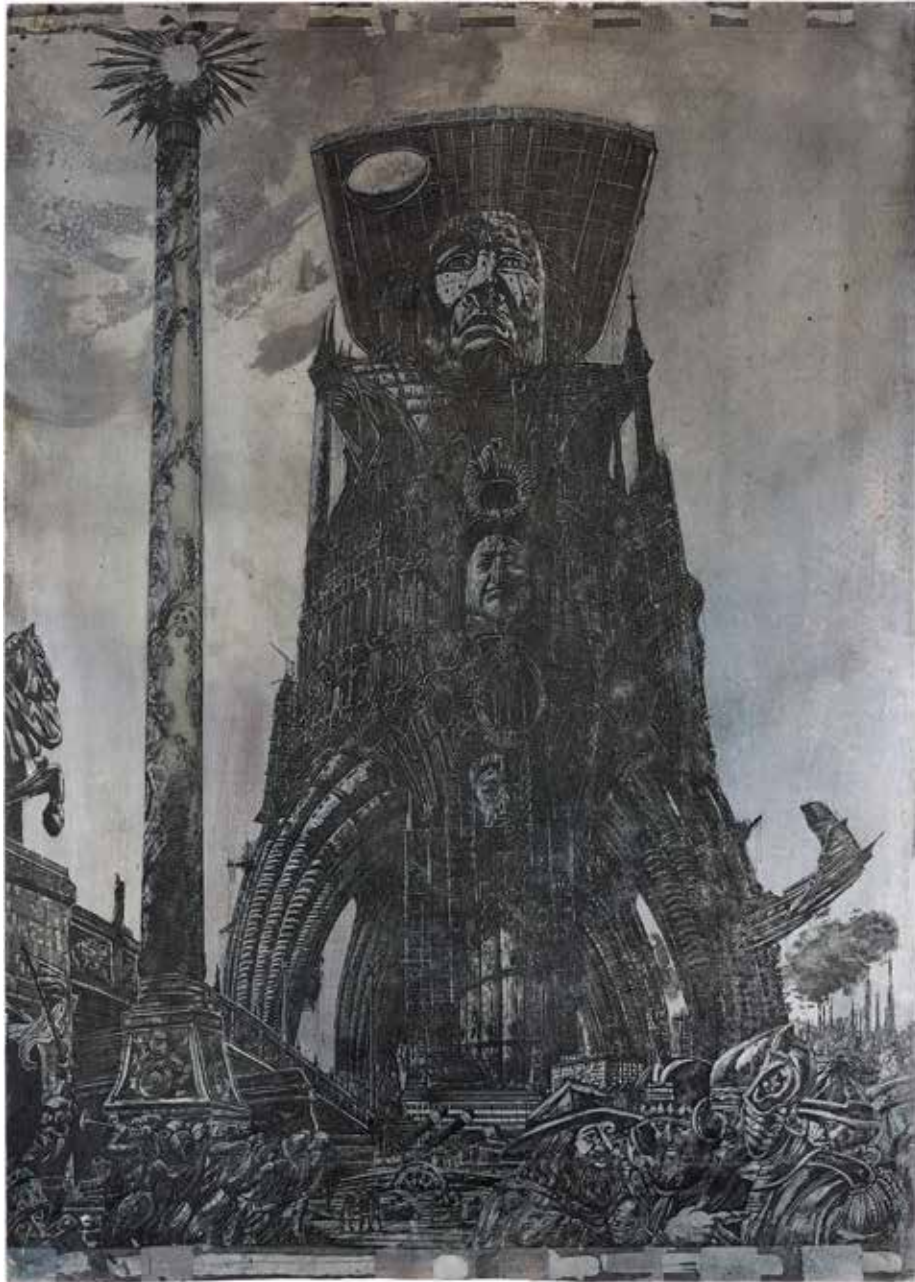
**Der Linzer Turm** ist ein zentrales Motiv im Werk von **Fritz Aigner**. Auf der Druckplatte aus Eisen von 1989 erhebt sich ein monumentaler, architektonisch übersteigter Bau über der Stadt Linz. Der Turm wirkt wie eine Vision aus Stein und Technik – zugleich bedrohlich und faszinierend. Er nimmt Bezug auf die gigantischen Baupläne der NS-Zeit, die für die Linzer Innenstadt geplant waren, und steht sinnbildlich für den damaligen Größenwahn.

Links im Bild ist die Nibelungenbrücke zu erkennen. Sie führt wie eine Zugbrücke direkt auf den Turm zu und verbindet Stadt und Monument. Der Bau scheint alles zu überragen, die Stadt zu dominieren. In die Architektur integriert Aigner drei Gesichter. Ganz oben erscheint das Antlitz Rembrandts, seines großen künstlerischen Vorbilds. Der breitkrepelige Hut weist ein Loch auf – ein Verweis auf Aigners sogenannten „Trick mit dem Licht“, den er mit Rembrandts Malerei verbindet. Licht fällt nicht von außen, sondern entsteht aus einer gezielten Öffnung.

Der Kunsthistoriker Heinz Dieckmann beschreibt den Turm als doppeldeutiges Symbol: „Der Turm selbst erinnert einerseits an die überkandidelten Pläne, die Hitler mit Linz vorhatte ... Andererseits ist dieser Turm Symbol für den ganz alltäglichen Größenwahn der Linzer, für die Maßlosigkeit und Unmenschlichkeit der Linzer Industrie, und da Linz überall ist ... Aigner krönt seinen Turm mit einem riesigen Rembrandtkopf. Ein gewalttätiger Versuch, dem Unmenschlichen, Mechanischen, Größenwahnsinnigen die Erinnerung an eine bessere Welt aufzupropfen. Das göttliche Licht fällt diesmal durch ein Loch in der Hutkrempe: ein ironisches Selbstzitat. Immerhin vertraut Aigner auf die Unverwüstlichkeit der Kunst.“ – Heinz Dieckmann (Fritz Aigner, 1989, S.56)

Im unteren Bildbereich öffnen sich weitere Erzählebenen. Rechts stehen mehrere Figuren, drei davon deutlich hervorgehoben. Bei der linken handelt es sich um den spätmittelalterlichen Künstler Albrecht Altdorfer, ein weiteres wichtiges Vorbild Aigners. Er befindet sich im Austausch mit zwei weiteren Männern – Vergangenheit im Gespräch mit der Gegenwart. Links im Bild, unter einer hoch aufragenden barocken Säule, drängen sich kleinere Figuren, Fahnen-träger und Fanfarenspieler.

Der untere Teil des Bildes ist von Geschichte und Erinnerung geprägt. Der riesige Turm im Hintergrund hingegen steht für eine bedrohliche Zukunftsvision. Dazwischen fließt die Donau – als Grenze, als Trennlinie zwischen Zeiten, Ideen und Weltbildern. Der Linzer Turm wird so zu einem Bild über Macht, Erinnerung und die Frage, wohin der Weg gehen kann.



1989. Druckplatte Eisen. 63 x 74,5 cm.

In der Sammlung Lummerstorfer sind neben Mappenwerken auch mehrere gebundene Publikationen vorhanden, die das künstlerische und literarische Umfeld von Fritz Aigner dokumentieren und erweitern:

***Fritz und Helga Aigner, Das schwarze Loch oder wie drei Söhne den Papa aus einem Loch befreien.***

Ein SF-Bildermärchen. 1995. Gebundene Ausgabe mit Texten sowie reproduzierten Tuschepinselzeichnungen von Fritz Aigner. Das Werk verbindet die phantastisch-literarische Erzählung Helga Aigners mit Zeichnungen Fritz Aigners. Sie gibt einen seltenen Einblick in das gemeinsame Arbeiten von Fritz und Helga Aigner.

***Fritz Aigner, Künstler und Kritiker.***

1992. Gebundene Kunstmappe mit 18 farbigen Offsetlithographien. Die Publikation dokumentiert Aigners grafisches Werk und reflektiert zugleich seine Position als Künstler im Spannungsfeld von Selbstdeutung und zeitgenössischer Kunstkritik.

***Fritz Aigner; Gerlinde Obermeir; Erwin H. Aglas (Hrsg.), Das Linzer Ei oder wie man seiner Heimatstadt ein Ei legt.***

Geschichten aus Linz. 1981.

Gebundenes Buch mit Schwarz-Weiß-Illustrationen von Fritz Aigner und literarischen Beiträgen. Die Publikation versteht sich als vielschichtige und kritische Auseinandersetzung mit der Stadt Linz und ihrem gesellschaftlichen Umfeld.

***Fritz Aigner; Josef Fischnaller; Erich Ruprecht, Mitte 60, OÖ. Landesgalerie Linz.***

Ausstellungskatalog. 1995.

Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Präsentation in der Oberösterreichischen Landesgalerie. Der Band dokumentiert zentrale Werkphasen Fritz Aigners um die Mitte seines Lebens, ergänzt durch kunsthistorische Texte und Einordnungen. Er bietet eine konzentrierte Übersicht über Motivik, Selbstreflexion und künstlerische Position Aigners in den 1990er Jahren.

Ebenfalls Teil der Sammlung Lummerstorfer sind folgende gebundene monografische Publikationen, die als zentrale kunsthistorische Referenzwerke zu Fritz Aigner gelten:

***Hannes Ettlstorfer, Fritz Aigner. Ich kann fast alles malen.***

Ausstellungskatalog Galerie Seidler Linz. 2012.

Der Band beleuchtet Aigners frühe Arbeitsweise der 1960er Jahre, seine technische Virtuosität und seinen künstlerischen Anspruch anhand ausgewählter Werke und Texte.

***Hannes Ettlstorfer, Fritz Aigner. Wunderkind und Malmaschine (1930-2005).*** 2010.

Umfassende kunstwissenschaftliche Monografie und Standardwerk zu Leben und Werk Fritz Aigners. Das Buch bietet eine systematische Einordnung seines Œuvres, seiner Motiven und seiner Position innerhalb der österreichischen Kunstgeschichte.

***Heinz Dieckmann, Fritz Aigner. Edition Cuturi Linz.*** 1989.

Frühe monografische Annäherung an den Künstler mit biografischem Schwerpunkt. Die Publikation trägt wesentlich zur zeitgenössischen Rezeption Aigners bei und dokumentiert seine Stellung als prägende Künstlerpersönlichkeit in Linz und Oberösterreich.

Alle genannten Werke sind integraler Bestandteil der Sammlung Lummerstorfer und ergänzen das bildnerische Œuvre Fritz Aigners um wichtige literarische, dokumentarische und konzeptuelle Facetten.

## ***Fritz Aigners Söhne – drei Künstler, drei Wege***

Aus derselben Familie hervorgegangen, gehen die drei Aigner-Söhne sehr unterschiedliche künstlerische Wege. Und doch verbindet sie etwas Grundlegendes: Kunst ist für sie kein Schmuck, keine Erklärung und kein Kommentar zur Welt. Sie ist ein Ort der Konzentration, der Stille und der persönlichen Auseinandersetzung.

Paul Florian Aigner, Matthias Claudius Aigner und Lukas Johannes Aigner arbeiten bewusst und konsequent. Sie erzählen keine großen Geschichten. Sie lassen Formen, Körper und Bildräume für sich sprechen. Das Material ist kein reines Mittel zur Illustration, sondern ein Gegenüber, ein Spiegel.

Vom Vater Fritz Aigner haben sie dabei Wesentliches übernommen: eine frühe künstlerische Prägung, den kompromisslosen Anspruch an handwerkliche Präzision sowie eine disziplinierte Arbeitsweise. Technik ist für sie kein Selbstzweck, sondern Grundlage. Sie muss beherrscht sein, um zurücktreten zu können.

Gerade darin liegt auch der Unterschied zum Vater. Während dessen Werke erzählerisch, symbolreich und pathetisch aufgeladen sind, wählen die drei Söhne einen anderen Weg. Sie verdichten statt auszubreiten. Sie suchen Ruhe statt Überfülle, Präsenz statt Inszenierung. Ihre Arbeiten wirken oft still, manchmal fragil, aber immer klar in der Haltung.

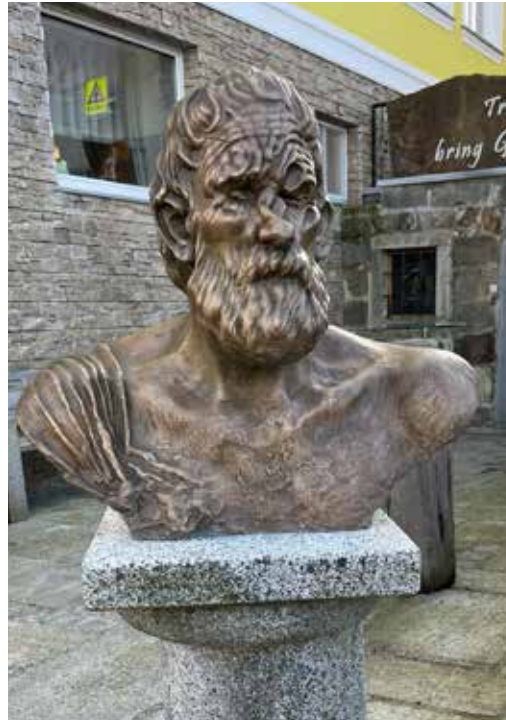
So entsteht keine Fortsetzung des väterlichen Werks, sondern drei eigenständige Positionen – verbunden durch ihr handwerkliches Erbe und ihre gemeinsame Haltung.

Matthias Claudius Aigner (\*1971) ist ein österreichischer Bildhauer, Maler und Zeichner. Er lebt und arbeitet in Linz. Sein Werk ist geprägt von einer reduzierten, konzentrierten Bildsprache und einer kompromisslosen Haltung gegenüber Material und Form.

Im Zentrum seiner Arbeit steht der Mensch. Aigner interessiert nicht das Abbild, sondern das Innere: Spannung, Prägung, Verletzlichkeit. Seine Arbeiten entstehen aus dem direkten Tun und aus der Auseinandersetzung mit dem Material. Leinwand und Farbe ebenso wie Ton, Bronze, Holz, Beton oder Stein leisten Widerstand – und genau daraus entwickelt sich die Form. Entscheidungen ergeben sich im Prozess, nicht aus einem vorgefertigten Entwurf. Spuren, Brüche oder Unebenheiten bleiben sichtbar und sind Teil der Aussage. Oberfläche und Form bleiben offen, roh und unmittelbar.

Thematisch kreisen seine Arbeiten um Identität, Erinnerung, innere Zustände und das Zwischenmenschliche. Persönliche, mythologische und religiöse Bezüge dienen dabei nicht der Erzählung, sondern der Verdichtung existenzieller Fragen. Aigner sucht nicht Ähnlichkeit, sondern Präsenz. Seine Arbeiten wirken still, konzentriert und gegenwärtig. Sie sind präzise Studien menschlicher Existenz.

### *Matthias Claudius Aigner – Samson oder das Erbe Rodin II*



2003. Bronzeguss. Höhe 53 cm.

Mit **Samson** greift Matthias Claudius Aigner eine der ambivalentesten Figuren des Alten Testaments auf. Samson besitzt von Geburt an übermenschliche Kraft, die ihm von Gott verliehen wird. Diese Stärke ist an ein Versprechen gebunden: Solange sein Haar ungeschnitten bleibt, verliert er seine Kraft nicht. Doch Samson gibt dieses Geheimnis preis. Durch den Verrat Delilas wird er seiner Haare beraubt, gefangen genommen und geblendet. Der Verlust der Sehkraft markiert den entscheidenden Wendepunkt seines Le-

bens. Erst in der Blindheit erkennt Samson seine Lage und findet in einem letzten Akt noch einmal zu seiner Kraft zurück – ein Akt, der zugleich sein Ende bedeutet.

Die Büste zeigt Samson zunächst in einer scheinbar heroischen Position. Der Schein trügt. Es ist kein Moment des Triumphes, den Aigner hier darstellt, sondern ein Zustand innerer Spannung. Das Gesicht ist von tiefen Furchen gezeichnet, die Züge wirken angespannt und schwer. Auffällig ist die linke Gesichtshälfte, die im Gegensatz zur harten Materialität der Bronze zerronnen erscheint. Die Form scheint sich aufzulösen, als verliere sie ihre feste Kontur.

Besonders eindrücklich sind die Augen: Sie sind nicht ausgearbeitet, wirken eingefallen, nahezu ausgelöscht. Es gibt keinen Blick nach außen, keinen Fokus. Diese Leerstelle verweist unmittelbar auf Samsons Schicksal. Sie steht für den Verlust von Orientierung, Macht und Kontrolle. Die fehlenden Augen lenken den Blick auf das Innere.

Samson erscheint nicht mehr als handelnder Held, sondern als eine Figur des Innehaltens. Er wirkt gesammelt, beinahe erstarrt. Seine Kraft ist noch spürbar, verschwindet aber.

Die unruhige Oberfläche der Bronze verstärkt diesen Eindruck. Spuren des Modellierens bleiben sichtbar, Licht und Schat-

ten betonen die Falten der Stirn und die harte Linienführung des Gesichts. Dieses beginnt jedoch zu bröckeln – es zerrinnt, so als würde es von innen heraus schmelzen.

Inhaltlich verbindet Aigner die biblische Figur mit einer sehr persönlichen Erfahrung.

Ausgangspunkt des Werks war die Auseinandersetzung mit dem eigenen Haarausfall – ein Thema, das viele Männer ab einem bestimmten Lebensalter betrifft und erstmals mit der Endlichkeit ihres Körpers konfrontiert. Samson wird so auch zum Spiegel einer existenziellen Verunsicherung: Was bleibt von Identität, Stärke und Selbstbild, wenn ein zentrales Merkmal schwindet?

Eine weitere wichtige Referenz ist die Skulptur Der Mann mit der gebrochenen Nase von Auguste Rodin. Es wird vermutet, Rodin habe dem Tonmodell einst einen Faustschlag versetzt und die Spuren anschließend bewusst in die Form integriert. In Anspielung auf dieses Werk – und getragen von einer inneren Wut auf einen damaligen Auftraggeber – versetzte Aigner der noch erdfeuchten Büste einen tatsächlichen Faustschlag. Dieser Akt wurde fotografisch dokumentiert: als Schwarz-Weiß-Aufnahmen mit 30 Sekunden Belichtungszeit, festgehalten am Stativ – als „Vorher“ und „Nachher“.

Eine weitere, biografisch bedeutsame Ebene erhielt die Skulptur durch den Vater des Künstlers. Ihm gefiel die Büste so sehr, dass er sie als Modell für die Darstellung Gottes in seinem Gemälde „Wenn der liebe Gott spazieren geht“ – auch „Herrgottsreise“ genannt – übernahm. Aigner widersprach der Deutung seines Vaters, er habe sich selbst dargestellt. Dennoch erhielt das Werk im familiären Kontext eine unerwartete Tiefe. Das Gemälde blieb unvollendet. Es wurde das letzte Bild des Vaters, der kurz darauf verstarb.

Samson wird so zu einem Bild über Stärke und Scheitern, über Verblendung und Erkenntnis und ebenso über Verlust, Wut und Transformation des Selbst.

**Matthias Claudius Aigner – Seelogramm.**



2006. Skulptur aus Bronze. Höhe ca. 85cm.

Die Bronzeplastik mit dem Titel **Seelogramm** greift thematisch die Seelenwelt des Künstlers Matthias Claudius Aigner auf und entfaltet sich als vielschichtige, vertikal aufgebaute Skulptur. Auf einem massiven Sockel erhebt sich eine (un)menschliche Büste, deren Materialität und Bearbeitung

an Stein oder aufgesprungene Erde erinnern. Die Oberfläche ist stark strukturiert, jede Furche ist sichtbar und verleiht dem Fundament eine erdige, archaische Wirkung.

Aus diesem Sockel wächst eine zentrale Büste hervor. Der Kopf mit geschlossenen Augen, platter Nase und vollen Lippen wirkt archaisch, beinahe monströs und zugleich in sich gekehrt. Er ist eingebettet zwischen zwei seitlich angesetzten Gesichtshälften, die mit leerem, starrem Blick wie Masken erscheinen. Diese gespaltene Physiognomie erzeugt Spannung: innen und außen, Selbstbild und Fremdbild, Lebendigkeit und Erstarrung stehen sich gegenüber.

Nach oben hin öffnen sich die Formen zu deutlich modellierten Gehirnwindungen. Sie drehen sich spiralförmig, verdichten und lösen sich zugleich, bis sie in einer weiteren Figur gipfeln. Diese erscheint als Künstlergestalt mit breitkrepigem Hut und Farbpalette – eine deutliche Referenz an den Vater des Künstlers, Fritz Aigner. Mit breitkrepigem Hut mit Loch und einer Farbpalette erinnert die Darstellung bewusst an Rembrandt und verweist auf das künstlerische Vorbild des Vaters.

Zu Füßen dieser Figur sitzt eine nackte junge Frau mit offenem Haar. Ihre ruhige, intime Haltung bildet einen bewussten Kontrast zur dynamischen, aufgewühlten Struktur darüber und schafft eine Verbindung zur darunterliegenden Kopfform.

Der Titel Seelogramm, abgeleitet vom Begriff „Diagramm“, versteht sich als ein lineares Abbild der Seele – so soll es gelesen werden. Ein Abbild dessen, was im Inneren des Künstlers vorgeht. Seine Gedanken, seine Prägung, sein Zwiespalt – alles das, was die Seele eines Menschen ausmacht.

**Matthias Claudius Aigner – Die Kerzenleuchterin.**



*2022. Kirschholz, Bronzeguss mit Glassockel, Steinguss - echtvergoldet. Höhe 40 cm.*

Drei weibliche Figuren stehen nebeneinander auf einem steinernen Sockel. Nackt, aufrecht, mit erhobenen Armen tragen sie je eine Kerze. Ihre Haltung ist identisch, ihre Erscheinung jedoch grundverschieden.

Matthias Claudius Aigner zeigt hier kein Motiv der Variation um der Form willen, sondern das Zusammenspiel von Material, Bedeutung und Wahrnehmung.

Den Ausgangspunkt bildet die mittlere Figur aus Kirschholz. Sie entstand 2022, kurz bevor Wladimir Putin seine Truppen an den Grenzen der Ukraine aufstellen ließ. Ursprünglich hielt die Figur einen Becher über dem Kopf. Mit Beginn des Krieges stellte Aigner eine Kerze hinein. Aus der Figur wurde eine Lichtträgerin – der erste weibliche Kerzenhalter.

Die Holzfigur wirkt roh, lebendig, von sichtbaren Spuren der Bearbeitung geprägt. Das Material bewahrt eine Nähe zum Organischen, zum Körperhaften, zum Ursprung. Die Nacktheit ist keine Idealisierung, sondern Ausdruck von Schutzlosigkeit. Die Figur hält das Licht für den Frieden, für die Kinder und für ihre Mütter. Sie trägt keine Macht, kein Zeichen der Stärke – nur das Licht.

Dieses Motiv erscheint auch im Holzschnitt Die Kerzenleuchterin, der ebenfalls kurz vor Kriegsausbruch entstand und sich heute in der Sammlung Lummerstorfer befindet. Skulptur und Druckgrafik bilden gemeinsam ein stilles, konsequentes Bildzeichen.

Links steht die Figur in Bronze. Dunkel, schwer, mit dichter Oberfläche vermittelt sie Dauer, Gewicht und historische Tiefe. Um das skulpturale Symbol in den Alltag überführen zu können – ohne Brandgefahr – wurde die Figur in Bronze gegossen und mit einem stabilisierenden Glassockel versehen. Die Bronze bewahrt die Form, verleiht ihr Beständigkeit und macht sie dauerhaft handhabbar. Durch das Material wirkt die Form geerdet, beinahe archaisch.

Rechts schließlich die vergoldete Figur. Gold reflektiert das Licht, zieht den Blick an, erzeugt Distanz und Erhabenheit. Sie erscheint entrückt, fast ikonisch. Das Material transformiert den Körper in ein Zeichen von Wert, von Sakralität, von Projektion. Das Menschliche tritt zurück, das Symbolische tritt hervor.

Die Kerzen selbst sind Träger des Lichts – eines Lichts, das vergänglich ist. Wachs schmilzt, Flammen verlöschen. So entsteht ein Spannungsfeld zwischen Dauer und Vergänglichkeit, zwischen Körper und Symbol, zwischen Verletzlichkeit und Hoffnung.

Aigner inszeniert hier keine Hierarchie. Keine Figur ist wichtiger als die andere. Erst im Zusammenspiel entfaltet sich das Werk. Es ist eine stille Reflexion über das Material als Bedeutungsträger, über den menschlichen Körper als Träger des Lichts und über das Licht selbst als flüchtigen Moment, der alles verbindet und zugleich vergeht.

**Matthias Claudius Aigner – Vater oder Friedrich Josef Maria Aigner.**



2006. Bronzeguss patiniert mit goldenen Einschlägen, ab 2016. Höhe 65 cm.

In dieser Bronzebüste setzt Matthias Claudius Aigner seinem **Vater Fritz Aigner** ein persönliches, zugleich künstlerisch reflektiertes Denkmal. Gezeigt wird kein idealisiertes Künstlerporträt, sondern ein Mensch, gezeichnet von Zeit, Erfahrung und gelebtem Leben. Der nackte Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt, die Schultern schmal, der Körper wirkt fragil und roh.

Die Hände sind aktiv in die Komposition eingebunden. Die linke Hand liegt am Brustbein, am Sternum – jenem Ort, den Fritz Aigner in Gesprächen oft als den „Sitz der Seele“ bezeichnete. Die rechte Hand weist nach vorne – die Hand zum Gegenüber, die Hand zum „Du“. In dieser Geste verdichtet sich eine Haltung, die Fritz Aigner sowohl in seiner Kommunikation als auch in seiner Kunst lebte: der Weg vom Ich zum Du. Der Blick richtet sich nach außen, sucht den Kontakt, als wolle die Figur in einen stillen Dialog treten.

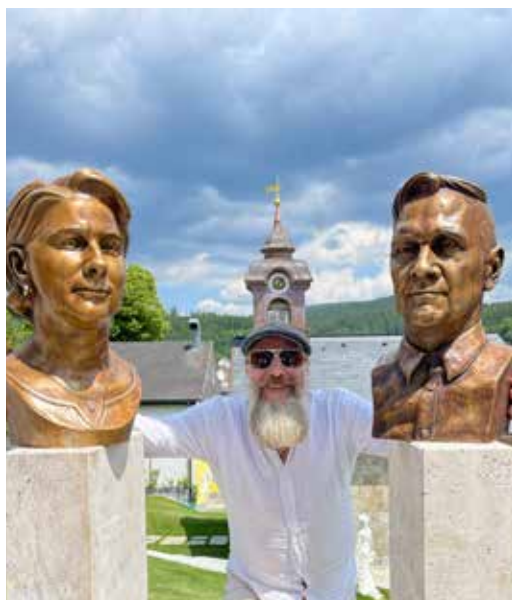
Die Oberfläche der Bronze ist rau und unruhig patiniert. Falten, Unebenheiten und Brüche bleiben sichtbar. Sie sind nicht geglättet, sondern bewusst betont. Die Büste wirkt nicht abgeschlossen, sondern wie in einem Zustand des Erinnerns und Reflektierens. Körperliche Ehrlichkeit und Verletzlichkeit sind integraler Bestandteil der Darstellung.

Eine besondere Bedeutung tragen die goldfarbenen Akzente, die sich wie feine Risse oder Narben über Brust und Schulter ziehen. Diese Vergoldungen sind keine dekorativen Zusätze, sondern Ergebnis einer biografischen Geschichte. Das ursprüngliche Modell war ein Zwischenabguss aus Beton, entstanden während der Arbeitsphase eines später vollendeten Auftrags. Dieser Zwischenabguss wurde im März 2008 beim Hurrikan „Emma“ im damaligen Atelierhaus des Künstlers am Weinberg in Offenhausen (Oberösterreich) vollständig zerstört. Das Haus stürzte nahezu in sich zusammen. Gemeinsam mit der Feuerwehr barg Matthias Claudius Aigner die in viele Teile zerbrochene Figur aus den Trümmern.

Auf Bitten seiner Mutter restaurierte er die Büste einige Jahre später. Die Bruchstellen wurden dabei bewusst vergoldet – so auch die Nasenspitze, die nicht mehr vorhanden war. Die Goldstränge zentrieren sich im Brustraum und wirken, als würde der Glanz tief aus Aigners Herzen hervordringen. Diese Reparaturspuren können gleichsam als Zeichen eines Lebens gelesen werden, das nicht bruchlos verlaufen ist, sondern geprägt war von dessen Erfahrungen.

Die Büste ist damit weniger ein klassisches Denkmal als das Festhalten einer Beziehung. Sie bewahrt Gesten, Haltungen und Denkweisen eines Menschen, der Vater und künstlerisches Vorbild zugleich war. Diese Nähe ist im Werk spürbar. Was gezeigt wird, ist kein Abschluss, sondern der Nachhall eines Gesprächs, das längst vergangen ist und dennoch weiterwirkt – vom Ich zum Du.

## Matthias Claudius Aigner – Skulpturen von Arni und Inge Lummerstorfer



2023. Bronzeguss (Rosengarten) & Betonguss  
(Vitrine). Höhe 50 cm.

Die beiden Büsten von Matthias Claudius Aigner zeigen Arni und Inge Lummerstorfer. Es handelt sich hierbei um lebensgroße Porträts der Wirtsleute, ausgeführt in Bronze (im Rosengarten) beziehungsweise aus Beton. Sie stehen gleichwertig nebeneinander. Nichts ist inszeniert, nichts repräsentativ. Stattdessen begegnet man zwei Menschen – ruhig, präsent und unverstellt.

Matthias Claudius Aigner verzichtet bewusst auf jede Form der Idealisierung. Die Oberflächen der Büsten sind lebendig modelliert. Kleine Unebenheiten und feine Asymmetrien bleiben sichtbar. Genau das macht den Reiz dieser Arbeiten aus. Die Skulpturen zeigen keine perfekten Gesichter, sondern echte. Persönlichkeit entsteht hier nicht durch Glätte, sondern durch Genauigkeit im Sehen.

Die Darstellung ist insgesamt reduziert und konzentriert. Kleidung und Details sind zurückhaltend ausgeführt und ordnen sich den Gesichtern unter. Der Blick wird nicht gelenkt, sondern bleibt offen. Die Büsten wirken still, aber nicht distanziert – eher so, als würde man zwei Menschen gegenüberstehen, die ganz bei sich sind.

Diese Haltung entspricht auch Aigners Arbeitsweise. Ausgangspunkt ist stets die unmittelbare Begegnung. Er formt seine Figuren zunächst in Ton. In diesem Prozess entwickelt sich die Persönlichkeit, die Lebendigkeit, die in seinen Skulpturen erhalten bleibt.

Die Büsten von Arni und Inge Lummerstorfer stehen ohne Hierarchie nebeneinander. Zwei eigenständige Persönlichkeiten, verbunden durch Nähe, nicht durch Verschmelzung. Im Zentrum des Rosengartens platziert, werden sie Teil eines Ortes, der ihr gemeinsames Wirken widerspiegelt – verewigt in einer Kunst, die beiden tief verbunden ist.

Paul Florian Aigner (\*1972) ist ein österreichischer Bildhauer und Objektkünstler. Er ist einer der drei Söhne des Linzer Malers Fritz Aigner und lebt und arbeitet in Österreich.

Seine Skulpturen entstehen aus der direkten Arbeit mit dem Material. Er verwendet bevorzugt Stein und Marmor – Materialien, die Widerstand leisten und Entscheidungen erzwingen. Seine Arbeiten entstehen nicht aus dem Streben nach Perfektion, sondern aus der Auseinandersetzung mit Form, Material und innerem Zustand. Der menschliche Kopf, das Gesicht und seine Ausdruckskraft stehen dabei häufig im Zentrum. Aigner interessiert nicht das Abbild, sondern das Dazwischen: das Ungesagte, das Unfertige, das Spannungsfeld zwischen Präsenz und Leere.

*Paul Florian Aigner – Maske einer Vision.*



*2018. Skulptur aus Marmor. Höhe 80cm.*

Die ***Maske einer Vision*** (2018) von Florian Aigner begegnet dem Betrachter ohne Vorwarnung. Ohne Pathos, ohne große Geste – allein durch ihre ruhige Präsenz. Es ist eine Skulptur, die nicht erklärt werden will, sondern gesehen werden möchte.

Aus einem flachen, scheinbar herausgebrochenen Marmorsockel wächst ein Gesicht hervor. Der Stein ist fein bearbeitet und sorgfältig poliert. Farbe entsteht allein aus der natürlichen Maserung des Marmors, aus hellen und dunkleren Nuancen, die dem Gesicht Lebendigkeit verleihen. Erst beim Näherkommen zeigt sich das Entscheidende: Die Rückseite ist ausgehöhlt. Der massive Stein verliert seine Schwere. Das Gesicht wird zur Maske.

Diese Leichtigkeit steht im spannenden Gegensatz zum Material. Das Gesicht wirkt leicht in die Länge gezogen, seitlich etwas gedrückt. Die Augen blicken nicht eindeutig nach vorne, sondern scheinen den Raum in verschiedene Richtungen abzutasten. Dazu ein sanftes Lächeln – ruhig, offen, beinahe erwartungsvoll. Aigner beschreibt diesen Gesichtsausdruck selbst als „den ruhigen Blick in die Zukunft, mit einem sanften Lächeln der freudigen Erwartung des Schönen, das da kommen wird.“ Genau das macht die Skulptur zugänglich. Sie wirkt freundlich, aber nicht unschuldig. Still, aber aufmerksam.

Aigners Arbeitsweise überzeugt durch ihre filigrane Präzision, mit der er die Materialität des Marmors in all ihren Facetten hervorhebt. Seine Skulpturen sind als Plastiken gedacht, die im Raum stehen und von allen Seiten betrachtet werden wollen. Der Betrachter ist eingeladen, um sie herumzugehen, Vorder- und Rückseite zu entdecken, Nähe und Abstand zu wechseln. Je länger man schaut, desto mehr gibt sie preis – ohne ihr Geheimnis zu verlieren.

*Paul Florian Aigner – Ein Kuss für die Ewigkeit, gewidmet meiner Frau Zorica.*



**Ein Kuss für die Ewigkeit** von **Paul Florian Aigner** ist eine Skulptur, die auf den ersten Blick eindeutig wirkt – und beim genaueren Hinsehen alles andere als das ist. Zwei Gesichter begegnen einander. Die Lippen berühren nicht den Mund, sondern die Wange. Eine Geste der Nähe – ruhig, zurückhaltend, vertraut – und zugleich offen für viele Lesarten.

Der Titel und die Widmung an Aigners Ehefrau Zorica verleihen dieser Szene eine persönliche Dimension. Sie machen deutlich, dass es hier nicht um ein flüchtiges Zeichen geht, sondern um eine Form von Verbundenheit, die auf Dauer angelegt ist. Die Wahl des Materials Marmor unterstreicht diesen Gedanken: Beständigkeit, Zeitlosigkeit und Dauer werden hier nicht behauptet, sondern erfahrbar gemacht. Der Stein ist teils glatt poliert, teils roh belassen. Die Spuren der Bearbeitung bleiben sichtbar und verleihen der Skulptur etwas Unfertiges, Lebendiges. Trotz der Massivität des Materials wirken die Gesichter ruhig, gesammelt, beinahe zeitlos. Der Kuss erscheint nicht als romantischer Höhepunkt, sondern als stilles Bekenntnis.

2023. Skulptur aus Marmor. Höhe 55 cm.

Die Gesichter sind bewusst neutral gehalten. Keine klaren Geschlechtermerkmale, keine erzählerischen Hinweise. Auch die fragmentarische Bearbeitung, die die Rückseiten beider Köpfe offen lässt, verstärkt diesen Eindruck. Es kann eine Frau und ein Mann sein, zwei Frauen, zwei Männer – oder schlicht zwei Menschen. Genau diese Offenheit ist Teil der Arbeit. Aigner vermeidet jede Festlegung. Nicht die konkrete Beziehung steht im Mittelpunkt, sondern der Akt der Zuwendung selbst.

Die Augen der beiden Figuren sind geschlossen. Dieser kleine, aber entscheidende Zug verstärkt die Intimität der Szene. Der Kuss ist kein öffentliches Zeichen, sondern ein Moment des Vertrauens und der inneren Nähe.

Die Skulptur entfaltet ihre volle Wirkung im Umgehen. Von vorne wirkt die Szene intim, von der unbearbeiteten Seite beinahe fragmentarisch und fragil, von hinten gibt sie das Gesicht der zweiten Figur preis. Der Durchbruch im unteren Bereich nimmt dem massiven Block seine Geschlossenheit. Der Raum zwischen den Körpern wird nicht verdeckt, sondern bewusst freigelegt – er steht für zwei eigenständige Individuen, die sich annähern, ohne sich ineinander aufzulösen. Ein Kuss für die Ewigkeit ist eine Arbeit über Nähe und Zuneigung – persönlich motiviert und zugleich universell lesbar.

Lukas Johannes Aigner (\*1974) widmet sich in seiner Malerei dem leisen Raum zwischen Körper, Natur und innerem Zustand. Seine Bilder entstehen aus einer präzisen, ruhigen Beobachtung und einer hohen malerischen Sensibilität für Oberfläche, Farbe und Stimmung. Wiederkehrende Motive wie Blumen und der menschliche Körper sind bei ihm keine erzählerischen Elemente, sondern Träger von Empfindung und Erinnerung.

In seinen großformatigen Arbeiten verschiebt Aigner bewusst die Hierarchie von Mensch und Natur. Überdimensionierte Blüten treten dem Körper gleichwertig gegenüber, umhüllen ihn, schützen ihn, lassen ihn zugleich fragil erscheinen. Der Mensch wird nicht dargestellt, sondern eingebettet.

Aigner interessiert nicht der Moment des Handelns, sondern der Zustand des Seins: das Innehalten, der Rückzug, das Dazwischen. Seine Malerei schafft stille Räume, in denen Verletzlichkeit, Nähe und Geborgenheit spürbar werden – ohne Erklärung, ohne Pathos.

Zwei großformatige Werke sind in der Sammlung Lummerstorfer vorhanden und können unter der jeweiligen Nummer nachgeschlagen werden:

***Lukas Johannes Aigner – (12) Blumen für die Braut.***



*Triptychon. 2017. Mischtechnik auf MDF. 398 x 165 cm.*

*Lukas Johannes Aigner – (13) Die Braut in der Hochzeitssuite.*



*2019. Mischtechnik auf MDF. 198 x 138 cm.*

## **Bärbel Niemezek – „Doublette“ oder „Doppeltreffer“.**

Die schwarz-weiße Fotocollage der Künstlerin **Bärbel Niemezek** aus dem Jahr 1995 zeigt eine übereinandergelegte Darstellung zweier röhrender Hirsche. Das Werk trägt den Titel **„Doublette“** oder **„Doppeltreffer“** und eröffnet damit bereits auf sprachlicher Ebene unterschiedliche Lesarten.

Der Begriff Doublette stammt aus der Jägersprache und bezeichnet das Erlegen zweier Tiere durch zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Treffer. Demgegenüber steht der Doppeltreffer, der im jagdlichen Fachjargon das unbeabsichtigte Treffen zweier Tiere mit einem einzigen Schuss beschreibt. Beide Begriffe verweisen auf Jagd und Zufall – jedoch auf unterschiedliche Weise.

Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass nicht zwei unterschiedliche Tiere dargestellt sind, sondern ein und dieselbe Hirschaufnahme, die in der Collage doppelt verwendet und leicht versetzt übereinandergelegt wurde. Lediglich ein helles, transparentes Papier trennt die beiden Bildschichten voneinander und erzeugt eine minimale, aber entscheidende Distanz.

Unklar bleibt, ob der Hirsch im Moment des Röhrens gezeigt wird oder ob es sich um einen letzten, schmerz erfüllten Laut handelt. Ebenso kann die Collage als Abfolge zweier Momente gelesen werden – das langsam zu Boden fallende Tier, dessen Bewegung sich zeitlich verzögert vollzieht.

Die reduzierte schwarz-weiße Farbgebung und der dunkle Hintergrund verweisen auf eine Todesszene, lösen das Motiv jedoch zugleich aus einer konkreten räumlichen Situation und öffnen es für eine abstraktere, symbolische Leseart.

In welcher Form das Bild gelesen werden möchte – als Doublette, als Doppeltreffer oder als Wunschvorstellung eines Jägers – bleibt ganz dem Betrachter überlassen.



1995. Fotocollage. 50 x 35cm

Der österreichische Künstler Bernhard Lochmann arbeitet vorwiegend im Bereich der Druckgrafik. Seine Werke zeichnen sich durch eine starke Bildsymbolik, reduzierte Farbigkeit und das Spiel mit Gegensätzen aus. Wiederkehrende Themen sind Spannung, Bedrohung, Bewegung und Stillstand. Lochmann nutzt grafische Mittel nicht zur Abbildung von Realität, sondern zur Erzeugung innerer Bilder, die zwischen Traum, Mythos und technischer Fremdheit oszillieren.

*Bernhard Lochmann – Ohne Titel*



*1995. Druckgrafik, 60 x 42 cm*

Die Druckgrafik ohne Titel aus dem Jahr 1995 ist von einer intensiven rot-orangen Farbgebung geprägt. Eine kräftige, flächige rote Zone teilt das Bild vertikal. Auf der linken Seite schwebt ein Astronaut im Raumanzug vor einem hellen, wässrig lasierten Untergrund. Seine klaren Konturen heben sich deutlich vom Hintergrund ab.

Ein geschwungener roter Strich führt den Blick von der Bildmitte aus weiter nach rechts, wo ein außerirdisches Wesen erscheint. Diese Figur wirkt im Gegensatz zum Astronauten unscharf und beinahe in den roten Untergrund hineingelöst, als wäre die Farbschicht an dieser Stelle ausgelöscht worden. Im rechten unteren Bereich lässt sich zudem die Silhouette einer weiteren Figur erkennen – ein Mann mit aufgerissenem Mund und erhobenen Armen. Die Farbe Rot verstärkt hier den Eindruck von Gefahr, Aggression und Bedrohung und lädt zu einer symbolischen Lesart des Geschehens ein.

**Bernhard Lochmann – Ohne Titel.**



1994. Druckgrafik, 39 x 38 cm.

Die zweite Druckgrafik ohne Titel aus dem Jahr 1994 ist vollständig in Schwarz gehalten und wirkt durch das vergilbte Papier besonders düster und unreal. Zwei gegensätzliche Formen bestimmen das Bild: links eine runde, segmentierte Struktur, die an ein Pfauenrad, einen Fächer oder einen kunstvollen Kragen erinnert; rechts längliche, technisch anmutende Formen. Betrachtet man die linke Form als Figur, lässt sich ein Kopf erkennen, dessen Hals von einem gefältnen, tuchartigen Element umgeben ist. Die rechten Formen wirken dagegen starr, maschinell und unbeweglich.

Lochmann stellt hier erneut Gegensätze gegenüber: lebendig und mechanisch, organisch und technisch, Bewegung und Stillstand. Diese Spannung bildet den zentralen inhaltlichen Kern des Werkes und verweist auf grundlegende Fragen menschlicher Existenz im Spannungsfeld zwischen Körper, Technik und Fremdbestimmung.

## **Château Mouton Rothschild Etiketten der Kunst – Weltgeschichte auf Wein**

Château Mouton Rothschild zählt zu den bedeutendsten Weingütern der Welt. Neben der außergewöhnlichen Qualität seiner Weine trägt auch die über zweihundertjährige Geschichte des Hauses zu seinem besonderen Status innerhalb der internationalen Weinkultur bei.

Eine einzigartige Besonderheit prägt das Weingut seit 1945: Jedes Jahr wird ein Künstler eingeladen, das Etikett des neuen Jahrgangs zu gestalten. Den Auftakt bildete das berühmte „Victory“-Zeichen der französischen Résistance, gestaltet von Philippe Julian. Seither verwandelt sich jede Flasche in ein Trägermedium zeitgenössischer Kunst. Thematische Vorgaben gibt es nicht. Dennoch kehren bestimmte Motive immer wieder: der Wein selbst, der Akt des Genusses oder das Wappentier der Familie Rothschild – der Widder. Während manche Etiketten den Wein feiern, nehmen andere Bezug auf politische oder kulturhistorische Ereignisse.

Zu den beteiligten Künstlern zählen internationale Größen wie Georges Braque, Salvador Dalí, Francis Bacon, Pablo Picasso und Marc Chagall.

Die Sammlung Lummerstorfer enthält einige Flaschen und Kunstdrucke der Etiketten mehrerer Jahrgänge. Beginnend im Jahr 1973 (Kunstdruck der Etikette im Weinkeller) mit einer Hommage an den kurz zuvor verstorbenen Pablo Picasso, setzt sich die Sammlung ab dem Jahr 1984 nahezu vollständig bis ins Jahr 2003 fort. In einzelnen Jahrgängen, wie beispielsweise im politisch bedeutsamen Jahr 1989, sind sowohl die Originalflaschen als auch die dazugehörige Drucketikette vorhanden.

Das Jahr 1989 nimmt innerhalb der Sammlung eine Sonderstellung ein, denn es sorgte am Kunst- sowie am Weinmarkt für großes Aufsehen und stellt eine Premiere bei der Gestaltung dieser Etikette dar. Der Fall der Berliner Mauer führte erstmals zur Beauftragung eines deutschen Künstlers. Georg Baselitz, ein deutscher Maler und Bildhauer, der vor allem für seine „auf dem Kopf stehenden“ Bilder berühmt geworden ist, wurde herangezogen. Sein Etikett zeigt zwei auf dem Rücken liegende Widder – rot und hellgrün – bewusst „auf dem





Kopf stehend“. Die umlaufende Inschrift „Drüben sein jetzt hier“ verweist direkt auf die deutsche Wiedervereinigung. Erstmals überschritt die künstlerische Gestaltung das traditionell reservierte obere Drittel des Etiketts – eine bewusste Grenzüberschreitung, die symbolisch wie gestalterisch gelesen werden kann.

Eine besondere Stellung nimmt innerhalb der Sammlung das Jahr 1973 ein. Im Todesjahr von Pablo Picasso zeigt das Etikett keine eigens für Château Mouton Rothschild geschaffene Arbeit, sondern eine bereits 1959 entstandene Malerei des Künstlers. Picasso wurde somit nicht beauftragt, ein Etikett aus seinem aktuellen Schaffen heraus zu gestalten. Vielmehr handelt es sich – wie auch der Titel ausweist – um eine bewusste Hommage an den Künstler und sein Werk.

Das ausgewählte Bild trägt den Titel Bacchanale. Der Begriff bezeichnet ein ungezügelt, ausschweifendes Fest, das traditionell mit Tanz, Rausch und Trinkgelagen verbunden ist. Der Bezug zum Wein und zum kultivierten, aber auch maßlosen Genuss liegt nahe. Château Mouton Rothschild eignet sich diese Bildsprache an und verbindet Picassos Werk unmittelbar mit der eigenen Weinkultur.

Die Weinflaschen sowie die Mehrzahl der Kunstetiketten sind in der Schmankerlstube ausgestellt. Weitere Drucketiketten befinden sich beim Stiegenabgang zum Weinkeller. Ergänzende Informationen zu den einzelnen Künstlern und Jahrgängen sind auf der Website von Château Mouton Rothschild abrufbar.

Dieser Kunstdruck des österreichischen Künstlers Erik Hable aus dem Jahr 1990 ist in vier einzelne Bildfelder gegliedert. In jedem dieser Felder erscheint eine fantastische, organische Kreatur, deren Formen an Einzeller oder mikroskopische Lebewesen erinnern. Die Wesen besitzen keine klar definierte Körperhaltung, sondern scheinen spannungslos im Raum zu treiben – wie Mikroben in ständiger, richtungsloser Bewegung.

Hable gestaltet diese Figuren mit einer comicartigen Klarheit. Manche der Geschöpfe bestehen lediglich aus einem überdimensionierten Augapfel und einem verzogenen Mund. Muskelstränge, Poren und feine Äderchen sind sichtbar, als wäre die schützende Haut entfernt worden. Das Innere der Körper liegt offen zutage und verleiht den Figuren zugleich etwas Fragiles wie auch Fremdartiges.

Erik Hable hat mehrere Druckgrafiken dieser Fantasiewesen geschaffen, die häufig in wechselnden Anordnungen präsentiert werden. Auch hier könnten die vier Bildfelder jeweils für sich stehen, gehen jedoch visuell und inhaltlich ineinander über. Gemeinsam bilden sie ein offenes System, das sich gedanklich fortsetzen lässt – ein Zusammenhang ohne Anfang und Ende, in dem sich die einzelnen Formen gegenseitig ergänzen und erweitern.



1994. Druckgrafik, 39 x 38 cm.



1994. Druckgraphik. 52 x 26 cm.

Die Druckgrafik ohne Titel des österreichischen Künstlers Gernot Fischer-Kondratovitch aus dem Jahr 1994 zeigt eine Reihe von neun weißen, aneinandergereihten Figuren vor einer dunklen Hauswand. Die Körper sind frontal ausgerichtet, reduziert auf schemenhafte Oberkörperformen. Am oberen Ende jeder Figur befindet sich ein schwarzer Punkt – ob Auge, Öffnung oder bloßes Zeichen bleibt unklar.

Die Figuren wirken passiv und ausdruckslos. Ihre grau-weiße, gerillte Oberfläche erinnert an die Struktur menschlicher Fingerabdrücke und verleiht ihnen etwas Organisches und zugleich Anonymes. Sie stehen dicht aneinandergedrückt vor der Wand, deren Architektur durch ein ange deutetes Hauseck, eine offene Tür sowie darüberliegende Fenstervorsprünge erkennbar wird. Am Boden spiegeln sich die Silhouetten der Körper, als läge dort eine nasse, reflektierende Oberfläche.

Die gesamte Darstellung wirkt trist und beklemmend. Die reduzierte Farbpalette aus Grau- und Schwarztönen verstärkt diesen Eindruck ebenso wie die regungslosen, teilnahmslosen Figuren. Es entsteht ein Gefühl von Stillstand und Leere.

Ob der Künstler hier eine gesellschaftskritische Aussage formuliert, bleibt offen. Die Figuren könnten als Menschen gelesen werden, die blind den Vorangehenden folgen und gemeinsam einer ungewissen Situation entgegensehen. Diese Deutung bleibt jedoch bewusst dem Blick und der Erfahrung der Betrachtenden überlassen.

## Hanna Födermayr – ohne Titel.



Das vertikale, abstrakte Gemälde von Hanna Födermayr aus dem Jahr 2004 wird von vier kräftigen, geschwungenen Farbelementen dominiert. In einer fließenden Bewegung trägt die Künstlerin pastose, rote Acrylfarbe auf die Leinwand auf. Der Farbauftrag wirkt körperlich und unmittelbar.

Durch den Einsatz einer Spachtel oder Maurerkelle entstehen dichte Strukturen, die die einzelnen Schwungelemente beinahe plastisch erscheinen lassen. Ergänzt wird dieser kraftvolle Farbauftrag durch Spritzer und Schleuderspuren, die sich diagonal über die Bildfläche ziehen. Sie verleihen dem Werk eine zusätzliche Dynamik und lassen den Malprozess selbst sichtbar werden. Die Entstehung des Bildes bleibt nicht verborgen, sondern wird Teil seiner Wirkung.

Die expressive Farbwahl und die gestische Malweise erinnern an Positionen des österreichischen Aktionismus, insbesondere an die Schüttbilder von Hermann Nitsch. „Rot ist die intensivste Farbe, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist“, so der österreichische Künstler, der nicht nur mit roter Farbe, sondern auch mit Blut gearbeitet hat.

Auch in Födermayrs Arbeit bleibt die Farbe ambivalent. Rot steht hier gleichermaßen für Energie, Leidenschaft und Aggression wie für Gefahr und Verletzlichkeit. Das Bild verzichtet auf eine konkrete Darstellung und öffnet stattdessen einen Raum für Assoziationen, in dem körperliche Präsenz, Bewegung und Vergänglichkeit spürbar werden.

2004. Acryl auf Leinwand. 40 x 120 cm.



2024. Skulptur Holz. ca 80 x 35 cm.

Der Torso Anastasia wirkt auf den ersten Blick ruhig und selbstverständlich. Arme, Beine und Kopf fehlen – und gerade dadurch richtet sich der Blick ganz auf den Körper selbst, auf seine Form, seine Kurven und seine ästhetische Präsenz. Der Rumpf steht für sich, in sich geschlossen, ohne etwas zu erklären.

Die weibliche Figur ist weich und organisch geformt. Brust, Taille und Hüfte gehen

fließend ineinander über. Nichts ist scharf oder hart gesetzt, alles wirkt aus einem inneren Rhythmus heraus entstanden. Eckerstorfer folgt keiner klassischen Schönheitsnorm, sondern einer organischen Logik, die Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit ausstrahlt. Statt Perfektion zeigt er einen natürlichen, geerdeten Körper – ruhig und in sich stimmig.

Eine zentrale Rolle spielt das Material. Die Maserung des Eichenholzes zieht sich wie ein natürliches Zeichensystem über die Oberfläche. Linien, Wirbel, Verdichtungen folgen den Körperformen und betonen sie. Licht und Schatten spielen auf der fein geschliffenen Oberfläche und lassen immer neue Details sichtbar werden. Die Farbigkeit entsteht allein aus der Holzstruktur, die dem Körper Lebendigkeit und Tiefe verleiht, fast so, als hätte sich die Form langsam aus dem Material heraus entwickelt.

Aus der seitlichen Ansicht wird die besondere Gestaltung noch deutlicher. Die leichte Neigung nach oben und die unterschiedlich hohen Abschlüsse verstärken den Eindruck von Bewegung und Wachstum. Der Torso wirkt nicht statisch, sondern lebendig – fast so, als würde er sich langsam aufrichten. Diese Asymmetrie verleiht der Skulptur Spannung, ohne die Ruhe zu stören.

Die fehlenden Gliedmaßen treten dabei völlig in den Hintergrund. Sie werden nicht vermisst. Der Körper wirkt vollständig, in sich geschlossen. Die Reduktion lenkt den Blick auf das Wesentliche: auf Körperlichkeit, Material und Form. Diese Unvollständigkeit ist jedoch bewusst gewählt. Sie verweist auf Vergänglichkeit, auf das Fragmentarische menschlicher Existenz – ohne traurig oder schwer zu wirken. Der Torso erinnert an antike Skulpturen, die trotz Beschädigung ihre Würde behalten haben – gleichzeitig wirkt er zeitlos und gegenwärtig.

Anastasia lädt dazu ein, stehen zu bleiben und genauer hinzusehen: die Linien mit dem Blick nachzufahren, die Oberfläche zu erkunden und im scheinbar Einfachen eine unerwartete Tiefe zu entdecken.

## Leopold Maurer – Ausschnitt aus Animationsfilm *Heiraten beim Schmankerlwirt*. 2012.



Die sechs kleinformatigen Comic-Drucke zeigen ausgewählte Szenen aus dem Animationsfilm *Heiraten beim Schmankerlwirt* (2012) des Künstlers Leopold Maurer. Die Arbeiten sind als eigenständige Bildsequenzen lesbar und geben zugleich Einblick in die Bildsprache und Erzählweise des zugrunde liegenden Films. Humorvoll, klar und bewusst reduziert erzählen sie von einer Hochzeit und ihren typischen Stationen – von der Ankunft bis zum gemeinsamen Feiern.

Die Figuren sind stark stilisiert und erinnern an klassische Cartoon- und Comictaditionen. Durch Überzeichnung, klare Konturen und leuchtende Farben entstehen leicht lesbare Szenen, die ohne Worte auskommen und dennoch eindeutig wirken. Die Bilder funktionieren sowohl als Momentaufnahmen einer Geschichte als auch als eigenständige Illustrationen mit erzählerischem Charakter.

Leopold Maurer arbeitet als freischaffender Künstler in den Bereichen Animation, Cartoon, Comic und Illustration. Seine Arbeiten zeichnen sich durch eine klare Bildsprache, erzählerische Prägnanz und einen feinen, oft augenzwinkernden Humor aus. Er lebt und arbeitet in Wien. Seine Frau Regina Hofer, ebenfalls Künstlerin, ist mit eigenen Werken in der Sammlung Lummerstorfer vertreten.





Sieben Kunstdrucke mit Karikaturen des österreichischen Zeichners Manfred Deix (1949–2016) geben Einblick in sein künstlerisches Schaffen. Mit seinen provokanten und bewusst überspitzten Darstellungen rüttelte Deix an gesellschaftlichen Tabus und löste immer wieder heftige öffentliche Reaktionen aus.

Seine Arbeiten halten der österreichischen Gesellschaft einen schonungslosen Spiegel vor. Deix richtet seinen Blick auf menschliche Schwächen, soziale Zwänge

und moralische Widersprüche. Politiker, Prominente, kirchliche Institutionen ebenso wie ganz gewöhnliche Menschen werden mit scharfem Humor und deutlicher Kritik dargestellt. So zeigt er die sogenannte „österreichische Seele“ in all ihren Widersprüchen und Abgründen.

Die Zeichnungen des Künstlers gelten heute als prägend für die österreichische Karikaturszene. Sie haben die Grenzen der klassischen Karikatur überschritten und werden als eigenständige künstlerische Position anerkannt.

Die enge Verbindung zur österreichischen Gastronomie wurde Deix bereits in seiner Kindheit vermittelt und hatte maßgeblichen Einfluss auf seinen künstlerischen Werdegang.

„Schon als Zwölfjähriger hatte ich das Privileg, als Schankbursche im elterlichen Gasthaus die Menschen wirklich hautnah erleben zu können. Es waren überwiegend die sogenannten ‚kleinen Leute‘, die bei uns zu Gast waren. Da standen sie also meist im Arbeitsgewand an der Budel und tranken ihre Gspritzten, Seidel oder Viertel, unterhielten sich über alles Mögliche von der Politik über die Arbeit bis zu den Frauen, erzählten sich herbe Männerwitze, lachten oder stritten sich über Belangloses und ahnten natürlich nicht, dass sie vom hellwachen Buben hinter der Theke gnadenlos ausgehorcht und beobachtet wurden. Die anderen saßen an den Tischen, ließen sich Schnapskarten, Gulasch und Bier servieren, um gegen Mitternacht die Lokalität zu verlassen, ohne auch nur einen Groschen Trinkgeld lockerzumachen. Aus Rache habe ich aus ihnen die mittlerweile bekannten ‚Deixfiguren‘ geformt und ihnen zu fragwürdiger Berühmtheit verholfen. Strafe muss sein.“  
Manfred Deix ([www.karikaturmuseum.at](http://www.karikaturmuseum.at))

**Maria Hofbauer, Diana – Jagdgöttin.**

2012. Skulptur - Keramik. Höhe ca. 40 cm.

Die Keramikskulptur mit dem Titel **Diana – Jagdgöttin** der Mühlviertler Keramik-Künstlerin Maria Hofbauer entstand im Jahr 2012.

Die Künstlerin arbeitet seit über 25 Jahren mit dem Medium Keramik und knüpft bewusst an die Tradition des regionalen Töpferhandwerks an. Inhaltlich steht dabei der menschliche Körper im Zentrum ihres Schaffens – nicht als idealisierte Form, sondern als Träger von Präsenz, Gewicht und Bedeutung.

Die hier gezeigte Frauenbüste entstand im Rahmen einer Auseinandersetzung mit der römischen Mythologie und stellt Diana, die Göttin der Jagd, dar. Maria Hofbauer interpretiert die antike Gottheit nicht im klassischen Schönheitsideal, sondern in einer bewusst körperlichen, erdverbundenen Erscheinung.

Dargestellt ist der nahezu unbedeckte Oberkörper einer korpulenten Frau mit rundem, rotbackigem Gesicht und zusammengekniffenen Augen. Die Brust der Frau ist durch in den Ton eingekerbte Spiralen angedeutet, aus denen seitlich zwei goldene Eichenblätter hervorgehen. Diese verweisen auf Natur, Stärke und Beständigkeit.

Auf dem Kopf trägt die Figur einen grünen Helm, aus dem ein Rehgeweih emporwächst – ein zentrales Attribut der Jagdgöttin.

In der römischen Mythologie gilt Diana nicht nur als Göttin der Jagd, sondern auch als Göttin des Mondes, der Geburt und als Beschützerin der Frauen. Sie wird häufig in Begleitung von Hirschen abgebildet, die sie mit Pfeil und Bogen erlegt.

Maria Hofbauer greift die klassische Symbolik auf, löst sie jedoch von der heroischen Distanz antiker Darstellungen. Statt einer schlanken, idealisierten Jägerin zeigt sie eine kraftvolle, beinahe archaische Frauenfigur, die mit ihrem tierischen Attribut verschmilzt. Mensch und Tier, Körper und Symbol gehen eine Einheit ein. Diana erscheint hier nicht als distanzierte Göttin, sondern als Verkörperung von Natur, Instinkt und weiblicher Stärke – erdnah, selbstbewusst und präsent.

**Maria Hofbauer, Rosalinde.**



2020. Skulptur - Keramik. Höhe ca. 40 cm.

Die Keramikskulptur **Rosalinde** zeigt eine Frauenbüste, die Ruhe und Präsenz ausstrahlt. Mit geschlossenen Augen, rosigen Wangen und weich modellierten Gesichtszügen wirkt die Figur ruhig und in sich versunken – als würde sie den Duft und die Stimmung des Gartens bewusst wahrnehmen und vollends genießen. Die Mimik der Figur erscheint gelöst und genussvoll entspannt.

Der Körper ist bewusst rund und körperlich gestaltet. Rosalinde entspricht keinem klassischen Schönheitsideal. Stattdessen steht eine natürliche, erdverbundene Weiblichkeit im Mittelpunkt – ruhig, selbstbewusst und ohne Pose. Die rosige Tönung des Teints unterstreicht diesen Eindruck und verleiht der Figur Wärme und Lebendigkeit. Auch die leichte, sommerliche Bekleidung mit ihrem offenen Schnitt und dem gemusterten Stoff verweist auf eine Jahreszeit der Wonne, des Verweilens und der Sinnlichkeit. Die sichtbaren Details betonen den keramischen Charakter der Arbeit und verleihen der Figur eine alltägliche, fast vertraute Anmutung.

Auffällig ist der Kranz aus plastisch gearbeiteten Rosen und Blättern, der das Haar der Figur umgibt. Der Name Rosalinde spielt dabei bewusst auf die Blumen an – sowohl auf das florale Motiv als auch auf den rosigen Teint der Figur. Die Rose wird hier nicht nur als Schmuck verstanden, sondern als zentrales Gestaltungselement. Sie verbindet die Skulptur unmittelbar mit ihrem Standort im Rosengarten und macht die Figur zu einem Teil der umgebenden Natur.

Im Zusammenspiel mit den echten Rosen entfaltet die Figur ihre besondere Wirkung: Keramik und Pflanze treten in einen stillen Dialog. Rosalinde erscheint nicht als isoliertes Kunstwerk, sondern als ruhender Pol im Garten – als Sinnbild für Sommer, Genuss, Nähe zur Natur und eine gelassene Form von Beständigkeit.



*o.D. Bleistift-Kohle-Zeichnung. 13 x 26 cm.*

Die kleinformatige Bleistiftzeichnung des spanischen Künstlers Miquel Esparbé (geb. 1942) zeigt den nackten Oberkörper einer Frau. Das Bild ist in drei längliche Abschnitte gegliedert, wobei die Frau mittig platziert ist und zur rechten und linken Seite durch ornamentale Flächen eingefasst wird. Lediglich die Blumen im oberen Bereich überlappen diese drei Abschnitte und schmücken das Haar der Frau.

Ihr Blick ist auf den Betrachter gerichtet, der Gesichtsausdruck wirkt konzentriert und zugleich leidenschaftlich. Trotz der klaren vertikalen Gliederung entfaltet das Bild eine geschlossene, einheitliche Wirkung. Die dekorativen Elemente verbinden sich mit der Frauengestalt und umhüllen sie wie ein schützender, ornamentaler Umhang.

Die runden Formen im oberen Bereich lassen einen Heiligenschein erahnen, der den Kopf der Frau umgibt. Die verwendeten Ornamente erinnern an spanische Dekorationselemente, wie sie in der bildenden Kunst und Architektur häufig vorkommen: Mosaik, pflanzliche Motive und naturalistische Elemente, etwa die Andeutung eines Sternenhimmels oder die Pflanzenranke im unteren Bereich des Bildes.

Die Schönheit dieser Frau, die ganz für sich steht und lediglich von einer markanten Halskette geschmückt ist, wird durch diese ornamentalen Zonen eingerahmt und hervorgehoben. Der menschliche Körper tritt in seiner ruhigen Erhabenheit in den Mittelpunkt und steht in einem spannungsvollen, zugleich harmonischen Dialog mit den künstlerischen Dekorationselementen.

Der österreichische Künstler und Fotograf Moritz Neumüller ist seit vielen Jahren international tätig. Neben seiner eigenen künstlerischen Arbeit ist er auch als Kurator aktiv und realisiert Ausstellungen in Zusammenarbeit mit Künstler:innen aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Seine Arbeiten und Projekte bewegen sich häufig an der Schnittstelle von Fotografie, Druckgrafik und inhaltlicher Auseinandersetzung mit Körper, Identität und inneren Zuständen.

**Moritz Neumüller – Nijinsky in la Dance Orientale**



1999. Druckgrafik. 30 x 45 cm.

In der hier gezeigten Druckgrafik **Nijinsky in la Dance Orientale** aus dem Jahr 1999 greift Neumüller auf die Technik der Radierung zurück. Dargestellt ist hier der Tänzer Vaslav Nijinsky (1889-1950), einer der Vorreiter des modernen Balletts und eine strahlende Figur der internationalen Tanzwelt. Bis heute steht sein Name für eine außergewöhnlich präzise und expressive Tanzkunst.

Die Darstellung zeigt den Tänzer nackt auf dem angewinkelten linken Bein stehend, das rechte zur Brust gezogen, den Oberkörper nach vorne gebeugt, die Augen geschlossen. Markante, dunkle orange-braune Linien umreißen diese Figur. Hinter ihr erscheint ein zweiter, schemenhafter Oberkörper. Die Überlagerung vermittelt Bewegung, als würde der Tänzer von einer Haltung in die nächste wechseln. Gleichzeitig lässt sie an eine innere Zerrissenheit denken – ein möglicher Verweis auf Nijinskys Lebensgeschichte, dessen Karriere durch eine schwere psychische Erkrankung früh endete.

*Moritz Neumüller – Ohne Titel*



1992. Geatine-Silber-Abzug, 45 x 29 cm.

*Moritz Neumüller – Ludmilla & Nelson*



2002. Fotografie, 45 x 32 cm.

Im selben räumlichen Kontext sind zwei Fotografien zu sehen, die Neumüller im Rahmen der Ausstellung **„El otro lado del alma – Die andere Seite der Seele“** 2003 im kubanischen Nationalmuseum für Fotografie präsentierte. Die Ausstellung widmete sich zeitgenössischer kubanischer Fotografie.

Die Fotografie von René Peña aus der Serie Ritos (1992) zeigt einen nackten männlichen Oberkörper mit gesenktem Kopf und verschränkten Händen. Aus dem Mund scheint ein Tropfen zu gleiten, daneben hängt ein weißer Vogel kopfüber. Das Bild ist streng komponiert und stark symbolisch aufgeladen. Es verweist auf religiöse und reinigende Rituale und thematisiert Verletzlichkeit, Hingabe und spirituelle Spannung.

Die zweite Fotografie stammt vom kubanischen Fotografen-Duo **Liudmila & Nelson** aus der Serie **Habana** (2002). Ihre Arbeiten zeigen ihr Heimatland ohne Inszenierung oder Idealisierung. In der hier gezeigten Fotografie blickt man auf eine Häuserfassade mit Wäscheleinen. Das Bild hält einen alltäglichen Moment fest und lädt dazu ein, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Kubas nachzudenken. Realität wird nicht interpretiert, sondern in ihrer unmittelbaren Wahrhaftigkeit gezeigt.

---



Bronzeguss. 26 x 13 x 12cm.

Die Skulptur mit dem Titel **Sitzende** von **Peter H. Wahl** aus dem Jahr 2000 zeigt eine abstrahierte weibliche Figur in sitzender Haltung. Es handelt sich um einen patinierten Bronzeguss, dessen Oberfläche deutliche Bearbeitungsspuren, wie Kratzer und Furchen, aufweist. Diese bleiben bewusst sichtbar und verweisen auf den plastischen Entstehungsprozess.

Die Figur ist kompakt aufgebaut und zugleich in sich bewegt. Der geschwungene Oberkörper wendet sich dem Betrachter zu, ohne eine konkrete Bewegung darzustellen. Trotz ihrer materiellen Beschaffenheit wirkt die Skulptur nicht statisch. Spannung entsteht durch den Wechsel von weichen, organischen Rundungen und klar gesetzten Kanten. Körpervolumen und Formverdichtung stehen in einem ausgewogenen Verhältnis, wodurch die Figur zugleich geschlossen und offen wirkt.

Wahl reduziert die Anatomie auf das Wesentliche, ohne die Körperlichkeit aufzugeben. Die Sitzende erscheint nicht als individuelles Porträt, sondern als zeitlose Figur, die zwischen Gegenständigkeit und Abstraktion vermittelt.

*„Über die Bildhauerarbeiten des Baslers Peter H.Wahl lässt sich sagen: das ist ein Plastiker, in dessen Werk sich die große klassische Kunstgeschichte mit allen Facetten spiegelt - die anthropomorphe, figurale ebenso wie die Versuche der Moderne, Raum und Figur zu dynamisieren, dem Raum die Möglichkeit zu geben, in die Skulptur einzudringen.*

*Die Skulpturen von Peter H.Wahl also leben von einer Tradition und Haltung, in welcher Formbewältigung und sogar Eleganz noch hohe Werte waren - und sind.“ - Dr. Anton Gugg*

Regina Hofer ist eine österreichische Künstlerin, deren Arbeiten sich zwischen Abstraktion und erzählerischer Andeutung bewegen. Ihr künstlerisches Schaffen umfasst Malerei, Druckgrafik sowie Comics und Animationen, die heute einen Schwerpunkt ihrer Arbeit bilden. In ihren frühen Werken zeigt sich bereits ein starkes Interesse an Farbe, Fläche und Beziehung – weniger an klaren Motiven oder festgelegten Bedeutungen.

Hofers Bilder entstehen aus dem Prozess heraus. Sie folgen keiner vorgezeichneten Bildidee, sondern entwickeln sich Schicht für Schicht. Formen tauchen auf, verändern sich, verschwinden wieder oder treten in neue Zusammenhänge. Dadurch bleiben ihre Arbeiten offen und vieldeutig. Sie erzählen keine Geschichten im klassischen Sinn, sondern erzeugen Stimmungen, Zustände und Spannungen.

Was ihre Arbeit verbindet, ist die bewusste Zurückhaltung. Hofer vermeidet klare Festlegungen und lädt stattdessen dazu ein, sich auf das Sehen einzulassen. Farbe, Form und Rhythmus übernehmen die Rolle der Erzählung. Ihre Werke wirken ruhig, manchmal rätselhaft, und entfalten ihre Wirkung oft erst beim längeren Betrachten.

Die vier kleinformatigen Aquarelle aus dem Jahr 1998 geben einen eindrucksvollen Einblick in Regina Hofers prozesshafte Arbeitsweise. Die Bilder bewegen sich zwischen abstrakten Farbflächen und der Andeutung figuraler Formen.

**Regina Hofer – Tier und Mensch**

1998. Aquarell auf Papier. 27 x 19 cm.

**Regina Hofer – Tier oder Landschaft**

1998. Aquarell auf Papier. 29 x 27 cm.

*Regina Hofer – Sehr viel Grün*



1998. Aquarell auf Papier. 24 x 24 cm.

*Regina Hofer – ohne Titel*



1998. Aquarell auf Papier. 19 x 26 cm.

Titel wie **Tier und Mensch** oder **Tier oder Landschaft** liefern Hinweise, ohne eindeutige Lesarten vorzugeben. Vieles bleibt bewusst offen.

In den ersten drei Arbeiten dominieren Grün- und Erdtöne. Die Farbflächen wirken weich, fast schwebend, und lassen Formen entstehen, die an Körper, Tiere oder Landschaften erinnern können, ohne sich festlegen zu lassen. Die Bilder scheinen miteinander verwandt, als wären sie aus einem gemeinsamen Gedankenfluss heraus entstanden. Sie treten in Dialog zueinander, durch ähnliche Farbigkeit und wiederkehrende Silhouetten.

Das vierte Werk **ohne Titel** hebt sich deutlich ab. Hier dominiert ein kräftiges Rot, das sich in Schichten über einen grün-weißen Untergrund legt. Während die vorherigen Arbeiten stark flächig wirken, bleiben hier einzelne Linien und Pinselspuren sichtbar. Der Blick erinnert an ein Fenster, durch das man auf eine fragmentarische Landschaft schaut.

*Regina Hofer – Schüchtern, Versprochen, Verliebt, Liebeswiese*



1995. Druckgrafik. 28 x 19 cm.

Die Druckgrafikserie **Schüchtern, Versprochen, Verliebt, Liebeswiese** aus dem Jahr 1995 besteht aus vier Radierungen, die als zusammenhängendes Quartett gedacht sind. Jedes Blatt steht für sich, zugleich entwickeln die Arbeiten eine klare Abfolge. Die Titel geben eine emotionale Richtung vor und führen den Betrachter durch unterschiedliche Zustände von Nähe und Beziehung.

Auf den Drucken begegnen sich abstrakte Formen in Schwarz, Weiß und Grau. Sie wirken wie Figuren, ohne konkret zu werden. Mal stehen sie sich gegenüber, mal scheinen sie sich zu berühren oder ineinander überzugehen. Die reduzierte Farbpalette lenkt den Blick auf das Verhältnis der Formen zueinander.

Auffällig ist die Veränderung des Hintergrunds: Vom hellen Grau im ersten Blatt verdichtet sich der Raum zunehmend, bis er im letzten Bild fast vollständig dunkel wird. Gleichzeitig lösen sich die schwarzen Formen auf. In Liebeswiese bleiben helle Flächen zurück, die sich miteinander verbinden. Die Serie erzählt keine Geschichte im klassischen Sinn, sondern zeigt eine Entwicklung – leise, abstrakt und überraschend emotional.

Die Künstlerin Regina Wahlmüller überzeugt mit ihren abstrakten Acrylmalereien, in denen das Spiel mit Farben und Formen, mit Licht und Schatten im Mittelpunkt steht. Die hier gezeigten vier Werke kreisen um eine Farbpalette aus Erd- und Naturtönen. Dicht aufgetragene Farbflächen verwischen, ihre Grenzen gehen fließend ineinander über und erzeugen eine lebendige, offene Bildstruktur.

Im rechteckigen Werk verdichten sich in der Bildmitte verschiedene Formen, deren intensives Kolorit sich deutlich vom helleren Untergrund abhebt. Diese Farbfelder drängen sich zu einem maleischen Zentrum zusammen. Mehrere übereinandergelegte Farbschichten steigern sich nach oben hin zu einer dunkleren, schräg verlaufenden Zone, die das Bild auch in seiner Farbkomposition gliedert und Spannung erzeugt.

Auch die drei kleinformatischen, quadratischen Werke, die als zusammengehörige Serie gelesen werden können, folgen diesem Malansatz. Hier hält sich Wahlmüller farblich stärker zurück und arbeitet vor allem mit dynamischen Formen, die durch den Wechsel von Hell und Dunkel sowie durch subtile Schattenwirkungen entstehen. Einzelne Konturen werden mit wässrig-schwarzen, verlaufenden Linien betont und verleihen den Bildern zusätzliche Tiefe.

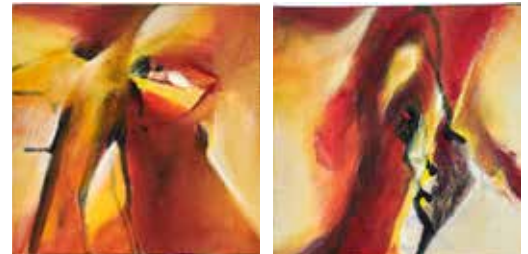
Als Betrachter beginnt man unweigerlich, nach Assoziationen zu suchen. Die Farbigkeit und die Formen können an natürliche Strukturen erinnern – an Sand, Gestein, Blüten oder Feuer. Vielleicht ist es aber gerade das freie Zusammenspiel von Farbe und Form, das den Bildern ihre besondere Dynamik verleiht und den Blick bindet. Diese Offenheit ist bewusst gewählt: In Wahlmüllers künstlerischer Arbeit steht der Prozess im Zentrum. Zwar folgt sie einer Idee der Farbzusammensetzung, begegnet dem Bild jedoch stets intuitiv und lässt ihm Raum, sich im Entstehen selbst zu entwickeln.

**Regina Wahlmüller – Ohne Titel**



*Acryl auf Leinwand. 60 x 80 cm.*

**Regina Wahlmüller – Ohne Titel**



*Acryl auf Leinwand.  
30 x 30 cm.*

## **Sergio Luis Valdis Trujillo – Tarde en vuetabajo**

Das Gemälde **Tarde en vuetabajo** des kubanischen Künstlers **Sergio Luis Valdis Trujillo** aus dem Jahr 2004 zeigt eine Szene aus der gleichnamigen Tabakregion im Westen Kubas. Dargestellt ist ein Mann bei der Tabakernte, stehend inmitten eines dicht blühenden Feldes. Mit ruhiger Selbstverständlichkeit geht er seiner Arbeit nach, die großen Tabakblätter fest in der Hand.

Die Darstellung ist nahezu fotorealistisch, bleibt jedoch frei von Inszenierung oder Dramatik. Der Fokus liegt auf dem alltäglichen Arbeitsprozess sowie auf der engen Verbindung zwischen Mensch, Landschaft und Handwerk. Trujillo verbindet präzise Beobachtung mit einer klaren, ausgewogenen Bildkomposition.

Im Hintergrund ist eine traditionelle Trocknungshütte zu erkennen, deren Dach vollständig mit großen Blättern bedeckt ist. In diesen Hütten werden die frisch geernteten Tabakblätter zum Trocknen aufgehängt. Dahinter öffnet sich die charakteristische Berglandschaft des kubanischen Viñales-Tals, einer Region, die als Herkunftsort des besten kubanischen Tabaks gilt.



2004. Acryl auf Leinwand. 60 x 80cm.

## **Statue des heiligen Florians** **Matthias Claudius Aigner – Restaurierung**

Die Statue des **heiligen Florian** steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Brandgeschichte des Bauernhofes „Brandauer“ in Bernhardschlag. Wie die Pfarrchroniken belegen, wurde das Anwesen bereits im Jahr 1918 zweimal durch Blitzschlag schwer beschädigt. Nach diesen Ereignissen ließ der damalige Besitzer Josef Schilcher eine Mauernische errichten, in der eine Florianistatue ihren Platz fand – als sichtbares Zeichen des Schutzes und der Erinnerung an die Brandkatastrophen.

Im Jahr 2020 kam es erneut zu einem folgenschweren Brand am Anwesen, ausgelöst durch einen elektrischen Defekt. Der Wirtschaftstrakt brannte vollständig nieder, das Wohngebäude blieb trotz erhaltener Dachkonstruktion unbenutzbar. In diesem Zusammenhang wird auch die Geschichte dieser Floriani-Darstellung erneut greifbar: Die Figur war über Jahrzehnte hinweg Teil des Gebäudes und seiner Schutzsymbolik.

Die im Besitz von Arnold Lummerstorfer befindliche Figur wurde in weiterer Folge fachgerecht restauriert. Diese Restaurierung übernahm Matthias Claudius Aigner. Ziel war es, das historische Erscheinungsbild zu bewahren und zugleich ihre Substanz zu sichern. Durch die Restaurierung konnte die Figur des Heiligen Florian als bedeutendes Zeugnis lokaler Geschichte, religiöser Tradition und persönlicher Erinnerung erhalten werden. Die Statue steht damit weiterhin für Schutz, Standhaftigkeit und den Umgang mit wiederkehrender Bedrohung durch Feuer.



## ***Der heilige Hubertus – Andachtskapelle im Rosengarten***

***Der heilige Hubertus*** gilt als der Schutzpatron der Jagd und der Tiere. Einst ein leidenschaftlicher Jäger, hatte er eine Vision von einem Hirsch, dessen Geweih ein leuchtendes Kreuz trug. Dies führte ihn zu einem Moment der Erkenntnis und völligen Umkehr und brachte ihn zu einem tiefen, innigen Glauben und zu einem Leben im Dienste Gottes. Er wird als Symbol der Frömmigkeit, Umkehr und des respektvollen Umgangs mit der Natur verehrt. Sein Leben erinnert uns daran, dass der wahre Wert der Jagd nicht im Töten, sondern im achtsamen, respektvollen Umgang mit den Geschöpfen der Natur liegt. Die Werte, die er verkörpert – Frömmigkeit, Demut und ein tiefes Bewusstsein für die Schöpfung – sind bis heute für Gläubige und Naturliebhaber von großer Bedeutung.





## ***Impressum:***

### Galerie Lummerstorfer

Schmankerlwirt Vorderweißenbach

Arnold Lummerstorfer

Brückenstraße 15, 4191 Vorderweißenbach

[www.schmankerlwirt.at](http://www.schmankerlwirt.at)

### Zur Autorin

© Mag. art. Anna Kaar-Hager (\*1990), Kunstwissenschaftlerin, Kulturpädagogin,  
Musikpädagogin, Lehrerin für Musik, Geschichte und Kultur.

[www.annahager.at](http://www.annahager.at)

### Gestaltung & Satz

IDeeBOX : Werbegrafik & Folien

Markus Pötscher

[www.ideebox.at](http://www.ideebox.at)

### Fotos

Christoph Staudinger Fotografie

[www.christophstaudinger.at](http://www.christophstaudinger.at)

---

ober<sup>ö</sup>  
österreichische  
versich.at

127

**Team Lummerstorfer  
versichert Ihre Kunst-  
gegenstände.**

**Arni  
Lummerstorfer**  
Akad. Vkmf.  
& Finanzdienstleister  
+43 664 34 14 883

**Julia  
Hofer**  
Akad. Vkmf.  
+43 664 88 64 89 01

**Josef Eddi  
Eisschiel**  
Gepr. Vkmf. BÖV  
+43 664 22 32 094



Kapellenbeschreibung

