



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Erhard Amadeus Dier (1893-1969)“

Malerei und Grafik

Verfasserin

Doris Ebner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

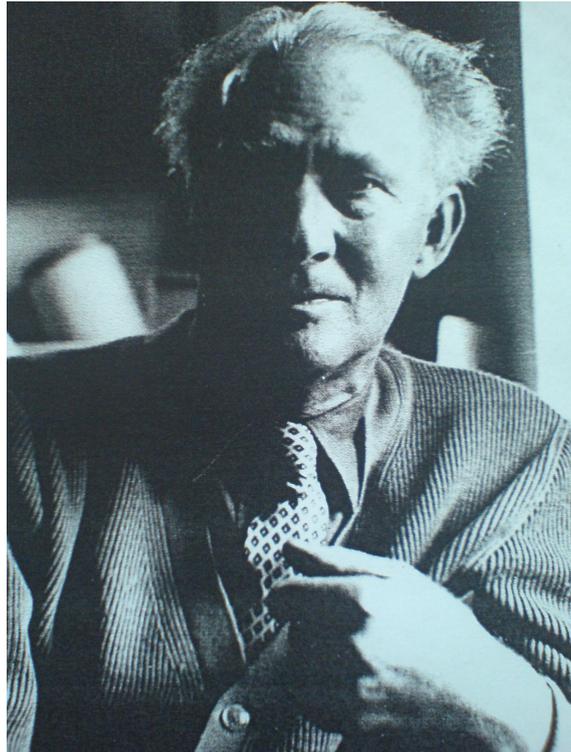
Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Ao. Prof. Dr. Martina Pippal

Erhard Amadeus Dier (1893-1969)

Malerei und Grafik



Doris Ebner

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank	3
Kurzfassung	4
1. Einleitung	5
1.1 Problemstellung	6
1.2 Forschungs- und Quellenlage	8
1.3 Österreichische Malerei und Grafik zwischen 1918 und 1968	9
2. Zur Biographie	15
2.1 Wien	15
2.2 Schweiz	18
2.3 Berlin	19
2.4 Salzkammergut	21
2.5 Klosterneuburg	22
3. Zum Werk	24
3.1 Malerei	24
3.1.1 Selbstporträts	24
3.1.2 Porträts und Akte	29
3.1.3 Blumenstücke	31
3.1.4 Landschaften, Architekturansichten und Genrebilder	31
3.1.5 Mythologische, historische und allegorische Bilder	36
3.2 Grafik	46
3.2.1 Frühwerke	46
3.2.2 Illustrationen literarischer und musikalischer Werke	51
3.2.3 Exlibris	55
4. Tendenzen in Diers malerischem und grafischem Werk	56
4.1 Symbolismus	56
4.2 Historismus	59
4.3 Phantastische Kunst	62
4.4 Erhard Amadeus Diers Individualstil	66
5. Schlussbemerkung	69
Literaturverzeichnis	71
Quellenverzeichnis, Websites und Abkürzungen	74
Abbildungsnachweis	75
Abbildungen	77
Abstract	124
Lebenslauf der Autorin	125

Vorwort und Dank

Als ich mir gegen Ende meines Studiums von der Bedeutung der modernen und zeitgenössischen Kunst im eigenen regionalen Umfeld, vor allem in Bezug auf die Berufsmöglichkeiten als Kunsthistorikerin, bewusst wurde, kamen die Lehrveranstaltungen von Martina Pippal am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien wie die Rettung im letzten Moment. Aus diesem Grund übernahm ich auch mit Begeisterung und Neugierde die von ihr angebotene Diplomarbeit über den österreichischen Maler und Grafiker Erhard Amadeus Dier.

Nach erster Recherche wurde schnell deutlich, dass hier Pionierarbeit geleistet werden muss, da der Künstler wissenschaftlich noch nicht bearbeitet wurde. Als Ziel der Diplomarbeit wurde die Erstellung einer Monografie mit Berücksichtigung der Position Diers in der österreichischen Kunst der 1. und 2. Republik, gesteckt.

Große inhaltliche Freiheit einerseits und mühevollere Quellenforschung andererseits prägten den Entstehungsprozess der vorliegenden Arbeit, die ohne die Hilfe mancher Personen nicht zustande gekommen wäre.

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meiner Betreuerin Martina Pippal für ihr Vertrauen und ihre motivierende Bestätigung meiner geleisteten Arbeit bedanken. Weiters gilt mein Dank Frau Dr. Ursula Müksch für ihre wertvollen Hinweise und ihre Geduld. Außerdem danke ich Frau Prof. Agnes Essl für das Gespräch über den Künstler und die Besichtigungsmöglichkeit seiner Werke in der Sammlung Essl sowie Frau Mag. Pfaffel und ihren Mitarbeitern vom Stadtmuseum Klosterneuburg und Herrn Mag. Bäck vom Archiv der Stadt Klosterneuburg, wo das meine erste Anlaufstelle war.

Ohne die Hilfe von Dr. Vladimir Aichelburg, Archivar des Künstlerhauses Wien, Herrn Gutschi, Archivar der Akademie der bildenden Künste Wien, sowie den Mitarbeitern der Artothek des Bundes, der Graphischen Sammlung Albertina, des Niederösterreichischen Landesmuseums St. Pölten, des Kunsthändlers Schütz Kunst & Antiquitäten in Wien sowie des Wienmuseums wäre dieses Resultat nicht möglich gewesen.

Nicht zuletzt danke ich meinen Eltern für Ihre Unterstützung während der gesamten Studienzeit und meinen Freunden für ihre Motivation, die beide wesentlich zum Erfolg dieser Diplomarbeit beigetragen haben.

Doris Ebner
Wien, Juli 2008

Kurzfassung

Diese erste monografische Annäherung an den österreichischen Maler und Grafiker Erhard Amadeus Dier (1893-1969) verdeutlicht einen charakteristischen Aspekt der bildenden Kunst der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit in Österreich: die überzeugte Verwurzelung in der Vergangenheit und die hohe Wertschätzung handwerklichen Könnens.

E. A. Dier wurde Ende des 19. Jahrhunderts in Wien geboren, an der hiesigen Akademie der bildenden Künste ausgebildet und war über 40 Jahre lang Mitglied der Vereinigung des Wiener Künstlerhauses. Er war ein Traditionalist, dessen Leistungen auf dem Gebiet der Porträtmalerei, des Blumenstilllebens, der Genreszenen und historischer Darstellungen bzw. der Buchillustration, Radierzyklen und Exlibris zu finden sind.

Seine stilistischen Vorbilder liegen im 18. und 19. Jahrhundert sowie zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn im Symbolismus und Jugendstil. Im Zeitraum zwischen 1930 und 1945 lebte Dier in der Schweiz und in Deutschland und entfremdete sich zunehmend von seinen Malerkollegen in der Heimat und den dort stattfindenden Entwicklungen. Das Band zur Heimat versuchte er trotz der räumlichen Trennung stets zu stärken, in dem er dem typisch Österreichischem, dem Barock und dem Biedermeier eine Vorrangstellung in seinem Werk einräumte. Er wählte seine Vorbilder sehr selektiv und rezipierte hauptsächlich die Arbeiten jener Kollegen, die ebenso wie er einen geschichts- und heimatsbezogenen Stil schätzten. Trotzdem, oder gerade deshalb, hinterlässt sein Werk einen eher inkonsequenten und oft sogar trivialen Eindruck.

Diese Beobachtung ist prinzipiell kein isoliertes Phänomen, sondern reiht Dier in jene Künstlergeneration des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die den Schritt in eine neue Zeit ungern tat. Diers permanente Messung an Anderen und der Drang zu einer allgemeinen Akzeptanz führten dazu, dass seinem Oeuvre individuelle und innovative Züge weitgehend fehlen, und er so auch in Zukunft nur eine Nebenrolle im kunsthistorischen Diskurs besetzen wird.

1. Einleitung

Die österreichische Kunst während der Ersten Republik und der Zeit nach 1945 war gekennzeichnet von den Anstrengungen den Ansprüchen eines neuen Zeitalters einerseits mit Innovation entgegenzutreten und andererseits sich mit traditionellen Mitteln einen Platz an der Oberfläche des Ozeans voll bildender Künstler zu erarbeiten.

Die Avantgardisten wie Schiele (posthum) und Kokoschka (im Exil) erlangten Weltruhm, während viele Traditionalisten ein vielfach unbeachtetes Dasein in der heutigen Kunstgeschichte fristen. Bedeutete der Erste Weltkrieg das Ende des Jugendstils¹, so verhinderte das Ereignis des zweiten Weltkrieges abermals eine kontinuierliche Entwicklung der österreichischen Kunstszene, die sich mehrheitlich noch jahrzehntelang auf den Lorbeeren ausruhte, die Klimt in bzw. für Österreich verdient hatte. Die Errungenschaften der Secession und der Wiener Werkstätte hatten den einheimischen Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt des europäischen Kunstgeschehens gerückt. Die nachfolgende Generation von Künstlern wollte diesen Rang verteidigen, war aber nicht dazu bereit, über ihre Wegbereiter hinaus zu wachsen. Das erklärt die Dominanz des Rezeptionsgedankens im Kunstschaffen in Österreich während der Zwischen- und Nachkriegszeit.

Die Frage nach der politischen Orientierung eines Künstlers dieser Generation war lange Zeit eine Hemmschwelle für einen kunsthistorischen Diskurs. Eine derartige Wertung über die damaligen Kunstschaffenden zu geben, steht uns heute nicht zu. Wir müssen unsere Aufmerksamkeit ihrem Werk widmen, das unter besonderen Gegebenheiten entstand. Das führt zu einer Aufarbeitung dieser Periode und zur Schließung einer Lücke, die für die zeitgenössische österreichische Kunst in Zukunft von Bedeutung werden kann.

Erhard Amadeus Dier war ein in Österreich geborener, „deutschsprachiger“ Künstler. Er verbrachte einen Großteil seines Lebens aus verschiedenen Beweggründen in der Schweiz und in Deutschland. Auffallend ist, dass er den Zweiten Weltkrieg in Berlin erlebte. Das wirft im ersten Moment ein zweifelhaftes Licht auf ihn. Kennt man jedoch die Motive dafür, versteht man diese Tatsache besser. Man tut gut daran, sich bei Erhard Amadeus Dier nie auf den ersten Eindruck verlassen.

¹ Thomas WALTERS [Hrsg.], Jugendstil-Graphik, Köln 1980, S. 10.

Als Grundgedanken seiner Lebensarbeit nannte er die *Synthese*, das Zusammenfassen der Gegensätze ausgehend vom „Herzsdrehpunkt“ der Heimat in die Welt hinaus.² Diese Versöhnlichkeit und das Streben nach Balance bestimmt sein künstlerisches Schaffen ebenso wie seine Lebenshaltung.

Zweifelhaft ist, ob Dier ein Maler aus Leib und Seele war. Grund zu dieser Annahme gibt der sprunghafte Verlauf seiner Ausbildung, die ihn erst zur Architektur, dann zur Malerei und schließlich für kurze Zeit zur Musik führte. Es scheint, als habe er auch bei seiner Berufswahl einen Kompromiss geschlossen.

Neben oben angeführten Umständen müssen folgende biographische Aspekte bei der Bearbeitung seines Werkes berücksichtigt werden:

Erhard Amadeus Dier war mehr als 40 Jahre lang Mitglied des Wiener Künstlerhauses, das, im Gegensatz zu den um 1900 gegründeten Künstlervereinigungen wie der Secession oder dem Hagenbund, damals als konservativ galt.

Durch seinen ungefähr fünfzehn Jahre dauernden Aufenthalt in der Schweiz und in Deutschland entfernte sich Dier zunehmend von seinen österreichischen Künstlerkollegen.

Er tritt nie offiziell als Mitglied einer der vielen kleinen Künstlergruppen auf, bewegt sich aber immer wieder in deren geographischer und sozialer Umgebung, z.B. im Umkreis der Zinkenbacher Malerkolonie am oberösterreichischen Wolfgangsee.

1.1. Problemstellung

Die Marktpräsenz von Erhard Amadeus Dier in Österreich ist heutzutage nicht sehr hoch, in der Schweiz und den USA aber wahrnehmbar. Innerhalb seiner Künstlergeneration ist Dier von Seiten der Forschung ein unbeschriebenes Blatt. Obwohl öffentliche Sammlungen der Republik Österreich, der Graphischen Sammlung Albertina sowie der Länder Wien und Niederösterreich u.a. Werke von Dier besitzen, sind sie, nicht zuletzt wegen des Informationsdefizits über den Künstler, bis dato ungeachtet geblieben.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es demnach, einen der verborgenen österreichische Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an die Oberfläche zu bringen und eventuell

² Brief von E.A. Dier an das Sekretariat des Künstlerhauses Wien (12.4.1951); KH.

Anstoß zu weiterer Auseinandersetzung mit seinem Werk zu geben. Schon während der Recherche wurde deutlich, dass Diers Kunst keine aus kunsthistorischer Sicht bedeutsamen bzw. neuen Aspekte in sich birgt. Und doch kann man ihn in den Diskurs einbeziehen als Vertreter einer Malergeneration der Zwischenkriegszeit, deren Phänomen darin bestand, unbeirrt und von ihrem Handwerk überzeugt, an konservativen Ausdrucksmitteln und traditionellen Inhalten festzuhalten.

Um das Interesse an Erhard Amadeus Dier und seinem Werk zu stimulieren, ist es neben einer einführenden Biographie und einer überblicksartigen Präsentation seines Schaffens nötig, ihn im Umfeld seiner bekannten Zeitgenossen zu positionieren. Aus diesem Grund beinhaltet die vorliegende Arbeit in drei Schwerpunkte: das Leben, das Werk, und die Bestimmung von Tendenzen im Werk von E.A. Dier an Hand inhaltlicher und formaler Kriterien.

Sein umfangreiches und vielfältiges Oeuvre ist auf den ersten Blick schwer zu erfassen. Es zeichnet sich durch eine Vielfalt an Techniken, Motiven und Stilen aus, deren künstlerische Qualität nicht gleichbleibend hoch ist. Im Verlauf seiner gesamten Karriere als freischaffender Künstler war Dier immer parallel als Maler und Grafiker tätig. Letzteres brachte ihm die finanzielle Sicherheit um sich auf erst genanntem Gebiet freier verwirklichen zu können. Unter Berücksichtigung seiner Biographie und der Auftragsgebersituation soll es demnach zu einer Klärung der Modi-Frage kommen.

Im weiteren Verlauf soll ein Vergleich mit dem Werk angesehener Künstlerkollegen die Qualitäten Diers verdeutlichen. Ausgewählte Arbeiten, die verschiedenen Tendenzen der Moderne aufgreifen, werden dafür als Beispiele herangezogen. Da es sich um eine erstmalige kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Material handelt, ist ein gewisser Grad an stilanalytischer Methodik in der Tradition der Wiener Schule sinnvoll.

Die in dieser Publikation besprochenen Werke stammen alle aus Sammlungen in Österreich. Eine Lokalisation seines Oeuvres in ausländischen, darunter auch privaten Sammlungen, würde auf Grund fehlender aktueller Hinweise den Rahmen meiner Diplomarbeit sprengen.

Kapitel 1.3 dient im Sinne der Einleitung zur Einführung in die Situation der österreichischen Malerei und Grafik zwischen 1918 und 1958.

1.2 Forschungs- und Quellenlage

Zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Maler und Grafiker Erhard Amadeus Dier bzw. zu einer Publikation etwaiger Ergebnisse gibt es keine Hinweise.

Es ergeht ihm damit so, wie vielen österreichischen Kunstschaaffenden der Zwischen- und Nachkriegszeit, die erst langsam ins Interessensfeld der Kunsthistoriker treten.

Der Inhalt dieser Arbeit setzt sich daher in erster Linie aus Informationen zusammen die Text- und Sachquellen, Lexika und Ausstellungskatalogen entnommen wurden, und in zweiter Linie aus Primärliteratur.

Die Textquellen stammen zum großen Teil aus dem Archiv des Wiener Künstlerhauses, das eingegliedert ist in das Stadt- und Landesarchiv Wien, sowie aus dem Stadtarchiv Klosterneuburg, dem Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien und der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Wiener Rathaus. Es handelt sich um Korrespondenz zwischen dem Künstler und verschiedenen Personen bzw. Institutionen, Anmeldeformulare für Ausstellungen, Verkaufsbelege usw. Leider konnte ich keinen Zugang zu einem vermeintlichen Nachlass von Erhard Amadeus Dier finden.

Die Sachquellen befinden sich im Besitz öffentlicher und privater Sammlungen in Österreich. Die Artothek des Bundes, die Graphische Sammlung Albertina, die Sammlung Essl in Klosterneuburg, das Niederösterreichische Landesmuseum, das Stadtmuseum Klosterneuburg, die Galerie Schütz Kunsthandel & Antiquitäten in Wien, das Wien Museum und die private Sammlung Dr. Müksch in Wien sollen hier genannt werden. Der Zugang zu den Quellen war nicht immer einfach und in einigen Fällen nicht möglich. Mit wenigen Ausnahmen brachte man der Bearbeitung des Themas aber Interesse und Engagement entgegen.

Für weitere Abbildungen von Diers Arbeiten wurde auf ein Online-Verzeichnis von internationalen Auktionsergebnissen der letzten Jahre zurückgegriffen.

Die Namenssituation des Künstlers (er nahm nach der Heirat den Namen seiner Frau an und verwendete zusätzlich einen Künstlernamen) war manchmal undeutlich und erforderte parallele Nachforschung auf mehreren Gebieten.

Die Auffindung von Originalen oder Zeitzeugen wurde durch den zeitlichen Abstand zu den Geschehnissen von 50 bis 100 Jahren sowie die Tatsache, dass während des Zweiten Weltkriegs wertvolles Material möglicherweise zerstört wurde, erschwert.

Die einzige mir bekannte Angehörige von Erhard Amadeus Dier ist seine Schwiegertochter, die bedauerlicherweise keinen Beitrag zu dieser Arbeit leisten konnte.

1.3 Österreichische Malerei und Grafik zwischen 1918 und 1958

Nach Ende des 1. Weltkrieges war die Rolle Wiens als Kunstmetropole Europas zwischen 1890 und 1918 plötzlich Vergangenheit und die Moderne fand ihr Zuhause in Paris, Berlin, Weimar und München.³ Durch den in Folge beschränkten, indirekten Einfluss der Moderne, der nun mittels Studienreisen der österreichischen Künstlerschaft bzw. Ausstellungen in die Heimat importiert wurde, konnten sich in Österreich eigene Formen der neuen Strömungen entwickeln. Vor allem der österreichische Expressionismus von Oskar Kokoschka⁴ oder den Künstlern des Nötscher Kreises und im kleinen Rahmen der Surrealismus von Alfred Kubin⁵ oder Franz Sedlacek⁶, die den Weg für den Phantastischen Realismus bereiteten, haben ein eigentümliches Erscheinungsbild entwickelt, das nicht weniger bemerkenswert ist als die ursprüngliche Form, die letztendlich in der europäischen Avantgarde wurzelt.

Während laut Will Grohmann „die Kunst in Österreich seit Kokoschkas Weggang 1917 fühlbar stagniere“⁷ und Alfred Schmied Österreich zum „weißen Fleck in der Kunstgeographie der europäischen Moderne“⁸ erklärt, charakterisiert Wieland Schmied die Situation optimistisch als „ambivalent“.⁹ Er begründet die Entwicklung der Moderne in Österreich als Gegenreaktion auf den strengen Historismus, der unser Bewusstsein für Geschichtlichkeit geformt hatte. Glaubt man seiner Definition des Wesens der österreichischen bildenden Kunst,¹⁰ so ist diese spitz formuliert: janusartig, zentralistisch, apokalyptisch, neo-byzantinisch, ästhetisierend, triebgesteuert und instinktiv. Schmied zeichnet hier ein Bild vom Wien um 1900, welches aber auch in den folgenden Jahrzehnten noch seine Berechtigung behält. Gemeint ist damit eine Untrennbarkeit von Altem und Neuem, die Bündelung der künstlerischen und institutionellen Kräfte in Wien, eine latente Endzeitstimmung, die Verbundenheit zum seinerzeit glanzvollen Vielvölkerstaat Byzanz, die ausgeprägte Idee des Gesamtkunstwerkes, die Rolle der Sexualität in der Kunst und der Einfluss des Unbewussten.¹¹

³ Wieland SCHMIED [Hrsg.], Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 20. Jh., Band 6, München und Wien 2002, S. 68.

⁴ Monografie: Heinz SPIELMANN, Oskar Kokoschka, Köln 2003.

⁵ Monografie: Rupert FEUCHTMÜLLER, Sergius Pauser, Wien 1977.

⁶ Monografie: Elisabeth HINTNER, Franz Sedlacek, Wien 1998.

⁷ Ruth KALTENEGER [Hrsg.], Künstlerfreundschaften, St. Gilgen 2006, S. 8.

⁸ Ebenda.

⁹ SCHMIED, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (zit. Anm. 3) S. 17.

¹⁰ Ebenda, S. 19-21.

¹¹ Ebenda.

Nur wenige Jahre nach 1900, nach dem Zerfall der Monarchie und einem Weltkrieg, blieb vor allem die Dualität als wesentliches Merkmal der Kulturgeschichte der Ersten Republik unverändert. Sie beruhte in den folgenden zwei Dezennien einerseits auf den kurzfristig aufblühenden sozialdemokratischen Ideologien und andererseits auf dem schweren Erbe, das die kulturelle Hochblüte um 1900 in Wien hinterlassen hatte.¹²

Die angesprochene Dualität war „von substantieller Bedeutung, weil außerhalb dieser divergierenden Anschauungen keine anderen Strategien entwickelt wurden und die Position für oder gegen die eine oder andere ergriffen werden musste“¹³, so das Fazit von Manfred Wagner über die österreichische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit. Er zählt in diesem Zusammenhang Alfred Kubin, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Albert Paris Gütersloh, Oskar Laske und Ludwig Heinrich Jungnickel zu jenen Künstlern, auf die die Jahrhundertwende in besonderem Maße nachwirkte.

Rückblickend bekannte sich auch Erhard Amadeus Dier energisch zu jenen, die der Tradition verbunden waren: *Jedenfalls würde es meinem (heftigen) künstlerischen Ehrgeiz und sonst geistigen Bestrebungen ganz besonders wohl tun, [...] als das (als Einer von Denen.) gekennzeichnet zu werden, was meiner allgemeinen menschlichen, politischen und künstlerischen Überzeugung entspricht, Synthese, Brücke von hüben nach drüben, die unerreichbaren gr. Meister d. Vergangenheit zu verehren, also konservativ zu sein, doch mit diesen Mitteln dem Neuen aufgeschlossen zu bleiben.*¹⁴

Er bezeichnete sich selbst als *in natürlicher Anlage zum künstlerischen Anschauungspositivismus geboren*¹⁵ und sah es als seine Aufgabe, seine Umwelt von einer allgemeinen Notwendigkeit dieser Haltung zu überzeugen. Die in den 1950er Jahren vorherrschende Tendenz zur Abstraktion empfand er nicht zu letzt als Reiz zum Widerspruch.¹⁶ Die gänzliche Absonderung von den zeitgenössischen Strömungen war aber auch für Dier nicht möglich, weshalb diese im folgenden Abschnitt kurz definiert werden.

Der Secessionismus unter der Schirmherrschaft von Gustav Klimt hatte zwar zu Zeiten Diers aktiver Laufbahn seinen Zenit überschritten, war aber während dessen Ausbildung präsent und einflussreich auf sein frühes grafisches Schaffen gewesen. Ein in diesem

¹² Manfred WAGNER, Zur österreichischen Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit, in: Christoph BERTSCH/Markus NEUWIRTH [Hrsg.], Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938, Wien 1993, S. 15.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Brief von E.A. Dier an Hans Ankwicz-Kleehoven (3.11.1954); WB/Handschriftensammlung.

¹⁵ Brief von E.A. Dier an Hans Andwicz-Kleehoven (19.6.1954); WB/Handschriftensammlung.

¹⁶ Ebenda.

Zusammenhang wichtiger Impuls, der ebenfalls Klimt zu verdanken ist, war die Rezeption des Symbolismus im Wien der Jahrhundertwende.

Neben Klimt, der durch ausgeprägte Ornamentalität und Flächigkeit auffiel, waren aber auch Vertreter einer impressionistischen Malweise wie z. Bsp. Carl Moll Teil der österreichischen Avantgardebewegung.¹⁷

Im seinem Spätwerk griff auch Klimt auf die stärker naturverbundene Leichtigkeit des Pointilismus zurück, dessen Einfluss auf Diers Individualstil nicht zu leugnen ist. Auf Grund der Vielfältigkeit und überragenden Position in der österreichischen Kunstgeschichte entgeht man auch bei der Auseinandersetzung mit der Kunst des 20. Jahrhunderts einer Reflexion des Oeuvre Klimts nicht.

Für die darauf folgende Künstlergeneration galt es weniger, neue Formen zu finden, als ihren Bildern neuen Ausdruck zu verleihen. Richard Gerstl, Oskar Kokoschka und Egon Schiele gründeten den österreichischen Expressionismus¹⁸ und machten Linie und Farbe zu den Ausdrucksträgern ihrer Werke, in die auch neue Themen, die sich um unheilvolle Empfindungen des Menschen bewegten, Einzug hielten.

Nach dem Ersten Weltkrieg setzte die malerische Phase des Expressionismus ein zu dessen Hauptfiguren der reife Kokoschka, Anton Kolig¹⁹, Herbert Boeckl²⁰ und Franz Wiegele²¹, zählen. Wieland Schmied sieht die zu jenem Zeitpunkt stattfindende Talentzufuhr aus den Bundesländern als vielleicht positivstes Moment in der Entwicklung der bildenden Kunst in Österreich in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts.²²

Die Beziehung der Künstler zur ländlichen Umgebung prägte diese Form des Expressionismus und verlieh ihm ein pures, unbeschwert lebendiges und manchmal grobes Erscheinungsbild. Die Bedeutung der Farbe als Ausdrucksmittel beschränkte sich nicht auf die expressionistischen Tendenzen dieser Periode, sondern beschäftigte auch jene Künstler, die sich an anderen, bestehenden Möglichkeiten orientierten.

Zur selben Zeit gewann das Erbe Paul Cézannes an Bedeutung in Österreich, das zum Beispiel in Deutschland schon früher von den Kunstschaaffenden als Grundmaterial für neue Interpretation angenommen wurde. Anton Faistauer²³ hatte eine Vorreiterrolle in der Cézanne-Rezeption inne und verbreitete die neuen Werte von Farbe und Form. Der

¹⁷ Gerhard SCHMIDT, Neue Malerei in Österreich, Wien 1956, S. 12.

¹⁸ Ebenda, S. 14.

¹⁹ Monografie: Ottmar RYCHLIK, Anton Kolig 1886-1950. Das malerische Werk, Wien 2001.

²⁰ Monografie: Agnes HUSSLEIN-ARCO, Herbert Boeckl. Die Engelskapelle in Seckau, Diss., Wien 1979.

²¹ Monografie: Richard MILESI, Franz Wiegele, Klagenfurt 1957.

²² SCHMIED, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (zit. Anm. 3) S. 70.

²³ Monografie: Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum, Anton Faistauer 1887-1930, Salzburg 2005.

Auswirkungen von Cézannes neuem, dekonstruktiviertem Naturbild war man sich in Österreich kaum bewusst, und so kam es, dass sich der Kubismus hier nie durchsetzte. Carry Hauser wandte dem Kubismus nahestehende kristalline Formen in seinem Werk an, und auch bei Dier ist dieser Einfluss von Cézanne über den Umweg seiner Rezeption durch Faistauer punktuell in den undatierten Bildern *Abendsegen* und *Sankt Stephan* spürbar. Auch Faistauer zählte letztendlich zur Künstlergeneration, die um 1890 geboren wurde und die ab den 1920er Jahren das Erscheinungsbild der österreichischen Malerei weitgehend prägte. Ihr Schaffen reichte bis weit in die 1950er Jahre und war stets der Hintergrund „vor dem sich die radikalen Bestrebungen der jüngeren und jüngsten Künstler behaupten müssen. Gegen den Einbruch der internationalen Moderne nach 1945 erwiesen sie sich als immun: ihr primär sinnliches Verhältnis zur gegenständlichen Umwelt war keiner Krise ausgesetzt und ihr hohes handwerkliches Können schien ihnen keiner Korrektur durch das formale Experiment bedürftig. So erfuhr ihr Schaffen in den letzten Jahren zwar gelegentlich eine Anregung oder Bereicherung, orientierte sich aber nicht nach neuen Zielen.“²⁴

Der Farbexpressionismus, der seinen Ursprung in den österreichischen Provinzen fand, sowie die Impulse der Cézanne-Rezeption dürfen keinesfalls als zwei von einander unabhängige Phänomene gesehen werden. Sie liegen letztendlich beide einem individuellen und engen Verhältnis zur Natur zu Grunde und können als eine endgültige Befreiung und Abkehr vom Jugendstil, der die Farbe im sprichwörtlichen goldenen Käfig hielt, gelesen werden. Die Überwindung der einen schwerwiegenden Tradition bedeutet aber keine Freiheit sondern ruft eine neue Abhängigkeit, die vom „barocken Erbe“²⁵ der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts hervor.

Die verhältnismäßig schwache Resonanz, die der Kubismus in Österreich hatte, schlug sich in der Bewegung des Wiener Kinetismus nieder, die sich in der ersten Hälfte der 1920er unter den Schülerinnen und Schülern von Franz Cizek an der Kunstgewerbeschule entwickelt hatte. Als wichtigste Vertreterin gilt Erika Giovanna Klien²⁶.

Während sich vor in anderen Regionen Mittel- und Osteuropas der Kubo-Futurismus etablierte, blieb diese verwandte Tendenz in Österreich regional und zeitlich beschränkt. „Hinter dem Kinetismus aber steht noch viel mehr, weit Größeres als das Ausdrücken der Bewegung“²⁷, so L.W. Rochowanski 1922 im Bezug auf das Ziel der Kubo-

²⁴ SCHMIDT, Neue Malerei in Österreich (zit. Anm. 17), S. 23.

²⁵ SCHMIED, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (zit. Anm. 3), S. 69.

²⁶ Kat. Museum moderner Kunst Wien, Erika Giovanna Klien, Wien 1987.

²⁷ Zit. nach SCHMIED, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (zit. Anm. 3), S. 103.

Futuristen, die Statik des Kubismus mit der Dynamik des Futurismus zu vereinen. Der Kinetismus versuche demnach noch den Rhythmus psychischer Empfindungen als dritte Dimension in der Malerei zu berücksichtigen.²⁸

Schließlich gab es noch jene Künstler, die weder einer Bewegung zuzuordnen sind noch einer Gruppe angehörten und die doch, gerade durch ihre solitäre Position bedingt, eine Gemeinsamkeit haben. Ludwig Heinrich Jungnickel, Franz von Zülow und Oskar Laske ist die „fortdauernde Bindung an den Geist der Wiener Jahrhundertwende gemeinsam, der für sie, ähnlich wie für Kubin, Herzmanovsky-Orlando, Güthersloh oder Sedlacek, auch in späteren Jahren lebendig blieb.“²⁹

Ihr Werk zeichnet sich aus durch verspielte Narration und sensible Farbgebung, denen ein gewisses Maß an Naivität nicht abzusprechen ist. Antonia Hoerschelmann spricht in diesem Zusammenhang von einer „Flucht in zeitlose Themen“³⁰, die laut Wilfried Daim eine Reaktion jener Künstler war, die während der Spätmonarchie ein gutes Leben gelebt hatten.³¹

Der Zweite Weltkrieg bremste die Entwicklungen der bildenden Kunst in Österreich und endete für die Betroffenen in Anpassung, Zurücksetzung oder Verfolgung bzw. Vertreibung. Im Laufe der späten 1940er Jahre erholte sich die Situation langsam.

Viele Künstler blieben zunächst finanziell von staatlichen oder kommunalen Förderungen abhängig und unterwarfen sich so der herrschenden Kulturpolitik, die im Gegensatz zur Staatspolitik an die Traditionen des Ständestaates anschließen wollte.³² Das bedeutete keine einschneidenden Neuerungen von Seiten der „alteingesessenen“ Künstlerschaft, wohl aber erste Lebenszeichen einer neuen Generation im Hinblick auf abstrakte Tendenzen oder jene des Phantastischen Realismus, der sich in Wien etablierte.

Wieland Schmied konstatiert dem österreichischen Wesen einen starken Hang zum Misstrauen, zur Skepsis und zum Widerspruch. Unter anderem sind es diese Eigenschaften, denen die bildende Kunst letzten Endes die neuen Impulse der Künstlergeneration, die während der Ersten Republik geboren wurde, zu verdanken hatte. Die Verbindung zur Vergangenheit tritt endgültig in den Hintergrund und öffnet den Blick voraus. Diese Eigenschaften sind es aber auch, die Künstler wie Erhard Amadeus Dier davon abhielten, nach dem Krieg einen kreativen Neubeginn zu starten.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Ebenda, S. 104.

³⁰ Antonia HOERSCHELMANN, Tendenzen der österreichischen Malerei zwischen 1919-1938 und ihre Relationen zur europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts, Diss., Wien 1987, S. 134.

³¹ Ebenda.

³² SCHMIED, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (zit. Anm. 3), S. 113.

Ab 1945 war scheinbar auch der Weg frei für den Surrealismus in der österreichischen Kunst. Es war aber weniger der durch André Breton theoretisch untermauerte Automatismus im Malprozess, der sich durchsetzte, als eine durchdachte Art, psychologische Sachverhalte in packende Visionen darzustellen.³³ Eine Gruppe junger Maler, die zu einer poetischen und traditionellen Malweise tendierte, prägte einen Surrealismus von lokaler Eigenart, der unter dem Begriff Phantastischer Realismus in die Kunstgeschichte einging. Ernst Fuchs, Anton Lehmden und Wolfgang Hutter, als Hauptvertreter dieser Richtung, vernachlässigten den psychoanalytischen Aspekt des Surrealismus und machen die äußere Situation des Menschen zum Thema, indem sie Symbolfiguren und Zusammenhänge abbildeten, die auf ihre Weise irrational sind. So gewannen sie zum Beispiel Themen wie Religion, Märchenwelt oder Landschaft unerwartet makabere, grässliche Züge ab. Durch eine leuchtende Farbgebung und feingliedrige Zeichnung mit teils ironischen Zügen wurde hier die Kunst von Albert Paris Gütersloh und selbst dessen Vorliebe für das Biedermeier fortgesetzt.³⁴

Die ungegenständliche Malerei, die eine total konträre Position in der modernen Kunst darstellt, wird in dieser Arbeit bewusst außer Acht gelassen, da sie für den weiteren Inhalt nicht relevant ist.

Auf einen verbindenden Aspekt sei zum Schluss noch hingewiesen: das „vitale Formerlebnis“ als einen wichtigen methodischen Fortschritt der modernen Kunst³⁵.

Das Problem, nicht bloß eine Form sondern auch eine Dynamik zu erfassen, bestand sowohl in der figurativen als in der abstrakten Malerei. Die große Bedeutung dieser Frage sieht Gerhard Schmidt als unumgänglich für Österreich und begründet damit „neuerliche Rückgriffe auf die bewegte Linienführung und das inhaltliche Pathos des Barock“.³⁶

Die Entwicklungen in der österreichischen bildenden Kunst ab 1960 haben für die Auseinandersetzung mit dem Werk von Erhard Amadeus Dier keine Bedeutung mehr. Im Falle einer Orientierung an einer aktuellen Kunstströmung, wie sie bei Dier regelmäßig auftrat, lag immer eine relativ große Zeitspanne zwischen den Vorbildwerken und seinen eigenen Kreationen. Zu einer direkten Reaktion kam es nie, was bestimmt auch mit der langen Abwesenheit aus Österreich in den 1930er Jahren bis 1945 in Zusammenhang steht.

³³ SCHMIDT, Neue Malerei in Österreich (zit. Anm. 17), S. 31.

³⁴ Ebenda, S. 32.

³⁵ Ebenda, S. 38.

³⁶ Ebenda, S. 39.

2. Zur Biographie

2.1 Wien

Erhard Amadeus Dier kam am 8. Februar 1893 als Sohn des Architekten Robert Přihoda und dessen Frau Berta, geborene Tredl, in Wien zur Welt.³⁷ Erhard Přihoda besuchte nach dem Untergymnasium zwei Jahre lang die Staatsgewerbeschule, die bis 1903 unter der Leitung von Camillo Sitte stand. Fünf Wochen nahm er Privatunterricht bei Robert Scheffer, bevor er im Oktober 1910 als Schüler in die Allgemeine Malerschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien unter der Leitung von Prof. Rudolf Bacher eintrat. Hier waren auch Julius Schmid, Rudolf Jettmar und Josef Jungwirth als Professoren tätig.³⁸ Jungwirth dürfte Dier besondere Wertschätzung entgegengebracht haben, da er ihn in seinem Lebenslauf als Lehrer anführte.³⁹ Seine Mitschüler waren u.a. Josef Dobrowsky, der mit Unterbrechungen von 1910 bis 1914 hier studierte⁴⁰, und Anton Kolig⁴¹ von 1907 bis 1912.⁴² Von Oktober 1910 bis Juni 1913 war Erhard Přihoda ordentlicher Student an der Akademie in Wien, wie seine Jahreszeugnisse vom 10. Juli 1911, 28. Juni 1912 und 28. Juni 1913 belegen.⁴³ Im Anschluss daran studierte er vier Semester Musik.⁴⁴

1916 gaben Erhard Amadeus Přihoda und Poldy Přihoda, geb. Dier, ihre Vermählung mittels einer selbst gestalteten Anzeige bekannt. Von diesem Zeitpunkt an trat der Künstler unter dem Namen Erhard Amadeus Dier auf. Im Jahr 1917 war er erstmals in einer Jahreshauptausstellung im Künstlerhaus in Wien mit dem Bild *Kreuzaufrichtung*⁴⁵ vertreten und war als akademischer Maler korrespondierendes Mitglied des Aquarellisten-Klubs der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens⁴⁶. Über Diers Aufenthaltsort und Einsatz während des Ersten Weltkrieges fehlen jegliche

³⁷ Meldezettel vom 26.9.1947; Stadtarchiv Klosterneuburg.

³⁸ Schülerakte Erhard Přihoda; AdA.

³⁹ Curriculum Vitae, datiert am 15. Juni 1921, gezeichnet Amadeus Dier; KH.

⁴⁰ Marie-Theres GRYSKA, Joseph Dobrowsky, Leben und Werk, Dipl.-A., Wien 2001, S. 14.

⁴¹ Monografie: Ottmar RYCHLIK, Anton Kolig 1886-1950. Das malerische Werk, Wien 2001.

⁴² Brigitte NEIDER-OLUFSN, Biographie von Anton Kolig, auf der Website der Kunstsammlungen der Österreichischen Nationalbank:
http://www.oenb.at/de/ueber_die_oenb/kunstraum/bilder/zwikri/die_oesterreichische_malerei_der_zwischenkriegszeit.jsp.

⁴³ Zit. Anm. 38.

⁴⁴ Heinrich FUCHS, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, o.O. 1972, S. 12.

⁴⁵ Presseaussendung des Wiener Künstlerhauses (6.2.1958); KH.

⁴⁶ Brief von der Genossenschaft bildender Künstler Wiens an unbekanntem Empfänger, (Juni 1918); KH.

Informationen. Im Frühjahr 1921 erfolgte die Aufnahme als ordentliches Mitglied in die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens.

Bis zum Juni dieses Jahres hatte Dier Aufenthalte in Spanien, Italien, Deutschland und der Schweiz absolviert und war Mitarbeiter der humoristischen Wochenzeitschrift „Die Muskete“ und der Illustrierten „Wiener Mode“,⁴⁷ beim Verlag Westermann, bei Velhagen & Klasnig und der Zeitschrift „Belvedere“.⁴⁸

Am 1. April 1923 wurden Erhard Amadeus Dier und Leopoldine Eltern eines Sohnes. Für Wolfgang Maria Dier (1923-1987), der am Ostersonntag zur Welt kam, gestaltete sein Vater eine Geburtsanzeige mit österlichem Motiv. (Abb.1) Die junge Familie lebte im 12. Wiener Gemeindebezirk, Grünbergstraße 27. Das Atelier befand sich damals in der Fichtnergasse 6 im 13. Bezirk Wiens.

Mit dem Eintritt Diers in die Genossenschaft bildender Künstler, die sich als Standesvertretung dieser Berufsgruppe verstand⁴⁹, waren ab 1921 die Rahmenbedingungen geschaffen, um als Künstler seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Das Wiener Künstlerhaus war bekannt für seinen Traditionalismus und sein konfliktloses Bestehen. Dier strebte auch in seiner Jugend nicht nach Innovation und Anti-Akademismus sondern fühlte sich im Kreise alteingesessener Kollegen wohl. Auf einem Gemälde von Karl F. Gsur, das eine Sitzung der Mitglieder der Schützengilde des Künstlerhauses zeigt, sticht Dier im Zentrum des Bildes durch seinen wilden Haarschopf und die interessierten Körperhaltung unter den deutlich älteren Kollegen hervor (Abb. 2). Zu dieser nichtkünstlerischen Tochterorganisation des Künstlerhauses gehörten zwischen 1924 und 1939 u. a. auch Leopold Blauensteiner, Rudolf Hermann Eisenmenger, Josef Jungwirth und Sergius Pauser.⁵⁰ 1926 wurde Dier der alljährlich zu vergebende Preis der Schützengilde für Studien und Erstlingswerke junger Künstler zuerkannt. Die Vereinigung war in erster Linie wegen ihrer gesellschaftlichen Veranstaltungen beliebt und der ungezwungenen Atmosphäre, in der so manche Aufträge zu Stande kamen.

Für die Kneipe der Schützengilde schuf Dier gemeinsam mit Hans Strohofer in den späten 1920er Jahren Wandmalereien, die aber auf Grund der schlechten baulichen

⁴⁷ Zit. Anm. 39.

⁴⁸ Charlotte FERGG-FROWEIN [Hrsg.], Kürschners Grafiker-Handbuch, Berlin 1967, S. 7.

⁴⁹ Wladimir AICHELBURG, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001, Bd. 1, Wien 2003, S.9.

⁵⁰ Ebenda, S. 255-261.

Zustände des Raums spätestens 1934 wieder entfernt werden mussten (Abb. 3). In den Jahren 1920 bis 1923 war Erhard Amadeus Dier im Vergnügungskomitee des Künstlerhauses⁵¹.

Nachdem Dier von 1917 bis 1921 an Ausstellungen des Künstlerhauses teilgenommen hatte, fasste er 1924 nach scheinbaren Differenzen mit Teilen der Jury des Verbandes kurzzeitig den Entschluss, aus der Genossenschaft auszutreten. In einem Brief an den Ausschuss der Genossenschaft bildender Künstler Wiens vom 22. Oktober 1924 trat er von diesem Vorhaben zurück, stellte aber weiterhin seine Teilnahme an Ausstellungen wegen obengenannten Umständen in Frage.⁵²

Es folgten Anmeldungen für die Herbstausstellung 1924 im Künstlerhaus, für die Österreichische Kunst-Ausstellung in Budapest 1925, für die Österreichische Kunst-Ausstellung in Nürnberg 1925 sowie die Teilnahme an der Herbstausstellung 1925 und an der 47. Jahresausstellung des Künstlerhauses 1926, im Rahmen welcher Dier der Jubiläumspreis der Schützengilde der Genossenschaft bildender Künstler Wiens für 1926 im Wert von 500.- Schilling für seinen unter der Katalognummer 51 ausgestellten Frauenakt *Goncha* zuerkannt wurde.

Die Differenzen mit der Vereinigung schienen beigelegt zu sein, trotzdem übte Dier immer wieder Kritik und versuchte sich mit diversen Vorschlägen aktiv in die Organisation einzubringen, was nicht durchgehend positiv aufgenommen wurde. So kritisierte er zum Beispiel die Dotierung eines Preises und forderte eine Umschichtung der Geldbeträge⁵³ oder protestierte gegen die Ablehnung der Jury seines Aquarells *Frühsommerfest* im Juni 1928.⁵⁴

Am 22. November 1928 wurde Dier Opfer eines Verkehrsunfalls und geriet auf Grund seiner daraus folgender monatelanger vollständiger Arbeitsunfähigkeit in eine finanzielle Notlage. Schmerzensgeld vom beteiligten Autobusunternehmen, ein monatlicher Heilkostenbeitrag sowie ein gewährtes Darlehen vom Zentralverband bildender Künstler Österreichs erleichterten die Situation nur gering. In Folge stellte der Taufpate von Diers Sohn, Arnold Bachwitz, ein von ihm publiziertes Werk des Künstlers in einer Auflage von 2100 Stück zum Verkauf im Künstlerhaus zur Verfügung mit dem Wunsch, die Erträge

⁵¹ Ebenda, S. 164-167.

⁵² Brief von E.A. Dier an die Genossenschaft bildender Künstler Wiens (22.10.1924); KH.

⁵³ Ebenda (1.11.1926); KH.

⁵⁴ Ebenda (15.6.1928); KH.

„zu Gunsten der Familie Amadeus Dier zu verwenden.“⁵⁵ Es handelte sich hierbei um das Album „Alt-Wien“, das von Dier illustriert wurde.

Ein Jahr nach dem Unfall versuchte Dier seine Arbeit langsam wiederaufzunehmen, klagte jedoch über Ermüdungserscheinungen und Schmerzen und einen sehr schwankenden gesundheitlichen Zustand. Die gesamte Familie war zu jener nicht vom Glück gesegnet: sein Sohn Wolfgang erkrankte und seine Ehefrau Leopoldine litt an einer schweren Lungen- und Rippenfellentzündung.⁵⁶ Kaum wieder auf dem Weg der Besserung regte Dier die Schaffung eines „Krankheits- und Unfallhilfsfonds“ durch die Genossenschaft bildender Künstler Wiens an, plante seinen Wiederauftritt im Künstlerhaus im Rahmen der Jahresausstellung 1931 und beabsichtigte auf Grund des Todes von Bachwitz einen Preis mit dessen Namen zu stiften.

2.2 Schweiz

Die für 1931 geplante Kollektivausstellung im Künstlerhaus in Wien kam nicht zu Stande. Dier zog sich im Sommer 1931 in die Schweiz zurück, die ihm nach seinem schweren Unfall als Ruheplatz diente, der ihm die gewünschten künstlerischen Resultate ermöglichen sollte. Von Luzern und Locarno, wo er logierte, ausgehend baute sich Dier einen Kundenkreis in der Schweizer Gesellschaft und im Kunsthandel auf und nannte in seiner Korrespondenz u.a. Winterthur als Anhaltspunkt. Ein Bild mit dem Titel *Ausblick aus dem Atelierfenster im Tessin*⁵⁷ kann mit ziemlicher Sicherheit dieser Periode zugeschrieben werden.

Viel ist über die Schweizer Zeit von Dier nicht aber bekannt. Laut eigenen Angaben aus dem Jahr 1951 beherbergte eine nicht genannte Schweizer Privatsammlung 72 Bilder aus allen Schaffensperioden, und befanden sich ein „Tschudi-Porträt“ im Museum St. Gallen sowie das Bildnis „Schwester Carmela“ von der Tochter des damaligen Bundespräsidenten Giuseppe Motta⁵⁸ in Bern.⁵⁹ In der Schweiz hatte Dier u. a. Kontakt zu dem in Deutschland geborenen Schriftsteller und Widerständler Werner von der Schulenburg, der ab 1919 in Ascona lebte.⁶⁰ Von der Schulenburg hatte

⁵⁵ Brief von Arnold Bachwitz an die Genossenschaft bildender Künstler Wiens, (27.3.1929); KH.

⁵⁶ Brief von E.A. Dier an die Genossenschaft bildender Künstler Wiens (12.11.1929); KH.

⁵⁷ Siehe angefügte Werkliste des Briefes von E.A. Dier an Günther Baszel (1.1.1955); KH.

⁵⁸ Giuseppe Motta (1871-1940) war u.a. in den Jahren 1932 und 1937 Bundespräsident der Schweiz.

⁵⁹ Weder das Kunstmuseum in St. Gallen noch jenes in Bern konnte auf Anfrage diese Werke von Dier in ihren Beständen nachweisen.

⁶⁰ Werner von der Schulenburg (1881-1958), Biographie und weitere Informationen auf: www.wernervonderschulenburg.com.

Kunstgeschichte studiert und sich in diesem Rahmen mit dem Werk Diers auseinandergesetzt.⁶¹ Vielleicht war er es, der das Motto Diers mit seiner Aussage [...] *eine Synthese von Alt und Neu, welche uns durchaus lebensfähig und im Übrigen besonders reizvoll erscheint*⁶² über ihn, prägte.

Zu berücksichtigen ist, dass Dier während seines Aufenthaltes in der Schweiz mit dem Werk von Johann Heinrich Füssli in Kontakt gekommen sein könnte. Gerade zwischen 1926 und 1941 galt diesem Künstler besonderes Interesse unter Kunsthistorikern und vor allem Zürich, aber auch Frankfurt⁶³, bemühte sich um eine Bestandsaufnahme und „Repatriierung“ Füsslis Kunst.⁶⁴ Nicht so sehr bei der stilistischen Handschrift als bei der Vorliebe für „epische Malerei“⁶⁵ und einer Koexistenz von frivolen und düsteren, romantischen Tendenzen lassen sich Parallelen im Werk von Dier und Füssli finden.

2.3 Berlin

1938 unternahm Dier Reisen nach Prag, Spanien und Italien bevor er sich im selben Jahr in Charlottenburg bei Berlin niederließ, wo er – laut eigener Aussage vom August 1945, die dementsprechend mit Vorsicht zu beurteilen ist – im Zentrum des Nationalsozialismus österreichische Propaganda betreiben wollte, wie es schon damals in der Schweiz – seinen Aussagen nach – sein Bestreben gewesen war.⁶⁶ In dem selben Brief erwähnte er erfolgreiche antinationalsozialistische Aktivitäten und in einem weiteren vom Oktober 1945 seine zentrale Rolle in der Widerstandsbewegung⁶⁷ gemeinsam mit dem späteren österreichischen Außenminister Karl Gruber⁶⁸. Diese Aussagen stehen allerdings im Widerspruch mit seiner wiederholten Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in München 1937, 1938 und 1941.⁶⁹

⁶¹ Brief von E.A. Dier an Hans Ankwicz-Kleehoven (19.6.1954); WB/Handschriftensammlung.

⁶² Brief von Dier an Hans Ankwicz-Kleehoven (3.11.1954); WB/Handschriftensammlung.

⁶³ Ernst BEUTLER, Johann Heinrich Füssli, Ansprache bei Eröffnung d. Füssli-Ausstellung in: Kat. Frankfurter Goethemuseum, Johann Heinrich Füssli, Halle an der Saale 1939.

⁶⁴ Gert SCHIFF, Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Zürich 1959, S. 9.

⁶⁵ Ebenda, S. 10.

⁶⁶ Brief von E.A. Dier an das Sekretariat des Künstlerhauses (28.8.1945); KH.

⁶⁷ Ebenda (21.10.1945); KH.

⁶⁸ Karl Gruber (1909-1995) floh nach dem Anschluss Österreichs vor der Gestapo nach Berlin und war dort in Widerstandszellen aktiv tätig. Mitglied der Tiroler Widerstandsbewegung, von 1945-53 österr. Außenminister. Quelle: Österreich-Lexikon (Onlineversion, <http://aeiou.iicm.tugraz.at>).

⁶⁹ Die Große Deutsche Kunstausstellung fand zwischen 1937 und 1944 acht Mal in München statt und war eine Parade der NS-Kunst. Jede Art von avantgardistischer Kunst wie Expressionismus, Dadaismus oder Neue Sachlichkeit waren verboten. Siehe dazu die Kataloge zur Großen Deutschen Kunstausstellung, München 1937, 1938 und 1941.

Man kann davon ausgehen, dass sich Dier als Künstler der politischen Situation angepasst hatte, um Auseinandersetzungen mit dem Regime so gut als möglich zu vermeiden und einem Arbeitsverbot zu entgehen. Dies bedeutete keine einschneidende Veränderung für Dier, da er immer schon konservativer und traditioneller Kunst verbunden war. Die Rezeption der Alten Meister ist ein wiederkehrendes Mittel in der nationalsozialistischen Kunst. Der Künstler stellte sich hierbei durch inhaltliche oder formale Nachahmung in die Tradition der nordeuropäischen Kunstgeschichte und unterstrich auf diese Weise seine Zugehörigkeit zum „germanischen Volk“. In Deutschland bedeutet das in erster Linie einen Rückgriff auf gotisches Vokabular. Auch Dier beschäftigte sich mit der Rezeption alter Meister, u.a. in einem seiner bedeutsamsten Werke, dem *Turmbau zu Babel*, der vor allem in der altniederländischen Malerei wiederholt dargestellt wurde. Dieses Ölgemälde entstand wahrscheinlich Anfang der 1930er Jahre in dreijähriger Arbeitszeit und wurde im Juli 1937 bei der ersten Großen Deutschen Kunstausstellung gezeigt. Die Kritik von deutscher Seite fiel jedoch nicht positiv aus.⁷⁰ 1951 erinnerte sich Dier in einem Brief an das Wiener Künstlerhaus an die hohe Akzeptanz des Gemäldes durch Albert Einstein, der es für die Verwirklichung seiner Idee, Englisch als Einheitssprache zu etablieren, einsetzen wollte.⁷¹ Der Bild ist heute nicht lokalisierbar.⁷²

Der Verein Berliner Künstler stand einer Aufnahme Diers offen gegenüber, und von Seiten des Genossenschaft bildender Künstler Wiens wurde die Doppelmitgliedschaft akzeptiert. Ob es tatsächlich dazu kam, ist nicht bekannt.⁷³

Von 1937 bis 1943 arbeitete Dier als Entwerfer für die Porzellanmanufaktur Rosenthal und als Bilddramaturg der Deutschen Zeichenfilm-Gesellschaft⁷⁴, der stark unter dem Einfluss und gleichzeitigem Schutz des Propagandaministers des Dritten Reiches, Joseph Goebbels, stand.⁷⁵ Das Material für den Zeichentrickfilm wurde zu einem unbestimmten Zeitpunkt nach Wien in das Palais Rasumofsky verlagert, wo es bei einem Brand gegen Ende des Krieges zerstört wurde.⁷⁶

⁷⁰ Brief von E.A. Dier an das Sekretariat des Künstlerhauses (12.4.1951); KH.

⁷¹ Ebenda.

⁷² Der Hinweis in K.G.SAUR [Hrsg.] Allgemeines Künstlerlexikon, München 1992, S. 51, das Bild befände sich im Besitz der Stadtverwaltung München, hat sich als unrichtig erwiesen.

⁷³ In den erhaltenen Quellen im Archiv des Vereins Berliner Künstler findet sich kein Beweis für eine Mitgliedschaft.

⁷⁴ Zeitungsartikel von Gotthard Böhm, in: Die Presse, Wien 28.1.1963; KH.

⁷⁵ Joseph Goebbels (1897-1945) war von 1933-1945 Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda. Über die Ambitionen Goebbels den deutschen Film als Konkurrenz zur amerikanischen Filmindustrie zu etablieren und für Propagandazwecke zu gebrauchen, siehe: Jerzy TOEPLITZ, Geschichte des Films, Bd.3, 1982 o.O., S. 214-244.

⁷⁶ Zit. Anm. 74.

Trotz seiner Abwesenheit nahm Dier 1941 an der Jubiläumsausstellung im Wiener Künstlerhaus teil. Am 20. März 1943 heiratete Erhard Amadeus Dier die damals 37-jährige in Wien geborene Stephanie Kugler.

2.4 Salzkammergut

Nach Kriegsende zog es Erhard Amadeus Dier zurück nach Österreich. Er ließ sich vorerst in der Pension Ferstl und anschließend in den Villen Hoffmann und Kaufmann in St. Gilgen am Wolfgangsee nieder. Das Salzkammergut war schon in der Zwischenkriegszeit eine fruchtbare Region für österreichische Künstler, wie die Gründung der Malerkolonie Zinkenbach und anderer Künstlerkreise in den 1920ern und 1930ern zeigte.⁷⁷ Im Gegensatz zur Stadt konnte man auch damals am Land mit einer intakten Umgebung und finanziell gut situierten Auftraggeber rechnen. Dier blieb letztendlich aber aus diesen Kreisen ausgeschlossen, auch wenn er zum Schriftsteller Alexander Lernet-Holenia oder zum Kunsthistoriker und Sammler Hans Ankwiczkleehoven Kontakt pflegte, und diese Teil des Netzwerks waren.

Dier verurteilte 1948 die *leidige Kunstpolitik, welche ins besonders in Salzburg wuchert, [durch die] mir gegenüber ein stillschweigender und damit wirksamster Widerstand herrscht!*⁷⁸

Sieht man in diesem Zusammenhang die Freundschaft unter Kunstschaffenden als kreatives Prinzip⁷⁹, so ist es nicht verwunderlich, dass Dier auf Grund seiner Außenseiterrolle nicht an den dynamischen Entwicklungen der heimischen Kunstszene nach 1918 teilgenommen hat.

Für die Verkaufsausstellung im Wiener Künstlerhaus 1945 reichte Dier vier Aquarellminiaturen ein, in der Hoffnung, Verleger damit auf sich aufmerksam zu machen und sein geplantes Buch mit dem Titel „Oh, du mein Österreich“ verwirklichen zu können. 1946 nahm er an der Grafikausstellung „Skizzen & Entwürfe“ teil, u.a. mit einer Reihe von Film-Entwürfen und Gobelins und entwarf Banknoten im Auftrag der Österreichischen Nationalbank, die prämiert wurden und in Druck gingen.

⁷⁷ Vgl.: Bernhard BARTHA, Das Malschiff. Österreichische Künstlerkreise der Zwischenkriegszeit, Wien 2007.

⁷⁸ Brief von E.A. Dier an Franz Karl Ginzkey (28.1.1948); WB/Handschriftensammlung.

⁷⁹ KALTENEGGER, Künstlerfreundschaften (zit. Anm. 7), S.16.

Im selben Jahr wurde ihm schließlich der Professorentitel verliehen.⁸⁰ 1948 stellte Dier im Wiener Künstlerhaus aus und im Juni 1949 folgte die Verleihung der Goldenen Medaille des Künstlerhauses für das bei der Frühjahrsausstellung gezeigte Selbstporträt.

2.5 Klosterneuburg

Die erneut stärkere Bindung an Wien entstand nicht nur durch die Auszeichnung des Künstlerhauses und die Wiederaufnahme alter Kontakte in der Hauptstadt, sondern auch durch die Übersiedelung nach Klosterneuburg, wo Dier die letzten zwanzig Jahre seines Lebens verbrachte. Er engagierte sich für die Veranstaltung einer Ausstellung österreichischer Kunst in den USA, um den einheimischen Kreativen nach dem Krieg die Möglichkeit finanzieller Erfolge zu bieten. Es folgte im Februar 1950 eine Einladung des Carnegie-Institutes, Pittsburgh an einer Ausstellung teilzunehmen. 1952 unternahm Dier eine Studienreise nach Paris⁸¹, wo er im darauffolgenden Jahr ausstellte.

Dier gehörte sowohl dem Verein heimischer Künstler Klosterneuburg an, als auch der nach dessen Auflösung 1961 gegründeten Organisation, dem Künstlerbund in Klosterneuburg.⁸² Es folgte die Teilnahme an der Europäischen Theaterausstellung (1955), an der Schau „10 Jahre bildende Kunst in Österreich“ (1955), eine Kollektivausstellung im Rahmen der Frühjahrsausstellung des Wiener Künstlerhauses (1956) sowie eine Einsendung zur folgenden Frühjahrsausstellung des Wiener Künstlerhauses (1958). 1955 erhielt Dier den Mauthner-Markhof-Preis des Institutes zur Förderung der Künste in Österreich. 1960 stellte Dier mit dem Verein Heimischer Künstler Klosterneuburg im dortigen Café Thallmaier aus.

Trotz zunehmender gesundheitlicher Probleme widmete er sich zu jener Zeit noch unterschiedlichen Projekten wie einer musikalischen Komposition an der er seit über vierzig Jahren feilte⁸³, Kirchenfensterentwürfen, Außenwandgestaltung von Wohnhausanlagen und Marionettenfilmen. Im Alter von fast 70 Jahren nahm Dier noch die Verwirklichung eines Gesamtkunstwerkes in Angriff: einen Marionettenfilm nach dem Grimm-Märchen „Der Fischer und seine Frau“ mit selbst komponierter Musik und

⁸⁰ FUCHS, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts (zit. Anm. 44), S. 12.

⁸¹ Brief von E.A.Dier an die Genossenschaft bildender Künstler Wiens (12.5.1952); KH.

⁸² Zur Geschichte des Verein heimischer Künstler Klosterneuburg bzw. dem Künstlerbund Klosterneuburg vgl. die Forschungsergebnisse von Dr.Ursula Müksch, Wien (privat, noch unpubliziert).

⁸³ Brief von E.A.Dier an die Genossenschaft bildender Künstler Wiens (30.1.1959); KH.

Dialogen des Schriftstellers Alexander Lernet-Holenia⁸⁴ sowie den Marionettenfilm „Sterntaler“. 1963 wurde Dier mit dem „Goldenen Lorbeer“ der Genossenschaft bildender Künstler Wiens ausgezeichnet. 1965 erfolgte die Teilnahme an der Ausstellung „Die bildende Kunst in Niederösterreich von 1945 bis 1965“, 1966 an der Jubiläumsausstellung „60 Jahre Klosterneuburger Kunst“ des Künstlerbundes Klosterneuburg. 1968 veranstaltete die Gattin des ehemaligen Außenministers Dr. Karl Gruber, Helga Gruber, eine private Ausstellung zu Ehren von Diers 75. Geburtstag in ihrer damaligen Wohnung im Kammerstöckl des Schloss Belvedere in Wien. Am 25. September 1969 verstarb Erhard Amadeus Dier in Wien. Seine letzte Ruhestätte ist der Friedhof in Weidling bei Klosterneuburg.

⁸⁴ Alexander Lernet-Holenia (österreichischer Schriftsteller, 1897-1976) war während des Zweiten Weltkrieges Chefdramaturg der Heeresfilmstelle in Berlin. 1949 wurde er von E.A.Dier porträtiert.

3. Zum Werk

Die aktive Künstlerlaufbahn des Erhard Amadeus Dier dauerte fast fünfzig Jahren und ermöglichte so das Entstehen eines umfangreichen Oeuvres, das gekennzeichnet ist von einer Vielzahl an Stileinflüssen, Techniken und Motiven. Es zeugt von einem großen Schaffensdrang und eigenständiger Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Tendenzen in der bildenden Kunst. Es folgt ein Überblick über das Werk von Dier gegliedert an Hand von Techniken und Motiven.

3.1. Malerei

Dier malte in Öl oder einer Öl-Temperamischung bevorzugt auf Leinwand, selten auf Holz. Fünf Selbstbildnisse aus österreichischen öffentlichen Sammlungen geben einen ersten Eindruck von der Entwicklung seiner Malerei. Sie entstanden, mit Ausnahme des letzten, in regelmäßigen Abständen von ungefähr zehn Jahren.

3.1.1. Selbstporträts

Bei der Betrachtung von Selbstbildnissen, die zu einer wesentlichen Fragestellung der Wahrnehmungs- und Einfühlungspsychologie zu zählen ist, gilt es laut Christoph Bertsch drei Aspekte zu unterscheiden: das Innen-Ich, das Außen-Ich und das versteckte Ich.⁸⁵ Der Betrachter kann auf Grund der Darstellungsweise feststellen, welches Ich der Künstler im speziellen Fall zum Ausdruck bringen wollte.

Illustrationen des Innen-Ichs zeichnen sich demnach durch eine eigentümliche Symbolik aus, die irrational sein kann, und deren Interpretation im Bereich der Psychologie zu finden ist. Attribute, Farbgebung und Stilmittel werden dabei zu Trägern von Emotionen. Typisch für die Darstellung des Außen-Ichs ist laut Bertsch die Abbildung der eigenen Person im Atelier oder mit Malutensilien. Der Zweck, den der Künstler durch diese ausdrücklich gewählte Haltung verfolgt, ist die Behauptung seiner selbst in der Gesellschaft. Dies ermöglicht ihm, ein Bild von sich selbst zu formen und nach außen zu transportieren.

⁸⁵ Christoph BERTSCH, Das Ich ist unrettbar: Selbstbildnisse österreichischer Künstler zwischen den beiden Weltkriegen, in: BERTSCH/NEUWIRTH, Die ungewisse Hoffnung (zit. Anm. 12), S. 25-39.

In Darstellungen des versteckten Ich begegnen wir dem Künstler in einer fremden Rolle. Die Maskierung als Christus oder Clown beispielsweise dient dabei als Selbstschutz gegenüber der Gesellschaft.⁸⁶

Erhard Amadeus Dier stellte sich regelmäßig bei der Arbeit vor der Leinwand dar. Diese wiederholte Zurschaustellung des äußeren Ich basierte auf seinem Gefühl der Unverstandenenheit und Notwendigkeit zur Selbstbehauptung, das er auch schriftlich zum Ausdruck brachte: *Schließlich weiss ich auch nur allzu deutlich, wie sehr ich deshalb angegriffen werde, wie ich – infolge der heutigen diktatorischen verbogenen Gehirnwindungen nicht ernst genommen werde [...]; aber zur ernsthaften Künstler. Diskussion gestellt zu sein habe ich Anspruch. Und wäre es auch nur auf Grund der thematischen und handwerklichen Viel- sozusagen Allseitigkeit.*⁸⁷

Das Selbstbildnis mit der Inschrift „Ego Sum“ ist rechts unten signiert und 1924 datiert (Abb. 4). Es stellt Dier im Alter von dreißig Jahren dar. Mit den auffallenden Koteletten erinnert seine Erscheinung an den Komponisten Franz Schubert (1797-1828), den Dier – seines Zeichens auch Musiker – verehrte. Er spielt auch in seinem grafischen Werk eine inhaltliche Rolle. Dier wählte für das Selbstbildnis ein Dreiviertelprofil in Form einer Büste, die durch das schwarze Feld am unteren Bildrand mit der Inschrift, Signatur und Datierung, wie durch ein Podest unterstrichen wird. Im Hintergrund liegt eine undefinierte hügelige Landschaft, die in einen sich zum oberen Bildrand verdunkelnden Himmel übergeht. In diesem bedrohlich finsternen Raum ist das Porträt eines jungen Mannes mit fragendem und leicht trotzigem Gesichtsausdruck eingefasst. Die Farbpalette umfasst Braun-, Grau- und Blautöne, wie sie der analytische Kubismus zehn Jahre zuvor gekannt hatte. Die Düsterei des Bildes und Mimik des Künstlers erinnern an die noch unvergessenen Geschehnisse des Ersten Weltkrieges und verweisen auf die schlechte Wirtschaftslage in den 1920er Jahren in Österreich, die von Arbeitslosigkeit und hoher Inflation gekennzeichnet waren. Kokoschkas reduziertes Selbstporträt von 1913/14 (Abb. 5) ist annähernd düster und monoton, lässt aber schon eine charakteristische Stilentwicklung erahnen.

Dieses erste auf uns gekommene Selbstporträt Diers weist keine auffallenden stilistischen Eigenheiten auf, sondern folgt der gängigen akademischen Maltradition. Mit dünnem Farbauftrag modellierte Dier die Figur und legte dabei den Schwerpunkt auf die stoffliche Gestaltung des Gesichtes und die Reflektion des Lichtes in seinem Antlitz. Die

⁸⁶ Ebenda, S. 37.

⁸⁷ Zit. Anm. 61.

Pinselstriche sind dort kürzer und fleckiger. Dieses Stilmittel wird er in späteren Werken verstärkt einsetzen.

Das folgende Selbstporträt aus dem Jahr 1935 zeigt Dier als selbstbewussten Künstler vor dem Thema eines seiner Hauptwerke, dem Turmbau zu Babel (Abb. 6). Das Bild entstand wahrscheinlich in Montagnola am Luganersee, da dieser Ortsname auf der Rückseite des Gemäldes aufscheint.⁸⁸ Die Farbpalette hat sich zu Gunsten einer mediterranen, erdigen Farbigkeit verändert und aufgehellt. Die Modellierung von Körper und die Gestaltung der Landschaft erfolgten in altmeisterlicher Weise mit Augenmerk auf die Stofflichkeit von Haut und Textil und typischer Verblauung der Landschaft. Das Gemälde ist eine Kombination, besser formuliert ein Kompromiss aus der stilistischen Rezeption alter Meister und aktuellem Inhalt und folgt so Diers ausgleichendem Lebens- und Arbeitsgrundsatz, der *Synthese*. Neben dem *Turmbau von Babel* von Pieter Bruegel dem Älteren (Abb. 7), dürfte das Gemälde mit demselben Thema von Frederik I. van Valckenborch (Abb. 8) Einfluss auf Diers Motivwahl gehabt haben. Beide Gemälde befinden sich im Kunsthistorischen Museum in Wien.

Die tatsächliche Ausführung der Landschaft erinnert mehr an Jungnickels *Blick auf Positano* (Abb. 9) mit treppenartigen Felsen, an die sich kleine Häuschen schmiegen, hinter denen ein mächtiger Fels zum Himmel empor ragt. Weiters erinnert der zentrale Fels mit der Architektur in seiner gedämpften Farbigkeit und seinem kristallinen Erscheinungsbild entfernt an frühe kubistische Kompositionen von Braque oder Picasso.

Es scheint, als würde Dier im Selbstbildnis von 1948 erneut von den Schrecken des Krieges eingeholt werden (Abb. 10). Alle Farben sind so weit wie möglich abgedunkelt, selbst der Teint und das Weiß seines Hemdes unterliegen einem grauen Schleier. Dier zeigt sich im Mittelgrund hinter einer mächtigen Leinwand, die beinahe ein Drittel des Bildraums einnimmt. Konzentration und Anspannung bei der Arbeit kennzeichnen den Maler in diesem Selbstporträt. Der Stil ähnelt jenem des Selbstbildnisses von 1924, hat aber an Expressivität gewonnen. Der detailreiche Realismus und Optimismus, den das Selbstporträt von 1935 ausstrahlte, wurden zu Gunsten einer pessimistischen, konservativ realistischen Darstellung wieder aufgegeben.

⁸⁸ Das Bild ist auf der Rückseite beschriftet mit: Erhard Amadeus Dier 1935 Selbstporträt Montagnola. Das Dorf Montagnola im Schweizer Kanton Tessin, war von 1919 bis 1962 Heimatort von Hermann Hesse. Der Berg im Hintergrund von Diers Gemälde könnte ein Porträt des Monte San Salvatore im Nordosten von Montagnola sein.

Diers sanfte Entwicklung zu einer autonomeren und expressionistischeren Malweise lässt sich auch aus Diers Korrespondenz mit seinem Freund und damaligem Präsidenten des Künstlerhauses Karl May herauslesen. Er berichtet von Materialanschaffung, im speziellen Spachteln, und dem Vorsatz, endlich die Hemmungen los zu werden.⁸⁹ Dieser Entfaltungsprozess setzte sich in Folge fort und ist im Selbstporträt von 1956 deutlich erkennbar (Abb. 11). Dier zeigte sich in aktiver Pose mit erhobener Hand, sichtbarem Pinsel und Palette. Der Körper seines Hemdes ist freizügig mit groben Pinselstrichen gearbeitet, der Kopf mit Hilfe feinsten Farbnuancen plastisch wiedergegeben. Dier befreite sich in den 1950er Jahren scheinbar von der Tradition und wird experimentierfreudiger. Ein Vergleichbarkeit mit Anton Koligs Porträt des Andreas Fischer von 1946 (Abb. 12) wird sichtbar.

Als weiteren Orientierungspunkt könnte man hier Oskar Kokoschka nennen, der allerdings einen unerreichten Maßstab darstellt (Abb. 13). Kokoschka gründete 1953 mit Friedrich Welz die Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg und war somit auch in seiner Heimat wieder präsent. Dier setzte sich mit Kokoschkas Kunst auseinander und so hatte er 1960 für ihn, wenn auch nicht eindeutige, doch positive Worte gefunden: *Von Kokoschka das Damenbildnis mit der erhobenen Hand in Geschmeide, welches für mich neben den größten Franzosen international vollauf bestehen würde – wenn es von einem Franzosen gemalt wäre.*⁹⁰

Ein Jahr später entstand ein weiteres Selbstporträt (Abb. 14), bei dem die Pinselstriche kürzer und flirrender werden und so der Darstellung eine gewisse Leichtigkeit verleihen. Der abstrakte Hintergrund ist farbig akzentuiert und der Einsatz von Lila, Gelb und Blau steigert den modernen Eindruck des Bildes. Die Farbpalette ist sogar vergleichbar der des malerischen Expressionisten Franz Wiegele vom Nötscher Kreis, der pastellige Töne mit kräftigem Orange, Blau und Gelb belebt (Abb. 15). Neben postimpressionistischen Einflüssen lassen sich Parallelen zum Spätwerk Sergius Pausers, vor allem im Bezug auf die Farbpalette, ziehen (Abb. 16).

Sergius Pauser⁹¹ wurde in 1896 Wien geboren, studierte anfänglich Architektur und wechselte dann zur Malerei an die Akademie in München. Er war Mitglied der Wiener Secession und Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien. 1970 verstarb er in Klosterneuburg. In den späten 1920er Jahren schuf Pauser Porträts und Blumenstücken im Stile der Neuen Sachlichkeit. Ihnen gingen jedoch expressionistische

⁸⁹ Brief von E.A. Dier an K.M. May (27.7.1949), KH.

⁹⁰ Brief von E.A. Dier an das Wiener Künstlerhaus (10.9.1960); KH.

⁹¹ Monografie: Rupert FEUCHTMÜLLER, Sergius Pauser, Wien 1977.

Werke voraus, die im Zusammenhang mit den Porträts von Erhard Amadeus Dier relevant sind. Nach einem kurzen Versuch als Architekturstudent an der Technischen Hochschule in Wien bewarb sich Pauser an der Akademie in München und studierte dort ab Juni 1919 Malerei, wobei er unter dem jungen Professor Karl Caspar mit einer modernen Farbauffassung in Berührung kam. Er stellte ein Band her zwischen ernster Gegenständlichkeit, feierlicher Monumentalität und den Farben der Natur, die den Studenten Pauser beeindruckten. In späterer Zeit vernichtete dieser allerdings den Großteil dieser frühen Werke.⁹² In seinen Porträts der 1940er und 1950er Jahre hält eine Unruhe Einzug, die vielleicht auf der Expressivität seiner ersten Bilder beruht. Mit unregelmäßigen Pinselstrichen modelliert er die dargestellten Persönlichkeiten aus dem undefinierten Hintergrund hervor. Die Farbpalette ist voll von Brauntönen und Pastelltönen aus denen grelle Akzente in Rot oder Blau hervorstechen. Ähnliche stilistische Merkmale finden sich im späteren Werk Diers, vor allem in den Selbstbildnissen, wieder.

In den Lebensläufen von Pauser und Dier gibt es Überschneidungen im Bezug auf die Aufenthaltsorte der beiden Künstler, die sowohl in St. Gilgen am Wolfgangsee als auch in Klosterneuburg zeitweise beheimatet waren. Pauser war Mitglied der Malerkolonie Zinkenbach am Wolfgangsee und hatte ab 1956 ein Haus in Kritzendorf bei Klosterneuburg. Dier wohnte nach Kriegsende kurzzeitig in St. Gilgen und am Ende der 1940er Jahre bis zu seinem Tod in Klosterneuburg. Weiters stellte Pauser in Winterthur⁹³ aus, vielleicht zur selben Zeit als Dier sich in der Schweiz befand. Zu Diers Kundenkreis zählte nicht zuletzt ein in Amerika ansässiger Verwandter von Sergius Pauser.⁹⁴ Dazu kommt, dass Dier mit dem von Pauser geschätzten Schriftsteller Alexander Lernet-Holenia persönlich bekannt war. Das Werk von Pauser war für Dier präsent und wahrscheinlich einflussreich, zumal der um drei Jahre jüngere Malerkollege schon in den 1930er Jahren internationales Ansehen erlangt hatte und seine Schaffensweise zwischen „Tradition und lebendiger Gegenwart“⁹⁵ auch der Auffassung Diers entsprach. Die Beziehung zwischen den Künstlern blieb aber eine einseitige.⁹⁶

⁹² Ebenda, S. 10.

⁹³ Ebenda, S. 18.

⁹⁴ Brief von E.A.Dier an die Gesellschaft bildender Künstler Wiens (10.5.1952); KH.

⁹⁵ FEUCHTMÜLLER, Sergius Pauser (zit. Anm. 91), S. 27.

⁹⁶ Angela Pauser, die Witwe des Künstlers, weiß von einem Brief Diers an Pauser, in dem Ersterer seine Bewunderung für die Arbeit Pausers ausdrückte. Der Brief stammt aus der Zeit zwischen 1956 und 1969.

Die Spielart des Pointilismus, die so charakteristisch für dieses Werk Diers ist nicht von Pauser abzuleiten. Kaum ein anderer Maler der Zwischen- und Nachkriegszeit hat diesen staccatoartigem Duktus, dessen fransenartiges Ergebnis an die Oberflächeneffekt von Gobelins erinnert. Dier übertrug diese Malweise auf fast alle Bildthemen, die uns in seinem Spätwerk begegnen. Hier sei zum ersten Mal auf eine Ähnlichkeit zur pointilistischen Malerei Leopold Blauensteiners hingewiesen, die in einem weiteren Abschnitt erläutert wird.

Anhand der Selbstbildnisse, die aus eigenem Antrieb heraus gemalt wurden, lässt sich die Entwicklung von Diers subjektiver künstlerischer Intention relativ unbeeinflusst nachvollziehen. Er imitiert seine Zeitgenossen nicht, absorbiert aber Anregungen aus seiner Umgebung und setzt sie, zum Teil mit zeitlicher Versetzung, um. Den Hang zu einer konservativen Bildgestaltung gibt er nie auf, wird aber gerade im Alter offen für andere – zu jener Zeit schon wieder überholte - Gestaltungsprinzipien.

3.1.2 Porträts und Akte

Bei den Porträtdarstellungen muss man sich darüber bewußt, dass es sich entweder um Auftragswerke oder um selbstmotivierte Arbeiten, die eine positive Beurteilung durch den Dargestellten beabsichtigen, handelte. Dier porträtierte Personen aus Politik, Literatur und Unterhaltung sowie deren Angehörige. Dazu zählten u.a. die Frau des ehemaligen österreichischen Außenministers Karl Gruber⁹⁷, Helga Gruber, die Schwester des Schweizer Bundespräsidenten Motta⁹⁸, Carmela Motta, General Collins, Oberkommandant der amerikanischen Zone, der Schriftsteller Alexander Lernet-Holenia⁹⁹ (Abb. 17), der Schauspieler Hans Moser¹⁰⁰ (Abb. 18) oder die Tänzerin Tilly Losch¹⁰¹. Es ist wahrscheinlich, dass Dier eine Freundschaft oder zumindest Bekanntschaft mit seinen Porträtmodellen verband. Das trifft in jedem Fall für Helga Gruber und Alexander Lernet-Holenia zu. Die gezeigten Porträts in solidem Realismus und gedämpften Farben versuchen den Charakter des Modells in natürlicher und

⁹⁷ Vgl. Anm. 67.

⁹⁸ Vgl. Anm. 58.

⁹⁹ Vgl. Anm. 84.

¹⁰⁰ Hans Moser (Wien 1880- ebenda 1964), österreichischer Volksschauspieler und Wienerliedinterpret.

¹⁰¹ Ottilie Ethel , gen. Tilly, Losch (Wien 1907 – New York 1975), österreichische Tänzerin, feierte Erfolge in Hollywood und am Broadway; in den 1930er Jahren Aufenthalt in der Schweiz und Beginn ihrer Tätigkeit als Malerin.

ungezwungener Weise wiederzugeben. Die leichte Bewegung der Abgebildeten und ihre Mimik kommen dieser Intention entgegen.

Im Bildnis des Literaten Lernet-Holenia, das sich im Besitz des Wienmuseums befindet, füllte Dier den Hintergrund mit einem Landschaftsausblick links und einer traumhaften Szene rechts über den Schultern des Modells. Die Ansicht einer Stadt am Wasser sowie der Soldat in Uniform der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn beziehen sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf Ereignisse in Lernet-Holenias Leben. Es ist anzunehmen, dass sich die Lebenswege von Alexander Lernet-Holenia und Erhard Amadeus Dier unter anderem in Berlin und im Salzkammergut kreuzten. Während des Zweiten Weltkrieges waren beide Österreicher in Berlin für den Deutschen Film tätig. Nach Kriegsende wählten sie die Region am Wolfgangsee als vorübergehenden Wohnort. Noch in den 1960er Jahren kommt es zu einer Zusammenarbeit zwischen den beiden im Rahmen eines von Diers Marionettenfilmprojekten.

In den anderen Porträts platziert Dier die Personen vor neutralem, dunklem Hintergrund. Das Bildnis von Lernet-Holenia nimmt daher eine Sonderstellung in dieser Werkgruppe ein. Von einem stilkritischen Standpunkt betrachtet, ist die Gruppe der Porträts innerhalb Diers künstlerischer Entwicklung nicht einflussreich oder herausragend zu werten. Der gemäßigte Stil lässt sich auf die Tatsache zurückführen, dass er das ideale Mittel war, um in der Nachkriegszeit das Bedürfnis nach Selbstdarstellung einer gehobenen Mittelschicht zu befriedigen.¹⁰²

Dier schuf auch eine Reihe von Frauenakten, die zum Großteil zwischen 1920 und 1940 entstanden sein dürften. Der *Sitzende Akt* ist 1939 datiert, *Weiblicher Akt* (Abb. 19) entstand 1934. Der *Kniende Frauenakt* (Abb. 20) steht letzt genanntem stilistisch nahe. In abgeschwächter Form entsprechen sie dem Ideal der nationalsozialistischen Kunst, in der die Darstellung der Frau als Mutter und Heroine eines der zentralen Anliegen war. Dier verzichtet aber auf die Betonung des Germanischen und der körperlichen Stärke dieser Frauen und lässt ihnen ihre Anmut und Weiblichkeit. Der *Sitzende Akt* weist mit seinen spätimpressionistischen Qualitäten den Weg zu Diers Spätwerk. Die Vorbildwirkung von Leopold Blauensteiner wird in diesem Zusammenhang im Abschnitt über die Landschaftsbilder noch genauer beleuchtet werden.

¹⁰² Ruth KALTENEGGER [Hrsg.], *Künstlerleben 1945-1955*, St. Gilgen 2005, S. 30.

3.1.3 Blumenstücke

Durch die Befreiung des Stillebens von seiner symbolischen Aufladung im Zuge des Realismus und Impressionismus, wurde es auch in Österreich im 20. Jahrhundert zu einem beliebten Sujet, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen.¹⁰³ Ruth Kaltenegger verweist auf die Blumenstillleben Josef Dobrowskys (Abb. 21), die sich durch „zarte Gestaltungsvariationen mit einer Reduktion auf wenige Farbakzente“¹⁰⁴ auszeichnen. Diese Beobachtung trifft auch auf die Blumenstücke Diers zu, wie der Vergleich von vier Blumenstillleben zeigt (Abb. 22, 23, 24 und 25). Vor allem Pfingstrosen, aber auch Dahlien und Gladiolen in einer einfachen Vase auf einem Tisch vor neutralem Hintergrund werden von Dier immer wieder variiert. Die Blumenstücke Anton Faistauers (Abb. 26) waren durch ihre „bestechende Farbigkeit“¹⁰⁵ vorbildhaft.

Innerhalb der kleinen Gruppe von drei Blumenstücken die zwischen 1955 und 1960 entstanden sind¹⁰⁶, erkennt man eine leichte Tendenz zur Abstraktion durch gröbere Pinselführung und Reduktion der Farbigkeit. Im Gegensatz zu den Porträts, ist bei Stilleben ein höheres Maß an künstlerischer Freiheit möglich, von Sammlern mitunter erwünscht.

3.1.4 Landschaften, Architekturansichten und Genrebilder

Darstellungen von Landschaften, Plätzen und Gebäuden nehmen einen großen Stellenwert in Diers malerischem Werk ein. Es handelt sich dabei nicht um heroischen Landschaften oder detailreichen Veduten, sondern um den betonten Ausdruck der Unbekümmertheit des Landlebens, die durch die Kombination von Natur mit Szenen aus dem Leben der ansässigen Bevölkerung entstehen. Ländliche Feste, markante Orte sowie sinnliche Begegnungen in üppiger Natur sind wiederholt abgebildete Motive. Die neo-romantische Sehnsucht nach Idylle zur Überwindung der Realität war nicht nur in der Zwischenkriegszeit¹⁰⁷, sondern auch nach 1945 eine gute Grundlage für den Erfolg derartiger Landschaftsmalerei.

¹⁰³ Ebenda, S. 28.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 26.

¹⁰⁵ Telefonische Ergänzung des Briefes von E.A. Dier an das Wiener Künstlerhaus (15.9.1960); KH.

¹⁰⁶ Abb. 23 und Abb. 25 wurden vom Bund Österreich 1955 und 1959 vom Künstler direkt angekauft. Abb. 22 ist mit 1960 datiert und befindet sich ebenfalls im Bestand der Artothek des Bundes, Wien.

¹⁰⁷ KALTENEgger, Künstlerleben (zit. Anm. 102), S. 26.

Ein Frühwerk von Dier aus der Gruppe der Landschaften ist das kleinformatige Ölbild *Motiv aus der Wachau* aus dem Jahr 1916 (Abb. 27). Auf einer nur 15 x 26 cm großen Holztafel skizzierte Dier einen Bauern bei der Arbeit mit zwei Ochsen vor dem Ausblick in eine weitläufige, hügelige Landschaft. Hinter den Bäumen rechts erkennt man einen Kirchturm. Die einfache Komposition transportiert die Stimmung an einem strahlenden Sommertag und die kurzen Schatten lassen den Betrachter die Hitze der Mittagssonne deutlich fühlen. Die momentane Eintönigkeit löst sich nach längerem Hinsehen in eine Vielzahl von feinsten Farbnuancen auf, die von braun, gelb, und grün über blau bis zu lila und grau reichen und im Auge des Betrachters wieder zu einer Einheit verschmelzen.

Die Werkgruppe der Landschaften lässt sich im weiteren Verlauf stilistisch und inhaltlich in zwei unterschiedliche Gruppen teilen, die sich jeweils überschneiden.

Einerseits handelt es sich um eine Gruppe von Gemälden mit narrativen Themen wie *Vor der Vorstellung* (1925) und *Der Winter* (1928),¹⁰⁸ aus späterer Zeit *Markplatz*, (1950) und *Wachauer Hochzeit*, (1964), bei denen die Figur die Hauptrolle in der Komposition trägt. Andererseits entstanden Landschaftsbilder mit eher „abstrakten“ Titeln wie *Vision im Passauer Hof in Stein* (bis 1948), *Besinnliche Vision* (bis 1955), *Fest in der Sonne* (ca. 1956), *Idylle* (ca. 1958) und *Abendsegen* (undatiert).

Es fällt auf, dass Dier die erst genannte Gruppe in einem erzählreichen, gefälligen und naiven Stil ausführte. Die puppenartigen Figuren bewegen sich wie in einer comicartigen Version des Biedermeiers in einer pastellfarbigen, plakativen Landschaft. In *Markplatz* (Abb. 28) finden sich unübersehbare Parallelen zum Werk von Oskar Laske¹⁰⁹.

Wenn man Erhard Amadeus Dier aus den zahlreichen Künstlerkollegen ein Pendant zur Seite stellen müsste, so könnte dies Oskar Laske sein. Der Sohn des gleichnamigen Architekten wandte sich erst im Alter von dreißig Jahren der Malerei zu¹¹⁰ und widmete sich hauptsächlich der Darstellung von Landschaften, Stadtansichten, Marktplätzen und Volksfesten. Seine Malweise ist in keine Strömung einzuordnen, ist in erster Linie realistisch-narrativ und widerspiegelt die Tendenzen seiner Zeit und historische Stile ohne sich zu subordinieren. Seine Inspirationsquellen sind genauso vielfältig wie die von ihm beherrschten malerischen Techniken. Die Werke von Bruegel, Bosch, Pissarro, dem Futuristen Boccioni und Kokoschka haben ihren Niederschlag im Werk Laskes gefunden.

¹⁰⁸ Beide Bilder sind als S/W-Abbildung überliefert; KH.

¹⁰⁹ Monografie: Cornelia REITER, Oskar Laske (1974-1951) Ein vielseitiger Individualist, Salzburg 1995.

¹¹⁰ Judith Maria HÖFELS, Oskar Laske als Architekt, Dipl.-A., Wien 2003

Laske führte in Wien Penzing ein ruhiges Leben, umgab sich gern mit Schauspielern, Künstlerkollegen, Schriftstellern unter welchen auch der genannte Kunsthistoriker Hans Ankwicz-Kleehoven. Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch Dier an diesen Zusammenkünften beteiligt war, da er ein Jahr nach Laskes Tod *in unvergesslicher Erinnerung an meinen alten Freund Laske, dessen Gefolgschaft mir vor Augen*¹¹¹ zurückblickte. Die beiden Künstler wohnten im Übrigen auch nur wenige hundert Meter von einander entfernt an gegenüberliegenden Seiten des Schloss Schönbrunn.

Von den Nationalsozialisten wurde Laskes Kunst anerkannt und als sarkastischer Humor im Zeichen einer Zustimmung zu Hitlers Säuberungstheorien interpretiert.¹¹² Laske selbst bezeichnete den Zweiten Weltkrieg als „Widersinn gegen die Schöpfung“¹¹³ und überwand die Zeit des NS-Regimes mit Hilfe von Anpassung und „innerer Emigration“.¹¹⁴ Für Reiter bildet Laske gemeinsam mit Alfred Kubin, Albert Paris Gütersloh, Fritz von Herzmanovsky-Orlando und Franz Sedlacek eine Gruppe von Individualisten, die durch ihren Erzählreichtum und Neigung zur Irrealität einen besonderen Beitrag zur österreichischen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts leisteten. Sucht man nach einer Schublade, in die man Erhard Amadeus Dier einordnen könnte, wird man am ehesten hier fündig werden.

Diers *Marktplatz* von 1950 trägt, neben der motivischen Nähe, eine ähnlich naive, erzählerische Handschrift wie Laskes Ölgemälde *Kirtag im Waldviertel* von 1931 (Abb. 29) . Oskar Laske dürfte einer der wenigen Künstlerkollegen sein, mit denen Erhard Amadeus Dier eine Freundschaft verband¹¹⁵. Er übte scheinbar direkten Einfluss auf Diers künstlerisches Schaffen aus. Auf Grund des Altersunterschiedes von neunzehn Jahren und der zeitlichen Differenz der Entstehung der Bilder ist es nicht verwunderlich, dass Dier sich an seinem älteren Kollegen orientiert hat. Laskes zentrales Anliegen in der Malerei trifft häufig auch auf Diers Darstellung zu:

¹¹¹ Brief von E.A.Dier an das Wiener Künstlerhaus (10.5.1952); KH.

¹¹² REITER, Oskar Laske (zit. Anm. 109), S. 12.

¹¹³ Ebenda; Dieses Zitat geht auf eine mündliche Überlieferung von Lilly Schulz-Laske zurück. Von 1941 bis zu seinem Tod 1951 führte Laske ein Tagebuch unter dem Titel „Leben und Taten des Malers Oskar Laske“. Auch darin finden sich Äußerungen über den Zweiten Weltkrieg. Siehe: HÖFELS, zit. Anm. 110, S. 19

¹¹⁴ Ebenda.

¹¹⁵ Zit. Anm. 111.

„Mein Ziel: habe es mir zur Aufgabe gesetzt, Bewegung im Bilde darzustellen. Die Märkte, Menschen, Ansammlungen male ich nicht der interessanten Farbwirkung allein wegen, sonder um die Bewegung zu zeigen.“¹¹⁶

Zieht man Josef Dobrowskys *Weihnachtsmarkt* von 1927 (Abb. 30) zum Vergleich heran, kann man feststellen, dass derartig narrativer Themen auch bei innovativen Künstlern Anklang fanden. Der aufgeklappte Raum und die expressive Farbigkeit bei Dobrowsky liefern jedoch ein ganz anderes, zeitgemäßes Ergebnis als die Darstellungen von Dier und Laske.

Erkennt man eine Verwandtschaft zu Bruegel in Diers bevölkerten Landschaften (Abb. 31), was oberflächlich gerechtfertigt ist, wird man mit dem konfrontiert, was Sedlmayr als ein Leitmotiv der Moderne definiert: der Herabsetzung des Menschen.¹¹⁷ Der Mensch als unwürdiges Wesen, das der intakten Natur gegenübersteht war demnach für Bruegel Anlass, ein Gegenbild zum Mittelalter zu konstruieren, das vor allem die Dummheit und Sinnlosigkeit des menschlichen Tuns in den Vordergrund rückt. Dieses Motiv der Erhebung der Natur über den Menschen ist eventuell auch den farbenfrohen, bevölkerten Landschaften Diers immanent, die nicht nur auf ihre oberflächliche Gefälligkeit reduziert werden sollten. So ähnlich sich diese Motive aber sind, so unterschiedlich kann ihr kritisierendes Moment interpretiert werden.

Die Buntheit dieser Malereien allein schlägt die Brücke zur zweiten Gruppe der Landschaften, in der sich im Malstil, vergleichbar mit der Entwicklung bei Monet, eine interessante Wandlung von impressionistisch zu abstrakt vollzieht.

Die *Vision im Passauer Hof in Stein* (Abb. 32) entstand vor 1949¹¹⁸. Auf subtile Weise versuchte Dier hier die Stimmung eines geheimnisvollen Ereignisses einzufangen, was ihm mit Hilfe von fleckigem Farbauftrag und gedämpftem Kolorit gelang. Die mächtige Architektur des Passauer Hofes in Stein an der Donau der seit dem 13. Jahrhundert der Gutsverwaltung der Diözese Passau unterstellt war¹¹⁹, dominiert die Bildfläche. Trotzdem zieht das Unsichtbare hinter dem kahlen Baum vor mystisch erleuchtetem Himmel den Betrachter in seinen Bann. Das Pferdegespann und die umstehenden Figuren sind, typisch für diese Werkgruppe, Statisten der Vision. Beim Vergleich dieses

¹¹⁶ Kat. Galerie Kovacek & Zetter [Hrsg.], Oskar Laske. Der phantastische Erzähler, Wien 2002, S. 9.

¹¹⁷ Hans SEDLMAYR, *Der Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, S. 187-189.

¹¹⁸ Das Bild wurde im Jahr 1948 von der Republik angekauft und befindet sich bis heute im Bestand der Artothek des Bundes, Wien.

¹¹⁹ Information entnommen von der Website der Stadt Krems a. d. Donau, auf www.tiscover.at.

Bildes mit Leopold Blauensteiners Gemälde *Die Donaulandschaft mit Schloss Schönbüchl* (Abb. 33) fällt die Ähnlichkeit ihrer impressionistischen Malweise auf, auf die schon im Zusammenhang mit Diers Porträts hingewiesen wurde. Blauensteiner war um dreizehn Jahre älter als Dier und seit 1920 Mitglieder der Genossenschaft bildender Künstler und deren Schützengilde. Mit seinen Werken aus der Zeit bis 1930 war Dier gewiss vertraut. Blickt man in der Tradition weiter zurück, gelangt man über Klimts Landschaftsbilder zu Camille Pissarro. Die Rezeption impressionistischer Werke war nach der Jahrhundertwende gängige Methode. Dier scheint sich dabei neben der Rezeption spätimpressionistischer Vorbilder auch auf jene der Spätromantik festgelegt zu haben.

In dem undatierten Gemälde *Abendseggen* (Abb. 34) steigerte Dier den fleckigen Farbauftrag und schuf eine fast kubistisch anmutende Dachlandschaft mit Kirche. Die Reduktion auf die geometrische Formen der Architektur brachte ihn hier zu einem ähnlichen Ergebnis wie George Braque bei seiner Darstellung des Viadukt bei L'Estaque von 1908 (Abb. 35). Wegbereitend war nicht zu letzt Cezannes Demontage der Landschaft, die den Weg für die Kubisten ebnete und die durch Faistauer in Österreich rezipiert wurde.

Auffallend an *Abendseggen* ist die pointilistische Auflösung des Motivs, die Diers Stil in den 1950er und 1960er Jahren prägte. *Sankt Stephan* (ebenfalls undatiert, Abb. 36) steht *Abendseggen* sehr nahe, nähert sich aber deutlich dem Orphismus Robert Delaunays (Abb. 37) und dem Futurismus Gino Severinis (Abb. 38). Regionale Vorbilder für dieses Werk finden sich im Wiener Kinetismus der frühen 1920er Jahre, deren Hauptvertreterin Erika Giovanna Klien war (Abb. 39). Die an den Dom angrenzende Architektur ist in dynamische Wolken aufgelöst, die von Kreisbögen und kleinen kristallinen Formen am unteren linken Bildrand durchschnitten werden. Ein orgelähnliches Objekt rechts neben dem Kirchturm, also außerhalb des Gebäudes, verleiht der Szene surreale Züge.

Ein Höhepunkt in Diers Landschaftsmalerei ist das untypisch abstrakte Bild *Fest in der Sonne* aus dem Jahr 1956 (Abb. 40). Es fällt durch einen schwungvollen, pastosen Farbauftrag und einer totalen Auflösung der Figuren auf. Das Kolorit liegt mit seinen kräftigen Blau-Gelb-Kontrasten der impressionistischen Farbenlehre zu Grunde, erreicht hier aber eine expressive Wirkung. Ein vergleichbarer Farbauftrag und unkontrollierte Pinselührung hat Richard Gerstl in *Blick in den Park* im Jahr 1918 (Abb. 41) eingesetzt.

Für Dier war dieses Bild wohl ein Experiment, bei dem er sich bestimmt an eine Vorlage hielt. Anders ist die Andersartigkeit dieses Werkes, das sich überhaupt nicht in sein Oeuvre einfügt, nicht erklärbar.

Einen zweiten Anhaltspunkt für diesen stilistischen Experiment bietet das Werk des gebürtigen Kärntner Maler Jean Egger¹²⁰, der fast zehn Jahre seiner Künstlerlaufbahn in Paris verbrachte, wo sein abstrakte und expressive Malweise in Kunstkreisen große Anerkennung fand. Seine Landschaften (Abb. 42) sind „Zeugnisse eruptiver Vitalität“¹²¹ und durchaus vergleichbar mit jenen Gerstels. Diers *Fest in der Sonne* ist nur kurze Zeit nach einem Parisaufenthalt entstanden, bei dem er Werke von Egger gesehen haben könnte.

Nach diesem Exkurs in den Abstraktionismus wendete sich Dier wieder seiner gewohnt figürlichen, impressionistischen Malweise zu. In dem Bild *Idylle* (Abb. 43), das ca. 1958 entstand, haben die Figuren wieder Körper und Uferlinie, Wasserfläche und Boot sind deutlich von einander zu unterscheiden. Mit dem Bild *Wachauer Hochzeit* (Abb. 44) kehrte Dier 1964 schließlich zu seinem eigentümlichen, farbenfrohen und duftigen Stil zurück, der sein Werk fast zwanzig Jahre lang prägte.

3.1.5 Mythologische, historische und allegorische Bilder – zwischen Biedermeier und Impressionismus

Zum umfangreichen Repertoire von Diers malerischem Werk gehören auch zahlreiche historische, mythologische und allegorische Darstellungen sowie einige wenige mit religiösen Inhalten.

Mythologische Themen begegnen uns hauptsächlich in seinem Frühwerk und lassen eine deutliche Anlehnung an berühmte Vorbilder aus dem Barock erkennen. Werke wie *Die Hochzeit des Camacho* aus *Don Quichote*, *Italienisches Fest* oder *Venusfest* sind großformatige, figurenreiche Kompositionen, die Anfang der 1920er Jahre datiert sind und im Bildaufbau den Meistern des 17. Und 18. Jahrhunderts folgen, die Dier als junger Maler im Kunsthistorischen Museum Wien studieren konnte. Die Wahl fiel bestimmt nicht zufällig auf barocke Studienobjekte, sondern folgte dem gängigen Prinzip der Barockrezeption, die im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts auf dem Aspekt der

¹²⁰ Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Jean Egger 1897-1934, Wien 1995.

¹²¹ SCHMIED, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich (zit. Anm. 3), S. 82.

Identitätsfindung mittels Besinnung auf den vielzitierten „österreichischen Nationalstil“¹²² beruhte.

Vergleicht man das *Venusfest* (Abb. 45) von Dier mit der in Wien befindlichen Version dieses Themas von Peter Paul Rubens (Abb. 46) erkennt man besonders in der Gestaltung des Hintergrundes Parallelen. Malerische wolkenförmige Baumkronen, die sich in der rechten Bildhälfte verdichten, umrahmen die Figuren. Der rote Vorhang, der Rubens um einen Baum drapierte, weht bei Dier von einer antikisierenden Bogenarchitektur. Die nackte Venus in der Bildmitte ist wie bei Manets Frühstück im Grünen von bekleideten Personen umgeben.

Die Hochzeit des Camancho (Abb. 47) steht sowohl inhaltlich als auch formal den volkstümlichen Szenen des frühen Goyas nahe, die er in Tapissérieentwürfen verwirklichte. Als Vergleichswerk bietet sich hier Goyas *Schaukel* (Abb. 48) an, die trotz anderer Komposition eine ähnliche Stimmung vermittelt. Das lebendige Zueinander der Figuren und die üppige Natur, hier mit einer gemeinsamen (bei Dier nur angedeutete) Diagonale des Baumstammes, stehen in der Tradition der Rokokomalerei.

Die Interpretation großer Vorbilder der europäischen Kunstgeschichte dient Dier in den 1920er Jahren zur Findung eigener Ausdrucksmittel. Die charakteristischen Merkmale dieser Werke, die Vielfalt an Szenerien und der Figurenreichtum, werden vor allem kennzeichnend für Diers spätere Genrebilder, die von Festen und Begebenheiten auf dem Land erzählen. Die Protagonisten erleben eine Zeitreise und erscheinen mit Zylinder und Gehrock in einer beschwingt humorigen Welt (Abb. 49). Weitere mythologische Themen, die Dier darstellte sind das *Urteil des Paris* als Ölskizze für einen Wandteppich, *Venus und Mars* sowie *Eros, Allsieger im Kampf*.¹²³

Historische Themen verarbeitete Dier in seinen „Legenden“ und seinen Versionen der Türkenbelagerung. Die sogenannten „Legendenbilder“ sind sowohl inhaltlich als formal nicht als richtungsweisend einzustufen, wurden aber vom Künstler selbst hoch geschätzt. Es handelt sich dabei um großformatige, repräsentative Darstellungen von österreichischen Monumenten, wie dem Schloss Belvedere und dem Schloss Schönbrunn, ausgeführt in verklärtem Realismus. Das Gemälde *Belvedere-Legende* (Abb. 50) wurde 1956 von der österreichischen Botschaft in Washington angekauft und von dieser 2004 an das Bundesministerium für europäische und internationale

¹²² Albert Ilg definierte das Neobarock als „österreichischen Nationalstil“, in: Albert ILG, Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunststepistel, Wien 1880

¹²³ Siehe Anmeldung zur Herbstausstellung 1968 im Wiener Künstlerhaus und Anmeldung zur Ausstellung im KH vom 26.2.1933.

Angelegenheiten in Wien retourniert, wo es sich noch heute befindet. Es zeigt eine barocke Gesellschaft vor dem Oberen Belvedere. Das Kolorit ist naiv buntfarbig und leuchtend.

Von der ehemaligen Donaudampfschiffahrtsgesellschaft wurde eine wahrscheinlich ähnliche Komposition mit dem Schloss Schönbrunn für die Ausstattung des gleichnamigen Dampfschiffes in Auftrag gegeben. Das Bild selbst ist verschollen.¹²⁴ Eine ausführliche Beschreibung der *Schönbrunn-Legende* aus Diers eigener Hand, gibt uns aber einen Eindruck davon:

Es vollziehen sich auf dem Bild Besuche, welche kulturell für die Maria-Theresia Zeit bemerkenswert und historisch authentisch, mir vom Kulturamt d. Stadt Wien bekannt gegeben worden waren. Von links nach rechts: G.E. Lessing in Begleitung eines dtsh. Fürsten, Papa Mozart mit dem kl. Mozart und d. Schwester Nannerl, Maria Theresia mit ihren Ratgebern Haugwitz u. dgl. Barocke und neuzeitl. Edelknaben weisen auf Erz. Karl als Gegenspieler des markantesten Besuchers, Napoleon mit seinen Truppen auf dem Schloss, ebendort auch Kaiser Franz, Kais. Elisabeth, im Mittelgrund als längster Hausherr Kais. Franz Josef I. Vorne Fischer v. Erlach mit seinen alten, ersten Schloss-Plänen, weiter nach rechts Herzog von Rechstadt mit Fanny Elssler, zum Abschluss Marie Antoinette in ihrem, ebenfalls historisch beglaubigtem (einzigem) Schäferspiel.

*Sonstige Figuren der Zeiten in betr. histor. Tracht.*¹²⁵ Dieser akribische Versuch Diers historische Ereignisse wiederzugeben, zeugt auf Grund der Verklärung die sie erfahren, von der naiven Einstellung dieses Künstlers.

Ebenso wie der *Schönbrunn-Legende* eine sorgfältige Recherche der darzustellenden historischen Begebenheiten vorausging, bereitete sich Dier auf die Darstellung der *Wunderbaren Verteidigung von Stift Klosterneuburg gegen die Türken 1683* (Abb.51) vor.¹²⁶ Das um 1963 entstandene Ölgemälde zeigt das auf einer Anhöhe über der Donau thronende Stift von hohen Stadtmauern umgeben während eines stürmischen Kampfes. Durch die Menschengruppen, die sich aus der linken unteren Ecke der Tafel in die Bildmitte strecken und die lange Flucht der Stadtmauer ergibt sich eine Diagonale, die die Komposition in zwei Teile trennt. Links über der Diagonale ist der Himmel über dem katastrophalen Ereignis verdunkelt und die Angreifer verschmelzen zu einer abscheulichen Masse, die das Stadttor auszuspeien scheint. Im Hintergrund rechts

¹²⁴ Die DS Schönbrunn ist heute im Besitz der ÖGEG, Gesellschaft für Eisenbahngeschichte, die es von der DDSG, Donaudampfschiffahrtsgesellschaft, nach der Auflösung übernommen hatte. Das Bild gehörte schon damals nicht mehr zur Ausstattung des Schiffes.

¹²⁵ Brief von E.A.Dier an das Wiener Künstlerhaus (20.10.1954); KH.

¹²⁶ Nach einer Schilderung von Agnes Essl in einem Interview im Dez. 2007. Sie und ihr Mann erwarben das Gemälde für die Sammlung Essl in Klosterneuburg auf Vorschlag des Künstlers.

lichtet sich der Himmel, als Vorzeichen dafür, dass die Katastrophe erfolgreich abgewendet werden kann. Dier malte hier wieder in seiner bekannten impressionistischen Weise mit dem eigentümlichen, von Pastelltönen dominierten Kolorit. Formgebung und Inhalt sind nicht auf einander abgestimmt, denn die lieblichen Farben und der zarte Pinselstrich stehen im Widerspruch zur kriegerischen Szenerie dieses historischen Ereignisses. Diese Divergenz von Inhalt und dem Ausdrucksmittel Farbe begegnen wir auch im Werk Oskar Laskes, das hier bestimmt Vorbildwirkung hatte. Man muss jedoch anmerken, dass das Gemälde Diers im Zuge einer Ausstellung 1968 von ihm selbst übermalt wurde. Das Werk wurde dem Wiener Künstlerhaus für die Herbstausstellung vom Ehepaar Essl, in deren Besitz es sich noch immer befindet, zur Verfügung gestellt und mit Übermalungen, die Dier vorgenommen hatte, retourniert. Der Charakter des Bildes war laut Frau Essl stark verändert. Eine Aufnahme im Originalzustand ist leider nicht erhalten.¹²⁷

Schon im Jahre 1948 schien eine *Türkenbelagerung* in Diers Korrespondenz mit dem Künstlerhaus auf. Das Werk wurde damals von der Ausstellungsjury abgewiesen, was Dier dem Leihgeber gegenüber mit *gewissen politischen Bedenken*¹²⁸ rechtfertigte. Da er das Bild in Folge überarbeitet hatte¹²⁹, dürfte es doch eher aus künstlerischen Gründen abgewiesen worden sein. Die zweite Version der *Türkenbelagerung* kann als ehrgeiziger Versuch einer künstlerischen Steigerung in der Darstellung eines dem Künstler wichtigen Themas gesehen werden.

Das allegorische Bild *Die drei Lebensalter* (Abb.52) ist undatiert. Man könnte es auf Grund inhaltlicher und stilistischer Merkmale in die späten 1930er bzw. frühen 40er Jahre einordnen. Das klassische Thema und die Darstellung heroischer Körper entsprachen sicher dem Zeitgeist. Handelt es sich aber um jenes Werk, das 1928 bei der Ausstellung des Aquarellistenclubs des Wiener Künstlerhauses gezeigt wurde, muss es schon in den 1920ern entstanden sein, was eher unwahrscheinlich ist. Dagegen spricht außerdem die Technik des 1928 ausgestellten Werkes, eine Wachs-Tempera-Kasein Mischtechnik, und die Tatsache, dass ein Ölgemälde im Aquarellistenclub nicht passend platziert gewesen wäre. Man kann also annehmen, dass Dier dieses Thema zweimal umgesetzt hatte und die abgebildete Version während seines Aufenthaltes in Deutschland gemalt wurde.

¹²⁷ Ebenda.

¹²⁸ Brief von E.A.Dier an den Präsidenten des Künstlerhauses Karl M. May (3.5.1948); KH.

¹²⁹ Ebenda.

Die Bezeichnung eines „Hauptwerkes“ von Erhard Amadeus Dier trifft auf das undatierte Ölgemälde *Apokalyptisches Welttheater* (Abb. 53) zu. Es handelt sich um eine Allegorie auf den Krieg, wobei man mit großer Sicherheit annehmen kann, dass es die Schrecken des Zweiten Weltkrieges illustriert und deshalb sehr wahrscheinlich nach 1945 entstanden sein muss. Ein derart ausgereiftes Werk in Diers Frühwerk zu platzieren, wäre nur schwer zu rechtfertigen.

Die 117 x 120 cm große Komposition ist ein weiter Bildraum, in dem viele figurenreiche Szenen teils ineinander übergehen und relativ unkontrolliert vom Raum Besitz ergreifen. Als erster Anhaltspunkt für einen derartigen Bildaufbau dient das *Weltgerichtstriptychon* von Hieronymus Bosch (Abb. 54) in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Auch hier ist eine karge Felslandschaft die Bühne für unglaubliche Begebenheiten und Gräueltaten der Menschen. Während Bosch jedoch seine Kleingruppen locker über den Boden des Tals verstreute, bilden die Figuren bei Dier teils feste Massen, die mehr im Sinne eines Horror Vacui die ihnen zur Verfügung stehende Fläche zwischen dem Abgrund links und der Felswand rechts besetzen. Der bei Bosch sich zum Himmelsausblick hin leerenden Hintergrund ist bei Dier gefüllt mit einer unendlichen Zahl an Figuren, die sich letztendlich in den Farben des glühenden Himmels verlieren. Der von Braun dominierte Farbton der Gemälde ist neben der Komposition eine weitere Übereinstimmung.

Diese narrative Illustration dunkler Mächte, die auf der Erde wüten, lässt sich aber nicht ausschließlich von Hieronymus Bosch ableiten, sondern greift auch Tendenzen der österreichischen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts auf. Dieselbe unheilswangere Stimmung die Alfred Kubins surrealen Welten innewohnt, überwältigt den Betrachter in diesem Werk von Dier. Alfred Kubin¹³⁰, dessen zeichnerischem Werk sich gegen Versuche einer Einordnung wehrt bzw. in dem alle Stilrichtungen von seinem eigenen, besonderem Stil absorbiert werden, nimmt eine herausragende Position in der österreichischen Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Karikatur, Grotteske, phantastische Kunst, Jugendstil, Symbolismus, Expressionismus und neue Sachlichkeit sind Teilaspekte seines Werkes¹³¹ ohne sich dem Betrachter aufzudrängen. Diese Unterschwelligkeit bewirkt vielleicht die große Anziehungskraft die von seinen Darstellungen ausgeht, die nicht grundlegend pessimistisch sondern Ausdruck eines lockenden Abgrunds voll rätselhafter Lust und Überschwänglichkeit sind.¹³² Das Motiv

¹³⁰ Monografie: Wilfried SEIPEL, Alfred Kubin. Der Zeichner, Wien-München 1988.

¹³¹ Ebenda, S. 15.

¹³² Ebenda, S. 21.

verbindet ihn mit Fritz von Herzmanovsky-Orlando, zu dem er eine lange und enge Freundschaft pflegte.

Kubins Arbeiten waren ab 1902 regelmäßig in Ausstellungen im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus vertreten. Der Künstler lebte in München bevor er sich 1907 nach Zwickeledt zurückzog. Seine Werke wurden noch bis vor Beginn des Zweiten Weltkrieges in Berlin, München und Hamburg gezeigt.

Die enge Beziehung zur Literatur, als Liebhaber, Illustrator und Romanautor, sowie Kubins mystische Formensprache und traumhafte Komposition seiner Grafiken sollte man sich bei der Auseinandersetzung mit dem Werk Erhard Amadeus Diers vor Augen halten.

Als Dier um 1947 mit der Aufgabe betraut wurde, Balladen von Franz Karl Ginzkey zu illustrieren, bringt er seine Bewunderung für die Kunst Kubins offen zum Ausdruck:

*[...] denn mich hat die Dramatik und Gespenstigkeit daran gepackt und wäre jetzt nichts lieber als ein Kubin gewesen!*¹³³

Im Vergleich Diers *Apokalyptischem Welttheater* mit Kubins Grafik *Antike Szene* (Abb. 55), die um 1905 datiert wird, lassen sich trotz unterschiedlicher Technik und Format Parallelen entdecken. Der rechte Bildrand wird bei beiden von einem Felsen bzw. steinernen Bau dominiert, auf dem das Böse lauert. Bei Dier erscheint es uns in Form eines Soldaten und einer gekrümmten Gestalt auf einem dünnen Ast, während es bei Kubin die Form einer Löwenskulptur und eines geflügelten Ungeheures auf einer Brunnenarchitektur erhielt. Die Figuren sind in einer – bei Kubin – bzw. bei Dier in mehreren dynamischen Gruppen angeordnet und erzeugen durch ihre Gesten und Fratzen eine formale Unruhe, die letztlich zum Auslöser einer innerliche Unruhe wird. Sie wirken wie Marionetten, die in historische Kostüme gesteckt, an den Fäden einer unsichtbaren Macht hängend, tanzen.

Dieser Figurentypus ist auch typisch für das zeichnerische Werk des Schriftstellers Fritz von Hermanovsky-Orlando, der als weiterer Vergleich angeführt werden soll (Abb. 56). Das Werk des „Privatsurrealisten“¹³⁴ Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877-1954) war zu Lebzeiten kaum bekannt. Der Darstellung seiner Hassliebe zum alten kaiserlichen Österreich und dessen Starrheit, der in den Zeichnungen oft deutlicher zu erkennen ist als im geschriebenen Werk¹³⁵, war wahrscheinlich zu radikal und zu früh für seine Zeit.

¹³³ Brief von E.A.Dier an Franz Karl Ginzkey (2.9.1947); WB/Handschriftensammlung.

¹³⁴ Kat. Galerie Thomas Flora, Fritz von Herzmanovsky-Orlando – Zeichnungen, Innsbruck 2000, o.S.

¹³⁵ Ebenda.

Nur ein kleiner Kreis, darunter der gute Freund Alfred Kubin, fand den Zugang zur Herzmanovsky-Orlandos Traumwelt *Tarockanien*, die sowohl literarischen als auch graphischen Ausdruck fand. Es ist eine Landschaft, die belebt ist von Vertretern aller Bevölkerungsschichten sowie fantastischen Geschöpfen, vom gewöhnlichen Volk und dem Adel über Hofzwerge und Drachen bis zum Biedermeier-Dämon und lasziven Mädchen aus gutem Hause. Die Helden seiner Illustrationen geben sich einem scheinbar haltlosen Treiben hin und werden doch von einer unsichtbaren Kraft vom Absturz bewahrt. Wie Marionetten hält Herzmanovsky-Orlando seine Figuren unter Kontrolle und fantasiert in seiner Villa mit Park mit Aquarellkasten und Buntstiften über Träume, Mythen und Musik. Seine zentralen Themen, der Austriazismus¹³⁶ und eine Light-Version von Erotik, liegen beiden unerfüllten Wunschvorstellungen zu Grunde. Diese sind einerseits die skurrile Scheinwelt der verblassenden Monarchie wo sowohl Konflikte als auch Genüsse nur fiktiv sind und andererseits die Versuchung in Person der Nymphette, der verführerischen zarten Frau, die sich geschickt dem stümperhaften Bewunderer entzieht. Herzmanovsky-Orlando lässt die Wünsche unerfüllt, denn seine Welten leben von ihrer Verzauberung.

Stilistisch auffallend sind die wiederholte Gegenüberstellung von Anmut und Hässlichkeit, die seinen Zeichnungen karikaturhaften Charakter verleihen, und ein lebendiger, flirrender Duktus dessen Leichtigkeit manchmal durch grellbunte Farbtupfen unterstrichen wird. Für Hofmann ist nicht der Inhalt sondern seine graphische Handschrift „[...] der Lebensnerv, der auch den belanglosesten Einfall kostbar macht.“¹³⁷ Das absurde und sozialkritische Treiben Herzmanovsky-Orlandos findet auch bei Dier einen Platz hier behandelten Gemälde mit dem bezeichnenden Titel „Apokalyptisches Welttheater“.

Um dieses Bild deuten zu können, ist es sinnvoll, die einzelnen Szenen genauer zu betrachten. Etwas vom Zentrum nach links gerückt, steht eine Holzkonstruktion mit rotem Bühnenvorhang, der dem Bildtitel wortgetreuen Ausdruck verleiht. Vor dieser Bühne steht ein Zauberer in violetter Gewand mit spitzem, grünem Hut und weißem Vollbart. Er verteilt mit einer Art überdimensionalen Spritze einen gasähnlichen Stoff, den eine Frau in einfacher Kleidung in einer Schüssel auffängt. Um die beiden herum

¹³⁶ Werner HOFMANN, Einführung in: Kat. Galerie Welz, Herzmanovsky-Orlando, Salzburg 1965, S. 7. Hofmann spricht in diesem Zusammenhang von einer Welt die auf Scheinhaftigkeit und Missverständnissen beruht und deshalb auch einer endgültigen Wunscherfüllung entbehren muss. Scheinkonflikte und Geschäftigkeit statt Tätigkeit sind Charakteristika des Austriazismus.

¹³⁷ Ebenda, S. 10.

herrscht Getümmel. Direkt rechts davon steht ein steinernes Podest, vielleicht ein Opferstock, an dem eine kräftige Gestalt lümmelt und eine Flüssigkeit vergießt, während eine fast nackte, abgemagerte Figur ein Gefäß an ein Kind in Lumpen überreicht.

Unter dieser Szene bedroht ein Soldat in brauner Uniform einen Knieenden, der die Hände erhoben hat, mit einem Revolver. Neben ihm kämpft eine gänzlich in Rot gehüllte Gestalt mit einem sitzenden Mann, der einen hohen Hut trägt. Von der Mitte des unteren Bildrandes folgt eine Schafherde ihrem Hüter auf einem kleinen Holzsteg, der über einen Haufen Gebeine führt, in eine Schlucht. Im linken unteren Eck sitzt neben einem toten Baum ein Mensch, der sein Gesicht hoffnungslos zwischen seinen Händen vergräbt. An der gegenüberliegenden Seite drehen sich die Räder einer Fabrik, vor der eine wartende Menschenmenge steht. An einem Förderband hängen Männer. Sie sind entweder die Produkte dieser Anstalt oder auf dem Weg in die kleine Baracke mit dem hohen Schornstein. In der Bildmitte drängt sich die Masse zu einer Öffnung in der Absperrung, die sie vom schrecklichen Geschehen trennt. Es ist nicht klar, ob sie vom Wunsch, das kriegerische Treiben zu beenden oder daran teilzunehmen, angetrieben werden.

Ein sehr hypothetischer, aber möglicher Anhaltspunkt für die Interpretation des *Apokalyptischen Welttheaters* beruht auf der Beziehung Diers zum deutschen Bildhauer Georg Kolbe. Der Zusammenhang lässt sich durch die Aussage Diers begründen, er sei von Kollegen in Berlin, obwohl laut eigener Aussage als politischer Gegner bekannt, zum Nachfolger eines Kolbe ausersehen worden.¹³⁸ Kolbe beschäftigte sich ab 1927 intensiv mit Nietzsches Dichtung *Also sprach Zarathustra* und entwarf u.a. ein Nietzsche-Denkmal sowie Zeichnungen und Statuetten zu diesem philosophischen Werk.¹³⁹ In Diers Gemälden lassen sich einige Szenen als Verweise auf den Originaltext von Nietzsche deuten. Folgende Textstelle stammt aus Teil 1 (1883):

Incipit tragoedia. – Als Zarathustra dreißig Jahre alt war, verließ er seine Heimat und den See Urmi und ging in das Gebirge. Hier genoss er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahre nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz, - und eines Morgens stand er mit der Morgenröte auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: „Du großes Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest! Zehn Jahre kamst du hier herauf zu meiner Höhle: du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange; aber wir warteten deiner an jedem Morgen, nahmen dir deinen Überfluss ab und segneten dich dafür. Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die

¹³⁸ Brief von E.A.Dier an Hans Ankwicz-Kleehoven (19.6.1954); WB/Handschriftensammlung.

¹³⁹ Siehe dazu: www.georg-kolbe-museum.de/kolbe_zu_nietzsche.html.

*des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken, ich möchte verschenken und austeilen [...] Dazu muss ich in die Tiefe steigen: [] ich muss, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will. [Beginn von ZAR I (11)]*¹⁴⁰

Im Sinne einer freien Interpretation erscheint uns Zarathustra bei Dier in der Gestalt eines Zauberers, dessen hohes Alter die Schwere der Weisheit unterstreicht, die er bereit ist an jene zu versprühen, die sich danach strecken. Wenn man davon absieht, dass die Sonne bereits hoch steht, könnte man die Atmosphäre des Himmels als Morgenröte lesen. Da das Bild aber nicht chronologisch korrekt gelesen werden muss, können zugleich die Morgenröte und die Mittagssonne dargestellt sein. [...] *und die Sonne seiner Erkenntnis wird ihm im Mittage stehn. [Schenken 3 (101)]*¹⁴¹

Auch im Motiv des Hirten und der Herde¹⁴² oder in der roten Figur – bei Nietzsche der rote Richter¹⁴³ – kann man als Zitate begreifen.

Die Thematik des Theaters kommt bei Nietzsche in folgendem Abschnitt vor: *In der Welt taugen die besten Dinge noch nichts ohne einen, der sie erst aufführt: große Männer heißt das Volk diese Aufführer. [] Sinn hat es für alle Aufführer und Schauspieler großer Sachen. Um die Erfinder von neuen Werten dreht sich die Welt: unsichtbar dreht sie sich. Doch um die Schauspieler dreht sich das Volk und der Ruhm: so ist der Lauf der Welt. [Fliegen (65)]*¹⁴⁴

Dier könnte diese Aussage auf den Nationalsozialismus umgelegt haben und somit seine Kritik am Volk, das sich von den politischen Schauspielern blenden hat lassen, zum Ausdruck gebracht haben. Der Krieg an sich und die Leere nach dem Tod Gottes sind zentrale Themen in *Also sprach Zarathustra* und können als solche durchaus auch für das *Apokalyptische Welttheater* gelten.

Es fällt letztendlich sehr schwer, sich zum Versuch einer Datierung dieses Werkes von Dier durch zu ringen. Es lässt sich eine Entstehung in den 1950er Jahre vermuten, da es sich sowohl inhaltlich als auch stilistisch um ein äußerst ausgereiftes Werk handelt. Die 1960er Jahre kommen wegen zunehmender gesundheitlicher Probleme, die den Maler wahrscheinlich handwerklich eingeschränkt haben, eher nicht in Frage.

¹⁴⁰ Johann PROSSLINGER, *Nietzsches Zarathustra*, München 2002, S. 49-50.

¹⁴¹ Ebenda, S. 65.

¹⁴² Ebenda, S. 51 und S. 67.

¹⁴³ Ebenda, S. 54.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 58.

Die zeitliche Distanz zum Zweiten Weltkrieg lässt sich dadurch rechtfertigen, dass eine unmittelbare Aufarbeitung der Geschehnisse nicht zu einem so durchdachten Ergebnis geführt hätte.

Es ist aber nicht gänzlich auszuschließen, dass Dier das *Apokalyptische Welttheater* schon in den 1930er Jahren gemalt hatte.

Der Deutsche Rudolf Schlichter (1890-1955)¹⁴⁵, stilistisch der neuen Sachlichkeit zu zuordnen, schuf in den Jahren 1935-37 ein herausragendes Gemälde, das ihn auch als großen Phantasten auszeichnet. Das Bild *Blinde Macht* (Abb. 57) steht in geistigem Zusammenhang mit einer Erzählung des Schriftstellers Ernst Jünger, mit dem der Maler befreundet war und dessen Schriften häufig Anspielungen und eine prophetische Vorausschau auf die Grausamkeiten des Dritten Reiches nachgesagt werden.¹⁴⁶

Eine dunkle Felslandschaft mit wütenden Flammen im Hintergrund ist die Bühne für den Kriegsgott Mars, der als Allegorie der Zerstörung auftritt und durch seine außergewöhnlichen Attribute wie Hammer, Geometrie-Dreieck und einem Panzer aus phantastischen Kreaturen, auf subtile Weise eine unvorstellbare, lauernde Gefahr ankündigt. Die Nationalsozialisten waren sich des gefährlichen Potentials dieser Vision bewusst und verwarnten Schlichter 1937, beschlagnahmten einige seiner Gemälde und nahmen einige in die Ausstellung „Entartete Kunst“ auf.

Es ist möglich, dass auch Dier unter ähnlichen Umständen zu jener Zeit sein *Apokalyptisches Welttheater* malte oder zumindest die Idee dazu entwickelte und sie später verwirklichte. Dagegen spricht jedoch die Tatsache, dass das Werk nie in seiner überprüften Korrespondenz aufscheint. Die Existenz über Jahre hinweg zu verschweigen, wäre wohl nicht im Sinne eines Künstlers gewesen. Als wertvolle Anregungen können die Werke von Georg Kolbe und Rudolf Schlichter aber durchaus gedient haben.

¹⁴⁵ Günther METKEN, Rudolf Schlichter. *Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung*, Frankfurt am Main 1990.

¹⁴⁶ Walter SCHURIAN, *Phantastische Kunst*, Köln 2005, S. 52.

3.2 Grafik

Das grafische Werk von Erhard Amadeus Dier besteht zum Großteil aus Serien, darunter viele Buchillustrationen, aus Exlibris und einigen Einzelblättern. Seine bevorzugte Technik ist die Radierung, die er manchmal koloriert. Themen sind, neben den literarischen Vorlagen für den Buchschmuck, die Komponisten Mozart, Beethoven und Schubert sowie Ansichten österreichischer Städte und Genreszenen. Im Frühwerk fällt das herausragende Werk *Zwölf Fantasien aus schweren Tagen* auf, während im späteren grafischen Werk vor allem die sog. Musiker-Mappen durch ihren Einfallsreichtum und surreale Kompositionen beeindruckend sind.

3.2.1 Grafisches Frühwerk

Diese Definition bezeichnet die Grafiken, die ungefähr bis 1920 entstanden sind und in der Tradition des Jugendstils stehen. Zu den wohl frühesten Werken zählt die undatierte Tuschezeichnung *Mythologische Szene* (Abb. 58), die mit *Erhard Prihoda* signiert ist. Man kann demnach mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass Dier sie vor seiner Hochzeit mit Poldy Dier im Jahr 1916 gefertigt hat.

Das Blatt zeigt eine idyllische Wiese mit kleinem Gewässer, umrahmt von zart modellierten Felsformationen, und einen Weidenbaum, der das Bild rechts abschließt. Ein Zentaur, Pelikane und anderen Gestalten bevölkern die Landschaft. Die weibliche Figur links im Schatten des Felsen erinnert an die geheimnisvollen Wesen aus Jan Toorops¹⁴⁷ symbolistischen Zeichnungen. Seine Darstellung der *Drie Bruiden* (Die drei Bräute) von 1893 (Abb.59) könnte ebenso formales Vorbild gewesen sein wie der Frauentypus aus Klimts *Beethovenvries*. Auffallend ist die detaillierte und narrative Ausführung der Zeichnung, ohne dass das Blatt überfüllt wirkt.

Die Federtuschezeichnung *Im Garten* (Abb. 60) ist ebenfalls undatiert, lässt sich aber auf Grund ihrer stilistischen Nähe zu der Serie *Zwölf Fantasien aus ernsten Tagen* (1919) Ende der 1910er Jahre einordnen.

Diers Kombination aus Symbolismus und Jugendstilelementen, die uns in seine frühen Grafiken begegnet, ist sehr floral und detailreich und wurzelt mehr im westeuropäischen Art Nouveau als im österreichischen Jugendstil. Im Jahr 1900 stellte Jan Toorop in der Wiener Secession aus und erlangte so Bekanntheit in Österreich. Ein interessantes

¹⁴⁷ Siehe dazu: Marian BISANZ-PRAKKE, Toorop / Klimt, Zwolle 2006.

Detail im Zusammenhang mit dem niederländischen Künstler ist ungeklärt, aber erwähnenswert: Dier malte 1932, vier Jahre nach Toorops Tod, ein *Bildnis eines holländisch-javanischen Malerkollegen*. Eine Abbildung ist leider nicht überliefert und so bleibt es offen, ob es sich hierbei um ein posthumes Porträt von Jan Toorop handeln kann.

Dem 1919 gegründeten Deutschösterreichischen Reserve-Offiziershilfsfond widmete Dier seine zwölfteilige Serie von Radierungen mit dem Titel *Zwölf Fantasien aus ernsten Tagen* (Abb. 61-72), das zu seinen bemerkenswertesten Werken zählt. Es handelt sich bei dieser Grafikserie eigentlich um ein Stück „Gebrauchskunst“, das zum Lukrieren finanzieller Mittel für Kriegsoffer veröffentlicht wurde. Als Zielgruppe kam eine wohlhabende, kunstsinnige und monarchiegetreue Bevölkerungsschicht in Anmerkung.

Zur Einleitung findet er folgende Worte:

Meine zwölf Fantasien aus schweren Tagen wurden geschaffen, zur Erinnerung an die von uns Allen erlebte, noch von keinem Geschlecht vor uns erlittene, riesenhafte, grauenvolle Majestät des Todes – Liebe, die der schweren Not zu helfen bemüht war und grenzenlose Aufopferung unserer Helden. Niemand wessen Sinnesrichtung er auch sei, kann die tiefste Ergriffenheit und Achtung verwehren. – Kunst ist der reinsten Ausdruck menschlichen Empfindens – sei steht über Zeit und Geschehnis. – Möge auch mein Werk, das ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe eindrucksvoll genug sein, um die Herzen für den edlen Zweck zu gewinnen, den Notstand leidender Menschheit zu lindern!

Armen Menschen, die ihr Bestes gaben, soll geholfen werden!

Wien im März 1919, Amadeus Dier

Die Mappe beinhaltet ein Deckblatt, eine Widmung des Hilfsfonds, eine Einleitung von Dier, ein Inhaltsverzeichnis sowie zwölf Radierungen und zwölf transparente Trennblätter mit den Untertiteln und dazu passenden Leitsätzen. Die Abbildungen sind meist in Form einer Szene in einem Medaillon oder einer Kartusche ausgeführt, die von einem üppigen und detailreichen Rahmen, der Tiere, symbolische Gestalten, und florale Ornamente beinhaltet, eingefasst. Die Leitsätze sind in verschiedenen Schriftarten meist unter der Illustration platziert.

Im ersten Blatt mit dem Titel *Sturmglöcken* (Abb.61) brechen bewaffnete Männer zum Kampf auf. Sie tragen einfache Kleidung, nur zwei davon sind auf Grund ihres Helms eindeutig als Soldaten zu erkennen. Zwei Kameraden läuten eine große Glocke.

Auf Brüder! Es gilt der deutschen Erde, dass sie nicht der fremden Völker, Beute werde.
Dieser Appell in kapitalen Lettern unterstreicht den heroischen, kämpferischen Charakter der Darstellung. Die rechteckige Kartusche ist von zierlichen Blumen, Rankenwerk und Eichenblättern umgeben. Oben breitet ein von Löwen flankierter Engel seine Flügel schützend über die Szene, unten wacht ein Adler und Doppeladler, als Reminiszenz auf die gefallenen Monarchie.

Es folgt die *Waffenweihe* (Abb. 62) mit dem Spruch *Das Schwert ward geschliffen in Schimmernder Wehr'. Möge es bleiben zu unserer Ehr'.*

In einem kreisförmigen Medaillon küsst ein Engel ein Schwert ehe er es dem jungen Krieger in Rüstung überreicht. Im Hintergrund wacht eine Frauengestalt, deren Verwandtschaft zu Klimts Judith oder Pallas Athene nicht zu leugnen ist. Das Medaillon wird wieder von den zwei Adlern flankiert und scheint auf den drei Lebensaltern in Form des Säuglings, der Frau und des alten betenden Mannes zu ruhen. Die Umrahmung bilden Rankenornamente und eine Abwandlung der Perlenschnur. Die leeren Flächen füllte Dier mit Schraffuren und erreicht so zugleich Dichte als auch Leichtigkeit in diesem Blatt.

Dem *Bruderschwert* (Abb. 63) ist die nächste Darstellung gewidmet.

In treue Brüderhände, das Schwert die Heimat gab, das ungezählte Schlachten für unsere Ehre schlug. Dein Klang blieb rein und hell. Kein Feind soll Euch es entzweien.

Zentral steht hier ein monumentales, bekröntes Schwert, um das sich Adler und Doppeladler winden. Den Hintergrund dieser Verherrlichung der Waffe bildet ein Teppich aus Blumen und vegetativen Ornamenten.

Im vierten Blatt mit dem Titel *Gott mit uns!* (Abb. 64) bitten die Krieger um göttliche Hilfe: *Herr! Zeig uns den Weg, dass wir schaffen ein freies deutsches Österreich.* Der junge Soldat aus der *Waffenweihe* mit dem geweihten Schwert in der Hand kniet auf einer Anhöhe umgeben von Kameraden zum Gebet nieder. Ein ovales, nach unten hin offenes Medaillon bildet den Rahmen für diese Szene. Wieder begegnen uns Adler, kein Doppeladler jedoch, und Rankenwerk sowie zwei nackte männliche Figuren, die ebenfalls in ein Gebet versunken sind.

Es folgt das unvermeidliche Schicksal, der *Allsieger Tod* (Abb. 65) in Blatt 5, das von den hoffnungsvollen Worten begleitet wird: *Der Tod hielt seine Ernte, nahm ungezählte Beute. Auch seine Macht vergeht. Vorüber sei die Qual.*

Der Tod reitet in Uniform auf einem schwarzen Ross über das Schlachtfeld, während darunter Frauen und Alte den gefallenen Krieger betrauern. Die Darstellung ist in Form eines Altars mit quadratischer Retabel und Predella angelegt. Zwei Adler tragen Lorbeerkränze im Schnabel als Zeichen der Ehre für den Gefallenen.

Blatt 6 (Abb. 66) zeigt uns die Güte, die der schreckliche Krieg in uns hervorruft. *Was Hass schlug – so auch der Titel – heilt Liebe. Die Heimat bringe dir Hilfe und das tiefste Weh vergeht.* Die Personifikation der Heimat in Gestalt einer blonden Frau in weißem Kleid versorgt den verwundeten Soldaten, der sich auf einer Blumenwiese umgeben von einer mächtigen Gebirgskette wiederfindet. Engel, Rankenwerk und Rosenblüten umgeben die Illustration, mit der die Hoffnungslosigkeit des Krieges überwunden scheint.

Der Held lautet der Bildtitel für die folgende Abbildung (Abb. 67). *Höchstes Fühlen, niederstes Getümmel, umgab dein Sein, du deutscher Held. Das Böseste konnte dich nicht niederringen. Fest vertraut das deutsche Volk in Jugendkraft, auf seine Söhne, auf seine Helden.* Die Betonung des „Deutschtums“ des Helden und des Volkes hat für uns heute einen negativen Beigeschmack, war aber nach dem Zerfall der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn eine verständliche Reaktion.

Auffallend an der Darstellung des Helden ist die fehlende Ähnlichkeit zu dem uns bekannten jungen, dunkelhaarigen Krieger. Plötzlich trägt der Protagonist die Züge von Dier selbst. Vergleicht man das Selbstporträt von 1924 mit der Radierung, so erkennt man die Übereinstimmung des Haaransatzes sowie der markant hervortretenden Stirn. Einer Apotheose gleich erhebt sich der Künstler hier selbst zum Helden.

Blatt 8 trägt die Überschrift *Heimgefunden* (Abb. 68) und zeigt den Kriegshelden – jetzt wieder in dunkler Rüstung mit schwarzem in die Stirn fallendem Haar und feinen Gesichtszügen – der von Frauen und Kindern empfangen wird.

Heimat und Volk nach bitteren Sorgen sei nun durch die freie Zukunft geborgen. Hier schließt sich somit der Kreis, der mit den *Sturmglöcken* unheilvoll begonnen hat.

Die mit Blumen überfüllte Darstellung strahlt eine vorsichtige Freude aus, deren Träger die laufenden Kinder und die betende Alte sind.

Dieses Blatt ist mit 1915 datiert, was zu dem Schluss führt, dass die Radierungen entweder nicht gleichzeitig entstanden sind oder das gesamte Werk schon während des Ersten Weltkrieges entstand, aber erst 1919 publiziert wurde.

In Blatt 9 erinnert Dier an die Opfer des Kriegens, die uns *Unvergessen* bleiben sollen (Abb. 69). *Tod – doch unvergessen sind die, die in edler Selbstverleugnung für uns gingen.*

Zwischen einer Trauerweide und einer Felswand führt eine Treppe hinauf zu einem Altar, auf dem ein Leichnam aufgebahrt ist. Er wird von vier Gestalten beweint, von denen eine im Begriff ist, einen Kranz nieder zu legen. Am Felsen lehnt eine verzweifelte Gestalt, über ihr schließt ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen die kreisförmige Komposition. Die Trauer kommt hier vor allem in der Landschaft zum Ausdruck, die Dier ebenso wie die floralen Ornamente der vorigen Umrahmungen, zum Träger von Stimmung und Emotion verwandelt.

Eine Besonderheit bietet sich bei Blatt 10, von dem es zumindest zwei Varianten gibt. In der Fassung des Stadtmuseums Klosterneuburg trägt es den Titel *Vergangenheit und Leid* (Abb. 70a) während es in einer Version aus Privatbesitz *Das neue Leben* (Abb. 70b) genannt wird. Auch die Motive der Darstellungen sind unterschiedlich. Liegt bei ersterem der Akzent auf den politischen Auswirkungen des Ereignisses, so steht in der zweiten Fassung der Gedanke des Wiederaufbaues zentral. In der positiv besetzten Illustration begegnet uns wieder ein vermeintliches Porträt Diers in der Vorreiterrolle als tatkräftiger Helfer.

Frei sie die Heimat bezeichnet den vorletzten Bogen (Abb. 71), der eine unerwartet aggressive Zukunftshaltung zum Ausdruck bringt.

Deutsches Volk, bedrückt, bedroht! Verzage nicht! Dein Fleiss, deine Kraft, führe dich empor zum Licht. So lautet der Leitspruch, den ein Mann in undurchdringbarer Rüstung und mit festem Griff ein Schwert umschlossen, verkörpert. Es klingt wie ein Aufruf zur Wachsamkeit und wenn nötig erneuten Bereitschaft, in den Kampf zu ziehen um die Heimat zu verteidigen.

Die letzte der zwölf Fantasien mit dem versöhnenden Titel *Friede auf Erden!* (Abb.72) ist ein Appell der im Gegensatz zum ersten Blatt steht, bei dem der Aufruf zum Kampf erfolgt. *Friede auf Erden, Freiheit, Gerechtigkeit – möge den Völkern werden.* Momentan ist nichts mehr zu spüren von gegenseitigem Hass und Leid, doch der heroische Kämpfer mit Lanze ist ein Indiz dafür, dass der Friede wenn nötig mit Waffengewalt verteidigt werden wird.

Dieser Zyklus von zwölf Radierungen ist eine Melange verschiedener Einflüsse, die Dier zu einem außergewöhnlichen Ergebnis zusammenführte. Neben der vegetativen

Ornamentik, die im französischen Art Nouveau wurzelt, muss man den Symbolismus von Jan Toorop und Fernand Khnopff¹⁴⁸ berücksichtigen, eine Strömung die in der österreichischen Kunst, mit Ausnahme von Alfred Kubin, wenig Anhänger fand. Die augenscheinliche Androgynität der Figuren, der Einsatz symbolträchtiger Attribute und Szenen und die emotionale Besetzung der Natur weisen in diese Richtung. Sowohl Toorop als auch Khnopff stellten um 1900 in der Wiener Secession aus und so standen Publikationen bzw. Reproduktionen ihrer Werke vier rund fünfzehn Jahre später sicher noch zur Verfügung. In Österreich Vorbilder zu finden, ist schwierig, da der Symbolismus hierzulande nur kurzfristig eine Rolle spielte und der Jugendstil auf ein weniger vegetatives Formenvokabular zugriff. Die allegorischen Darstellungen von Gustav Klimt sowie seine teilweise florale Ornamentik kann man jedoch als einflussreiche Beispiele heranziehen. Der Jugendstil galt in Österreich noch Jahre nach der Jahrhundertwende als innovativ und war der Maßstab an dem sich der Künstlernachwuchs orientierte.

3.2.2 Illustrationen literarischer und musikalischer Werke

Erhard Amadeus Dier illustrierte unzählige Bücher wie z. B. Märchen von E.T.A Hoffmann oder den Gebrüdern Grimm, Gedichte von Franz Karl Ginzkey, Boccaccios // *Decamerone* oder die Abenteuer des *Don Quichote* um nur einige wenige zu nennen. Die Illustrationen stammen zum Großteil aus den 1920er Jahren, weshalb man annehmen kann, dass sie in erster Linie zur Absicherung der finanziellen Lage des jungen Künstlers dienten, der sich erst einen Kundenkreis etablieren musste. Zum finanziellen Antrieb hinzu kommt die Tatsache, dass es sich hier um das Frühwerk eines Künstlers handelt, der während seiner Ausbildung nicht von einem innovativen Schaffensdrang erfasst wurde und einen konservativen Kurs folgte. Die Rahmenbedingungen, unter welchen diese Grafiken geschaffen wurden, führten wahrscheinlich dazu, dass diese Werke aus kunsthistorischer Sicht eine sekundäre Position innerhalb seines Oeuvres einnehmen. Trotzdem soll eine dieser Illustrationsreihen hier exemplarisch vorgestellt werden, um die Vielfältigkeit Diers zu zeigen.

Eine Originalmappe aus dem Jahr 1924 mit sechs Lithographien zu Boccaccios // *Decamerone* des 14. Jahrhunderts befindet sich in der Sammlung Essl in Klosterneuburg

¹⁴⁸ Kat. Hamburger Kunsthalle, Fernand Khnopff im Lebenstraum gefangen, München 1980.

(Abb. 73-78). Die entsprechenden Entwürfe dazu, in Bleistift, Rötel, Kreide und Feder ausgeführt, sind in der Graphischen Sammlung Albertina erhalten.

Im ersten Blatt (Abb.73) hat Dier die Einleitung der Novellensammlung illustriert, in der sich sieben Mädchen und drei junge Männer entschließen, gemeinsam aus der von der Pest heimgesuchten Stadt Florenz zu flüchten. Die Renaissancearchitektur ist bevölkert von den Opfern der Seuche, deren Qualen in sehnigen Körpern und zerrissenen Kleidern zum Ausdruck kommen. Ihre Bewegungen schaffen zusammen mit dem fliehenden Reiter im Hintergrund und den aufbrausenden schwarzen Wolken über der Stadt eine dynamisch, bedrohliche Atmosphäre.

Das zweite Blatt (Abb. 74) zeigt die zehn Geflohenen am Lande, wo sie sich niederlassen und absprechen, sich täglich Geschichten zu erzählen, dessen Inhalt jeden Tag von einer anderen Person bestimmt werden sollte.

Im dritten Blatt (Abb. 75) ist die 10. Geschichte des ersten Tages dargestellt, in der ein alter Mann zur Belustigung der Passanten, zu Pferde einer jungen Witwe den Hof macht.

Blatt Nr. 4 (Abb. 76) schildert die dramatische Verfolgung einer entführten Geliebten auf hoher See, die in der Ermordung des Opfers vor den Augen seines erhofften Retters endet, welche am vierten Tag Inhalt der vierten Geschichte war.

Das fünfte Blatt (Abb. 77) illustriert die grausame Geschichte eines eifersüchtigen Gatten, der dem Liebhaber seiner Frau das Herz entreißt und es ihr als Speise vorsetzt. Sie ist auch eine der Novellen des vierten Tages, der unter dem Motto „unglückliche Liebe“ stand.

Im letzten Blatt (Abb. 78) wird eine Frau von den Schatten des verschmähten Liebhabers gehetzt. Dies soll als Warnung dienen vor den Widerwärtigkeiten, denen man in der Liebe begegnen kann.

Auffallend an diesen Illustrationen ist die stilistische Unregelmäßigkeit innerhalb der Werkgruppe, die beim Vergleich von Blatt Nr. 3 (Abb. 75) mit Blatt Nr. 6 (Abb.78) deutlich wird. Insgesamt folgen zwei Blätter dem eher humoristischen Stil von Nr. 3 und vier Blätter dem härteren Duktus von Blatt Nr. 6.

Inhaltlich lässt sich diese Inkonsequenz nicht zweifelsfrei erklären, das bis auf Blatt Nr. 3 alle Darstellungen Geschichten mit unglücklichem Hintergrund schildern, das Blatt Nr. 4 (Abb. 76) aber eine Mischform aus beide ist. In Blatt Nr. 3 passt der Modus eindeutig zum Thema des spottenden Volkes während die Übereinstimmung bei Blatt Nr. 4 nicht mehr gegeben ist.

Die Rolle eines stilistisches Vorbild ist in diesem Fall eher Grafiken wie denen von Francisco de Goya (Abb. 79) zu schreiben als modernen Zeichnern wie Alfred Kubin, da die Formensprache zu klassisch ist, um in der zeitgenössischen Kunst verankert zu

sein. Zudem war Dier bekennder Traditionalist und zu jener Zeit bestimmt mehr an den Werken des herausragenden Spaniers des 18. Jahrhunderts als dem originellen Landsmann der Gegenwart orientiert. Diese Haltung änderte sich im Laufe der Zeit, und so wuchs Diers Bewunderung für das Werk von Kubin, das letztendlich auch die Züge von Goyas Handschrift in sich trägt.

Die stilistische Annäherung an die Grafiken von Kubin wird in einer anderen Werkgruppe Diers sichtbar. Es handelt sich dabei um Illustrationen zu Kompositionen von Mozart und Beethoven, in denen Dier als Musiker und Komponist der er selbst war, wahrscheinlich eine große Herausforderung fand.

Zu Beethovens 9. Sinfonie gibt es eine Radierung in Privatbesitz (Abb.80), die mit einem Ausschnitt aus dem ersten Satz der Sinfonie ergänzt ist. Die Satzbeschreibung *Allegro ma non troppo – un poco maestoso* hat Dier ebenfalls eingefügt und seine grafische Komposition danach ausgerichtet. Der Bildraum ist mittels Hell-Dunkel-Kontrasten in drei vertikale Parteien eingeteilt und die Szenen links und in der Mitte nehmen Bezug auf folgende Textpassage des Finalsatzes von Friedrich Schiller, der Ode „An die Freude“:

*Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.¹⁴⁹*

Die Verbrüderung der Menschen, die als nackte Figuren vom linken unteren Bildeck in den Raum streben, vollzieht sich in Gegenwart der elysischen Tochter. Diese ist in Anlehnung an den Meeresherr Okeanos, der das Elysion umfließt, als eine Symbiose aus einer geflügelten Galionsfigur und einer Harfe abgebildet. Sie trennt einerseits als Diagonale das Blatt formal in zwei Hälften und schafft andererseits eine inhaltliche Verbindung zwischen der besungenen Szene und dem Schöpfer des musikalischen Werkes. Die Harfe ist nicht Teil der vorgesehenen Besetzung des ausführenden Orchesters, wird aber hier von Dier als Stilmittel eingesetzt. In den Bewegungen der

¹⁴⁹ Ausschnitt aus dem Text von Friedrich Schiller, zitiert nach einem Eintrag auf www.wikipedia.com, Suchbegriff: Ode an die Freude.

Figuren ist eine aufstrebende aber gemäßigte Dynamik spürbar, der die majestätische Erscheinung des Komponisten gegenüber steht. Das Geschehen ist in einem undefinierten, endlosen Bildraum platziert, das den hymnischen und visionären Charakter der Musik bzw. des Textes unterstreicht.

Eine zweite Illustration zu einer Komposition von Beethoven gibt es zur Ouvertüre des Balletts *Die Geschöpfe des Prometheus* aus dem Jahr 1801. Die undatierte Radierung (Abb. 81) befindet sich ebenfalls in Privatbesitz. Dier verzichtete hier auf einen Ausschnitt der Notation und reduzierte auch den Aufbau der Darstellung ohne an Ausdruckskraft zu verlieren. In mitten einer kargen Landschaft, die in ein dunkles Gewässer übergeht, sehen wir einen Rückenakt, der durch die Fackel in der Hand, die bis zum Himmel hinauf strahlt, als Prometheus zu deuten ist. Seine linke Hand weist, entweder durch Zufall weil er die Balance versucht zu halten oder beabsichtigt, zu den Geschöpfen am Boden, von denen eines seine Hand in Richtung des Prometheus streckt. Prometheus wurde von Platon als Schöpfer des Menschen bezeichnet und gilt zumindest als deren Freund und Kulturstifter.

Über dem Horizont erhebt sich das in sich versunkene Antlitz Beethovens, das von einer unbekanntem Lichtquelle im Hintergrund bzw. von oben herab bestrahlt wird. Die Dunkelheit, die den Bildraum eigentlich erfüllt, weicht dem Kopf in stromförmigen Linien aus und zieht so den Blick des Betrachters auf das monumentale Haupt und über die Feuerlinie zum Protagonisten des Werkes, Prometheus.

In diesen beiden Radierungen löst sich Erhard Amadeus Dier eindeutig von seinem naivem, dem Zeitgeist des Barock und Rokoko verpflichtetem, grafischem Stil. Dieser Moduswechsel liegt wahrscheinlich der gestalterischen Freiheit dieser Grafiken zu Grunde, die bestimmt keine Auftragswerke waren, sondern die Dier die Gelegenheit boten, seine Leidenschaft für die Musik mit den Mitteln der bildenden Kunst Ausdruck zu verleihen. Außerdem dürfte zur Zeit der Entstehung dieser Radierungen die Bewunderung Diers für die Kunst von Alfred Kubin in einem fortgeschrittenen Stadium verkehrt haben. Charakteristisch für dessen Zeichnungen sind „die dichten Liniennetze, die vielen Schraffuren und die fließenden Übergänge zwischen den Formen“¹⁵⁰, die uns auch in den Beethoven-Illustrationen von Dier begegnen. Es ist möglich, dass sich Dier Grafiken von Kubin als direkte Vorbilder genommen hatte. Die motivische Ähnlichkeit

¹⁵⁰ Zit. aus einem Beitrag auf der offiziellen Website des Kubinhauses Zwickledt, <http://www.alfredkubin.at/Techniken.htm>.

des isolierten Beethovenkopfes in der Prometheus-Darstellung mit Kubins Federzeichnung *Sekunde vor dem Tode* (Abb. 82) beruht wohl kaum auf einem Zufall.

Max Klinger, der Schöpfer der berühmten Beethoven-Statue aus dem Jahr 1902, die in der Wiener Secession ausgestellt war, realisierte eine grafische Serie mit dem Titel *Brahmsphantasie*. Die korrespondierende Darstellung des Prometheus als Akt und das Motiv der Harfe können als Indiz gesehen werden, dass Dier dieses Werk kannte und Klinger ebenfalls als Vorbild benutzt hatte.

Dass die Verarbeitung musikalischer Inhalte nicht immer zu einem solchen positiven Resultat führte, beweist eine Illustration zu Mozarts Don Juan, bei der sich Dier deutlich stärker am vorgegebenen Stoff orientiert, worunter die Wirkung des Blattes leidet. Man kann durch diese Beobachtung zu dem Fazit kommen, dass Dier ein assoziativer und impulsiver Künstler war, der aber von seinem Streben nach Perfektion und dem Willen nach Anerkennung in seiner kreativen Entfaltung gebremst wurde. Ein innerlicher Zwang und ein Zuviel-Wollen, das er sich selbst eingestand, führen selten zum gewünschten Ergebnis.

3.2.3 Exlibris

Die Werkgruppe der Exlibris von Erhard Amadeus Dier sei an dieser Stelle noch erwähnt. Trotz der starken Gebundenheit an den Auftraggeber bzw. die Zielperson, für die diese Klein grafiken entworfen wurden, können sie, unter Berücksichtigung ihrer rein zeichnerischen Möglichkeiten, aufschlussreich sein über die Stilentwicklung eines Künstlers. Außerdem beinhalten sie Informationen über ihre Besitzer, da sie Teil deren Privatlebens sind und keinen gesellschaftlich repräsentativen oder ideologischen Kriterien entsprechen müssen. E.A. Dier fertigte Exlibris von unterschiedlicher Qualität für seine damalige Verlobte Poldy Dier, für die amerikanische Künstlerin Lillian v. Gaertner sowie für diverse andere Persönlichkeiten¹⁵¹, zu denen er, wie ich annehme, in freundschaftlicher Beziehung stand.

¹⁵¹ Elke SCHUTT-KEHM, Exlibris-Katalog des Gutenbergmuseums, Wiesbaden 1985, S. 32-33.

4. Tendenzen in Erhard Amadeus Diers Werk

Bei einer Auseinandersetzung mit dem Werk von Erhard Amadeus Dier stößt man auf Grund der Vielfältigkeit auf unterschiedliche Tendenzen, die mehr oder weniger miteinander in Verbindung gebracht werden können. Die Rezeption des Symbolismus, die um die Jahrhundertwende in Wien kurzfristig praktiziert wurde, in seinem Frühwerk und die phantastisch-surrealen Momente im Spätwerk sind ein Beispiel für eine konsequente Entwicklung. Diers Vorliebe für romantisch, historisierende Motive die dem Zeitgeist des 18. Jahrhunderts entsprechen und deren Darstellung mit impressionistischen bzw. pointilistischen Mitteln lässt sich nicht so einfach erklären. Genau dieser Aspekt macht jedoch das Besondere in seinem Werk aus und kann als Individualstil von Erhard Amadeus Dier bezeichnet werden.

4.1 Symbolismus

Der Symbolismus darf als Teil der romantischen Bewegung gesehen werden, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einerseits gegen alle Einschränkungen auflehnte und andererseits neue Orientierungspunkte suchte.¹⁵²

Es herrschte eine Ambivalenz von individualistischen Idealen und Sehnsucht nach ganzheitlicher Harmonie. Gleich wie der Historismus, reflektierte auch der Symbolismus die Geschichte und bezog sich dabei auf dieselben Epochen: das Spätmittelalter und den Manierismus.¹⁵³ Es ging hierbei weniger um eine geistige Übereinstimmung der drei Perioden sondern um die ihnen gemeinsame Krisenstimmung am Ende eines Zeitalters, die durch ähnliches Formenvokabular ausgedrückt wurde.

Hofstätter definierte das Phänomen des Symbolismus durch die Eigenschaft „dass in dieser Kunst Dinge ausgedrückt werden, die nicht primär Anliegen der Kunst sind, sondern sich der Kunst als Ausdrucksmittel bedienen. Die Künstler reagieren auf Motive, durch die sie ihre Lebenssphäre beeinflusst fühlen; ihren Wünschen, Ängsten, Phantasien und Träumen Ausdruck zu geben, steht bisweilen so sehr im Vordergrund, dass ihre bildhafte Phantasie schöpferischer erscheint als ihr Gestaltungsvermögen.“¹⁵⁴

Er begründet damit auch ein gewisses Desinteresse der Kunstgeschichte am Symbolismus, das aber auch durch die Dominanz des grafischen Moments in dieser

¹⁵² Edward LUCIE-SMITH, *Symbolist Art*, London 1972, S. 23.

¹⁵³ Ebenda, S. 71.

¹⁵⁴ Hans H. HOFSTÄTTER, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965, S. 17.

Strömung seine Begründung finden kann. Die Linie ist das Hauptinstrument der Symbolisten und dient jenen nicht nur zur Definition einer Form sondern ist auch in der Lage die seelische Beziehung des Künstlers zu dieser Form auszudrücken. Druckgrafische Techniken gewinnen demnach große Bedeutung für die symbolistische Kunst. Sie ermöglichen eine Konzentration von Inhalten auf kleiner Fläche und einen gewandteren Ausdruck als er in der Malerei möglich wäre. Selbst die Beschränkung auf Schwarz und Weiß wird nicht als Schwäche empfunden sondern als Erweiterung der schöpferischen Möglichkeiten gesehen.¹⁵⁵ Max Klinger präzisiert diese Gedanken in der Aussage, die Malerei sei hervorragend dazu geeignet, Gesehenes wiederzugeben, während die Zeichnung Gedachtes veranschaulichen kann.¹⁵⁶ Die vorherrschende Rolle des Grafischen im Symbolismus erklärt in weiterer Folge auch die Häufigkeit von zyklischen Reihen, wie sie schon für die Grafik des ausgehenden Mittelalters und des Manierismus in Form von Holzschnitt- oder Stichfolgen charakteristisch war, auf deren Verwandtschaft mit dem Symbolismus Hofstätter hinweist.¹⁵⁷

Dem druckgrafischen Mappenwerk *Zwölf Fantasien aus ernsten Tagen* (Abb. 62-72) von Erhard Amadeus Dier wurde schon im Vorfeld ein symbolistischer Hintergrund konstatiert, der nun ausführlicher argumentiert werden soll. Zuerst ist der Inhalt ein symbolischer, denn die Fantasien aus ernsten Tagen stehen allegorisch für die Geschehnisse des Ersten Weltkrieges, nach dessen Ende die Radierungen veröffentlicht wurden. Keine brutalen Schlachtszenen oder dokumentarische Abbilder von Kämpfern bzw. Opfern wurden hier dargestellt, sondern allgemeingültige emotionale Momente, mit denen sich das Publikum identifizieren kann. Dier verwendet dazu aussagekräftige Symbole, wie die Glocke, das Schwert und den Doppeladler, und kreiert einen sensiblen Helden, den wir auf seinem Weg begleiten. Seine Rüstung, sein androgynes Antlitz und die Längung der Figuren im Allgemeinen entsprechen der Vorliebe für ein mittelalterliches Formenvokabular. Weiters fällt die ornamentale Flächengliederung auf, die Hofstätter als Stilmittel des Symbolismus nennt. Damit sind die Abwertung der Perspektive und die Betonung des Umrisses gemeint, durch die sich die symbolistische Kunst vom Ziel der Imitation löst.¹⁵⁸ Als Folge einer Veränderung der natürlichen Raumrelationen zu Gunsten der Fläche tritt ein neues Raumordnungsprinzip in Kraft, in dem das Ornament eine wichtige Rolle spielt. Von den diversen Möglichkeiten der Flächenfüllung wählte Dier in dem besprochenen Beispiel die ornamentale Ordnung

¹⁵⁵ Ebenda, S. 118.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 120.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 121.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 108-116.

durch extrem gewählte Rahmungen, den reinen Schwarz-Weiß-Kontrast und eine partielle Gestaltung der Bildfläche durch Arabesken. In seiner Ornamentik überwiegen florale Motive, die einen rein dekorativen Zweck erfüllen und nicht wie bei William Blake, wo der ornamentale Rhythmus eine „Durchdringung allen Geschehens mit einer geistigen Ordnung“ bedeutet.¹⁵⁹

Im Hinblick auf die Kombination von Bildelementen und deren außergewöhnliche Rahmung, möchte ich nochmals auf die Grafiken von Max Klinger hinweisen, der das moderne Verfahren der Montage mit einem inhaltlichen und formalen Historismus virtuos kombinierte (Abb. 83). Der Begriff Montage wird als „künstlerische Kombination von vorgeformten Material zu einem neuen Ganzen“¹⁶⁰ verstanden. Bei der sog. integrierenden Montage wird der Fremdbestandteil nahtlos aber dennoch erkennbar in den Kontext des Werkes eingegliedert, wodurch eine illusionistische Wirkung ermöglicht wird.¹⁶¹ Man muss jedoch darauf hinweisen, dass die rahmenden Versatzstücke in Klingers Montagen einen weitaus strengeren, weil architektonischen Charakter haben, als jene, die wie bei Dier sehen. Bei ihm überwiegen vegetative Formen.

In allen zwölf Blättern des hier exemplarisch besprochenen Radierungszyklus kombiniert Dier jeweils ein Hauptmotiv mit einem Rahmenmotiv bzw. in Blatt 3 (Abb. 63) mit einem Hintergrundmotiv. Die Rahmung, die nicht immer rein ornamental ist, folgt dabei nicht einfach parallel der Form der zentralen Szene, die in ein Medaillon oder eine Kartusche eingeschrieben ist. Vielmehr ist sie ein eigenständiges Kunstwerk das sich figurativ und narrativ um das Hauptmotiv aufbaut.

Im Blatt 4, als Beispiel, (Abb. 64) knien am unteren Rand der Abbildung zwei nackte Giganten betend nieder und auch die Adler über der Szene ziehen demütig ihre Köpfe ein. Die vier Figuren gehören eindeutig nicht zur zentralen Darstellung. Durch die Öffnung des Rahmens kommt es zu einem Ineinanderfließen der Bildräume und durch die inhaltliche Abstimmung wird die Illusion eines einheitlichen Ganzen im Sinnen der integrierenden Montage erreicht. Der Rahmen und die darin illustrierten Begebenheiten lassen sich in allen Blättern als Erweiterung des zentralen Bildes lesen.

In welchem Ausmaß die symbolistischen Tendenzen in Diers Werk auftreten, kann hier nicht eindeutig geklärt werden. Man muss aber davon ausgehen, dass sie sich auf die

¹⁵⁹ Ebenda, S. 112.

¹⁶⁰ Zit. nach: Christian DRUDE, Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers, Mainz am Rhein 2005, S. 6.

¹⁶¹ Ebenda, S. 7.

Zeit von 1915 bis 1920 und dann auf die grafischen Arbeiten beschränken. Als ausschlaggebenden Impuls für diese Orientierung möchte ich im Bezug auf Stil und Formgebung neben dem omnipräsenten Gustav Klimt vor allem Jan Toorop sehen, der im Kapitel 3.2.1 schon besprochen wurde und der entweder direkt durch Publikationen seiner Kunst oder über seine Rezeption durch Klimt auf Dier einwirken konnte.

In weiterer Folge Max Klinger, dem diese Rolle sowohl wegen formaler als auch inhaltlicher Verwandtschaft in von einander unabhängigen Werken zugeschrieben werden kann.

Einflüsse des englischen und französischen Jugendstils mit dem Hinweis auf die stark historisierende und florale Formensprache sind ebenfalls sichtbar. Abbildungen davon standen mit Sicherheit zur Verfügung.

Besonders das historisierende Moment dürfte Dier am Symbolismus beeindruckt haben. Die Reflektion der Vergangenheit ist es, was er aus dieser Strömung absorbiert und was sein Werk ständig begleitet wird. Von der dekadenten Stimmung des Spätmittelalters und des Manierismus, die den Symbolismus färben, wendete er sich aber hin zum Positivismus des Barock und Biedermeiers und passte auch seine Ausdrucksmittel dem entsprechend an.

4.3 Historismus

Das historisierende Moment wurde schon in Zusammenhang mit den symbolistischen Tendenzen in Diers Frühwerk zur Sprache gebracht. In der weiteren Entwicklung verlagerte sich sein Schwerpunkt dabei auf den tatsächlichen Historismus des 19. Jahrhunderts und im speziellen die Rezeption des Barock sowie auf einen Rückgriff auf die vor kurzem erst überwundene Epoche des Biedermeier. Eine Eigenheit der „Ringstraßenzeit“, wie die Phase des Historismus in Österreich gerne genannt wird, ist die geringe Auseinandersetzung mit Technik und Wissenschaft in der bildenden Kunst, wie sie in Westeuropa passierte. Im Vordergrund steht die Wiederbelebung der barocken Allegorie. Außerdem ist es unter anderem dem damals äußerst populären Medium des Theaters zu verdanken, dass der Historismus als Architekturstil auch in die Malerei Einzug hielt. Dies äußerte sich deutlich in der inszenierten Historienmalerei, der in diesem Zusammenhang genannt werden muss.¹⁶²

¹⁶² Gerbert FRODL, Biedermeier, in: ÖSTERREICHISCHE GALERIE, Biedermeier-Historismus-Secession 1830-1918, Wien 1987, S. 45.

Der Begriff des „barocken Erbes“ ist mittlerweile durch die Forschung untrennbar mit der bildenden Kunst in Österreich zwischen 1918 und 1938 verbunden und wirkt auch über diesen Zeitraum hinaus nach. Der Terminus ist sehr vage, bezieht sich aber in jedem Fall auf die Diagnose inhaltlicher und formaler Züge der Barockkunst in der modernen Malerei. Dabei kommt es innerhalb der Künstlerschaft, denen dieses Erbe zugeschrieben wird, zu divergenten Auswirkungen: eine Gruppe sieht es als ihre Aufgabe, an Traditionen festzuhalten und tut dies in einer völlig unkritischen, ideenlosen Weise, während sich das „barocke Erbe“ innerhalb der Gruppe innovativer Maler „nur“ als eine weitere Nuance ihres vielschichtigen Schaffens präsentiert.¹⁶³

Erhard Amadeus Dier gehört zweifelsohne zur erstgenannten Gruppe und brachte seine Nostalgie sowohl inhaltlich als auch formal zum Ausdruck. Angelehnt an den Neobarock von Hans Makart¹⁶⁴ und den originären Vorbildern der Barockmalerei in den Wiener Museen schuf er in den 1920er Jahren akademisch vorbildhafte Arbeiten, die dem Geschmack des konservativen Bürgertums entsprachen. Im Spätwerk tendierte er dazu, barocke Themen vor allem aus der Zeit Maria Theresias darzustellen. Als Beispiele gelten hier Bilder wie die *Schönbrunn-Legende* (um 1954) oder *Barockes Jagdfest in Schloss Hof*.

Stärker noch als Diers Verbundenheit zum Barock ist jene zum Biedermeier. Diese Epoche zwischen 1815 und 1848 zeichnete sich durch politische Passivität und Rückzug ins Privatleben aus, die aus den vorangegangenen langen Kriegsjahren resultierten. Bürgerliche Gemütlichkeit, Zufriedenheit im Familienkreis, ein Hochhalten des Alltäglichen, Kleinen und Unbedeutenden wurden von der Malerei thematisiert. Die Suche nach der Wahrheit und ihre Offenbarung im Darstellbaren war dabei das Hauptanliegen der Künstler, die Porträt, Stillleben und Landschaftsdarstellungen zu ihren Bildthemen machten. Eine Besonderheit dieser Zeit war das Genrebild, das Geschichten aus dem Alltag auf stimmungsvoll-realistische Weise illustrierte.¹⁶⁵ Mit seiner Spezialisierung auf die Gattungen Porträt, Blumenstillleben und Genreszenen folgte Dier den Vorbildern aus dieser Epoche.

¹⁶³ HOERSCHELMANN, Tendenzen der österreichischen Malerei zwischen 1919-1938 (zit. Anm. 30), S. 135.

¹⁶⁴ DRUDE, Historismus als Montage (zit. Anm. 160), S.45.

¹⁶⁵ FRODL, in: ÖSTERREICHISCHE GALERIE, Biedermeier-Historismus-Secession 1830-1918, (zit. Anm. 162), S. 9.

Man darf sich aber nicht dazu verleiten lassen, Dier eine ausschließlich naive Rezeption des Biedermeiers auf Grund dessen positivistischer Grundstimmung vorzuwerfen. Erhard Amadeus Dier war keineswegs ein unpolitischer Künstler, nur war der Weg, den er wählte um seine Ideologie auszudrücken, kein radikaler. Der von Drude eingesetzte Begriff des „karikaturistischen Neo-Biedermeier“ lässt sich sehr gut mit dieser Beobachtung vereinbaren. Dier verzichtete auf eine Adaption seiner formalen Ausdrucksmittel an jene der Biedermeier-Maler, im Sinne der „Lichtmalerei“¹⁶⁶ Ferdinand Waldmüllers oder des extremen Realismus, und setzte seine Genremalerei in einem plakativ farbenfrohem und karikierenden Stil um, der einen Vergleich mit den narrativen und vielfigurigen Bildern von Oskar Laske hervorruft.

Konkrete Beispiele für den Einfluss des Biedermeier auf Diers Werk finden sich über den langen Zeitraum von ca. 1925 bis zu seinem Tod regelmäßig, weshalb dieser Tendenz bei der folgenden Untersuchung seines Individualstils auch die größte Bedeutung beigemessen werden muss.

In *Bauernkirmess* von 1924 (Abb. 49), *Marktplatz* von 1950 (Abb. 28) und dem *Apokalyptische Welttheater* (undatiert, Abb. 53) blicken wir aus einer leicht erhöhten Position auf ein figurenreiches Treiben. Der historische Hintergrund der bürgerlich gekleideten Figuren ist dank der realistischen Darstellung deutlich zu erkennen, durch ihre ausholenden und theatralischen Gesten wirken sie aber wie außer Kontrolle geratenen Marionetten eines Puppentheaters. Es entsteht ein Getümmel im Bild, das der Betrachter von oben herab verfolgt und zudem man geneigt ist, eine gewisse Distanz auf zu bauen. Dieser Aspekt ist es, der den Bildern eine sozialkritische Note verleiht und sie von einer rein naiven, humoristischen Malerei abgrenzt.

Beim Schriftsteller Hermanovsky-Orlando begegnet uns dieselbe ironische Formensprache, mit der er seine ambivalenten Gefühle zur Monarchie in seinen Zeichnungen darstellt. Ob Dier diese Zeichnungen je gesehen hat ist unklar. Herzmanovsky-Orlandos Literatur könnte ihn aber den Weg zu diesem Ergebnis bereitet haben.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 12.

4.2 Phantastische Kunst

Die Phantastik ist keine anerkannte Kunstrichtung sondern ein Teilaspekt mehrerer Strömungen, deren Ein- und Abgrenzung schwer fällt und deren Züge oft erst im Nachhinein als solche identifiziert werden können. Sie ist ein zeitloses Phänomen, das als „genuiner Bestandteil aller Kunst zu jeder Zeit und an jedem Ort“¹⁶⁷ regelmäßig aber punktuell in der Kunstgeschichte erscheint. Neben den fremdartigen Kompositionen von Hieronymus Bosch oder den düsteren spätbarocken Grafiken von Francisco de Goya ist sie auch im Manierismus, Symbolismus, Surrealismus oder Dadaismus zu spüren. Nicht immer auf den ersten Blick sichtbar oder erklärbar, umgibt sie die Kunstwerke mit einer phantastischen Aura, die sie für uns einzigartig machen. Ein Spezifikum des Phantastischen ist, dass es bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weder im Rahmen einer Schule noch Kunstströmung „passierte“ sondern individuell zum Ausdruck kam. Jene Künstler, denen man im Nachhinein phantastische Inhalts- und Formelemente zuschreibt, standen bzw. stehen meist am Rande innerhalb einer Epoche und finden unter ihren Zeitgenossen keine Entsprechung. Neben Bosch und Goya erging es auch Alfred Kubin ähnlich. Erst durch die Wiener Phantasten erhielt der Begriff einen Rahmen. Das 19. Jahrhundert, an dessen Ende Erhard Amadeus Dier geboren wurde, war eine Blütezeit des Phantastischen in allen Disziplinen. Durch die Umbruchstimmung zwischen Romantik, Klassik und Moderne und als eine Gegenbewegung zum empirischen Wissenschaft bekam das Esoterische und Unerklärbare mehr Raum. E.T.A. Hoffmann, Alfred Kubin, Richard Strauss und Richard Wagner sind u.a. Vertreter, die die neuen Empfindungen transportieren.

Die Untersuchung der menschlichen Seele ist zugleich Methode und Ziel der Phantastik, die in teils extremen Ausformungen erscheint und ihr deshalb den Ruf des Skurrilen, Grotesken, Abseitigen, Manierierten, Seichten oder sogar Kitschigen beschert.¹⁶⁸

Sowohl inhaltlich als auch formal steht der Mensch als Subjekt und Individuum, dessen Psyche zum Ausdruck gebracht wird, im Zentrum. Es geht hierbei nicht um die Abbildung eines unbeweglichen Gegenstandes oder spontanen Sinneseindruck sondern um die Bändigung eines Denkvorganges, die Komprimierung und Übersetzung einer Gedankenmasse auf ein zweidimensionales Medium.

Etwas darzustellen, das weder mit den menschlichen Sinnesorganen wahrnehmbar noch mit technischen Hilfsmitteln fassbar ist, verlangt nach speziellen Maßnahmen.

¹⁶⁷ SCHURIAN, Phantastische Kunst (zit. Anm. 146), S. 7.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 8.

Im Gegensatz zu den nicht greifbaren, surrealen Inhalten von Träumen, Visionen und Emotionen in der phantastischen Kunst greifen demnach viele Vertreter auf die realistische Malweise in der Tradition der alten Meister zurück, um für ihre Phantasien einen Rahmen von Deutlichkeit im Allgemeinen und Glaubwürdigkeit im weiteren Sinne zu kreieren. „Der Gegensatz ist nötig, damit die Dinge seien und sich eine dritte Wirklichkeit forme“¹⁶⁹, formulierte Hans Bellmer treffend.

Das Phantastische in Erhard Amadeus Diers Werk springt nicht ins Auge, sondern offenbart sich bei der Betrachtung einiger Werke, sowohl im malerischen als auch im grafischen Bereich. Das Gemälde mit dem *Apokalyptischen Welttheater* und die Radierungen zu den Kompositionen Mozarts und Beethovens sind schon auf Grund ihrer Inhalte prädestiniert für phantasievolle Darstellungen. Eine Vision wie die des Weltunterganges einerseits und Musik als stimulierendes Medium andererseits können vielfältige Assoziationen hervorrufen und die Phantasie anregen. Ein phantastisches Kunstwerk dient letztendlich nicht nur dem Künstler als Spiegel der Seele, sondern kann zugleich Projektionsfläche für negative und positive Empfindungen des Betrachters werden.

Am Beispiel des Gemäldes *Apokalyptisches Welttheater* (Abb. 53) lässt sich das Phantastische bei Dier an folgenden drei Merkmalen diagnostizieren: der Mensch steht als handelndes und empfindendes Subjekt im Mittelpunkt, der Inhalt ist surreal und visionär und der Malstil ist narrativ realistisch. Die menschliche Figur dominiert die Komposition. Abgesehen von der Herde von Schafen, die sowohl als Symbol für Gruppendynamik als auch für religiös Gläubige wiederum auf den Menschen projiziert werden kann, sind keine anderen Lebewesen dargestellt. Sogar auf Pflanzen wird fast zur Gänze verzichtet, bis auf die beiden grünen Büsche im Bildzentrum und zwei abgestorbene Bäume an den Felswänden. Alle abgebildeten Figuren sind in Handlungen verstrickt und schildern alleine oder in Gruppen eine in sich geschlossene Episode, deren zeitlicher und räumlicher Zusammenhang unklar ist. Diese Diffusion von Raum und Zeit ist ein weiter phantastischer bzw. surrealer Aspekt im Bild.

Der Titel ist eine Kombination aus dem mystischen Begriff der Apokalypse und dem Begriff des Welttheaters, der wahrscheinlich auf die Dichtung „Das Grosse Welttheater“ von Don Pedro Caldéron aus dem 17. Jahrhundert zurückgeht. Dieses geistliche Stück wurde ab 1924 im Schweizer Ort Einsiedeln (Kanton Schwyz) Anfang der 1990er Jahre regelmäßig aufgeführt. Ab 1930 bezog man die barocke Klosterkirche in die

¹⁶⁹ Ebenda, S. 62.

Inszenierung mit ein und etablierte so ein barockes Theatererlebnis, dessen Inhalt sich so zusammenfassen lässt:

*Der Meister im Himmel ruft die Welt und verlangt von ihr, die Erde als Bühne auszustatten, damit die Menschen auf ihr «das Spiel vom Leben» aufführen können. Die Ungeborenen erscheinen und bekommen vom Meister ihre Rolle zugedacht: Es sind dies der König, die Weisheit, die Schönheit, der Reiche, der Landmann, der Bettler und das ungeborene Kind. Die Welt stattet alle mit Kostümen und Requisiten aus. Als Souffleuse agiert das Gesetz (Gnade). Der Meister betrachtet das Geschehen, die Welt kommentiert die Akteure von Ihrem Platze aus. Das Schicksal jedes Einzelnen entscheidet sich an der Beantwortung der Frage, wie sie den Armen durch die Tat helfen können und wollen. Der Tod holt alle in sein Reich. Die Welt fordert das Geliehene zurück. Der Meister beurteilt, wer das Gebot der Nächstenliebe verwirklicht hat. Die Auserwählten nimmt er in seine Gemeinschaft auf.*¹⁷⁰

Im Hinblick auf Diers Biographie ist es denkbar, dass er die Aufführung bzw. den Inhalt des Werkes kannte und in seinem Werk unter anderem darauf Bezug nahm. Die Thematik des barocken Spieles lässt sich mit Nietzsches Zarathustra-Dichtung vereinen.

Die Einflechtung religiöser Themen in der phantastischen Kunst ist nicht ungewöhnlich, da der Glaube als Geisteserfahrung sehr eng verbunden ist mit unseren Emotionen, Träumen und Visionen. So wandte sich auch der Ernst Fuchs (*1930) innerhalb der Gruppe der Wiener Phantasten sehr früh christlichen Motiven zu und vertiefte sich in „die labyrinthischen dunklen Verflechtungen, die sich aus Religion, Magie und Mythos ergeben.“¹⁷¹ Es geht hier um eine Entwicklungen der frühen 1950er Jahre, die als Entstehungszeit für Diers *Apokalyptisches Welttheater* theoretisch noch in Frage kommen. Nicht zu vergessen seien die Werke von Hieronymus Bosch, der fast 500 Jahre zuvor seinen Zeitgenossen ein völlig anders Religionsverständnis gegenüber stellte. Die für die phantastische Kunst so typische realistische Malweise der Alten Meister geht ebenfalls u.a. auf die Schöpfungen von Bosch zurück. Und ohne jene technische Perfektion wäre die Schilderung derart grotesker Figuren und detailreicher Erzählungen kaum möglich.

Nach der ausführlichen Betrachtung des *Apokalyptischen Welttheaters* stellt sich die Frage, wo sich noch phantastische Tendenzen im Werk von E. A. Dier orten lassen.

¹⁷⁰ Die Informationen und die Inhaltsangabe entstammen der Website der Welttheater Gesellschaft Einsiedeln: www.welttheater.ch.

¹⁷¹ SCHURIAN, Phantastische Kunst (zit. Anm. 146), S. 68.

Das Selbstporträt aus dem Jahr 1935 (Abb. 6) verleitet auf Grund der surrealen Bildsituation zu einer solchen Einordnung. Dier stellte sich in aktiver Malerpose vor dem Turmbau zu Babel dar und erhob sich so in die Position eines Zeitzeugen des überweltlichen Ereignisses. Das Geistvolle an dieser Idee wird zerschlagen, durch das Wissen um ein Gemälde, das den Turmbau zu Babel zeigt und wenige Jahre zuvor entstanden ist. Dier sah es als eines seiner Meisterwerke und nützte wahrscheinlich die Popularität jenes Werkes in Kombination mit seinem Porträt im Sinne des modernen Marketings. Das surreal-phantastische Moment kam demnach eher unbewusst ins Bild, was – mit einem Augenzwinkern betrachtet- den Kreis zu Gunsten Diers als Surrealist schließen würde.

Das Spätwerk *Die wunderbare Verteidigung von Stift Klosterneuburg gegen die Türken 1683* (Abb. 51) ist eine weitere Arbeit mit phantastisch-imaginärem Charakter. Es ist keine realistische Abbildung der historischen Begebenheit im Sinne einer Dokumentation, sondern eine Illustration von Emotionen, die dieses Geschehen hervorruft. Schon der Titel impliziert, dass es sich um ein „wunderbares“, weil unverhofftes Ereignis handelt, und Dier verleiht dem zusätzlich Ausdruck durch die Umkehr der Realität: Architektur wird organisch und der Mensch zum passiven Fragment degradiert. Die mächtigen Stadtmauern werden lebendig und übernehmen die Beschützerrolle für das umkämpfte Stift. Der Feind prallt davon ab bzw. wird vom „Maul“ des Stadttors ausgestoßen. Nicht umsonst sind keine Figuren dargestellt, die das Stift gegen den Angriff verteidigen. Dies geschah durch höhere, unbewusste Kräfte und durch das einfache Prinzip der atmosphärischen Himmelsgestaltung verstärkte Dier den übernatürlichen Eindruck des Bildes, das die phantastischen Züge in seinem Werk bestätigt.

Warum in diesem Kapitel die Bezeichnung Surrealismus explizit vermieden wurde, sei abschließend kurz erklärt: die österreichische Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts kannte keine auf theoretischen Konzepten basierte Kreativität. Gruppenbildung und Manifeste fehlten, und so ging auch der Surrealismus hier zu Lande eine andere Richtung. Das Unbewusste und der Traum waren im Heimatland Freuds unumgänglich in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, doch hielt man es nicht für nötig, um den Ausdruck dieser Mächte nach einer manifesten Anleitung auszuführen. In Österreich

betonte man nicht zu letzt die Rolle der Vernunft im Schaffensprozess, unabhängig davon, wie phantastisch die Bildinhalte auch sein mögen.¹⁷²

4.4 Der Individualstil von Erhard Amadeus Dier

Eine kontinuierliche Stilentwicklung lässt sich im Werk von Erhard Amadeus Dier nicht feststellen. Man kann jedoch drei Phasen erkennen, die aber in ihrer zeitlichen Abfolge nicht deutlich von einander abzugrenzen sind und unregelmäßig auftreten.

Noch relativ eindeutig dem Frühwerk bis 1928 zuzuordnen ist der rezipierende Stil eines Schülers, dem er in den ersten Jahren nach seiner Ausbildung an der Akademie treu blieb. Die Auswirkungen von Klimt auf einen jungen Künstler in den 1910er Jahren und die folgende Orientierung am Barock als österreichischen Nationalstil und dem Neobarock von Makart als Verkörperung des Wiener Akademismus wurde schon besprochen.

In der zweiten Phase, die sich schon in den 1920er Jahren erahnen ließ, wandte er sich ab von der stilistischen Nachahmung großer Vorbilder und brachte die Thematik und Motivwelt des Biedermeier in seine Arbeit ein. Den genauen Auslöser dieser Entwicklung kann man in einer möglichen Veränderung Diers Lebenseinstellung suchen, die durch seine Erlebnisse, Begegnungen und Erfahrungen bedingt war, die er in Österreich und der Schweiz in der Zwischenkriegszeit erfuhr. Es herrschte eine Zerrissenheit zwischen der Sehnsucht nach Ruhe und Sicherheit einerseits und dem Drang nach Erneuerung und Aktivität andererseits, die eine Hassliebe zur „guten alten Zeit“ auslöste und deren Resultat die zweideutige Biedermeier-Rezeption von Dier war. Dieses ambivalente Moment behielt Dier im Laufe seiner gesamten Künstlerlaufbahn bei.

Im Selbstporträt von 1935 (Abb. 6) deutete sich schon an, was Diers malerische Handschrift letztendlich charakterisieren wird. Die Hintergrundszene mit dem Felsturm und figuralen Szenen wurde in einem teilweise verwischten, impressionistischen Modus ausgeführt, dessen Ausmaß sich in den Bildern nach 1945 noch steigerte und zum Markenzeichen von Diers Spätwerk wurde. Man kann zu dem Schluss kommen, dass er sich erst in den letzten zwanzig Jahren seines Schaffens zu einem individuellen Stil durchgerungen hatte.

¹⁷² Ebenda, S. 86.

Als Beispiele dafür sollen die *Wunderbare Verteidigung von Stift Klosterneuburg gegen die Türken 1683* (Abb. 51), *Idylle* (Abb. 43) und die *Wachauer Hochzeit* (Abb. 44) in Erinnerung gerufen werden.

Der gemeinsame Nenner dieser Bilder aus dem Zeitraum von 1955 bis 1965 ist die impressionistische Auflösung der Motive und die zarte Farbigkeit. Der staccato-artige Pinselduktus schafft eine verklärte, weil undeutliche aber noch erkennbar positive, Grundstimmung, die als Träger nostalgischer Werte fungiert.

Die impressionistischen Impulse von Blauensteiner und Faistauer überwindet Dier auf formaler Ebene und findet ein Ausdrucksmittel, das an die Unschärfe barocker Gobelins aufgrund ihrer textilen Struktur erinnert.

Dieser hypothetische Zusammenhang zwischen Diers Malerei und der barocken Teppichkunst, begründet sich auf der Tatsache, dass Dier selbst ebenfalls Entwürfe für Gobelins anfertigte, die Teil seines Spätwerkes sind und mit großer Wahrscheinlichkeit sogar parallel zu den Gemälden in seinem Atelier entstanden sind. Sie beinhalten hauptsächlich allegorische Themen und wurden in einer Pariser Manufaktur und teilweise von seiner Frau selbst ausgeführt.

Auch in der Kunstgeschichte findet sich ein prominentes Vorbild für die Bedeutung der Tapissierkunst, das schon im Bezug auf andere Arbeiten von Dier genannt wurde: Francisco de Goya entwarf in den späten 1770er Jahren Wandteppiche für die königliche Teppichmanufaktur in Madrid. Als Motiv wählte er Volksszenen, die sich in idyllischen Landschaften zutragen, was den Vergleich mit den Inhalten von Diers Werken (Abb. 43 und 44) untermauert. Mit der Rolle als kunsthandwerklicher Gestalter war Dier durch seine Tätigkeit für die Berliner Porzellanmanufaktur Rosenthal vertraut und durch die Berufung auf Goyas Tätigkeit als Entwerfer legitimierte er hier seine Arbeit, der ein mangelnder Qualitätsanspruch im Sinne der „hohen Kunst“ nachgesagt werden könnte.

Grundsätzlich kann man neben den stilistischen Anregungen des Impressionismus und Pointilismus und der oberflächlichen Verwandtschaft zur Tapissierkunst auch einen persönlichen Drang zu einem freieren, impulsiveren Ausdruck als Ursache für diese spezielle Ausformung von Diers Handschrift sehen. Auf das „vitale Formerlebnis“ als einen wichtigen methodischen Fortschritt der modernen Kunst¹⁷³ und den daraus resultierenden Bestrebungen, Bewegung sichtbar zu machen, wurde in Kapitel 1.3 schon hingewiesen.

¹⁷³ Zit. Anm. 35.

In diesem Zusammenhang muss man auch die Ambitionen Diers als Komponist und Musiker berücksichtigen. Ein starkes Gefühl für Rhythmus und Klangdynamik könnte in in der Malerei zu diesem Ergebnis geführt haben. Ob das Hören von Musik während des malerischen Schaffensprozesses eine direkte Rolle spielte, ist unklar.

Rein objektiv beurteilt, findet Dier in seinem Spätwerk endlich zu einem eigenen Stil, der für ihn charakteristisch und unvergleichlich ist und ihm in ausgewählten Kreisen eine angesehen Position als Maler sichert.

5. Schlussbemerkung

„Der Landsknecht ist kaum im japanischen Topf verschwunden, vom Renaissancestil wird der Rokokopuder abgestäubt. Und in dieser Verwirrung schreien wir nach Stil!“¹⁷⁴ Dieses Zitat von Max Klinger beschreibt äußerst treffend den Stilpluralismus, den der Historismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts beinhaltet und der sich auch als ein wesentlicher Aspekt in Erhard Amadeus Diers Werk herausgestellt hat.

Die Vielzahl seiner Modi lässt sich zu Beginn seiner Karriere als die Suche eines desorientierten und unsicheren jungen Künstlers nach dem richtigen, erfolgsversprechendem Ausdruck interpretieren und in weiterer Folge als gefälliges Mittel zur Erfüllung breitgefächerter Wünsche.

Anerkennung war Dier immer ein großes Anliegen, und so leistete er einen aktiven Beitrag zur Entstehung seines Künstlerimagos. Die Korrespondenz mit der Institution der Gesellschaft der bildenden Künstler Wiens, dem Künstlerhaus, lässt trotz aller inhaltlicher Sachlichkeit deutlich werden, wie sehr Dier darauf bedacht war, seine Kunst und die verlangte Auseinandersetzung damit zu rechtfertigen. Immer wieder formulierte er sein Leitbild der Synthese und seine Standpunkte zu aktuellen Entwicklungen in der österreichischen Kunst, wie noch 1966, als er die Avantgardisten in der Vergangenheit als *Kämpfer gegen eine zur Verlogenheit gewordenen Gesellschaftskunst*¹⁷⁵ bezeichnete. *Heute sind diese Schema Akademismus geworden und im Kampf steht der Traditionalist! – In einem bittereren Kampf als jener von einst. Denn hinter letzterem steht das missverständende Odium von „Rückständigkeit“ [...] Resümee: Das Recht auf individuelle Leistung, diese zu zeigen, gleichgültig, mit welchen äusserlichen Mitteln sie sich ausspricht, wenn sie nur wahr, d.h. aufrichtig, empfunden, in ihren absoluten künstlerischen Ausdrucksmitteln gekonnt – ist!*¹⁷⁶

Neben diesem Ehrgeiz, der in der Öffentlichkeit einen Abwehrmechanismus auslösen kann, ist es die Ambivalenz in Diers Leben und Werk, die seinen Status als Künstler beeinträchtigt. Die ständige Betonung seiner Verbundenheit zu Österreich und seine jahrelange Abwesenheit aus der Heimat lassen sich ebenso wenig miteinander vereinbaren wie sein Engagement innerhalb der Institution des Wiener Künstlerhauses mit der ersichtlichen Abgrenzung von Künstlerkollegen zum Zwecke des Diskurs oder praktischen Austausches.

¹⁷⁴ DRUDE, Historismus als Montage (zit. Anm. 160), S.44.

¹⁷⁵ Brief von E.A. Dier an die Ausstellungskommission des Künstlerhauses (9.4.1966), KH.

¹⁷⁶ Ebenda.

Die von Schmied festgestellte Dualität der österreichischen Kunst der Jahrhundertwende¹⁷⁷ war laut Wagner noch in der Zwischenkriegszeit ein essentieller Aspekt, weil außerhalb dieser entgegengesetzten Ansichten keine anderen Strategien entwickelt wurden und es nur eine Entscheidung für oder gegen die eine oder andere Anschauung gab.¹⁷⁸ Neben Alfred Kubin, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Albert Paris Gütersloh, Oskar Laske und Ludwig Heinrich Jungnickel, auf die die Jahrhundertwende in besonderem Maße nachwirkte, zählt auch Erhard Amadeus Dier zu jenen Künstlern des 20. Jahrhunderts, die gegen den Einfluss der internationalen Moderne resistent waren und auf ihr gegenständlich-narratives Verständnis von Ästhetik und auf ihr handwerkliches Können vertrauten.

Auffallend am Werk von Dier ist die Oberflächlichkeit seiner Inhalte, denen man bis auf wenige Ausnahmen, keinen tiefere Bedeutung ablesen kann. In seiner Kunst handelt es sich immer um einen Verweis in die Vergangenheit, sei er moralisch oder einfach nostalgisch, aber nie wird uns Einblick gewährt in die aktuelle psychische Landschaft ihres Autors, der sich grundsätzlich nicht vor der Äußerung seiner Gedanken scheute. Durch seinen konservativen Malstil und die oft trivialen Inhalte baute Dier aber ein Schutzschild zwischen sich und dem Empfänger auf, das es schwierig machte, ein ehrliches Interesse an seinem Werk entstehen zu lassen und so ergibt das von Dier zitierte Wort Kolo Mosers einen völlig anderen, freilich unbeabsichtigten Sinn:

„Was man in eine Arbeit hineinlegt, schaut aus dieser wieder heraus!“¹⁷⁹

Folgendes Bild ergab sich für mich durch die Beschäftigung mit dem Leben und Werk von Erhard Amadeus Dier: er war Individualist und Mitläufer, Widerständler und Nostalgiker, Vielseitiger und Traditionalist, Komponist und Philosoph aus Leidenschaft und schlussendlich Maler und Grafiker, der auf Grund seiner innerlichen Überzeugung und Unbeugsamkeit aus kunsthistorischer Sicht strandete.

¹⁷⁷ Zit. Anm. 10.

¹⁷⁸ Zit. Anm. 13.

¹⁷⁹ Brief von E.A. Dier (zit. Anm. 175).

Literaturverzeichnis:

- Wladimir AICHELBURG, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001, Bd. 1, Wien 2003
- Bernhard BARTHA, Das Malschiff, Österreichische Künstlerkreise der
Zwischenkriegszeit, Wien 2007
- Marian BISANZ-PRAKKEN, Toorop / Klimt, Zwolle 2006
- Christoph BERTSCH/Markus NEUWIRTH [Hrsg.], Die ungewisse Hoffnung.
Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938, Wien 1993
- Christian DRUDE, Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen
Werk Max Klingers, Mainz am Rhein 2005
- Charlotte FERGG-FROWEIN [Hrsg.], Kürschners Grafiker-Handbuch, Berlin 1967
- Rupert FEUCHTMÜLLER, Sergius Pauser, Wien 1977
- Heinrich FUCHS, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Band 1, o.O. 1972
- Marie-Theres GRYSKA, Josef Dobrowsky (1889-1964) Leben und Werk, Dipl.-A.,
Wien 2001
- Elisabeth HINTNER, Franz Sedlacek, Wien 1998
- Judith Maria HÖFELS, Oskar Laske als Architekt, Dipl.-A., Wien 2003
- Antonia HOERSCHELMANN, Tendenzen der österreichischen Malerei zwischen 1919-
1938 und ihre Relationen zur europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts, Diss.,
Wien 1987
- Hans. H. HOFSTÄTTER, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965
- Agnes HUSSLEIN-ARCO, Herbert Boeckl. Die Engelskapelle in Seckau, Diss.,
Wien 1979
- Albert ILG, Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunststepistel, Wien 1880
- Franz KAINDL, Malerei in Niederösterreich 1918-1988, St. Pölten 1988
- Ruth KALTENEGGER [Hrsg.], Künstlerfreundschaften, St. Gilgen 2006
- Ruth KALTENEGGER [Hrsg.], Künstlerleben 1945-1955, St. Gilgen 2005
- Kat. Frankfurter Goethemuseum, Johann Heinrich Füssli, Halle an der Saale 1939
- Kat. Galerie Thomas Flora [Hrsg.], Fritz von Herzmanovsky-Orlando – Zeichnungen,

- Innsbruck 2000
- Kat. Galerie Kovacek & Zettner [Hrsg.], Oskar Laske. Der phantastische Erzähler,
Wien 2002
- Kat. Galerie Welz [Hrsg.], Fritz von Herzmanovsky-Orlando - Zeichnungen,
Salzburg 1965
- Kat. Große Deutsche Kunstausstellung, München 1937, 1938 und 1941
- Kat. Hamburger Kunsthalle, Fernand Khnopff im Lebenstraum gefangen, München 1980
- Kat. Museum für angewandte Kunst Wien, Abbild und Emotion. Österreichischer
Realismus 1914-1944, Wien 1984
- Kat. Museum moderner Kunst Wien, Erika Giovanna Kliem, Wien 1987
- Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Jean Egger 1897-1934, Wien 1995
- Kat. Salzburger Museum Carolino Augusteum, Anton Faistauer 1887-1930,
Salzburg 2005
- Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Goya. Zeichnungen und
Druckgraphik, Frankfurt am Main 1981
- Edward LUCIE-SMITH, Symbolist Art, London 1972
- Günther METKEN, Rudolf Schlichter. Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung,
Frankfurt am Main 1990
- Richard MILESI, Franz Wiegele, Klagenfurt 1975
- ÖSTERREICHISCHE GALERIE, Biedermeier-Historismus-Secession 1830-1918,
Wien 1987
- Johann PROSSLINGER, Nietzsches Zarathustra, München 2002
- Cornelia REITER, Oskar Laske (1874-1951). Ein vielseitiger Individualist, Salzburg 1995
- Ottmar RYCHLIK, Anton Kolig 1886-1950. Das malerische Werk, Wien 2001
- K. G. SAUR [Hrsg.], Allgemeines Künstlerlexikon, München 1992
- Gert SCHIFF, Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Zürich 1959
- Gerhard SCHMIDT, Neue Malerei in Österreich, Wien 1956
- Wieland SCHMIED [Hrsg.], Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 20. Jh.,

Band 6, München und Wien 2002

Walter SCHURIAN, Phantastische Kunst, Köln 2005

Hans SEDLMAYR, Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts
als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948

Wilfried SEIPEL, Alfred Kubin – Der Zeichner 1877-1959, Wien 1988

Heinz SPIELMANN, Oskar Kokoschka, Köln 2003

Elke SCHUTT-KEHM, Exlibris-Katalog des Gutenbergmuseums, Wiesbaden 1985

Jerzy TOEPLITZ, Geschichte des Films, Bd. 3, o.O. 1982

Matthias VOGEL, Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft, Zürich 2001

Thomas WALTERS [Hrsg.], Jugendstil Graphik, Köln 1980

Peter WENINGER, Die bildende Kunst in Niederösterreich von 1945 bis 1965,
Wien 1965

Robert ZEMEN, Josef Dobrowsky. 1889-1964. Ein Künstlerbildnis, Wien 2007

Quellenverzeichnis:

Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Wien: Schülerakte

Archiv der Stadt Klosterneuburg: Meldezettel, Zeitungsartikel

Archiv des Wiener Künstlerhauses, Teilarchiv des Stadt- und Landesarchivs Wien:

Briefe, Verkaufsscheine, Anmeldungsscheine, Zeitungsartikel, Abbildungen

Wienbibliothek im Rathaus: Briefe

Websites:

<http://aeiou.iicm.tugraz.at>

www.alfredkubin.at/Techniken.htm

www.artnet.com

www.centrepompidou.fr

www.georg-kolbe-museum.de/kolbe_zu_nietzsche.html

www.jan-toorop.com

www.khm.at

www.oenb.at/de/ueber_die_oenb/kunstraum/bilder/zwikri/die_oesterreichische_malerei_der_zwischenkriegszeit.jsp

www.tiscover.at

www.welttheater.ch

www.wernervonderschulenburg.com

www.wikipedia.com

Abkürzungen:

AdA Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Wien

KH Archiv des Wiener Künstlerhauses, Teilarchiv des Stadt- und Landesarchivs Wien

MStKl. Stadtmuseum Klosterneuburg

WB Wienbibliothek im Rathaus

ONB Österreichische Nationalbank

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1, 70b,80, 81: Privatsammlung Ursula Müksch, Wien;
- Abb. 2, 3: Wladimir AICHELBURG, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001, Bd. 1, Wien 2003, Abb. 4, 61-72: Stadtmuseum Klosterneuburg;
- Abb.5: <http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic99/less3/Sources/HTML-Pages/HTML-Pages/oskar60.html>;
- Abb. 6: Schütz Kunst & Antiquitäten, Wien;
- Abb. 7, 8, 31, 46: www.khm.at, Website des Kunsthistorisches Museum, Wien;
- Abb. 9, 26, 29: http://www.oenb.at/de/ueber_die_oenb/kunstraum/kunstsammlungen.jsp, Website der Kunstsammlungen der Österreichischen Nationalbank, Wien;
- Abb. 10, 17, 18: Wienmuseum, Wien;
- Abb. 11: Franz KAINDL, Malerei in Niederösterreich 1918-1988, St. Pölten 1988
- Abb. 12: Ottmar RYCHLIK, Anton Kolig 1886-1950. Das malerische Werk, Wien 2001
- Abb. 13: www.nationalgalleries.org, Website des Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh
- Abb. 14, 22, 23, 25, 32, 34, 40, 43 : Artothek des Bundes, Wien
- Abb. 15: Gerhard SCHMIDT, Neue Malerei in Österreich, Wien 1956
- Abb. 16: Rupert FEUCHTMÜLLER, Sergius Pauser, Wien 1977
- Abb. 19, 20, 24, 27, 28, 30, 33, 36, 39, 42, 58: www.artnet.com
- Abb. 21: Robert ZEMEN, Josef Dobrowsky. 1889-1964. Ein Künstlerbildnis, Wien 2007
- Abb. 35: www.centrepompidou.fr, Website des Centre Pompidou, Paris
- Abb. 37: www.artic.edu/aic/collections/search/citi/artist_id:292
- Abb. 38: www.tate.org.uk/liverpool/ima/rm2/
- Abb. 41: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sammlung_Leopold
- Abb. 44, 51, 53, 60, 61-72: Sammlung Essl, Klosterneuburg
- Abb. 45, 47, 49: Archiv des Wiener Künstlerhauses
- Abb. 48: UNIDAM Online-Bilddatenbank der Universität Wien
- Abb. 50: Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten, Wien
- Abb. 55, 82: Wilfried SEIPEL, Alfred Kubin – Der Zeichner 1877-1959, Wien 1988
- Abb. 53: Kat. Galerie Thomas Flora [Hrsg.], Fritz von Herzmanovsky-Orlando – Zeichnungen, Innsbruck 2000
- Abb. 57: Günther METKEN, Rudolf Schlichter. Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung, Frankfurt am Main 1990
- Abb. 59: <http://www.jan-toorop.com/>, Website des Jan Toorop Research Center
- Abb. 79: Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Goya. Zeichnungen und Druckgraphik, Frankfurt am Main 1981

Abb. 83: Christian DRUDE, Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers, Mainz am Rhein 2005



Abb. 1: E. A. Dier, Geburtsanzeige für Wolfgang Maria Dier, 1923, Radierung, Privatsammlung Ursula Müksch, Wien



Abb. 2: Karl F. Gsur, Sitzung der Schützengilde im Präsidentensaal, 1926, 164 x 286 cm, Eigentümer unbekannt



Abb. 3: Foto der Wandmalerei von E.A. Dier und Hans Strohofer im Raum der Schützengilde im Wiener Künstlerhaus, um 1929

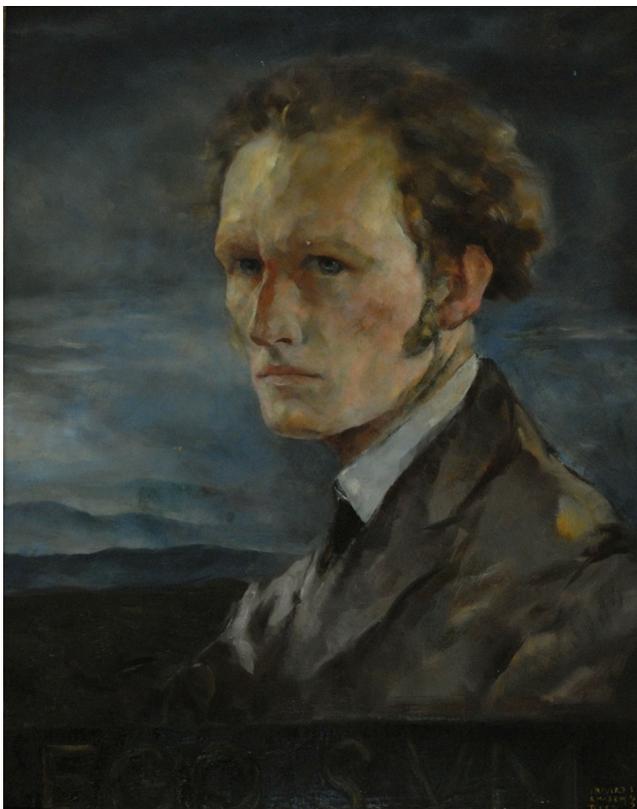


Abb. 4: E. A. Dier, Ego sum, 1924, 56x 44,5 cm, Öl auf Karton, Stadtmuseum Klosterneuburg

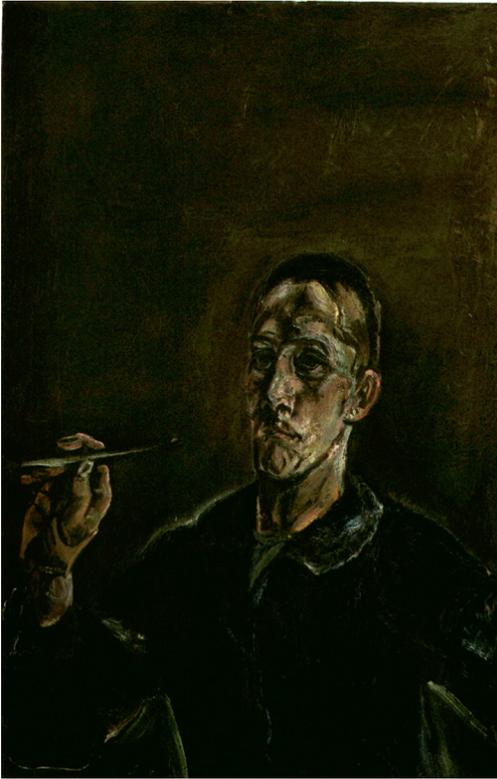


Abb. 5: O. Kokoschka, Selbstbildnis mit erhobenem Pinsel, 1913/12, Eigentümer unbekannt



Abb. 6: E. A. Dier, Selbstbildnis, 1935, 70 x 60 cm, Öl auf Holz, Schütz Kunst & Antiquitäten, Wien



Abb. 7: P. Bruegel d. Ä., Turmbau zu Babel, 1563, 114 x 155 cm, KHM Wien



Abb. 8: Frederik I. von Valckenborch, Turmbau zu Babel, Ende 16. oder Anfang 17. Jh., 182 x 292 cm, KHM Wien

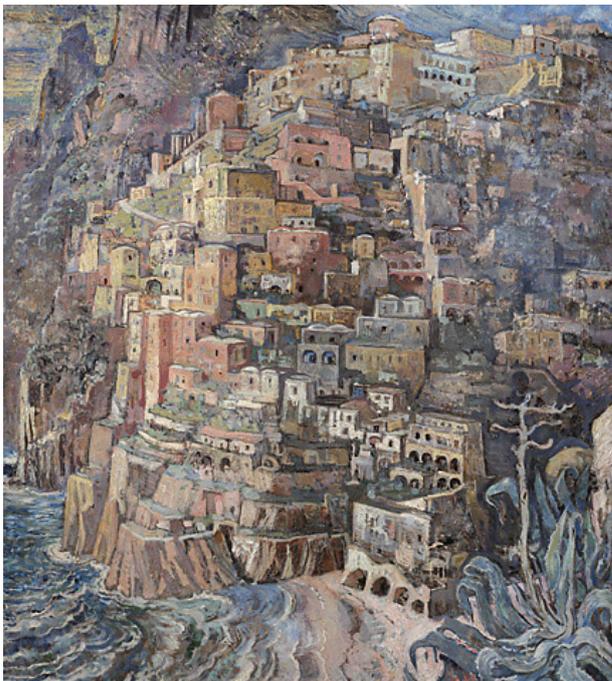


Abb. 9: L. H. Jungnickel, Blick auf Positano, 1921, 108,6 x 98 cm, Öl auf Leinwand, ONB



Abb. 10: E. A. Dier, Selbstbildnis, 1948, 93 x 68 cm, Öl auf Leinwand, Wien Museum

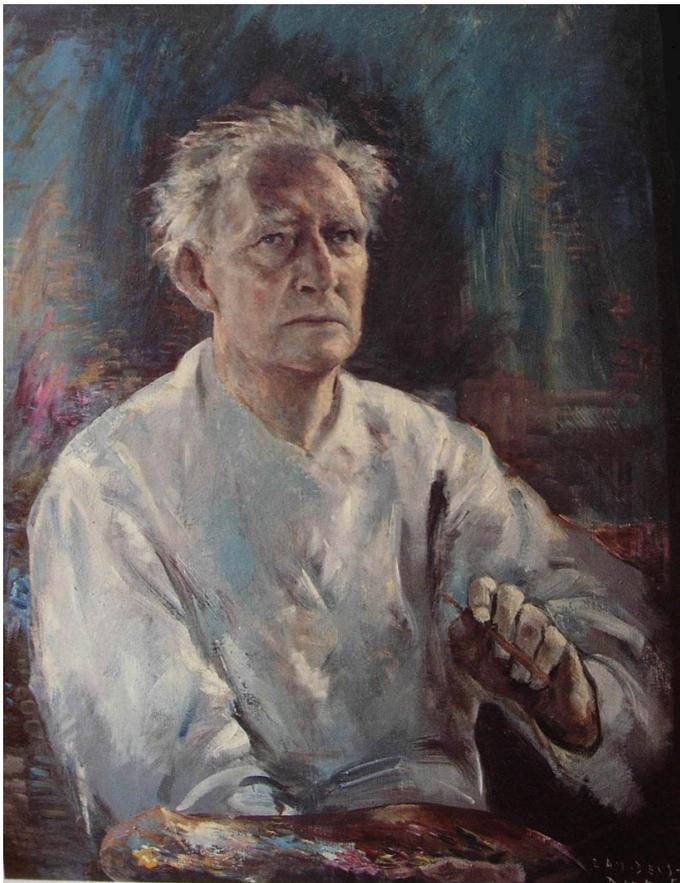


Abb. 11: E. A. Dier, Selbstbildnis, 1956, 95 x 72 cm, Öl, Nö. Landesmuseum, St. Pölten



Abb. 12: A. Kolig, Portrait Andreas Fischer, 1946, 48,5 x 48,5 cm, Öl auf Hartfaserplatte, Privatbesitz



Abb. 13: O. Kokoschka, Selbstbildnis als degenerierter Künstler, 1937, 110 x 85 cm, Öl auf Leinwand, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

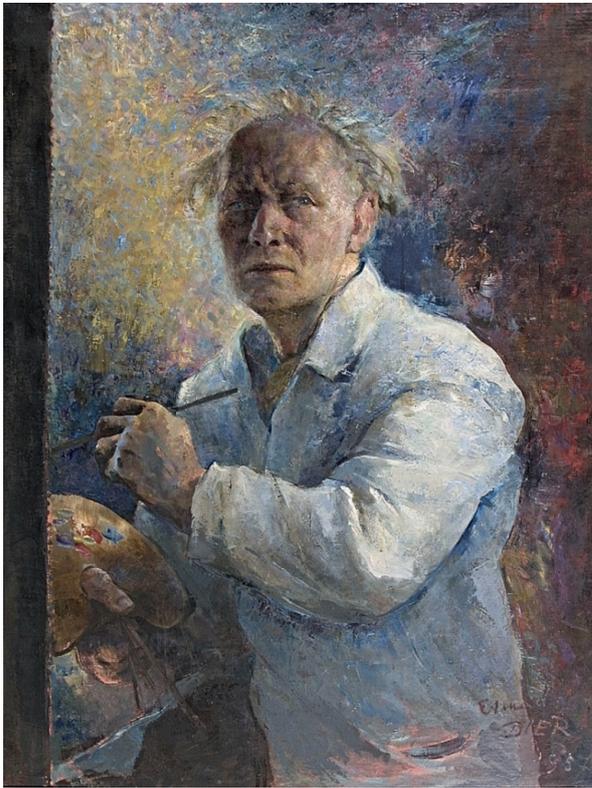


Abb. 14: E. A. Dier, Selbstbildnis, 1957, 96 x 72 cm, Öl auf Leinwand, Artothek des Bundes, Wien



Abb. 15: F. Wiegele, Die glückliche Familie, 1932/33, 150 x 216 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



Abb. 16: S. Pauser, Angela, 1953, 92 x 73 cm, Öl auf Leinwand, Besitz Angela Pauser, Wien



Abb. 17: E. A. Dier, Porträt Alexander Lernet-Holenia, 1949, 115 x 95 cm, Öl auf Leinwand, Wien Museum

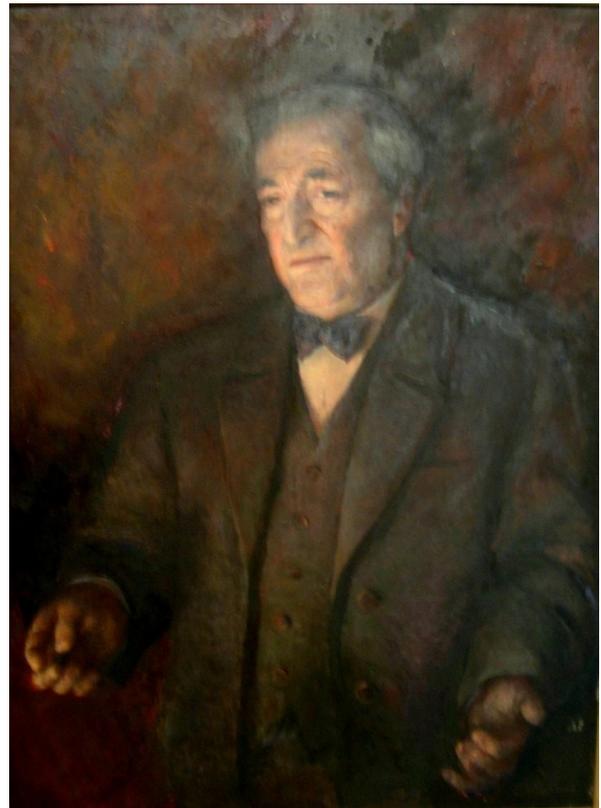


Abb. 18: E. A. Dier, Porträt Hans Moser, 1948/49, 95 x 70 cm, Öl-Tempera, Wien Museum



Abb. 19: E. A. Dier, Weiblicher Akt, 1934,
101,5 x 71 cm, Öl auf Leinwand auf Holz aufgezogen
Eigentümer unbekannt

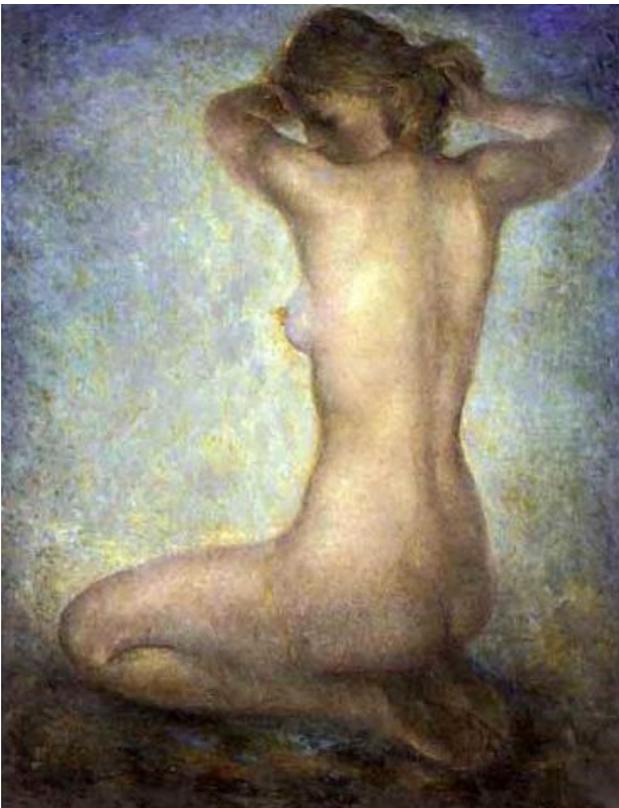


Abb. 20: E. A. Dier, Kniender Frauenakt, undatiert,
130 x 100 cm, Öl auf Leinwand, Eigentümer unbekannt



Abb. 21: J. Dobrowsky, Weiße Pfingstrosen, 1941,
62 x 47 cm, Gouache auf Papier, Privatbesitz



Abb. 22: E. A. Dier, Blumenstück, 1960, 70 x 60 cm,
Öl auf Leinwand, Artothek des Bundes, Wien



Abb. 23: E. A. Dier, Blumenstück, 1950er, 60 x 50 cm, Öl auf Holzfaserplatte, Artothek des Bundes, Wien



Abb. 24: E. A. Dier, Pfingstrosen in Vase, undatiert, 60 x 50 cm, Öl auf Holzfaserplatte, Eigentümer unbekannt



Abb. 25: E. A. Dier, Blumenstrauß, 1950er, 70 x 60 cm, Öl auf Leinwand, Artothek des Bundes, Wien



Abb. 26: A. Faistauer, Blumen in Henkelvase , undatiert, 78 x 56,9 cm, Öl auf Malkarton, ONB



Abb. 27: E. A. Dier, Motiv aus der Wachau, 1916, 15 x 26 cm, Öl auf Holz, Eigentümer unbekannt



Abb. 28: E. A. Dier, Marktplatz, 1950, 100 x 121 cm, Öl auf Leinwand, Eigentümer unbekannt



Abb. 29: O. Laske, Kirtag im Waldviertel, 1931, 75,5 x 97 cm, Öl auf Leinwand, ONB



Abb. 30: J. Dobrowsky, Weihnachtsmarkt, 1927, 114 x 152 cm, Öl auf Leinwand, Courtesy Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien



Abb. 31: P. Bruegel d. Ä., Bauerntanz, um 1568, 114 x 164 cm, KHM Wien



Abb. 32: E. A. Dier, Vision im Passauerhof in Stein, undatiert, 78,3 x 97,3 cm, Öl auf Leinwand, Artothek des Bundes, Wien

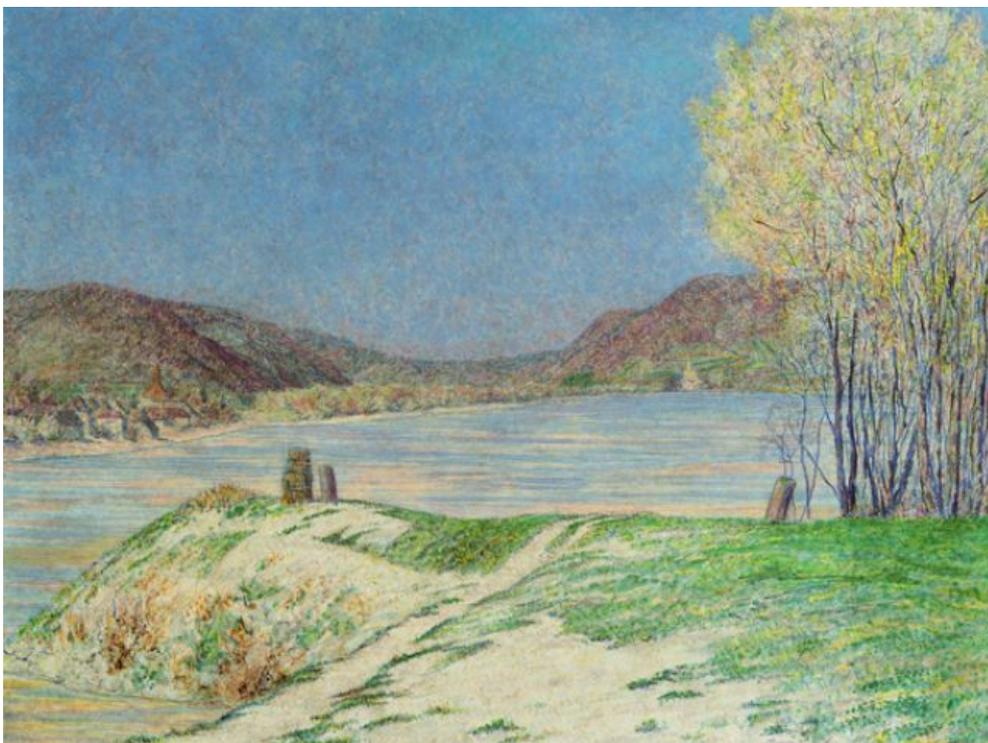


Abb. 33: L. Blauensteiner, Die Donaulandschaft mit Schloss Schönbüchel, undatiert, 52 x 67 cm, Öl auf Holz, Eigentümer unbekannt



Abb. 34: E. A. Dier, Abendsegen, undatiert, 50 x 60 cm, Öl auf Hartfaserplatte, Artothek des Bundes, Wien

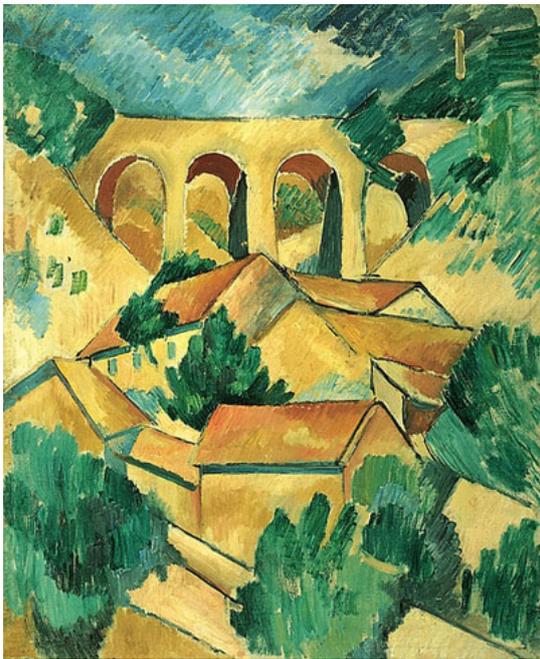


Abb. 35: G. Braque, La viaduc a L'Estaque, 1908, Centre Pompidou, Paris



Abb. 36: E. A. Dier, Sankt Stephan, undatiert, 90 x 100 cm, Öl auf Holz, Eigentümer unbekannt



Abb. 37: R. Delaunay, Champs de Mars. La Tour rouge, 1911/23, Art Institute of Chicago



Abb. 38: G. Severini, Suburban Train Arriving in Paris, 1915, Tate Gallery, Liverpool

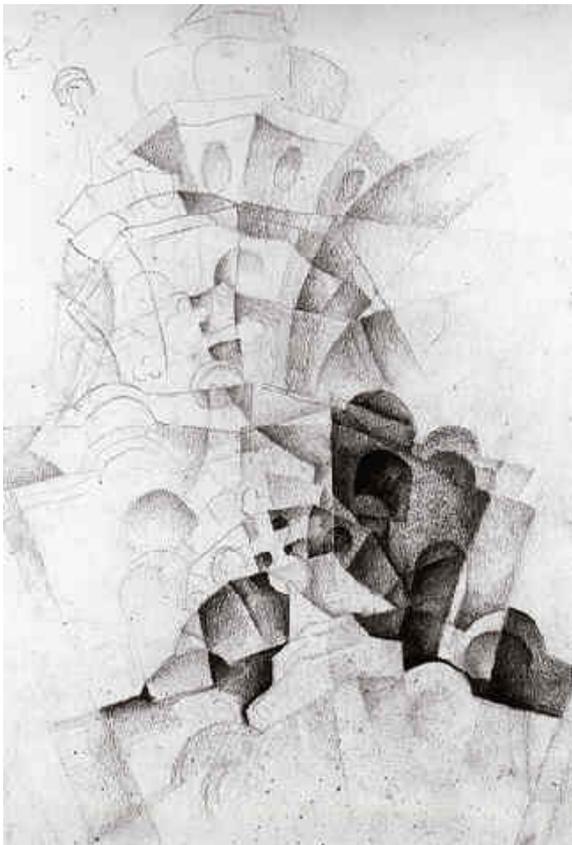


Abb. 39: E. G. Klien, Turm von Seewalchen, 1922-23, Bleistift auf Papier, 29 x 19,8 cm, Eigentümer unbekannt



Abb. 40: E. A. Dier, Fest in der Sonne, ca. 1956, 35,4 x 47,2 cm, Öl auf Leinwand, Artothek des Bundes, Wien

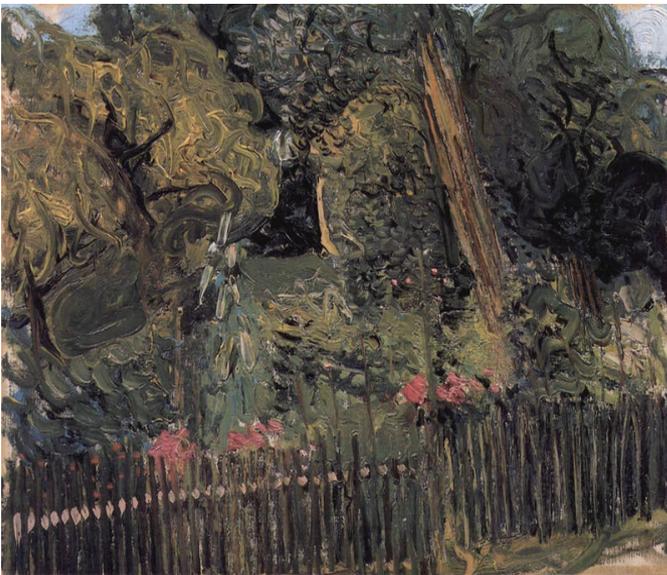


Abb. 41: R. Gerstl, Blick in den Park, 1908, 35,3 x 39,7 cm, Öl auf Leinwand, Leopold Museum, Wien



Abb. 42: J. Egger, Landschaft, undatiert, 41 x 84 cm, Öl auf Leinwand, Eigentümer unbekannt



Abb. 43: E. A. Dier, Idylle, ca. 1958, 40,2 x 50,1 cm, Öl auf Leinwand, Artothek des Bundes, Wien



Abb. 44: E. A. Dier, Wachauer Hochzeit, 1964, 90 x 100 cm, Öl auf Holzfaserplatte, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb. 45: E. A. Dier, Venusfest, undatiert,
s/w-Abbildung im Künstlerhausarchiv, Wien



Abb. 46: P. P. Rubens, Venusfest, um 1636/37, 217 x 350 cm, KHM Wien



Abb. 47: E. A. Dier, Die Hochzeit des Camancho, 1921, ca. 190 x 110 cm, Öl, s/w-Abbildung im Künstlerhausarchiv, Wien



Abb. 48: F. Goya y Lucientes, Die Schaukel, 1779



Abb. 49: E. A. Dier, Bauernkirmess (Ausschnitt), 1924,
ca. 100 x 70 cm, Aquarell, s/w-Abbildung im Künstlerhausarchiv, Wien



Abb. 50: E. A. Dier, Belvedere Legende, 105 x 202 cm, Öl, BmeiA Wien



Abb. 51: E.A. Dier, Die wunderbare Verteidigung von Stift Klosterneuburg gegen die Türken 1683, ca. 1963, 80 x 110 cm, Öl auf Holzfasertafel, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb. 52: E. A. Dier, Die drei Lebensalter, undatiert, 190 x 200 cm, Öl auf Leinwand, Eigentümer unbekannt



Abb. 53: E. A. Dier, Apokalyptisches Welttheater, undatiert, 117 x 120 cm, Öl auf Sperrholzplatte, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb. 54: H. Bosch, Weltgerichtstriptychon (Mittelteil),
1504-1508, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien

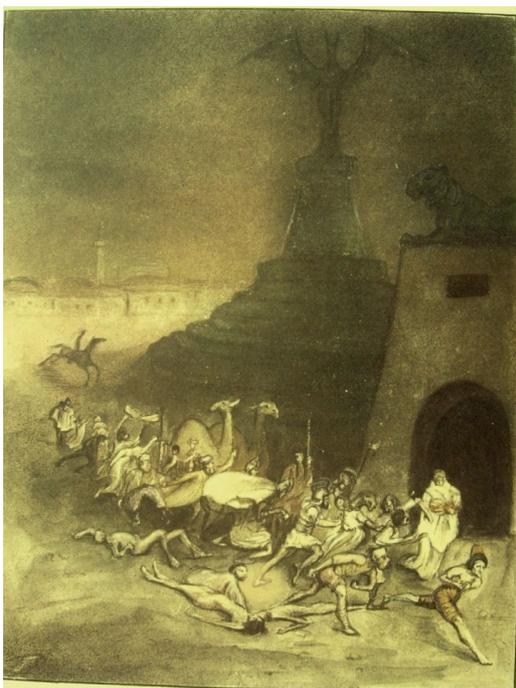


Abb. 55: A. Kubin, Antike Szene, um
1905, 32,4 x 24,6 cm, Tusche, Feder, Pinsel,
aquarelliert und gespritzt, ÖÖ.
Landesmuseum, Linz



Abb. 56: F. von Herzmanovsky-Orlando, o.T., 1919



Abb. 57: Rudolf Schlichter, Blinde Macht, 1935-37,
Öl auf Leinwand, 179 x 100 cm, Berlinische Galerie, Berlin



Abb. 58: E. Prihoda, Mythologische Szene, undatiert, 29,8 x 25,4 cm, Tusche auf Papier, Eigentümer unbekannt



Abb. 59: J. Toorop, De drie bruiden, 1893, 78 x 98 cm, Bleistift und Kreide auf Papier, Kröller-Müller Museum, Otterlo



Abb. 60: E. A. Dier, Im Garten, undatiert, 32 x 22 cm,
Federtuschezeichnung auf Papier,
Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb. 61: E. A. Dier, Sturmglöcken, Blatt 1 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 62: E. A. Dier, Waffenweihe, Blatt 2 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 63: E. A. Dier, Das Bruderschwert, Blatt 3 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm ,Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 64: E. A. Dier, Gott mit uns, Blatt 4 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 65: E. A. Dier, Allsieger Tod, Blatt 5 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 66: E. A. Dier, Was Hass schlug, Blatt 6 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 67: E. A. Dier, Der Held, Blatt 7 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 68: E. A. Dier, Heimgefunden, Blatt 8 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 69: E. A. Dier, Unvergessen, Blatt 9 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 70a: E. A. Dier, Vergangenheit und Leid, Blatt 10 der Serie:
Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung,
Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 70b: E. A. Dier, Neues Leben, Blatt 10 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Privatbesitz Ursula Müsch, Wien



Abb. 71: E. A. Dier, Frei sei die Heimat, Blatt 11 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 72: E. A. Dier, Friede auf Erden!, Blatt 12 der Serie: Zwölf Fantasien aus ernsteren Tagen, 1919, 42,5 x 31 cm, Radierung, Stadtmuseum Klosterneuburg



Abb. 73: E. A. Dier, Blatt 1 der Boccaccio-Mappe, 1924, 40 x 30 cm, Farblithographie, Sammlung Essl, Klosterneuburg

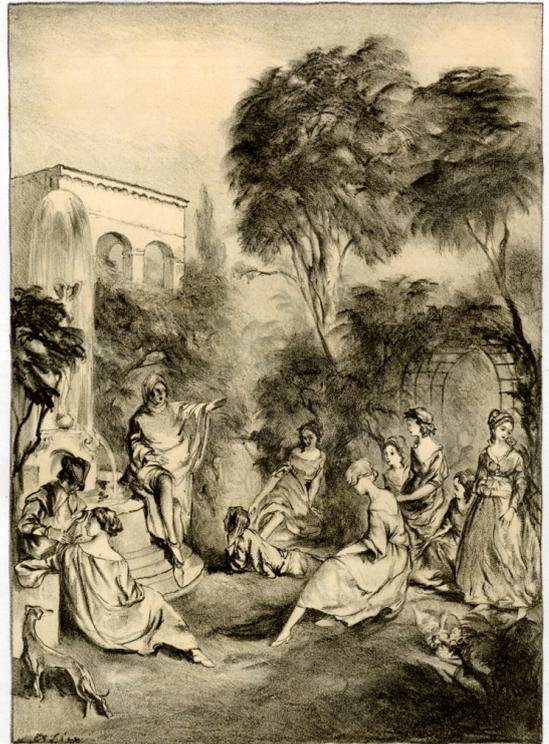


Abb. 74: E. A. Dier, Blatt 2 der Boccaccio-Mappe, 1924, 40 x 30 cm, Farblithographie, Sammlung Essl, Klosterneuburg

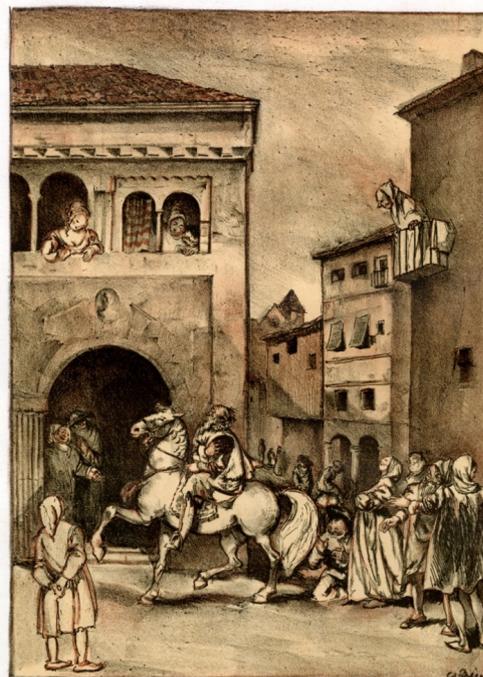


Abb. 75: E. A. Dier, Blatt 3 der Boccaccio-Mappe, 1924, 40 x 30 cm, Farblithographie, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb. 76: E. A. Dier, Blatt 4 der Boccaccio-Mappe, 1924, 40 x 30 cm, Farblithographie, Sammlung Essl, Klosterneuburg

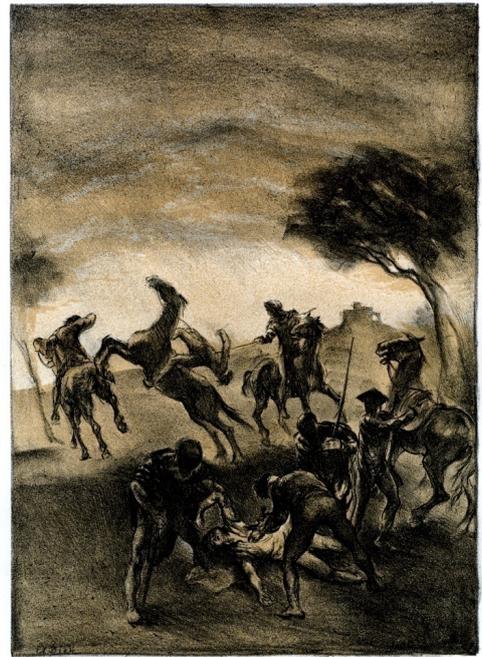
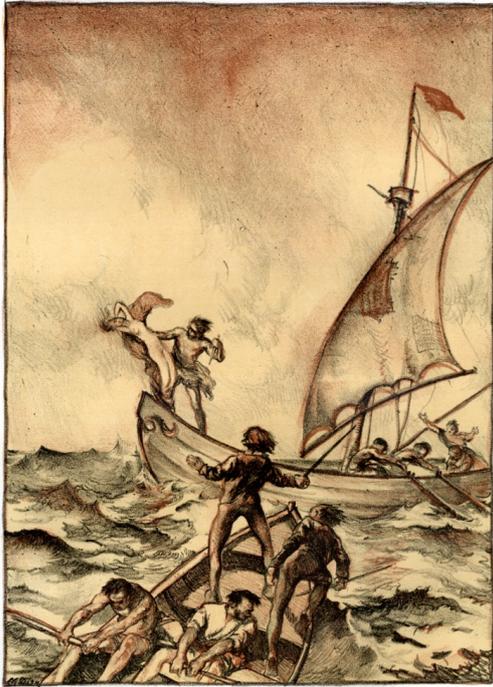


Abb. 77: E. A. Dier, Blatt 5 der Boccaccio-Mappe, 1924, 40 x 30 cm, Farblithographie, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb. 78: E. A. Dier, Blatt 6 der Boccaccio-Mappe, 1924, 40 x 30 cm, Farblithographie, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb. 79: F. de Goya y Lucientes, Disparate Pobre, Blatt 11 der Serie *Disperates*, 1. Hälfte 19.Jh., Radierung, 24,5 x 35 cm, British Museum, London



Abb. 80: E.A. Dier, Beethovens IX. Sinfonie, undatiert, Radierung, Privatbesitz Ursula Müsch, Wien

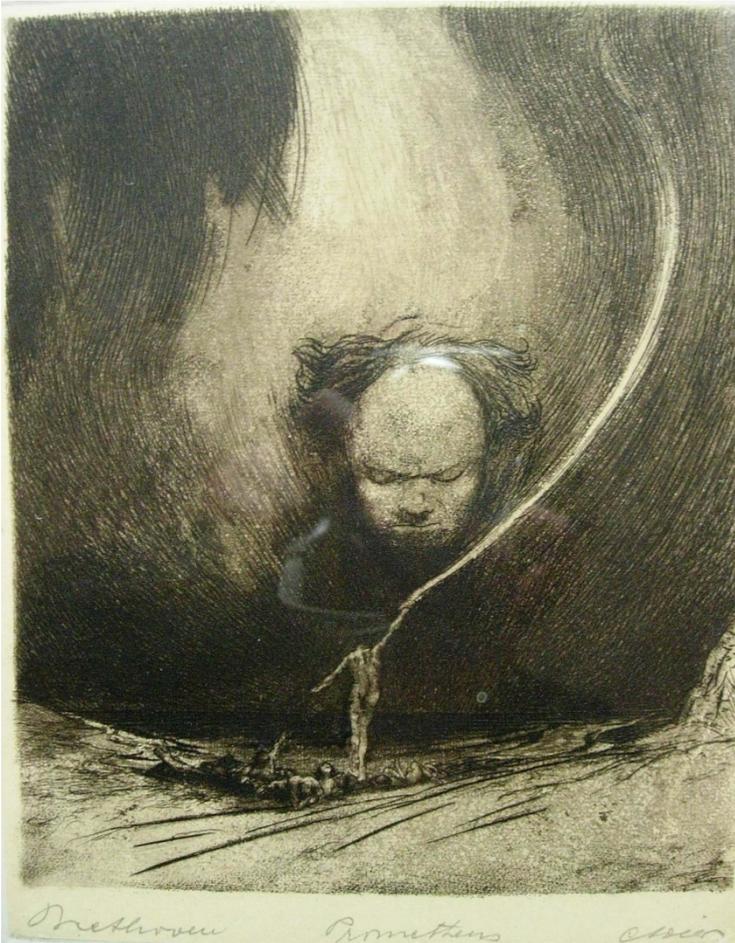


Abb. 81: E. A. Dier, Beethoven – Prometheus, undatiert, Radierung, Privatbesitz Ursula Müksch, Wien



Abb. 82: A. Kubin, Sekunde des Todes, um 1903/04, Tusche, Feder, laviert und gespritzt, 13,1 x 19,6 cm, OÖ. Landesmuseum, Linz



Abb. 83: Max Klinger, Narcissus und Echo, Blatt 7 der Serie Rettungen ovidischer Opfer, o. A.

Abstract:

This first monographic approximation to the Austrian painter and commercial artists Erhard Amadeus Dier (1893-1969) clarifies a characteristic aspect of the art during the intermediate war and post-war period in Austria: the convinced rootedness in the past and the high appreciation relating to crafts.

E. A. Dier was born in Vienna at the end of the 19th century, trained at the Academy of Fine Arts and he was a member of the Viennese Künstlerhaus for more than 40 years. He was a traditionalist and his achievements can be found in the area of portrait painting, still lifes, genre paintings, historical paintings as well as book illustrations, graphic cycles and exlibris.

His stylistic models are rooted in 18th and 19th century painting as well as in symbolism and art nouveau in his early works. In the period between 1930 and 1945 Dier lived in Switzerland and in Germany and became increasingly alienated from his painting colleagues in Austria and the developments there. He always tried to strengthen the relation to his mother country by emphasizing the typically Austrian spirit, which granted a primacy to baroque and Biedermeier to his work. He selected his models very specifically and absorbed mainly those colleagues, who also estimated a style which was related to their own history. This observation is no isolated phenomenon, but lines up Dier into the artist generation of artists from the outgoing 19th century, which did the step into a new time reluctantly.

Dier's permanent comparison to others and the urge to a general acceptance led to the fact that his work shows a lack of individuality and innovation. Therefore he will stay in the position of a supporting actor in the future discussion of art history.

Lebenslauf der Autorin

Persönliche Daten:

Name: Doris Ebner
Kontaktadresse: Dr. Josef Ender Str. 34, 4400 Steyr
E-mail : ebner_doris@gmx.net
Geboren: 22. Februar 1982 in Steyr

Ausbildung:

2006- 2008: Studium Niederlandistik, Universität Wien.
2006-2007: Studienaufenthalt im Rahmen von Erasmus, Universität Utrecht.
2002- 2008: Studium Kunstgeschichte, Universität Wien.
2000-2002: College für Mode und Bekleidungstechnik, Wien.
1992-2000: Gymnasium, Steyr.

Berufserfahrung:

2007-2008 Mitarbeiterin in der Abteilung Kunstvermittlung in der Albertina, Wien.
Aufgaben: u.a. Führungsbuchungen annehmen und bearbeiten, Team von Kunstvermittlern unterstützen und betreuen, Vorbereitung von Workshops, Beratung und Information von Besuchern, Kommunikation mit anderen Abteilungen, allgemeine Bürotätigkeiten.

2005 Praktikum während der Vorbereitungen zur Ausstellung "Ukiyo-e Reloaded" im MAK (Museum für angewandte Kunst, Kurator: Johannes Wieninger), Wien.
Aufgaben: Aufbereiten der Kunstwerke für einen Online-Katalog, Untersuchung div. Daten der digitalisierten Objekte, Untersuchung möglicher ikonographischer Quellen etc.

2004 Praktikum während der Vorbereitungen zur Ausstellung "Peter Paul Rubens" in der Albertina, Wien. (Kurator: Heinz Widauer)
Aufgaben: Kontrolle von Daten und Katalogtexten, Kommunikation mit Leihgebern und allgemeine Bürotätigkeiten.

2003-2007 Mitarbeiterin im Kartenverkauf in der Albertina, Wien.
Aufgaben: Verkauf von Eintrittskarten an der Kassa, Abrechnung der Tageseinnahmen, Beratung und Information von internationalen Besuchern.

Sprachen: Deutsch, Niederländisch, Englisch, Spanisch