universität wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Erika Abels-d'Albert

(1896 Berlin - 1975 Paris)
Malerin, Graphikerin, Modeschöpferin
und ihr Vater, der Kunstkritiker
Dr. Ludwig W. Abels

Eine Spurensuche

Verfasserin

Barbara Karahan, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin:	Ao. Univ.-Prof.in Dr.in Martina Pippal

Eugen d'Albert

Die Verwendung aller bisher unveröffentlichten schriftlichen Quellen, Bilder, Zeichnungen und Fotos erfolgte unter Zustimmung der derzeitigen Besitzer_innen. Sollte ungeachtet dessen eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, so ersuche ich um Kontaktaufnahme unter barbara.karahan@gmx.at.

Abbildungen Vorderseite

oben: Erika Abels-d'Albert in ihrem Atelier Gloriettegasse (1916); siehe: Abbildung 8, Seite XLVII.

unten: Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts (1919), Detail Coverinnenseite; siehe: Abbildung 34, Seite LXIII.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT 9
KURZBIOGRAPHIE 11
EINLEITUNG 13
Forschungsstand und Quellenlage 14
Inhalt 18
Ziel der Arbeit 19

I. DER GUTBÜRGERLICHE UND KUNSTSINNIGE FAMILÄRE HINTERGRUND ERIKA ABELS-D'ALBERTS

1. ZU DEN FAMILIEN ABEL(E)S UND MEWES 25
1.1. Die Großeltern: Salomon und Regine Abeles 25
1.2. Onkeln, Tante und Cousinen väterlicherseits 27
1.3. Der familiäre Hintergrund der Mutter – Anna Abels, geborene Mewes 28
1.4. Der Vater – Dr. phil. Ludwig Wilhelm Abels 29

2. ERINNERUNGEN AN DIE KINDHEIT: ERIKA ABELS-D'ALBERT UND DAS WHO IS WHO DER WIENER KUNSTWELT UM 1900 37
2.1. Plädoyer für eine Monographie über Ludwig W. Abels 43

II. DIE KÜNSTLERISCHE AUSBILDUNG ERIKA ABELS-D'ALBERTS

3. LUDWIG W. ABELS ALS ERSTER LEHRER 47

4. DIE MALSCHULE VON IRMA VON DUCZYŃSKA UND IMRE SIMAY 51
4.1. Irma von Duczyńska 52
4.2. Elza Kövesházi Kalmár 54

5. KÜNSTLERISCHER PRIVATUNTERRICHT BEI FELIX ALBRECHT HARTA 57

6. AUSBILDUNGSMÖGLICHKEITEN FÜR KÜNSTLERINNEN IN WIEN UM 1900 UND DIE LAGE BEI ERIKA ABELS-D'ALBERT 61
6.1. Die Wiener Kunstgewerbeschule 62

6.2. Die Kunstschule für Frauen und Mädchen, die k.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren 63
6.3. Aufenthalte zu Studienzwecken im Ausland 65
6.4. Unterricht in Perspektive bei Alois Augenfeld 66
6.5. Von der „weibliche[n] Unterdrückungsgeschichte“ zur „Reclaiming female agency“ – eine Atelier-Plauderei zur künstlerischen Ausbildung Erika Abels d'Alberts 67

III. BERUFLICHE ETABLIERUNG UND PROFESSIONALISIERUNGS-STRATEGIEN

7. DIE ERSTE AUSSTELLUNG ERIKA ABELS-D'ALBERTS – 1913 IM ÖSTERREICHISCHEN KUNSTVEREIN 75
7.1. Die Wahl des Ortes und des Zeitpunktes – eine strategische Entscheidung 76
7.2. Die Ausstellungsrezensionen in Sport und Salon und der Arbeiterzeitung 76
7.3. Die Vorbildhaftigkeit Frankreichs als Indiz moderner Kunstproduktion 78
7.4. Das weibliche „Genie“ 80
7.5. Die Position Ludwig W. Abels' zum Beruf Künstlerin 81
7.6. Die stilistische Ausrichtung Erika Abels-d'Alberts zu Beginn ihrer Laufbahn 83
8. ERIKA ABELS-D'ALBERT ALS MODESCHÖPFERIN 85
8.1. Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte als Vorbild 86
8.2. Die Schaffung einer Wiener Mode 89
8.3. Entwürfe im Skizzenbuch (1919) – Mode für die Neue Frau 91
8.4. Werbestrategien 94
9. DIE KÜNSTLER_INNENGRUPPE DIE UNABHÄNGIGEN 97
9.1. Das Haus der jungen Künstlerschaft – die ehemalige Galerie Miethke 98
9.2. Die Eigenbezeichnung Die Unabhängigen 100
9.3. Die erste Ausstellung der Unabhängigen – Die Exponate Erika Abels-d'Alberts 101
9.3.1. Das unbekannte Portrait von Sibylla Blei 103
9.3.2. Das Ölbild Schaffnerin 105
9.3.2.1. Der historische Hintergrund des Werkes 106
9.3.2.2. Die frauenbewegt/feministische Transformation 110
9.4. Die Teilnahme der Unabhängigen an der Winterausstellung im Künstlerhaus 1919 112
9.5. Die zweite Ausstellung Erika Abels-d'Alberts im Haus der jungen Künstlerschaft 114

10. DIE 1920ER JAHRE 117

11. POLITIKEN UND ORTE DER SELBSTINSZENIERUNG
ALS PROFESSIONELLE KÜNSTLERIN 125
11.1. Das Atelier als Topos – die Ateliers Erika Abels-d'Alberts 129
11.2. Gemalte und fotografische (Selbst-)Portraits Erika Abels-d'Alberts 134

IV. IM EXIL – DIE PARISER JAHRE

12. LUDWIG W. ABELS UND DIE ÜBERSIEDLUNG NACH PARIS 141
12.1. Paris als internationale Drehscheibe der Kunst 143

13. AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT UND WERKE
ERIKA ABELS-D'ALBERTS UM 1930 147
13.1. Die Teilnahme an der Ausstellung Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich
der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) 1930 148
13.2. Letzte Ausstellungen in Wien 150
13.3. Die Orientierung nach den USA 151
13.4. Hacky und das Portrait Hans Kühn – Zwei Arbeiten um 1930 152

14. DIE EMIGRATION ERIKA ABELS-D'ALBERTS NACH PARIS 155
14.1. Die wirtschaftliche Notlage bildender Künstler_innen um 1930 156
14.2. Politische Repressalien an Künstler_innen nach Machtergreifung
der Nationalsozialist_innen 157
14.3. Die Etablierung Erika Abels-d'Alberts auf dem französischen Kunstmarkt
in den 1930er Jahren 158

15. DIE NACHKRIEGSJAHRZEHNTE 163
15.1. Die Lebenssituation Erika Abels-d'Alberts in den 1960er und 1970er Jahren 164
15.2. Gewollte Remigration, ja oder nein? 167
15.3. Die künstlerische Tätigkeit Erika Abels-d'Alberts nach dem Krieg 168
15.4. Erika Abels-d'Albert und die zeitgenössische Kunst 172
15.5. Die letzten Lebensjahre 174

16. RESUMEE 177

ABKÜRZUNGS- UND SIGLENVERZEICHNIS 187
QUELLEN 189
LITERATUR (AUSWAHL) 193

ANHANG

DAS ŒUVRE III
Erläuterungen zum Werkverzeichnis ….....IV
Tafeln ….....VII
Werkverzeichnis ….....XIX
AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS XXXIX
DAS FOTOMATERIAL XLI
ERGÄNZENDE ABBILDUNGEN LIII
DAS SKIZZENBUCH ….....LXI
DAS BRIEFMATERIAL ….....LXXXVII
Erläuterungen zur Textwiedergabe ….....LXXXVIII
Abbildungen ….....XCI
Transkriptionen ….....XCIX
ABSTRACT CXLV
ABSTRACT (English) ….....CXLVII
CURRICULUM VITAE CXLIX

VORWORT

Manche Zufälle sind weichenstellend. Trotz feministisch kunstgeschichtlichem Interesse wäre der Name Erika Abels-d'Albert nie in mein Bewusstsein gedrungen, hätte mir nicht eines Tages Frau ao. Univ.-Prof.in Dr.in Martina Pippal anvertraut: „Ich glaube, ich hab' da was für Sie." Was sie mir eröffnete, war tatsächlich die Lösung meiner Suche nach einem Thema in den Forschungsbereichen bildende Kunst und Künstlerinnen. Martina Pippal überraschte mich mit Briefen, Fotos und einem Skizzenbuch der Malerin und Graphikerin Erika Abels-d'Albert, die sie im Nachlass ihrer Eltern entdeckt hatte.

Meine Entscheidung war schnell getroffen. Sich einer Künstlerin zu widmen, der man bisher weder vonseiten der Forschung noch vonseiten des Kunstmarktes Beachtung geschenkt hatte, empfand ich als ehrenvolle Herausforderung. Von der Qualität meiner Arbeit würde es abhängen, ein wissenschaftliches Interesse an ihr und ihrem Œuvre zu wecken und eine weiterführende Forschung anzuregen.

Die damit übernommene Verantwortung würde, das war mir noch vor Beginn der Arbeit klar, bereits bei der „richtigen" Suche nach Quellenmaterial beginnen. Diese musste jedoch erst einmal gelernt werden, denn sie war nie Teil meiner akademischen Ausbildung. Rückblickend betrachtet konnte mir nichts Besseres passieren. Heute bin ich – zumindest in Grundzügen – mit diesem grundlegenden wissenschaftlichen Instrumentarium vertraut. Eine neue Welt hat sich mir eröffnet, deren Faszination mich nicht mehr loslässt.

Eine Arbeit wie die hier vorliegende ist immer ein Gemeinschaftswerk. Zwar gibt es e i n e Verfasserin, aber viele Menschen tragen letztendlich zum Gelingen bei. Mein besonderer Dank gilt Martina Pippal, deren Offenheit, Großzügigkeit und Hilfsbereitschaft ich besonders hervorheben möchte. Ihr persönliches Interesse an diesem Thema, ihr positives Denken und das in mich gesetzte Vertrauen waren mir in all den Monaten eine wichtige mentale Stütze. Bedanken möchte ich mich auch bei der Vielzahl von Archivar_innen und Wissenschafter_innen, im In- wie im Ausland, die meinen Anfragen stets gewissenhaft nachgegangen sind. Sie sind in den betreffenden Fußnoten benannt. In Dank verbunden bin ich weiters Rudolfine Lackner. Sie stand mir von Beginn an mit fachlich anregendem und kritischem Input zur Seite und übernahm auch das Lektorat. Der innigste Dank gebührt meiner Tochter Denise und meinen Eltern, die mir in all dieser Zeit tatkräftig bei den alltäglichen Dingen im Leben zur Seite standen. Ihnen möchte ich vorliegende Arbeit widmen.

KURZBIOGRAPHIE

Erika Abels-d'Albert kam als Erika Anne Abeles[1] am 03. November 1896 in Berlin als Tochter des Wiener Kunstkritikers und Schriftstellers Dr. phil. Ludwig Wilhelm Abels, recte Ludwig Abeles, zur Welt. Ihre Mutter Anna Emilie Abel(e)s, geborene Mewes, stammte aus Gransee in der Nähe von Berlin. Bereits im Sommer 1898 übersiedelte die junge Familie nach Wien. In Wien oder Umgebung besuchte Erika Abel(e)s dann die Schule. In dieser Zeit wurde sie – aus einer jüdischen Familie (seitens ihres Vaters) stammend – römisch-katholisch getauft. In Wien erhielt sie später auch ihre künstlerische Ausbildung: in der Malschule bei Irma von Duczyńska (1911/12) und als Privatschülerin von Felix Albrecht Harta (1912/13). Ihre Entscheidung, professionelle Künstlerin zu werden, dürfte sehr früh gefallen sein. Bereits im Alter von 16 Jahren stellte sie sich – unter dem Pseudonym „d'Albert" – mit einer Kollektivausstellung (Portraits, Akte, Stillleben) der Öffentlichkeit vor. Sie nannte sich fortan „akademische Malerin" ohne je ein akademisches Studium absolviert zu haben. Um den ersten Weltkrieg beschäftigte sie sich auch mit Mode. Bald nahm sie jedoch davon Abstand und widmete sich ausschließlich der Malerei und Zeichnung. In den folgenden Jahren beteiligte sich Erika Abels-d'Albert, wie sie sich nun nannte, an einer Vielzahl von Ausstellungen. Sie exponierte in der Gruppe oder einzeln, in kleinem wie großem Rahmen. Ihr bevorzugter Ausstellungsort war das Wiener Künstlerhaus, wo sie der Jury regelmäßig Werke einreichte.

In den 1930er Jahren emigrierte Erika Abels-d'Albert nach Paris, wo ihre Eltern bereits seit 1929 lebten. Erneut unter ihrem Pseudonym „d'Albert" begann sie sich, auf dem dortigen Kunstmarkt zu etablieren. Obwohl der Aufenthalt der Familie Abel(e)s in Paris anfänglich wohl nur als vorübergehend (bis zur wirtschaftlichen und politischen Beruhigung in Österreich) geplant war, kehrte niemand mehr aus dem Exil zurück. Ludwig W. Abels starb 1937, Anna Abels Ende 1939.

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges verlieren sich die Spuren Erika Abels-d'Alberts bis weit über das Kriegsende hinaus. Fassbar wird sie erst wieder 1952, abermals in Paris. Ob sie nach Kriegsende erneut auf dem französischen Kunstmarkt Fuß fassen konnte, bleibt noch zu erforschen. In den 1960er und 1970er Jahren (und wahrscheinlich schon früher) verdiente sie jedenfalls ihren Lebensunterhalt durch die Erteilung von Deutschunterricht an Privatschülerinnen. Erika Abels-d'Albert starb verarmt am 07. März 1975 in Paris.

---

[1] Dieser mehrteilige Vorname findet sich auf einer einzigen, von der Künstlerin verfassten Postkarte (Nachlass HRP u. EPK, beiliegende Postkarte zum Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 17. April 1973; siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial*, CXXXVIII f). Ihn führt auch Martina Pippal – wohl aus gleicher Quelle – in ihrem Buch über ihren Vater, den Maler Hans Robert Pippal, an. (Pippal, Pippal, 26.) Eventuell ist der zweite Vorname „Anne" auch als „Anna" zu lesen. Eine Klärung durch Archivalien, etwa einen Geburtseintrag, steht noch aus. In dieser Arbeit wird die Künstlerin – ungeachtet ihrer mehrfach wechselnden Namensformen (siehe: Kurzbiographie) und in Anlehnung an die Fachliteratur und den Kunsthandel – durchgehend mit „Erika Abels-d'Albert" benannt.

EINLEITUNG

Ausgangspunkt für vorliegende Arbeit sind 31 Briefe, die Erika Abels-d'Albert zwischen 1961 und 1975 an die Architektin Eugenie Pippal-Kottnig (1921-1998) bzw. an die Familie Pippal nach Wien schrieb. Der Kontakt war anlässlich einer Parisreise des Künstlerehepaares Pippal 1952 zustande gekommen. In den Folgejahren entwickelte sich ein Briefverkehr, der bis zum Tod der Künstlerin 1975 andauerte. Diese Autographen fand Martina Pippal vor einigen Jahren im Nachlass ihrer Mutter. Sie wusste von „Mademoiselle Abels in Paris" aus den Erzählungen ihrer Eltern während ihrer Kindheit, jedoch hatte sie diese nie persönlich kennengelernt. Erst durch kunstwissenschaftliche Literatur entdeckte sie vor einigen Jahren, dass Erika Abels-d'Albert einst Malerin und Graphikerin gewesen war.

Weiters übergab mir Martina Pippal ein Konvolut von rund 100 Briefen und Postkarten. Sie waren gegen Ende der 1970er Jahre vom Wiener Kunsthändler Benedikt, vulgo Benno, Moser[2] als Geschenk an ihren Vater, den Maler Hans Robert Pippal (1915-1998), gekommen.[3] Das Geschenk Benno Mosers umfasste auch Gegenstände aus dem persönlichen Besitz Erika Abels-d'Alberts: zwei Postkarten an sie, ein Briefentwurf von ihr, mehrere (Mode-)Fotografien sie darstellend (vor 1920), zwei Zeitungsartikel über sie und ein Skizzenbuch (um 1919).

Alle diese Materialien sind erste, wichtige Puzzlesteine auf der Spurensuche nach der Malerin, Graphikerin und Modedesignerin Erika Abels-d'Albert.

Begleitend und ergänzend zu diesem vorliegenden Material wurden von mir einige Projekte initiiert. Sie dienen dazu, Erika Abels-d'Albert auch international bekannt zu machen und im besten Fall auch Informationen über sie zu erhalten. So legte ich im Spätsommer 2010 einen (mehrsprachigen) Wikipedia-Eintrag[4] sowie eine Website[5] über die Künstlerin an in der Hoffnung, so Forscher_innen, die (sicher zahlreichen) Besitzer_innen von Werken Erika Abels-d'Alberts wie den Kunsthandel und Kunstinteressierte zu erreichen und letztendlich einen fruchtbringenden Dialog zu erwirken.[6]

---

2 *19. Mai 1898 in Sulzbach a. Inn / Niederbayern, †18. Dez. 1988 in Wien; Beruf: Kunstschriftsteller und Kunsthändler, ledig, röm.-kath., wohnhaft Wien 14., Meiselstraße 49. Freundliche Auskunft von Elisabeth Voggeneder / MA 8 an Martina Pippal (per E-Mail, 29. März 2003).

3 Pippal, Pippal, 26. Moser war nicht nur Mentor von Hans Robert Pippal vor dem Zweiten Weltkrieg gewesen, er muss ehemals auch mit der Familie Abels bekannt gewesen sein. Diese hatte ihm offenbar, so vermutet Martina Pippal, im Zuge ihrer (als einstweilig angedachten ?) Übersiedlung nach Paris neben diesen Autographen etliche Gegenstände zur Aufbewahrung anvertraut: Bücher, Kunstzeitschriften, Zeitungsausschnitte über verschiedene Künstler, ein eigenhändig von Ludwig W. Abels korrigierter Vordruck seines Buches *Alt-Wien*, ein Türschild aus Messing mit der Aufschrift „Dr. Ludwig W. Abels" und eine Gipsbüste des slowenischen Künstlers Ivan Meštrović, Abels darstellend.

4 Erika Abels-d'Albert, http://de.wikipedia.org/wiki/Erika_Abels_d'Albert; Dank an Corinne Walter u. Dora Frank.

5 Erika Abels-d'Albert, erika-abels-dalbert.info/. Dank an Hermann Resinger.

6 Über die Kontaktadresse der Website haben sich bis zur Fertigstellung dieser Arbeit mehrere Personen an mich gewandt, die im Besitz von Briefmaterial und (möglichen) Werken der Künstlerin sind. Zwei Bilder wurden in vor-

Aus gleichem Grund nahm ich Kontakt mit Frau Dr.in Ilse Korotin, der Leiterin der *Dokumentationsstelle Frauenforschung* am *Institut für Wissenschaft und Kunst,* auf. Sie nahm die Biographie Erika Abels-d'Alberts dankenswerter Weise in die Online-Datenbank *biografiA – biografische Datenbank und Lexikon österreichischer Frauen* auf.[7]

Forschungsstand und Quellenlage

Die Forschungslage zu Erika Abels-d'Albert ist ausgesprochen dürftig. Die Künstlerin ist daher als eine derer zu bezeichnen, die in Vergessenheit geraten sind. Zwar erscheint ihr Name kontinuierlich seit ihren Lebzeiten in verschiedensten (Künstler_innen-)Lexika, jedoch mit höchst fragmentarischen und teils falschen Angaben. In der neueren Fachliteratur findet sich der Name Erika Abels-d'Albert, wenn überhaupt, nur in anderen thematischen Zusammenhängen – etwa als Mitglied der Künstler_innengruppe *Die Unabhängigen*. Sie selbst stand noch nie im Zentrum einer Forschungsarbeit.

Selbst die frauenspezifische Kunstgeschichtsschreibung weiß nur wenig über sie zu berichten. In dem Standardwerk von Sabine Plakolm-Forsthuber über *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938*, 1994 erschienen, kommt Erika Abels-d'Albert nicht vor.[8] Zumindest genannt wird sie 1985 im Katalog der Ausstellung *Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich*[9] und im Zuge der beiden Ausstellungen des (heutigen) *Wien Museums: Grazie und Expression*[10] und *Blickwechsel und Einblick*[11] im Herbst und Winter 1999. Auf letzterer wurde ihr im Depot des Museums befindliches, von seinem Thema her höchst interessantes Ölgemälde *Schaffnerin* (Tf. 2 / VIII) von 1919 ausgestellt.

Dieses Bild ist zugleich das einzige mir in einer öffentlichen Sammlung in Österreich bekannte Gemälde Erika Abels-d'Alberts.[12] Die *Albertina* besitzt zwei Zeichnungen der Künstlerin: eine Kreidezeichnung *Sitzender Frauenakt*[13] (1921, Tf. 3 / IX) und eine Kohlezeichnung *Kopf einer Frau in mittleren Jahren*[14] (1924, Tf. 4 / X). Weitere, äußerst seltene Angaben zu Sammlungsorten ihrer Werke sind unvollständig bzw. stimmen nicht mehr mit dem aktuellen Sammlungsbestand überein. So etwa blieben Anfragen an zwei in der älteren Literatur namentlich genannte Sammlungsorte, das einstige

---

liegende Arbeit aufgenommen. Siehe: Diese Arbeit, 169 f.

7 Erika Abels-d'Albert, http://www.biografia.at/; In abgeänderter Form wird sie auch Teil von *biografiA – Biografisches Lexikon österreichischer Frauen* sein.

8 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen.

9 Koller / Withalm, Vertreibung, 172.

10 Wien Museum, Grazie und Expression. Dank an Ursula Müksch für diesen Hinweis.

11 Doppler, Blickwechsel, 125 (Abb. S. 124).

12 Informationen über dieses Bild hat das Wien Museum allerdings kaum. Freundliche Auskunft von Ursula Storch / Wien Museum, November 2009.

13 Albertina, Nr. 25.042, datiert und signiert, 39,5 x 30,1 cm (Passepartoutmaß). Lt. Eingangsbuch wurde die Kreidezeichnung am 1. Jänner 1926 „von der Künstlerin" um ATS 80,-- erworben.

14 Albertina, Nr. 23.557, datiert und signiert, 56 x 41,8 cm (Passepartoutmaß). Lt. Eingangsbuch wurde die Kohlezeichnung 1924 – am Höhepunkt der Inflation – um 30.000 Kronen erworben.

„graphische Kabinett in Agram“[15] und die private Kunstsammlung Dr. Georg Wacha[16], Begründer und früherer Direktor des Linzer Museums *Nordico*, ergebnislos.

Der prekären Sachlage zum Verbleib des Œuvres Erika Abels-d'Alberts kommt das Fehlen biographischer Fakten hinzu. Insofern verwundert es nicht, dass auch die neuere Sekundärliteratur kaum über die Künstlerin zu berichten weiß. Im Katalog der Ausstellung *Blickwechsel und Einblick* findet sich lediglich folgende – zu revidierende – Kurzbiographie:

> „Erika Abels-d'Albert, geb. Abels [sic], 1896 (Berlin) - 1941 (?), Porträit-, Akt- und Stilllebenmalerin, Grafikerin, Tochter des österreichischen Kunstschriftstellers Ludwig Abels. Ausbildung in Wien bei Irma von Duczynska und Felix Albrecht Harta. Studienreisen nach Italien, Deutschland und Ungarn. Erste Ausstellung mit Portraits, Akten, Stillleben und Modeentwürfen schon im Alter von 16 Jahren. In der Folge Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen in Wien und Paris. 1941 deportiert (?) [sic]“[17]

Erneut taucht ihr Name 2003 in Wladimir Aichelburgs Werk über *Das Wiener Künstlerhaus* auf. Hier wird Erika Abels-d'Albert erfreulicher Weise über ausgewiesene Archivalien fassbar. Aichelburg nennt sie als Mitglied der Künstler_innengruppe Die Unabhängigen, die 1919 im Künstlerhaus ausstellte, und im Zuge der *Kunstschau*, die 1925 dort gastierte.[18] Der ein Jahr später, 2004, – wiederum vom Wien Museum – veröffentlichte Katalog *Schiele & Roessler* zeigt, dass das Werk von Erika Abels-d'Albert sehr wohl in der zeitgenössischen Kunstkritik und zwar wohlwollend rezensiert wurde. Der Autor des Katalogbeitrags, Tobias G. Natter, nennt sie erneut in Zusammenhang mit der Künstler_innengruppe Die Unabhängigen.[19] Martina Pippal schließlich publizierte ihr Wissen über die Familie Abels in der Monographie *Hans Robert Pippal*, 2003 erschienen. Darin finden sich erstmals auch Informationen zu Erika Abels-d'Albert in der Nachkriegszeit.[20]

Eine wichtige Quelle über Erika Abels-d'Albert liefern lexikalische Einträge, die weit umfangreicher sind, als die biographischen Angaben in der neueren und neuesten (kunst-)geschichtlichen Fachliteratur. Bereits zu ihren Lebzeiten, 1928 und 1929, erschien *Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft*[21], das 1928 1.500 und im Folgejahr 3.000 Kurzbiographien von in Wien lebenden und in der Öffentlich-

---

15 Planer, Jahrbuch 1928, 5; Planer, Jahrbuch 1929, 6. Lt. Auskunft von Margarita Šimat / Kabinett für Graphik (HAZU), Zagreb (per E-Mail, März 2010) befindet sich kein Werk oder Dokument von/zu Erika Abels-d'Albert in der Sammlung.

16 AKL, 1, 119. Claudia Peschel-Wacha, die Tochter von Georg Wacha, teilte mir freundlicher Weise mit (per Telefon, März 2011), dass sie gemeinsam mit ihrem Vater eine Liste aller in seinem Besitz befindlichen Kunstwerke erstellt hat. Der Name Erika Abels-d'Albert scheint darin nicht auf.

17 Doppler, Blickwechsel, 125.

18 Aichelburg, Künstlerhaus 1861-2001, 282 u. 285.

19 Natter, Roessler, 37 f.

20 Pippal, Pippal, 26.

21 Planer, Jahrbuch 1928, 5; Planer, Jahrbuch 1929, 5-6.

keit „tätigen Kräfte[n]“[22] verzeichnete. Dazu zählte der Herausgeber Franz Planer auch Erika Abels-d'Albert. Da die „Angaben fast ausnahmslos auf Mitteilungen der betreffenden Persönlichkeiten“ selbst beruhen[23], stellen diese eine vertrauenswürdige und im Fall der Künstlerin vergleichsweise umfangreiche Quelle dar. Der vollständige Eintrag lautet:

> „Abels d'Albert Erika, Malerin und Graphikerin. – Die Tochter des Kunstschriftstellers und Kunsthistorikers Dr. Ludwig W. Abels, dem Wien so viele liebevolle und feinempfundene Kunstmonographien über sein altes Kulturgut verdankt, ist als bildende Künstlerin in weitesten Kreisen bekannt. Erika A. (Geburtstag: 3. November) wurde in Berlin geboren, studierte bei Irma von Duczynska und dann bei Felix Albrecht Harta in Wien. Schon als Kind bereiste sie Italien, Deutschland, Ungarn und lernte unter der fachkundigen Leitung ihres Vaters an den Schätzen der Kunstmuseen und in Ausstellungen. Später kam sie auch nach Nord- und Südtirol. Im Alter von 16 Jahren trat sie unter dem Pseudonym d'Albert das erstemal mit einer Kollektivausstellung von Porträts, Akten und Stilleben, auch Modeentwürfen usw. vor die Öffentlichkeit. In den folgenden Jahren stellte sie öfters kollektiv, aber auch als Gast, im Künstlerhaus, im Theseustempel, bei Miethke, in der Klimt-Gruppe und im Museum für Kunst und Industrie aus. – Das Museum der Stadt Wien besitzt ihr sehr bekanntgewordenes Ölbild >Wiener Schaffnerin<, interessant als Kunst- und Zeitdokument des Krieges. Das Werk gelangte als Schenkung des bekannten Sammlers Komm.-Rat. Josef Siller in das Museum. Die Wiener graphische Sammlung Albertina erwarb von ihr Kreidezeichnungen, das Graphische Kabinett in Agram und ausländische Kunstsammler stellten sich als Käufer ein. – E. d'A. ist Mitglied des Eckart-Bundes und des >Zentralverbandes bildender Künstler<. Sie ist unverheiratet. – Wohnung und Atelier: XIII., Altgasse 27.“[24]

Die Kenntnis von weiteren Ausstellungsbeteiligungen Erika Abels-d'Alberts verdanken wir Heinrich Fuchs. In seinem Lexikon *Die Österreichischen Maler der Geburtenjahrgänge 1881-1900* listet er die *Galerie St. Lucas* in Wien (1920 und 1922), das Künstlerhaus Wien (1926, 1927 und 1931) sowie die *Galerie Grégoire Schusterman* in Paris (1935) als Ausstellungsorte auf.[25] Diese Angaben finden sich auch bei Rudolf Schmidt.[26] Zusätzliche Informationen beinhaltet das *Allgemeine Künstlerlexikon*. Ein von Georg Wacha verfasster Beitrag liefert weitere Informationen, etwa dass Erika Abels-d'Albert „zunächst im Sezessionsstil Klimts und Mosers“ gearbeitet habe. Er nennt bisher unbekannte Ausstellungsorte, so die *Buchhandlung Seilerstätte* (1928) und *Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)* (1930) und komplettiert die Ausstellungstätigkeit der Künstlerin im Wiener Künst-

22 Planer, Jahrbuch 1929, 4.

23 Ebd.

24 Planer, Jahrbuch 1928, 5.

25 Fuchs, Maler 1881-1900, K 9. Die Witwe, Elisabeth Fuchs, teilte mir freundlicher Weise mit (April 2010), dass sich im Nachlass ihres Mannes keine weiteren Informationen zu Erika Abels-d'Albert befinden.

26 Schmidt, Künstlerlexikon, 5-6. Bei Fuchs wie Schmidt findet sich die Schreibweise „Gregoire Schustermann“.

lerhaus mit dem Jahr 1919. Weiterführend ist auch der Hinweis auf Zeitungsbeiträge seines Vaters Robert Wacha über Erika Abels-d'Albert im *Neuen Wiener Tagblatt* (1925 und 1928).[27] Den vollständigsten lexikalischen Eintrag über die Künstlerin hat Ursula Müksch für das noch zu erscheinende *Internationale Handbuch aller bildenden Künstlerinnen* zusammengestellt.[28] Als Beispiel für ein nicht kunst- wenngleich wienspezifisches Lexikon sei Felix Czeikes *Historisches Lexikon Wien* angeführt.[29] Aufnahme fand Erika Abels-d'Albert auch im *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* von E. Bénézit. Darin wird der Verweis von Heinrich Fuchs auf Ausstellungsbeteiligungen in Paris um die *Société Nationale des Beaux-Arts* (1935) erweitert. Dieser Eintrag belegt auch Werkverkäufe der Künstlerin in Paris nach ihrer Emigration.[30]

Online abrufbar ist der Name „Erika Abels-d'Albert" über diverse internationale Künstler_innen-Datenbanken.[31] Meist nennen diese jedoch nur biographische Eckdaten. Gelegentlich verweisen sie auf Versteigerungen im *Auktionshaus Dorotheum Wien* in den 1990er Jahren und zeigen (schlechte) Schwarzweißabbildungen der versteigerten Werke.[32] Die angeführten, ausgesprochen niedrigen Auktionsergebnisse sind symptomatisch für die selbst auf dem Kunstmarkt ihrer Heimatstadt unbekannte Künstlerin. So konnte ihr im Oktober 1990 angebotenes Bild *Gelbe Chrysanthemen* (Tf. 6 / XII) nicht versteigert werden.[33] Ihr (beschädigtes) Ölbild *Fünf Äpfel mit Trauben* wurde im Oktober 1996 um gerade einmal ATS 6.000 verkauft.[34] Ihr Gemälde *Blumen vor einem Diwan* (Tf. 5 / XI) musste insgesamt drei Mal, 1994, 1995 und 1996 mit stetig fallenden Schätzpreisen angeboten werden, ehe es endlich eine/n Käufer_in – zur Hälfte des niedrigsten Schätzpreises – fand.[35]

Allen hier genannten biographischen Einträgen zu Erika Abels-d'Albert ist gemeinsam, dass die Informationen über die Künstlerin und ihr Schaffen mit den späten 1930er Jahren versiegen. Der Vermerk bei Fuchs „am 4. November 1941 nach unbekannt wohin abgemeldet" führte zu der – glückli-

---

27 AKL, 1, 119.

28 Dank an Ursula Müksch für das Manuskript.

29 Czeike, Lexikon Wien, 3.

30 „PRIX. – PARIS. Vte X..., 10 mai 1935: *Diane* (carton): 400 fr. – *Hortensia* (carton): 230 fr." Zitiert aus: Bénézit, Dictionnaire, 1, 82.

31 Etwa: www.askart.com, www.artinfo.com, www.artnet.de, web.artprice.com;

32 Eine Kontaktaufnahme zu den Verkäufer_innen und Käufer_innen der Gemälde Erika Abels-d'Alberts über das Dorotheum war leider nicht möglich. Lt. der Provenienzforscherin des Dorotheums, Felicitas Thurn-Valsassina, sind aus den 1990er Jahren keine diesbezüglichen Unterlagen mehr erhalten.

33 Dorotheum Wien, Kunst des 20. Jahrhunderts (Katalog), Auktion am 18. Oktober 1990, Lot 134, Schätzpreis: ATS 12.000 - 15.000; Kommentar: „Bought in".

34 Dorotheum Wien, Möbel (Katalog), Sonderauktion am 16. Okt. 1996, Lot 276, Schätzpreis: ATS 6.000, Zuschlagspreis: ATS 6.000.

35 Dorotheum Wien, Klassische Moderne (Katalog), Auktion am 04. Mai 1994, Lot 127, Bezeichnung *Blumen auf einem Tisch*, Schätzpreis: ATS 35.000 - 45.000; Dorotheum Wien, Kunst des 20. Jahrhunderts (Katalog), Auktion am 13. Juni 1995, Lot 5, Schätzpreis ATS 25.000 - 35.000; Dorotheum Wien, Kunst des 20. Jahrhunderts (Katalog), Auktion am 24. April 1996, Lot 423, Schätzpreis: ATS 18.000 - 25.000, Zuschlagspreis: ATS 9.000. Dank an Elke Doppler-Wagner / Galerie Schütz Wien.

cher Weise – falschen, sich durch alle späteren biographischen Einträge ziehenden Annahme, dass die Künstlerin 1941 möglicher Weise deportiert und im KZ ermordet wurde.[36]

Inhalt

Zu Beginn der Arbeit steht die Frage nach dem familiären Umfeld Erika Abels-d'Alberts. Rückblickend bis zur Großelterngeneration wird der soziale und gesellschaftliche Hintergrund der Künstlerin verdeutlicht. Ihrem Vater, dem Kunstkritiker Dr. Ludwig W. Abels, wird dabei besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Am Ende dieses Kapitels werden die in den Briefen an das Ehepaar Pippal niedergeschriebenen Kindheitserinnerungen Erika Abels-d'Alberts mit der Biographie ihres Vaters abgeglichen und chronologisch zugeordnet.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der künstlerischen Ausbildung Erika Abels-d'Alberts. Dabei interessieren Fragen zu den Ausbildungsmöglichkeiten angehender Künstlerinnen um 1900 und deren Stellenwert gerade im Vergleich zur Ausbildungssituation ihrer Berufskollegen. Die Ausbildungswege ihrer Lehrerin, der Malerin Irma von Duczyńska, und deren Freundin, der Bildhauerin Elza Kövesházi Kalmár, werden stellvertretend für tausende ähnlich gelagerte näher beleuchtet. Zum Hauptteil der Arbeit überleitend wird nach deren Verankerung auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt gefragt. Das Kapitel schließt mit einer persönlichen Stellungnahme Erika Abels-d'Alberts zu ihrer Berufsausbildung.

Der Hauptteil dieser Arbeit behandelt die Etablierung der Künstlerin auf dem heimischen Kunstmarkt, von ihrer ersten Ausstellung 1913 bis Anfang der 1930er Jahre. Dabei wird neben ihrer Profession als Malerin und Graphikerin auch ihre bisher völlig unbekannte, um den Ersten Weltkrieg herum ausgeübte, berufliche Tätigkeit als Modezeichnerin und Modeschöpferin erfasst. Neben der Aufarbeitung von diversen Ausstellungsbeteiligungen samt den in diesem Zusammenhang eingereichten und ausgestellten Werken der Künstlerin gilt das Interesse vor allem jenen Politiken, die Erika Abels-d'Albert nutzte, um als Professionistin Anerkennung zu finden.

Der vierte und letzte Teil dieser Arbeit behandelt die Jahre im Exil. Er frägt eingangs nach den wirtschaftlichen und politischen Repressalien für Kulturschaffende in Österreich und der zeitgleichen Situation in Paris. Die Übersiedlung Ludwig W. Abels' nach Paris im Jahr 1929 wird ebenso thematisiert wie die Etablierung Erika Abels-d'Alberts auf dem Pariser Kunstmarkt der 1930er Jahre. Im abschließenden Kapitel *Die Nachkriegsjahrzehnte* wird auf die Lebens- und Arbeitssituation der alternden Künstlerin von Anfang der 1960er Jahre bis zu ihrem Tod 1975 eingegangen. Auch das Thema der Remigration wird dabei kurz gestreift.

Die vorliegende Arbeit verfügt über einen umfangreichen Anhang. Er besteht aus einem ersten Werk- und Ausstellungsverzeichnis zu Erika Abels-d'Albert ebenso wie aus einem alle derzeit bekannten Werke und Fotoportraits der Künstlerin umfassenden Abbildungsteil. Auf Wunsch von Martina

[36] Fuchs, Maler 1881-1900, K 9.

Pippal wurde auch das Skizzenbuch mit seinen an die 100 Skizzen lückenlos abgebildet und last but not least die 31 Autographen der Künstlerin an das Ehepaar Pippal transkribiert. Diesem Briefmaterial wurden meinerseits einige aussagekräftige Briefe aus dem Archiv des Wiener Künstlerhauses und dem Konvolut Benno Moser beigefügt.

Ziel der Arbeit

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, aus dem Nachlassmaterial des Ehepaares Pippal, den Resultaten aus der Archivrecherche und den Erkenntnissen aus der Primär- und Sekundärliteratur ein erstes Gerüst zu Leben und Werk Erika Abels-d'Alberts vorzulegen. Dabei spannt sich der Bogen von der Aufzählung allgemeiner bis hin zu im Detail analysierter Fakten und Daten. Lückenhaft bleibt das Gerüst allemal. Ganz bewusst wurde das Thema kultur- und sozialhistorisch aufgearbeitet und auf eine stilistische Analyse und Einordnung der (spärlich bekannten) Werke der Künstlerin im Sinne der *Wiener Schule der Kunstgeschichte* verzichtet.

Für mich gilt, diese heute völlig unbekannte Wiener Künstlerin wieder in unser kollektives, kulturelles Gedächtnis zurückzuholen und dieses um ihren Namen zu bereichern. Abgesehen von ganz wenigen Künstlerinnen – ich beziehe mich hier auf den deutschsprachigen Raum – wie etwa Angelika Kauffmann, Tina Blau, Paula Modersohn-Becker, Erika Giovanna Klien, Friedl Dicker-Brandeis, Gabriele Münter, Käthe Kollwitz, Marianne von Werefkin oder jüngst Helene Funke sind kunstschaffende Frauen nicht Teil der „offiziellen" Kunstgeschichte. „Die Gründe, warum Künstler und vorrangig Künstlerinnen zeitweise oder überhaupt in Vergessenheit gerieten, sind vielfältig, die Zusammenhänge sehr komplex und oft schwer rekonstruierbar."[37] Dass die Erinnerung gerade an Künstlerinnen – aller historischen Epochen – nicht wach gehalten wurde, sie selbst kaum Thema der Forschung waren und somit auch keine Traditionslinien der Kunst von Frauen aufgezeigt werden konnten, ist weit mehr als Zufall. Es war und ist noch heute systematisches Kalkül einer patriarchal strukturierten Kunstgeschichtsschreibung.[38]

Diesem strategischen Verschweigen kam im Fall der Generationen um Erika Abels-d'Albert die jahrelange Terrorherrschaft des Nationalsozialismus zu Hilfe. Durch sie entstand ein Bruch – gleichermaßen für die Entwicklungsverläufe der künstlerischen Frauenbewegungen wie der Frauenbewegungen in Österreich im Allgemeinen – der derart massiv war, dass er bis heute nicht überwunden werden konnte. „The erasures of the 1930s and 1940s have made it difficult to imagine how vibrant und successful women were as public artits in imperial Vienna."[39] Dieser Bruch vermochte „nahezu alle vor 1938 existierenden, pionierinnenhaften individuellen wie institutionellen, frauenbewegten Ansätze in

37 Nowak-Thaller, Funke, 9.

38 Hille, Malerinnen, 233. Siehe auch: Mader, Beruf Künstlerin, 153-161.

39 Johnson, Memory, 1.

der (bildenden) Kunst in Österreich und (mit einem Bezug auf den Zweiten Weltkrieg) weltweit zum Vergessen zu bringen". So konnten etwa, auf Österreich bezogen, die so wichtigen künstlerischen Frauenbewegungen der 1970er Jahre – u.a. *VALIE EXPORT* und die *Internationale Aktionsgemeinschaft Bildender Künstlerinnen (IntAkt*) – nicht auf die vor 1938 bereits existierenden frauenbewegten Errungenschaften in der Kunst aufbauen. „[D]as ganze Gut war zerstört, verschwunden, verschüttet."[40]

Noch heute sind die Politiken von Künstlerinnen der Jahrzehnte um und nach 1900 kaum Bestandteil der Kunstwissenschaft und dies obwohl sie als „bereits sehr ausdifferenzierte politische und auch theoretische Aufbauarbeit in der Kunst" bezeichnet werden können.[41] Die österreichische Moderne gilt nach wie vor schlechtweg als männlich.

> „Namen wie Gustav Klimt, Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Gustav Mahler, Arthur Schnitzler, Karl Kraus und all die anderen sind allgemein geläufig, ihre Leistungen analysiert, interpretiert und die Ergebnisse beliebig oft repetiert. Wiederholungen bestimmen die Wirklichkeit. Dadurch gräbt sich die scheinbare Bedeutungshaftigkeit der zu Größen stilisierten Heroen unwidersprochen in das Gedächtnis der Nachwelt ein. Annahmen werden zu Realitäten, Legenden zu Geschichte, Mythen zu neuen Glaubensbekenntnissen."[42]

Selbst die feministische Kunstgeschichtsschreibung ist vor Ausschließungsmechanismen nicht gefeilt. Zweifellos ist es ihr großer Verdienst, das Leben und Schaffen zahlreicher Künstlerinnen während der letzten 40 Jahre erstmals beleuchtet und das Wissen darüber zunehmend vertieft zu haben. Genannt seien hier Vertreterinnen der Elterngeneration von Erika Abels-d'Albert etwa Berthe Morisot, Mary Cassatt, Marie Bashkirtseff oder Camille Claudel. Die Problematik bestand und besteht jedoch darin, dass diese wenigen Fallbeispiele rasch exemplarischen Charakter erlangten. Eine Mythenbildung setzte ein und Künstlerinnen, die nicht in dieses Schema passten, wurden aus dem Interessensbereich der Künstlerinnenforschung ausgeschlossen. So stehen heute einige, mittlerweile zu Ikonen der feministischen Forschung avancierte Künstlerinnen noch immer tausenden nicht oder kaum erforschten gegenüber.[43]

Im Sinne einer modernen, gendergerechten Kunstgeschichtsschreibung ist der bedeutende kreative und treibende Anteil von Künstlerinnen an der *Wiener Moderne* – fern ab der ihnen von der gängigen Kunstgeschichte zugewiesenen ausschließlich reproduzierenden Rolle – klarzustellen und hervorzuheben. Dabei geht es nicht nur um die Dekonstruktion des patriarchalen Geschichtsmythos Wiener Moderne. Es geht a u c h um die – noch immer ausstehende – Benennung und Würdigung der emanzipa-

40 Lackner, VBKÖ Festschrift, 18.

41 Lackner, VALIE EXPORT, 322 f.

42 Fischer, Antimoderne, 208.

43 Mader, Beruf Künstlerin, 15.

torischen Entwicklungsverläufe dieser Zeit als *Erste* oder *Historische Frauenbewegung* in der Kunst.[44]

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Teil dieser Bestrebungen. Durch sie wird eine weitere, bisher „hinausgeschriebene“[45] Künstlerinnenbiographie dieser Zeit mit einem reichen Spektrum an frauenbewegt/emanzipatorischen Politiken sichtbar. Möge diese Arbeit zum Weiterforschen und In-die-Tiefe-Gehen ermutigen.

---

44 Der Begriff Erste künstlerische Frauenbewegungen versteht sich in Anlehnung an den allgemein bekannten Begriff der Künstlerischen Frauenbewegungen der 1970er Jahre in Österreich (u.a VALIE EXPORT, IntAkt - Internationale Aktionsgemeinschaft). Er benennt gezielt die zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits existierenden, jedoch verdrängten und vergessenen Frauenbewegungen in der Kunst in Österreich. Siehe: Lackner, VALIE EXPORT, 14 u. 18; Lackner, VBKÖ Festschrift, 14-18; Lackner, VBKÖ and IntAkt.

45 Siehe dazu Julie M. Johnson, die in ihrem Artikel über die erste legendäre Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs von 1910 herausgearbeitet hat, dass Künstlerinnen bewusst aus der Kunstgeschichtsschreibung ausgeschlossen wurden. Dieselbe, Schminke und Frauenkunst, in: Fischer, Antimoderne, 167-178.

I. DER GUTBÜRGERLICHE UND KUNSTSINNIGE FAMILÄRE HINTERGRUND ERIKA ABELS-D'ALBERTS

1. ZU DEN FAMILIEN ABEL(E)S UND MEWES

Viele Biographien von Künstlerinnen dieser Zeit beginnen mit dem Hinweis, dass diese einer gutbürgerlichen und kunstsinnigen Familie entstammten, dass ihre Väter, Ehemänner oder Brüder selbst Künstler waren oder einem benachbarten Beruf nachgingen. Sie waren Kunsthändler, Galeristen, Kunsthistoriker etc.[46] Wie sah dies nun bei Erika Abels-d'Albert aus? Welcher sozialen Schicht entstammte sie? Wer waren ihre Eltern, wer ihre weiteren Angehörigen? Wie wuchs sie auf und welchen Stellenwert spielte dabei die Kunst? Wer war es letztendlich, der Erika Abels-d'Albert auf diese brachte? Wer förderte ihre Begabung?

1.1. Die Großeltern: Salomon und Regine Abeles

Der Großvater Erika Abels-d'Alberts väterlicherseits, Salomon Abeles, wurde im April 1828 in Neu Zellitsch in Böhmen geboren.[47] Mit ihm begann der gesellschaftliche Aufstieg der Familie. Er heiratete die aus Pressburg stammende, am 30. August 1839 geborene,[48] Regine Frankl[49]. Beide ließen sich in Wien nieder, wo Salomon Abeles als Uhrenhändler tätig wurde.[50] Seine am 07. Februar 1857 protokollierte Firma war eine der ältesten hiesigen der Uhrenbranche.[51] Mit dem Geschäft in der Wiener Innenstadt[52] und einer Filiale in Budapest in ebenso nobler Lage[53] zählte die Firma *Salomon Abeles* bald zu den bestfundierten Grosshandlungshäusern der Uhrenbranche der österreichisch-ungarischen Monar-

---

46 Birgit Ben-Eli, Austria: Jewish Women Artists, in: Jewish women's archive. „Jewish Women. A comprehensive historical Encyclopedia", http://jwa.org/encyclopedia/article/austria-jewish-women-artists (August 2011).

47 IKG-Wien, Matrikenamt, Sterbebuch über die in Wien bei der israelitischen Kultusgemeinde vorkommenden Todesfälle, B 1411.

48 WStLA, BG Innere Stadt A4/3, Verlassenschaftsabhandlungen 3A 86/13 (Regine Abeles).

49 Der Bruder von Regine Frankl, Julius Frankl, war verheiratet mit Emma Bardas. Der Familie Bardas wurde 1909 das Adelsprädikat verliehen. Fortan nannten sich die Familienmitglieder Bardas Edle_r von Bardenau.

50 Salomon Abeles wird 1858 noch als „Eisenwarenhändler" im Bezirk Pressburg geführt. Zitiert nach: A. Heinrich, Handels- u. Gewerbeadressbuch für das Kaiserthum Österreich, 15. Jg., 1858, S. 120.

51 Salomon Abeles, Eingesendet. Zur Abfertigung der Firma Callmann Lewié & Frères, in: Österreichisch-Ungarische Uhrmacherzeitung, März 1883.

52 Das Geschäft wurde mehrmals verlegt. Die Adressen in zeitlicher Abfolge lauten: Goldschmiedgasse 11, Stephansplatz 9, Garben 8 und (nach der Schleifung des Hauses spätestens ab Oktober 1886) Graben 29. (Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1864 bis Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1896, Einträge unter „Abeles Salomon") Letztgenannte Adresse war der ehemalige Trattnerhof, wo die Familie Abeles über einen längeren Zeitraum auch wohnte. Zitiert nach: Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Ansuchen um Zulassung zu den philosophischen Rigorosen aus der Germanistik mit der classischen Philologie, 25. Juni 1892. Dank an Thomas Maisel / Universität Wien - Archiv.

53 Franz Deákgasse 21; Zitiert nach: Diverse Annoncen von Salomon Abeles, in: Österreichisch-Ungarische Uhrmacherzeitung, März 1882, Jänner, März und April 1883, März 1884, September 1885, Oktober 1886, jeweils o.S. Dank an Rupert Kerschbaum und Maria Goisern / Uhrenmuseum - Wien Museum.

chie.[54] Salomon Abeles war darüber hinaus langjähriger Zensor der *Allgemeinen Depositenbank*.[55] Diese Funktion unterstreicht die wirtschaftliche Bedeutung seines Unternehmens.

Die große wirtschaftliche Depression der 1890er Jahre machte auch vor dieser Firma, mittlerweile *Salomon Abeles & Söhne*[56], nicht Halt. Im Sommer 1896 musste der Konkurs angemeldet werden.[57] Die Eltern von Ludwig W. Abels und Großeltern von Erika Abels-d'Albert verloren mit einem Schlag „ihr ganzes Vermögen und das Geschäft".[58] Die finanziellen wie gesellschaftlichen Folgen waren wohl fatal. Ludwig W. Abels, der zu dieser Zeit als Journalist in Berlin lebte, schrieb in einem Brief an Hermann Rollett, datiert vom 7. April 1897, etwas pathetisch: „[...] für mich [ist] alle Rückkehr nach Wien, alle Hoffnung auf Entlastung und poetische Muße geschwunden. Ich muss von Tag zu Tag ums Brot kämpfen."[59]

Am 30. Juni 1899 beantragte Salomon Abeles erneut ein Gewerbe und zwar den „Commisionswarenverschleiss[60] mit Ausschluss aller jener Artikel, deren Vertrieb an eine best.[immte] Concession geb.[unden] ist." Als Betriebsstätte wurde die Köllnerhofgasse 3, wo sich der damalige Wohnsitz mehrerer Familienmitglieder befand, angegeben. Welcher Art dieses „freie Gewerbe" und wie einträglich es war, konnte nicht eruiert werden.[61]

Salomon Abeles starb am 28. Juli 1911.[62] Zwei Tage später wurde er am Zentralfriedhof in der israelitischen Abteilung beigesetzt.[63] Regine Abeles verstarb am 20. Oktober 1913.[64]

---

54 Anon., Falliment der Firma Salomon Abeles & Söhne, in: Österreichisch-Ungarische Uhrmacherzeitung, Juli 1896, o.S. Ludwig W. Abels bezeichnet seinen Vater als „Uhrenfabrikanten". (Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Curriculum vitae.) Ob eine eigene fabrikmäßige Produktion vorlag, ist allerdings umstritten. Siehe auch: Hans-Heinrich Schmid, Lexikon der Deutschen Uhrenindustrie 1850-1980, 2. erweiterte Auflage, 2012, Bd. 2, S. 7.

55 Todesanzeige Salomon Abeles, in: Neue Freie Presse, 29. Juli 1911, S. 26. Die österreichische Allgemeine Depositenbank wurde 1871 gegründet und war mit 1.800 Mitarbeitern eine der größten ihrer Zeit. Zitiert nach: Harald Fritsch, Die Schuld der Retter, in: Datum. Seiten der Zeit, 04/05, www.datum.at/0405/stories/782939 (Aug. 2010).

56 Die öffentliche Gesellschaft wurde am 1. Juli 1894 gegründet. Ihr gehörten Salomon Abeles sowie seine beiden Söhne, Theodor und Max, an. Regine Abeles fungierte – wie bereits zuvor – als Prokuristin. Zitiert nach: Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1896, I, 241, Eintrag unter „Abeles Salomon".

57 Anon., Falliment der Firma Salomon Abeles & Söhne, in: Österreichisch-Ungarische Uhrmacherzeitung, Juli 1896, o.S.

58 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A", Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, Berlin, 7. April 1897. Dank an Rudolf Maurer und Irene Skodler / beide Stadtarchiv - Rollett Museum Baden.

59 Ebd.

60 „Verschleiß" bedeutet Verkauf.

61 Wirtschaftskammer Österreich - Archiv, Gewerbearchiv, Mappe „Salomon Abeles", „Zählblatt I für die Ertheilung von Gewerbescheinen und Concessionen", Nr. 9116, 03. Mai 1911. Dank an Ulrike Majdan / Bibliothek der Wirtschaftskammer.

62 WStLA, BG Innere Stadt A4/3, Verlassenschaftsabhandlungen 3A 75/11 (Salomon Abeles).

63 Todesanzeige Salomon Abeles, in: Neue Freie Presse, 29. Juli 1911, S. 26.

64 WStLA, BG Innere Stadt A4/3, Verlassenschaftsabhandlungen 3A 86/13 (Regine Abeles). Sie wurde am 22. Oktober im Grab ihres Mannes bestattet. Zitiert nach: Todesanzeige Regine Abeles, in: Neue Freie Presse, 21. Okt. 1913, S. 6.Todesanzeige Regine Abeles, in: Neue Freie Presse, 21. Okt. 1913, S. 6.

1.2. Onkeln, Tante und Cousinen väterlicherseits

Ludwig W. Abels nahm am 30. Juli 1911 am Begräbnis seines Vaters teil. In einem Brief an seine Frau Anna, die nicht an den Feierlichkeiten teilnahm, schilderte er den Ablauf des Bestattungstages. Das Schriftstück gibt Einblick in das Verhältnis Ludwig W. Abels' zu einzelnen Familienmitgliedern. So schreibt er: „Mama sah in ihrer Trauer und im Trauerkleid sehr schön aus, wurde viel angeschaut. Sonstige Familie adiós, besonders Ehepaar Spitzer. Ich bin's jetzt nicht gewöhnt. Es gab beinahe Streit […].“[65] Wer war die „sonstige Familie“, wer das „Ehepaar Spitzer“?

Ludwig W. Abels entstammte einer kinderreichen Familie. Er hatte sechs Geschwister, fünf Brüder und eine Schwester. [66] Erika Abel-d'Alberts ältester Onkel, Theodor, lebte 1911 als Kaufmann in Budapest und später in Wien. Der um zwei Jahre jüngere Bruder ihres Vater, Viktor Abeles, hatte Medizin studiert und praktizierte als Arzt in Karlsbad und Wien. Dass die künstlerische und musikalische Erziehung in der Familie hochgehalten wurde, bezeugen die Berufe von Max, Heinrich und Karl Abeles. Karl war wie Ludwig W. Abels Schriftsteller, Heinrich und Max Musiklehrer. Die beiden letztgenannten änderten ihren Namen in „Albers“ und lebten (nachweisbar für 1911/13) in New York. Die einzige Tante Erika Abels-d'Alberts, Clara Abeles, heiratete am 16. März 1884 den am 03. September 1856 in Pest geborenen Julius, recte Jacob, Spitzer im Wiener Stadttempel.[67] Julius Spitzer war Kaufmann, die Familie Spitzer-Abeles lebte in Budapest. Aus der Ehe gingen drei Töchter hervor: Grete, Lili und Helene.[68] Näheres konnte über die Cousinen Erika Abels-d'Alberts bedauerlicher Weise nicht in Erfahrung gebracht werden. Eventuell handelt es sich bei der im Skizzenbuch der Künstlerin mehrfach gezeichneten „Leni“ um ihre Cousine Helene Spitzer (Abb. 75-77 / LXXIII). Ob aus den Ehen ihrer Onkeln Theodor und Heinrich Kinder hervorgegangen sind, ist nicht bekannt.

---

65 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Ludwig W. Abels an Anna Abels, o.D.

66 Davon zeugen die Protokolle der „Todesfallaufnahme“ von Salomon und Regine Abeles, denen all diese Namen entnommen sind. Die Protokolle führen zusätzlich Beruf, Familienstand und Wohnort ihrer Kinder im Jahre 1911 und 1913 an: Theodor Abeles, *09. Okt. 1860, änderte seinen Namen am 18. Nov. 1896 in „Andersen“, 1911 wird er als Kaufmann in Budapest und 1913 in Wien geführt. 1913 scheint Theodor Andersen als „geschieden“ auf. / Clara Abeles, *08. Nov. 1861 / Max Abeles, *25. Febr. 1863, änderte seinen Namen in „Abel“. Er war Musiklehrer in Wien, ledig, und lebte, belegt für 1913, wie andere Familienangehörige auch in der Köllnerhofgasse 3. / Heinrich Abeles, *13. April 1864, änderte seinen Namen in „Albers“ und wanderte als Musiklehrer vor 1911 nach New York aus. Er war verheiratet. / Ludwig Abeles, *16. März 1867 / Viktor Abeles, *06. April 1869, war Arzt, ledig, praktizierte 1911 Karlsbad. 1913 wurde er in der Köllnerhofgasse 3 wohnhaft geführt. / Karl Abeles, *04. Juni 1873, änderte wie sein Bruder Heinrich seinen Namen in „Albers“. Er lebte, belegt für die Jahre 1911 und 1913, als Schriftsteller, unverheiratet, in New York. Auskunft über Geburtsdaten und Namensänderungen: Matrikenamt IKG-Wien / Dank an Wolf-Erich Eckstein. Wohnadressen und Familienstände zitiert nach: WStLA, BG Innere Stadt A4/3, Verlassenschaftsabhandlungen 3A 75/11 (Salomon Abeles); WStLA, BG Innere Stadt A4/3, Verlassenschaftsabhandlungen 3A 86/13 (Regine Abeles).

67 Die Mutter von Julius Spitzer, Berta Spitzer, war eine geborene Goldstein. Zitiert nach: IKG-Wien, Matrikenamt, Trauungsbuch der IKG-Wien, Bd. E, Innere Stadt, 674.

68 Todesanzeige Regine Abeles, in: Neue Freie Presse, 21. Okt. 1913, S. 6.

1.3. Der familiäre Hintergrund der Mutter – Anna Abels, geborene Mewes

In den zahlreichen Briefen Erika Abels-d'Alberts an das Ehepaar Pippal findet ihre Mutter nur ein einziges Mal Erwähnung. In betreffender Textstelle erinnert sich die Künstlerin an einen Besuch mit ihren Eltern bei Peter Behrens in Neu-Babelsberg gegen das Jahr 1909. Dort, so die Künstlerin, schenkte die „sehr intéressante und ernste Gattin [von Peter Behrens] – die auch Künstlerin war – [...] Mama un [ein] sehr schönes Vorsatzpapier.“[69] Mehr erfahren wir über ihre Mutter in den gut 30 Autographen nicht. Ihren Namen, Anna Abels, erfahren wir durch drei im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig erhalte Postkarten. Diese Karten wurden anlässlich einer gemeinsamen Mutter-Tochter-Reise nach Deutschland im Sommer 1910 verfasst.[70] Wer war Anna Abels, recte Abeles?[71]

Über sie ist wenig bekannt. Geboren wurde sie als Auguste Emilie Anna Mewes am 03. Juni 1875 in Gransee, einem Ort in der Nähe von Berlin. Die evangelische Taufe erfolgte am 13. Juni 1875. Ihr Vater war der „Arbeitsmann“ Carl Friedrich Wilhelm Mewes, ihre Mutter Auguste Friederike Wilhelmine Mewes, geborene Neuendorf. Anna Mewes hatte eine ältere Schwester, Auguste Friederike Emilie Mewes, die am 02. Februar 1873 zur Welt gekommen war.[72] Die Angaben weisen darauf hin, dass die gesellschaftliche Stellung der Familie Mewes im Vergleich zu jener der Familie Abels bescheiden war. Das geht auch aus einem Brief von Ludwig W. Abels hervor. Darin teilte der damals junge Familienvater, zu Besuch in Gransee, seinem langjährigen Mentor Hermann Rollett in Baden bei Wien mit, dass er „hier auf dem Dorfe, in sehr primitiven Verhältnissen“ lebe.[73]

Die vorhandenen Quellen geben weder Einblick in den Menschen Anna Abels bzw. in ihr Lebens noch lassen sie einen Schluss über die Beziehung Erika Abels-d'Alberts zu ihrer Mutter zu. Einzig brisantes Detail zu ihrer Person liefern einige Briefe ihres Gatten an sie. Die Schriftstücke Ludwig W. Abels' zeugen von einer innigen, allerdings durch ihre Eifersucht geprägten Beziehung.[74]

---

69 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 30. März 1971.

70 Von dieser Reise sind insgesamt drei Postkarten erhalten: Nachlass HRP u. EPK, Postkarte von „Helene“ aus Wittenberg an Anna Abels „zu Handen d. Frau Wilhm. Mewes“ in Gransee, 03. Aug. 1910; Postkarte von „Helene“ aus Wittenberg an Anna Abels „zu Handen d. Fr. Mewes“, in Gransee, 12. Aug. 1910; Postkarte von Anna Abels und Erika Abels-d'Albert aus Wittenberg an Ludwig W. Abels in Wien, 30. Sep. 1910. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial*, XCIX.

71 Die Arbeit folgt der Eigenbenennung in den vorliegenden Schriftstücken: „Abels“.

72 Bundesrepublik Deutschland, Gransee, Evangelisches Pfarramt, Kirchenbuch für Getaufte Gransee im Jahr 1875, Nr. 58.

73 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A“, Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 01. Mai 1898.

74 Diese Briefe, aus dem Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig, datieren vom Anfang des 20. Jahrhunderts.

1.4. Der Vater – Dr. phil. Ludwig Wilhelm Abels

Klein - Erika
mit zwei Monaten.

Mein liebes Kind auf meinem Arm,
Dein schmiegsam Händchen macht mich warm;
Dein Köpfchen ruht auf meiner Wange
Und aus den großen schwarzen Augen
Blickst Du mich an so ernst, so lange
Als wolltest Du meine Gedanken saugen!

So hör: – wenn Du's auch nicht verstehst – :
Wenn Du einst selbst durch's Leben gehst,
Mög' dich als Geist mein Wort umschweben!
Er mög' dich schützen gegen Not! –
Er führe Dich zu grossem Leben,
Zu hoher Kunst durch sein Gebot – !

Klein Erika blickt schläfrig drein:
„Geh pfeif ein Lied, und wieg mich ein – !"[75]

Im Gegensatz zur Mutter erfährt der Vater Erika Abels-d'Alberts, Dr. phil. Ludwig Wilhelm Abels (Abb. 19 u. 20 / LIII), in den Briefen an das Ehepaar Pippal oftmalige Erwähnung. Genannt wird er im Zuge ihrer Erinnerungen an die eigene Kindheit und Jugend. Den Briefen ist zu entnehmen, dass die Künstlerin ihren Vater außerordentlich geschätzt haben muss und die Vater-Tochter-Beziehung eine sehr innige und liebevolle gewesen sein dürfte. Sein Name findet sich auch, seit 1928, in Kurzbiographien über Erika Abels-d'Albert.[76] Im Unterschied zu damals ist Ludwig W. Abels heute allerdings kaum noch ein Begriff.

Der Biographie Ludwig W. Abels' wird in dieser Arbeit viel Raum gegeben. Dabei geht es nicht nur um das Anliegen, neben Erika Abels-d'Albert auch ihren Vater der Vergessenheit zu entreißen und ihn in unser kulturelles Bewusstsein zurückzuholen. Es geht, dem Thema der Arbeit folgend, um die Künstlerin selbst. „Aufgrund der spezifisch weiblichen Lebenszusammenhänge gestalten sich Forschungen zu Leben und Werk von Künstlerinnen schwierig."[77] Dies trifft auch auf Erika Abels-d'Albert zu. Die Erarbeitung der Biographie Ludwig W. Abels' bezweckte somit, von der Biographie des Vaters her einen Einblick in das gesellschaftliche und künstlerische Umfeld der Künstlerin zu erhalten. Die ähnlich gelagerten Berufsfelder Ludwig W. Abels' als Kunstkritiker und Kunstexperte bestärkten

---

75 Nachlass HRP u. EPK, Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts. Wahrscheinlich handelt sich um ein Gedicht von Ludwig W. Abels an seine 2 Monate alte Tochter. Auf der Vorderseite des Blattes befindet sich eine flüchtige Skizze einer erwachsenen Person mit einem Baby im Arm, die zu dem Gedicht auf der Rückseite passt. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Skizzenbuch*, Abb. 121 u.122 / LXXXV.

76 Etwa: Planer, Jahrbuch 1928, 5; Planer, Jahrbuch 1929, 5; Fuchs, Maler 1881-1900, K 9; Schmidt, Künstlerlexikon, 5; Doppler, Blickwechsel, 125.

77 Karolyi / Smetana, Exlibris, 9.

diese Vorgehensweise ebenso wie die Tatsache, dass die Künstlerin den damaligen gesellschaftlichen Normen entsprechend (und durch ihre Biographie bestätigt) als unverheiratete Frau – was sie bis an ihr Lebensende bleiben sollte – auch als Erwachsene eng mit ihrem Elternhaus verbunden blieb.

Die biographische Aufarbeitung Ludwig W. Abels' ermöglichte ein Weiteres. Durch die genaue Recherche seiner beruflichen Tätigkeit konnten die Kindheitserinnerungen Erika Abels-d'Alberts aus ihren Briefen inhaltlich bestätigt und chronologisch passend zugeordnet werden. Diese aus biographischer Sicht höchst wertvollen Textpassagen waren nebenbei bemerkt auch der Ausgangspunkt gewesen, sich mit dem familiären Hintergrund der Künstlerin näher zu beschäftigen.

Ludwig Wilhelm Abels wurde als Ludwig Abeles[78] am 16. März 1867 „zu Wien in Niederösterreich“[79] geboren. Er war das eheliche Kind des Salomon Abeles und der Regine Abeles, geborene Frankl, wohnhaft in Wien, Stephansplatz 9[80]. Die Beschneidung erfolgte am 23. März 1867.[81]

Über die Kindheit Ludwig W. Abels' wissen wir wenig. Der kaufmännischen Tätigkeit und gesellschaftlichen Stellung seines Vaters entsprechend wuchs er mit seinen Geschwistern in einem „in patrizischem Stil“ geführten Elternhaus auf.[82] Die Familie wohnte in bester Lage im ersten Bezirk[83], die Sommermonate verbrachte sie samt Diener_innenschaft im noblen Kurort Baden bei Wien.[84] Dort freundete sich Abels mit dem Dichter, Historiker und Stadtarchivar Hermann Rollett (1819-1904) an und blieb mit ihm bis zu dessen Tod innig verbunden. Als „Sohn aus gutem Hause“[85] besuchte er vom Schuljahr 1877/8 bis 1884/5 das k.k. Franz-Joseph-Gymnasium[86], das heutige Gymnasium Stubenbastei, das damals noch in der Hegelgasse situiert war.[87] Nach eigenen Angaben angeregt durch die als Er-

78 Ludwig Abeles strich seit seiner Schulzeit das zweite „e“ aus seinem Namen und nannte sich bis zu seinem Lebensende „Abels“. Namensänderungen dieser Art lagen Ende des 19. Jahrhunderts im Trend. Die „jüdisch klingende“ Endung „-eles“ wurde als „lächerlich“ eingestuft und konnte insofern leicht bei der n.ö. Stadthalterei geändert werden. (Anna L. Staudacher, „…meldet seinen Austritt aus dem mosaischen Glauben“. 18000 Austritte aus dem Judentum in Wien, 1868-1914: Namen - Quellen - Daten, 2009, S. 122.) Abels dürfte diese Namensänderung allerdings nicht behördlich beantragt haben. In offiziellen Dokumenten wird er stets als „Abeles“ geführt. Ab 1903 fügte er seinem Namen den zweiten Vornamen Wilhelm hinzu, den er stets abgekürzt verwendete. In dieser Arbeit wird er, seiner selbst gewählten Namensvariante Rechnung tragend, durchgehend als „Ludwig W. Abels“ bezeichnet.

79 Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Maturitäts-Zeugnis.

80 Die Adresse ist ident mit der Jasomirgottstraße Nr. 1. Zitiert nach: S. Schlessinger, Kataster der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, ^{3}1891, S. 38.

81 WStLA, Matriken-Zweitschriften der Israelitischen Kultusgemeinde, B1/1 - Geburtenbuch Israelitische Kultusgemeinde Wien - Stadt / 10.04.1864-.4.1870, Nr. 3240.

82 Anon., Kunstwanderer.

83 Folgende Adressen konnten eruiert werden: Goldschmiedgasse 11, Stephansplatz 9, Opernring 1, Graben 29.

84 StA/RMB, Cur- und Fremden-Liste des Curortes Baden bei Wien, Kurliste 1866, Nr. 1709; Kurliste 1873, Nr. 2359; Kurliste 1874, Nr. 2122; 1875, Nr. 2289; Kurliste 1876, Nr. 1832; Kurliste 1877, Nr. 2116; Kurliste 1878, Nr. 2507; Kurliste 1884, Nr. 3278; Kurliste 1889, Nr. 3124; Kurliste 1891, Nr. 4501, Kurliste 1892, Nr. 3898; Kurliste 1893, Nr. 3848; jeweils unter „Regina/e Abeles, Kaufmannsgattin“.

85 Anon., Kunstwanderer.

86 Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Curriculum vitae.

87 Wikipedia-Eintrag über das Gymnasium Stubenbastei, http://de.wikipedia.org/wiki/Gymnasium_Stubenbastei (Dez. 2009).

zieherin im Hause Abeles tätige deutsche Schriftstellerin Arguste Zink, „die erste Ibsen-, Björnson, Jacobsen-Uebersetzerin“, wurde Abels zu „moderner Produktion angeregt“.[88] Während seiner Schulzeit trat er mit ersten eigenen dichterischen Versuchen hervor.[89] In Adolf von Wildbrandt, dem damaligen Direktor des Wiener Burgtheaters, und Hermann Rollett fand er wichtige Förderer.[90] Bald hegte er den Wunsch Schriftsteller zu werden.[91] Um auch einen „festen Beruf“ ergreifen zu können, inskribierte er im Herbst 1885 an der k.k. Universität Wien „Germanistik mit classischer Philologie“[92]. Seine Dissertation schrieb Ludwig W. Abels bei dem Literaturhistoriker, Goethe-Spezialisten und damaligen Ordinarius für deutsche Sprache und Literatur Jakob Minor[93] über *Die natürliche Tochter von Goethe, Beiträge zur Erkenntnis von Goethes Kunststil*[94]. Seine Rigorosen legte er im Juli 1893 ab.[95] Im gleichen Jahr wurde sein erstes Werk, das Volksstück *Am Zahltag,* veröffentlicht.[96]

Im Oktober 1893 ging Ludwig W. Abels nach Berlin[97], wo er bis Juli 1898 blieb[98]. Er war für verschiedene Zeitschriften als Journalist und Redakteur tätig,[99] so etwa für den *Berliner Lokal-Anzeiger* und die *Vossische Zeitung*.[100] Als Berichterstatter lernte er die Anfänge der „großen sozialen Bewegung der 90er Jahre“ des 19. Jahrhunderts kennen. Nach eigenen Aussagen freundete er sich mit einigen, namentlich nicht genannten, Führern (und Führerinnen ?) der Arbeiterbewegung an.[101] Im kulturellen Bereich verkehrte Abels mit dem Kreis um den 1889 gegründeten Theaterverein *Freie Bühne*, dem Gerhart Hauptmann, Julius und Heinrich Hart, Richard Dehmel sowie Stanislaus Przybyszewski

88 Abels, Jugendtage, 16.

89 Abels, „Tschihi“; Brümmer, Dichter, 24.

90 Anon., Kunstwanderer.

91 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A“, Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 26. Okt. 1884.

92 Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Curriculum vitae.

93 Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Schriftliche Begutachtung der Dissertation, 24. Juni 1892. Der Zweitbegutachter war der Altgermanist Richard Heinzel. Biographische Daten zu Jakob Minor zitiert nach: Online-AEIOU-Östereichlexikon, http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.m/m678980.htm (Aug. 2010).

94 Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Ansuchen um die Zulassung zum Rigorosum, 25. Juni 1892.

95 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A“, Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 08. Juli 1893. Ludwig W. Abels promovierte am 22. Juli 1893. Zitiert nach: Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Prom.-Prot. M34 Band 2/510.

96 Brümmer, Dichter, 24.

97 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A“, Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 18. Okt. 1893. Der Brief beginnt mit dem Satz: „Endlich habe ich es durchgesetzt, nach Berlin fahren zu dürfen [...].“

98 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A“, Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 08. Aug. 1898.

99 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A“, Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 07. April 1897.

100 Staatsbibliothek zu Berlin, Nachlass Franz Bümmer Biogr. II, Brief von Ludwig Abels an Franz Brümmer, Gransee bei Berlin, 1. April 1898. Zitiert nach: Hacker, Schreibende Frauen, 108.

101 Anon., Kunstwanderer.

angehörten. Ebenso kannte er Peter Hille[102], Theodor Fontane[103], Rainer Maria Rilke[104] und Christian Morgenstern[105]. Die beiden letztgenannten Dichter fanden in ihm einen frühen Förderer. Während seiner Zeit als verantwortlicher Redakteur der satirischen Wochenzeitschrift *Das Narrenschiff. Blätter für fröhliche Kunst* (Winter 1897/98) veröffentlichte Abels regelmäßig deren Beiträge.[106] Er selbst versuchte (erneut ?) als Schriftsteller Fuß zu fassen. Im Herbst 1897 erschien in Berlin sein bereits 4 Jahre vorher geschriebener Novellenzyklus *Aus der Schule der Liebe* in Buchform.[107] Neben Schriftstellern pflegte Ludwig W. Abels auch Kontakte zu modernen bildenden Künstlern (und Künstlerinnen ?) und Kunstsammlern (und Sammlerinnen ?). In seinen viele Jahre später erschienenen Feuilletons fanden Vorreiter wie etwa Max Liebermann oder der Kritiker Dr. Julius Elias Beachtung, „bei dem schon damals [in den 1890er Jahre] >gute Impressionisten< hingen".[108]

In Berlin dürfte Abels auch seine spätere Frau, die Mutter von Erika Abels-d'Albert, Auguste Emilie Anna Mewes, kennengelernt haben. Die Heirat fand Ende 1895 statt.[109] Erika Abels-d'Albert kam als Erika Anne/a Abeles am 03. November 1896 in Berlin zur Welt.[110]

Juli oder Anfang August 1898 kehrte Ludwig W. Abels mit Frau und Kind nach Wien zurück, frustriert von „diesem norddeutschen Menschenschlag [...] der absolut kein Herz für Kunst, sondern nur Getriebenheit des Wucherers und eine widerwärtige Vergnügungssucht besitzt"[111] und der frohen Gewissheit

---

102 Dem Anarchisten Peter Hille widmete Ludwig W. Abels zwei wohlwollende Artikel: Abels, Erinnerungen Hille; Abels, Hille. Zu Peter Hille allgemein siehe: Rüdiger Bernhardt, „Ich bestimme mich selbst." Das traurige Leben des glücklichen Peter Hille (1854-1904), 2004.

103 Abels, Erlebnisse Hille, 8.

104 Der Kontakt zu Rainer Maria Rilke hielt lange darüber hinaus. So beabsichtigte Abels, eigenen Aussagen nach, während eines Aufenthalts in Paris im Frühjahr 1906 den laut Zeitungsmeldungen als Sekretär Auguste Rodins tätigen Rilke zu besuchen. Abels traf jedoch nicht Rilke, sondern Rodin selbst in Meudon an. (Abels, Rilke, 4.) Nach dem Tod Rilkes arbeitete Abels an einem größeren biographischen Werk über ihn, das 1932 fast vollendet gewesen sein soll. Siehe: Diese Arbeit, 145 f.

105 Abels, Hille, 8-9.

106 Abels, Morgenstern. Der diesbezüglich erhaltene Briefwechsel zwischen Ludwig W. Abels und Christian Morgenstern ist abgedruckt in: Katharina Breitner u.a. (Hg.), Christian Morgenstern, Werke und Briefe, Bd. VII: Briefwechsel 1878-1903, Kommentierte Ausgabe, hg. von Katharina Breitner, 2005, Brief-Nr. 520 (S. 401 u. 849 f.), Brief-Nr. 525 (S. 403 u. 850), Brief-Nr. 549 (S. 417 f. u. 856). Siehe auch: WBR, Handschriftensammlung, Korrespondenzkarte von Christian Morgenstern an Ludwig Abels, 10. Dez. 1897, H.I.N.-112165.

107 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A", Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 24. Dez. 1897. Siehe auch: Geils / Gorzny, Schrifttum, 96.

108 Abels, Liebermann.

109 Staatsbibliothek zu Berlin, Nachlass Franz Brümmer Biogr. II, Brief von Ludwig Abels an Franz Brümmer, Gransee bei Berlin, 1. April 1898. Zitiert nach: Hacker, Schreibende Frauen, 108.

110 Eine Anfrage bei den zuständigen Behörden in Berlin wurde nicht durchgeführt, da der 03. November 1896 durchgehend von Erika Abels-d'Albert selbst als Geburtsdatum angeführt wird. Es findet sich auf den (eigenhändig ausgefüllten) Anmeldebögen für die Ausstellungen im Künstlerhaus sowie auf ihren (eigenhändig ausgefüllten) Meldezetteln. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Ergänzende Abbildungen*, Abb. 21 u. 22 / LIV.

111 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A", Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 1. Mai 1898.

auf eine feste Stellung ab dem 1. September 1898.[112] Vermutlich war damit die Stelle als „artistischer Sekretär“ am Wiener Burgtheater, die August Schlenther als neuer Direktor eigens für Abels schaffen wollte, gemeint. Daraus wurde allerdings nichts.[113]

Noch im selben Jahr trat Abels endgültig aus dem mosaischen Glauben aus.[114] Ab 1903 nannte er sich Ludwig Wilhelm Abels, publizierte jedoch auch unter seinem Pseudonym „Plein-air“.[115] Seine Fachartikel und Feuilletons erschienen in verschiedensten Kunstfachzeitschriften und (Tages-)Zeitungen.[116] Nebenbei blieb er seiner rein schriftstellerischen Tätigkeit treu.[117] Zunehmend engagierte er sich in Kunstangelegenheiten.[118] Anfang des Jahres 1899 stellte er sich der *Genossenschaft bildender Künstler Wiens* als „Kunstreferent, Herausgeber der >Allgemeinen Kunst-Correspondenz<“ vor.[119] Abels setzte sich für die Kunst Alt-Wiens ein und forschte zu vielen viennensischen Themen.[120] Bald galt er als einer ihrer besten Kenner, wenngleich er in der Fachwelt nicht unumstritten war.[121] 1909

---

112 StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A“, Brief von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 20. Aug. 1898.

113 Anon., Kunstwanderer.

114 Anna L. Staudacher, „…meldet seinen Austritt aus dem mosaischen Glauben“. 18000 Austritte aus dem Judentum in Wien, 1868-1914: Namen - Quellen - Daten, 2009, S. 16. Bereits als Student hatte Ludwig W. Abels im August 1889, dem Gesetz vom 25. Mai 1868 folgend, seinen Austritt beim Magistrat angemeldet. Aus „Familienrücksichten“ musste er jedoch kurz drauf seinen Austritt revidieren. Zitiert nach: WStLA, Hauptregistratur, A 46, Department K - Klöster und Kirchen: 286797/1889.

115 Für Abels war Plein-air ein „zum Kampfruf gewordene[s] Schlagwort“. (Abels, Cassatt.) Ob Abels auch unter dem Pseudonym *Parsifal* publizierte, wie in älterer Literatur angegeben, konnte nicht geklärt werden. Siehe: Schneider, Plein-air, 157.

116 Hier sei eine kleine Auswahl angeführt: *Sonn- und Montagszeitung* (um 1910/11), *Wiener Morgenzeitung* (um 1903), *Neues Wiener Tagblatt*, *Neues Wiener Journal* (um 1925-1929), *Wiener Allgemeine Zeitung*, *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik*, *Volkswirtschaft*, *Wissenschaft und Kunst*, *Der Architekt*, *Bau- und Industriezeitung*, *Wiener Mode*. Ludwig W. Abels publizierte auch in Zeitungen und Zeitschriften außerhalb Österreichs. Belegt ist das etwa für die Münchner Zeitschrift *Kunst für alle,* das *Kunst-Gewerbeblatt* (Leipzig) und den *Pester Lloyd* (1910/11).

117 Abels publizierte 1900 eine Serie von Gedichten in *Ver Sacrum*. (Abels, Tristia.) Ebenso wurde ein Stück von Abels am *Kaiser-Jubiläums-Stadttheater,* dem das Gebäude der heutigen Volksoper von 1898 bis 1903 als Spielstätte diente, mit Erfolg aufgeführt. Abels erhielt außerdem zweimal den Preis der *Schwestern-Fröhlich-Stiftung* und einen Anerkennungspreis des Unterrichtsministeriums. Zitiert nach: Anon., Kunstwanderer.

118 Bereits während seines Studiums an der Universität Wien hatte Ludwig W. Abels Kunstgeschichtevorlesungen belegt. Namentlich führt er Franz Wickhoff an. (Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Curriculum vitae.) Dies bestätigt auch ein Brief, worin von „ Ihres verehrten Lehrers Prof. Wickhof [sic]“ die Rede ist. Zitiert nach: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Johanna Fröhlich an Ludwig W. Abels, 29. Jän. 1917.

119 KHA, Mappe „Abels, Ludwig“, Visitenkarte „Dr. phil. Ludwig Abels“ mit Eingangsstempel der Genossenschaft bildender Künstler Wiens, 15. Feb. 1899.

120 Er forschte u.a. zu den Tafeln des Schottenaltars. (Abels, Bilderfund.) Im Sommer 1899 schrieb er in der *Bau- und Industrie Zeitung* über die Burg Kreuzenstein. (StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A“, Karte von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 30. Juni 1899.) In der *Zeit* veröffentlichte er 1899 eine Serie von Artikeln über *Das Neue Wien*. (StA/RMB, Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A“, Karte von Ludwig Abels an Hermann Rollett, 30. Juni 1899.) In der Fachzeitschrift *Der Architekt* schrieb er über die Architektur der Wiener Weltausstellung. (Abels, Weltausstellung.) 1904/05 sollte Ludwig W. Abels, eigenen Aussagen zufolge, an einer großen Barockausstellung mitwirken. Doch „unüberwindbare Schwierigkeiten“ stellten sich dem Unternehmen „trotz Interesse des Hofes und Hochadels“ entgegen. Zitiert nach: WBR, Handschriftensammlung, Postkarte von Ludwig W. Abels an Franz Martin Haberditzl, 27. Nov. 1929, H.I.N. 207501.

121 Anon., Kunstwanderer. Die genaue Textstelle lautet: „Er ist zwar Kunsthistoriker, aber ein lebendiger, allen lebendigen Bestrebungen warmherzig zugeneigter Mensch. Kein Theoretiker, sondern bei aller Fachsimpelei auch ein

veröffentlichte er sein Buch *Alt-Wien: Die Geschichte seiner Kunst*.[122] Seine Forschungen galten ebenso außerösterreichischen Themen, bekannt machten ihn vor allem seine Rembrandt- und Donatello-Studien.[123] Innerhalb des medial heftig geführten Streits um die Echtheit der Leonardo da Vinci zugesprochenen *Wachsbüste einer Flora* (1909) bezog er im internationalen Diskurs Stellung.[124]

Abels' Tätigkeit als Kunstkenner war vielfältig. Er galt als „Kunstexperte von Ruf"[125] und als einer der besten Kenner in- wie zahlreicher ausländischer, privater wie öffentlicher Kunstsammlungen.[126] Neben seiner journalistischen Tätigkeit und der Mitarbeit bei Publikationsprojekten[127] war er für die „meisten Wiener Sammler"[128] (und Sammlerinnen ?) tätig ebenso für ausländische und das bis in die höchsten Kreise. Er stand ihnen bei An- und Verkäufen beratend zur Seite, teilweise vermittelte er diese auch bzw. führte sie selbst durch.[129] Abels durchforstete und ordnete den Bestand privater Kunstsammlungen – immer auf der Suche nach bisher unbekannten Originalen – und erstellte Expertisen.[130] Diese Tätigkeiten dürften einen wesentlichen Teil seines Einkommens ausgemacht haben. Die 1913 von ihm initiierte und kuratierte *Ausstellung von Gemälden aus dem Kreise Rembrandts* in der *Galerie Arnot* war mehr als eine kleine Probe seines „ziemlich ausgebreiteten Wirkens als Kunstexperte [...], das sich ja für gewöhnlich ganz im Verborgenen abspielt".[131] Sie war Promotionveranstaltung in eigener Sache.

Stück Künstler. Und überdies kann er schreiben, was einen Fachgelehrten in den Kreisen der Fachmenschen immer etwas verdächtig macht, mindesten aber in den schädigenden Ruf bringt, weniger Theoretiker als >nur ein Journalist< zu sein."

122 Eigenen Aussagen zufolge war es seine Absicht, auf 170 kleinformatigen Seiten „ein möglichst geschlossenes Bild einer fest umgrenzten Stilepoche", der Zeit um 1700 bis zu jener von August von Pettenkofen, zu geben. (Abels, Alt-Wien, 159.) Ein Vorabdruck mit zahlreichen handschriftlichen Korrekturen und Vermerken von Abels befindet sich im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig.

123 Notiz anl. des 70. Geburtstages von Ludwig W. Abels, in: Neues Wiener Journal, 16. März 1937, S. 9.

124 Zielscheibe war Wilhelm Bode, der damalige Generaldirektor der Berliner Museen. Abels sprach sich nicht nur gegen die – vielerseits umstrittene – Echtheit einer von Bode Leonardo da Vinci zugeschriebenen *Wachsbüste einer Flora* aus (1909). Er bezichtigte Bode auch, ein anfänglich als Fälschung Rembrandts bezeichnetes Gemälde später als Original deklariert zu haben. Die Auseinandersetzung schlug derartige Wellen, dass sogar *The New York Times* 1911 anlässlich eines Besuchs von Bode in den Staaten Ludwig W. Abels erwähnte. Siehe: Anon., Bode soon coming here. Ministry Upholds Him in His Quarrel with Dr. Abels of Vienna, in: The New York Times, 22. Okt. 1911, http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F70F1FFC3E5D16738DDDAB0A94D8415B818D-F1D3 (Sept. 2010).

125 Anon., Kunstwanderer.

126 Das dokumentieren auch diverse Feuilletons. Siehe: Abels, Liechtensteingalerie; Abels, Privatsammlungen.

127 Als Beispiel sei die Zusammenstellung mehrerer Serien farbiger Reproduktionen von Wiener Meistern für die Wiener Firma Brüder Kohn (1910-1912) genannt. Zitiert nach: Abels, Ansichtskarte, 14.

128 Anon., Kunstwanderer.

129 Im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig haben sich mehrere Briefe dieses Inhalts erhalten, so z. B. Briefe von Julius Böhler, dem Hof-Antiquar des deutschen Kaiserhauses aus den Jahren 1907 und 1908. Die Behauptung, dass Abels sehr wohl als Kunst- bzw. Antiquitätenhändler im Verborgenen tätig war, belegt auch ein Beitrag in der *Fackel*. Siehe: Karl Kraus, Aus der Rembrandtstraße, in: Ders. (Hg.), Die Fakel, Nr. 334/335, 31. Okt. 1911, S. 28-30. Dank an Peter Braunwarth / Österreichische Akademie der Wissenschaften für diesen Hinweis.

130 So katalogisierte Abels etwa die umfangreiche Sammlung niederländischer Meister von Hugo Herzfelder. Zitiert nach: Abels, Privatsammlungen.

131 Abels, Rembrandtkreis; Siehe auch: Abels, Rembrandt-Ausstellung.

Erika Abels-d'Albert profitierte von dem ungeheuren Fachwissen ihres Vaters. Sie kann als seine Schülerin, er als ihr erster Lehrer, angesehen werden. Ob Ludwig W. Abels sein Wissen auch an andere (angehende) Künstler_innen und Kunstinteressierte weitergab? Ja, dem war so:

Bekannt und beliebt in weiten Kreisen der Bevölkerung war Ludwig W. Abels als „Kunstwanderer". Diese Bezeichnung trug er zeitlebens als Spitzname und Branding mit sich. Gedacht für Einheimische wie Touristen wurden unter seiner Führung ab dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts „Palais, Interieurs, Privatsammlungen und Künstlerateliers [und] hervorragende Sehenswürdigkeiten" besichtigt.[132] Dabei nutze er seine vielfältigen, guten geschäftlichen und freundschaftlichen Kontakte zu Künstlern (und Künstlerinnen ?) und Sammlern[133] (und Sammlerinnen ?) und seine profunden Kenntnisse über die Geschichte und Kunst Wiens. Ausgenommen kurzer Unterbrechungen hielt er diese kunsthistorischen Spaziergänge bis in die 1920er Jahre hinein ab.[134]

Belegt ist seine „Lehrtätigkeit" in einem weiteren Fall. In einer Postkarte an Ludwig W. Abels aus dem Jahr 1925 erwähnt der Absender, Maxim Mütz, eine „Mrs. Cormic, ihre frühere Schülerin vormals Miss. Rockefeller".[135] Gemeint war Edith Rockefeller, die vierte Tochter des Ölmilliardärs John D. Rockefeller. Sie heiratete 1895 Harold Fowler McCormick, den Sohn des Erfinders der elektrischen Mähmaschine und Gründers der *McCormick Harvesting Machine Company*, Cyrus McCormick.[136] Edith Rockefeller McCormick war Kunstliebhaberin und -sammlerin und großzügige Förderin von Schriftsteller_innen und Künstler_innen.[137] Das Beispiel zeigt einmal mehr, welchen Ruf Ludwig W. Abels besessen haben muss und in welch wohlhabenden Gesellschaftskreisen er sich bewegte.

Nach seiner Rückkehr nach Wien kam Ludwig W. Abels auch in Kontakt mit „jener eben aufblühenden Kunstbewegung, die zur Gründung der Sezession führte". Er gehörte nicht nur zu den ersten,

---

132 Unklar bleibt, ob Ludwig W. Abels „diese Institution" alleine begründet hat, wie teilweise angegeben. (Anon., Kunstwanderer.) Abels selbst spricht 1924 nur davon, dass er „vor fünfzehn Jahren die Leitung" der Kunstwanderungen übernommen habe. (Abels, Privatsammlungen.) In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Ludwig Hevesi bereits 1902 den Terminus *Wiener Kunstwanderungen* verwendete und darüber auch einen Artikel schrieb. Ludwig W. Abels wurde darin namentlich nicht erwähnt. Aus dem Text gehen interessante Details hervor, etwa dass der Erfolg dieser „zu wohltätigem Zwecke unternommen Massenwanderungen" die Erwartungen der Veranstalter bei Weitem übertroffen hätte und dass es Tage gab „an denen 600-700 Personen mit von der Partie waren". (Ludwig Hevesi, Altkunst-Neukunst. Wien 1894-1908, 1909, S. 53-58, hier 53.) In der Wienbibliothek hat sich ein Programm der von Ludwig Hevesi mitkonzipierten Wiener Kunstwanderungen erhalten. Auch darin scheint der Name Ludwig W. Abels nicht auf. Siehe: WBR, Druckschriftensammlung, Wiener Kunstwanderungen vom 05. März - 6. Mai 1908. Besichtigung von Palais, Interieurs, Sammlungen..., 1908.

133 1905 übernahm Prinz Franz von und zu Liechtenstein, mit dem Abels in engem Kontakt stand, das Präsidium des Komitees. Zitiert nach: Abels, Kunstwanderungen.

134 Anon., Kunstwanderer.

135 Nachlass HRP u. EPK, Postkarte von Maxim Mütz an Ludwig W. Abels, Chicago, Dez. 1925.

136 Siehe den Wikipedia-Eintrag über Edith Rockefeller, http://en.wikipedia.org/wiki/Edith_Rockefeller_McCormick (Juni 2011).

137 Siehe: Anon., Anchesenpaaton - Frau am Rande der Zeit, in: Nachrichten heute, http://oraclesyndicate.twoday.net/stories/656806/ (Juni 2012); New York, The Frick Collection, Archives Directory for the History of Collecting in America, „McCormick, Edith Rockefeller", http://research.frick.org/directory-web/browserecord.php?-action=browse&-recid=7281 (Mai 2011).

die ein „Verständnis für eine im Gegenwartsleben wurzelnde Kunst aufzubringen vermochte“, sondern er förderte diese auch publizistisch.[138] Die 1900 von ihm begründete Zeitschrift *Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst* war die erste Wiener Zeitschrift für modernes Kunstgewerbe überhaupt. Ganz im Sinne eines Gesamtkunstwerkes arbeiteten Josef Hoffmann und seine Schüler_innen von der Kunstgewerbeschule an der Gestaltung der Hefte mit. Die wichtigsten Architekten und Designer, viele im Umkreis der *Secession*, waren mit (Interieur-)Entwürfen darin vertreten.[139] Abels blieb allerdings nur bis 1902 verantwortlicher Redakteur.[140] Zu diesem Zeitpunkt begann er sich medial auch für den damals noch unbekannten Bildhauer Anton Hanak einzusetzen.[141]

Ludwig W. Abels gehörte weiters zu jenen wenigen Kunstkritiker_innen in Österreich, die bereits früh den Impressionismus unterstützten und für dessen generelle Akzeptanz kämpften. Die Impressionismus-Ausstellung in der Wiener Secession 1903 – die rückblickend als eine der wichtigsten im gesamten deutschen Sprachraum gilt – charakterisierte Abels zeitgleich als „überaus verdienstvoll“ und „bahnbrechend“. Ganz im Sinne der Secession sah er darin die beste Voraussetzung für den längst überfälligen Anschluss der österreichischen an die neueren und neuesten internationalen Kunstproduktionen.[142] Die Leistungen Abels' auf dem Gebiet des Kunstjournalismus sind wenig erforscht. Eine ebenbürtige Stellung mit Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Arthur Roessler und Berta Zuckerkandl scheint jedoch angebracht.

---

138 Anon., Kunstwanderer. Seine frühe Verbindung zur Secession belegen auch einige Briefe von und an Ludwig W. Abels im Archiv der Secession.

139 Blumesberger / Doppelhofer / Mauthe, Autor_innen, 3. Das Interieur (1900-1915) war neben der Zeitschrift Der Architekt (1895-1914) die zweite im Kunstverlag Anton Schroll & Co. herausgegebene Zeitschrift, um die sich mit Beginn der Wiener Moderne Architekten und Künstler wie z. B. Otto Wagner, Josef Hoffmann, Kolo Moser und Josef M. Olbrich sammelten. (Murray G. Hall, Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938, Bd. 1 - Geschichte des österreichischen Verlagswesens, 1985, S. 55. Siehe auch: Rennhofer, Kunstzeitschriften, 159.) Abels selbst war sich seiner Pioniertat durchaus bewusst. Siehe: Anon., Kunstwanderer.

140 Rennhofer, Kunstzeitschriften, 189. Im Vorwort zum vierten Jahrgang wird nach „dem Rücktritt des bisherigen Redakteurs Herrn Dr. Ludwig Abels […] der Kunstschriftsteller, Herr Josef August L u x als Nachfolger“ vorgestellt. Mit dem Redaktionswechsel wollte man „eine Qualitätsvermehrung, eine Hebung des künstlerischen Niveaus“ der Zeitschrift erreichen. Eine Kritik an Abels war somit offenkundig. Zitiert nach: Vorwort zum vierten Jahrgang, in: Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst, 1903, S. 1.

141 Abels, Hanak.

142 Abels, Impressionisten. Zitiert nach: Husslein-Arco, Wien - Paris, 227.

2. ERINNERUNGEN AN DIE KINDHEIT: ERIKA ABELS-D'ALBERT UND DAS WHO IS WHO DER WIENER KUNSTWELT UM 1900

Die Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts, jene, in der Ludwig W. Abels in Wien Bekanntheit erlangte, ist auch die Zeit der Kindheit und Jugend Erika Abels-d'Alberts. Jedoch ist unser Wissen darüber äußerst bescheiden. Die einzige diesbezüglich bekannte und insofern unermesslich wertvolle Quelle sind ihre – mehr als ein halbes Jahrhundert später verfassten – Briefe an das Ehepaar Pippal. Betreffende Textstellen sind allerdings rar und geben mehr Auskunft über das kunstsinnige Treiben ihres Vaters als über sie selbst, ein Treiben, an dem sie seit ihrer Kindheit teilhaben durfte und das sie nachhaltig prägte. So ergänzen und bereichern diese Briefstellen nicht nur unser Wissen über Ludwig W. Abels, sondern auch über Erika Abels-d'Albert, vermögen sie doch das künstlerische Umfeld ihres Elternhauses als Wurzel des eigenen Schaffens zu verorten.

Prägnant und eindrucksvoll sowie mit wehmütigem Unterton gibt die folgende Textpassage das rege und vitale, durch Kunst bestimmte Klima im Hause ihrer Eltern wieder. Die Namen lesen sich wie das Who is Who der damaligen Zeit und verweisen auf die gute Vernetztheit Ludwig W. Abels' in der damaligen Kunstszene. Bereits die angeführte Wohnadresse besitzt Kultstatus:

> „Otto Wagner – in einem seiner Häuser auf der Wienzeile haben wir eine Wohnung gehabt, das Schlafzimmer war blau und gelb – das Speisezimmer war sehr schön – Mahagonie mit Schnitzereien von [Franz] Zelezny[143] – und wir hatten da viele Gäste – auch aus dem Ausland – und mein Vater hat zu dieser Zeit das Interieur heraus gegeben. Et die Namen commen mir ins Gedächtnis – [Joseph Maria] Olbrich, die zwei Brüder Prutscher etc. etc. und dann Peter Behrens – mein Vater hat mit Adolf Loos über Architectur geschrieben – in Berlin haben wir unter B. [ehrens]. Führung die A.E.G. besichtigt und waren in seinem wundervollen Haus in Neu-Babelsberg zu Gast, haben seine sehr intéressante und ernste Gattin – die auch Künstlerin war – kennengelernt. Sie schenkte Mama un sehr schönes Vorsatzpapier. – Diener mit weissen Handschuhen servirten à table. Ich suche vergebens in meiner Erinnerung den Namen ihrer Tochter – wir waren glaube ich im selben Alter 8 oder 9 Jahre. Man hat sich nicht wiedergesehen – ausgenommen den Vater als er nach Wien kam.[144] – Ich habe das Malheur das Leben tragisch

[143] Franz Zelezny gehörte Anfang des 20. Jahrhunderts zu den engeren Bekannten der Familie Abels, wie Briefe Ludwig. W. Abels' aus dem Nachlass des Ehepaares Pippal dokumentieren. In einem Brief an seine Frau Anna schreibt er: „Vielleicht hat Zelezny's Gesellschaft günstigen Einfluss. Der ist ja immer fidel. Er hat bisher nichts von sich hören lassen, es wäre mir sehr lieb wenn er käme." und weiter „Bitte geh vielleicht morgen mit Erika [Abels-d'Albert] zu Zelezny, damit ich wenigstens weiß, was los ist. […] Ersuche den Zelezny die Bücher mitzubringen […]." Zitiert nach: Nachlass HRP u. EPK, Brief von „Luigi" an Anna Abels, 23. Juni 1901.

[144] Der Kontakt zu Peter Behrens und dessen Familie war freundschaftlich und erstreckte sich über viele Jahre, wie diverse Autographen von Peter Behrens an Ludwig W. Abels belegen. Siehe: Wien, ÖNB, Sammlung von Hand-

zu nehmen, ich war glaube ich immer ernst, nur mit meinen Eltern war ich oft übermütig. – Freitag 2. April Plötzlich fiel mir ihr Namen ein – ich glaube mich nicht zu irren: PETRA. – Ihre Eltern haben ihr sicher eine große Zukunft vorbereitet."[145]

Die Erinnerungen der 75-jährigen Erika Abels-d'Alberts an die elterliche Wohnung in einem der Häuser Otto Wagners stimmen mit den Einträgen in *Lehmanns Allgemeinem Wohnungsanzeiger* für die Jahre 1901 und 1902 überein. Die „Magdalenenstraße 40a.", die alte Bezeichnung für die Linke Wienzeile, wird als Wohnort des „Abels Ludwig, Ph. Dr., Schriftsteller und Redakteur" genannt.[146]

Ein zweiter Brief Erika Abels-d'Alberts, der zeitlich an den Inhalt des ersten anschließt, erlaubt weiteren Einblick in das von Kunst und Geschäftigkeit erfüllte, lebendige Klima ihrer Kindheit. Es belegt nebenbei, dass Ludwig W. Abels auch abseits seiner journalistischen Tätigkeit Förderer von Künstlern (und Künstlerinnen ?) war etwa wie im Fall von Tomislav Krizman[147] und Ivan Meštrović[148], denen er, den Worten Erika Abels-d'Alberts zufolge, zu einer Studienmöglichkeit an der Wiener Akademie verhalf:

„Als wir die Wohnung im Otto Wagner Haus verliessen hatten wir im Botschaftsviertel ein Haus in einem Garten der dem grossen Park der Salesianer benachbart war.

Es war die Zeit wo mein Vater das >Interieur< begründet hatte und da kam eines Tages Peter Behrens meinen Vater zu besuchen. Und es kam da Tomislav Krizman eine sehr grosse Mappe mit seinen Arbeiten unter dem Arm, und es kam [Ivan] Mestrović – die beiden waren Freunde und kamen gerade aus Dalmatien et Jugoslavien, ihrer Heimat, um in Wien weiter zu studieren und mit Empfehlungen meines Vaters. Mestrović machte eine Büste[149] meines Vaters und Kriz-

schriften und alten Drucken, Autograph 1373/5-1 - 1373/5-4; WBR, Handschriftensammlung, Brief von Peter Behrens an Ludwig W. Abels, 03. April 1917, H.I.N.-158649.

145 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 30. März 1971.

146 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1901, 2, 2; Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1902, 2, 2. Zuvor (nach ihrer Rückkehr aus Deutschland 1898) hatte die Familie Abels folgende Meldeadressen: Wien VII, Neustiftgasse 33; Wien IX, Sensengasse 8; Wien IV, Wohllebengasse 3. (Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1899, 2, XIII u. 2; Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1900, 2, 2.) Es gilt zu bedenken, dass zwischen den tatsächlichen Meldezeiten und den Einträgen in Lehmanns Wohnungsanzeiger eine zeitliche Verschiebung von bis zu zwei Jahren auftreten kann.

147 Im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig haben sich einige Briefe und Postkarten von Tomislav Krizman an Ludwig W. Abels erhalten.

148 Zur journalistischen Förderung von Ivan Meštrović durch Ludwig W. Abels siehe: Grabovac, Meštrović.

149 Diese Büste befand sich ursprünglich im Besitz der Familie Abels. Sie gehörte wahrscheinlich zu jenen Gegenständen, die um 1930, spätestens 1941, dem Kunsthändler Benno Moser anvertraut wurden. In den späten 1970er Jahren kam die Büste als Geschenk Benno Mosers an Hans Robert Pippal, in dessen Nachlass sie sich noch heute befindet. Abgebildet wurde sie 1908 in der Zeitschrift *Erdgeist*, deren künstlerischer Leiter Abels zu dieser Zeit war. Der Artikel, von Abels selbst verfasst, erschien unter seinem Pseudonym „Plein-air". (Plein-air, Meštrović.) Die Büste wurde 1931 unter der Bezeichnung *Bildnis Dr. Ludwig W. Abels – Gips* im Hagenbund ausgestellt. (Anon., Europäische Plastik (Katalog, Ausstellung Hagenbund und Neue Galerie, Feb. - März 1931), 1931, S. 17.) Ein Exemplar des Kataloges, das ursprünglich Ludwig W. Abels besessen haben dürfte, befindet sich im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig.

man die Radierung und Zeichnung[150] von mir, für die ich ihm in seinem Atelier in der Akademie am Schillerplatz sass.“[151]

Auch diese Erinnerung der alternden Künstlerin wendet sich ins Schwermütige:

„Viel später – ich weiss nicht mehr das Jahr – als Behrens die Berufung an unsere Akademie bekam – waren wir – comme souvent – im Restaurant Leber – als B.[ehrns] kam – meinen Vater sah und auf ihn zukam und die zwei Herren – debout – sprachen einen langen Moment zusammen. Es war eine gegenseitige Hochachtung, Wertschätzung. Und Beide haben dieses Jammertal verlassen. Es gab viele schöne momenté – und sehr ~~viel Bosheit, Gemeinheit und Neid in unserer Existenz~~. – Wir hatten nur ein Jahr dieses Haus – das >Intérieur< war zu kostspielig und es war der Avocat der seine Maitresse dort installierte. Genug – genug für heute.“

Am Ende des Briefes ergänzt sie:

„Verzeihen Sie diesen Satz – den ich durchstreichte – es ist die Wahrheit aber ich hätte ihn nicht schreiben sollen. Denn wer kann behaupten dass sein Leben ohne Widerwärtigkeiten, ohne Widersacher war und viel Schlimmeres. – Man muss an das denken was wertvoll war, es fehlte nicht – grâce à Dieu – doch als Kind hatte ich schon die Gabe zu beobachten, zu erkennen.[152]

Mit dem Haus im „Botschaftsviertel“ war die „Salesianergasse 15“ im dritten Bezirk gemeint.[153] Nur wenig entfernt am Rennweg 10 befindet sich das im Auftrag von Kaiserin Wilhelmine Amalia 1717 bis 1719 erbaute Kloster der Salesianerinnen, das lange Zeit auch eine Schule und einen Hort führte.[154] Dort sollte Erika Abels-d'Albert – damals eigentlich Erika Abel(e)s – einem ihrer Briefe folgend, zur Schule gehen. Sie schreibt rückblickend: „Ich habe es manchmal bedauert dass das Projekt mich bei den Salesianerinnen erziehen zu lassen nicht durchführbar war – d.h. zu kostspielig.“[155] Welche Schule die Künstlerin letztendlich besuchte und welchen höchsten Schulabschluss sie machte, konnte leider nicht eruiert werden.

---

150 Über den Verbleib der Werke ist nichts bekannt.

151 Im selben Brief weiter oben geht Erika Abels-d'Albert auf diese Werke näher ein: „Wir hatten mehrere Portraits de moi – von denen die Farbstiftzeichnung und dann die Radierung (dieselbe Haltung) von Tomislav Krizman das schönste war. Ich hatte da ungefähr 8 oder 11 Jahre – eine dunkelblaue Masche im Haar, einen weissen Kragen. Ich musste an [Diego] Velasquez denken. Die Albertina hat (?) oder hatte zwei Mappen mit Radierungen und farbigen Lythos (?) dieses Künstlers. Dort könnten Sie die Radierung sehen (sowie das Portrait der Maria [Marya] Delvard – die Wiener Ivette Gilbert [Yvette Guilbert].)“ Zitiert nach: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 23. Okt. 1971.

152 Ebd.

153 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1903, 2, IV.

154 Siehe die Website der Salesianerinnen, http://www.salesianerinnen.at/ (Juli 2010).

155 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 06. Dez. 1966.

Mit dem Schuleintritt dürfte Erika Abels-d'Albert getauft worden sein, zumindest deutet ein Brief Ludwig W. Abels' an seine Frau Anna darauf hin. Er schreibt:

> „[...] der Taufschein ist – nach Eintragung der seinerzeitigen Legitimierung ins Kirchenbuch – auf meinen Namen ordnungsmäßig ausgestellt. [...] Dagegen habe ich den guten Cooperator Ross[mi/nü]ller wieder nicht getroffen. [...] Ich ging dann zu Marschall[156], der ist seit 8 Tagen verreist, kommt aber morgen früh, ich hab mich für 12 h angekündigt, ob Erikas Anwesenheit notwendig sein wird, kann ich daher noch nicht sagen."[157]

In einem weiteren Brief, ohne Datum, heißt es: „Dann wird Erika am Montag früh 9 h getauft. Wir müssen alle dabei sein, auch Erika." Als Taufpatin war „Reichs Schwägerin" angedacht.[158]

Nach dem Haus in der Salesianergasse wird in Lehmanns Allgemeinem Wohnungsanzeiger die Mayerhofgasse 16[159] im vierten Bezirk und ab 1905 die Weihburggasse 18[160] im ersten Bezirk als Wohnort der Familie Abels angeführt.

Zu dieser Zeit realisierte Ludwig W. Abels erneut ein Zeitschriftprojekt. Im Jänner 1905 erschien das erste Heft seiner Kunstzeitschrift *Die Kunstwelt. Zeitschrift für Kunstpflege und Sammelwesen*.[161] Er selbst fungierte dabei als Herausgeber. Der exquisite Charakter zeigte sich bereits im Preis. Mit 4,20 Kronen für die Normalausgabe kostete diese Publikation mehr als doppelt so viel wie eine Ausgabe des Ver Sacrum.[162] Inhaltlich war Die Kunstwelt eine gelungene Mischung aus Beiträgen über alte und moderne Kunst. Aus finanziellen Gründen musste die Zeitschrift jedoch bereits nach nur 2 Nummern eingestellt werden. In Österreich bestand, wie sich auch Abels bewusst war, kein genügend großer Abnehmer_innenkreis.[163] Zwar hatte er zuvor noch verzweifelt versucht, in Deutschland Finan-

---

156 Wahrscheinlich ist damit Godfried Marschall, der damalige Weihbischof der Erzdiözese Wien, gemeint. Siehe: Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Godfried_Marschall (November 2010).

157 Nachlass HRP u. EPK, Brief von „Luigi" an Anna Abels, 30. Okt. 1903.

158 Die Identität von Herrn „Reich" konnte nicht geklärt werden. Nachlass HRP u. EPK, Brief von „Luigi" an Anna Abels, o. D. Eine beim Matrikenreferat der Erzdiözese Wien in Auftrag gegebene Recherche bzgl. der Taufmatriken von Erika Abels-d'Albert, für die Jahre 1903 bis 1905, blieb ergebnislos (April 2010). Dank an Diakon Kurt Dörfler.

159 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1904, 2, IV.

160 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1905, 2, IV. Danach wohnte die Familie in der Operngasse 16 und später in der Postgasse 1. Zitiert nach: Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1908, 2, 2 bis Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1912, 2, 2, Eintrag unter „Abels Ludwig".

161 Die Zeitschrift sollte „monatlich einmal, ausgenommen die Sommermonate Juli und August" erscheinen. (Nachlass HRP u. EPK, K.k. Polizei-Direktion, Amtliche Kenntnisnahme der Anzeige über die Herausgabe einer periodischen Druckschrift, 21. Feb. 1905.) Aus einer maschingeschriebenen Voranzeige vom August 1903 geht hervor, dass die Zeitschrift ursprünglich *Kunstwelt. Organ für Kunstpflege in Oesterreich* heißen und das erste Heft bereits im Oktober 1903 erscheinen sollte. Zitiert nach: StA/RMB., Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „A".

162 Rennhofer, Kunstzeitschriften, 179 (Anm. 43).

163 Murray G. Hall, Publizistik 1895-1918, S. 10, http://www.murrayhall.com/content/articles/publizistik%201895-1918.pdf (Juni 2010).

ziers und Partner zu finden, sein Bemühen blieb jedoch ohne Erfolg.[164] Das Zeitschriftenprojekt endete mit einem finanziellen Fiasko.[165]

Erika Abels-d'Albert war diese Zeitschrift – voller Hochachtung – in Erinnerung geblieben. In einem Brief an die Familie Pippal schreibt sie 1964:

> „Aber ich muss immer an eine der Kunstzeitschriften – Die Kunstwelt – denken – die schönste und persönlichste der drei, vier Zeitschriften die mein Vater gründete – für alte und neue Kunst – weil ihre Herstellung zu kostspielig war konnte sie nur zwei oder drei Jahre [sic] leben – und die Quertreibereien – die Bosheit und der Neid haben mitgeholfen –. Mein Vater wählte die Papiersorten – die Schrift – er stand an der Druckmaschine und überwachte die Herstellung der Farbdrucke etc. Es gab viele Leute die ihn verstanden haben – die Handwerker – die Kunstsammler – die jungen Künstler die er zur Mitarbeit heranzog. Wenn Sie wüssten wie gerne ich ein Exemplar der Gründerausgabe[166] wieder sehen möchte!“[167]

Wie eng die Funktion ihres Vaters als Kunstjournalist und als „Kunstwanderer“ zusammenhingen, reflektiert die Künstlerin in einem weiteren Autographen an selbe Adressat_innenschaft:

> „Ich muss daran denken was Sie [Eugenie Pippal-Kottnig] mir geschrieben haben: dass es jetzt in W.[ien] keine privaten Käufer gibt – es fehlt wahrscheinlich einer der in seinen Artikeln die Lèser anregt und erzieht und der sein gewonnenes Publikum nicht nur in die öffentlich. Kunstsammlungen führt, sondern auch zu den Kunstsammlern alter u. moderner Kunst und in die Ateliers der Künstler –.“[168]

Noch einmal, drei Jahre nach dem Erscheinen der Kunstwelt, übernahm Ludwig W. Abels eine führende Position in einer Zeitschriftenredaktion. Er fungierte 1908 als „künstlerischer Leiter“ der Halbmonatsschrift *Erdgeist*.[169] Ende 1908 übernahm dann, wie bereits beim Interieur zuvor, Joseph August

---

[164] In diesem Zusammenhang steht auch ein kurzer Briefverkehr zwischen Ludwig W. Abels und Arthur Roessler. Die Briefe zeugen von einer informellen, fast vertrauten Beziehung. (WBR, Handschriftensammlung, Brief von Ludwig W. Abels an Arthur Roessler, 24. Feb.1905, H.I.N. 153165; Brief von Ludwig W. Abels an Arthur Roessler, 16. März 1905, H.I.N. 153163; Brief von Ludwig W. Abels an Arthur Roessler, 07. April 1905, H.I.N. 153162; Brief von Ludwig W. Abels an Arthur Roessler, 12. April 1905, H.I.N. 153164.) Einblick in die damalige Verlagssituation in Deutschland geben auch mehrere nicht datierte Briefe Ludwig W. Abels' an seine Frau Anna im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig.

[165] „Denn […] durch die Drohungen, Gerichtsverhandlungen, Geldsorgen von Tag zu Tag [war ich] so gedrückt und verblödet, dass es gewiss binnen Kurzem mit mir ein trauriges Ende genommen hätte. Die Zeit war für mich viel entsetzlicher als Du geglaubt hast.“ Zitiert nach: Nachlass HRP u. EPK, Brief von „Luigi“ an Anna Abels, 15. Aug. 1905.

[166] Damit meint Erika Abels-d'Albert eine spezielle, exquisite Ausgabe der Kunstwelt, die unter Verwendung von amerikanischen und Japan-Papiersorten hergestellt wurde. Überdies enthielt die Gründerausgabe zusätzliche Kunstblätter. Zitiert nach: Die Kunstwelt. Zeitschrift für Kunstpflege und Sammelwesen, 1. Jg., 1905, Heft 1, Coverinnenseite.

[167] Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 28. Feb. 1964.

[168] Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 13. Dez. 1964.

[169] Diese Zeitschrift, im Oktober 1906 als *Moderne Revue. Halbmonatsschrift für Kunst und Literatur* gegründet, wurde ab dem dritten Jahrgang in *Erdgeist* umbenannt. Zitiert nach: Murray G. Hall, Publizistik 1895-1918, S. 8, http://www.murrayhall.com/content/articles/publizistik%201895-1918.pdf (Juni 2010). Siehe auch: Rennhofer,

Lux seine Funktion. Der Erdgeist war, wie alle Zeitschriften unter leitender Mitwirkung Ludwig W. Abels', von anerkennenswerter Qualität. Bald wurde sie als vornehmste Zeitschrift Österreichs gerühmt.[170] Neben Beiträgen über private Kunstsammlungen und „alt-wiener" Maler standen aktuelle Themen und der künstlerische Nachwuchs im Mittelpunkt. So schrieb Abels Artikel u.a. über Karl Hollitzer[171] und unter seinem Pseudonym „Plein-air" über Ivan Meštrović. Unter seiner künstlerischen Leitung wurden im Erdgeist – als erste Kunstzeitschrift überhaupt – Arbeiten des jungen, damals noch völlig ungekannten Oskar Kokoschka veröffentlicht.[172] Auch Literatur fand Platz, wie etwa Gedichte des jungen Rainer Maria Rilkes oder Anweisungen zu naturgemäßer Lebensweise von Peter Altenberg.[173]

Über die Tätigkeiten von Ludwig W. Abels in den nachfolgenden Jahren ist im Detail weniger bekannt. Auf sein Buch Alt-Wien, das 1909 erschien, wurde bereits hingewiesen, ebenso auf seine Rembrandt-Ausstellung in der Galerie Arnot 1913. 1910 übernahm Abels nach dem Tod von Ludwig Hevesi die Funktion eines künstlerischen Berichterstatters für den Pester Lloyd. Auch diese Tätigkeit übte er nur kurze Zeit aus.[174]

Inhaltlich unterstützte Abels wie eh und je die modernsten Kunstströmungen. So plädierte er für das damals im Bau befindliche, Skandal umwobene Haus am Michaelerplatz von Adolf Loos.[175] Von Loos war Abels bereits 1902 angetan gewesen. Er hatte ihn schon damals als „viel zu wenig bekannten" Architekten bezeichnet.[176] In besonderem Maße setzte sich Abels zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts für den „lebens- und entwicklungsfähigen Nachwuchs […ein,] eine Gruppe junger Künstler […, die] mit erstaunlicher Aufnahmefähigkeit die vielfachen, sich oft überstürzenden Errungenschaften der letzten 10 Jahre in sich verarbeitet und in Eigenkraft umgearbeitet hat." Dazu zählte er Anton Faistauer[177], Anton Kolig, Franz Wiegele, Sebastian Isepp, Erwin Lang und insbesondere Oskar Kokoschka.[178]

Wie schon zu Beginn der Wiener Secession hatte Ludwig W. Abels wieder ein untrügerisches Gespür für den künstlerischen Puls der Zeit. Nach Jahren der medialen Förderung dieser Künstlervereini-

---

Kunstzeitschriften, 142-145.

170 Annonce, in: Neues Wiener Tagblatt, 7. Juni 1908. Zitiert nach: Rennhofer, Kunstzeitschriften, 144.

171 Abels, Hollitzer. Der Kontakt zwischen Ludwig W. Abels und Karl Hollitzer war über Jahre hinweg eng. Abels gehörte, eigenen Aussagen zufolge, zu den Stammgästen am großen Hollitzer-Tisch im Café Museum. (Abels, Faistauer, 4.) Abels selbst wurde mehrfach von Hollitzer karikiert. Zitiert nach: Abels, Bei Hollitzer, 13.

172 Es handelt sich dabei um die Tuschzeichnungen *Der schmale Weg* und *Die Sintflut,* in: Erdgeist, 3. Jg., 1908, Heft 6, S. 175 u. 178. Zitiert nach: Schweiger, Kokoschka, 47.

173 Anon., Kunstwanderer. Zu einer kritisch feministischen Bewertung des Denkens Peter Altenbergs siehe: Fischer, Antimoderne, 208-217.

174 Abels, Faistauer, 4.

175 Abels, Wiener Ausstellungen, 1.

176 Abels, Wiener Kunstgewerbe, 207.

177 Mit Faistauer verband Ludwig W. Abels eine jahrelange Freundschaft. Siehe: Abels, Faistauer, 3 f.

178 Abels, Wiener Ausstellungen, 2.

gung wie vor allem der 1905 ausgetretenen *Klimt-Gruppe* trat er nun für deren Nachfolgegeneration ein, die sich vehement fordernd und wie am Beispiel der 1909 um Egon Schiele gegründeten, richtungsweisenden *Neukunstgruppe* schon rein programmatisch als Avantgardegruppe und damit als Überwinder der „Modernität" der Secession, als neue Moderne, sah.[179]

2.1. Plädoyer für eine Monographie über Ludwig W. Abels

Nach all dem Gesagten ist schwer verständlich, warum Ludwig W. Abels bis heute von der Forschung weitgehend unbeachtet geblieben ist. Abels war jemand, der in Wien 30 Jahre lang als „Institution" galt, der viele kannte, die Rang und Namen hatten ebenso wie die, die es noch zu entdecken galt, Talente auf dem Literatur- später auf dem Kunstsektor. Als „Kunstgelehrter von Ruf" war er weit über den deutschsprachigen Raum hinaus bekannt und für internationale Sammler (und Sammlerinnen ?) tätig. In seinen mehr als 40 Schaffensjahren hinterließ er zahlreiche Spuren: mehrere Publikationen, eine Unzahl an Beiträgen in Fachzeitschriften und der Tagespresse. Ergänzt wird das Material durch eine stattliche Anzahl von Autographen an ihn bzw. von ihm, die in mehreren öffentlichen Archiven und Bibliotheken im In- wie im Ausland verwahrt werden.

Und dennoch, die Kunst- und Literaturgeschichte scheint auch ohne Ludwig W. Abels geschrieben werden zu können. Zwar halten seine scharfsinnigen Kritiken oftmals als Untermauerung neuerer und neuester wissenschaftlicher Meinung her, er selbst fungiert jedoch nur als Randfigur. Die Suche nach den Gründen führt nur zu Vermutungen: Ludwig W. Abels hat nie ein offizielles Amt bekleidet oder eine leitende Position innegehabt. Seine Beraterfunktion wie Verkaufs- und Einkaufstätigkeit für namhafte Sammler (und Sammlerinnen ?) erforderte Diskretion und lief im Verborgenen ab. Als Kritiker war ihm Neutralität und damit Unabhängigkeit von Kunstinstitutionen oberste Priorität. Nicht zuletzt gehörte Ludwig W. Abels zu jenen, die Österreich verließen und in der Fremde starben.

Ludwig W. Abels war ein Multitalent mit Begabungen für und Interesse an Dichtung und Schriftstellerei wie der historischen, der zeitgenössischen und später auch der außereuropäischen Kunst. Vielleicht ist die Vielzahl seiner, die einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen übergreifenden, Tätigkeiten der Aufarbeitung seiner Biographie bis dato hinderlich gewesen. Wünschenswert wäre somit eine fachübergreifende Zusammenarbeit. Eine solche würde ihn wohl als Initiator, Netzwerker und Pionier innerhalb der Wiener Moderne würdigen. In Ansätzen verfolgt dies bereits vorliegende Arbeit, wobei hier seine Tätigkeit als Lehrer, lebenslanger Mentor und Förderer seiner Tochter im Zentrum steht.

---

[179] Fliedl, Kunstgewerbeschule, 178. Zur Neukunstgruppe allgemeinem siehe: Tobias G. Natter / Thomas Trummer, Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis (Katalog, Ausstellung Oberes Belvedere, 14. Juli - 24. Sept. 2006) 2006.

II. DIE KÜNSTLERISCHE AUSBILDUNG ERIKA ABELS-D'ALBERTS

3. LUDWIG W. ABELS ALS ERSTER LEHRER

Erika Abels-d'Albert wuchs in einer von Kunst und Schöngeistigkeit umgebenen Welt auf. Ihr Vater lebte für die Literatur und die bildende Kunst, ihr Onkel Karl war Schriftsteller, ihre Onkeln Max und Heinrich Musiklehrer. Ob die Künstlerin neben der künstlerischen auch eine musikalische Begabung besaß oder sich als Schriftstellerin versuchte, ist nicht bekannt. Zumindest gewisse musikalische Grundkenntnisse können dem Ausbildungskanon höherer Töchter entsprechend angenommen werden.[180] Die Faszination an der bildenden Kunst dürfte sich schon im Kindesalter vom Vater auf die Tochter übertragen haben. Mehr noch: Ludwig W. Abels gab sein theoretisches und praktisches Wissen an sie weiter. Dieses betraf sowohl die zeitgenössische als auch die klassische Kunst. Erika Abels-d'Albert schreibt: „Sosehr mein Vater auch für die neuen Kunstbestrebungen eintrat war ich gleichzeitig sehr mit der alten Kunst vertraut […].“[181] Sein starker Einfluss auf sie war offenkundig. So schrieb Robert Wacha 1925 in einem Beitrag über die Künstlerin: „Die sachte Führung gab ihr wohl der kunstsinnige, fast möchte ich sagen, der kunstdurchsetzte Vater.“[182]

Erika Abels-d'Albert besaß – ihren Vorlieben entsprechend – vor allem über Malerei ein großes kunsthistorisches Wissen. Viele Erwähnungen in ihren Briefen an das Ehepaar Pippal zeugen davon. Namen wie Piero della Francesca, Uccello, Holbein, Dürer, Mathias Grünewald, Rembrandt, Velasquez, El Greco, Renoir, Bernardo Bellotto, Canaletto, Tintoretto, Ingres und Tizian nannte sie ebenso wie André Derain, Cézanne, Picasso, George Braque, van Gogh, Gauguin, Pissarro, Matisse oder Courbet. Weiters war sie mit der klassischen Wiener Moderne bestens vertraut, kannte deren Vertreter – und wohl auch Vertreterinnen – und war über ihren Vater wahrscheinlich auch persönlich mit etlichen bekannt. Vor allem Klimt, Schiele und Kokoschka kommen in ihren Briefen immer wieder vor – Künstlerinnen hingegen so gut wie nie. Dabei darf nicht vergessen werden, dass das Arbeiten mit Originalen inklusive der Klärung von Urheber_innenschaft und Datierung zu den beruflichen Tätigkeiten von Ludwig W. Abels gehörte. Ein Brief an die Familie Pippal lässt den Schluss zu, dass Erika Abels-d'Albert seit ihrer Kindheit damit vertraut war und auf diesem Gebiet ein profundes Wissen entwickelte: „Ich habe viele Expertisen gesehen von denen die Abfassung – mit wenigen Verschiedenheiten – je nach der Manière des Experten – sich genug ähneln.“[183]

Dieses kunsthistorische Wissen wurde auf (Studien-)Reisen erweitert. Familienreisen wurden ganz im Sinne eines humanistischen Bildungsideals für Museumsbesuche und Stadtbesichtigungen genutzt. „Schon als Kind bereiste sie Italien, Deutschland, Ungarn und lernte unter der fachkundigen Leitung

---

180 Ein nicht bekanntes Gemälde der Künstlerin (spätestens von 1921) trägt den Namen *Portrait Gesangsprofessor L.* Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Œuvre*, XXV.

181 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 08. Sep. 1970.

182 Wacha, Ausstellungen.

183 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 06. Sept. 1965.

ihres Vaters an den Schätzen der Kunstmuseen und in Ausstellungen. Später kam sie auch nach Nord- und Südtirol.“[184] Auch eine Reise nach Italien ist bekannt. Sie führte Erika Abels-d'Albert im Alter von rund neun Jahren mit ihren Eltern nach Padua und Venedig.[185] Die Aufenthalte in Ungarn und Deutschland standen wohl auch in Zusammenhang mit Familienbesuchen. Ihre Tante Clara Spitzer lebte, wie erwähnt, samt Familie in Budapest, Verwandte ihrer Mutter in Deutschland. Zu Letztgenannten reisten Erika Abels-d'Albert und ihre Mutter im Hoch- und Spätsommer 1910. Die Reise führte über Gransee bei Berlin, dem Heimatort Anna Abels', in die „Lutherstadt Wittenberg“.[186] Als Mitbringsel haben sich ein Städteführer und Kunstpostkarten im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig erhalten.

Nunmehr interessiert die Frage, ob diese frühe kunsthistorische und eventuell künstlerische Schulung Erika Abels-d'Alberts durch ihren Vater als Teil ihrer Allgemeinbildung verstanden wurde oder ob bereits mit einer beruflichen Laufbahn als professionelle Künstlerin kokettierte wurde. Dazu vorerst ein kurzer historischer Exkurs:

Geschichtlich gesehen waren vor 1850 die meisten künstlerisch tätigen Frauen entweder adeliger Herkunft oder entstammten Maler_innenfamilien bzw. waren mit Künstlern verheiratet oder verwandt. Bei Adel und (Groß-)Bürger_innentum war es die gut erzogene, literarisch, musikalisch wie künstlerisch gebildete und ambitionierte Frau, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als ideale Gefährtin ihres Mannes galt. All ihre Fähigkeiten dienten dem standes-, stil- und milieugerechten Auftreten in der Gesellschaft. Das Kunstschaffen dieser Frauen wurde mehr dilletierend denn ernsthaft empfunden, eine professionelle Berufsausübung erst gar nicht in Betracht gezogen. Frauen des (Mittel- und Klein-)Bürger_innentums konnten die handwerklich-technischen Fähigkeiten sowie die ikonographischen, symbolischen und emblematischen Grundlagen in der Regel nur in den professionellen Ateliers und Werkstätten ihrer männlichen Familienangehörigen erlernen und über die anfangs anonyme Mitarbeit später – wenn überhaupt – zu eigenen Aufträgen kommen.[187] So nahm etwa auch die europaweite, fulminante Karriere von Angelika Kauffmann ihren Ausgangspunkt in der Werkstatt ihres Vaters.[188] Seit Mitte des 19. Jahrhunderts vollzogen sich im Bereich der Kunstproduktion tiefgreifende Verände-

184 Planer, Jahrbuch 1928, 5; Planer, Jahrbuch 1929, 6.

185 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 06. Dez. 1966.

186 Siehe: Diese Arbeit, Anm. 70.

187 Schmidt-Liebich, Künstlerinnen, IX f. Siehe auch: Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, insbesondere Kapitel I *Zur Funktion des Dilletantismus*, 23-38.

188 Angelika Kauffmann war die erste Frau, die aufgrund ihres Könnens und ihrer Berühmtheit Ehrenmitglied der Akademien von Bologna (1762), Florenz (1762) und Rom (1765) wurde und zu den Gründungsmitgliedern der Royal Academy of Arts in London (1768) gehörte. Sie war als gefeierte Malerin eine europäische Berühmtheit, verkehrte und korrespondierte mit vielen politischen und geistigen Größen ihrer Zeit. (Schmidt-Liebich, Künstlerinnen, 228-234.) Es gelang ihr, ein selbst bestimmtes, von höfischen Zwängen freies Leben als Künstlerin zu leben. Trotz verlockender Angebote, schlug sie nicht – wie viele ihrer Kollegen – die Laufbahn einer Hofkünstlerin ein, sondern wählte den wesentlich riskanteren Status einer freischaffenden Künstlerin. Zitiert nach: Natter, Kauffmann, 8.

rungen, die es nun auch Frauen des Besitz- und Bildungsbürger_innentums ermöglichten, eine Ausbildung als Künstlerin anzustreben. Zusehends diente die erworbene Qualifikation jedoch nicht dem Zeitvertreib und Mußegang, sondern einer hauptberuflichen Tätigkeit. Mit dem Entstehen eines lohnabhängigen Mittelstandes im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts waren bürgerliche Frauen verstärkt auf ein regelmäßiges Einkommen angewiesen. Kunst war zur „Brotfrage“ geworden.[189]

Ob Erika Abels-d'Albert es (nach dem Konkurs ihres Großvaters) notwendig hatte, etwas zum Familieneinkommen beizutragen, kann nicht gesagt werden. Faktum ist jedenfalls, dass sie sich schon im frühem Alter entschied, ihr Interesse an der Kunst durch eine professionelle Ausbildung zu vertiefen.

[189] Helpersdorfer, Frauenvereine, 46.

4. DIE MALSCHULE VON IRMA VON DUCZYŃSKA UND IMRE SIMAY

In den lexikalischen Einträgen über Erika Abels-d'Albert findet sich stets der Verweis, dass sie bei Irma von Duczyńska und Felix Albrecht Harta studiert hat. Diese Information findet sich bereits in den (selbstautorisierten) Einträgen über die Künstlerin im Jahrbuch der Wiener Gesellschaft von 1928 und 1929.[190] Beide Lehrende gab die Künstlerin auch auf all ihren Anmeldebögen zu Ausstellungen der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens an. Auf jenem für die Herbstausstellung 1927 werden die Namen durch Jahreszahlen ergänzt: „1911,12 bei Irma v. Duczynska, 12,13 bei Felix A. Harta." (Abb. 22 / LIV).[191] Erika Abels-d'Albert, damals wohl noch Erika Abel(e)s, erhielt somit über einen Zeitraum von insgesamt rund drei Jahren künstlerischen Unterricht bei einer professionellen Malerin und einem professionellen Maler.

Im Falle von Irma von Duczyńska dürfte es sich um Unterricht in ihrer gemeinsam mit Imre Simay[192] gegründeten *Malschule Irma von Duczyńska und Imre Simay* gehandelt haben. Neben den beiden im offiziellen Schulnamen genannten Lehrenden unterrichtete dort die langjährige Freundin von Irma von Duczyńska, die Bildhauerin Elza Kövesházi Kalmár.[193] Sie leitete die Zeichen-, Mal- und Modellierkurse für Kinder von sechs bis vierzehn Jahren. Die Malschule bestand von 1909 bis 1914 und befand sich im damals letzten Verbauungsabschnitt der Ringstraße, dem sogenannten Stubenviertel, in der Rosenbursenstraße 4.[194] Genau gegenüber war erst wenige Jahre zuvor der modernste Zweckbau seiner Zeit, das *k.k. Postsparcassen-Amt* nach Plänen von Otto Wagner realisiert worden.

In Wien gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl solch privater Malschulen. Als der Pionier der Kunsterziehung Franz Čižek, der spätere Leiter der Jugendkunstklasse an der *Wiener Kunstgewerbeschule*, 1898 eine Malschule in Wien gründen wollte, wurde ihm beschieden, dass „ohnedies 15 [!] derartige Schulen in Wien beständen [...]." Werner J. Schweiger spricht sogar von etwa

190 Planer, Jahrbuch 1928, 5; Planer, Jahrbuch 1929, 6.

191 KHA, Mappe „Abels-d'Albert, Erika", Anmeldebogen zur Herbstausstellung 1927 im Künstlerhaus. Diese Jahreszahlen sind auch ihrem Anmeldebogen zur 54. Jahresausstellung 1933 zu entnehmen.

192 *1874, †1955, ungarischer Bildhauer, Maler und Graphiker; Studierte von 1892-1896 an der Wiener Akademie, anschließend von 1897-1898 besuchte er die Meisterklasse von August Eisenmenger. Simay wandte sich bereits früh Tierstudien zu, die er als metaphorische Darstellung von Emotionen und typischen Lebenssituationen begriff. Vor allem im Affen fand er, basierend auf der Darwinschen Lehre, die Entsprechung zum Ausdruck menschlicher Reaktionen. Der Erwerb eine dieser Affenskulpturen durch Kaiser Franz Joseph machte ihn berühmt. Simay war das prominenteste ungarische Mitglied des Hagenbundes (seit 1905), den er fünf Jahre lang auch mitleitete. In dieser Zeit erfolgte eine zunehmende stilistische Radikalisierung. Simay rezipierte als einer von nur wenigen Künstlern des Hagenbundes bereits vor dem Ersten Weltkrieg den Kubismus. 1910 wurde er als Lehrer an die Budapester Kunstgewerbeschule berufen. Zitiert nach: Bajkay, Gemäßigte Moderne, 447-453.

193 *01. Jän. 1876 in Wien, †03. Sep. 1956 in Budapest, Tochter des Vizeadmirals Sándor Kalmár; den Künstlernamen Kövesházi, der etwa „Steinhauser" bedeutet und damit auf ihre Profession anspielt, legte sich die Künstlerin ab 1906 zu. Zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 130 u. 142 (Anm. 29).

194 Schweiger, Malschulen, 5 f.

35 um und nach 1900.[195] Diese Schulen standen nicht nur künstlerisch ambitionierten Männern offen, sondern auch jenen kunstinteressierten, bürgerlichen Frauen, die ihre Begabung zunehmend professionalisieren wollten.

Erika Abels-d'Albert trat 1911, somit im Alter von 14 Jahren, spätestens zu Beginn ihres 15. Lebensjahres in die Malschule von Irma von Duczyńska und Imre Simay ein. Über den Unterricht ist allerdings nichts bekannt, auch nicht, welche weiteren angehenden Künstlerinnen und Künstler sie besuchten.[196] Die Biographien von Irma von Duczyńska und Elza Kövesházi Kalmár lassen jedoch ein frauenbewegt/emanzipatorisches Klima dieser Schule erahnen und geben – im Folgenden als Fallstudien behandelt – Einblick sowohl in die generelle Ausbildungssituation von Künstlerinnen um 1900 als auch in deren Agieren auf dem Kunstmarkt.

4.1. Irma von Duczyńska

Die aus Polen stammende Irma von Duczyńska[197] war bereits als Kind nach Wien gekommen. Ihre künstlerische Ausbildung erhielt sie privat in Wien, in der *Malschule für Damen*[198] von Adolf Kaufmann (1848-1916) und bei Heinrich Lefler (1863-1919).[199] Ihr großer Wunsch, in Paris oder München, den beiden damaligen (Ausbildungs-)Zentren für Künstlerinnen, zu studieren, erfüllte sich nicht.[200] Über ihren späteren Lehrer Ferdinand Andri (1871-1956), der ab 1899 Mitglied der Wiener Secession und 1905/06 auch deren Präsident war, kam sie in Kontakt mit dieser neuen, aufbegehrenden Künstlervereinigung. Ab 1901 stellte sie – anfangs zusammen mit ihm – in diesem mittlerweile zur ersten Ausstellungsadresse für moderne Kunst avancierten Haus aus. Dies ist beachtenswert, da die maßgeblichen und Markt bestimmenden Institutionen Künstlerhaus und Secession Künstlerinnen nur beschränkt Ausstellungsmöglichkeiten boten. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurden Frauen überhaupt als ordentliche Mitglieder aufgenommen.[201]

---

195 Schweiger, Malschulen, 1.

196 In der Online-Künstler_innendatenbank des Belvedere wird Erika Abels-d'Albert als – derzeit einzig bekannte – Schülerin von Irma von Duczyńska geführt. Siehe: http://archiv.belvedere.at/kuenstler/6665/duczynska_irma+von (Sep. 2010).

197 *29. Jän. 1870 in Lemberg, †19. Jän. 1932 in München; Irma von Duczyńska kam bereits als Kind nach Wien. Ihr Onkel Edward war Offizier der österreichischen Armee und dilletierender Maler, Zeichner und Aquarellist. Ihre Schwester Helena war ebenfalls Malerin. (AKL, 30, 233.) Über das Leben und Werk von Irma von Duczyńska liegt meines Wissens keine größere Arbeit vor.

198 Der Kunstunterricht erfolgte im Atelier Kaufmanns in Wien IV., Weyringergasse 7. Zitiert nach: Schweiger, Malschulen, 2.

199 AKL, 30, 233.

200 Anon., Studio-Talk, 234.

201 Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 125.

Ihre Holzschnitte – eine für Frauen nicht unumstrittene Kunstgattung – wurden im Ver Sacrum reproduziert,[202] und für etliche namhafte Sammlungen angekauft.[203] Ab 1904 beteiligt sich Irma von Duczyńska auch an Ausstellungen des 1899 gegründeten *Hagenbundes*, zu dessen erstem korrespondierenden weiblichen Mitglied sie ernannt wurde. Der Hagenbund zeigte damit als einzige Künstlervereinigung eine etwas offenere Haltung gegenüber kunstschaffenden Frauen.[204] Die Werke von Irma von Duczyńska wurden ebenso in Venedig[205], München (1903), Dresden (1904), Krakau (1904) und Paris (1905) gezeigt.[206] 1909 stellt sie in der *Galerie Miethke* in Wien aus.[207] Weiters beschickte sie 1919 die Winterausstellungen im Künstlerhaus der 1910 in Wien gegründeten Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ). Irma von Duczyńska kann am männlich dominierten Kunstbetrieb ihrer Zeit als durchaus präsent angesehen werden.

Stilistisch gesehen lehnten sich ihre Holzschnitte am Secessionsstil an, ihre Malerei hingegen orientierte sich am Impressionismus. Auch ist eine Auseinandersetzung mit dem in Paris kultivierten Symbolismus erkennbar. Berühmt war Irma von Duczyńska für „koloristisch fein abgestimmte und psychisch scharf individualisierte" Portraitstudien und hier vor allem für ihre ausdrucksstarken Kinderbilder.[208] „In her portraits also Fraulein [sic] von Duczynska […] proved her facility not only in delineating the features, but in revealing the soul of her sitters."[209] Portraitstudien sollten wenig später auch zu den wichtigsten Genres von Erika Abels-d'Albert gehören. Neben Portraits arbeitete Irma von Duczyńska auch an Genrestudien und Blumenstücken in Öl, Aquarell und Pastell. Ebenso sind Landschaftsstudien in Kreide sowie Bronzefiguren erhalten.[210]

Ein wichtiges Indiz für das emanzipatorische Denken wie auch die politische Gesinnung Irma von Duczyńskas liefert Ilona Duczyńska (1897-1978). Diese linke Sympathisantin und politische Aktivistin der rätedemokratischen Bewegung in Budapest 1918/19 ist mit ihrer politischen Studie über die bewaffneten Arbeiterverbände Österreichs als „revolutionäre Persönlichkeit des klassischen europäischen Sozialismus"[211] in die Geschichte eingegangen. In ihren fragmentarischen Erinnerungen sprach sie über Irma von Duczyńska als einzige ihrer weiblichen Verwandten stets mit Bewunderung.[212]

---

202 AKL, 30, 233.

203 "Many of her woodcuts have been acquired for the various collections, the Albertina and Imperial Library in Vienna, in Budapest, in Cracow, and in Dresden." Zitiert nach: Anon., Studio-Talk, 235.

204 Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 125.

205 Schweiger, Malschulen, 8.

206 Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Bd. 1: A-F, 1972, K 71.

207 Die Ausstellung fand gemeinsam mit Max Thedy, Lehrer an der Kunstschule Weimar, statt. Zitiert nach: Natter, Miethke, 214.

208 AKL, 30, 233.

209 Anon., Studio-Talk, 235.

210 AKL, 30, 233.

211 Ilona Duczyńska, Der demokratische Bolschewik. Zur Theorie und Praxis der Gewalt, 1975, Coverinnenseite.

212 Kenneth McRobbie, Under the Sign of the Pendulum: Childhood Experience as Determining Revolutionary Consciousness. Ilona Duczynska Polanyi (1897-1978), in: Canadian Journal of History, Vol. 41, Nr. 2 (Herbst 2006), S. 263-298.

Auch Ludwig W. Abels schätzte Irma von Duczyńska, die er bereits seit der Frühphase der Secession gekannt haben dürfte, als sie dort auszustellen und er diese Bewegung zu fördern begann. So lobte Abels eine Portraitstudie dieser „von Wiener Künstlerinnen gewohnt hervorragende[n]“ Malerin 1910 mit den Worten: „Wie da Linienführung, die Abstimmung der Farbnuancen und die Art der Belichtung […] zusammenklingen, ist sehenswert.“[213] Noch im Jahr 1926 bezeichnete er sie rückblickend als „ausgezeichnete Malerin“.[214] Es kann daher von der Annahme ausgegangen werden, dass sich Erika Abels-d'Albert über Empfehlung ihres Vater für die Ausbildung bei Irma von Duczyńska entschied und auch er den Kontakt herstellte.

4.2. Elza Kövesházi Kalmár

Die in Wien geborene Elza Kövesházi Kalmár nahm mit ca. 16 Jahren erstmals künstlerischen Privatunterricht bei dem Portrait- und Genremaler Hugo Löffler. Ab 1896 komplettierte sie ihre Ausbildung in der u. a von Adolf Hölzel geleiteten Künstlerkolonie *Neu-Dachau* bei München, wo Frauen auch Aktstudien betreiben konnten, was für die damalige Zeit in keiner Weise selbstverständlich war. Gleichzeitig dürfte sie an der 1882 gegründeten *Damen-Akademie des Münchner Künstlerinnenvereins* Unterricht genommen haben.[215] Beide Institutionen waren, da die Münchner Akademie – wie diejenige in Wien – Frauen bis 1920/21 verschlossen blieb, die einzigen Ausbildungsstätten für angehende Künstlerinnen im süddeutschen Raum.[216]

In München erfolgte wohl auch die Entscheidung Elza Kövesházi Kalmárs, sich von der Malerei ab und der Bildhauerei zuzuwenden. Ab 1898 nahm sie Privatstunden bei dem Bildhauer und Professor der Münchner Akademie Hermann Hahn.[217] Der Wechsel zu dieser als „männlichste der Künste“ eingestuften Kunstgattung war mitnichten selbstverständlich und gesellschaftlich umstritten.[218]

---

213 Gemeint ist die Studie ein *Rothaariges Mädchen in weißem, blaugemustertem Kleid*. Das Bild wurde auf der ersten, groß angelegten, retrospektiven und internationalen Ausstellung *Die Kunst der Frau* der VBKÖ 1910 in der Wiener Secession gezeigt. Zitiert nach: Abels, Herbstausstellungen, 3.

214 Abels, Faistauer, 3.

215 Zur Damen-Akademie allgemein siehe: Deseyve, Damen-Akademie.

216 Der Studienplan der Münchner Damen-Akademie war darauf bedacht, den angehenden Künstlerinnen eine möglichst den Männern ebenbürtige Ausbildung zukommen zu lassen. Insofern orientierte er sich am Lehrplan der Akademie der bildenden Künste. Ausdrückliches Ziel war es, den Studentinnen eine fundierte Ausbildung im Figurenzeichnen zu ermöglichen, was den (moralisch) umstrittenen Unterricht im Aktzeichnen einschließt. Zu den Pflichtfächern gehörten: Perspektivlehre, Maltechnik, Kunstgeschichte (die Vorlesungen wurden an der Technischen Universität München besucht) und Anatomie (die Vorlesungen fanden gemeinsam mit den Akademiestudenten in der Münchner Anatomie statt). Als Wahlfächer galten Kopfzeichnen, Aktzeichnen. Kompositionslehre, Kostüm, Stillleben, Tiermalerei, Graphik, Illustration, Raumkunst, Geometrisches Zeichnen und Bildhauerei. (Deseyve, Damen-Akademie, 74-77.) Zur Münchner Damen-Akademie siehe auch: Hopp, Akademie München.

217 Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 120-123.

218 Heinrich Zita, Die Frau als Bildnerin, in: Österreichische Kunst, 7. Jg., 1936, Heft 6/7, S. 11. Zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 118.

„Daß emanzipierte Frauen malten oder sich kunstgewerblich betätigten, dichteten, tanzten, sangen, schauspielten, Sport betrieben oder Vorlesungen an der Universität besuchten, wurde, je nach sozialer Stellung, positiv oder ablehnend, aber doch zur Kenntnis genommen; die Ausübung eines künstlerischen Berufes jedoch, der mit physischer Kraftanstrengung verbunden war, war auch für die liberalen Kreise schier unvorstellbar.“[219]

So schrieb der Kunstkritiker Arthur Roessler, langjähriger Kollege von Ludwig W. Abels und späterer Rezensent der ersten Ausstellung von Erika Abels-d'Albert: „Die Bildhauerei ist die am meisten von Stimmungen unabhängige Kunst, daher diejenige, deren Ausübung den Frauen die größten Schwierigkeiten entgegenstellt.“[220] Der konservative Bildhauer Heinrich Zita sprach Frauen sogar jegliche Fähigkeit zum plastischen Gestalten ab.[221]

Dennoch gelang Elza Kövesházi Kalmár wie auch wenigen anderen Bildhauerinnen dieser Zeit – etwa Teresa Feodorowna Ries, Ilse Twardowski-Conrat, Elena Luksch-Makowsky, Nora Zumbusch-Exner oder Hilde Exner – der Weg in die renommierten Ausstellungshallen und Galerien.[222] 1899, also nur ein Jahr später, debütierte sie erfolgreich mit kleinformatigen Bronzearbeiten in der Wiener Secession,[223] ab 1900 war sie dort wie auch im Hagenbund regelmäßig mit Arbeiten vertreten. Der 1903 im Hagenbund in der Zedlitzgasse gezeigte, großformatige Dreiviertelakt *Ada* – Kövesházi Kalmárs bekannteste Marmorskulptur – dürfte ihre Position innerhalb der Wiener Künstler_innenschaft gefestigt haben. Als zweite Frau nach Irma von Duczyńska wurde sie 1907 dessen korrespondierendes Mitglied.[224]

Noch weitgehend ungewürdigt ist Elza Kövesházi Kalmár als meisterhafte Zeichnerin und Graphikern, die kühn mit Material und Technik experimentierte. 1900 besuchte sie die Pariser Weltausstellung und sah dort die Lithographien der Künstlergruppe der *Nabis*. Ihre eigenen Werke basieren allerdings nicht nur auf der Wirkung von Farbflecken, sondern auch auf Hell-Dunkel-Kontrasten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schuf sie Farblithographien mit Landschaften, die von der Formensprache des Japonismus' geprägt sind. Inhaltlich nehmen diese Darstellungen Bezug auf Friedrich Nietzsches *Zarathustra*, mit dessen Lehren sie sich solidarisierte. Als emanzipierte Frau lebte sie konsequent nach selbst festgelegten Werten.[225]

---

219 Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 117.

220 Arthur Roessler, Schwarze Fahnen, o. J., S. 128, zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 116.

221 Heinrich Zita, Die Frau als Bildnerin, in: Österreichische Kunst, 7. Jg., 1936, Heft 6/7, S. 11. Zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 118.

222 Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 115. Zu Elena Luksch-Makowsky siehe auch: Johnson, Memory, Chapter two: *Elena Luksch-Makowsky and the New Spatial Aesthetic at the Vienna Secession*, 55-109; zu Teresa Feodorowna Ries siehe: Ebd., Chapter five: *Teresa Ries in the Memory Factory*, 203-243.

223 Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 123.

224 Ebd., 125.

225 Bajkay, Gemäßigte Moderne, 451.

1904 stellte Elza Kövesházi Kalmár in der Galerie Miethke aus.[226] Sie beschickte Ausstellungen der 1901 gegründeten Künstlerinnengruppe *Acht Künstlerinnen* (1901 u. 1902) und die erste programmatische Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) 1910. Wie eng ihre Verbindung zu diesen frauenbewegten Vereinen war, ist bisher nicht eingehend geprüft worden.[227] 1909 von Florenz nach Wien zurückgekehrt, wo sie sich zuvor mit Irma von Duczyńska ein Atelier geteilt hatte (1905-1909), machte sie mit einer großen Kollektive ihrer Arbeiten im *Kunstsalon Heller* – gemeinsam mit Lovis Corinth – erneut auf sich aufmerksam.[228] Im gleichen Jahr eröffnete Irma von Duczyńska gemeinsam mit Imre Simay eine Malschule, an der auch sie unterrichtete. Die Zeit in Wien war für Elza Kövesházi Kalmár eine äußerst produktive, sie selbst auf dem Kunstmarkt präsent und in liberalen Fachkreisen anerkannt.[229]

226 Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 119.

227 Ebd., 126.

228 Ebd., 131.

229 Ebd., 115.

5. KÜNSTLERISCHER PRIVATUNTERRICHT BEI FELIX ALBRECHT HARTA

Trotz all dieser für die eigene Laufbahn Erfolg versprechenden Voraussetzungen in der Malschule von Irma von Duczyńska und Imre Simay nahm Erika Abels-d'Albert bereits ein Jahr nach ihrem Eintritt (anfänglich zusätzlichen ?) Privatunterricht bei dem Maler Felix Albrecht Harta. Die Gründe für den Wechsel sind nicht bekannt.

Die Entscheidung zugunsten Felix Albrecht Hartas[230] kann nicht hoch genug bewertet werden, denn der nur rund zwölf Jahre ältere Harta zählte um 1912 zu den bedeutendsten Erneuerern der österreichischen Malerei. War Irma von Duczyńska stilistisch gesehen noch dem Impressionismus und dem Secessionsstil verhaftet, so galt das Anliegen Hartas, mit dem Ästhetizismus dieser Epochen zu brechen und einen der Zeit angemessenen und adäquaten Stil zu finden. Diesen suchte er – wie bereits Duczyńska zuvor – vor allem in Frankreich und hier wiederum in Paris. 1907 brach er sein Malereistudium an der Münchner Akademie ab und ging im Frühjahr 1908 nach Paris, wo er kurze Zeit an der *Académie Ranson* Unterricht nahm, sich anschließend jedoch vor allem im Kopieren alter und moderner Meister (Tintoretto, Tizian, Ingres, Manet) selbst schulte. In Paris verkehrte Harta in der aktuellen Kunstszene, malte im Sommer in der Bretagne und konnte noch im selben Jahr fünf Landschaften im *Salon d'Automne* in Paris ausstellen. Nach einer von Paris aus unternommenen Studienreise nach Spanien, wo er sich mit der Malweisen von Velásquez, El Greco und Goya auseinandersetzte, kehrte er im Herbst 1909 nach Wien zurück.

Dort fand er ein aufbegehrendes und anregendes künstlerisches Klima vor. Die beiden Kunstschauen der aus der Secession ausgetretenen Klimt-Gruppe, 1908 und 1909, hatten neben international beachteten modernen Künstlern wie Van Gogh, Matisse, Munch, Gauguin, Bonnard, Amiet, Denis und Vallotton auch junge, noch völlig unbekannte österreichische Talente gezeigt, so etwa Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Albert Paris Gütersloh und Max Oppenheimer. Harta wurde in jenen Kreis junger Wiener Maler aufgenommen, die vehement für die Befreiung vom Akademismus kämpften und entschieden jede Bevormundung ablehnten.[231] Bald spielte Harta eine wichtig Rolle als Mentor rund um

---

[230] Felix Albrecht Harta, recte Hirsch, *02. Juli 1884 in Budapest, †27. Nov. 1968 in Salzburg; Sohn des vermögenden Kaufmanns Moritz Hirsch, der 1909 zu den ersten Portraitierten Oskar Kokoschkas zählte. Hartas um 2 Jahre jüngerer Bruder Reinhold wurde Schauspieler, nahm den Künstlernamen „Ernst Reinhold“ an und war Hauptakteur bei der Aufführung von Oskar Kokoschkas Stück *Mörder, Hoffnung der Frauen* im Gartentheater der Wiener Kunstschau im Juli 1908. Auch er wurde von (seinem Freund) Oskar Kokoschka portraitiert. Da Hartas Wunsch Maler zu werden, auf den Widerstand seines Vaters stieß, studierte er anfänglich 4½ Jahre lang Architektur an der Technischen Universität Wien, widmete sich dann aber ausschließlich der Malerei. Er nahm anfänglich Unterricht an der Künstlerschule Dachau bei Hans von Hayek, studierte aber bereits ab Herbst 1905 zwei Jahre lang an der Münchner Akademie in der Malklasse von Prof. Hugo von Habermann. Zitiert nach: Baumgartner, Harta, I, 3-12. Siehe auch: Ritschel, Harta, 4.

[231] Baumgartner, Harta, I, 160.

die Neukunstgruppe.[232] 1911 bis 1913 beschickte er Ausstellungen der Secession und 1914 nahm er an der wichtigen *Internationalen Schwarz-Weiß-Ausstellung* teil, in welcher u.a. auch Kokoschka, Schiele, Gütersloh und Erwin Lang beteiligt waren.[233]

Wie bereits bei Irma von Duczyńska angenommen, dürfte auch bei F. A. Harta der Kontakt über den Vater Erika Abels-d'Alberts zustande gekommen sein. Ludwig W. Abels kannte Harta spätestens seit seinem Engagement für die Neukunstgruppe. In *Österreichs Illustrierter Zeitung* rezensierte er Hartas Beitrag zur Schwarz-Weiß-Ausstellung. Er lobte ihn als „Flügelmann des Fortschrittes", als einen „Beobachter der Bewegung, des pulsierenden Lebens, der stationären Form des Veränderlichen", der „das akademisch Richtige" – gemeint war damit zynisch die verflachte Auffassung des Künstlerberufes an der Akademie – bereits „mit den Kinderschuhen abgelegt" habe und dem es auch gelungen sei, „die Stimmungsmacherei des Impressionismus" zu überwinden.[234]

Die Verbindung zwischen F. A. Harta und der Familie Abels blieb weit über die Zeit des Unterrichts für Erika Abels-d'Albert hinaus bestehen, bald wohnte Harta mit seiner Familie auch in unmittelbarer Nähe. Der Maler heiratete 1914 die Fabrikantentochter Elisabeth Herrmann und bezog mit ihr und der gemeinsamen Tochter im Frühjahr 1916 ein Haus in der Feldmühlgasse 12 in Wien Hietzing.[235] Dieser noch weitgehend ländliche, biedermeierliche Stadtteil war zum Rückzugspunkt etlicher Künstlerinnen und Künstler geworden. So hatte genau gegenüber in der Feldmühlgasse 11 Gustav Klimt – auf Vermittlung Hartas – sein (letztes) Atelier. Egon Schiele arbeitete ab Herbst 1912 in der Hietzinger Hauptstraße 101 und ab Juli 1918 in der Wattmanngasse 6.[236] Erika Abels-d'Albert richtete ab Mai 1915 ihr erstes Atelier in der Gloriettegasse ein.[237]

Die enge Verbindung zwischen beiden Familien zeigt sich in weiteren Details. So malte F. A. Harta 1916 das *Portrait Dr. Ludwig W. Abels* (Abb. 20 / LIII).[238] Im selben Jahr nahm Abels übrigens nach Unterbrechung seit Kriegsbeginn seine Kunstwanderungen wieder auf.[239] Auch Erika Abels-d'Albert spricht von Werken Hartas im Familienbesitz. In einem ihrer Briefe schreibt sie: „Wir hatten auch zwei

---

232 Natter / Trummer, Schiele, etwa 76 u. 217.

233 Hans Ankwicz-Kleehoven, Felix Albrecht Harta. Zur Eröffnung der Kollektivausstellung in der Staatsdruckerei, in: Wiener Zeitung, 05. April 1955.

234 Abels, Schwarz-Weiss-Kunst.

235 Buschhausen, Klimt, 27 f.

236 Ebd.

237 Siehe: Diese Arbeit, Kapitel *Das Atelier als Topos – die Ateliers Erika Abels-d'Alberts*, 129-134.

238 Öl auf Leinwand, 100 x 74 cm; Das Bild befindet sich in der Neuen Galerie Graz, wohin es 2001 als Schenkung von Dr. Helmut Czerny kam. Dank an Gudrun Danzer / Universalmuseum Joanneum für die Genehmigung zur Abbildung. Zu diesem Bild siehe auch: Baumgartner, Harta, II, 8.

239 Karl Kraus wertete dies als „ein Symptom der Entspannung". (Karl Kraus, Ein Symptom der Entspannung, in: Ders. (Hg.), Die Fackel, 1916, Nr. 437, S. 50.) Die Textstelle belegt überdies, dass Ludwig W. Abels nicht eingerückt war, obwohl er das seinem Geburtsjahr nach eigentlich hätte müssen. Eine diesbezügliche Anfrage im Österreichischen Staatsarchiv (August 2010) blieb ergebnislos. Seinen Einjährig-Freiwilligendienst hatte Abels 1889/90 beim „k.u.k. 14. Corps-Artillerie-Regiment" in Wien und Salzburg absolviert. Zitiert nach: Universität Wien - Archiv, PH RA 741 Abeles Ludwig, Curriculum vitae.

Tuschzeichnungen von Prof. Harta mich darstellend – mit Hut und ohne."[240] Noch Jahre später, 1927, schrieb Harta freundschaftlich anlässlich des 60. Geburtstages von Ludwig W. Abels aus Südfrankreich und kündigte seinen baldigen Besuch an. „Erika" ließ er dezidiert grüßen.[241]

Wie der Unterricht bei Felix Albrecht Harta aussah, ist nicht bekannt. Namen weiterer Schüler_innen, deren schriftliche Hinterlassenschaften darüber Aufschluss geben könnten, sind rar.[242] In einem Zeitschriftenartikel über Erika Abels-d'Albert vom Februar 1920 ist von der „Schule ihres Meisters Harta" die Rede, wobei damit wohl die stilistische Ausrichtung denn Gruppenunterricht gemeint war. Der Artikel enthält wenngleich ein kurzes, so doch wichtiges Statement über die Ziele der Ausbildung bei Harta. Erika Abels-d'Albert „beschränkte sich darauf" – so der Verfasser, der Journalist Karl Marilaun[243] – „sehen zu lernen und sogar zu zeichnen, was sie bei aller unbedingten und beinahe leidenschaftlichen Modernität immerhin wesentlich von einigen ihrer gleichaltrigen und also heute noch sehr jugendlichen Mitstrebenden unterscheidet."[244]

Die Vorteile des Unterrichts bei F. A. Harta gingen jedoch weit über das Zeichnen-Lernen hinaus. Über ihn hatte Erika Abels-d'Albert Zugang zu den neuesten künstlerischen Strömungen, allen voran in Frankreich. Harta war ein hoch gebildeter, intellektueller Maler, der über ein großes kunsthistorisches Wissen verfügte und an aktuellen kunsttheoretischen Diskursen interessiert war. So war Harta nicht nur für seine „endlosen" Kaffeehausdebatten mit seinen Künstlerfreunden in Wien bekannt, sondern auch für seine weitläufigen Studienreisen. Diese setzte er im Zeitraum des Unterrichts für Erika Abels-d'Albert fort. Im Frühjahr 1912 reiste er an die italienische Riviera[245], den Sommer 1913 verbrachte er erneut in Paris, wo er u.a. August Rodin, Suzanne Valadon und ihren Sohn Maurice Utrillo traf.[246] Beweggrund dieser Reise war, neben seinem Interesse für den Kubismus, seine Begeisterung für die Futuristen, deren Werke erstmals im Winter 1912/13 in Wien zu sehen gewesen waren. Gemeinsam mit A. P. Gütersloh brach Harta nach Paris auf, um diese anlässlich der Eröffnung von Umberto Boccionis Pariser Skulpturenausstellung persönlich kennenzulernen. Seine Tagebucheinträge über diese Eindrücke und den Futurismus im Allgemeinen zeigen, wie interessiert Harta an den aktu-

---

240 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 23. Okt. 1971. Das Entstehungsjahr und der Verbleib der Werke sind unbekannt.

241 WBR, Handschriftensammlung, Brief von F. A. Harta an Ludwig W. Abels, 16. Aug. 1927; H.I.N. 159165.

242 Bekannte Schülerinnen Hartas sind seine eigene Frau, Elly Hermann, die Malerin und Graphikerin Frieda Salvendy, seine Ziehtochter Gusti Wolf (ab Ende der zwanziger Jahre) sowie die Malerin Ilse Tauber (ab 1932). (Baumgartner, Harta, I, 31 und 49-50.) Ilse Tauber über Harta: „Er war sehr streng mit mir und hat mich hauptsächlich Glasflaschen und Stilleben mit einem sehr harten Bleistift zeichnen lassen." Zitiert nach: Ebd., 49.

243 Karl Marilaun schrieb u.a. Beiträge für folgende Zeitungen: *Arbeiterzeitung*, *Neues Wiener Journal*, Neues Wiener Tagblatt und *Neue Freie Presse*. Die Inhalte seiner Feuilletons und Artikel waren weit gestreut, sein Interesse für die Kunst der Gegenwart aber ausgeprägt. So veröffentlichte er etwa 1922 eine (kurze) Monographie über Adolf Loos.

244 Karl Marilaun, d'Albert, 304.

245 Baumgartner, Harta, I, 25.

246 Chrastek, Hagenbund, 300.

ellsten europäischen Kunstströmungen war, jedoch wie distanziert und reflektiert zugleich er diese durchleuchtete.[247]

Erika Abels-d'Albert bot der Mal- und Zeichenunterricht bei Harta die Möglichkeit, sich bereits in frühem Alter mit den brandneuen europäischen Avantgardeströmung zu beschäftigen. Dass dies auch tatsächlich der Fall war, ob nun über Harta oder ein wenig später auf direktem Weg, belegt eine Textstelle aus einem der letzten Briefe der Künstlerin 1973. Sie schreibt an das Ehepaar Pippal: „Die Kontraste der Idéen von einem Jahrhundert zum Anderen – surtout der Kontrast avec den >Ismen< d.h. Kubismus – Futurismus – abstrait etc.etc. – Es ist zu vieles was mich in diesen Jahren erschütterté.‘[248]

[247] F. A. Harta, Pariser Tagebuch, Eintrag vom 20. und 22. Juni 1913. Zitiert nach: Baumgartner, Harta, I, 27 f.

[248] Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 09. März 1973.

6. AUSBILDUNGSMÖGLICHKEITEN FÜR KÜNSTLERINNEN IN WIEN UM 1900 UND DIE LAGE BEI ERIKA ABELS-D'ALBERT

Im Spätherbst 1913, an der Wende vom 16. zum 17. Lebensjahr, war die künstlerische Ausbildung Erika Abels-d'Alberts so weit fortgeschritten, dass sie mit einer Kollektive – erfolgreich – an die Öffentlichkeit trat.[249] War die, von ihr selbst mit rund drei Jahren angegebene Lehrlingszeit damit wirklich beendet, wie ihr eigenhändiger Eintrag auf dem Anmeldebogen für die Ausstellung des Aquarellisten-Klubs der Genossenschaft 1928 „dann ohne Schule" uns sagen will?[250]

Wir wissen über die – ausschließlich von ihr selbst benannte – (Privat-)Ausbildung bei Irma von Duczyńska und Felix Albrecht Harta viel zu wenig, um uns über deren Intensität und Qualität ein Urteil bilden zu können. Die stets wiederkehrende, fast standardisierte Nennung dieser beiden Lehrenden in jeglichem, offiziellem Rahmen erscheint jedoch unter folgendem Gesichtspunkt verständlich: Nur durch die – einer langen Tradition folgenden – Schulung bei renommierten Professionist_innen hatte Erika Abels-d'Albert überhaupt eine Chance, selbst als solche anerkannt zu werden. Insofern war ihre Ausbildung bei so anerkannten Maler_innen wie Irma von Duczyńska und Felix Albrecht Harta schlichtweg notwendig – unabhängig davon, wie viel sie dort wirklich gelernt hat.

Wie stand es nun um eine an diese rund dreijährige Lehrzeit anschließende und weiterführende Ausbildung Erika Abels-d'Alberts? Eine Verlängerung und damit Intensivierung entsprach einem durchwegs häufig gewählten Vorgehen angehender Künstlerinnen wie auch Künstler. Auch ihr Alter von 16 Jahren war dafür ideal. Welche Möglichkeiten standen der Künstlerin überhaupt offen?

In Wien gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts, verglichen mit nur wenigen Jahrzehnten zuvor, mehrere offizielle Ausbildungsmöglichkeiten für angehende (professionelle) Künstlerinnen: die Kunstgewerbeschule, die *Kunstschule für Frauen und Mädchen* sowie die *k.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren.*[251]

---

[249] Siehe: Diese Arbeit, Kapitel *Die erste Ausstellung Erika Abels-d'Alberts - 1913 im Österreichische Kunstverein*, 75-83.

[250] KHA, Mappe „Abels-d'Albert, Erika", Anmeldebogen „für die im Rahmen der Großen Kunstausstellung 1928 im Künstlerhaus stattfindende XLII. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens".

[251] Siehe allgemein: Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, Kap. II *Die Ausbildung von Frauen an öffentlichen und privaten Kunstschulen*, 39-62; Karolyi / Smetana, Exlibris, 11-21.

6.1. Die Wiener Kunstgewerbeschule

An qualitativ erster Stelle ist die von Rudolf von Eitelberger, dem Begründer der Wiener Lehrkanzel für Kunstgeschichte, ins Leben gerufene, mit dem *k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* eng in Zusammenhang stehende Kunstgewerbeschule zu nennen. Sie stand Frauen bereits ab dem Gründungsjahr 1867 offen. Geschichtlich betrachtet war der Unterricht von Anfang an auf die Anforderungen und Bedürfnisse des Kunsthandwerks und der graphischen Industrie ausgerichtet. Mit Hilfe der billigeren „Arbeitskraft Frau" sollte ein konkurrenzfähiges Kunstgewerbe in der Donaumetropole aufgebaut werden. Doch die die Kunstgewerbeschule stürmenden Frauen trachteten auch nach der „freien und hohen" Kunst, was baldigst vereitelt wurde. Die konservative Professorenschaft verwehrte ihnen erst den Zutritt zu den weiterführenden Fachklassen, ab 1886 sogar zu den Vorbereitungsklassen. Dieses Zulassungsverbot wurde erst 1899 unter dem Rektorat Felician von Myrbachs aufgehoben.[252] Die Schule genoss in der Folge hohes Ansehen und wurde als Ausbildungsstätte zunehmend der Akademie – bei gleicher Ausbildungszeit von vier Jahren – vorgezogen. Sie brachte eine Vielzahl an renommierten freischaffenden Maler_innen und Graphiker_innen hervor. An ihr unterrichtete zu Beginn des 20. Jahrhunderts die erste Garde der Wiener Moderne darunter Kolo Moser, Josef Hoffmann und Alfred Roller. Auch einige Frauen, wie Rosalia Rothansl[253] (seit 1901), Leopoldine Guttmann (seit 1902) und Adele von Stark (seit 1903) gehörten dem Lehrkörper an.[254] Unter der Direktion von Alfred Roller (1909-1934) erfuhr die Kunstgewerbeschule weitere wichtige, zeitgemäße Reformen.

Ob Erika Abels-d'Albert jemals in Betracht zog, die Kunstgewerbeschule zu besuchen, wissen wir nicht. Nachweisbar ist sie weder im Vorbereitungslehrgang noch in einer Fachklasse.[255] Eventuell nutzte sie die von Roller initiierten „offenen Zeichensäle". Diese waren unbürokratisch gegen ein geringes Entgelt allgemein zugängig. Für Aktstudien, die die Künstlerin fleißig betrieb, stand Frauen ab 1910 ein eigener Zeichensaal zur Verfügung.[256] Wird bedacht, dass 20 Jahre lang das Nichtvorhandensein eines zweiten Aktsaals an der Akademie als – vorgeschobenes – Hauptargument gegen die Zulassung von Frauen griff, so erhält die Initiative Rollers besonderes Gewicht.[257]

---

252 Forsthuber, Frauenakademie, 218 f.

253 Siehe auch: Ursula Müksch, Rosalia Rothansl, Kunstgewerblerin und erste weibliche Lehrkraft im Range einer ordentlichen Professorin an der Kunstgewerbeschule in Wien, in: Kierlinger Geschichte(n) 1108-2008, Verein Museum Kierling, Kierlinger Bücherverein, 2008, S. 59-67.

254 Karolyi / Smetana, Exlibris, 15.

255 Schriftliche Auskunft der Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, 12. Jän. 2011. Dank an Nathalie Feitsch.

256 Fliedl, Kunstgewerbeschule, 185 f.

257 Krapf, Frauenstudium.

6.2. Die Kunstschule für Frauen und Mädchen, die k.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren

Eine weitere für die Ausbildung zur Künstlerin dieser Zeit außerordentlich wichtige Wiener Ausbildungsstätte war die 1897 auf Initiative der Malerinnen Olga Prager, Tina Blau und Rosa Mayreder sowie von Kurt Federn gegründete Kunstschule für Frauen und Mädchen.[258] Sabine Plakolm-Forsthuber vermutete hinter dieser Schulgründung allerdings weniger emanzipatorische, geschweige denn feministische Bestrebungen. Vielmehr sollte sie – so die Autorin – als Provisorium konzipiert das restriktive Verhalten der Akademie und zeitweise auch der Kunstgewerbeschule Frauen gegenüber ausgleichen.[259] Jedenfalls blieb auch im Falle der Kunstschule der Ansturm zukünftiger Professionistinnen nicht aus. Obwohl das Schulgeld anfänglich sechsmal höher war als an der Akademie, expandierte diese Privatschule schnell und erfreute sich großer Beliebtheit. Bald wurden jährlich 200-300 Schülerinnen ausgebildet.[260] Anhand der Lehrenden – darunter viele Secessionisten, wenn auch nicht „erster Wahl" – wird deutlich, welch respektablen Stellenwert die Schule besessen haben muss.[261]

Der praktische Unterricht wurde nachdrücklich durch theoretische Fächer ergänzt. Diese kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Vorlesungen fanden im Verein *Athenäum* statt. Dieser 1900 gegründete Verein hatte sich die Aufgabe gestellt, „eine Bildungsanstalt für Angehörige des weiblichen Geschlechts" zu sein.[262] Als öffentlichkeitswirksames, „erfreuliches Zeichen für die Leistungsfähigkeit

---

258 Da in Österreich eine Künstlerinnenvereinigung zum damaligen Zeitpunkt noch fehlte – die Vereinigung bildender Künstlerinnen (VBKÖ) formierte sich erst 1910 –, erfolgte die Gründung, anders als bei den vorbildhaften Frauenkunstschulen in München oder Berlin, auf rein privater Initiative. (Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 52. Siehe auch: Wien, ÖNB, Adriadne – Frauenspezifische Information und Dokumentation, www.onb.ac.at/ariadne/vfb/fv_vkfm.htm (Jänner 2011).) Die Vereinsateliers befanden sich zunächst in Wien 1, Stubenring 12, Bäckerstraße 1, Bibergasse 8 und Stubenring 16. Zitiert nach Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Frauenakademie (Februar 2011).

259 Forsthuber, Frauenakademie, 218.

260 Bereits im Studienjahr 1918/19 – also noch zwei Jahre vor Öffnung der Akademie für Studentinnen – wurden akademische Klassen eingerichtet, vorerst für Malerei und Bildhauerei, ab 1924 auch für Graphik. Die Ausbildungsdauer wurde auf drei, ab 1922 auf vier Jahre angehoben. Die in den akademischen Klassen Lehrenden erhielten den Titel eines Professors. 1925 erfolgte die Änderung des Titels von *Kunstschule für Frauen und Mädchen* in *Wiener Frauenakademie und Schule für freie und angewandte Kunst*. Die Gleichstellung der akademischen Klassen mit jenen der Akademie erfolgte 1930. Zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 54-57.

261 Im Unterrichtsjahr 1912/13 finden sich Namen wie Adalbert Franz Seligmann, Hans Tichy und Max Kurzweil, die „Zeichnen und Malen nach dem lebenden Modell" und „Abendakt" unterrichteten. Weiters unterrichteten Georg Klimt („Kurs für kunsthandwerkliche Metallarbeiten"), Friedrich König („Kurs für Holzschneidekunst"), Hermann Heller („Künstlerische Anatomie"), Eduard Schiffer („Perspektive") und Richard Kauffungen („Modellierkurs für nach dem lebenden Modell"). Weibliche Lehrende waren die Gründerin Tina Blau-Lang („Kurs für Landschaft und Stillleben"), Marianne Fieglhuber (Assistenz Radierkurs) und Paula Taussig-Roth („Technische Leitung für Stickerei"). Zitiert nach: Jahresbericht über das 16. Vereinsjahr 1912-1913 des Vereins Kunstschule für Frauen und Mädchen, 1914.

262 Verein für Abhaltung von wissenschaftlichen Lehrkursen für Frauen und Mädchen „Athenäum" in Wien (Hg.), Bericht über das Vereinsjahr 1902/03 und Programm für das Wintersemester 1903/04, 1904, o. S. (Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 54.) Für die Qualität der Lehrveranstaltungen sprach die Vereinigung österreichischer Hochschuldozenten als Veranstalter. Im Wintersemester 1910/11 etwa hielt Julius Fleissig einen Kurs über die „Anatomie des Menschen" ab und Friedrich Löhr über die „Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst". Besonders beliebt war in diesem Semester der Kurs von Hans Tietze über „Die Kunst des 18. Jahrhun-

der absolvierten Schülerinnen“[263] der Kunstschule für Frauen und Mädchen gründeten einige von diesen den *Radierklub Wiener Künstlerinnen*, der regelmäßig Mappen mit Radierungen herausbrachte.[264]

Den Schülerinnenlisten in den damaligen Jahresberichten ist zu entnehmen, dass Erika Abels-d'Albert diese Schule nicht besucht hat.[265] Wir wissen heute nicht mehr, ob eine solche Massenausbildungsstätte überhaupt je für sie in Frage gekommen wäre. Jedoch deuten die im Folgenden wiedergegebenen Statements der beiden Schulleiter darauf hin, dass deren Auffassung Frauen betreffend in krassem Widerspruch zum Selbstverständnis Erika Abels-d'Alberts stand.

Beide Schulleiter dieser Zeit, A. F. Seligmann und später Richard Kauffungen, vertraten nämlich längst überwunden geglaubte Vorurteile und Klischeebilder, wie sie sich im Begriff der „Frauenkunst“ im 19. Jahrhundert verfestigt hatten.[266] So sahen sie, am fragwürdigen Postulat einer spezifisch weiblichen Ästhetik festhaltend, die Kunst der „wahrhaftig echte[n] Frau“ lediglich als ergänzend und damit letztendlich konkurrenzlos zur Kunstproduktion des „ausgesprochen männlich fühlende[n] Mann[es]“. Die von ihnen postulierte, auf einer hierarchisch strukturierten Geschlechterordnung basierende, Kunsterziehung erfüllte für sie den Zweck, „die ganz spezifisch weibliche Anlage zur Ausbildung zu bringen“.[267] Der gemeinsame Unterricht beider Genusgruppen hingegen barg ihrer Meinung nach die Gefahr, dass Frauen lediglich in ein „Nachahmen und Nachempfinden“ der Kunstproduktion der Männer verfallen würden. Nicht zuletzt schien ihnen durch den separaten Unterricht, die der „weiblichen Natur“ angeblich widersprechende Konkurrenzsituation mit den Kollegen gebannt.[268]

Die gesellschaftliche Diskriminierung an Frauen wurde somit – erneut – als naturgegebenes und damit unumstößliches Faktum getarnt. Seligmann und Kauffungen gedankenverwandt war der Kunstkritiker Karl Scheffler. Er sprach davon, dass eine Konkurrenz zwischen Künstlern und Künstlerinnen letztere „vergewaltige“ und ihre „innere Natur“ bedrohe „männisch“ zu werden.[269] Das eigentliche Bestreben der Künstlerinnen – und nicht nur dieser Generation –, nämlich die vorbehaltlose Integration in den Kunstsektor, wurde so eigentlich bereits in der Ausbildung behindert.

---

derts in Frankreich, England und Deutschland“ mit 91 Hörerinnen. Zitiert nach: Verein für Abhaltung von wissenschaftlichen Lehrkursen für Frauen und Mädchen „Athenäum“ in Wien (Hg.), Bericht über das Vereinsjahr 1910/11 und Programm für das Wintersemester 1911/12, 1911, S. 5-6.

263 Jahresbericht über das 16. Vereinsjahr 1912-1913 des Vereins Kunstschule für Frauen und Mädchen, 1914, S. 7.

264 Zum Radierklub Wiener Künstlerinnen siehe: Johnson, Memory, 266-268; Ursula Müksch, Frauen machen Druck, in: Wiener Kunsthefte, Zeitschrift für Druckgraphik, Nr. 1, März 2002, 6. Jg., Nr. 21 (neue Folge), S. 1, 4 u. 5.

265 Herzlichen Dank an Friedrich C. Heller für diese Auskunft. Er ist im Besitz aller Jahresberichte der Kunstschule für Frauen und Mädchen ab 1897 (Gründung der Schule) bis inklusive 1915/16 (mit Ausnahme des Berichts von 1913/14). Da das Schulgebäude 1944 zerbombt wurde und die Akten verbrannten, sind Archivalien zur Kunstschule für Frauen und Mädchen rar.

266 Forsthuber, Frauenakademie, 222. Siehe auch: Olga Stieglitz / Gerhard Zeillinger, Der Bildhauer Richard Kauffungen (1854-1942). Zwischen Ringstraße, Künstlerhaus und Frauenkunstschule, 2008.

267 Richard Kauffungen, Die Kunstschule für Frauen und Mädchen, in: Neue Freie Presse, 17. Jän. 1923, S. 3. Zitiert nach: Forsthuber, Frauenakademie, 223.

268 B. Doser, Das Frauenkunststudium in Österreich, 1870-1935 (Dissertation Universität Innsbruck), 1988, S. 196.

269 Karl Scheffler, Die Frauen und die Kunst, 1908, S. 33. Zitiert nach: Forsthuber, Frauenakademie, 223.

Erika Abels-d'Albert lehnte solche Denkmuster entschieden ab und arbeitete ihnen bewusst entgegen. Bereits mit ihrer ersten Ausstellung im Alter von 16 Jahren erhob sie in aller Öffentlichkeit Anspruch auf Professionalität und Teilhabe am Kunstmarkt. In den Folgejahren exponierte sie großteils mit Kollegen und in renommierten Ausstellungshäusern wie dem Wiener Künstlerhaus. Ganz selbstverständlich, wie es scheint, suchte sie damit nicht nur den kollegialen Wettbewerb mit Männern, sondern stellte ihre Kunstproduktion auch auf die gleiche konkurrenzfähige Stufe. Ihre Strategie stand dabei in einer langen Tradition von Künstlerinnen. 1891 etwa, um nur eine Beispiel zu nennen, hatte die französische Malerin Louis Abbéma im *Journal des femmes artistes* (!) die Sache so formuliert: „Je ne comprends pas que les femmes aient leurs expositions à elles, car c'est vouloir dire: Nous ne sentons pas le courage de concourir avec les hommes.“[270]

Die dritte in der neueren Sekundärliteratur beschriebene Ausbildungsstätte, die k.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren[271], die Frauen seit dem Schuljahr 1908/09 als ordentliche Hörerinnen aufnahm, kam für Erika Abels-d'Albert aufgrund der sehr fachspezifischen Ausbildung wohl kaum in Frage.

6.3. Aufenthalte zu Studienzwecken im Ausland

Eine weitere Möglichkeit ergänzender Ausbildung für (angehende) Künstlerinnen war der – damals fast obligate – Studienaufenthalt im Ausland. Besonders zwei Städte standen um 1900 dabei im Fokus: München und Paris.

München galt vor allem wegen seiner 1882 gegründeten Damen-Akademie des Münchner Künstlerinnenvereins und der nicht weit davon entfernten Künstlerkolonie Neu-Dachau – u.a. von Adolf Hölzel geleitet –, die Frauen das ansonsten so schwer zugängige Aktstudium ermöglichte, als frauenbewegt/feministische Kunsthochburg. Gerade für (angehende) österreichische Künstlerinnen sprachen neben dem vielfältigen und frauenspezifischen Ausbildungsangebot die relative Nähe und die gleiche Sprache. Auch Elza Kövesházi Kalmár dürfte an den Kursen in Neu-Dachau teilgenommen haben.[272]

Zum zweiten gefeierten Ausbildungszentrum im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Paris. Nirgendwo besser lässt sich die in dieser Zeit vollzogene, wichtige Umbruchphase hinsichtlich der Professionalisierung von Künstlerinnen dokumentieren. Die privaten Kunstakademien allen voran die *Académie Julian* und die *Académie Colarossi* boten Frauen hervorragende und weitgehend gleichberechtigte Ausbildungsmöglichkeiten wie die staatlichen, nur Männern offenstehenden Institutionen. Sie ermöglichten Frauen, die aus allen Ländern nach Paris strömten, einen, wenn auch nicht of-

[270] F. Herbert, Louise Abbéma et la solidarité féminine, in: Journal des femmes artistes, Nr. 12, 15. Mai 1891, S. 2. Zitiert nach: Mader, Beruf Künstlerin, 153.

[271] Karolyi / Smetana, Exlibris, 19 f.

[272] Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár, 121 f.

fiziellen, so doch höchst anerkannten Abschluss und dies zu einer Zeit, als erstmals Professionistinnen nicht nur vereinzelt, sondern in einer statistisch bedeutsamen Anzahl im Kunstbetrieb auftraten. 1897 wurde ihrem Anspruch auf gleichwertige Anerkennung ihres professionellen Statuses durch die integrale Aufnahme in die traditionsreiche *École des Beaux-Arts* in aller Öffentlichkeit Rechnung getragen.[273]

Zu den ausführlichsten und anschaulichsten Schilderungen über das Leben in Paris dieser Zeit und den Unterricht an den privaten Kunstschulen zählen die Briefe und Tagebucheintragungen von Paula Modersohn-Becker. Sie hielt sich um 1900 gleich mehrmals in dem „Mekka künstlerischer Entfaltung" auf.[274] Auch viele österreichische Künstlerinnen organisierten Parisaufenthalte, vor dem Ersten Weltkrieg etwa Helene Funke (1905-1913), Luise Merkel-Romée (1908-1914), Hilde Exner (1910) sowie Helene Taussig und Emma Schlangenhausen (beide 1911-1914).[275]

Ob sich Erika Abels-d'Albert während ihrer Ausbildungszeit jemals in München oder Paris zu Studienzwecken aufgehalten hat, kann nicht beantwortet werden. An der Damen-Akademie in München hat sie nachweislich nicht studiert.[276] Im Jahrbuch der Wiener Gesellschaft von 1928 und 1929, das mehrere Studienreisen der Künstlerin anführt, wird Deutschland nur allgemein genannt und Frankreich nicht einmal erwähnt.[277] Auch die Briefe an das Ehepaar Pippal lösen dieses Rätsel nicht.

6.4. Unterricht in Perspektive bei Alois Augenfeld

Die oben dargelegten Recherchen bezüglich einer weiterführenden künstlerischen Ausbildung Erika Abels-d'Alberts brachten kein Resultat. Jedoch zeigt ein Zufallsfund, dass die Künstlerin sehr wohl auch n a c h ihrer ersten Ausstellung im *Österreichischen Kunstverein* – worauf im nächsten Kaptitel eingegangen werden wird – ergänzenden Unterricht zu nehmen gedachte. Konkret trug sie sich mit der Absicht, in Perspektive unterrichtet zu werden und zwar, erneut privat, bei dem Wiener Architekten Alois Augenfeld[278]. Davon zeugt ein Brief, den Augenfeld am Dezember 1913 an Ludwig W. Abels schrieb. Er lautet:

---

273 Mader, Beruf Künstlerin, 14.

274 Stamm, Paris.

275 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 51.

276 Yvette Deseyve listet in ihrem Buch über die Damen-Akademie des Münchner Künstlerinnenvereins alle Mitglieder im Zeitraum 1890-1920 auf. Erika Abels-d'Albert befindet sich nicht darunter. Siehe: Deseyve, Damen-Akademie, 141-196.

277 Planer, Jahrbuch 1928; Planer, Jahrbuch 1929.

278 Der 1865 geborene und somit der Generation Ludwig W. Abels' zugehörige Alois Augenfeld entstammte einer wohlhabenden ungarischen Familie. Er hatte kurz zuvor (1912-1913) sein erstes Wohn- und Geschäftshaus in der sich gerade zu einer bedeutenden Geschäftsstraße entwickelnden Mariahilferstraße realisiert (Mariahilferstraße 71 / Kollergerngasse / Schadekgasse 18). Zitiert nach: Architektenlexikon Wien 1880-1945, Alois Augenfeld, www.architektenlexikon.at/de/11.htm (März 2011).

„Werther Herr Doktor! [Ich] kann nicht umhin, Sie zu bitten, nicht zu übersehen, daß mein Anerbieten, das Fräulein in Perspektive zu unterrichten, keine gesellschaftlich - unterhaltliche, sondern streng sachliche Angelegenheit ist, und ich daher weder in meinen sonntäglichen Studien noch eventuell im Unterricht durch anderweitige Beanspruchung abgelenkt sein möchte. Indem ich wiederhole, daß meine Zeit am Sonntag Vormittag von 10 - 12 Ihrer Tochter bis auf Weiteres zur Verfügung steht und indem ich selbst bitte, falls sie nicht kommen kann, mich noch rechtzeitig telefonisch zu verständigen.“[279]

Die sittlichen Bedenken, die Abels vorab in einem Brief an Augenfeld formuliert haben dürfte – ein bisher unbeachteter Aspekt –, sind unübersehbar. Der Brief erhellt darüber hinaus, als zentrale Aussage, den facettenreichen und mehrteiligen Ausbildungsweg Erika Abels-d'Alberts – wohl stellvertretend für tausende angehende Künstlerinnen dieser Zeit. Er belegt weiters erstmals den Vater der Künstlerin als Kontaktperson zwischen ihr, der Schülerin, und dem (angedachten) Lehrer. Derartige Beweise fehlen im Falle von Irma von Duczyńska und Felix Albrecht Harta. Ob der Unterricht bei Alois Augenfeld zustande kam, ist nicht bekannt, ebenso wenig, ob Erika Abels-d'Albert jemals anderen ergänzenden künstlerischen (Privat-)Unterricht nahm.

6.5. Von der „weibliche[n] Unterdrückungsgeschichte“ zur „Reclaiming female agency“ – eine Atelier-Plauderei zur künstlerischen Ausbildung Erika Abels d'Alberts

Die Künstlerinnenforschung, die in den 1970er Jahren als Teilbereich der feministischen Kunstgeschichte entstand, stellte sich von Anfang an die Aufgabe, nach den Gründen und Bedingungen des Ausschlusses von Künstlerinnen aus der Kunstgeschichte zu fragen. „Ziel dieser Analysen war es, die restriktiven institutionellen Strukturen und gesellschaftlichen Mechanismen der Diskriminierung aufzudecken und damit das Vorurteil eines Mangels an weiblichem Genie zu entkräften.“[280]

Der Ausschluss von Frauen aus den Akademien galt in der feministischen Forschung lange Zeit als zentrales Manko, dies insofern, da private Ausbildungsstätten, die von der Mehrzahl angehender Künstlerinnen konsultiert wurden, als qualitativ unterlegen bewertet wurden – und dies bei wesentlich höheren Kosten.[281] Dieses Defizit, so war die gängige Fachmeinung, sei nur durch kostspielige Mehrleistung wegzumachen gewesen, etwa in Form der Absolvierung mehrerer privater Malschulen, im

[279] Brief von Alois Augenfeld an Ludwig W. Abels, 03. Dez.1913. Der Brief wurde 2009 vom *Antiquariat* INLIBRIS *Gilhofer* Nfg. zum Kauf angeboten und von Martina Pippal erworben. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial*, XCIX.

[280] Mader, Beruf Künstlerin, 8.

[281] So lieferte etwa Henni Lehmann Zahlen für einige deutsche Städte. In Karlsruhe, München und Berlin lagen ihren Aussagen nach die Ausbildungskosten für Frauen 5-6 mal so hoch wie die Ausgaben für ein Studium an den örtlichen Akademien. (Henni Lehmann, Das Kunststudium der Frauen, Darmstadt, 1914, 10 ff. Zitiert nach: Berger, Malerinnen, 101.) Lt. Lehmann kostete ein Studienjahr an der 1884 gegründeten Münchner Damen-Akademie trotz weniger intensiver Ausbildung ca. 400 Mark, im Vergleich zu 70 Mark an der Akademie. Zitiert nach: Hopp, Akademie München, 19.

Gegensatz zu einer Akademie, oder der Bereitschaft von (angehenden) Künstlerinnen, sich in europäischen Kunstzentren aus- bzw. weiterzubilden. So urteilte etwa Renate Berger in ihrem Standardwerk *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert* 1982, dass männliche Aspiranten den Unterricht in privaten Kunstschulen und bei privaten „Meistern" als möglichst schnell zu absolvierendes Durchgangsstadium bis zur Aufnahme an die Akademie betrachteten, während es für viele Frauen die Ausbildung schlechthin darstellte.[282] Erst mit der Öffnung der Akademien für Frauen wurde das große Ziel einer gleichwertigen Ausbildung verwirklicht gesehen.

Die darin mitschwingende Ansicht, dass nur der „Königsweg" über die Akademien eine qualitativ hochwertige Ausbildung und alleiniger Garant für beruflichen Erfolg und Anerkennung darstelle, wird in der neuesten feministischen Fachliteratur kritisch hinterfragt. So postuliert etwa Rachel Mader, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts Abweichungen vom einst normativen, akademischen Ausbildungsweg längst die Regel waren und für Frauen wie Männer gleichermaßen zutrafen. Als aussagekräftiges, frühes Beispiel führt sie die Impressionisten an. Einige der namhaftesten unter ihnen wie Pissarro, Monet und Cézanne, hatten ihre Ausbildung auf rein privater Basis erhalten und niemand, so Mader, würde je auf den Gedanken kommen, sie des Dilletantismus' zu verdächtigen.[283] Die die feministische Literatur wie ein roter Faden durchziehende Meinung von allgegenwärtigen, problematischen Ausbildungs- und Schaffensbedingungen von Künstlerinnen enttarnt sie als „narrative Tradition", deren Herausbildung auch innerhalb der feministischen Kunstwissenschaft der letzten 30 Jahre nicht halt gemacht habe. Sie gelte es, so Mader weiter, zu entmystifizieren.[284] Dementsprechend tritt sie für einen Paradigmenwechsel ein und stellt dem Modell einer „weibliche[n] Unterdrückungsgeschichte" das Motto „Reclaiming female agency" entgegen. Dieser neue, etwa seit zehn Jahren verstärkt betriebene Ansatz richtet „das Hauptaugenmerk auf die Optionen, die Frauen in unterschiedlichen Regionen, sozialen Klassen oder Lebensphasen zu verschiedenen Zeiten offen gestanden haben, ohne die Einschränkung weiblicher Handlungsmöglichkeiten aus dem Blick zu verlieren."[285]

Unter diesen Aspekten wird auf den bereits erwähnten Zeitungsartikel von Karl Marilaun näher eingegangen. Der Beitrag erschien 1920 in der *Wiener Illustrierten Zeitung*. In der Tradition der sogenann-

---

282 Berger, Malerinnen, 100.

283 Mader, Beruf Künstlerin, 33.

284 Ebd., 13.

285 Ebd., 34. Diese Veränderungen in der feministischen Sichtweise erläutern auch Norma Broude und Mary D. Garrard im Vorwort ihres gleichnamigen, 2005 herausgegebenen Buches: „Within feminist art history as well, the idea of a history consisting of monolithic patriarchal control over women as passive victims, interrupted by sporadic feminist interventions, has been discredited by many recent writers. Several decades of feminsit scholarship have alrady shown that women have exercised agency as artists, patrons, viewers, and taste-makers. What is different about the new scholarship is that it focuses upon the continuous destabilizing pressure that women's agency has exerted upon culture: women's efforts to resist masculinist cultural hegemony producted countereffortsto absorb, counteract, and appropriate their resistances. And some distinctly female points of view, we now know, were so different from the prevailing male paradigms that they could not be comfortably absorbed and assimilated." Zitiert nach: Broude / Garrard, Female agency, 3.

ten Atelierreportage stehend,[286] beabsichtigte dieses Ateliergespräch, die Professionalität und Modernität der künstlerischen Ausbildung wie der Kunst Erika Abels-d'Alberts herauszustreichen. Letztendlich verfolgte der Beitrag den Zweck, die Künstlerin auf dem hart umkämpften und gerade für Frauen schwer zugängigen Kunstmarkt bekannt zu machen und Sammlerinnen wie Sammler für ihre Werke zu interessieren.

Wie notwendig die mediale Unterstützung für die eigene Karriere war, zeigt folgender „Vorspann" zu diesem Artikel. Im Nachlass des Ehepaares Pippal hat sich ein Kartenbrief von Karl Marilaun an Erika Abels-d'Albert erhalten, der allem Anschein nach dem Artikel vorangegangen war und zu diesem in Relation stand. Der Text lautet: „Verehrtes Fräulein, mit größtem Vergnügen, wenn wirklich nichts besseres über Sie geschrieben worden ist … Ich versuchte unlängst einmal, bei Ihnen neue Sachen zu sehen, traf Sie aber nicht zuhause. Hoffentl.[ich] habe ich ein anderes Mal mehr Glück."[287] Marilaun, der die Künstlerin und ihr Œuvre schon länger gekannt und geschätzt haben musste, reagierte mit diesen Zeilen sichtlich auf ihre Bitte, negative Rezensionen durch einen wohlwollenden Beitrag auszugleichen. Der Autograph besitzt Seltenheitswert. Er ist eines der äußerst raren Zeugnisse über das berufliche Netzwerk von Erika Abels-d'Albert.

Der Artikel erschien just zu einem Zeitpunkt, als die öffentliche Debatte um die Zulassung von Frauen an die Akademie der bildenden Künste auf einem neuen Höhepunkt angelangt war. Über Jahrzehnte hinweg hatten es konservative Kräfte (und das nicht nur in Wien) erfolgreich verstanden, mit dem Akttabu – also dem Verbot des Studiums männlicher Akte für Frauen – ein unter dem Vorwand der Moral schmeichelndes und somit höchst wirksames Argument für das Fernhalten des „weiblichen Geschlechtes" von der akademischen Kunstausbildung zu liefern. Erst die gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge des Ersten Weltkrieges schufen die Basis für ein grundsätzliches Umdenken. Im Juni 1920 war es dann so weit: Das *Staatsamt für Inneres und Unterricht* genehmigte die Zulassung von Frauen an die Wiener Akademie ab dem nächstfolgenden Wintersemester.[288] Für verschiedenste, politisch durchwegs divergente (Frauen-)Organisationen war damit ein wichtiger strategischer Sieg im Kampf um die Gleichstellung der Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen und Männer erreicht. Die Aufnahme von Künstlerinnen kam – ähnlich wie 1897 im Fall der École des Beaux-Arts – einem offiziellen Eingeständnis an die Möglichkeit künstlerischer Professionalität von Frauen gleich.[289]

Marilaun berichtet allerdings, dass Erika Abels-d'Albert nie den Wunsch gehegt habe an der Akademie zu studieren. Sie sei dieser „und ihren sämtlichen Gipsabdrücken schon mit Babyschritten aus

---

286 Mader, Beruf Künstlerin, 65-67.

287 Nachlass HRP u. EPK, Kartenbrief von Karl Marilaun an Erika Abels-d'Albert, 10. Dez. 1919. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial*, XCIX.

288 Der Erlass „1872/20-IV-Abteilung 10a" erfolgte am 14. Juni 1920. (Akademie der bildenden Künste Wien - Universitätsarchiv, Archivkörper Verwaltungsakten, 645/1920.) Vorausgegangen war dem eine (neuerliche) Debatte über die Zulassung von Frauen an die Akademie und ein gleichlautender Antrag der *Großdeutschen Vereinigung* am 23. Mai 1919 im Parlament. Dank an Ferdinand Gutschi / Akademie der bildenden Künste Wien - Universitätsarchiv.

289 Mader, Beruf Künstlerin, 14.

dem Weg gegangen“. Daher habe sie, so Marilaun weiter, auch keinen Grund, „ihren Lehrern undankbar zu sein“. Dieser Aussage fügt er eine nicht minder wichtige hinzu. Er erwähnt „Fünfminutenakte ihrer Lehrlingszeit“ und huldigt in ihrem Atelier einem „tischhohen Stoß Aktzeichnungen, von denen man sich schon in der Akademie entrüstet bekreuzigte, als Erika mit dunklem Haar eine reizende, von Mama allmorgendlich geknüpfte Schmetterlingsschleife trug und für die ihr damals zustehenden Geheimnisse des reinen, einfachen Satzes weit weniger Interesse als für den gut ausgebildeten Bizeps ihrer Modelle bezeigte.“[290]

Sind diese Worte „Trotzreaktion“ einer Künstlerin, der es verwehrt geblieben war, ihre Ausbildung in offiziellem, akademischem Rahmen zu absolvieren? Wohl nicht! Derlei Aussagen sind vor dem Hintergrund eines sich abzeichnenden Statusverlustes der akademischen Kunstausbildung seit Ende des 19. Jahrhunderts zu sehen. Sie zeigen, dass die Abweichung vom normativen (akademischen) Bildungsweg längst zur Regel geworden war.[291] Wiederholt waren fortschrittliche Künstler_innen gegen die Rückständigkeit der Akademie – nicht nur in Wien – angetreten. Man denke als jüngeres, hiesiges Beispiel an den Protestaustritt der späteren Neukunstguppe im Sommer 1909.[292]

Die veraltete akademische Ausbildungspraxis benennt Erika Abels-d'Albert exemplarisch mit dem traditionsreichen Zeichnen nach Gipsabgüssen und stellt diesem – mit großem Selbstbewusstsein –, die in ihren Augen richtige Lernmethode, jene nach dem lebenden Modell, gegenüber. Ihr „Interesse […] für den gut ausgebildeten Bizeps“ spielt dabei explizit auf das Zeichnen nach dem männlichen Akt an. So bringt Erika Abels-d'Albert gezielt eine der eklatantesten strukturellen Restriktion gegenüber (angehenden) Künstlerinnen dieser Zeit zur Sprache: das Verbot des Aktstudiums, das folgenschwer einen Ausschluss von der als höchste Kunstgattung eingestuften Historienmalerei bedeutete.[293] Lockerte sich dieses Verbot im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts den weiblichen Akt betreffend, so blieben Kunststudentinnen bis ins 20. Jahrhundert hinein vom Arbeiten nach dem männlichen Akt – zumindest in den offiziellen Kunstschulen – ausgeschlossen. Eine Tabuisierung lässt sich fallweise sogar bis in die späten 1920er Jahre nachweisen.[294]

Erika Abels-d'Albert ließ die Leser_innen wissen, dass sie – ebenbürtig mit ihren Berufskollegen – seit Beginn ihrer künstlerischen Ausbildung nach weiblichen w i e männlichen Akten arbeitete. Dem

290 Marilaun, d'Albert, 304.

291 Mader, Beruf Künstlerin, 33.

292 Diese Rückständigkeit wird im Kontext des gesamten Kunstspektrums besonders deutlich. Die Brüche, die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Kunst zogen, hatten die Akademie nur marginal erfasst. Es mutet fast absurd an, dass sich die Akademie noch immer als d i e Speerspitze d e r Kunst bezeichnete. Abseits aktueller konkret gesellschaftlich bezogener Experimente wollte die Akademie den bürgerlichen Mythos des ewig währenden „Genies“ und Werkes erhalten. Auch nach Kriegsende änderte sich die Situation nur bedingt. Während die Architekturschulen mit der Berufung Peter Behrens' 1921 und Clemens Holzmeister 1924 (für die zweite Architekturschule) bereits einen Neuansatz lieferten, boten die Malschulen nach der Ablehnung von Albin Egger-Lienz in den 20er Jahren ein Bild der Stagnation und der Defensive. Auch in der Plastik gelang ein Neuansatz erst mit der Berufung Anton Hanaks im Jahr 1932. Zitiert nach: Nierhaus, Adoration, 65-70.

293 Berger, Malerinnen, 103.

294 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 173 f.

nicht genug. Ergänzt man Gesagtes um die (bereits zitierten) nachfolgenden Zeilen über ihren „Meister […] Harta", bei dem sie „sehen […] und sogar zu zeichnen" gelernt hatte „was sie bei aller unbedingten und beinahe leidenschaftlichen Modernität immerhin wesentlich von einigen ihrer gleichaltrigen und also heute noch sehr jugendlichen Mitstrebenden unterscheidet"[295], so wird klar: Die Künstlerin postulierte in aller Öffentlichkeit nicht nur die Überlegenheit ihres Privatunterrichts gegenüber demjenigen an der Akademie, sondern auch gegenüber vielen gleichaltrigen Kollegen wie Kolleginnen. Durch diese Provokation setzte sie sich medienwirksam als professionelle Akteurin an künstlerisch vorderster Front in Szene und arbeitete jeglichem Verdacht auf weiblichen Dilletantismus entschieden entgegen.[296]

Eine in gleicher Sache nicht minder öffentlichkeitswirksame Politik und Eigenwerbung war ihre Selbstbezeichnung als „akademische Malerin". Dieser (nicht geschützte) Titel war nicht nur bei ihrem Eintrag in Lehmanns Wohnungsanzeiger zu lesen, sondern auch auf allen eigenhändig ausgefüllten Anmeldebögen zu diversen Künstlerhausausstellungen. Wann Erika Abels-d'Alberts diesen akademischen Titel zu führen begann ist nicht bekannt, nachweisen lässt er sich erstmals 1917.[297] Im Vergleich dazu gaben sich renommierte Künstlerinnen wie etwa Helene Funke und Tina Blau-Lang mit den Bezeichnungen „Kunstmalerin"[298] oder auch nur „Malerin"[299] zufrieden. Ob die Titelanmaßung Erika Abels-d'Alberts ein Unikum darstellte, oder in ihrer Generation verbreitet war, bedarf systematischer Forschung. Eines kann jedoch schon jetzt gesagt werden: Es sollte noch Jahre dauern, bis die erste Absolventin der Kunstschule oder der Akademie in Wien sich offiziell als akademische Malerin bezeichnen durfte.

---

295 Marilaun, d'Albert, 304.

296 Ebenso wäre der Frage nachzugehen, ob die Reserviertheit Erika Abels-d'Alberts der Akademie gegenüber nicht auch politisch motiviert war. Der Gleichschaltung der Akademie zu Beginn des NS-Regimes im März 1938 war eine jahrelange permanente „Selbstgleichschaltung" vorausgegangen. (Klamper, Akademie, 7.) Bereits 1918 etwa schlug der eben gegründete Studentenrat an der Wiener Akademie vor, der drückenden Raumnot und dem Mangel an Lehrkräften „in gesunder Selbsterhaltung" durch den „Ausschluss der Fremdstaatlichen und Fremdnationalen [Studenten]" zu begegnen. (AA o.Zl./ 1918. Zitiert nach: Klamper, Akademie, 9.) Der hier anklingende Antisemitismus erfuhr 1923 mit der Forderung nach einem Numerus clausus für jüdische Student_innen bereits Konkretisierung. (Klamper, Akademie, 8 f.) Ein Jahrzehnt später war die rechtsradikale *Verbindung deutscher Kunstakademiker Athenaia*, die auch Professoren der Akademie – darunter übrigens Ferdinand Andri, den ehemaligen Lehrer Irma von Duczyńskas – zu ihren Mitgliedern zählte, bereits froher Hoffnung, dass „die Ostmark [baldigst] als vollwertiges Mitglied dem Deutschen Reich angeschlossen werde." Siehe: 60 Jahre Verbindung deutscher Kunstakademiker Athenaia 1882-1942, S. 6. Zitiert nach: Klamper, Akademie, 12.

297 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1917, 2, III, Eintrag unter „Albert d', Erika".

298 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1918, 2, 324, Eintrag unter „Funke, Helene".

299 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1917, 2, 98, Eintrag unter „Blau-Lang, Tina".

III. BERUFLICHE ETABLIERUNG UND PROFESSIONALISIERUNGS-STRATEGIEN

7. DIE ERSTE AUSSTELLUNG ERIKA ABELS-D'ALBERTS – 1913 IM ÖSTERREICHISCHEN KUNSTVEREIN

Erika Abels-d'Albert stellte an der Wende von 16. zum 17. Lebensjahr – unter dem Pseudonym „d'Albert“[300] – zum ersten Mal öffentlich aus und dies in Form einer Personale. Ausstellungsort war der Österreichische Kunstverein in der Weihburggasse 22.[301]

Der heute kaum mehr bekannte Verein war 1849[302] mit dem Ziel gegründet worden, die Werke fremder Kunstschulen, vor allem französischer, belgischer und deutscher Künstler nach Wien zu bringen und dadurch die heimische Kunst zum Wetteifern anzuregen. Damit dürfte dem Österreichischen Kunstverein eine – bis heute verkannte – Pionierfunktion auf dem Gebiet der Internationalisierung von Kunst zukommen. Rund 20 Jahre vor dem Entstehen des Künstlerhauses und 50 Jahre vor Gründung der Secession war er bereits bestrebt, die neuesten Errungenschaften wichtiger ausländischer Kunstzentren dem Wiener Publikum zur Kenntnis zu bringen.[303] Seine Bedeutung war anfangs groß. Durch ihn wurden die Wiener „mit Werken von Delaroche, Louis Gallait, Brackeleer, Ary Scheffer, Nicaise de Keyser, Willems, Alfred Stevens, […] Courbet, […] Arn. Böcklin“ vertraut gemacht.[304] Neben Ausstellungen ausländischer Künstler (und Künstlerinnen ?) hatte der Verein den Zweck, die aktuelle inländische Kunstproduktion der Öffentlichkeit vorzuführen. So diente er seit seiner Gründung einer Vielzahl österreichischer Malerinnen und Maler als Ausstellungsstätte.[305]

---

300 Dieses frankophone – und frankophile – Pseudonym behielt die Künstlerin bis ca. 1920 bei. Danach fügte sie ihren (leicht abgeänderten) bürgerlichen Namen hinzu und nannte sich „Erika Abels-d'Albert“. Jahre später, im Zuge ihrer Emigration nach Paris in den 1930er Jahren, griff sie erneut auf ihr Pseudonym „d'Albert“ zurück. In den Briefen an das Ehepaar Pippal – wohl in Anlehnung an ihre, während ihrer Wiener Schaffensjahre gewählte Namensform – bezeichnete sie sich durchgehend wieder als „Erika Abels-d'Albert“.

301 Der Österreichische Kunstverein hatte sich ursprünglich im alten „Schönbrunnerhaus“ Wien I, Ecke Tuchlauben / Brandstätte / Kühfußgasse befunden, wechselte nach Schleifung des Hauses in die Krugerstraße 6 und war ab 1907 in der Weihburggasse 22 situiert. Zitiert nach: Aichelburg, Künstlerhaus 1861-2001, 32.

302 Dieses Datum ist diversen alten Auktionskatalogen zu entnehmen. Hingegen geben Aichelburg (Künstlerhaus 1861-2001, 32.) und Frimmel (Gemäldesammlungen, 470.) ein Gründungsdatum vom 1850 an.

303 Laut Statuten erfolgte die Gründung „um unter dem Publikum im Allgemeinen mehr Interesse für Kunst zu wecken, und demselben Gelegenheit zu verschaffen, Kenntnis von den neuesten Leistungen auf dem Gebiete der Kunst sowohl des In- als Auslandes zu erlangen, so wie den Künstlern eine immerwährende Gelegenheit zur Ausstellung ihrer Kunstwerke zu bieten.“ Der Verein sah eine „permanente Ausstellung von gediegenen in- und ausländischen Werken der bildenden Kunst dieses Jahrhunderts“ vor. Er beabsichtigte weiters „Kunstwerke anzukaufen, welche durch eine jährliche Verlosung nebst Vereinsgeschenken an die Mitglieder und Theilnehmer vertheilt werden.“ Zitiert nach: Grundzüge des Oesterreichischen Kunst-Vereins in Wien, o. J.

304 Frimmel, Gemäldesammlungen, 470.

305 Olga Wisinger-Florian (1878), Friedrich Gauermann (1860) und Franz Xaver Petter konnten in Erfahrung gebracht werden.

7.1. Die Wahl des Ortes und des Zeitpunktes – eine strategische Entscheidung

1913, als Erika Abels-d'Albert in den Räumen des Kunstvereins ausstellte, hatte er seine ursprüngliche Bedeutung längst an die 1861 gegründete Genossenschaft bildender Künstler Wiens verloren. Allerdings entfaltete er 1908 – unter neuer Leitung – eine lebhafte Tätigkeit. Bekannt machten ihn zu dieser Zeit seine zahlreichen Gemäldeversteigerungen, die „gelegentlich auch Werke von hohem Rang" enthielten.[306] So wurden Bilder von Sir Joshua Reynolds[307], Peter Paul Rubens[308], Jacob Ruisdael[309], François Boucher[310] oder Canaletto[311] angeboten. Das dortige Auktionswesen dürfte auch das Bindeglied zu Ludwig W. Abels gewesen sein, der gute Kontakte zum Österreichischen Kunstverein pflegte und diese für seine Tochter und das Zustandekommen ihrer ersten Ausstellung nutzte.[312]

Mit der ersten Ausstellung präsentierte sich eine Künstlerin bzw. ein Künstler erstmals der kunstinteressierten Öffentlichkeit. Dieser Auftritt war insofern von ungeheurer Wichtigkeit. Sein Gelingen oder Misslingen entschied nicht selten über die weitere Karriere. Es bedurfte daher kluger Vorbereitung. Dazu zählte neben der richtigen Wahl des Ausstellungsortes auch der Zeitpunkt. Erika Abels-d'Albert demonstrierte mit der Entscheidung, den österreichischen Kunstverein, Umschlagplatz des Kunsthandels, zum Ort ihrer ersten Ausstellung zu wählen, ihr Selbstverständnis als professionelle Künstlerin. In die gleiche Richtung geht die Wahl des Zeitpunktes, der Herbst als Hauptsaison aller großen Kunstausstellungen.

7.2. Die Ausstellungsrezensionen in Sport und Salon und der Arbeiterzeitung

Zur Etablierung auf dem Kunstmarkt gehörte zunehmend eine geschickte Vermarktung und Teil dessen war die möglichst breit gestreute Präsenz in der Fach- und Tagespresse. Für die erste Ausstellung Erika Abels-d'Alberts sind zwei Rezensionen bekannt (und von weiteren kann ausgegangen werden): eine in der *Arbeiterzeitung*, dem Zentralorgan der österreichischen Sozialdemokraten, und eine weitere in der Zeitschrift *Sport und Salon. Illustrierte Zeitschrift für die Vornehme Welt.*[313] Beide sprachen sozial ganz anders gelagerte und politisch orientierte, ja gegensätzliche Leser_innenschaft an.

---

306 Frimmel, Gemäldesammlungen, 471.

307 Österreichischer Kunstverein (Hg.), Auktionskatalog von Gemälden alter u. neuzeitiger Meister, Auktion am 16. Feb. 1914, Nr. 64.

308 Österreichischer Kunstverein (Hg.), Auktionskatalog alter und moderner Gemälde, Auktion am 4. Dezember 1913, Nr. 85.

309 Ebd., Nr. 86.

310 Österreichischer Kunstverein (Hg.), Auktionskatalog von Gemälden alter und moderner Meister aus zwei großen Sammlungen, Auktion am 6. März 1912.

311 Ebd., Nr. 35.

312 Bedauerlicher Weise ist der Archivbestand des Österreichischen Kunstvereins nicht erhalten. Ausstellungskataloge, falls überhaupt je vorhanden, waren einst im Archiv des Künstlerhauses aufbewahrt. Sie wurden schon vor Jahren mit einem Teil der KH-Bibliothek verkauft. (Freundliche Mitteilung von Wladimir Aichelburg / Künstlerhausarchiv (per E-Mail, 25. Aug. 2010).) Die in der Wienbibliothek im Rathaus erhaltenden Kataloge des Vereins sind ausschließlich Auktionskataloge.

Der ausführlichere der beiden Artikel erschien am 06. Dezember 1913 in Sport und Salon. An exponierter Stelle, gleich nach dem Beitrag über die große Herbstausstellung im Künstlerhaus, situierte, lautet der vollständige Text:

„Die sechzehnjährige[314] Erika d'Albert. Es ist das erste Mal, dass sich in so jugendlichem Alter eine vollkommen reife Auffassung des M a l e r b e r u f e s, verbunden mit einer sicheren, geschulten Technik zeigt. In der Virtuosenlaufbahn bei Musikern und Schauspielern sind bekanntlich Wunderkinder nicht allzu selten, da es sich in solchen Fällen mehr um reproduktive Tätigkeit, um die Wiedergabe schon geschaffener Werke handelt. Fräulein Erika d'Albert zeigt in ihrer Kollektivausstellung im >Österreichischen Kunstverein< nirgends Anlehnungen oder schablonenhafte Auffassung. In den 24 Ölgemälden – Portraits, Akten, Stilleben [sic] usw.- offenbart sich stets eine ganz selbstständige großzügige Auffassung der Natur vor allem aber ein starkes Innenleben, welches Gegenstände der Außenwelt nur zum Anlass nimmt, das geheime Träumen zum Ausdruck zu bringen. In den Blumen und Menschenkörpern klingen die lebhaften Farben zu jubelnden Akkorden zusammen, die wie eine Resonanz der heidnisch-antiken Sinnenfreude, in der Vergötterung der irdischen Schönheit, erscheinen. Daneben gibt es auch melancholische Farbenträume von heilig-ernster Stimmung, wie etwa in dem Triptychon, welches die Madonna mit dem Jesuskinde, umgeben von den Schutzengeln des Wassers und des Feuers darstellt. Da leuchten die Rot, Gelb, Violett wie in bunten Kirchenfenstern, und man erkennt, dass auch mystische Visionen in dem Seelenleben dieser jungen Künstlerin eine große Rolle spielen. Von der Treffsicherheit in den Portraits, von der köstlichen Frische der zahlreichen ausgestellten Zeichnungen, in denen Rosen und Frauen, Löwen und Papageien, Engel und Teufel, Pierrots und Modepuppen in buntem Reigen vor unseren erstaunten Augen Revue passieren, von all diesen flüchtigen >Stenogrammen< einer begnadeten Künstlerhand können wir hier nur kurz Erwähnung machen. Man nennt unsere Epoche gern das Jahrhundert des Kindes: nun, die emsige Sorgfalt, welche wir dem Seelenleben der Kinder zuwenden, beginnt bereits in solchen künstlerischen Offenbarungen reiche Früchte zu tragen! Dr. Wi. G.“[315]

Dem Beitrag war eine großformatige, sehr repräsentative Fotografie der Künstlerin vorangestellt (Abb. 1 / XLIII) – bestplatziert auf der Seite des Beitrags über die vielbeachtete Künstlerhausausstellung. Werkabbildungen hingegen wurden dem Artikel bedauerlicher Weise nicht beigefügt.

---

313 Diese einmal wöchentlich in Wien erscheinende, reich bebilderte Zeitschrift beschäftigte sich vornehmlich mit der Welt des Adels, kulturellen Ereignissen, dem Militär und Sport. Auch Beiträge zu darstellender und bildender Kunst wurden laufend aufgenommen und dabei Künstlerinnen ebenbürtig mit ihren (männlichen) Kollegen bedacht. So erhielt darin etwa die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) eine starke mediale Unterstützung.

314 Die Künstlerin war zum Erscheinungsdatum des Artikels bereits knapp 17 Jahre alt.

315 G., d'Albert. Welcher Name sich hinter dem Autorenkürzel „G.“ verbirgt, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.

Sehr ähnlich mutet die wesentlich kürzere Rezension in der Arbeiterzeitung an.[316] Verfasst wurde sie von dem namhaften, jedoch Künstlerinnen in der Regel nicht fördernden Kunstkritiker Arthur Roessler. Dieser war damals für die Arbeiterzeitung als Kunstreferent tätig. Der Beitrag dürfte über den langjährigen, persönlichen Kontakt Ludwig W. Abels' zu Roessler zustande gekommen sein. Abels kannte Roessler bereits seit der Herausgabe seiner Zeitschrift Die Kunstwelt zu Beginn des 20. Jahrhunderts.[317] Der Text in der Arbeiterzeitung lautet:

> „Die Ausstellung eines Wunderkindes, einer noch nicht ganz sechzehn [sic] Jahre alten Malerin, die über eine erstaunliche Reife des maltechnischen Ausdrucks verfügt. Erfahrungsgemäß gelangen Mädchen viel früher zu einer gewissen Reife als Knaben; aber vor diesem Grad der Reife, der künstlerischen Reife, die eine gleicher Weise menschliche, das heißt geistige und seelische Reife bedingt, steht man doch erstaunt. Eine gute Schulung trug sicherlich viel zu dieser raschen Entfaltung der angeborenen Fähigkeiten bei, aber diese selbst mussten ganz außerordentlich sein, um diese Entfaltung zu ermöglichen. Einflüsse, namentlich französische, sind begreiflicherweise merkbar, aber doch schon so persönlich verwertet, dass man auf die völlig frei gewordenen Selbstäußerungen dieses Talents mit großem Interesse wartet.“[318]

7.3. Die Vorbildhaftigkeit Frankreichs als Indiz moderner Kunstproduktion

Wenngleich Roessler nur wie beiläufig die französischen Einflüsse im Werk Erika Abels-d'Alberts erwähnt, so ist dieser Hinweis dennoch von zentraler Bedeutung. Die Kunstproduktion in Frankreich und im Speziellen in Paris war seit mehreren Generationen das zentrale Vorbild (nicht nur) für österreichische Künstlerinnen und Künstler. Die systematische Rezeption der französischen Moderne hatte hierorts mit August von Pettenkofen eingesetzt, der 1852 nach Paris gereist war und dort Werke der Maler von Barbizon kennengelernt hatte. Als Folge dieser Eindrücke lockerte sich sein biedermeierlich-zeichnerischen Stils auf, sein Kolorit wurde leuchtender und er fand zu neuen Kompositionsmodellen. Die um eine Generation jüngere Tina Blau wie der etwa gleichaltrige Theodor Hörmann rezipierten bereits den Impressionismus.[319]

Seit dem Bau des Künstlerhauses – und, wie bereits erwähnt, möglicher Weise schon mit der Gründung des Österreichischen Kunstvereins – war eine punktuelle Präsenz bekannter französischer Künstler auch in österreichischen Ausstellungshäusern gegeben.[320] Mit Gründung der Secession intensivierte und beschleunigte sich die Frankreichrezeption explosionsartig. Hatte es noch 20 Jahre lang

316 Dank an Werner J. Schweiger (†) für diesen Hinweis.
317 Siehe: Diese Arbeit, Anm. 164.
318 Roessler, d'Albert.
319 Boeckl, Das Andere, 23 f.
320 Rachler / Boeckl, Medium, 11.

gedauert bis die *Barbizon-Malerei* und zehn Jahre bis die ersten Bilder von Monet und Manet ihren Niederschlag in der heimischen Kunstproduktion fanden, so ermöglichte die Secession eine fast zeitgleiche Kenntnisnahme der top aktuellen, französischen Kunstproduktionen. Dies gelang mittels strategischer Allianz mit bestimmten ausländischen, vornehmlich in Paris (neben Brüssel und München) lebenden Künstlern, die korrespondierende Mitglieder werden konnten und deren Werke im Secessionsgebäude ausgestellt wurden. Neben der Secession beziehungsweise der 1905 ausgetretenen Klimt-Gruppe wie der eng mit diesem Personenkreis verstrickten Kunstschau und der *Wiener Werkstätte* trugen auch der Hagenbund und später die Neukunstgruppe wesentlich zur Frankreichrezeption im frühen 20. Jahrhundert bei. Auf die essentielle Rolle der 1861 gegründeten Galerie Miethke wird in einem späteren Kapitel eingegangen.

Resümierend kann festgehalten werden, dass spätestens mit der Förderung der modernen französischen Kunst durch die Ausstellungstätigkeit der Secessionisten diese schlechtweg als Maßstab auch der hiesigen Kunstproduktion galt. Wer auf dem österreichischen wie internationalen Kunstmarkt beachtet werden wollte, musste mit den neuesten Errungenschaften der Pariser Kunstlandschaft vertraut sein und sich ihrer bedienen. Die in Paris um 1900 kultivierten Strömungen der Moderne – also der Symbolismus, der Primitivismus, der Fauvismus, der Pointillismus, der Art Nouveau und der frühe Kubismus – waren daher „für die euphorische junge Künstlergeneration der späten Monarchie Verheißungen, deren unmittelbare Rezeption sowohl die ökonomisch unverzichtbare Aufmerksamkeit des entstehenden Feuilletons und der neuen Käuferschichten gesellschaftlicher Aufsteiger als auch die Chance auf eine internationale Karriere versprach.“[321]

Die Ausrichtung auf Frankreich durchzog das gesamte Schaffen und Leben Erika Abels-d'Alberts und begann bereits bei der Wahl ihrer Lehrer_innen. Sowohl Irma von Duczyńska als auch Felix Albrecht Harta orientierten sich am jeweils modernsten französischen, vor allem Pariser Kunstgeschehen. Diese Vorbildhaftigkeit zeigt sich auch in der Wahl eines frankophonen Pseudonyms, unter dem die Künstlerin 1913 erstmals an die kunstinteressierte Öffentlichkeit trat. Bedenkt man, dass in Österreich die Orientierung nach Frankreich vor 1914 (trotz aller Qualität und Intensität) nur punktuell und unsystematisch war,[322] so gewinnt der Hinweis Roesslers auf französische Einflüsse an Bedeutung. Er verortet das frühe Schaffen Erika Abels-d'Alberts und somit auch ihre Ausbildung innerhalb der hiesigen elitären, frankreichfixierten Moderne im Umkreis der Secession.

Wie realistisch oder auch inszeniert idealistisch – im Sinne einer substantiellen Meinungsbildungsfunktion der Kunstkritik – die Worte Roesslers waren, lässt sich aufgrund der Unkenntnis der frühen Werke der Künstlerin nicht sagen.[323]

---

321 Boeckl, Das Andere, 25.

322 Boeckl, Das Andere, 28.

323 Zur Funktion der Kunstkritik in der Moderne siehe: Ruppert, Moderner Künstler, speziell 103 f.

7.4. Das weibliche „Genie“[324]

Besonderes Augenmerk maßen beide Autoren dem jugendlichen Alter Erika Abels-d'Alberts zu. Das hatte tiefere Gründe. Sie folgten damit einem seit der Renaissance gepflegten Topos, demzufolge sich das künftige „Genie“ bereits im Kind zeige. Im Falle Erika Abels-d'Alberts fällt auf, dass das Muster der traditionell männlichen Künstler-Vita nun auf eine kunstschaffende Frau übertragen wurde.[325] Mit Phrasen wie „angeborene Fähigkeiten“, „Einflüsse […] persönlich verwertet“, „nirgends Anlehnungen oder schablonenhafte Auffassung“ oder auch mit Worten wie „stets eine ganz selbstständige großzügige Auffassung“ und „[die in späteren Jahren zu erwartenden,] völlig frei gewordenen Selbstäußerungen dieses Talents“ bescheinigten beide Rezensenten Erika Abels-d'Albert die Befähigung zur schöpferischen Produktion und damit zur sogenannten *künstlerischen Individualität.*

Dabei meinte künstlerische Individualität weit mehr als ein angelerntes Können, welches für die eigene Karriere nützlich war. Der Terminus lässt sich seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts belegen und bezeichnet innerhalb des nun ausgereiften Konstrukts des modernen, somit für den freien Kunstmarkt schaffenden und meist männlichen Künstlers einen unverzichtbaren Leitwert. Der künstlerischen Individualität wurde ein derart großer Stellenwert beigemessen, dass sie zum idealisierten Gravitationszentrum im Arbeitsprozess des Künstlers bzw. der Künstlerin avancierte.[326]

Kein Begriff stützte diese als angeborene und äußerst selten verstandene Befähigung mehr als der des „Genies“. Die Bewunderung für das Schöpferische als ein auf Produktivität gegründetes Selbstbewusstsein verdichtete sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts und führte zum Geniekult des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Dieser gipfelte in der Idealisierung der Schöpfung als quasi-sakralen Akt und des (wiederum meist männlichen) Künstlers als Hohepriester. Dass er mächtig genug war, um selbst soziale Hierarchien der Gesellschaft zu relativieren, zeigt sich in den „Künstlerfürsten“ wie Franz Lenbach und Hans Makart.[327]

Im Fin de siècle, als Künstlerinnen sich auf dem Kunstmarkt mehr und mehr zu etablieren trachteten und dies auch taten, tobte ein heftig und sehr emotional ausgetragener Kampf um die Frage, ob Frauen überhaupt die Fähigkeit besitzen könnten, schöpferisch tätig zu sein. Innerhalb der Zeit bestimmenden Vorstellung von polarisierenden Genusgruppen, Mann versus Frau, wurde letztgenannten die Befähigung zur Kreativität und damit zum „Genie“ in der Regel abgesprochen. Man wies Frauen aufgrund geschlechtsspezifischer Restriktionen eine ausschließlich reproduzierende oder inspirierende Rolle – etwa als Modell oder Muse – zu.[328]

---

[324] Der Begriff „Genie“ wird – da er ein Konstrukt ist – in dieser Arbeit in Frage gestellt. Insofern ist er in Anführungszeichen gesetzt.

[325] Zwar ist Erika Abels-d'Albert kein Einzelfall, jedoch sind Vergleichsbeispiele rar. Bekannt ist die Malerin Vally Wygodzinski (1873-1905), die ebenfalls den Topos auf sich übertrug. Zitiert nach: Spickernagel, Wygodzinski, 62 f.

[326] Ruppert, Moderner Künstler, 253.

[327] Ebd., 268 f.

[328] Fischer, Antimoderne, 208.

Diese konstruierte Naturalisierung von Geschlechterdifferenzen[329] bestimmte auch den Kunstbereich. Sie findet sich beispielhaft in einem 1912 von Egon Schiele an – gerade – Arthur Roessler verfassten Brief. Darin benennt Schiele Serena Lederer, die bedeutende Mäzenatin Klimts, als dessen und seine Schülerin. Die Textstelle ist für eben Gesagtes symptomatisch. Darin heißt es: „Die Frau L.[ederer] war durch 14 Jahre die Schülerin Klimts und kann daher auch viel, aber natürlich [!] uneigen und unschöpferisch […].“[330] Ins gleiche Fahrwasser schlägt eine Rezension Franz Ottmanns 1919 in der heute so hochgehaltenen, von Hans Tietze herausgegebenen Zeitschrift *Die bildenden Künste.* Ottmann geringschätzte darin die zeitgleiche Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) im Künstlerhaus mit folgenden Worten:

> „[Sie] bringt eine verkürzte, freilich unoriginale, nur aus Reflexen sich aufbauende Übersicht der gesamten zeitlichen Kunstbestrebungen. Das in den Führern Unversöhnliche ist durch die Abschwächung im Reflex so genähert, daß wir ein reiches Spiel von Nüancen mit vielen vermittelnden Übergängen vor uns haben. Die geschmeidige, ewig unbefriedigt suchende Natur der Frauen ergreift eben leichter ein neues Ausdrucksmittel, aber da sie doch alle zuerst in der alten Art gelernt und geschaffen haben, ist doch im Grunde derselbe Geschmack, dieselbe Schule am Werke.“[331]

Vor solch häufig anzutreffenden Worten der Abwertung überraschen geradezu die beiden Rezensionen zur ersten Ausstellung Erika Abels-d'Alberts, überraschen insofern, da zumindest für Arthur Roessler belegt ist, dass er der Begabung von Künstlerinnen mit Reserviertheit gegenüberstand. Es drängt sich somit die Frage auf, inwieweit die beiden Beiträge – in Anbetracht der doch sehr ähnlichen Inhalte – von Ludwig W. Abels beeinflusst, ja geradezu bestimmt waren. Hier lohnt sich zunächst ein vertiefender Blick auf seinen Künstlerinnenbegriff.

7.5. Die Position Ludwig W. Abels' zum Beruf Künstlerin

Die (nur punktuell ausgewerteten) Ausstellungsrezensionen und Feuilletons Ludwig W. Abels' lassen ein zweischneidiges Schwert in Bezug auf das Thema Professionistinnen erkennen. Einerseits nannte er im Zuge seiner Ausstellungsrezensionen Künstlerinnen, wie selbstverständlich, gleichrangig mit deren Berufskollegen. Aus diversen seiner Beiträge geht klar hervor, dass er Frauen zum „Genie“ befähigt einschätzte. Seiner Ansicht nach gab es allerdings nur wenige hochbegabte Künstlerinnen – wie auch Künstler. Diese Überzeugung vertrat er bereits vor dem Karrierestart seiner Tochter und noch viele Jahre später.[332] So huldigte er etwa 1924 in einem Artikel im Neuen Wiener Journal der eben ver-

---

329 Siehe allgemein: Becker-Schmidt / Knapp, Feministische Theorien.

330 Christian Nebehay, Gustav Klimt - Von der Zeichnung zum Bild, 1992, S. 183.

331 Franz Ottmann, Wiener Herbstausstellungen 1919, in: Die bildenden Künste, 1919, S. XXXIII f.

332 Abels, Herbstausstellung, 2 f.

storbenen Mary Cassatt, die er als „eine der größten Malerinnen“ bezeichnete und deren Pastelle er – ganz selbstverständlich – künstlerisch auf eine Ebene mit dem „unsterblichen Edgar Degas“ hob.[333]

Anderseits sind mir außer dem genannten keine Einzelbeiträge von Abels über Künstlerinnen bekannt (über Künstler hingegen etliche), was auf eine insgesamt geringe Anzahl schließen lässt. Ein Dorn im Auge waren Abels jedenfalls „weibliche Künstlervereinigungen mit eigenen Ausstellungen und weiblicher Jury“. So diffamierte er 1910 die erste große retrospektive Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen (VBKÖ) *Die Kunst der Frau* in der Secession als „überflüssige und unsympathische Demonstration“ und eine „Art gesellschaftlicher Wichtigtuerei“. In seinen Augen war diese „ostentative Frauenkundgebung“ insofern unnötig, da „die wirklich bedeutenden oder auch nur talentvollen Künstlerinnen […] seit jeher zu den üblichen Ausstellungen zugelassen worden“ wären. Abels unterschied in der Ausstellung somit zwischen wenigen „g u t e n Künstlerinnen“ und anderen, die „statt der vielen gestickten Hausschuhe und Viertelstündchenpolster, die ja meist leider im Verborgenen blühen“ nun mittels Gemälden „die Welt zur Bewunderung herausfordern“ würden.[334] Auf zynische, fast beleidigende Art und Weise – eine häufige Charakteristik seines Schreibstils – unterstellte Abels dem Großteil der Künstlerinnen wohl das Schlimmste in ihrem Kampf um Legitimierung ihres Berufes, nämlich Dilletantismus. Geschlechtsspezifische Hindernisse in Ausbildung und auf dem Kunstmarkt, die zu den wichtigsten Beweggründen für die Gründung der zahlreichen Künstlerinnenvereinigungen europaweit – wie auch der der VBKÖ im Jahr 1910 in Wien – gezählt hatten, existierten für Ludwig W. Abels, zumindest vor den beruflichen Erfahrungen der eigenen Tochter, nicht.

Um auf den Einfluss Abels' auf die Rezensionen in der Arbeiterzeitung und in Sport und Salon nochmals zurück zu kommen, sei Folgendes gesagt: Abels wusste – als Kunstkritiker – um die Bedeutung einer wohlwollenden Ausstellungsrezension für seine Tochter. Sie war unverzichtbare Starthilfe auf dem heiß umkämpften Kunstmarkt. Insofern ist gut vorstellbar, dass er die Inhalte der beiden Beiträge mitbestimmte, etwa durch einen selbstverfassten Pressetext, der beiden Autoren als Vorlage diente.

Die beiden Rezensionen dürften somit – ungeachtet der tatsächlichen Meinung ihrer Verfasser – jene Ludwig W. Abels' wiedergeben, nämlich die, dass seine Tochter zur künstlerischen Individualität befähigt sei und insofern zweifelsohne jener kleinen, elitären Gruppe von Künstler_innen angehöre, die zu Recht diesen Beruf gewählt hätten. Formulierungen wie eine „ganz selbstständige großzügige Auffassung“[335] lassen daran keinen Zweifel. Dem jugendlichen Alter Erika Abels-d'Alberts und ihrem ersten öffentlichen Auftreten entsprechend wurde auf den Terminus „Genie“ bewusst verzichtet und stattdessen ein nicht minder traditionsreiches und medienwirksames epitheton ornans verwendet: der Begriff „Wunderkind“.[336]

---

333 Abels, Cassatt.

334 Abels, Herbstausstellung, 2 f.

335 G., d'Albert.

336 G., d'Albert; Roessler, d'Albert.

7.6. Die stilistische Ausrichtung Erika Abels-d'Alberts zu Beginn ihrer Laufbahn

Alle im Österreichischen Kunstverein ausgestellten Bilder und Zeichnungen Erika Abels-d'Alberts sind unbekannt. Die früheste erhaltene, bildliche Quelle ihr Werk betreffend ist eine Fotografie, die die Künstlerin in ihrem Atelier 1916 darstellt (Abb. 4 / XLIV). An den Wänden im Hintergrund sind einige ihrer Bilder und Zeichnungen zu erkennen.[337]

Die einzige bis dato bekannte schriftliche Quelle ist der Beitrag von Georg Wacha über die Künstlerin im Allgemeinen Künstlerlexikon. Aus der Distanz von Jahrzehnten und – unübersehbar – einem männlichen Geniekult folgend beschrieb Wacha das Frühwerk Erika Abels-d'Alberts als ein „im Sezessionsstil Klimts und Mosers" gehaltenes.[338] Seine Zuordnung passt jedoch nahtlos in all das bisher Gesagte, denn die Secession und später die Klimt-Gruppe galten während der Kindheit und Jugend der Künstlerin als Synonym für die moderne Kunst schlechthin. Die enge Verbindung zwischen der Secession und der (zeitgleichen) aktuellen Kunstproduktion in Frankreich wurde bereits erläutert und auf die mediale Unterstützung dieser künstlerischen Bewegungen durch Ludwig W. Abels hingewiesen. Der Kreis schließt sich.

337 Siehe im Detail: Diese Arbeit, Anhang *Das Œuvre*, XIX-XXI.

338 AKL, 1, 119.

8. ERIKA ABELS-D'ALBERT ALS MODESCHÖPFERIN

Teil der ausgestellten Exponate im Österreichischen Kunstverein anlässlich der ersten Ausstellung Erika Abels-d'Alberts 1913 waren (heute leider nicht mehr bekannte) Zeichnungen sogenannter „Modepuppen“.[339] Die damit gemeinten Modezeichnungen stellten mit großer Wahrscheinlichkeit eigene Entwürfe der Künstlerin dar. Dass diese nicht nur auf dem Papier blieben, sondern auch gefertigt wurden, bestätigen Modefotografien wenige Jahre später (Abb. 5-7 / XLV u. XLVI; Abb. 14 / XLIX). Was hatte Erika Abels-d'Albert, die in allen (Künstler_innen-)Lexika als „Malerin und Graphikerin“ geführt wird, mit Mode zu tun?

Eine Erklärung gibt uns der bereits erwähnte Artikel von Karl Marilaun vom Februar 1920. Darin heißt es:

> „Zu jener Zeit, es war ungefähr zu Kriegsanfang, hatte sie [Erika Abels-d'Albert] etwas von der Schaffung einer wirklichen Wiener Mode gehört. Und da die kleine d'Albert immer zu den Malerinnen gehört hat, die das Ringen um die Kunst nicht abhält, sich sehr hübsch anzuziehen, versuchte Fräulein d'Albert Bekanntschaft mit Modistinnen und einigen großen Modewarenfirmen zu machen. Sie brachte Entwürfe für Nachmittagskleider und Abendtoiletten und man hätte nicht gezögert, sie elegant, schick, reizend und vor allem apart zu finden. Aber die Wiener Schneiderin hat ein gesundes Mißtrauen gegen >künstlerische Entwürfe<, an denen nicht jeder Knopf und jede Naht minuziös vorgesehen ist, und also wurden die Toiletteneinfälle Fräulein d'Alberts bewundert, aber als >nicht genug schneidermäßig< mit Bedauern abgelehnt. Seither ist Fräulein d'Albert der Ansicht, dass sich die Wiener Mode ohne ihre Mitwirkung die Welt erobern möge ...“[340]

Erika Abels-d'Albert war somit neben ihrer Profession als freischaffende Künstlerin a u c h als Modeentwerferin und Modezeichnerin tätig. Sie begann damit – wie die ausgestellten Zeichnungen im Österreichischen Kunstverein zeigen, entgegen den Worten Karl Marilauns – spätestens 1913. Ob zu Beginn des Jahres 1920 alles bereits Geschichte war, wie Marilaun schreibt, bleibt ebenfalls zu hinterfragen, denn noch in Lehmanns Adressbüchern von 1921/22 wird ihr Atelier als „Atelier für Modezeichnen“ geführt.[341] Der wie auch immer kurze Zeitraum und der augenscheinlich ausbleibende Erfolg dürften die Gründe dafür gewesen sein, dass Erika Abels-d'Albert dieses Berufsfeld nicht weiter angab. Somit blieb es auch später in der Sekundärliteratur unerwähnt.

Materialien aus dem Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig bringen nun erstmals Licht in die Tätigkeit Erika Abels-d'Alberts als Modeschöpferin und Modezeichnerin. Vergli-

339 G., d'Albert.

340 Marilaun, d'Albert, 304.

341 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1921/22, 2, 185.

chen mit sonstigem, so spärlichem Quellenmaterial verfügen wir sogar über einen beachtlichen Fundus. Neben besagtem, auch reich bebildertem Artikel von Karl Marilaun fanden sich im Nachlass des Künstlerehepaares Pippal mehrere, zum Teil professionelle Modefotografien. Sie stellen die Künstlerin rund um den ersten Weltkrieg in eigenen Kreationen (Abb. 5-7 / XLV u. XLVI; Abb. 14 / XLIX) wie in historischen Kostümen (Abb. 10-13 / XLVIII u. XLIX; Abb. 15-17 / L) dar. Zwei Fotoportraits der Künstlerin (Abb. 1 u. 2 / XLIII) anlässlich ihrer Ausstellung im Österreichischen Kunstverein sowie drei Modeentwürfe in der Zeitschrift *Kunst und Dekoration* von 1915 (Tf. 1 / VII) ergänzen das Nachlassmaterial aussagekräftig. Auch das Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts ist in diesem Zusammenhang wichtig. Es enthält rund zwei Dutzend Modeskizzen aus dem Jahr 1919.[342]

8.1. Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte als Vorbild

Das Interesse Erika Abels-d'Alberts, sich als freischaffende Künstlerin der Mode zu widmen, kam nicht von ungefähr. Sie folgte damit der Wiener Werkstätte, die die zeitgenössische angewandte Kunst, wozu sie auch (Damen-)Mode zählte, reformieren und damit zur allgemeinen Geschmacksbildung beitragen wollte.

Bereits um 1900 hatten Künstlerinnen und Künstler eine Erneuerung des Textildesigns wie der Mode initiiert. Im Zentrum der reformerisch-emanzipatorischen Bestrebungen stand die Befreiung der Frau vom gesundheitsschädigenden Korsett. Wort führend in Österreich waren auch hier die Secessionisten, allen voran Hoffmann, Roller, Klimt und Moser.[343] Dem Verständnis der Secession nach ging es darum, eine der Trägerin möglichst entsprechende, individuelle Kleidung zu kreieren. Der Schaffensprozess oblag dabei eindeutig dem/der Künstler_in.

Diese Ideen fanden in der Wiener Werkstätte einen Nährboden. Im Jahr 1910 wurde neben einer Stoffabteilung eine eigene – offiziell erst im März 1911 gegründete – Modeabteilung ins Leben gerufen. In den Folgejahren erlebte diese unter ihrem langjährigen Leiter Eduard Wimmer-Wisgrill internationale Anerkennung.[344] Ein erster Höhepunkt dieser Achtung – im Gegensatz zu einem nie erreichten wirtschaftlichen Erfolg –[345] zeigte sich bereits im November 1911, als der gefeierte, französische Modeschöpfer Paul Poiret im Zuge seiner vielbeachteten Modenschau in Wien auch die Wiener Werkstätte besuchte und Stoffe von dieser erwarb.[346] Poiret arbeitete ähnlich wie die Modeabteilung an einer

342 Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Skizzenbuch*, LXI - LXXXVI.

343 Hansen, WW-Mode, 13. Der beachtliche Anteil von Frauen und Künstlerinnen an dieser Reformbewegung wird erst zögernd wissenschaftlich aufgearbeitet. Am bekanntesten ist Emilie Flöge und ihr 1905 gemeinsam mit ihren beiden Schwestern eröffneter Modesalon *Schwestern Flöge* im Haus des Cafés *Casa Piccola* in der Mariahilferstraße 1 B. Das Interesse an Emilie Flöge lag vorerst allerdings weniger in ihren eigenen Leistungen begründet als in ihrem Naheverhältnis zu Gustav Klimt und zur Wiener Werkstätte.

344 Völker, WW-Stoffe, 34. Zur Gründung der Stoffabteilung siehe: Ebd., 21-32.

345 Zur Wiener Werkstätte aus betriebswirtschaftlicher Sicht siehe: Herta Neiß, Wiener Werkstätte. Zwischen Mythos und wirtschaftlicher Realität, 2004.

346 Völker, Wiener Mode, 46.

Reformierung der Frauenkleidung und zählte eine nicht minder betuchte und an Kunst interessierte Klientel zu seinen Kundinnen. In den noch verbleibenden Jahren bis zum Ersten Weltkrieg war der Kontakt zwischen Paris und Wien bezüglich *Haute Couture* ausgesprochen eng und produktiv.

Die professionelle Kommunikationspolitik der Wiener Werkstätte machte die Modeabteilung (wie auch die Stoffabteilung) schnell bekannt. Bald galt die Modeabteilung der Wiener Werkstätte nicht nur in künstlerischen Fachkreisen als das Maß aller Dinge, es gehörte auch zum guten Ton zahlreicher finanzkräftiger Damen der Wiener Gesellschaft, sich ihre Kleider sowie den passenden Schmuck von der Wiener Werkstätte anfertigen zu lassen.[347]

Erika Abels-d'Albert kannte die Wiener Werkstätte wohl seit der Gründung 1903 und durch ihren Vater, sie selbst war zu diesem Zeitpunkt ja noch ein Kind. Auch die Entstehung und Entwicklung der Modeabteilung wenige Jahre später wurde von beiden gewiss aufmerksam verfolgt, war doch die Wiener Werkstätte d i e tonangebende, treibende Kraft des Kunstgewerbes. Gerade dieser Umstand spricht für ihren Vorbildstatus. Zwar sind auch weitere Vorbilder denkbar, wie etwa die Kunstgewerbeschule und etablierte Modesalons, und hier an erster Stelle derjenige der Schwestern Flöge. Jedoch waren auch diese namentlich Genannten eng mit der Wiener Werkstätte verbunden.

Die frühen Modezeichnungen Erika Abels-d'Alberts – die ersten waren noch während ihrer Ausbildungszeit bei Felix Albrecht Harta, ja vielleicht schon früher entstanden – sind unbekannt, dies gilt auch für die im Österreichischen Kunstverein gezeigten. Was also rechtfertigt die These, dass sich die Künstlerin in ihrer Entwurfstätigkeit an der Modeabteilung der Wiener Werkstätte orientierte? Es ist jenes großformatige, repräsentative Fotoportrait, das im Zuge dieser Ausstellung in Sport und Salon veröffentlicht wurde (Abb. 1 / XLIII).[348] Diese zugleich bislang früheste bekannte fotografische Aufnahme der Künstlerin dient hier als Quelle.

Die Fotografie zeigt Erika Abels-d'Albert ganzfigurig im Fotostudio vor neutralem Hintergrund stehend, in leichter Drehung, das Gesicht en face dem/der Betrachter_in zugewandt und diese/n ruhig und konzentriert anblickend. Der linke Arm ist behutsam in die Taille gestützt, der rechte am Körper sanft senkrecht angelegt. Ihre ganze Erscheinung wirkt gediegen und vornehm. Die Künstlerin trägt ein extravagantes, elegantes, knöchellanges, „coelinblaues Nachmittagskleid aus Samt“, das um die Hüften als seitlich gebauschter Wickelrockteil gearbeitet ist, der sich zum Knöchel hin verengt. Um die Taille ist eine breite dunkle, wohl der Farbe des Kleides entsprechende, Schärpe gewickelt. In dieser steckt ein kleiner, ebenfalls dunkel gehaltener Stoffblumenstrauß. Zusätzlich geschmückt ist Erika

---

347 Ebd., 148-153. Nicht zufällig war es jene Klientel, die sich bevorzugt von Gustav Klimt portraitieren ließ, gelegentlich sogar in den Roben der Wiener Werkstätte, wie etwa Friederike Maria Beer (1916) oder Johanna Staude (1917/18). Siehe: Völker, Klimt und Mode; Natter / Frodl, Klimt und Frauen, 136-139 u. 142.

348 G., d'Albert, 11. Die Aufnahme stammt vom renommierten „k.u.k. Hof-Photographen“ Carl Pietzner. Sein Atelier gehörte zu den ersten in Wien, die Modeaufnahmen machten. (Johannes Christoph Moderegger, Modefotografie in Deutschland 1929-1955, 2000, S. 20.) Zu (eigentlich) Friedrich Wilhelm Carl Pietzner und seinen Filialen siehe: Starl, Fotografie, 371.

Abels-d'Albert mit einer kurzen, dunklen Stein- oder Perlenkette. Farblich von der Kleidung abgehoben ist lediglich der breite, weiße oder écrufarbige, leicht gerüschte, V-förmige Spitzenkragen. Am Kopf trägt sie einen „blauen Seidenfilzhut“ mit schmaler Krempe. Komplettiert wird ihre Kleidung durch dunkle Strümpfe und dunkelfarbige, elegante Pumps mit niedrigem Absatz.

Eine andere Aufnahme, die sieben Jahre später besagten Artikel von Karl Marilaun in der Wiener Illustrierten Zeitung bebilderte, stammt zweifelsohne von der gleichen Ateliersitzung (Abb. 2 / XLIII).[349] Erika Abels-d'Albert steht nun bildparallel in leichter Schrittpose und veränderter Armhaltung. Sie trägt die gleiche Kleidung, jedoch ist zusätzlich eine kurze Jacke aus „braunem Fuchs“ leger über ihre Schultern gelegt.

Ob diese in der Tat aristokratisch wirkende Modekreation von der damals 16-jährigen Künstlerin selbst stammt, kann nicht gesagt werden.[350] Wie auch immer: Der Kleidungsstil demonstriert die genaue Kenntnis der neuesten Modetrends aus Wien wie auch aus Paris. Auffälligstes Detail ist der sogenannte *Humpelrock*, eine der – durch den engen Schritt – umstrittensten und zugleich propagiertesten Kreationen Paul Poirets.[351] Die gesamte Kreation entsprach mit ihrer kegelförmigen Silhouette – schmale, durch eine Schärpe betonte Taille und um die Hüften eine ausladende Umrisslinie – dem top aktuellen Modetrend der Wiener Werkstätte im Jahr 1913. Sie löste die noch kurz zuvor bevorzugte klassische, schlanke Empire-Linie mit hochgezogener Taille ab.[352] Auch der kleine Stoffblumenstrauß, den Erika Abels-d'Albert in der Schärpe gesteckt trägt, lässt den Vorbildcharakter der Wiener Werkstätte erkennen.[353] Die Wahl eines strengen, fast maskulin anmutenden Hutmodells hingegen folgt eher den Vorstellungen Paul Poirets.[354]

Mit dieser höchst eleganten und top modischen Garderobe trat Erika Abels-d'Albert erstmals an die kunstinteressierte Öffentlichkeit. Basierend auf dem von der Wiener Werkstätte propagierten Ideal des Zusammenwirkens von Kunst und Leben, von Mode und Kunst signalisierte die Künstlerin nicht nur die Kenntnis von dem, was am – internationalen – Modesektor en vogue war. Sie manifestierte darüber hinaus, Teil dieser künstlerisch wie auch gesellschaftlich elitären Bewegung zu sein, und erhob letztendlich Anspruch auf „Nobilitierung“ der eigenen Person. Man fühlt sich nicht zufällig an die Fotoportraits der wenige Jahrzehnte zurückliegenden „Malerfürsten“ Hans Makart und Franz Lehn-

349 Marilaun, d'Albert, 305.

350 Karl Marilaun spricht in seinem Artikel in Zusammenhang mit diversen abgebildeten Fotos allgemein von „selbstgeschaffenen Soirée-, Empfangs- und Straßenkleidern“ der Künstlerin.

351 Völker, Wiener Mode, 47.

352 Ebd., 50.

353 Vergleiche etwa die Ansteckblumen von Dagobert Peche, Modell *Kardinal* (1911/13) und *Regenbogen* (1919), abgebildet in: Völker, WW-Stoffe, 145.

354 So entwarf Poiret 1913 für seine Frau, Madame Denise Poiret, das Modell *Moscovite*. Neben einer weiten, losen Jacke und einem ebenso losen, weißen, wadenlangen Rock gehörte ein weißer, strenger Postillonhut mit schmaler Krempe zu dieser Kreation. Siehe: Palmer White, Paul Poiret 1879-1944. Ein Leben für die Mode und Kunst in Paris, 1989, Abb. 17.

bach erinnert, deren Ruhm auch auf bravourös inszenierten, repräsentativen Fotoportraits beruhte.[355] Letztendlich waren über den Kleidungsstil der Künstlerin – als nonverbale Botschaft – gerade jene fortschrittlichen, wohlhabenden und kunstinteressierten Gesellschaftsgruppen angesprochen, die als potentielle Auftraggeber_innen auch für ihre Bilder und Zeichnungen in Frage kamen. Wie sollten diese bei der gekonnt ins Bild gesetzten, repräsentativen Eigenwerbung daran zweifeln, dass die von Erika Abels-d'Albert geschaffene Kunst nicht ebenso am Puls der Zeit war wie die von ihr gewählte Garderobe?

8.2. Die Schaffung einer Wiener Mode

Karl Marilaun spricht in seinem Artikel über Erika Abels-d'Albert von der „Schaffung einer wirklichen Wiener Mode".[356] Diese Bemerkung nimmt Bezug auf nationalistische Tendenzen, die bedingt durch den Ersten Weltkrieg nicht nur die Politik bestimmten, sondern auch den Kunstbereich erfassten. Im Fall der Mode galt die Parole „Los von Paris!". Es sei, so war zu lesen, „höchste Zeit, daß die schwächlichen Nachbildungen historischer Formen, welche die französische Industrie über die ganze Welt verbreitet, zurück gedrängt werden".[357] Es galt, sich von der französischen, respektive der Pariser „Tyrannei der Modediktatur"[358] zu befreien und dies möglichst rasch. Gelenkt von politisch und wirtschaftlich höchsten Stellen wurde 1915 die *Erste Wiener Modellgesellschaft* gegründet, deren Zweck darin bestand, Künstler_innen, „kunstgewerbliche Kräfte" und Produzent_innen zu vernetzen.[359] Bald vereinigte sie mehr als 100 Firmen.[360] Eine groß angelegte Modeausstellung 1915/16 im k.u.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, samt eigener Modellmappe[361], sollte die ersten Früchte dieser Zusammenarbeit demonstrieren.[362] Wenngleich die Schaffung eines typischen Wiener Modestils a u c h angestrebt wurde – so schuf auch Erika Abels-d'Albert *Kostümstudien – Alt Wien*[363], so ging es au contraire eigentlich um das Kontakthalten und die Intensivierung mit der „Weltmode", denn das

---

355 Zur Bedeutung der Portraitfotografie für Makart siehe: Elke Doppler, Die Inszenierung des Künstlers. Hans Makarts Selbstbildnisse und Fotoportraits, in: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Katalog, 373. Sonderausstellung des Wien Museums, 09. Juni bis 16. Oktober 2011), 2011, S. 40. Ob Erika Abels-d'Albert die Fotoportraits Makarts kannte und diese bewusst in ihrem ersten, so wichtigen Fotoportrait zitierte und ihr somit Makart als Identifikationsfigur galt, konnte nicht beantwortet werden, soll jedoch als Frage formuliert stehen bleiben. Dank an Elke Doppler / Wienmuseum.

356 Marilaun, d'Albert, 304.

357 Anon., Weihnachtsausstellungen, in: Kunst und Kunsthandwerk, Jg. 18, 1915, S. 91 f., hier 92.

358 Anon., Die Wiener Mode und der Weltmarkt. Geleitwort zum vorliegenden Sonderheft, in: Modellmappe aus der Modeausstellung (Sondernummer der Zeitschrift *Wiener Mode*), 1916.

359 Anon., Erste Wiener Modellgesellschaft, in: Kunst und Kunsthandwerk, Jg. 18, 1915, S. 179-181, hier 180.

360 K. Walde, Von der Wiener Modeschau, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXXV, 1914/15, S. 289 f., hier 289.

361 Modellmappe aus der Modeausstellung (Sondernummer der Zeitschrift *Wiener Mode*), 1916.

362 Anon., Eröffnung der Modeausstellung 1915/16, in: Kunst und Kunsthandwerk, Jg. 18, 1915, S. 602 f.

363 Zwei dieser Studien reichte die Künstlerin im Zuge der 42. Jahresausstellung der Genossenschaft bildender Künstler (April bis Juni 1921) ein. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Œuvre*, XXVI.

Ziel der *Wiener Modebewegung* war in keiner Weise bescheiden. Man wollte mit den vor Ort geschaffenen Kreationen, in Nachfolge (des Kriegsgegners) Frankreich, schlichtweg „die Welt erobern“.[364]

Die Entwurfstätigkeit Erika Ables-d'Alberts dieser Zeit baute sichtlich auf diesen verheißungsvollen Bestrebungen auf. So veröffentlichte die Künstlerin 1915 drei Entwürfe in Deutsche Kunst und Dekoration (Tf. 1 / VII), somit in jener Kunstzeitschrift, die als d a s Publikationsorgan der Wiener Werkstätte galt.[365] Die drei Entwürfe zeigen unter der Urheberschaft „Erika d'Albert – Wien“ zwei „Modelle f.[ür] Sommerkleider“ und eines für ein „rosa Leinen-Jackenkleid“.[366] Die Wahl der Zeitschrift an sich wie die Platzierung unmittelbar vor dem Artikel über die Modenschau im Museum für Kunst und Industrie – wohl dank guter Kontakte – waren geschickt gewählt. Ob die Entwürfe mit der Ausstellung in Zusammenhang standen, respektive dort gezeigt wurden, kann nicht gesagt werden. Im Katalog scheint Erika Abels-d'Albert jedenfalls nicht auf.[367]

Die diversen Artikel zur Wiener Modebewegung betonten stets die Künstler_innen als unverzichtbar wichtigen Teil aller Bestrebungen – das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, die Wiener Kunstgewerbeschule und die Wiener Werkstätte galten als Aushängeschilder in Richtung „künstlerische Note“.[368] Darin lag sichtlich auch die Motivation für Erika Abels-d'Albert, sich als bildende Künstlerin mit Mode zu beschäftigen.

Wie weit diese künstlerische Kreativität für sie gehen konnte, zeigen zwei professionelle Modefotografien, die höchstwahrscheinlich gegen Kriegsende entstanden sind. Sie bilden die Künstlerin in eigenen Kreationen von stark experimentellem Charakter ab (Abb. 5 / XLV; Abb. 7 / XLVI). Darin mischte sie transparente, einfärbig wie dezent bedruckte Meterware „wild“ mit üppigen Spitzenstoffen, legte diese als lange Shawls locker über die Schulter und drapierte sie kunstvoll um den eigenen Körper, als „Bluse“ oder als „Überrock“, in einer Schleppe endend. Die Taille wurde verschleiert, die locker fallenden Kleiderstoffe durch „Gürtel“ in Form eines Lorbeerkranzes oder einer Perlenschnur nur lose zusammengehalten – Lorbeerkranz wie Perlenschnur finden sich auch als Haarband. Summa summarum ging es der Künstlerin nicht darum, ein bestimmtes schneiderbares Modell vorzuführen – die beiden Kreationen waren kaum zum Verkauf gedacht –, sondern das Bestreben der Zeit, von einem exakten Schnitt wegzukommen, auf ihre eigene, kreative und kunstvolle Art zu interpretieren.[369] Die Größe von rund 20 x 15 cm sowie Kleberückstände auf der Rückseite der Fotografien lassen den Schluss zu, dass diese Studioaufnahmen in eleganter Montierung als Demonstration für Kundinnen

364 Anon., Die Wiener Mode und der Weltmarkt. Geleitwort zum vorliegenden Sonderheft, in: Modellmappe aus der Modeausstellung (Sondernummer der Zeitschrift *Wiener Mode*), 1916.

365 Herta Neiß, Wiener Werkstätte. Zwischen Mythos und wirtschaftlicher Realität, 2004, 149 f.

366 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXXV, 1914/15, S. 288.

367 Friedrich Tilgner, Mode-Ausstellung 1915/16 (Katalog, k.k. Öst. Museum für Kunst und Industrie, Dez. 1915 bis Feb. 1916), 1915.

368 Anon., Erste Wiener Modellgesellschaft, in: Kunst und Kunsthandwerk, Jg. 18, 1915, S. 179-181, hier 180.

369 Dank an Anna Maria Bönsch / Universität für angewandte Kunst Wien und Regina Karner / Wien Museum - Modesammlung Hetzendorf.

oder Schneiderfirmen dienten. Eventuell waren sie auch bei Ausstellungen im Einsatz. Anders lassen sich die aufwendigen und kostspieligen, im renommierten Fotoatelier *Titan* von Franz Löwy[370] hergestellten Aufnahmen kaum erklären.

8.3. Entwürfe im Skizzenbuch (1919) – Mode für die Neue Frau

Die Entwurfstätigkeit des Jahres 1919 ist durch das Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts dokumentiert. Die rund zwei Dutzend darin enthaltenen Modeskizzen zeigen Entwürfe für (Abend-)Kleider, Mäntel, Jacken und Hüte.[371] Einmalig belegt, finden sich auch einige Entwürfe für Schmuck (Abb. 72 u. 73 / LXXII) und Tapeten (Abb. 116 / LXXXIII)[372]. Auch darin wirkte die Wiener Werkstätte vorbildhaft.

Die Schmuckentwürfe zeigen Anhänger für Halsketten. In quadratischer, dreieckiger, hoch- oder längsrechteckiger Form gehalten, bilden sie ausschließlich nackte Menschen – teil als allegorische Gestalten – ab. In welcher Größe und welchem Material sie ausgeführt werden sollten bzw. ob sie tatsächlich gefertigt wurden, ist nicht bekannt. Den beigefügten Notizen „Für Leni gemacht“[373], „für Mizi“ ist zu entnehmen, dass Anhänger auch für Verwandte und / oder Freundinnen kreiert wurden.

Notizen ergänzen auch einige Bekleidungsentwürfe, so etwa in Form von Stoffangaben wie „Brüsselertüll, >Crêpe Georgette<, >Crêpe de Chine<“ (Abb. 88 / LXXVI) oder „blauer Samt“ (Abb. 89 / LXXVI). Andere Entwürfe wurden als „Kostüm“ oder „Mantelkleid“ (Abb. 96 / LXXVIII) oder genauer als „Abendkleid, seitlich abstehende innen andersfarbig gefütterte Tüten. Ebenso am Dekol[l]eté große Schleife. Achselband mit Schleife.“ (Abb. 93 / LXXVII) bezeichnet.

---

370 Der 1883 in Mähren geborene Franz Löwy reiste durch mehrere Länder, ehe er sich in Wien 1917 niederließ. Bereits 1910 eröffnete er in der zu einer wichtigen Einkaufsstraße sich entwickelnden Mariahilferstraße, zentrumsnahe auf Nr. 17 das Fotoatelier *Titan* unweit des berühmten Modesalons der Schwestern Flöge. Löwy machte sich als Atelier- und Gesellschaftsfotograf mit Schwerpunkt Tanz- und Aktaufnahmen einen Namen. So erschien 1921 sein Bildband *Das schöne nackte Weib*. Außerdem veranstaltete er im eigenen Atelier Ausstellungen. Neben dem Atelier in Wien VI. und einem weiteren in Wien III., Lothringerstraße 20, unterhielt er gleichzeitig Filialen in Jägerndorf, Karlsbad und Paris, wohin er 1938 emigrierte. Sein Todesjahr ist unbekannt. (Samanta Benito-Sanchez, Pressefotografen zwischen den Weltkriegen. Eine Biografiensammlung von Pressefotografen, die zwischen 1918 und 1939 in Wien tätig waren, unveröffentlichte Diplomarbeit Universität Wien, 2009, S. 98 f., http://othes.univie.ac.at/6945/1/2009-06-29_0008090.pdf (August 2011).) Wie viele „Berührungspunkte“ es zwischen Erika Abels-d'Albert und der Wiener Werkstätte gab, mögen zwei Details illustrieren: Das Fotoatelier Löwy wurde ab 1918 auch von der Wiener Werkstätte für Modeaufnahmen konsultiert (Völker, Wiener Mode, 34) und Karl Marilaun schrieb im gleichen Monat, als sein Beitrag über Erika Abels-d'Albert veröffentlicht wurde, einen über die Bühnengarderobe für Emmy Kosary in der Operette *Liebesrausch*. Der Entwurf stammte von E. J. Wimmer-Wisgrill. Zitiert nach: Völker, Wiener Mode, 174 f.

371 Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Skizzenbuch*, LXI - LXXXVI.

372 Die Seite im Skizzenbuch zeigt verschiedene stilisierte Blumenmotive. Eines ist mit „Mohn u. Kornbl[ume]“ beschriftet. Dass es sich dabei um Tapeten- und nicht um Stoffentwürfe handelt, ist der Abschrift eines Inseratentextes auf gleicher Seite zu entnehmen. Darin werden Künstler_innen für Entwurfstätigkeiten für eine Tapetenfabrik gesucht. Entwürfe für Stoffdruck von Erika Abels-d'Albert sind unbekannt, ebenso die Verwendung (fertiger) gemusterter Stoffe für ihre Modelle. Das verwundert gerade in Bezug auf die hohe Bedeutung des Stoffdrucks für die Wiener Werkstätte.

373 Möglicher Weise handelt es sich dabei um ihre Cousine väterlicherseits, Helene Spitzer, die Tochter ihrer Tante Clara. Siehe: Diese Arbeit, 27.

Die Modelle für „Empfangs-, Straßen- und Soiréekleider“[374] waren im Schnitt wie in der Wahl der Stoffe zweifelsohne, wie jene der Kriegszeit, für die gutbürgerliche, modebewusste und vor allem moderne und junge Frau konzipiert, wobei der Begriff „modern“ nach dem Krieg eine neue Definition erfuhr und letztendlich in dem populären, die 1920er Jahre prägenden Bild der *Neuen Frau* mündete.[375]

Die das emanzipatorische Konzept Neue Frau vorbildhaft prägenden Bereiche wie Tanz, Revue, Bühne, Film, Reise und Sport finden sich als Bildthemen in dem – bereits unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkrieges entstandenen – Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts. Diverse Skizzen, nicht nur Modeentwürfe, bezeugen, dass sich die Künstlerin bereits lange vor dem Mainstream mit Fragen eines alternativen, emanzipatorischen Weiblichkeitsentwurfes beschäftigte. In gleiche, frauenbewegt/feministische Richtung sind die (teilweise besprochenen) Kleiderentwürfe mit loser Taille, also ohne Korsett, zu interpretieren. Auch der Bubikopf, den sich die Künstlerin ausgesprochen früh, bereits vor dem Sommer 1916 schneiden ließ (Abb. 8 / XLVII), galt als aussagekräftiges, unverwechselbares Zeichen von Emanzipation, ja Radikalität.[376]

Die Mode spielte bei der Wahrnehmung des neuen Frauentyps eine zentrale Rolle, denn das veränderte Bekleidungsverhalten wurde als Ausdruck einer inneren Metamorphose hin zur Emanzipation verstanden.[377] Diese Überzeugung teilte allem Anschein nach auch Erika Abels-d'Albert, wie vier Entwürfe in ihrem Skizzenbuch eindrucksvoll demonstrieren (Abb. 91 u. 92 / LXXVII).

Der Entwurf links außen auf dieser Doppelseite des Skizzenbuches (Abb. 91) ist ein nahezu knöchellanger, sportlicher „Reisemantel aus grün-grau kariertem Stoff“, hochgeschlossen, mit voll im Trend liegender Pelerine und nicht minder angesagten Fransen, dazu, aus dem gleichen (Woll-?)Stoff gearbeitet, ein schlichter, sportlicher, funktionaler Hut mit schmaler Krempe. Die gegenüberliegende Seite (Abb. 92) zeigt abermals Entwürfe für Reisebekleidungen: links eine knielange, tailliert gearbeitete, auch als solche bezeichnete „Sportjacke“ mit seitlicher Knöpfung. Dazu kombinierte die Künstlerin Kappe, Schal und Strümpfe aus Karostoff. Beide Schnitte waren an die Herrenmode angelehnt. Auch die Stoffe – feste, stumpf wirkende und raue Gewebe vorzugsweise aus Wolle – sowie das Karo-Muster, galten als explizit männlich, wiesen somit eine geschlechtsspezifische Zuweisung auf.[378] Den Vorbildcharakter der sportlichen Herrenbekleidung spiegelt auch der dritte Modeentwurf dieser Doppelseite wider. Durch die Reisetruhe zweifelsohne wieder dem Thema Reisebekleidung zugeordnet,

---

374 Marialaun, d'Albert, 304.

375 Ergänzend sei festgehalten, dass das Konzept der *Neuen Frau* bereits im 19. Jahrhundert – vorerst als reine Utopie – als Gegenbild zum vorherrschenden gefühlsbetonten, passiven und rechtlosen Idealbild von Weiblichkeit entstanden war. Allgemein zu diesem Thema siehe: Kessemeier, Neue Frau, hier 18.

376 Auch wenn der Bubikopf gemeinhin erst nach dem Ersten Weltkrieg populär wurde, so waren Kurzhaarschnitte bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts – neben sporadischem Rauchen – ein wichtiges und beliebtes Kennzeichen von Feministinnen und gleich denkenden Künstlerinnen. Siehe etwa die Abbildungen in: Deseyve, Damen-Akademie.

377 Kessemeier, Neue Frau, 2.

378 Ebd., 232-236, hier 232.

trägt die Modepuppe neben einem legeren Oberteil – eventuell ein Pullover oder *Jumper*, wie er damals hieß – das, was die beiden zuvor genannten Entwürfe bereits andeuten: eine Hose.

Die Übernahme des männlichen Beinkleides, wie die Hose gerne genannt wurde, in die (Sport-)Bekleidung für Frauen gilt als der radikalste Bruch mit dem bürgerlichen Bekleidungsverhalten des 19. Jahrhunderts und – noch elementarer – als bewusste Negation des diesem zugrunde liegenden, bürgerlichen Selbstverständnisses, das auf dem Gegensatz der beiden Genusgruppen, Frau versus Mann, basierte.[379] Das Tragen von Hosen durch Frauen in den 1920er Jahren wurde somit „ausdrücklich als Angleichung an den Mann verstanden, als Zeichen der Adaption männlich konnotierter Verhaltens- und Lebensweisen und damit als Überschreitung der binären Geschlechterdifferenz.“[380]

Kein Entwurf im Skizzenbuch bringt die Überzeugung von der dem Mann ebenbürtigen – auch technischen – Befähigung der Frau fulminanter zum Ausdruck als der vierte und letzte Entwurf Erika Abels-d'Alberts auf dieser Doppelseite. Er zeigt, wie der Modellbeschreibung durch die Künstlerin zu entnehmen ist, ein „Fliegerinnenkostüm in einem Stück aus Sämischleder, Pelz gefüttert.“ Die männlich konnotierte Körperhaltung der Figurine mit hochgestelltem, abgewinkeltem Bein unterstreicht die emanzipative Implikation der Kleidung.[381]

Sportliches Aussehen und sportliche Betätigung waren wichtige Merkmale der Neuen Frau. Sportlerinnen mit ihren trainierten Körpern und ihren aktiven und selbstbestimmten Lebensführungen verkörperten auf idealtypische Weise das neue weibliche Schönheitsideal.[382] Zu den gefeierten Sportarten zählten Schwimmen, Eislaufen, Tennis- und Golfspielen sowie Ski-, Auto- und Motorradfahren. Das Fliegen galt als extremste Sportart. Als erste Frau weltweit hatte erst wenige Jahre zuvor, 1910, die Französin Raymonde de Laroche (1886-1919) den Pilotinnenschein erhalten. Weitere, wenige Flug-Pionierinnen folgten.[383] 1919, im Entstehungsjahr des Entwurfs *Fliegerinnenkostüm,* gab es gerade mal eine Handvoll.[384]

Diesen vier Entwürfen Erika Abels-d'Alberts für Reise- und Sportbekleidung stand im Skizzenbuch eine bei weitem größere Anzahl an Entwürfen für Alltags- und Abendkleidung gegenüber, die als

---

379 Ebd., 198-201.

380 Ebd., 210.

381 Siehe dazu auch: Kessemeier, Neue Frau, 149 f.

382 Ebd., 41.

383 Zu Raymonde de Laroche siehe Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Raymonde_de_Laroche, zu den weiteren Flugpionierinnen den Wikipedia-Beitrag über Melli Beese, http://de.wikipedia.org/wiki/Melli_Beese. Die erste Flugpilotin der österreich-ungarischen Monarchie war Božena Laglerová, die ihren Flugschein im Oktober 1911 vom Österreichischen Aero Club erhielt (http://de.wikipedia.org/wiki/Božena_Laglerová) gefolgt von Lilly Coudenhove-Steinschneider, die im August 1912 ihren Flugschein in Wiener Neustadt machte. Zu dieser siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Lilly_Steinschneider (alle, Februar 2013).

384 Ob Erika Abels-d'Albert selbst Flugerfahrungen hatte, ist nicht bekannt. Eine familiäre Verbindung zum Flugsport gab es allemal. Dr. Walter Bardas-Bardenau, ein weitschichtiger Verwandter (siehe: Diese Arbeit, Anm. 49.), begründete wenige Jahre später, 1923, die ÖLAG, die erste große österreichische Fluglinie. (www.public-transport.net/VIP/oelag.htm, Sept. 2010). Ob die Künstlerin zu ihm in persönlichem Kontakt stand, ist nicht bekannt.

durchaus „weiblich“, ja im Falle der Abendtoiletten bis hin zu kokett und erotisch gelten mussten.[385] Gleiches bestätigen die Modelle auf den (Mode-)Fotografien.[386] Gleichfalls weiblich konnotiert waren die von der Künstlerin dafür verwendeten bzw. angedachten Stoffe. Es waren dünne bis transparente Gewebe, die sich durch „ihre wundervolle Weichheit, Schmiegsamkeit und >Gefälligkeit<“[387] (Abb. 5 / XLV; Abb. 88 / LXXVI) oder durch Glanz (Abb. 6 / XLVI; Abb. 14 / XLIX) auszeichneten, sodann Spitze (Abb. 7 / XLVI), die als „das weiblichste aller Materialien, weich, zart, leise“ galt.[388] Blauer Samt (Abb. 89 / LXXVI), den Erika Abels-d'Albert selbst gerne trug (Abb. 1 u. 2 / XLIII; Abb. 4 / XLIV), war einer der beliebtesten Stoffe der Damenmode der 1920er Jahre und wies außer einer geschlechtsspezifischen auch eine positive soziale Konnotation auf, da er als einstiges „Vorrecht der Könige und ihrer Umgebung“ galt.[389]

Diese weiblich konnotieren Entwürfe für Alltags- und Abendgarderobe dürfen nicht im Widerspruch zur „männlichen“ Sport- und Reisekleidung begriffen werden. Sie waren wie zwei Seiten ein und der gleichen Medaille: Ausdruck eines neuen, emanzipativ und unabhängig verstandenen Frauenbildes.

8.4. Werbestrategien

Sowohl die Entwürfe im Skizzenbuch als auch die Modelle auf den Modefotografien weisen darauf hin, dass Erika Abels-d'Albert auch nach dem Ersten Weltkrieg mit den aktuellsten internationalen Modetrends vertraut war. So lässt sich, um nur ein Beispiel zu nennen, ihr Modell *Soiree-Toilette* (ca. 1918, Abb. 14 / XLIX), das im mehrfach genannten Artikel von Karl Marilaun Abbildung fand,[390] in der simplen Schnittform, der Lockerung der Taille, der Wahl glänzenden Seidensatins und der Verwendung von Pelzverbrämungen mit den zeitgleichen Entwürfen der Wiener Werkstätte gut vergleichen.

Die Bedeutung der Wiener Werkstätte für die Entwurfstätigkeit Erika Abels-d'Alberts wurde bereits angesprochen. Die Impulse dieses Unternehmens gingen jedoch noch darüber hinaus. Wie bereits erwähnt, war es die gelungene Vermarktungspolitik, die das Unternehmen schnell bekannt machte. Dazu zählten repräsentative Verkaufslokale in der Wiener Innenstadt, die Teilnahme an Ausstellungen und die Präsentation des Unternehmens im Rahmen von Modeschauen, auch außerhalb Österreichs.

---

385 Siehe etwa: Diese Arbeit, Anhang *Das Skizzenbuch*, Abb. 57 / LXVIII, Abb. 58 / LXIX, Abb. 84-90 / LXXV-LXXVII, Abb. 93-107 / LXXVII-LXXXI.

386 Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Fotomaterial,* Abb. 6 / XLVI, Abb. 14 / XLIX.

387 Stephanie Kaul, Abends: Taft, Tüll, Moirée, Satin, Krepp, Lamé, Brokat, in: Die Dame, September 1929, Heft 26, S. 18-19. Zitiert nach: Kessemeier, Neue Frau, 235. Bereits der Titel spricht Bände. Der Artikel, 10 Jahre nach dem Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts entstanden, zeigt, wie lange sich das Denken in binären Kategorien hielt (und noch immer hält).

388 Anon., Spitzenkleider, in: Die Dame, August 1924, Heft 22, S. 7. Zitiert nach: Kessemeier, Neue Frau, 233.

389 Anon., Die Kleidsamkeit des Samts, in: Elegante Welt, Nr. 4/1929 vom 18. Feb. 1929, S. 42. Zitiert nach: Kessemeier, Neue Frau, 233 f.

390 Marilaun, d'Albert, 305.

Weiters trugen Plakate, Künstler_innenpostkarten und Modefotografien in namhaften Kunstzeitschriften zur Kenntnis der neuesten Kreationen der Wiener Werkstätte bei.

Auch wenn Erika Abels-d'Albert natürlich bei weitem nicht die Liquidität besaß, um das nachzuahmen, so verfolgte sie dennoch ähnliche, ihren finanziellen Möglichkeiten angepasste Werbestrategien. Sie wies in Lehmanns Adressverzeichnis ihr Atelier explizit als „Atelier für Modezeichnen" aus und präsentierte ihre Entwürfe – breit gefächert – bei Ausstellungen, in Fachzeitschriften und Tageszeitungen. Auch der Artikel von Karl Marilaun vom Februar 1920 rührte, gerade in Anbetracht der dort abgebildeten Modefotografien, wohl eher die Werbetrommel für das bisher nicht wirklich erfolgreiche Modegeschäft Erika Abels-d'Alberts, als dass er es generell als beendigt erklärt hätte.

Eine weitere Promotion-Maßnahme war der Abzug von Modefotografien als Postkarten (Abb. 10-12 / XLVIII). Hier kommen die (gezeichneten) Künstlerinnenpostkarten der Wiener Werkstätte von Mela Köhler aus dem Jahr 1911 in den Sinn. Die drei erhalten gebliebenen Postkarten von Erika Abels-d'Albert zeigen sie in eigener (?), japanisch inspirierter Modekreation wie in einem „mattroten, persischen Original-Kostüm mit Goldspitzen und Borten".[391] Es kann angenommen werden, dass diese Postkarten in größerer Stückzahl produziert und somit im Sinne einer breitenwirksamen Eigenwerbung genutzt wurden.[392]

Im Unterschied zur Wiener Werkstätte und wohl aus Kostengründen bediente sich Erika Abels-d'Albert keiner professionellen Mannequins, wie dies seit Paul Poirets aufwendiger Modenschau in Wien exklusiv im Trend lag.[393] Auch andere, gängige Bewerbungsformen dieser Zeit – etwa Schauspielerinnen, Opernsängerinnen und Filmstars, die sich in neuen Modekreationen für illustrierte Tageszeitungen und Zeitschriften ablichten ließen – sind im Fall Erika Abels-d'Alberts unbekannt. Sie zog es vor, ihre Modelle stets selbst zu bewerben, auf professionellen Modefotografien und wahrscheinlich auch als Trägerin ihrer Kreationen im Alltag, selbst wenn Belege dafür fehlen. In dieser Union von Schöpferin und Mannequin rückt zweifelsohne Emilie Flöge ins Blickfeld. Flöge war neben einer erfolgreichen Geschäftsfrau als Modesalonbesitzerin, wenngleich weniger bekannt, auch als Modedesignerin und Mannequin tätig.[394] Im Jahr 1906/07 etwa publizierte sie in *Deutsche Kunst und Dekoration* eine Fotoserie, die sie in selbstgeschaffenen Reformkleidern zeigt.[395]

Mit dem Artikel von Karl Marilaun im Februar 1920 endet vorab unser Wissen über die berufliche Betätigung Erika Abels-d'Alberts als Modeentwerferin und Modezeichnerin. Das tatsächliche Ende dieses Berufszweigs der Künstlerin ist, wie eingangs gesagt, ungewiss. Der Mode verbunden blieb sie al-

391 Marilaun, d'Albert, 305.

392 Im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig hat sich pro Motiv allerdings nur ein Postkartenabzug erhalten.

393 Völker, Wiener Mode, 19.

394 Siehe etwa: Völker, Klimt und Mode.

395 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XIX, 1906/1907, S. 63-73. Zitiert nach: Völker, Klimt und Mode, 43 (Anm. 1) - 46.

lemal. Der Satz Marilauns, dass Erika Abels-d'Alberts „immer zu den Malerinnen gehört hat, die das Ringen um die Kunst nicht abhält, sich sehr hübsch anzuziehen“ – primär als schützendes Argument gegen den Vorwurf der „Vermännlichung“ von Künstlerinnen gedacht –,[396] wird durch weitere Fotografien der Künstlerin bestätigt (Abb. 3 / XLIV; Abb. 18 / LI) und dürfte auch für ihre kommenden Lebensjahrzehnte, ja bis ins hohe Alter hinein, gegolten haben. Davon wusste auch ihre Brieffreundin Eugenie Pippal-Kottnig. Zu einer Zeit, als Erika Abels-d'Albert nicht mehr in der finanziellen Lage war, Geld für schicke und modische Bekleidung auszugeben, sandte ihr diese von Zeit zu Zeit ausgesuchte und geschmackvolle Kleidungsstücke. Berührt und wie immer ehrlich und gerade heraus antwortete die Künstlerin, so auch auf folgende Paketsendung im Jahr 1965:

> „Wahrlich – liebe Frau Eugenie – Ihr schönes Paquet – das schon extérieurement zu bewundern war – so ingénieux und sauber in seiner Leinenhülle – liess mich zwischen Freude und Konfusion den Inhalt bewundern – Alles ist charmant – ich fürchte ein wenig dass diese entzückenden Handschuhe nicht für mich sind – die Finger passen sehr gut aber in der Breite des Handrückens sind sie sehr eng. Wenn ich Platz für eine Vitrine hätte würde ich sie als >objet d'art< hineinlegen und mich daran erfreuen. – Der Schlafrock: ist ein Gedicht und geht sehr gut mit meinen Hausschuhen. Noch konnte ich nicht alles probieren.“[397]

Es bleibt zu wünschen, dass weiteres Quellenmaterial, ja vielleicht sogar ein Modell Erika Abels-d'Alberts im Original auftaucht, dass ihre künstlerische Qualität auch als Modedesignerin (erneut) bestätigt.

[396] Vgl. etwa Mader, Beruf Künstlerin, 136-153.

[397] Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 27. Nov. 1965.

9. DIE KÜNSTLER_INNENGRUPPE DIE UNABHÄNGIGEN

Die Unabhängigen waren eine lose Vereinigung von Künstlern und Künstlerinnen, die sich im Frühjahr 1919 formierte.[398] Offizieller Initiator der Gruppe war Dr. Ludwig W. Abels, Erika Abels-d'Albert wohl inoffizielle (Mit-)Begründerin und Mitglied der ersten Stunde.

Rund um die Aktivitäten dieser Künstler_innengruppe lassen sich die Spuren Erika Abels-d'Alberts so gut wie nirgendwo anders fassen. Die Quellenlage ist umfangreich und vielschichtig, die Formation in der neueren und neuesten Fachliteratur zumindest benannt.[399] Zeitgenössischen Rezensionen verdanken wir distanzierte, nicht von der Künstlerin oder ihrem Vater durch persönliche Kontakte beeinflusste, Bewertungen ihres künstlerischen Schaffens. Mittels des Katalogs zur ersten Ausstellung der Unabhängigen – im *Haus der jungen Künstlerschaft* im September 1919 – liegt uns die umfangreichste, von den Werktiteln her bekannte Ausstellungsbeteiligung Erika Abels-d'Alberts vor.[400] Im Zuge dieser Ausstellung wurde auch das einzige mir derzeitig in einer öffentlichen Sammlung bekannte Gemälde *Schaffnerin* (Tf. 2 / VIII) gezeigt. Die gute Quellenlage dokumentiert ein Weiteres: die meist nur vermutete Hilfestellung Ludwig W. Abels' bei der Karriereplanung seiner Tochter.

Die Gründung der Unabhängigen fällt, rund ein halbes Jahr nach Ende des Ersten Weltkrieges, in eine Zeit gravierender politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Umwälzungen. Neben dem omnipräsenten Gefühl von Zerstörung, Tod, Verlust und Not keimte in vielem auch die Hoffnung auf einen Neubeginn. Mehr noch: Frische Konzepte und Utopien wurden entwickelt, so auch im Kunstbereich. In Wien kam der Anstoß zur Regeneration des Kunstlebens allerdings nicht von den etablierten Vereinen, allen voran Künstlerhaus und Secession, sondern von einer Vielzahl sich neu formierender Künstler_innengruppierungen.[401] Diese waren von durchwegs experimentellem Charakter (und nur von kurzer Lebensdauer). Besonders auffällig innerhalb dieser Zusammenschlüsse war die hohe Anzahl von Frauen.[402]

---

398 KHA, Organisationen, Mappe „Die Unabhängigen“, Brief von Dr. Richard Schlossar an den Vorstand der Genossenschaft der bildenden Künstler, 26. Nov. 1919.

399 Aichelburg, Künstlerhaus 1861-2001, 282; Natter, Roessler, 37.

400 HJK, Die Unabhängigen. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Ausstellungsverzeichnis*, XXXIX.

401 Natter, Roessler, 35.

402 In der Sekundärliteratur ist wenig bekannt, dass bereits die 1909 gegründete Neukunstgruppe bei ihrer ersten Ausstellung im Kunstsalon Pisko einen hohen Künstlerinnenanteil aufwies. Namentlich stellten folgende Künstlerinnen aus: Fritzi Angerer, Gusti von Becker, Maria Vera Brunner, Marianne Deutsch, Hilde Exner, Mitzi Friedmann, Fanny Harlfinger-Zakucka, Louise Horowitz, Sofie Korner, Minka Podhajska und Eva Zetter. Die meisten der Exponentinnen waren in der Kunstschule für Frauen und Mädchen, wenige in der Kunstgewerbeschule oder wie die Malerin Sofie Korner in beiden Institutionen ausgebildet worden. Somit brach die Neukunstgruppe bereits 10 Jahre vor den hier angeführten Vereinigungen mit dem restriktiven Verhalten Künstlerinnen gegenüber. Nicht geklärt werden konnte, ob die genannten Frauen vollwertige Mitglieder waren. Zitiert nach: Natter / Trummer, Schiele, 51 u. 94-97 (inkl. Abbildungen des Ausstellungskataloges).

Angeführt seien etwa die *Neue Vereinigung*[403] unter Egge Sturm-Skrla und der sich im Dezember 1918 gegründete *Bund der geistig Tätigen*.[404] Die *Kunstgemeinschaft*[405] formierte sich im Frühjahr 1919. Sie zählte beachtliche 30 Mitglieder, darunter auch Eduard Otto Braunthal, der ebenso mit den sich zeitgleich gegründeten Die Unabhängigen ausstellte. Eine der näher bekannten Künstler_innenzusammenschlüsse war die *Freie Bewegung*. Sie hatte sich bereits 1918 formiert. Ihr gehörten so namhafte Künstler und Künstlerinnen wie Johannes Itten, Alfred Kubin, Carry Hauser, Helene Funke, Frieda Salvendy oder Katharina Zirner an. Die Bewegung war „radikal-demokratisch" strukturiert und wies dementsprechend viele Frauen als gleichberechtigte Mitglieder auf.[406] Durch die Veröffentlichung ihres Programms in Hans Tietzes neuer Zeitschrift Die bildenden Künste, die der Vereinigung gleich mehrere Beiträge widmete, war die Freie Bewegung allgemein bekannt und insofern vorbildhaft für weitere Neugründungen.

Derartig großzügige, mediale Hilfestelle ist bei der sich wenige Monate später formierenden Gruppe Die Unabhängigen nicht bekannt, ihre Beweggründe und Zielsetzungen sind dennoch im Groben überliefert. Der offizielle Initiator Ludwig W. Abels, „führende Persönlichkeit auf künstlerischem Gebiete im In[-] und Auslande" hatte sich, so ist einem Schreiben an das Künstlerhaus Ende 1919 zu entnehmen, „in selbstloser Weise unbemittelter Künstler angenommen und die Gruppe >Die Unabhängigen< ins Leben gerufen". Zweck des Bundes war es, „Wanderausstellungen im In[-] und Auslande zu veranstalten, um hiedurch Vorteile den Mitgliedern zu verschaffen".[407] Erstmals traten Die Unabhängigen im Haus der jungen Künstlerschaft im September 1919 an die Öffentlichkeit.[408]

9.1. Das Haus der jungen Künstlerschaft – die ehemalige Galerie Miethke

Das Haus der jungen Künstlerschaft war als neues Wiener Ausstellungshaus erst kurz davor inmitten der Dynamik der unmittelbaren Nachkriegszeit entstanden und sah sich als Plattform für zeitgemäße Kunst.[409] Als Herberge diente ihm das Palais Miethke in der Dorotheergasse 11, das von 1895 bis zum ersten Weltkrieg der 1861 von Hugo Ottomar Miethke gegründeten Galerie Miethke als Ausstellungsstätte gedient hatte.[410] Insofern befand sich das Haus der jungen Künstlerschaft auf höchst geschicht-

403 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 69.

404 Der Bund zählte 1919 15 Mitglieder, darunter Johannes Itten, C. R. Andersen und Georg Merkel. Folgende Künstlerinnen gehörten dem Bund an: Lourie Sophie, Grete Wolf, Marianne Seeland, Berta Strass und Olga Wagner. Zitiert nach: Aichelburg, Künstlerhaus 1861-2001, 282.

405 Aichelburg, Künstlerhaus 1861-2001, 279-281.

406 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 70 f.

407 KHA, Organisationen, Mappe „Die Unabhängigen", Brief von Dr. Richard Schlossar an den Vorstand der Genossenschaft der bildenden Künstler, 26. Nov. 1919.

408 KHA, Mappe „Winterausstellung 1919 (Die Unabhängigen)", Brief von Dr. Friedrich König und Julius Endlweber an den Leitenden Ausschuss der Genossenschaft der bildenden Künstler, 08. Okt. 1919.

409 Natter, Roessler, 35.

410 Natter, Miethke, 30 f.

strächtigem Boden, war doch die Galerie Miethke vor Kriegsbeginn die führende Avantgarde-Galerie der gesamten Monarchie gewesen.[411] Über 20 Jahre hatte sie die (top-)aktuelle französische wie europäische Kunst[412] ausgestellt und so eine wichtige Vermittlungsrolle für die hiesige Künstler_innenschaft eingenommen.[413] Dies darf auch für Erika Abels-d'Albert angenommen werden, wenngleich Belege fehlen.

Gönner des Hauses der jungen Künstlerschaft war Otto Maria Miethke-Gutenegg, der einzige Sohn des Galeriegründers und nach dessen Tod im Jänner 1918 nunmehriger Eigentümer des Palais Miethke. Er beschloss, „den großen Ausstellungssaal […], dessen Bedeutung für das künstlerische Leben und Wirken in Wien durch Jahrzehnte sicherlich noch unvergessen ist, zugunsten der jungen Künstlerschaft miete frei […] für wechselnde Ausstellungen, sowie sonstiger Veranstaltungen rein künstlerischer Natur zur Verfügung zu stellen."[414] Damit hoffte Miethke-Gutenegg, „einen dauernden und nutzbringenden Sammelort, eine Art Freistatt für viele, heute noch zersplitterte, um ihre Wirkung in der Öffentlichkeit beraubte, kulturelle Werte schaffende, junge Kräfte gestalten zu können".[415]

Das Haus der jungen Künstlerschaft verstand sich als Hilfestellung gerade für junge Künstlerinnen und Künstler. Durch die anfängliche Weigerung der beiden etablierten Künstlerverbände, Künstlerhaus und Secession, ihre Vereinslokale auch anderen Gruppen zur Verfügung zu stellen, herrschte ein schwerwiegendes Manko an Ausstellungsmöglichkeiten. Der dritte große Verband, der Künstlerbund Hagen, war damals selbst noch ohne Ausstellungsräumlichkeiten und rang mit den Behörden, die vor dem Krieg entzogene Zedlitzhalle als Ausstellungslokal zurückzubekommen.[416]

Mit der Durchführung des Projektes wurde Arthur Roessler[417] beauftragt. Roessler brachte ein profundes Wissen als Kunstkritiker und Ausstellungsmacher ein und zeichnete sich auch für die inhaltliche Ausrichtung der neuen Plattform verantwortlich. Die Stoßrichtung gab er bereits bei der ersten offiziellen Ausstellung, die von Mai bis Juni 1919 stattfand, vor. Sie war dem 1918 rund um Egon Schiele gegründeten *Sonderbund* gewidmet, dessen Vertreter_innen als die Initiatoren_innen und Hoffnungsträger_innen der „werdenden Kunst" galten.[418] In der Apostrophe des Katalogs beschrieb Roess-

[411] Ihre immense Bedeutung wurde nach vielen Jahrzehnten des Vergessens und Verdrängens vor rund 15 Jahren durch Werner J. Schweiger und Tobias G. Natter wissenschaftlich aufgearbeitet. Siehe: Schweiger, Miethke; Natter, Miethke; Natter, Roessler.

[412] Natter, Miethke, 183-226. Dieses Verzeichnis listet alle derzeit fassbaren Ausstellungen der Galerie Miethke von 1896 bis 1914 auf.

[413] Schweiger, Miethke, 84 f.

[414] HJK, Sonderbund, 3.

[415] Ebd., 3 f.

[416] Natter, Roessler, 35.

[417] *20. Feb. 1877 in Wien, †20. Juli 1955 ebd.; Studium der Philosophie, Literatur und Kunstgeschichte an der Universität Wien, arbeitete als Kunstkritiker in Bayern für die *Münchner Zeitung* und in Österreich für die *Arbeiterzeitung*, Förderer und Freund von Egon Schiele. Zitiert nach: Natter, Miethke, 73.

[418] Natter, Roessler, 35 f. Vertreten waren – um auch die in der Sekundärliteratur häufig nicht angeführten Künstlerinnen zu nennen: R. C. Andersen, Anton Faistauer, Johannes und Maria Fischer, Albert Paris Gütersloh, Felix Albrecht Harta, Broncia Koller, Mitzi (recte Marie Rosalie) Otten-Friedmann, Anton Peschka, Arthur Rudolph,

ler seine Ziele kämpferisch und in scharfer Grenzziehung gegenüber den bestehenden Künstlervereinigungen. Den Mitgliedern des Künstlerhauses und der Secession billigte er zwar handwerkliches Können zu, diese „technische Virtuosität“ und „Theorie“ genügte seiner Ansicht nach jedoch nicht mehr. „Wir […] wollen mehr Anschauung, mehr bildmäßige Gestaltung geistiger Bewegung. Uns interessiert weniger das, was einer machen konnte, als das, was einer machen musste. Wir wollen Werke der Kunst sehen, die auf uns mit dem zwingenden Eindruck wirken, daß sie aus innerer Notwendigkeit entstehen mussten.“[419] Für Roessler repräsentierte gerade diese „Ausdruckskunst“ den künstlerischen Aufbruch der damaligen Zeit. Er selbst sah sich als dessen Promotor.[420]

9.2. Die Eigenbezeichnung Die Unabhängigen

Mit der gewählten Bezeichnung Die Unabhängigen meinte der Künstler_innenbund wohl die Unabhängigkeit von den großen Ausstellungshäusern, Künstlerhaus, Secession (und Hagenbund). Jedoch ist zu fragen und soll hier zur Diskussion gestellt werden, ob die Namenswahl nicht bewusst konnotativ gewählt war.

In der damaligen Tagespresse stand der Begriff Die Unabhängigen für die Kurzform *Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands*.[421] Das würde auf eine – möglicherweise versteckte – politisch linke Ausrichtung der Gruppierung deuten. Diese Annahme verfestigt sich durch folgende, kulturpolitische Vorkommnisse: Seit Jahresbeginn 1919 gab es in München, dem Zentrum des von der USPD regierten *Freien Volksstaat Bayern*, Pläne zur Gründung einer Künstlergruppe mit gleichem Namen. Initiatoren der Münchner Die Unabhängigen waren neben Fritz Schaefer, der sich aktiv an der Münchner Räterepublik beteiligte und Mitglied des Aktionsausschusses *Revolutionärer Künstler* wurde, der Maler Stanislaus Stückgold und der Bildhauer und Bühnenbildner Theodor Caspar Pilartz. An einer Mitgliedschaft waren um die zwölf Künstler interessiert.[422] Vorhaben wie etwa Ausstellungsmöglichkeiten für Künstler und Künstlerinnen(?) zu schaffen und sich „nicht mehr der Jury der alten

---

Heinrich Schröder, Lilly Steiner, Julius Zimpel und Franz v. Zülow. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass zwei der insgesamt vier ausstellenden Künstlerinnen im Ausstellungskatalog nur den Anfangsbuchstaben ihres Vornamens anführten. Somit blieb ihr Geschlecht für die Besucher_innen verborgen. Zum tragenden Anteil von Broncia Koller am Sonderbund siehe: Johnson, Memory, 155.

419 HJK, Sonderbund, 5-7.

420 Natter, Roessler, 36.

421 Die USPD war nach dem Ausschluss des pazifistischen linken Flügels um Hugo Haase aus der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands am 06. April 1917 gegründet worden. Die Mehrheit der USPD lehnte die parlamentarische Demokratie ab und hielt ein Rätesystem und die „Diktatur des Proletariats als notwendige Vorbedingung für die Verwirklichung des Sozialismus“. Dies wurde im Parteiprogramm vom 6. März 1919 verlautbart. Großen Zulauf brachte der Partei 1918/19 ihre Unterstützung der Arbeiter- und Soldatenräte und ihr vehementes Eintreten für die Sozialisierung der großen Industriebetriebe. Rekrutierte die Partei ihre Wähler anfänglich vor allem aus der Arbeiterschaft in den Großstädten und Industriegebieten, so gelang der USPD bis zum Frühjahr 1920 mit über 750.000 Mitgliedern der Sprung zur Massenpartei und zweitstärksten Fraktion hinter der SPD. Zitiert nach: http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/innenpolitik/uspd/index.html (Juni 2010).

422 Namen von Künstlerinnen sucht man vergebens.

Künstlergruppen unterwerfen [zu] wollen“[423] gleichen jenen in Wien. Eine Ausstellungsbeteiligung an der ersten *Freien Kunstausstellung* im Münchner Glaspalast war angedacht, allerdings wurde daraus nichts. Fraglich bleibt, ob die Gruppe überhaupt je zustande kam.[424]

Selbst wenn persönliche Kontakte zwischen den Wiener und den Münchner Unabhängigen bisher nicht bekannt sind, so kann davon ausgegangen werden, dass das kulturelle Programm des Aktionsausschusses Revolutionärer Künstler vor dem Hintergrund der revolutionären Stimmung interessierten Kolleg_innen auch hierzulande bestens bekannt war. Auch wurde das Haus der jungen Künstlerschaft für – wohl ähnlich gelagerte – (kunst-)politische Agitationen genutzt. Das geht eindeutig aus einem Brief Miethke-Guteneggs an Arthur Roessler vom 10. Mai 1919 hervor. Miethke-Gutenegg, der dem großbürgerlich-secessionistischen Ideal, Kunst und Politik streng zu trennen, huldigte, verabscheute parteipolitische Manifestationen jeglicher Art. In besagtem Brief drohte er Roessler an, die Ausstellungsräume zu entziehen, falls diese „zu politischen Propaganda-Zwecken“ benützt werden sollten.[425]

Zeitmäßig fällt der Brief mit der Ausstellung des Sonderbundes zusammen. Einen Teil der Mitglieder – Harta, Faistauer und Gütersloh – hatte Roessler schon ein Jahr zuvor, im März 1918, in der Arbeiterzeitung verteidigen müssen. Ihnen war politisches Umsturzdenken und „künstlerischer Bolschewismus“ vorgeworfen worden.[426] Gütersloh, Harta und Schiele wurden bereits vor dem Krieg, 1913, dem „äußersten linken Flügel“[427] der Kunst zugeordnet. Im Zuge der politischen Instabilität nach Kriegsende, der gesellschaftspolitischen Radikalisierung mit den bald alltäglichen Demonstrationen und Ausschreitungen gewann dieser Vorwurf erneut an Aktualität.[428]

9.3. Die erste Ausstellung der Unabhängigen – Die Exponate Erika Abels-d'Alberts

Die Sonderbund-Ausstellung im Frühjahr 1919 war der Beginn eines gut halben Dutzends Ausstellungen, die in rascher Folge bis 1920 gezeigt wurden.[429] Die dritte, die im September 1919 stattfand, galt der Künstler_innengruppe Die Unabhängigen, die damit erstmals an die Öffentlichkeit trat. Es stellten aus: Erika Abels-d'Albert, Karl Angerer, Eduard Otto Braunthal, Adolf Schiffer und Slavi Soucek.[430]

---

423 Brief von Walter Püttner an Fritz Schaefer, 08. März 1919. Zitiert nach: Christiane Schmidt, Fritz Schaefer (1888-1954). Expressionistische Arbeiten der Jahre 1918 bis 1919 in München, 2008, S. 137.

424 Ebd., 137-139.

425 WBR, Handschriftensammlung, Brief von Otto Maria Miethke-Gutenegg an Arthur Roessler, 10. Mai 1919, H.I.N.-149070. Zitiert nach: Natter, Roessler, 37.

426 Arthur Roessler, Sezession, in: Arbeiter-Zeitung, 23. März 1918. Zitiert nach: Natter, Roessler, 36.

427 Arpad Weixlgärtner, Die internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung 1913, in: Mitteilung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1915, S. 15 f. Zitiert nach: Natter, Roessler, 36.

428 Natter, Roessler, 36.

429 Bis jetzt sind in der Sekundärliteratur sieben Ausstellungen erfasst. Siehe: Natter, Roessler, 36-38.

430 Sie alle spielen bis auf Slavi Soucek in der gegenwärtigen Kunstgeschichtsdarstellung keine Rolle. Leben wie künstlerische Werke harren der wissenschaftlichen Aufarbeitung.

Im Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts haben sich einige Entwürfe für ein Plakat zu dieser Ausstellung erhalten (Abb. 117-120 / LXXXIV).[431] Plakate waren bereits für die ersten beiden Ausstellungen im Haus der jungen Künstlerschaft angefertigt worden, ebenso für die vierte, eine Personale über Carry Hauser. Ob einer der Entwürfe Erika Abels-d'Alberts je realisiert wurde bzw. ob es überhaupt ein Plakat zur Ausstellung der Unabhängigen gab, bleibt jedoch fraglich.

Bedauerlicher Weise fiel der Ausstellungskatalog – im Vergleich zu denjenigen der beiden vorangegangenen Expositionen –[432] mehr als dürftig aus. Das gerade eine Titelseite und drei Textseiten dünne Heftchen nennt nur die Namen der beteiligten Künstler_innen und die Titel der ausgestellten Werke. Es beinhaltet keinen begleitenden Text und – besonders bedauerlich – keine Werkabbildungen.[433]

Eine kurze – nicht gerade euphorische – Rezension in der Zeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk* verleiht immerhin einen umrisshaften Eindruck der stilistischen Richtungen der Exponate. Darin heißt es:

> „Es waren Arbeiten einiger jüngerer Maler, deren Abhängigkeit von den Tagesströmungen deutlich sichtbar war. Die Landschaften von Karl Angerer und E. O. Braunthal sind Erinnerungsbilder, die nur Wesentliches festhalten wollen und auf jedes anziehende Detail des Natureindrucks verzichten. A.[dolf] Schiffer versucht jene optimistischen Experimente mit Farbkompositionen, die mehr einer absonderlichen als besonderen Neigung zu entspringen scheinen, wobei sie ungewöhnlich farbige Reizwirkungen erreichen."

Noch am positivsten fiel die Bewertung der Arbeiten Erika Abels-d'Alberts aus. Sie habe sich, so der unbekannte Autor weiter, „zu einer kräftigen und geschickten Portraitdarstellung durchgearbeitet, die eine sichere Hand verrät."[434]

Für Erika Abels-d'Albert stellte die Ausstellung die zweite große ihrer Karriere dar. Nach der langen, kriegsbedingten Pause und in Nachfolge so wichtiger Proponenten wie des Sonderbundes war diese Ausstellungsmöglichkeit ein verheißungsvoller Neustart. So verwundert nicht, dass sie mit 30 Werken vertreten war, mehr als jeder ihrer Kollegen. Der Ausstellungskatalog nennt – unter ihrem Pseudonym „d'Albert" – 14 namentlich bezeichnete Ölgemälde, vier Aktdarstellungen in Aquarell und zwölf nicht

---

431 Die vier Bleistiftskizzen gehen von der Platzierung und Gestaltung der Schrift aus. Sie variieren in der unterschiedlichen Positionierung und Schriftwahl der beiden Worte „Die Unabhängigen", die vertikal, horizontal oder diagonal großzügig von Rand zu Rand der Bildfläche gesetzt werden. Ihrer jeweiligen Disposition und Schriftart folgen alle übrigen Wörter und Zahlen, wie Namen der Künstler_innen, Name und Adresse des Ausstellungshauses, Datum, Öffnungszeiten und Eintrittspreis. Im Skizzenbuch finden sich – an ganz anderer Stelle (Abb. 46 / LXVI) – Notizen für einen Druck: „schwarzer Druck auf gelbem Papier, grüner Druck auf weißem Papier, blau[er Druck auf weißem Papier], rot[er Druck auf weißem Papier], weiss auf Blau". Ob sich diese Notizen auf das Plakat, restriktive eventuell auf Flugblätter zur Ausstellung bezogen haben, ist unklar.

432 Siehe: HJK, Sonderbund; Haus der jungen Künstlerschaft (Hg.), Das neue Auge. Aquarell, Zeichnung, Graphik (Katalog der zweiten Ausstellung, Juli - August 1919), 1919.

433 Siehe: HJK, Die Unabhängigen.

434 Anon., Haus der jungen Künstlerschaft, in: Kunst und Kunsthandwerk, 22. Jg., 1919, S. 382.

näher betitelte Zeichnungen.[435] Vorherrschend in dieser Reihenfolge waren: Portraits, Akte und Stillleben.

Bis auf das Ölbild *Schaffnerin* (Tf. 2 / VIII) kennen wir die Werke mangels Abbildungen leider nicht. Gut möglich ist jedoch, dass sich im Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts, das ja aus dem selben Jahr stammt, Vorzeichnungen und Studien zu einigen Exponaten erhalten haben. Angenommen werden kann das im Fall des Portraits *Schriftsteller Dr. Ludwig W. Abels*. Im Skizzenbuch findet sich eine ganzseitige Bleistiftskizze, die zweifelsohne den Vater der Künstlerin zeigt (Abb. 63 / LXX). Der Dargestellte, als Halbfigur streng frontal ins Bild komponiert und dieses weitgehend ausfüllend, hält eine Eule als Symbol der Weisheit auf seinem linken Handrücken.

Zwei weitere Skizzen im Skizzenbuch könnten ebenso mit genannten Exponaten in Zusammenhang stehen. Die erste Skizze zeigt ein bereits gerahmtes Hüftbild einer stehenden, jungen Frau (Abb. 37 / LXIII). Ihr mit Pelz besetzter Mantel und Pelzmuff wie ihr mit einer langen Feder geschmückter Hut weisen sie als gutsituiert und modebewusst aus. Die klassische Pose im Viertelprofil mit einseitig aufliegendem Arm unterstreicht neben der eleganten Kleidung den repräsentativen Charakter des Portraits. Die Zeichnung trägt die damals gängige Signatur und Datierung der Künstlerin „Erika d'Albert [19]19".[436] Die zweite Skizze ist ebenso mit einer Signatur – „d'Albert" in der rechten oberen Bildecke – versehen und insofern wiederum gut als bereits fertige Bildkomposition zu verstehen (Abb. 59 / LXIX). Die ebenfalls repräsentative Darstellung – wenngleich ganz anderer Art – verführt in die vergnügliche und sinnliche Glitzerwelt der Bühne, etwa des Varietés, oder des Film. Die dargestellte junge Schauspielerin oder Sängerin schreitet graziös und selbstbewusst eine großzügig angelegte, sanft nach links schwingende Treppe hinauf. Dem/der Betrachter_in den Rücken zugewandt, hält sie mit diesem/dieser doch Blickkontakt, indem sie kokett über ihre linke Schulter aus dem Bild blickt. Sie trägt ein tief rückenfreies, nur handbreit über das Knie reichendes, luxuriöses Abendkleid, das ihre „weiblichen Reize" ebenso betont wie die die Schultern sinnlich umspielende Boa.

Wenngleich nicht gesagt werden kann, ob diese beiden Skizzen Vorarbeiten zu in dieser Ausstellung gezeigten Werken sind, so geben sie immerhin einen Eindruck von der Gestaltungsvielfalt des Genres Portrait bei Erika Abels-d'Albert dieser Zeit.

9.3.1. Das unbekannte Portrait von Sibylla Blei

Der Großteil der im Haus der jungen Künstlerschaft ausgestellten Arbeiten Erika Abels-d'Alberts waren in Öl gearbeitete Portraits von Frauen. Im Sinne der kultur- und sozialhistorischen Schwerpunkt-

[435] Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Ausstellungsverzeichnis*, XXXIX.

[436] Die im entgegengesetzten Eck, links unten, situierten Initialen „H.S." finden sich mehrmals im Skizzenbuch. Eventuell handelt es sich um die Cousine Erika Abels-d'Alberts, Helene Spitzer. Andererseits wäre auch jene „Henriette", deren Schriftzug gleich zu Beginn des Skizzenbuches liebevoll künstlerisch gestaltet wurde, als Dargestellte möglich.

setzung dieser Arbeit gilt ihnen ein besonderes Interesse. Die Identifizierung der Dargestellten verhilft dazu, das größtenteils unbekannte, gesellschaftliche Umfeld der Künstlerin zu entschlüsseln. Den Bildtiteln folgend handelte es sich dabei um: *Frau Margarete Toman*, *Frl. Marianne Neustadtl*, *Olly Tímár*, *Milla Medinger-Mariarti* und *Sybil Blei*. Bis dato konnten allerdings nur über Letztgenannte biographische Fakten erschlossen werden.

Maria Eva Sibylla Bley (Abb. 23 u. 24 / LV), geboren am 22. März 1897 in Zürich, spätere Schreibweise „Blei", genannt Billy, war die Tochter des Wiener Schriftstellers, Literaturkritikers und Herausgebers Franz Blei. Blei war eigentlich promovierter Sozialökonom.[437] Sibylla Bleis Mutter, die aus dem Schwarzwald stammende Maria Franziska Lehmann, war überzeugte Feministin. Als Studentin an der medizinischen Fakultät in Zürich (ab 1891) zählte sie zu den europaweiten Pionierinnen an Universitäten.[438] Politisch gesehen, standen beide Elternteile seit ihrer Studienzeit politisch linken Kreisen nahe.[439] Als die Familie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in München lebte – wo Maria Bley-Lehmann eine erfolgreiche Zahnarztpraxis unterhielt und damit die Familie ernährte – pflegte sie Kontakte zu Wladimir Lenin und Nadeshda Krupskaja.[440] In Wien hatte Franz Blei Verbindungen zu den Rotgardisten.[441]

Wahrscheinlich kannten sich Erika Abels-d'Albert und Sibylla Blei über den Galileihof in Hietzing. Dort befand sich nicht nur das Atelier der Künstlerin, sondern gegen Kriegende war auch die Familie Blei in dasselbe Wohnhaus gezogen.[442] Fast gleich alt wie Erika Abels-d'Albert war Sibylla Blei als Schauspielerin tätig. 1914 debütierte sie am Max-Reinhardt-Theater in Berlin. Fortan spielte sie in kleinen Nebenrollen am Theater wie in Filmen mit.[443] So wirkte sie in zwei Propagandafilmen des k.u.k. Kriegspressequartiers mit.[444] Im Herbst 1919, also zeitgleich zur Ausstellung der Unabhängigen, probte Sibylla Blei als *Der Hüter der Schwelle des Tempels*, einer kleinen „Hosenrolle" in Richard Strauss' Oper *Die Frau ohne Schatten*, die am 10. Oktober 1919 in Wien Premiere feierte.[445] Im gleichen Jahr spielte sie im Kinofilm *Madame Dubarry* eine Nebenrolle.[446]

Sibylla Blei war eine außergewöhnliche, politisch interessierte und höchst moderne Frau, die für ihren unorthodoxen Lebensstil bekannt war. Als häufiger Gast (gemeinsam mit ihrem Vater) im *Café*

---

437 Zu Bleis Rolle als Netzwerker siehe: Helga Mitterbauer, Die Netzwerke des Franz Blei. Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert, 2003.

438 Zu Maria Bley-Lehmann siehe: Einsele, Sibylla Blei; Einsele, Maria Lehmann.

439 Gabrisch, Walser und Blei, 3.

440 Einsele, Maria Lehmann, 229. Franz Blei distanziert sich später öffentlich von Lenins Ideologie.

441 Murray G. Hall, Der unbekannte Tausendsassa. Franz Blei und der Etikettenschwindel 1918, o. J., S. 10, http://www.murrayhall.com/content/articles/bleietikette.pdf (März 2010).

442 WBR, Handschriftensammlung, Sammlung Maria Blei / Sibylle Blei, Tagebuch von Maria Blei für deren Tochter Sibylle (1897-1919), Eintrag vom August 1918.

443 Einsele, Sibylla Blei, 5.

444 Murray G. Hall, Der unbekannte Tausendsassa. Franz Blei und der Etikettenschwindel 1918, o. J., S. 6 u. 13, http://www.murrayhall.com/content/articles/bleietikette.pdf (März 2010).

445 Die Frau ohne Schatten, http://en.wikipedia.org/wiki/Die_Frau_ohne_Schatten (März 2010).

446 Gabrisch, Walser und Blei, 15 (Anm. 19).

Zentral war sie Teil der Wiener Künstler_innen- und Schriftsteller_innenszene. Sie kannte Rudolf Borchardt[447], hatte engen Kontakt zu Hermann Broch[448] und zur Familie Musil.[449] Wie ihr Vater war sie eine entschiedene Gegnerin des Nationalsozialismus'. 1938 emigrierte sie und lies sich mit ihrer späteren Lebensgefährtin, Sara/Sarita Halpern, in Costa da Caparica, einem Badeort in der Nähe von Lissabon nieder, wo sie Anfang der 1960er Jahre starb.[450]

9.3.2. Das Ölbild *Schaffnerin*

Die *Schaffnerin* (Tf. 2 / VIII)[451] ist eines der äußert raren im Original bekannten Werke Erika Abels-d'Alberts. Es ist im Besitz des Wien Museums, dem es 1924 als Geschenk übergeben wurde. Der Schenkende war Kommerzialrat Josef Siller, einer der wichtigsten Wiener Sammler moderner Kunst.[452] Heute trägt es die Bezeichnung *Straßenbahnschaffnerin* und lagert – wie wahrscheinlich bereits damals – im Depot.

Der genaue Entstehungs- und Verwendungszusammenhang des Bildes sind bis dato ungeklärt, jedoch dürfte es zu den bekanntesten früheren Werken der Künstlerin gezählt haben, wie seine explizite Erwähnung in Planers Jahrbuch 1928 und 1929 erahnen lässt. Das Bild, dort als *Wiener Schaffnerin* bezeichnet, wird als „Kunst- und Zeitdokument des Krieges“ beschrieben, was bereits auf den politischen und emanzipatorischen Gehalt des Bildes hinzuweisen vermag.[453]

Das Bild zeigt eine junge Frau als Bruststück en face ins Bild gesetzt. Der Hintergrund ist mit wenigen himmelblauen Pinselstrichen lasierend bedeckt und so als Außenraum gekennzeichnet. Die gewählte Bildkomposition (Bildausschnitt, Körperhaltung, Blickrichtung, neutraler Hintergrund) wie die an eine militärische Uniform (samt ihrer Grobstofflichkeit) angelehnte Kleidung erinnern an (Foto-)Portraits von Offizieren und anderen „Kriegshelden“ während des Ersten Weltkrieges. Jedoch handelt es sich bei der Dargestellten um eine Wiener Straßenbahnschaffnerin oder Conducteurin, wie es früher hieß. Darauf verweisen neben ihrer Dienstuniform das sogenannte Abfertigungshorn wie der

---

447 Siehe: http://www.rudolf-borchardt.de/februar.0.html (März 2010).

448 Einsele, Sibylla Blei, 6.

449 Adolf Frisé (Hg.), Robert Musil. Briefe 1901-1942, 1981. Die darin abgedruckten Briefe Martha Musils an ihre Tochter Annina Marcovaldi berichten mehrmals über Sibylla Blei.

450 Einsele, Sibylla Blei, 7. Zu den Emigrationsjahren und ihrer Beziehung zu Sara Halpern siehe: Maria Assunção Pinto Correia, Ein großes Bestiarium der Weltliteratur. Franz Bleis Büchersammlung in Lissabon, in: Dietrich Harth (Hg.) Franz Blei, Mittler der Literaturen, 1997, S. 213-222.

451 Öl auf Leinwand, 68 x 54,5 cm, signiert und datiert (links oben) „Erika d'Albert 1919“.

452 Josef Siller (1871Wien - 1948 Wien) war Hotelier, Gastronom, Kunstsammler und Mäzen. Er gehörte zu den bedeutendsten privaten Gemäldesammlern seiner Zeit. Neben Glas- und Silberarbeiten umfasste seine Sammlung etwa 1.500 Gemälde vom Biedermeier bis zur Moderne. Siller unterstützte auch junge Künstler_innen. Er war ab 1907 Teilnehmer, ab 1921 Stifter der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens. Zitiert nach: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Bd. 12, S. 268 f., www.biographien.ac.at/oebl/oebl_S/Siller_Josef_1871_1948.xml (Juni 2012).

453 Planer, Jahrbuch 1928, 5; Planer, Jahrbuch 1929, 6.

breite, über die rechte Schulter geführte schwarze Ledergurt als Teil der am unteren Bildrand ausschnitthaft wiedergegebenen Schaffner_innentasche. Am Kopf trägt die Dargestellte als Teil der Dienstkleidung eine Kappe. Diese ist jedoch nicht wie zu erwarten eine Schaffner_innenkappe, sondern – an der Dienstnummer an der Vorderseite erkennbar – die Kappe einer Waggonführerin, also einer Straßenbahnfahrerin (Abb. 27 u. 28 / LVII).[454] Die gepflegte Erscheinung im Ganzen, der aufwendig gearbeitete weiße Blusenkragen und die dezenten roten Ohrringe weisen die Dargestellte eher dem Bürger_innentum denn der Arbeiter_innenklasse zu. Der Kurzhaarschnitt wie die leicht rot gefärbten Lippen zeugen von einem modischen Bewusstsein. Der direkte Blick aus dem Bild vermittelt Selbstbewusstsein.

9.3.2.1. Der historische Hintergrund des Werkes

Der erste Weltkrieg brachte entscheidende Veränderungen in der Personalbesetzung der städtischen Straßenbahnen mit sich. Traditioneller Weise wurden alle Tätigkeiten (bis auf Wasch- und Reinigungsarbeiten) ausschließlich von Männern ausgeübt, das Berufsbild des Straßenbahners war somit stark von Männlichkeitskonstruktionen geprägt.

Durch die Einberufung der Männer zum Kriegsdienst herrschte auch bei den städtischen Straßenbahnen permanenter Arbeitskräftemangel. Dieser betraf vor allem die Fahrbediensteten. Daher sah sich die Direktion der städtischen Straßenbahnen gezwungen, ab Mitte 1915/16 erstmals Frauen als Schaffnerinnen[455] und ab Spätherbst 1916 auch als Fahrerinnen[456] einzustellen. Die Anzahl der „Waggonführerinnen“, wie man damals sagte, stieg nachweislich von 19 (Ende Juni 1917) innerhalb eines Jahres auf 107 (Ende Juni 1918). Insgesamt dürfte die Anzahl noch wesentlich höher gewesen sein, denn alleine im Jahr 1917/18 wurden 149 Fahrerinnen eingeschult.[457] Die Anzahl an Frauen im Schaffner_innen-Dienst lag noch wesentlich höher, ja er dürfte fast ausschließlich von weiblichen Kräften versehen worden sein.[458] So waren Ende 1917 5.330 Schaffnerinnen im Vergleich zu nur 1.557 Schaffnern beschäftigt.[459] Diese Zahl stieg 1918 weiter auf insgesamt 5.800.[460]

Frauenarbeit nahm während des Krieges in nahezu allen Bereichen enorm zu. Den Straßenbahn-Schaffnerinnen und -Fahrerinnen kam dabei eine besondere Bedeutung zu.[461] Neben der Briefträgerin

---

454 Fahrer_innen trugen ihre Dienstnummer gut sichtbar auf der Vorderseite ihrer Kappe, Schaffner und Schaffnerinnen auf der Außenseite ihrer Tasche.

455 Arbeiterzeitung, 13. Sep. 1914, S. 9. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 53.

456 Der Stadtratsbeschluss erfolgte am 03. Nov. 1916. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 65.

457 Verwaltungs-Bericht der Gemeinde Wien, 1917/18, S. 24. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 65.

458 Verwaltungs-Bericht der Gemeinde Wien 1915/16, S. 21. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 53.

459 Penz, Straßenbahner_innen, 77.

460 Verwaltungs-Bericht der Gemeinde Wien 1917/18, S. 24. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 65.

461 Siehe auch: Emmy Freundlich, Die Frauenarbeit im Kriege, in: Handbuch der Frauenarbeit Österreichs, 1930, S. 19-27; Barbara Schmucki, „Mehr Frauen in den Fahrerdienst!“ - Geschlechterverhältnisse am Steuer von Tram und Bus, in: Christoph Meinel / Monika Renneberg, Geschlechterverhältnisse in Medizin, Naturwissenschaften und Technik, 1996, S. 253-262.

und der Kutscherin vermittelten diese beiden Berufe in aller Öffentlichkeit, alltäglich erfahrbar, dass nun Frauen die Tätigkeit von Männern übernommen hatten.[462] Dabei ging diese Veränderung alles andere als selbstverständlich vor sich. Das Thema entfachte im (rein männlich besetzten) Gemeinderat beziehungsweise in der diesen in den ersten Kriegsmonaten ersetzenden Obmännerkonferenz heiße Diskussionen.[463] Die dabei vorgebrachten Argumente waren – gleich jenen, die Frauen per se eine künstlerische Begabung absprachen – Ausdruck patriarchaler Weltanschauungen und davon abgeleiteten, normativen Geschlechterklischees. So wurde Schaffnerinnen unterstellt, dass sie im Dienst zu viel reden und den Fahrgästen schnippische Antworten geben würden. Es wurde ihnen Mangelhaftigkeit vorgeworfen und die gestiegene Anzahl an Straßenbahn-Unfällen mit deren angeblicher Unaufmerksamkeit begründet.[464] Offenkundig wird dieses stereotypenhafte Denken vor allem in den Argumenten der christlichsozialen Gemeinderäte. Sie zögerten ihre Zustimmung dem Einsatz von Frauen als Schaffnerinnen und – noch länger – als Waggonführerinnen hinaus und unterstellten ihnen mangelndes Verantwortungsgefühl und geringe Belastbarkeit.[465] Andererseits, als Frauen diese Berufe dann bereits ausübten, vermeinten die Christlichsozialen, sich als Beschützer des „schwachen" Geschlechts positionieren zu müssen. Sie gaben sich um deren Sicherheit besorgt, sprachen sich etwa gegen Abenddienste aus, und appellierten an den Gemeinderat, die Presse und die Öffentlichkeit, die angespannten Verhältnisse der „armen Frauen, deren Männer vielfach schon gefallen sind […] vielleicht fünf bis sechs Kinder zuhause [...], ohne Aufsicht [...] und vielleicht nichts zu essen" zu bedenken und diese bei ihrer Arbeit zu unterstützen.[466]

Die Einführung von Schaffnerinnen und Fahrerinnen war monatelang auch Thema in Zeitungen und Zeitschriften. Es ging um die für Frauen ungewohnte außerhäusliche, auf Verdienst ausgerichtete Arbeit, die erforderlichen Schulungen und den Umgang mit Technik. Daneben erregte vor allem die den militärischen Uniformen nachempfundene Dienstkleidung[467] sowie der Umstand, dass Schaffnerinnen und Fahrerinnen Amtspersonen[468] mit Weisungsbefugnis waren, die Aufmerksamkeit der Presse. All dies widersprach den den Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft zugewiesenen Rollenbildern

462 Sigrid Augeneder, Arbeiterinnen im Ersten Weltkrieg. Lebens- und Arbeitsbedingungen proletarischer Frauen in Österreich (Dissertation Universität Wien), 1987, S. 143. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 60.

463 Penz, Straßenbahner_innen, 71-77.

464 Gemeinderat-Sitzungsprotokoll, 17. Nov. 1916, Amtsblatt 94/1916, S. 2472. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 73.

465 Penz, Straßenbahner_innen, 165. Der christlich soziale Gemeinderat Leopold Kunschak argumentierte, dass die Tätigkeit des Motorführens „sehr viel Geistesgegenwart […] und sehr viel Geschicklichkeit" erfordere. „[U]nd bei aller Hochachtung vor dem weiblichen Geschlechte – aber diese Eigenschaften kommen ihm im allgemeinen nicht zu […]." Daher appellierte er an den Bürgermeister, der Militärverwaltung klar zu machen, „daß die männlichen Fahrer der Straßenbahn unter allen Umständen auf ihren Posten belassen werden müssen." Siehe: Gemeinderat-Sitzungsprotokoll, 16. Juni 1916, Amtsblatt 49/1916, S. 1388. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 76.

466 Gemeinderat-Sitzungsprotokoll, 12. Jän. 1917, Amtsblatt 5/1917, S. 99. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 74.

467 Penz, Straßenbahner_innen, 150.

468 Ebd., 158.

und ihrer angeblichen „natürlichen Bestimmung“ als „Gattin, Mutter und Hausfrau“.[469] Die Darstellung der Schaffnerinnen und Fahrerinnen in den Medien pendelte allgemein zwischen Belächeln, bewunderndem Erstaunen und erotisch-sexuellen Anspielungen.[470] Auch das bereits bekannte, bei „Malweibern“ und Bildhauerinnen stets griffbereite Argument der „Vermännlichung“ der Frau war zu finden.[471] Selbst die Sozialdemokratie hielt hartnäckig an reaktionären Geschlechterstereotypen fest. So wurde in der Arbeiterinnen(!)-Zeitung der Beruf des Schaffners als reine Männerarbeit gesehen, den Frauen nur ausüben würden, „weil die Männer nicht da sind“. Bezweifelt wurde auch, dass Schaffnerinnen ihre Tätigkeit aus Begeisterung ausübten.[472] Damit waren alle Register geschlechtsspezifischer Diskriminierung gezogen.

Frauen waren sodann bei den städtischen Straßenbahnen – wie in allen anderen Berufen auch – im Vergleich zu ihren Kollegen benachteiligt. Da sie nur als Aushilfskräfte für die Dauer des Krieges – bis zur Rückkehr der Männer – angestellt waren, hatten sie keinerlei Aufstiegschancen. Sie waren wohl kranken-, aber nicht pensionsversichert und verdienten, obwohl man ihnen die gleiche Arbeitsleistung abverlangte, weniger als ihre Kollegen. Auch waren sie von Lohnvorrückungen ausgeschlossen und bekamen seltener Prämien und geringere Kriegszulagen. Somit vergrößerte sich die Schere zwischen dem Einkommen der Bediensteten beider Genusgruppen mit der Dauer der Betriebszugehörigkeit.[473]

Mit dieser Lohnpolitik sparten die städtischen Straßenbahnen enorm auf dem Rücken der Frauen. Dies wurde, gleich nachdem die ersten Schaffnerinnen eingestellt worden waren, durchschaut. Besonders die sozialdemokratisch organisierten Frauen kritisierten diese Benachteiligung und stellten eine zentrale Forderung: gleicher Lohn bei gleicher Leistung.[474] Wie kampfbereit die Straßenbahnerinnen zur Erlangung ihrer Rechte waren, zeigte sich vor allem, als die gewerkschaftliche Organisationsarbeit – allen voran der sozialdemokratische *Verband der im Handel, Transport und Verkehr beschäftigten Arbeiter und Arbeiterinnen (HTV-Verband)* – seit Kriegsbeginn langsam wieder zum Leben erwachte. Bereits im großen landesweiten Jännerstreik 1918 traten Straßenbahnerinnen in Erscheinung. In den Folgemonaten wurden in den Gewerkschaftszeitungen vor allem die Schaffnerinnen löblich hervorgehoben. Sie nahmen an den nun forcierten (Groß-)Versammlungen teil und waren an gewerkschaftlicher Organisationsarbeit weit mehr interessiert als ihre Kollegen.[475]

---

469 Sylvia Hahn, Frauenarbeit. Vom ausgehenden 18. bis zum 20. Jahrhundert, 1993, S. 8.

470 Penz, Straßenbahner_innen, 166.

471 Ebd., 104.

472 Arbeiterinnen-Zeitung, 13. Feb. 1917, S. 4. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 110.

473 Penz, Straßenbahner_innen, 77 f.

474 Den Antrag brachten sie mit Unterstützung der *Reichsorganisation der Hausfrauen Österreichs* bei einer Sitzung der *Zentrale der Frauen-Hilfsaktion im Kriege* ein. Siehe: Sitzung der Zentrale der Frauen-Hilfsaktion im Kriege, 10. Juni 1915, Amtsblatt 33/1916, S. 874. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 79.

475 Penz, Straßenbahner_innen, 83.

Die Proteste, Forderungen und Aktionen der Straßenbahner und Straßenbahnerinnen rissen das gesamte Jahr 1918 nicht mehr ab und erfuhren in den Medien – je nach politischer Orientierung begrüßt oder verurteilt – starke Präsenz.[476] Die Beteiligung der Frauen wurde dabei immer wieder herausgestrichen. Diese waren auch Anfang Oktober, als es – nun g e g e n die beschwichtigende Strategie des HTV-Verbandes – zu einem kurzen Streik kam, mit an vorderster Front. Der Streik endete nach nur zwei Tagen, am 9. Oktober 1918, siegreich. Dem Großteil der Forderungen wurde angesichts der revolutionären Stimmung nachgegeben und die weiblichen Bediensteten im Fahrdienst wie die weiblichen Hilfsarbeiter lohnmäßig erstmals in der Geschichte ihren männlichen Kollegen gleichgestellt.[477]

Der Sieg für die Straßenbahnerinnen war nur ein vermeintlicher, denn die Forderung der Gewerkschaft nach gleichem Lohn für Männer und Frauen war nicht zuletzt strategisches Kalkül. So wollte man Frauen als billigere und damit konkurrierende Arbeitskräfte ausschalten und so den aus dem Krieg heimkehrenden Männern, die sich in ihrer Existenz bedroht sahen, den Weg zurück in den (alten) Beruf ebnen.[478]

Dabei war die Debatte über die Regelung des Arbeitsmarktes nach Kriegsende – die bereits 1917 einsetzte – durch starke Homogenität der Sichtweisen, einschließlich der Frauenbewegung, und gegen die Frauen gekennzeichnet. Fast alle Interessenvertretungen stimmten darin überein, dass der Status quo vor dem Krieg wieder hergestellt werden sollte und die weiblichen Beschäftigten bei Kriegsende wieder „an den Herd“ zurückkehren sollten.[479] Die Strategie dahinter war, jene kapitalistische, bürgerliche Gesellschaftsordnung wieder herzustellen, die „Frauen für die Regeneration der Ware Arbeitskraft und für die generative Reproduktion der Bevölkerung verfügbar halten und damit die Kosten für Haushaltung und den gesellschaftlichen Faktor >Prokreation< minimieren“ sollte. Selbst Frauen, die nach Kriegsende beschäftigt blieben, wurden meist aus ihren qualifizierten Tätigkeiten in Hilfsarbeiten mit wesentlich schlechterer Entlohnung verdrängt. Eine der raren Gegenstimmen, die Sozialdemokratin Rudolfine Fleischner, sprach von einer „Demütigung“ der Frau, einer „Schmach, die ihr von der gegenwärtigen Gesellschaft angetan“ wurde.[480] Durch den Ausschluss der Frau aus existenzsichernden Beschäftigungsverhältnissen sollte nicht nur die „männliche Superiorität auf dem Arbeitsmarkt“ garantiert, sondern auch ihre Bindung an die Familie durch materielle Abhängigkeit wieder hergestellt werden. Letztendlich ging es um die neuerliche Verknüpfung der „Vormachtstellung der männlichen Genus-Gruppe in der Familie mit der auf dem Arbeitsmarkt“.[481]

---

476 Besonders negativ stand die *Reichspost* den Aktionen der Straßenbahner_innen gegenüber. Zitiert nach: Penz, Straßenbahner_innen, 113.

477 Penz, Straßenbahner_innen, 84-86.

478 Ebd., 111.

479 Andrea Lösch, Probleme der Frauenarbeit in Österreich 1918-1920. Sozialpolitische Maßnahmen zur Ausgliederung von Frauen aus der Erwerbsarbeit (Diplomarbeit Universität Wien), 1986, S. 21.

480 Rudolfine Fleischner, Frauenarbeit, in: Arbeiterinnen-Zeitung, 28. Jg., 04. Feb. 1919, S. 1-2, hier 2.

481 Becker-Schmidt / Knapp, Feministische Theorien, 42.

Die Vertreibung der Frauen, die im Herbst 1918 einsetzte, vollzog sich – gerade in den exponierten Berufen – alles andere als widerstandslos und wurde von der Öffentlichkeit und den Medien aufmerksam verfolgt. Mit Unterstützung der Frauenvereinigungen und den Gewerkschaften forderten die Frauen verschiedener Berufsgruppen zumindest (längere) Kündigungsfristen, die Auszahlung von Abfertigungsbeträgen und eine staatliche Arbeitslosenunterstützung. Die neu gegründete *Kommunistische Partei Deutsch-Österreichs*, die für die prinzipielle Erwerbstätigkeit der Frau eintrat, forderte für die entlassenen Straßenbahnerinnen die Schaffung neuer Arbeitsplätze. Als in der Stadtratssitzung vom 23. Jänner 1919 den Forderungen der Frauen nur teilweise nachgekommen wurde, organisierten diese mit Hilfe der Kommunistischen Partei Mitte Februar mehrere Großveranstaltungen und es kam zu Streikandrohungen.

Die Straßenbahnerinnen nahmen innerhalb der patriarchalen Vertreibungspolitiken eine ungebrochen kämpferische Position ein. Sie wählten aus ihren eigenen Reihen eine Kommission, die mit der Gewerkschaft und dem Gemeinderat in Verhandlung trat. Nach der dritten Versammlung wurden letztendlich alle ihre Forderungen in der Gemeinderatssitzung vom 06. März 1919 erfüllt.[482] Letztendlich waren aber auch die Straßenbahnerinnen gegen den allgemeinen, politischen Konsens machtlos. Nach dem Abflauen der revolutionären Stimmung wurden die Verdrängungspolitiken an Frauen skrupellos durchgezogen, wie Statistiken eindeutig zeigen. Nach dem Höhepunkt mit mindestens 107 Fahrerinnen Ende Juni 1918 ging die Zahl mit 31. Dezember auf 93 zurück, sie sank mit 30. Juni 1919 auf zwei und mit Ende 1919 auf Null.[483]

9.3.2.2. Die frauenbewegt/feministische Transformation

Zur Diskussion gestellt wird folgende Interpretation: Die Wahl einer Schaffnerin als Bildsujet war von Erika Abels-d'Albert wohl überlegt, kulminierten in dieser Berufsgruppe doch eine ganze Reihe von Politiken und Gegenpolitiken, von feministischen Idealen und hegemonialer Männlichkeit, von emanzipatorischen Revolten und konservativ-bürgerlichen Ängsten und Restriktionen. All die Veränderungen, Kontroversen und Kämpfe um ein bisher ausschließlich von Männern besetztes Berufsfeld waren Anbetracht des Arbeitseinsatzes in aller Öffentlichkeit für jedefrau/jedermann tagtäglich erleb- und kommunizierbar. Die hohe Medienpräsenz trug das ihre zum Bekanntheitsgrad bei.

---

[482] Pelz, Straßenbahner_innen, 92-94.

[483] Tramwayforum, Historisches, Frauen bei der Tramway im 1. Weltkrieg; Eintrag von „Revisor“ am 16. November 2010; http://www.tramwayforum.at/index.php?topic=267.msg2470#msg2470 (Juni 2012). Wie politisch inszeniert vorgegangen wurde, mag folgende Begebenheit veranschaulichen: Gegen Kriegsende erlitt eine Straßenbahnführerin schwere innere Verletzungen. Die Straßenbahnkurbel war außer Kontrolle geraten und durchschlug die Bauchdecke der Frau. (Dank an Helmut Portele / *Wiener Tramway-Museum* für diesen Hinweis.) Dieser Unfall kam reaktionären Kreisen wie gelegen. Er diente als vorgeschobener Beweis dafür, dass Frauen für das Führen von Straßenbahnen körperlich zu schwach seien und ihre Arbeitsplätze den aus dem Krieg heimgekehrten Männern zur Verfügung stellen sollten. Ergänzend sei angemerkt, dass Frauen in Wien erst wieder 1970 als Straßenbahnfahrerinnen zum Einsatz kamen.

Die Straßenbahnerinnen zählten nicht nur zu denjenigen Frauen, die sich in einem technischen, „frauenfernen“ Beruf zu behaupten wussten, sondern sie gingen auch einen riesigen Schritt weiter und forderten – in langen, zähen, selbst geführten Kämpfen – gleiche Entlohnung wie ihre Berufskollegen (bei gleicher Arbeit) und gewannen (vorerst). Die hohe Politisierung der Straßenbahnerinnen und ihre widerständischen Praktiken waren auch nach Kriegsende gefürchtet und vorbildhaft für Arbeiterinnen anderer Berufsgruppen (wenn auch letztendlich erfolglos).

Das Entstehungsjahr der *Schaffnerin* 1919 lässt stark vermuten, dass das Bild konkret auf die Verdrängungspolitiken an den Wiener Straßenbahnerinnen nach Heimkehr der Männer von der Front Bezug nimmt, deren Radikalität in Zahlen gut fassbar ist. Althergebrachte Vorurteile vom „schwachen Geschlecht“ und vom Technikunverständnis der Frauen fanden in der breiten Bevölkerung Rückhalt und wurden von den Medien absichtlich geschürt. Selbst fortschrittlich anmutende, politische Interessenvertretungen und Frauenvereine propagierten „Frauen zurück an den Herd“.

Gerade dagegen dürfte Erika Abels-d'Albert mit dem Ölgemälde *Schaffnerin* protestiert haben. Die ganze Erscheinung der Schaffnerin – ihre Körperhaltung, ihr direkter Blick aus dem Bild – wirkt selbstbewusst und sicher. Die Situierung im „männlich aktiven“ Außenraum unterstreicht ihre aktive, selbstbestimmt handelnde Rolle. Die Fahrerinnen-Kappe, die die Dargestellte im Bild trägt, bejaht unmissverständlich ihre Qualifikation für das Führen einer Straßenbahn.

Die emanzipatorische und politische Aussage der *Schaffnerin* macht jedoch nicht bei dieser Berufsgruppe halt, sondern geht weit darüber hinaus. Erika Abels-d'Albert setzte mit ihrem Bild ein öffentliches Statement für das Recht a l l e r Frauen auf (angemessen) entlohnte Facharbeit gerade auch in technischen Berufssparten. Sie verurteilte damit alle Politiken, die Frauen nach Kriegende in schlechtest bezahlte Hilfstätigkeiten oder in unbezahlte Hausarbeit verdrängen wollten, um letztendlich eine männlich dominierte und konstruierte, soziale Ordnung wieder herzustellen.

Kommen wir noch auf die – zweifelsfrei vorhandene – Ähnlichkeit der dargestellten Schaffnerin mit Erika Abels-d'Albert zu sprechen. Gegebenenfalls bei dem Bild handelt es sich um eine Selbstdarstellung der Künstlerin, so musste es in ihren Augen einen essentiellen Zusammenhang beider Berufsgruppen geben. Dieser war in der Tat vorhanden. Straßenbahnerinnen wie Künstlerinnen mussten tagtäglich gegen die Vorstellung einer Dichotomie der Geschlechter und für die Anerkennung ihrer Professionalität kämpfen, was sie mit einer Vielfalt frauenbewegt/feministischer Strategien und Diskurse auch taten. Die Identität der Dargestellten mit Erika Abels-d'Albert würde bedeuten, dass das Bild nicht nur innerhalb der Ersten Frauenbewegung, sondern auch innerhalb der Ersten künstlerischen Frauenbewegung in Österreich zu verorten ist.

9.4. Die Teilnahme der Unabhängigen an der Winterausstellung im Künstlerhaus 1919

Die erste Ausstellung der neu formierten Künstler_innengruppe Die Unabhängigen im Haus der jungen Künstlerschaft im September 1919 war erfolgreich gewesen. In Folge dessen und wohl auch auf werbende Initiative der Gründer_innen, Ludwig W. Abels und Erika Abels-d'Albert, sowie der ausstellenden Künstler hin kam es zum Betritt einer beachtlichen Anzahl neuer Mitglieder. Ein vom 08. Oktober 1919 datierter Brief nennt bereits „etwa 15".[484] Zweck dieses Schreibens an „den verehrlichen Leitenden Ausschuss der Genossenschaft der bildenden Künstler" war die beabsichtigte Teilnahme an der kommenden Winterausstellung im Künstlerhaus (07. Dez. 1919 - 02. Feb. 1920)[485].

Bereits die zweite Ausstellung der Unabhängigen sollte somit in großem und offiziellem Rahmen im traditionsreichsten Wiener Ausstellungshaus stattfinden. Das Ansuchen rechtfertigte man durch die „altbewährte Gastfreundschaft, deren fortschrittsfördernde Tendenz neuerdings betont wurde". Als Bedarf wurde „ein kleiner Saal und für die Graphik, ein anschließendes Oktogon" bekannt gegeben. „Die dekorative Ausgestaltung der Räume [wollte] die Gruppe in eigener Regie besorgen und so den geschlossenen Charakter hervorheben." Betont wurde, dass sich die Unabhängigen selbst jurieren würden, „wobei Vertreter der Jury der Genossenschaft (falls dies gewünscht wird) zur Mitwirkung eingeladen" seien. Abschließend wurde festgehalten, dass „fast alle Mitglieder der Gruppe [...] bereits auf anerkannten Ausstellungen (wie der Genossenschaft selbst, des Hagenbundes, der >Bewegung< etc.) ausgestellt" hatten. Unterzeichnet wurde der (maschingeschriebene) Brief vom „Schriftführer Dr. Friedrich König" und von „Julius Endlweber für den Arbeitsausschuss der >Unabhängigen<".[486]

Diese Bezeichnungen lassen vermuten, dass sich Die Unabhängigen zwischenzeitlich auf höherer Ebene als Verein organisiert hatten.[487] Bestätigt wird dies durch einen weiteren Brief an die Genossenschaft vom 23. Oktober 1919, in dem von der „Künstlervereinigung >Die Unabhängigen<" unter der Adresse „Wien I. Schillerplatz 3 Akademie der bildenden Künste", gesprochen wird.[488] Die Anzahl der Mitglieder war nun auf 18 angewachsen.[489] Die Zahl der auszustellenden Werke wurde mit rund 50

---

484 KHA, Mappe „Winterausstellung 1919 (Die Unabhängigen)", Brief von Dr. Friedrich König und Julius Endlweber an den Leitenden Ausschuss der Genossenschaft der bildenden Künstler , 08. Okt. 1919.

485 Die Zeitangaben zu den Ausstellungen im Künstlerhaus folgen den Katalogen der Genossenschaft bzw.: Schmidt, Künstlerhaus.

486 KHA, Mappe „Winterausstellung 1919 (Die Unabhängigen)", Brief von Dr. Friedrich König und Julius Endlweber an den Leitenden Ausschuss der Genossenschaft der bildenden Künstler , 08. Okt. 1919.

487 Eine rechtskräftige Registrierung als Verein dürfte allerdings nicht stattgefunden haben. Weder die Durchsicht des *Österreichischen Amtskalenders* für die Jahre 1919-1921 noch der für Vereinsangelegenheiten relevanten Nachschlagebücher der Niederösterreichischen Landesregierung, Kanzleiabteilung IV (NB Nr. 242, 257, 259) des gleichen Zeitraums, brachten Resultate. Dank an Günter Marian / Amt der NÖ Landesregierung.

488 KHA, Mappe „Winterausstellung 1919 (Die Unabhängigen)", Brief von Friedrich König an die Genossenschaft bildender Künstler, 23. Okt. 1919.

489 Das Schreiben von Friedrich König führt die Mitglieder in alphabetischer Reihenfolgen an:

Borschke, W. K.[arl]	Maler	Albrecht Dürerbund
Braunthal, E.[duard] O.[tto]	Maler	Künstlerhaus, Secession
Endlweber, Julius	Maler	früher Karlsruhe
Erkner, Robert	Maler	früher Prag

Bildern, 50 Graphiken und zehn Plastiken angesetzt. Die Arbeiten sollten im Vereinslokal der Unabhängigen im ersten Stock der Akademie gesammelt, selbst juriert und sodann die Jury der Genossenschaft dorthin eingeladen werden.[490] Die Genossenschaft stimmte einer Ausstellungsbeteiligung der Unabhängigen erst nach dem 28. Oktober zu.[491]

Im Zuge der Ausstellungsvorbereitungen kam es dann zu einem Zwischenfall. Mitglieder des Arbeitsausschusses und der Jury des Künstlerhauses sprachen Ludwig W. Abels scheinbar seine Kompetenz als Fachmann und Juror (wohl auch der Unabhängigen) ab. Abels fühlte sich schwer beleidigt und forderte über seinen Anwalt sowohl eine Ehrenerklärung als auch eine Entschuldigung der beteiligten Personen wie des Vorstandes des Künstlerhauses.[492] Die Sache konnte bereinigt werden.[493] Er selbst trat jedoch „im Interesse der jungen Gruppe“[494] aus der Vereinigung aus, ebenso der bisherige Vorsit-

Hainisch [sic?, Heinisch, Joseph]	Architekt	Schulausstellung Otto Wagner
Fix, Robert	Maler	Paris (Salon d'Automne)
Gruß, F.[ranz]	[Maler]	[Alois] Delugschule
Ozlberger, Ekke	Maler	Secession (mehrmals)
Schaffran, Emerich	Maler	Hagenb.[und], Zeitkunst, Albrecht Dürerb.[und]
Schiffer, Adolf	Maler	Haus der jungen Künstlerschaft
Sigurd, Rolf	Maler	neu
Velim, I. [sic!, Anton]	Maler	Jugendausstellung der Secession (1912 etc.)
Zach, Bruno	Bildhauer	Künstlerhaus
D'Albert, Erika	Malerin	Kunstverein, Haus der jungen Künstlerschaft
König, Minna	Bildhauerin	neu

Zu diesen 15 ordentlichen Mitgliedern kamen drei korrespondierende hinzu:

Dr. L. W. Abels	Kunstschriftsteller
Dr. Robert Eigenberger	Direktor der Galerie der Akademie
Dr. Friedrich König	wissenschaftlicher Berater des Heeresmuseums

490 KHA, Mappe „Winterausstellung 1919 (Die Unabhängigen)“, Brief von Friedrich König an die Genossenschaft bildender Künstler, 23. Okt. 1919.

491 In einem Schreiben dieses Datums wurde die Angelegenheit als „noch in Schwebe befindlich“ bezeichnet. Zitiert nach: KHA, Mappe „Winterausstellung 1919 (Die Unabhängigen)“, Brief der Genossenschaft bildender Künstler an die Leitung der Künstlervereinigung „Die Unabhängigen“, 28. Okt. 1919.

492 KHA, Organisationen, Mappe „Die Unabhängigen“, Brief von Richard Schlossar an die Genossenschaft bildender Künstler, 26. Nov. 1919.

493 KHA, Organisationen, Mappe „Die Unabhängigen“, Brief von Richard Schlossar an Richard Pressburger, 04. Dez. 1919.

494 KHA, Organisationen, Mappe „Die Unabhängigen“, Brief von Richard Schlossar an die Genossenschaft bildender Künstler, 26. Nov. 1919.

zende Dr. König. Die Unabhängigen konstituierten sich in Folge neu.[495] Der Name wurde in *Form und Farbe* umbenannt, wie der Genossenschaft am 28. November 1919 schriftlich mitgeteilt wurde.[496]

Die Namensänderung kam für die Drucklegung des Ausstellungskataloges der Winterausstellung im Künstlerhaus zu spät. Die Gruppe wurde darin weiterhin als Die Unabhängigen bezeichnet. Die Turbulenzen der vergangenen Wochen zeigten sich u.a. darin, dass einige Künstler_innen die Gruppe scheinbar kurzfristig verlassen hatten, andere hinzu gekommen waren.[497] Der Abgang Ludwig W. Abels' hatte auch Folgen für seine Tochter. Wiederum unter ihrem Pseudonym „d'Albert" geführt, war Erika Abels-d'Alberts im Künstlerhaus mit nur einem einzigen Werk, einem *Entwurf zu einer Himmelfahrt Mariä*, vertreten.[498] Ihre einstige hervorstechende Position innerhalb der Unabhängigen war nicht mehr zu erkennen.

Wie es mit der Künstler_innengruppe Form und Farbe weiterging, ist nicht bekannt. Denkbar wäre, dass die rund ein halbes Jahr später im Haus der jungen Künstlerschaft stattfindende, zugleich letzte Ausstellung von dieser Gruppierung getragen wurde. Sie wird im Folgenden behandelt.

9.5. Die zweite Ausstellung Erika Abels-d'Alberts im Haus der jungen Künstlerschaft

Nach der Ausstellung der Unabhängigen im September 1919 fanden im Haus der jungen Künstlerschaft weitere statt, so die medial vielbeachtete, einzige Personale, Carry Hauser gewidmet, und die Gruppenausstellungen des Künstlerbundes *Wa[a]ge*[499] und der Künstler_innengruppe *Der Regenbo-*

---

[495] Der neue Vorstand lautete:

1. Vorsitzender:	Maler Emerich Schaffran, Konservator am NÖ. Museum
2. Vorsitzender:	Architekt Josef Heinisch
Säckelwart:	Maler Robert Fix
Stellvertreter:	Maler Karl Borschke
Schriftführer:	Maler Rolf Sigurd
Stellvertreter:	Bildhauer Adolf Wagner
Ausstellungsreferent:	Dr. Robert Eigenberger, Kustos der akademischen Galerie

Trotz der hier angeführten Vereinsstruktur liegt auch im Falle des Künstlerbundes *Form und Farbe* keine offizielle Registrierung vor. Siehe: Diese Arbeit, Anm. 487.

[496] KHA, Organisationen, Mappe „Die Unabhängigen", Brief von Emerich Schaffran, Rolf Sigurd und Robert Fix an die Genossenschaft bildender Künstler, 28. Nov. 1919.

[497] Nicht im Katalog vertreten waren E. O. Braunthal, Robert Erkner, Adolf Schiffer – der allerdings einreichte – und Minna König. Neu waren Albert Janesch, Karl Reigen, Adolf Wagner, E. K. Wagner und Hans Brunner. (GbKW, Winterausstellung 1919, 31-36). Nannte der Katalog noch 34 Arbeiten bei 14 Ausstellenden, so listet eine interne Verkaufsstatistik der Genossenschaft anlässlich der Ausstellung nur 20 Gemälde und fünf Plastiken bei zwölf Ausstellenden auf. Zitiert nach: KHA, Mappe „Winterausstellung 1919", Interne Statistik über die ausgestellten und verkauften Werke.

[498] Das Ölgemälde mit der Nr. 271 wurde um 500 Kronen veranschlagt und lag damit im guten Schnitt der Werkpreise ihrer Kollegen. Zitiert nach: GbKW, Winterausstellung 1919, 34 u. 106.

[499] Das waren der Maler Rudolf Glotz, Erich Lamm und Schieles ehemaliger Zeichenlehrer am Gymnasium, Max Kahrer. Als ihr Gast stellte Desiderius Fangh mit aus. Zitiert nach: Haus der jungen Künstlerschaft (Hg.), Künstlerbund „Wa[a]ge" (Katalog der fünften Ausstellung, Nov. 1919), 1919.

gen.[500] Die anschließende, siebente und derzeit letzte bekannte Ausstellung im Haus der jungen Künstlerschaft fand im Sommer 1920 statt. Erneut zeigte in dieser, nicht näher benannten, Gruppenausstellung auch Erika Abels-d'Albert einige ihrer Arbeiten.[501] Von den Unabhängigen war (neben Erika Abels-d'Albert) nur Karl Angerer geblieben. Neu hinzu gekommen waren Robert Kloß[502], [Otto]Trubel[503], Karl Schulda, Becker, Dessauer, Blecker-Kulmer und Petroff.[504]

Kenntnis von dieser Ausstellung haben wir über zwei Ausstellungsrezension, eine in der Kunstzeitschrift Kunst und Kunsthandwerk und eine in der Tageszeitung Wiener Illustrierte Zeitung. Sie zeigen, in welcher Bandbreite an Meinungen moderne, zeitgenössische Kunst abgehandelt wurde. Die Rezension in der Wiener Illustrierten Zeitung, verfasst von Dr. Herbert Barber, war durch und durch ablehnend. Die Exponate Erika Abels-d'Alberts kamen, weil nicht genannt, immerhin ohne Spottworte davon. Der unüberwindbare Gegensatz in der Kunstauffassung zwischen den ausstellenden Künstler_innen und dem Autor fand bereits in dessen einleitenden Worten Niederschlag:

> „Wir finden […] unverändert all jene peinlichen und aufreizenden Absurditäten, Übertreibungen und Dilletantismen wieder, die uns seiner Zeit, im Anfangsstadium [des Hauses der jungen Künstlerschaft] geboten wurden, – spurlos scheinen die Jahre am Gewissen dieser einzig um ihren Optimismus zu beneidenden Revolutionäre vorüber gegangen zu sein."

Ungetrübt zynisch ging es weiter. So brachte Barber folgende Stilblüten zu Papier: „verschwenderisch pastoser Reichtum an Farbe", „skrupellose Unbekümmertheit", „nur an die Heiligkeit ihres Stils glaubend", „unheiligste Wiedergabe menschlicher Körper", „Farbspiel eines kleinen Jungen", „stilwidrige Behandlung von Form und Farbe". Der Artikel schließt mit der Frage „Quousque tandem ?"[505]

Wesentlich wohlwollender, wenn auch nicht frei von Kritik, mutet die Ausstellungsrezension in der Kunstzeitschrift Kunst und Kunsthandwerk an, die sich auf Erika Abels-d'Albert, Karl Angerer, Robert Kloß und Karl Schulda beschränkt. Im Zentrum der Rezension stehen die individuellen Farbskalen der „verschiedene[n] Temperamente" und die Bedeutung der Form für sie:

> „Die farbige Leidenschaft, von einem wuchtigen Pinsel vorgebracht, wie ihn R. Kloß führt, wirkt fesselnd, solange die Form gewahrt ist. Nichtbeachtung der Form wird auch durch kraftvolle Farbe nicht ausgeglichen. Einen ähnlichen Mangel zeigt C. Schulda mit seiner altmeisterlich gestimmten Farbenskala, die auf zarten Zusammenklang und weichen Zufallsreiz ausgeht.

---

500 Das waren der Bruder Oskar Kokoschkas, Bohuslav Kokoschka, die Malerin und Graphikerin Sascha Kronburg, G. Neuwirth und Alfred Wickenburg, der spätere Mentor der steirischen Kunst nach 1945. Zitiert nach: Natter, Roessler, 38.

501 Zur Ausstellung gab es ein Ausstellungsplakat. (Barber, Künstlerschaft.) Dieses ist jedoch unbekannt. Ob es einen Katalog gab, ist fraglich.

502 Werke von Robert Kloß werden mittlerweile von der Österreichischen Nationalbank gesammelt. Siehe: http://www.oenb.at/de/ueber_die_oenb/kunstraum/bilder/zwikri/kloss_robert.jsp (August 2012).

503 Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Trubel (August 2012).

504 Barber, Künstlerschaft.

505 Ebd.

> Auch er mag ohne die Form nur gelegentlich ernster zu wirken. Die feste Formgebung verkörpert R. Angerer, dem die Farbe als lichtdurchdrängter Ton erscheint, vom festen Umriß eingeschlossen. Auch E. d'Albert weiß ihre hellen Farbigkeiten durch gut beobachtete Form zu binden, wodurch sie in ihren Portraitstudien wie in bewegten Aktzeichnungen gleiche Sicherheit zeigt.“

Die Beurteilung schließt mit der kritischen Feststellung, dass zwar „überall Fähigkeiten und Leistungen zu sehen [sind], die ihren Zielen nahekommen, denen zumeist aber das letzte fehlt, das sie [die Künstler_innen] zur ganzen Tat brauchen, um sich in jene Höhen zu heben, in der Selbständigkeit und Freiheit des Schaffens zur vollen Entfaltung gelangen.“[506]

Nach dieser Ausstellung dürfte das rasche Ende des einst so zukunftsverheißenden Projektes Haus der jungen Künstlerschaft gekommen sein.[507] Ob Erika Abels-d'Albert danach in gleicher oder ähnlicher Formation anderenorts ihre Werke einer kunstinteressierten Öffentlichkeit präsentierte, ist nicht bekannt.

[506] Anon., Kunst und Kunsthandwerk, 23. Jg., 1920, S. 219.

[507] Natter, Roessler, 38.

10. DIE 1920ER JAHRE

Zu Beginn der 1920er Jahre steht eine ungeklärte Sachlage. Anfang 1920 und wahrscheinlich ins Jahr 1919 zurückreichend hielt sich Erika Abels-d'Albert mit ihren Eltern über einen längeren Zeitraum in Wällischhof bei Maria Enzersdorf auf.[508] Der Wällischhof, der gegen 1900 als Kaltwasserheilanstalt errichtet und ab 1911 um einen Hotelbetrieb erweitert worden war, wurde kurz nach dem Ersten Weltkrieg in ein Erholungsheim umgewidmet und diente zu dieser Zeit auch als Lungenheilanstalt.[509] War der Aufenthalt der Künstlerin in Wällischhof ein krankheitsbedingter?

Wie auch immer, im Februar 1920, also noch vor ihrer zweiten Ausstellung im Haus der jungen Künstlerschaft, fand die, auch als solche bezeichnete, „dritte" Ausstellung Erika Abels-d'Alberts statt.[510] Ausstellungsort war ihr neues Atelier in Wien Hietzing, Altgasse 27, in dem sie „Freunde, Mäzene und – honny soit qui mal y pense – Kriegsgewinner" erwartete. Über die ausgestellten Exponate ist – bis auf einen „tischhohe[n] Stoß Aktzeichnungen" – nichts bekannt. Im gleichen Jahr kam es zu einer Ausstellung der Künstlerin in der Galerie St. Lucas, welche am Josefsplatz gegenüber der Hofburg situiert war (und ist).[511] Die Galerie war erst kurz zuvor, 1919, aus einem Versteigerungshaus hervorgegangen. Die Ausstellung dürfte erfolgreich verlaufen sein, denn zwei Jahre später, 1922, stellte die Künstlerin erneut dort aus. Bedauerlicher Weise existiert aus dieser Zeit kein Archivmaterial der Galerie. Ob es einen Katalog zur Ausstellung gab, ist ebenso fraglich.[512]

Im Frühjahr 1921 plante Erika Abels-d'Albert an der 42. Jahresausstellung der Genossenschaft bildender Künstler teilzunehmen. Ihre letzte und zugleich erste Teilnahme an einer Ausstellung im Künstlerhaus war noch als Gründungsmitglied der Unabhängigen erfolgt und lag rund ein Jahr zurück. Anlässlich ihrer nun beabsichtigten Teilnahme schrieb Erika Abels-d'Albert wenige Wochen vor der Eröffnung einen Brief an die Ausstellungsleitung des Künstlerhauses.[513] Sie ersuchte darin, ihr „Raum für eine Collektiv-Ausstellung zur Verfügung zu stellen." Sie erwähnte „3 Portraitstudien und 3 Stil[l]leben" in Öl sowie „12 Farbstift-Zeichnungen (Kopf- und Aktstudien)", die ihres Ermessens in

---

508 Dafür spricht, dass der Wällischhof als „frühere Wohnung" auf zwei Meldezetteln, einem der Familie Abels wie einem der Künstlerin, angegeben ist. (WStLA, Historische Meldeunterlagen „Erika Abel(e)s-(d'Albert), *03. Nov. 1896"; WStLA, Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867") Auch eine Postkarte von Anfang April 1920 erwähnt den dortigen – bereits beendeten – Aufenthalt der Künstlerin. Siehe: Nachlass HRP u. EPK, Postkarte von Hermine Löbl an „Fräulein Erika d'Albert", 01. April 1920.

509 Siehe: Wien, ÖNB, Ariadne - frauenspezifische Information und Dokumentation, Eintrag über Henriette Weiß, http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_weisshenriette.htm (Nov. 2012). Zur Geschichte von Wällischhof allgemein siehe: Hannelore Hubatsch, Der Wällischhof, in: Maria Enzersdorfer Rundschau, Nr. 175 (3/99), Mai 1999, S. 8-10.

510 Marilaun, d'Albert, 304.

511 Fuchs, Maler 1881-1900, K 9.

512 Dank an Eva Metelka / Galerie St. Lucas.

513 KHA, Mappe „Abels-d'Albert, Erika", Brief von Erika Abels-d'Albert an die Ausstellungs-Leitung der Genossenschaft bildender Künstler Wiens, 14. März 1921. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial*, C.

Frage kamen. In letztgenannter Technik hatte sie eigenen Worten zufolge „ganz Neues versucht, was auch schon in der letzten Ausstellung bei Miethke [Haus der jungen Künstlerschaft] von Collegen und Kritik einmütig anerkannt wurde." Warum Erika Abels-d'Albert eine derart beachtliche Anzahl von Werken auszustellen glaubte, ist nicht bekannt. In dem Brief bat sie die Ausstellungsleitung weiters, sie in ihrem Atelier zu besuchen, um dieser „das Material zur Ansicht und eventuellen Auswahl vorzulegen." Die Genossenschaft entgegnete, in Schriftform, höflich jedoch ablehnend.[514] Die Künstlerin musste ihre Arbeiten, insgesamt sieben Ölgemälde und 21 Farbstiftzeichnungen, wie üblich, vor Ort im Künstlerhaus einreichen.[515] Keines der Werke wurde von der Künstlerhaus-Jury jedoch gutgeheißen. So fand die 42. Jahresausstellung der Genossenschaft ohne Beteiligung Erika Abels-d'Alberts statt.

Aus dem gleichen Jahr hat sich im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig ein interessanter Briefentwurf Erika Abels-d'Alberts erhalten.[516] Datiert am 03. August 1921, dürfte er für einen Kunsthändler bestimmt gewesen sein. Dem Inhalt zufolge war ihr dieser empfohlen worden und per Brief stellte sich die Künstlerin nun vor. Sie sei, so schreibt sie, „eine anerkannte Wiener Malerin und möchte jetzt auch Ausländer für meine Arbeiten interessieren, da ich bei Wiener Sammlern moderner Kunst schon vertreten bin." Bei Interesse bot sie dem Adressaten an, sie in ihrem Atelier zu besuchen. Wer dieser war und ob eine Reinschrift des Briefes jemals abgeschickt wurde, ist nicht bekannt. Der Entwurf ist, wie auch immer, ein weiteres Indiz dafür, welche Fülle an Möglichkeiten die Künstlerin ungebrochen auszuschöpfen versuchte, um berufliche Kontakte zu knüpfen und auf dem Kunstmarkt, in diesem Fall auch über die Grenzen Österreichs hinaus, bekannt zu werden.

Im Jahr 1922, der genaue Zeitraum ist nicht bekannt, stellte Erika Abels-d'Albert erneut in der Galerie St. Lucas aus. Darauf wurde bereits hingewiesen. Im Sommer beteiligte sie sich an einer großen Exposition von in Hietzing wohnenden Künstler_innen, die im *Palmenhaus* in Schönbrunn stattfand. „Etwa sechzig Namen und einige hundert Kunstwerke" waren vertreten, wie eine Notiz in der Berliner Zeitschrift *Der Sammler* zu berichten wusste.[517] Namentlich genannt wurden jedoch nur wenige: Gustav Klimt, Egon Schiele, L.H. Jungnickel, Oskar Laske und R. Kautzky sowie die beiden Mitglieder der zu dieser Zeit noch bestehenden Künstler_innengruppe Freie Bewegung, Katharina Zirner und Frieda Salvendy, und eben auch Erika Abels-d'Albert.[518]

---

514 KHA, Mappe „Abels-d'Albert, Erika", Brief von der Genossenschaft bildender Künstler Wiens an Erika Abels-d'Albert, 22. März 1921.

515 KHA, Einlaufbuch 15, 1921-1922, Einlaufnummer 1815-1842. Zu den Werktiteln im Einzelnen siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Œuvre*, XXIV-XXVII (unter „≤ 1921").

516 Nachlass HRP u. EPK, Briefentwurf von Erika Abels-d'Albert an Unbekannt, 03. Aug. 1921. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial*, Abb. 127 / XCI u. Abb. 128 / XCII. Eine Abschrift des Briefentwurfs findet sich auf Seite CI.

517 Belvedere, Archiv Werner J. Schweiger, Karteikarten zu Erika Abels-d'Albert, Notiz „Hietzing", in: Der Sammler, Nr. 26, 01. Juli 1922, S. 411.

518 Tamara Loitfellner, Frieda Salvendy, http://www.frauenkunst.at/de/maler/salvendy/index.html (Februar 2013). Zur Freien Bewegung siehe auch: Diese Arbeit, 98.

Das Jahr 1924 ist insofern wichtig, da in diesem Jahr erstmals Werke Erika Abels-d'Alberts den Weg in (Wiener) Museumsbestände fanden. So erwarb die Albertina, direkt von ihr, die Kohlezeichnung *Kopf einer Frau in mittleren Jahren* (1924, Tf. 4 / X). Das Ölgemälde *Schaffnerin* (1919, Tf. 2 / VIII), das die Künstlerin im Zuge ihrer ersten Ausstellung im Haus der jungen Künstlerschaft im September 1919 präsentiert hatte, wurde dem Historischen Museum der Stadt Wien (heutiges Wien Museum) übergeben und zwar als Geschenk des scheinbar bisherigen Besitzers, Kommerzialrat Josef Siller. Ob diese Übergabe im Stillen erfolgte oder als Promotion-Maßnahme inszeniert und von einer gewissen Medienpräsenz begleitet wurde, ist nicht bekannt. Im Alter von 27 Jahren und gut zehn Jahre nach Beginn ihrer professionellen Laufbahn war Erika Abels-d'Albert damit erstmals und zeitgleich mit Werken in zwei öffentlichen Sammlungen vertreten.

Drei Jahre nach ihrer erfolglosen Einreichung für die 42. Jahresausstellung 1921 plante die Künstlerin anlässlich der 46. Jahresausstellung im Künstlerhaus (April - Juni 1925) auszustellen, allerdings nicht im Rahmen der Genossenschaft, sondern als Teil der vom *Bund österreichischer Künstler* veranstalteten VI. Kunstschau. Der Bund war 1912 von Gustav Klimt gegründet worden und verstand sich als überparteiliche, von Nationalität und Mitgliedschaft bei anderen Künstlervereinigungen – ausgenommen dem Künstlerhaus – unabhängige und lose Vereinigung.[519] In den 1920er Jahren galt der Bund österreichischer Künstler neben dem Hagenbund als d a s Sammelbecken der österreichischen Zwischenkriegsmoderne.[520] Die Entscheidungsträger des Bundes gehörten zum Who is Who der damaligen Künstlerschaft. Präsident war Josef Hoffmann, Vizepräsident Max Oppenheimer. Dieser stellte gemeinsam mit R. C. Andersen, Rudolf Haybach, Franz Zülow und Felix Albrecht Harta den Arbeitsausschuss und die Hängekommission für die VI. Kunstschau.[521] Der Bund österreichischer Künstler zeichnete sich durch einen hohen Anteil an Künstlerinnen aus, auch wenn diese keine offiziellen Mitglieder werden konnten. So waren im Zuge der VI. Kunstschau mehr als ein Fünftel der Ausstellenden Frauen. Zu ihnen zählten so – auch heute wieder – bekannte Künstlerinnen wie Helene Funke und Broncia Koller. Weiters zeigten, neben Erika Abels-d'Albert, Stephanie Hollenstein, Lily Kollberg, Sylvia Koller – die Tochter von Broncia Koller, Sophie Korner, Else Oeltjen-Kasimir, Hilda C. Polsterer, Gertrude Schwarz und Paula Ulrich ihre Arbeiten.[522]

---

519 Ihm traten Mitglieder der Klimt- und der ehemaligen Kunstschau-Gruppe ebenso bei wie Secessionisten, Hagenbündler, Mitglieder der *Sztuka*, der *Manes* und der *Skupina*. Zitiert nach: Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898-1914, 1991, S. 158 u. Anm. 61 auf S. 195 f.

520 Damit hatte die Kunstschau jene Position übernommen, die einst der Secession eigen war und die diese mit dem Austritt ihrer Gründungsmitglieder verloren hatte. Erst als die Kunstschau 1931 aufgelöst wurde, erlangte die Secession durch den Beitritt etlicher früherer Kunstschaumitglieder ihre frühere Dominanz ansatzweise wieder. Den um die Kunstschau gruppierten Künstlerinnen blieb die Mitgliedschaft allerdings verwehrt. Neben diesem frauenfeindlichen zeigte die Secession nun auch ein antisemitisches Gebahren. Zitiert nach: Nierhaus, Adoration, 83; Aichelburg, Künstlerhaus 1861-2001, 285.

521 GbKW, 46. Jahresausstellung und VI. Kunstschau 1925, 45.

522 Ebd., 74.

Erika Abels-d'Albert reichte vier Ölbilder ein (Abb. 21 / LIV), wobei nur zwei Arbeiten, die beiden Stillleben *Die schöne Traube* sowie *Traube und Pfirsiche,* neu waren. Beide stammten aus dem Jahr 1924. Das *Farbenspiel* war bereits 1920 entstanden und *Die kleine Akrobatin*, wie es der Bildtitel bereits vermuten lässt, sogar 1913. Das Bild stammte somit aus jenem Jahr, in dem Erika Abels-d'Albert ihre Karriere als professionelle Künstlerin offiziell begonnen hatte. Das lag mittlerweile zwölf Jahre zurück. Über die Intention, ein so frühes Werk gerade bei der künstlerisch tonangebenden Kunstschau einzureichen, kann nur spekuliert werden. Wollte die Künstlerin damit die Modernität, ja mehr noch den Avantgardismus ihrer Kunst unter Beweis stellen?[523] Der Jury der Kunstschau, die unabhängig von jener der Genossenschaft urteilte, gefiel jedenfalls *Die kleine Akrobatin*. Sie akzeptiert das Bild ebenso wie *Die schöne Traube*. Beide Werke Erika Abels-d'Alberts wurden im Frühjahr 1925 der kunstinteressierten Öffentlichkeit im Künstlerhaus präsentiert.[524]

Gegen Ende der Ausstellung im Künstlerhaus wurde eine weitere Ausstellung mit Beteiligung Erika Abels-d'Alberts eröffnet. Ab Juni 1925 war im *Sonnenuhrhaus* in Schönbrunn eine Kollektivausstellung zu sehen, an der insgesamt an die 20 Künstler_innen teilnahmen.[525] Der Anteil an Frauen scheint allerdings mehr als bescheiden gewesen zu sein. Neben Erika Abels-d'Albert nennt die kurze Rezension im Neuen Wiener Tagblatt als einzige weitere Künstlerin, die Malerin Ella Reinöhl-Werner (1885-1947), die auch am Zustandekommen der Ausstellung rege beteiligt gewesen sein soll. Erika Abels-d'Albert war mit drei nicht namentlich genannten Stillleben vertreten. Für den Rezensenten, Dr. Robert Wacha, gaben diese Bilder „Zeugnis von dem Sinn für immer wieder noch aparte Weiterungen im Arrangement und in der Wiedergabe des Dinglichen." Wacha hob auch die Malweise der Künstlerin hervor, die je nach beabsichtigter Stimmung – „derb" oder „zart" – von dieser ganz bewusst verändert wurde.

Ein halbes Jahr später, im Dezember 1925, lud Erika Abels-d'Albert erneut zu einer Ausstellung in ihr Atelier in der Altgasse in Wien Hietzing. Die Ausstellung beweist einmal mehr, dass die Künstlerin nicht nur im offiziellen Rahmen im Künstlerhaus und in (selbstorganisierten) Ausstellungen diverser

---

523 Darauf deutet auch eine Ausstellungsrezension Ludwig W. Abels'! Er schreibt: „Erika Abels-d'Albert (ich darf sie wohl nennen, trotzdem sie meine Tochter ist) stellt eine ganz frühe Arbeit aus ihrem 15. [sic] Lebensjahre aus. (>Die kleine Akrobatin<), vermutlich um zu zeigen, daß sie das >Moderne<, den Aufbau, die Stilisierung, nicht erst in der Schule zu lernen brauchte." (Abels, Künstlerhaus.) Abgesehen von diesem Artikel wird Erika Abels-d'Albert in den doch zahlreich zur Ausstellung erschienenen (und in der Mappe „46. Jahresausstellung" des KHA aufbewahrten) Rezensionen nur noch ein einziges Mal erwähnt und zwar in einem Beitrag von Hans Ankwicz-Kleehoven. Ankwicz-Kleehoven ist überdies der einzige Rezensent, der fast alle an der Kunstschau teilnehmenden, zahlreichen Künstlerinnen anführt. (Dr. Hans Ankwicz-Kleehoven, Die Frühjahrsausstellung im Künstlerhause. II. Die Kunstschau, in: Wiener Zeitung, 14. Juni 1925, S. 6 f.) Gerade die große Anzahl an im KHA aufbewahrten Rezensionen (ausschließlich aus Tageszeitungen) lässt keinen Zweifel daran, dass das „Wegschreiben" von Künstlerinnen bereits zeitgleich durch die Kunstkritik stattfand – und nicht erst ausschließlich durch die (auf dieser teilweise aufbauenden) Kunstgeschichtsschreibung.

524 GbKW, 46. Jahresausstellung und VI. Kunstschau 1925, 63.

525 Wacha, Schönbrunn. Folgende Künstler werden im Beitrag genannt: Otto Thomak, Erich Wagner Stephan Drawa, Dr. Sehlacek, Karl Lorenz, Filkuka, Howaniez, Franz Wilke, Fahringer, Rösch, Hula, Beischläger, Fritz Rocca-Humpolez, Josephu und Gornik.

Künstler_innengruppen vertreten war, sondern auch gezielt Eigenaktivitäten im Kunstbetrieb setzte. Dokumentiert ist diese Ausstellung wiederum durch einen Kurzbeitrag von Dr. Robert Wacha im Neuen Wiener Tagblatt.[526] Zu sehen waren „neuere Arbeiten, Oelbilder, Aquarelle und Zeichnungen", darunter „wohlgefüllte Mappen mit oft vollendet schönen Aktzeichnungen, Entwürfen, Aquarellen von Früchten und vieles andere". Möglicher Weise war eine dieser „vollendet schönen Aktzeichnungen" die Kreidezeichnung *Sitzender Frauenakt*, ein Rückenakt von 1921 (Tf. 3 / IX), den die Albertina Anfang Jänner 1926 von Erika Abels-d'Albert erwarb. Bereits zwei Jahre zuvor hatte die Sammlung, wie erwähnt, die Kohlezeichnung *Kopf einer Frau in mittleren Jahren* (Tf. 4 / X) von der Künstlerin angekauft.

In dem Kurzbeitrag bestätigt Wacha einmal mehr, dass es Erika Abels-d'Albert um „Fragen farblicher Darstellung" ging. Er beschreibt sie wörtlich als volle und reiche Begabung und lobt „die Vielseitigkeit und immer wieder die wirklich >persönliche< Note der Künstlerin, und dazu gehört vor allem, daß sie Persönlichkeit auch wirklich sei!" Wacha gibt eine kurze Beschreibung eines nicht näher genannten Bildes der Künstlerin, vermutlich von *Die schöne Traube*, welches Anfang des Jahres im Künstlerhaus zu sehen gewesen war. Er schreibt: „Da hat sie eine hellgrüne Traube auf blaues Tuch gelegt, dahinter noch ein Stück geschnitzten Engelleuchter: Eigenartige, reine Farbmusik dem Empfänglichen, malerische Malerei, sublime >Kunst an sich<."

In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts setzte Erika Abels-d'Albert ihre Politik, bei Ausstellungen der Genossenschaft bildender Künstler Wiens regelmäßig mit Werken präsent zu sein, fort. Auch in den 1920er Jahren galt die Genossenschaft als die offizielle Standesvertretung bildender Künstler_innen. Bei den Ausstellungen im Künstlerhaus vertreten zu sein bedeutete, das eigene Selbstverständnis als Professionist_in öffentlich bestätigt zu wissen und war gerade für Künstlerinnen, die noch immer mit Diffamierungen als Dilletantinnen zu kämpfen hatten, ein überaus wichtiges Statement. Für die Jahre 1926 und 1927 ist ein absoluter Spitzenwert an Einreichungen Erika Abels-d'Alberts im Künstlerhaus zu verzeichnen. Die Künstlerin bewarb sich bei jeder vom Thema her passenden Ausstellung, insgesamt sechs Mal. Sie reichte 14 Arbeiten ein, manche sogar wiederholt, und konnte letztendlich bei vier Ausstellungen fünf ihrer Werke präsentieren, ein verglichen mit dem allgemein geringen Anteil von Künstlerinnen bei den Künstlerhausausstellungen beachtlicher Wert. 1928 bewarb sich Erika Abels-d'Albert im Vergleich dazu nur ein einziges Mal im Künstlerhaus und das ohne Erfolg. Ihre Ausstellungstätigkeit ab dem Jahr 1929 wird in einem späteren Kapitel behandelt.

Vom Genre her dominierten wie die Jahre zuvor Stillleben gefolgt von Portraits. Aktdarstellungen hingegen kamen, zumindest explizit, nicht mehr vor. Präzise lassen sich Bildtitel und teilweise auch das Entstehungsjahr der Werke durch Einlaufbücher, Anmeldebögen und Kataloge der Genossenschaft

526 Wacha, Ausstellungen.

eruieren – eine chronologische Auflistung findet sich im Anhang dieser Arbeit. Das Aussehen der Bilder erschließen diese Quellen jedoch nicht. Auch Abbildungen waren nicht aufzufinden. [527]

Erneut stößt man gelegentlich auf große zeitliche Differenzen zwischen dem Entstehungsjahr der Bilder und demjenigen ihrer Einreichung, so etwa im Fall der *Knabenstudie*, die 1917 gemalt fast zehn Jahre später im Zug der 47. Jahresausstellung – erneut mit Gastausstellung der Kunstschau – (April - Juli 1926) einreicht wurde. Gleiches gilt für eines der äußerst raren Selbstportraits der Künstlerin. 1915 gefertigt beabsichtigte Erika Abels-d'Albert dieses im Zuge der Herbstausstellung 1927, also zwölf Jahre nach seiner Entstehung, zu zeigen (Abb. 22 / LIV). Keines dieser beiden frühen Werke wurde jedoch von der Künstlerhaus-Jury gutgeheißen. Gleiches galt für das Portrait *Die Sängerin Marinne T.* (1925), welches die Künstlerin ebenfalls im Zuge der 47. Jahresausstellung und wahrscheinlich, unter dem gekürzten Titel *Marianne,* ein Jahr später im Zuge der 48. Jahresausstellung im Künstlerhaus (April - Mai 1927) einreichte.

Wie bei allen von Erika Abels-d'Albert Portraitierten wurde auch im Falle der *Sängerin Marianne T.* versucht, ihre Identität zu klären. Nach Sibylla Blei gelang dies auch hier. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der Dargestellten um die 1895 in Wien geborene Maria Agnes Belokosztolszky (Abb. 25 u. 26 / LVI). Diese nahm nach absolvierter Ausbildung zur Tänzerin und Sängerin den Künstlernamen „Marianne Tolska“ an. Anfang der 1920er Jahre gehörte sie dem Ensemble des Wiener *Raimund Theaters* an und von 1922 bis 1924 demjenigen des *Salzburger Stadttheaters*. 1923 feierte sie in der Operette *Die Fledermaus* an der Seite von Richard Tauber Erfolge. 1924 lernte sie Hans Werner Golz, recte Goldlust, den späteren Besitzer des *Rowohlt Verlages* kennen, den sie 1929 heiratete.[528] 1925, im Entstehungsjahr des Portraits von Erika Abels-d'Albert, stand „Marianne Tolska“ am Höhepunkt ihrer Karriere.

---

527 Selbst im Archiv des Wiener Künstlerhauses haben sich zu den Ausstellungen, an denen Erika Abels-d'Albert teilnahm, keine Fotografien erhalten. Ebenso bilden die zahlreichen, im Künstlerhausarchiv aufbewahrten Rezensionen keine Arbeit der Künstlerin ab.

528 Nach der Machtübernahme Hitlers in Deutschland emigrierte das Ehepaar von Berlin nach Prag, wo Marianne Golz als Theaterkritikerin arbeitete. Nach der Zerschlagung der Tschechoslowakei durch die Nationalsozialisten flüchtete Hans Golz weiter nach England. Marianne Golz blieb in Prag und nutzte ihre guten Kontakte wie ihr Vermögen um Tschech_innen, Jüdinnen und Juden die Flucht zu ermöglichen. Ihre Wohnung diente zunehmend als Treffpunkt der Widerstandsbewegung. Im November 1942 wurde Marianne Golz von der Gestapo verhaftet und am 08. Oktober 1943 im Gefängnis Prag-Pankratz hingerichtet. Posthum wurde sie 1988 mit dem israelischen Ehrentitel *Gerechte unter den Völkern* ausgezeichnet. Allgemein zu Marianne Golz siehe: Dokumentationsstelle Frauenforschung am Institut für Wissenschaft und Kunst biografiA – Biografische Datenbank und Lexikon österreichischer Frauen, Eintrag unter „Golz Marianne“ (Dank an Ilse Korotin); Ronnie Golz, „Ich habe das Spiel ums Überleben verloren.“ Das Schicksal der Marianne Golz, in: Wolfgang Benz / Mona Körte (Hg.), Solidarität und Hilfe für Juden während der NS-Zeit. Rettung im Holocaust, Bedingungen und Erfahrungen des Überlebens, S. 69-81; Marianne Golz-Goldlust, Der große Tag. Die Briefe und Kassiber der „Volksfeindin“ Marianne Golz-Goldlust, geschrieben 1943 in einem Prager Gefängnis, 1988. Falls Marianne Golz ihr Portrait besessen und dieses nach Prag mitgenommen hat, so wurde es wohl wie all ihre Habe im Zuge ihrer Verhaftung von der Gestapo beschlagnahmt. Der Verbleib des Bildes ist nicht bekannt. Freundliche Auskunft von Ronnie Golz (per E-Mail, 25. März 2013).

Mehr Erfolg als mit der Einreichung von Portraits hatte Erika Abels-d'Albert im Künstlerhaus mit Stillleben. Ihr Werk *Äpfel und Zyklamen* (1924) wurde bei der Weihnachtsschau 1926 gezeigt,[529] das S*till[l]eben mit Pfirsichen und Traube* (1924) bald darauf im Zuge der 48. Jahresausstellung im Frühjahr 1927,[530] und im Sommer des gleichen Jahres die *Van Houtte Rosen* (1927) anlässlich der Wiener Festwochen-Ausstellung.[531] Neben in Öl arbeitete Erika Abels-d'Albert Stillleben auch in Aquarell. Zwei davon, *Früchte* und *Früchte (Pflaumen und Paradeis)* waren im Zuge der Sommerausstellung des Aquarellisten-Klubs der Genossenschaft bildender Künstler Wiens 1926 zu sehen.[532]

Bis zum Jahr 1928 stellte Erika Abels-d'Albert eigenen Worten zufolge auch im Museum für Kunst und Industrie (heutiges Museum für angewandte Kunst) und im *Theseustempel* im Wiener Volksgarten aus.[533] Quellen konnten in beiden Fällen allerdings keine gefunden werden. Die Teilnahme im Museum für Kunst und Industrie stand wahrscheinlich in Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit als Modeschöpferin, eventuell auch als Schmuckdesignerin. Belege fehlen auch im Falle des Theseustempels. Zwar ist bekannt, dass der Theseustempel in den 1920er Jahren regelmäßig für Ausstellungen genutzt wurde –[534] so stellten dort unter anderem so divergierende Künstler_innengruppierungen wie die *Vereinigung donauländischer Künstler*[535] und die *Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst*[536] aus. Wann und in welchem Zusammenhang Erika Abels-d'Albert dort ihre Werke zeigte, war jedoch nicht in Erfahrung zu bringen.[537] Gleiches gilt für eine Ausstellung der Künstlerin 1928. In diesem Jahr waren Werke von ihr in der Buchhandlung Seilergasse zu sehen.[538]

All das hier angeführte Material bezieht sich – der leichteren Zugänglichkeit halber – ausschließlich auf Wien. In welchem zahlenmäßigen Verhältnis die hier angeführten Ausstellungen Erika Abels-d'Alberts zur Gesamtzahl dieser Zeit – auch international – stehen, ist dem derzeitigen Wissensstand entsprechend noch vollkommen offen. Erste Forschungsergebnisse über Österreich hinaus sind Folgekapiteln zu entnehmen.

---

529 GbKW, Weihnachtsschau 1926, Nr. 190.

530 GbKW, Große Kunstausstellung 1927, Nr. 257.

531 GbKW, Große Festausstellung 1927, Nr. 335.

532 GbKW, Sommerausstellung Aquarellisten-Klub 1926, Nr. 49 u. 50.

533 Planer, Jahrbuch 1928, 5; Planer, Jahrbuch 1929, 6.

534 Dies war möglich, da die ansonsten im Theseustempel untergebrachte Dauerausstellung einer Auswahl ephesischer Ausgrabungsstücke 1910 geschlossen, abgebaut und erst 1933 wieder neu eingerichtet wurde.

535 Siehe: diverse Ausstellungskataloge dieser Vereinigung in der Wienbibliothek im Rathaus.

536 Im Zuge dessen stellte etwa Anton Hanak 1923 im Theseustempel aus. Zitiert nach: WBR, Druckwerkesammlung, Plakat zur Ausstellung 21. April - 13. Mai 1923, P-94022.

537 In den Archivalien zum Theseustempel / Antikensammlung Kunsthistorisches Museum Wien befinden sich keinerlei Hinweise auf eine Ausstellung der Künstlerin. Dank an Johannes Weiß und Alfred Bernhard-Walcher / beide KHM.

538 AKL, 1, 119.

11. POLITIKEN UND ORTE DER SELBSTINSZENIERUNG ALS PROFESSIONELLE KÜNSTLERIN

> „Der Beruf des modernen Künstlers formierte sich in Deutschland seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts und konsolidierte sich nach einer längeren Übergangsphase zwischen 1840 und 1860 als normbeherrschendes Konzept. Der Künstler wurde zu einem unverzichtbaren Akteur des kulturellen Lebens. Ihm wurden Aufgaben für die geistige Reproduktion der bürgerlichen Gesellschaft, für die Erfahrungsartikulation der Individuen und die ästhetische Gestaltung der Lebenswelt übertragen."[539]

Die Konstruktion des modernen Künstlers – auf die Künstlerinnen Bezug nahmen – resultierte aus einem epochalen Wandel in der Kunstproduktion. Hatten Künstler_innen noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts die präzisen Vorstellungen der Auftraggeber_innen, auf Bestellung, zu erfüllen, so verstanden sie sich wenige Jahrzehnte später als autonom und „frei" und als für einen anonymen Kunstmarkt schöpferisch Tätige, wobei diese Tätigkeit expressis verbis als Beruf verstanden wurde. Innerhalb nur weniger Jahrzehnte kristallisierte sich ein Berufsbild des modernen Künstlers (und weit weniger der modernen Künstlerin) heraus, das wie kein anderes hoch geschätzt von Mythen verklärt und von einer Aura der Faszination umgeben war. Es blieb über alle epochentypischen Unterschiede hinweg bis ins 20. Jahrhundert hinein gültig,[540] und wird selbst heute noch von der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung (hartnäckig) tradiert. Dazu Sigrid Schade und Silke Wenk:

> „Durch ständige Wiederholung dieser >Zentralfigur< [das männliche „Genie"] arbeitet die Kunstgeschichte mit an deren Überhöhung. Bis heute sind mit dem Bild des Künstlergenies Konzeption von Autorenschaft, Autorität und Authentizität fest verknüpft. Zusammen mit den Vorstellungen von Originalität und Innovation, Einflußnahme, und Exzentrik bilden sie eine funktionale Einheit. Sie sind Hauptelemente des kunsthistorischen Meister-Diskurses geblieben, der um so verbissener seine Universalität behauptet, je häufiger sie ihm durch feministische Wissenschaftskritik abgesprochen wird."[541]

Der Wandel in der Kunstproduktion zog enorme Veränderungen des gesamten Kunstsektors mit sich. So änderten sich die Vermarktung und der Konsum von Kunst ebenso wie ihre Funktion und Wertigkeit. Es entstanden – als essentielle Infrastruktur eines sich rasant entwickelnden, autonomen Kunstmarktes – das Ausstellungswesen, der Kunsthandel und die Kunstkritik. Durch sie fanden Künstler wie Künstlerinnen ihre berufsspezifische Öffentlichkeit, auf sie waren Künstler_innen jedoch auch ange-

539 Ruppert, Moderner Künstler, 577.

540 Ebd., 74-84.

541 Schade / Wenk, Inszenierungen, 352.

wiesen. Letztendlich entschied der Kunstmarkt „als regulierende Instanz über Erfolg und Misserfolg, über ein Leben in relativem Reichtum oder in der Armut des Künstlerproletariats.“[542]

Erika Abels-d'Albert war sich der Spielregeln des Kunstmarktes bewusst und bediente sich ihrer, wo immer möglich oder konterte, wo erforderlich. Von großem Vorteil war ihr der Beruf ihres Vaters, der die bestimmenden Faktoren und Prozesse dieses Marktes seit Jahren bestens kannte und ihn als Kunstkritiker selbst aktiv mitsteuerte. Das zeigt sich (wie schon besprochen) in aller Klarheit bereits im Zuge ihrer ersten Ausstellung 1913 im Österreichischen Kunstverein.[543] Angefangen vom Zeitpunkt und Ort der Ausstellung bis zur Präsenz in den Medien, samt repräsentativer Selbstdarstellung auf Fotoportraits, war alles wohl durchdacht und auf einen fulminanten Start Erika Abels-d'Alberts auf dem freien Kunstmarkt hin ausgerichtet. Die Rezensionen in der Arbeiterzeitung und in Sport und Salon thematisieren nicht zufällig Leitwerte des modernen Künstlers wie künstlerische Individualität und „Genie“ und beanspruchen diese nun für eine Künstlerin.[544]

Die Eigenbezeichnung Erika Abels-d'Alberts als „akademische Malerin“ – die sie im formellen Sinn nicht war – wie ihre Kritik an der Akademie der bildenden Künste sind in den heftig geführten Diskursen um ein weiteres, elementares Ideal des modernen (männlichen) Künstlers zu verorten: der ausschließlichen Professionalisierung durch eine akademische Ausbildung. Seit ihrem Aufstieg im 19. Jahrhundert beanspruchten die Akademien das exklusive Vorrecht, einzig legitime Sozialisationsinstanz für den Künstlerberuf zu sein. Das bedeutete, dass das für eine Professionalisierung notwendige (neuerlich männliche) Expertenwissen aufgrund limitierter Zugangsbedingungen nun nur mehr einer kleinen Anzahl von (wiederum männlichen) Künstlern zur Verfügung stand. Für Künstlerinnen, die aufgrund ihrer Genuszugehörigkeit prinzipiell vom Akademiestudium ausgeschlossen waren und dies (je nach geographischer Lage) teilweise bis ins 20. Jahrhundert hinein blieben, hatte das eklatante Folgen. Ihnen sprach man damit die Partizipation am *Künstlerhabitus*[545] und, sich wechselseitig bedingend, ihre künstlerische Professionalität ab.[546]

Nur in Kenntnis dieser Entwicklungen sind Erika Abels-d'Alberts strategische Vorgehensweisen verständlich. Mit dem über die Medien gespielten und damit öffentlichen Statement zur Überlegenheit ihrer eigenen beruflichen, nicht akademischen Ausbildung wie der Beanspruchung des (ihr nicht zustehenden) Titels „akademische Malerin“ setzte sich die Künstlerin über alle gesellschaftlich legitimier-

542 Ruppert, Moderner Künstler, 79.

543 Siehe: Diese Arbeit, Kapitel *Die erste Ausstellung Erika Abels-d'Alberts – 1913 im Österreichischen Kunstverein*, 75-83.

544 Ruppert, Moderner Künstler, 253-276.

545 Der Begriff wurde von Wolfgang Ruppert eingeführt. Er versteht sich als „Ensemble von Leitbildern, mentalen Einstellungen, Werten und Arbeitsverfahren, die das Selbst- und Fremdverständnis der Künstler konstruierten.“ Auch Künstler_innen mussten sich diese kollektiv gültigen Merkmale aneignen, da sie nur so als Mitglieder dieser Berufsgruppe anerkannt wurden. Zitiert nach: Ruppert, Moderner Künstler, 580.

546 Ruppert, Moderner Künstler, 154-157, hier 156.

ten Grenzen und patriarchal gezogenen Trennlinien zwischen Künstlern und Künstlerinnen hinweg und manifestierte eine frauenbewegt/feministische Gegen-Realität.

Um Ebenbürtigkeit ging es der Künstlerin auch in Bezug auf Ausstellungen. Erika Abels-d'Albert stellte, so weit derzeit erkennbar, vorwiegend mit Berufskollegen aus. Ihre Werke stellte sie damit ganz bewusst und selbstverständlich (?) auf eine qualitativ „gleichwertige" Stufe. In dieselbe Kerbe schlägt auch ihr Bestreben, mit ihren Werken regelmäßig bei Ausstellungen im Künstlerhaus vertreten zu sein. Dieses genoss auch in den 1920er Jahren – als Institution bürgerlicher Öffentlichkeit – höchstes Renommee und diente Vertretern – und wenigen Vertreterinnen – des Berufsstandes als repräsentative Bühne.[547]

Der Artikel von Karl Marilaun von 1920 verweist mit dem Satz, dass die Künstlerin „der sonderbaren Meinung ist, ohne Anhang, Freunde, ohne alle sogenannten oder wirklichen Gönner dem Publikum entgegen malen, sich selbst alle und dem Markt gar keine Konzessionen machen zu können"[548] auf eine weitere idealisierte, kollektive Verhaltenspraktik moderner Künstler_innen. Gemeint ist die persönliche Autonomie gegenüber Fremdbestimmung,[549] wobei Autonomie hier nicht als Zweckfreiheit zu verstehen ist, sondern als emanzipatorisches Bestreben, nur den eigenen (künstlerischen) Zielen und Prinzipien verpflichtet zu handeln.

Anlehnend an die Ausführungen des Kunstkritikers Théodore Duret (1838-1927) zählte die Kunsthistorikerin Suzanne Glover Lindsay 1990 weitere notwendige Kriterien der Professionalisierung auf, in ihrem Fall rein auf Künstlerinnen bezogen. Neben der bereits besprochenen „circulation of her works within the commercial market" – was über die zahlreichen Ausstellungsteilnahmen Erika Abels-d'Alberts abgedeckt ist – sind das „her rigorous training", „her profound commitment to her profession" und „the extraordinary quality of her art".[550] Alle diese Aspekte klingen in den wenigen bekannten Ausstellungsrezensionen und Beiträgen über Erika Abels-d'Albert an. Sie belegen, wie wichtig diese Kriterien auch noch für Künstlerinnen der Zwischenkriegszeit waren. Exemplarisch sei wiederum der Artikel von Karl Marilaun herangezogen –eine Art Best-practice-Beispiel in diese Richtung. Von ihm so gemeinhin eingestreute, belanglos wirkende Worte wie „lange Arbeitstage", ihre „dicht mit Bildern behängte Dachstube", der „tischhohe Stoß Aktzeichnungen" oder die Betrachtung der eigenen Werke „mit kritisch gerunzelter Stirn" sind wohlplatziertes Kalkül, mit einer Vielzahl von Kleinstverweisen dem öffentlich eingeforderten Künstlerhabitus gerecht zu werden.[551]

Ein weiterer, nicht minder wichtiger Indikator für Professionalität am Kunstsektor war die Mitgliedschaft bei Standesvertretungen wie der Genossenschaft bildender Künstler, der Secession oder dem

[547] Ruppert, Moderner Künstler, 579.

[548] Marilaun, d'Albert, 304.

[549] Ruppert, Moderner Künstler, 581.

[550] Suzanne Glover Lindsay, Berthe Morisot: Nineteenth-century woman as professional, in: T. J. Edelstein (Hg.), Perspectives on Morisot, 1990, S. 79-90, hier 79. Zitiert nach: Mader, Beruf Künstlerin, 27.

[551] Marilaun, d'Albert, 304.

Hagenbund. Sie alle waren einst als kollektive Selbstorganisation von Künstlern gegründet worden. Künstlerinnen blieb die Mitgliedschaft allerdings (bis nach dem Zweiten Weltkrieg) verwehrt.

Möglich war Künstlerinnen hingegen die Mitgliedschaft bei dem 1912 gegründeten *Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs*, der – wie dem Namen bereits zu entnehmen ist – keine Künstler_innenvereinigung war, sondern die wirtschaftlichen Interessen seiner Mitglieder vertrat. Wie wichtig dieser Verband gerade für Künstlerinnen war, zeigt sich u.a. darin, dass die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) dem Verband bereits vor den großen Vereinigungen – Künstlerhaus, Secession und Hagenbund – geschlossen beigetreten war. Die drei zuletzt Genannten folgten, ebenfalls geschlossen und nur wenig später, 1919.[552]

Auch Erika Abels-d'Albert gehörte dem Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs an. Quellen benennen eine Mitgliedschaft für 1928 und 1929, jedoch ist definitiv von einer längerfristigen auszugehen.[553] Zum genannten Zeitpunkt hatte sich der Verband in *Zentralverband bildender Künstler Österreichs zur Wahrung ihrer Standes- und Wirtschaftsinteressen, reg. Genossenschaft m.b.H.* umbenannt und war mittlerweile zu einer Art Dachorganisation aller bildenden Künstler_innen Österreichs mit rund 850 Mitgliedern (Stand 1925) angewachsen.[554]

Eigenen Worten zufolge war Erika Abels-d'Albert (nur ?) 1928 auch Mitglied im *Eckart Bund zur Förderung der schönen Künste.*[555] Dieser war erst kurz zuvor im August 1927 gegründet worden. Der Eckart Bund propagierte sich als „ein Volksverein im besten Sinne des Wortes, [er] wirkt aufklärend, fördert die Künstlerschaft, lindert ihre Not und schafft in der Bevölkerung Verständnis für die kulturellen Aufgaben Österreichs und seiner Hauptstadt Wien […].“[556] 1929 zählte er Aussagen des Vorstandes zufolge mehr als 8.000 Mitglieder.[557]

Aus heutiger Kenntnis der kommenden geschichtlichen Tragödie irritiert die Mitgliedschaft Erika Abels-d'Alberts, war doch der Eckart Bund im Dunstkreis des völkisch-national ausgerichteten *Adolf Luser Verlages* (bzw. *Eckart Verlag Adolf Luser)* initiiert worden, der wie kein anderer der (illegalen) NS-Bewegung in Österreich nahe stand.[558] So war der am Entstehen des Eckart Bundes mitbeteiligte

---

552 Aichelburg, Künstlerhaus 1861-2001, 365 f. Aichelburg listet auch die Statuten des Verbandes auf.

553 Planer, Jahrbuch 1928, 5; Planer, Jahrbuch 1929, 6. Leider hat sich kaum Quellenmaterial aus der Frühphase des Wirtschaftsverbandes erhalten. Auch in der Datenbank der *Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs (BV)* scheint Erika Abels-d'Albert nicht auf. (Dank an Karl Novak / BV) Zu Beginn ihrer Laufbahn gehörte Erika Abels-d'Albert jedenfalls noch nicht dem Verband an. Siehe: Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs (Hg.), Kunstausstellung Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Vereinigung bildender Künstler Secession, Künstlerbund Hagen, Bund österreichischer Künstler (Katalog, Ausstellung im Hagenbund, 1915), o. J., Verzeichnis der Mitglieder, o. S.

554 Aichelburg, Künstlerhaus 1861-2001, 366.

555 Planer, Jahrbuch 1928, 5. Im – leicht gekürzten – Eintrag über die Künstlerin im Planer 1929 findet sich kein Verweis auf den Eckart-Bund. Siehe: Planer, Jahrbuch 1929, 6.

556 WBR, Handschriftensammlung, Brief von Dr. Erich August Mayer u.a. an Karl Seitz, 15. Jän. 1929, H.I.N. 228247.

557 Ebd.

558 Murray G. Hall, Adolf Luser Verlag , http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/index.php?option=com_content&view=article&id=109&Itemid=120 (Juli 2012).

und spätere Generalsekretär, der Schriftsteller Dr. Erich August Mayer auch Vorstandsmitglied des Adolf Luser Verlages und Mitglied der Vereinsleitung des ebenfalls antisemitisch agierenden und die Anschlussidee propagierenden *Deutschen Schulvereins*.[559] Es bleibt jedoch zu bezweifeln, dass sich Erika Abels-d'Albert dem Eckart Bund ideologisch verpflichtet fühlte. Die in dieser Arbeit zusammengetragenen Indizien lassen vielmehr eine fortschrittliche, demokratisch linksgerichtete Überzeugung der Künstlerin erkennen.

11.1. Das Atelier als Topos – die Ateliers Erika Abels-d'Alberts

Die zu Beginn dieses Kapitels genannten Infrastrukturen des Kunstmarktes und Kunstbetriebes – Ausstellungswesen, Kunstkritik und Kunsthandel – schufen jene berufsspezifische Öffentlichkeit, die „freien" Künstler_innen die Präsentation, die Bewertung und den Verkauf ihrer Werke erst ermöglichten. Wie aber stand es um jenen Ort, an dem Künstler_innen produzierten, an dem ihre Werke entstanden: das Atelier?

Mit der Entstehung und Konsolidierung des Konzepts des neuen Künstlers (und der neuen Künstlerin) im 19. Jahrhundert änderte sich auch die Bedeutung des Ateliers. Wenngleich dieses wohl immer mehr als nur (gebauter) Raum, mehr als reine Produktionsstätte gewesen war, so entwickelte sich das Atelier im 19. Jahrhundert zu einem für Künstler_innen im Vergleich zu den eingangs genannten Infrastrukturen nicht minder wichtigen Instrumentarium. Ja, es wurde als jener unverzichtbare Ort begriffen, an dem sich die schöpferische Individualität überhaupt erst entfalten konnte. Hier an diesem „stimulierenden Bezugspunkt" jeder Künstlerin wie jedes Künstlers verwandelten sich die Intuitionen des Individuums im besten Fall die des künstlerischen „Genies" – ungeachtet seiner biologischen Identität – in die symbolische Form von Kunstwerken. Hier an diesem Produktionsort des „Geistigen" erhielt der Künstlermythos samt seiner Idolproduktion seine Veranschaulichung.[560] Kaum ein Ort (bis auf das Selbstbildnis, worauf im Anschluss eingegangen werden wird) besaß insofern eine annähernd identitätsstiftende Funktion für das Berufsbild Künstler_in wie das Atelier und kein Ort war für dessen/deren Selbstrepräsentation dadurch geeigneter als dieses.[561]

In den Ateliers der „Künstlerfürsten" der 1870er und 1880er Jahre hatte diese ideelle Raumauffassung seinen Höhepunkt erreicht. So war, um ein Wiener Beispiel zu nennen, das 1873 fertiggestellte, riesige Künstleratelier Hans Makarts in der Gußhausstraße weit mehr als eine reine Produktionsstätte

---

559 Zu Erich August Mayer siehe auch: Hermann Böhm, Erich August Mayer. Völkisch-nationale Ideologie im österreichischen Roman der Zwischenkriegszeit (Dissertation Universität Wien), 1980.

560 Ruppert, Moderner Künstler, 75 u. 320 f.

561 Ebd., 75, ebenso 316-326; Mader, Beruf Künstlerin, 53-67; Mongi-Vollmer, Atelier. Ruppert und Mongi-Vollmer arbeiteten zu den Ateliers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Mader speziell zu denen von Künstlerinnen in Frankreich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Dass Ateliers auch zuvor weit mehr denn reine Werkstätte waren, dazu siehe etwa: Astrid Reuter, Marie-Guilhelmine Benoist: Gestaltungsräume einer Künstlerin um 1800, 2002.

gewesen. Es verstand sich als ein mystisch verklärter, luxuriös ausgestatteter Kultraum, ein Wunderwerk an dekorativer Pracht, das auch Ausstellungsstätte der eigenen Arbeiten war und als Kulisse für kostspielige, gesellschaftliche Ereignisse und Feste herhielt. Täglich von 16:00 bis 17:00 Uhr öffentlich zugängig, etablierte sich das Atelier als Treffpunkt der eleganten Welt und Sehenswürdigkeit Wiens und erlangte Weltruhm.[562]

Mit den modernen Bewegungen um 1900 veränderte sich die Vorstellung vom Atelier. Der opulente Makart'sche Atelierstil wich einer neuen Klarheit und Sachlichkeit. Nüchtern eingerichtete, großzügige Atelierräume im Dachgeschoß gutbürgerlicher Miethäuser wurden zum neuen Standard. Die abgeschiedene Lage unter dem Dach entsprach dem Wandel in der Funktion. Das Atelier war nicht mehr Ort öffentlicher Inszenierung, sondern Rückzugsort der Künstler_innen, eine Art Freiraum (fast) unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Seine repräsentative Bedeutung behielt es jedoch bei.[563] Ungebrochen war das Atelier Produktionsstätte des „Geistigen". Hier „geschah [...] das >Göttliche<, die Erschaffung der Kunst". Diesem Verständnis folgten auch die beiden letzten Ateliers Gustav Klimts, jenes in der Josefstädter Straße und anschließend jenes in Hietzing, die wenngleich nicht im Dachgeschoß so doch fast verborgen, ja intim in einem großen Garten lagen.[564]

Im Gegensatz zu den zahlreichen Studien über die Ateliers von Künstlern fehlen Untersuchungen zu den Ateliers ihrer Berufskolleginnen, samt deren Nutzung, fast vollständig. Auch sie verfügten jedoch über eigene Atelierräume. Das gilt verstärkt für die Zeit nach 1900. Wenngleich seine Existenz kostspielig war, so wurde das Atelier als unumstößlicher Ausdruck des Künstlerhabitus verstanden und insofern fast zwingend vorausgesetzt. Zu den wenigen bisher ausführlicher, wissenschaftlich aufgearbeiteten Ateliers zählen gegen 1900 jenes von Rosa Bonheur (1822-1899) – samt dessen extrovertierter Gebrauch – und in jüngster Zeit die Arbeitsräume von Louise Abbéma (1853-1927) und Madeleine Lemaire (1845-1928).[565] Ihre Atelierräumlichkeiten standen in Größe, mondäner Einrichtung und dem multifunktionalen, repräsentativen Gebrauch in keiner Weise denjenigen der zeitgleichen „Künstlerfürsten" nach. Im Unterschied zu ihren Berufskollegen waren die Ateliers von Künstlerinnen jedoch kein Schauplatz zur Verhandlung ihres professionellen Selbstverständnisses, sondern Demonstration ihrer gesellschaftlichen Integration als Professionistinnen.[566]

Wie sah die Ateliersituation nun bei Erika Abels-d'Albert aus? Wo arbeitete sie? Zum Zeitpunkt ihrer ersten Ausstellung im österreichischen Kunstverein wohnte die damals 16-Jährige gemeinsam mit ihren Eltern in der Elisabethstraße 14/20, 3. Stock, im ersten Wiener Gemeindebezirk genau gegenüber der Akademie der bildenden Künste.[567] Nach Kriegsausbruch übersiedelte die Familie Abels in den

---

562 Eva-Maria Orosz, Der Makart-Stil. Ein Atelier als Vorbild für das Wiener Interieur, in: Gleis, Makart, 116-124.

563 Ruppert, Moderner Künstler, 326.

564 Natter, Klimt, 61.

565 Siehe das gesamte Kapitel *Atelier: Inszenierung gesellschaftlicher Integration*, in: Mader, Beruf Künstlerin, 53-67. Das Kapitel enthält auch zahlreiche Abbildungen.

566 Mader, Beruf Künstlerin, 65-67.

achten Bezirk, in die Lerchenfelderstraße 66/50.[568] Die Arbeitsmöglichkeiten Erika Abels-d'Alberts in diesen frühen Jahren sind unbekannt. Dezidiert mehr kann über ihre Arbeitssituation ab Mai 1915 gesagt werden, als die Gloriettegasse 13/8 in Wien Hietzing die behördlich registrierte Wohnadresse der Familie Abels wurde.[569]

Das 1905 vom Architekten Joseph Beer errichtete, äußerst repräsentative und elegante Wohnhaus in der Gloriettegasse (Abb. 29 / LVIII) entsprach mit der vielschichtigen, plastischen Gliederung der Fassade durch barocke Stilelemente im Sinne des Historismus den architekturästhetischen Erwartungen des gehobenen Bürgertums.[570] Es war genau jene soziale Schicht, für die Ludwig W. Abels arbeitete und zu der man sich wohl auch gerne zugehörig fühlte. Irritierend wirkt allerdings die genaue Anschrift, denn im „III. Stock"[571] direkt unter dem Dach, befand sich nur ein einziger, großer Raum, eventuell samt Nebenraum.[572] Ob die Familie Abels durch die kriegsbedingte Wohnungsnot dort Unterschlupf nehmen musste, ist ungeklärt.

Nachweislich diente dieser Raum jedenfalls (der damals 18-jährigen) Erika Abels-d'Albert als Atelier. Das geht aus zwei umseitig beschrifteten Fotografien hervor, die sich im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig erhalten haben (Abb. 4 / XLIV; Abb. 8 / XLVII). Sie zeigen die Künstlerin im „Atelier Gloriettegasse" – auf sie wird am Ende des Kapitels näher eingegangen werden. Bestätigt wird der Verwendungszweck der Räumlichkeit/en zusätzlich durch einen Eintrag in Lehmanns Wohnungsanzeiger aus dem Jahr 1917. Darin findet sich unter dem Pseudonym der Künstlerin folgender – ja überhaupt erster – Eintrag: „Albert d' Erika, akad. Malerin, Atelier für Modezeichnen, Plakat und Illustration, XIII/$_1$ Glorietteg. 13".[573]

Die Entscheidung der Künstlerin – wie sicherlich auch ihres Vaters als Kunstkritiker – sich in Hietzing niederzulassen, war kein Zufall, galt doch dieser Stadtteil als einer der vornehmsten und aufstrebendsten von Wien. Seitdem Kaiser Franz Joseph die ursprüngliche Sommerresidenz Schönbrunn ganzjährig nutzte, lockte das Adelige, Wohlhabende und Persönlichkeiten aus allen Bereichen nach Hietzing. Der einstige Vorort von Wien erfuhr so seit 1900 einen wahren Bauboom und zahlreiche berühmte Architekten errichteten hier repräsentative Villen und Wohnbauten.[574] Den Prominenten und

567 Meldezeitraum: 27. Nov. 1911 - 28. Aug. 1914; Zitiert nach: WStLA, Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867".

568 Meldezeitraum: 05. Sep. 1914 - 04. Mai 1915; Zitiert nach: WStLA, Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867".

569 Meldezeitraum: 06. Mai 1915 - 22. Feb. 1917; Zitiert nach: WStLA, Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867".

570 Gerhard Weissenbacher, In Hietzing gebaut, Bd. II, 1998, S. 400. Zu Joseph Beer allgemein siehe: Architektenlexikon Wien 1770-1945, http://www.architektenlexikon.at/de/32.htm (April 2011).

571 Nachlass HRP u. EPK, Postkarte der Fürst Liechtenstein'schen Hofkanzlei an Ludwig [W.] Abels, 31. Jän. 1917. Im Nachlass haben sich weitere Briefe und Postkarten adressiert an Ludwig W. Abels, Gloriettegasse 13, erhalten.

572 Freundliche Auskunft von Robert Keil / Kunsthandel Keil (per Telefon, 11. April 2013). Das Atelier ist aufgrund eines Dachbodenumbaus nicht mehr vorhanden. Das straßenseitig, große Fenster mit der darüber liegenden, geschwungenen Attikazone verweist jedoch noch heute auf den einstigen, dahinter liegenden Atelierraum.

573 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1917, 2, III.

574 Felix Steinwandtner, Wien-Hietzing, 2006, S. 17.

Reichen folgten Kulturschaffende und Künstler_innen, die ihre Ateliers und Wohnungen dorthin verlegten. Zu den bekanntesten zählen jene von Egon Schiele und Gustav Klimt, der – ähnlich wie die Familie Abels ihre Wohnung – zuvor im achten Bezirk sein Atelier gehabt hatte.

Die Gloriettegasse galt innerhalb dieses aufkeimenden Stadtteils als besonders noble Adresse. Hier hatte etwa Charlotte Wolter, die Grand Dame des Burgtheaters, bis zu ihrem Tod 1897 ein ganzes, bis in die Trauttmansdorffgasse reichendes Anwesen bewohnt.[575] 1893 ließ sich hier auch die Burgschauspielerin und Vertraute Kaiser Franz Josephs, Katharina Schratt nieder.[576] 1915, im gleichen Jahr, in dem die Familie Abels hierher übersiedelte, wurde die von Josef Hoffmann projektierte Villa Skywa-Primavesi in der Gloriettegasse 14-16, also gleich schräg gegenüber, fertiggestellt.

Das Atelier in der Gloriettegasse 13 blieb für rund zwei Jahre der Schaffensmittelpunkt Erika Abels-d'Alberts. Als ihr Vater, erneut auf Wohnungssuche, im April 1917 Räumlichkeiten in der nur wenig entfernten Maxingstraße 18 anmietete,[577] verlegte auch sie ihre Arbeitsstätte dorthin. Der betreffende Eintrag in Lehmanns Adressverzeichnis spricht, nun etwas simplifiziert, von einem „Atelier für Modezeichnen".[578] Das entsprach der zusätzlichen, beruflichen Ausrichtung der Künstlerin während des Krieges. Wie ihre Arbeitsmöglichkeit (respektive die Wohnsituation der Familie Abels') in der Maxingstraße 18 ausgesehen hat, ist nicht bekannt.[579] Der Eintrag im Lehmann zeigt, wie auch immer, wie wichtig das offizielle Vorhandensein eines eigenen Ateliers für die Anerkennung als professionelle Künstlerin zu dieser Zeit (immer noch) war.

Nach diesen beiden, doch kurzfristigen (und provisorischen ?) Arbeitsmöglichkeiten fand Erika Abels-d'Albert 1919 eine langandauernde Lösung. Dabei blieb die Künstlerin erneut dem Stadtteil Hietzing treu. In der Altgasse 27 / Ecke Lainzer Straße 3-5, nur wenige Gehminuten von der Maxingstraße 18 entfernt, bot sich ein ansprechendes Objekt. Der *Galileihof* war ein im secessionistischen Stil 1905/06 von Emil Reitmann erbautes, äußerst gutbürgerliches, repräsentatives und zugleich modernes Wohnhaus (Abb. 30 / LVIII).[580] So waren im Dachgeschoß nach französischem Vorbild, als formales

---

575 Gerhard Weissenbacher, Gloriettegasse 39, http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=303; ders., Villa Wolter, http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=271 (April 2013).

576 Gerhard Weissenbacher, Villa Schratt, http://www.hietzing.at/Bezirk/geschichte2.php?id=278 (April 2013).

577 Meldezeitraum: 28. April 1917 - 15. April 1918; (WStLA, Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867".) Das Haus war eine prominente Adresse. In diesem hatte von 1870 bis 1878 das Ehepaar Strauß gewohnt. (Dank an Felix Steinwandtner / Bezirksmuseum Hietzing) Zahlreiche Tanzkompositionen von Johann Strauß sowie seine ersten sechs Operetten waren hier entstanden, darunter die viel gespielte *Fledermaus*. Zitiert nach: Online-AEIOU-Österreichlexikon, „Maxingstraße 18", http://www.aeiou.at/js-vil-k.htm (November 2012).

578 Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1919, 2, 180.

579 Im Haus (2. Trakt, 1. Stock) befand sich das Atelier des österreichischen Malers, Zeichners und Akademieprofessors Julius Schmid (1854-1935), der ganz im Sinne der neobarocken Strömung des Makart-Historismus arbeitete. Ob Erika Abels-d'Albert dieses Atelier (mit-)benutzen konnte – die Wohnung der Familie Abels befand sich im Parterre – ist nicht bekannt. Freundliche Auskunft von Wolfgang Prohaska / KHM Wien, dem Urenkel von Julius Schmid (per Telefon, 22. April 2013).

580 Die Wohnungen hatten ein Ausmaß von rund 150 m², waren mit Bad und WC ausgestattete und besaßen ein Dienstbotenzimmer. Zitiert nach: Gerhard Weissenbacher, In Hietzing gebaut. Architektur und Geschichte eines Wiener Bezirkes, Bd. II, 1998, S. 379-381.

Pendant zu den Geschäftsräumen im Erdgeschoß, fünf Atelierräume zu je rund 5 x 7 Metern (samt Nebenraum) situiert. Auf Nummer 10 mietete sich die Künstlerin ein.[581] Die Anmietung erfolgte somit zu jener Zeit, als Erika Abels-d'Albert erste, erfolgversprechende Ausstellungen nach Kriegsende im Haus der jungen Künstlerschaft und im Künstlerhaus feierte.[582] Die zukunftsbejahende Aufbruchstimmung ließ zahlreiche weitere Aufträge erwarten.

Das Atelier war dabei weit mehr denn reiner Arbeitsraum. Hier entstanden nicht nur die Werke Erika Abels-d'Alberts, sondern hier in ihre „weiße, dicht mit Bildern behängte Dachstube" lud sie, wie erwähnt, auch zu Ausstellungen.[583] Genau hier führte sie im Februar 1920 ihre „Atelier-Plauderei" für die Wiener Illustrierte Zeitung.[584] Derartige Nutzungen „schürten und befriedigten gleichzeitig die Neugierde des Publikums" und demonstrierten „die Prämissen für die Entstehung des Meisterwerkes". Darüber hinaus lassen diese Verwendungszwecke klar erkennen, dass die Identifikation Erika Abels-d'Alberts als professionelle Malerin essentiell auch über das eigene Atelier stattfand. Ja der Eindruck kommt auf, dass die drei Elemente – Künstlerin, Werk und Atelier – zu einer untrennbaren Einheit verschmolzenen waren. Dem Atelier kam dabei neben einer repräsentativen auch eine identitätsstiftende Funktion zu. Es diente der Künstlerin zugleich „als Bühne und erweitertes Selbstportrait".[585]

Viel mehr ist über die Nutzung des Ateliers Altgasse 27 durch Erika Abels-d'Albert nicht bekannt. Ebenso unbekannt ist, welche Berufskolleg_innen die vier benachbarten Atelierräume angemietet hatten und ob ein enger, beruflicher, ja vielleicht sogar freundschaftlicher Kontakt zu diesen bestand. Immerhin erwähnt der Artikel von Marilaun das interessante Detail, dass „die Künstlerin unter den Schätzen ihres apart eingerichteten Ateliers eine größere Anzahl herrlicher antiker Original-Kostüme verschiedener Zeiten und Nationen, ferner Brokate, Kirchengewänder, Spitzen, indische, Altwiener und Pariser Schals usw." verwahrte.[586] Auch diesbezüglich folgte Erika Abels-d'Albert einer schon lange währenden, beruflichen Tradition, denn viele Künstler_innen (wie auch Kunstinteressierte) besaßen damals historische und außereuropäische Gewänder. Bekannt ist das etwa, um nur eine kleine Auswahl zu nennen, von Josef Hoffmann, Gustav Klimt und Emilie Flöge. Letztgenannte stellte ihre zahlreichen Sammelstücke in ihrem Modesalon öffentlich zur Schau.[587]

---

581 Das Atelier Erika Abels-d'Alberts ist jenes am Foto ganz rechts außen – gekennzeichnet (wie alle anderen auch) durch ein großes Oberlichtfenster mit dünnen Eisensprossen. Die fünf Räume existieren heute in ihrer ursprünglichen Aufteilung nicht mehr. Sie wurden in zwei unterschiedlich große Ateliers zusammengelegt. Dank an Bettina Frenzel und Gerhard Kohlbauer, die diese heute nutzen.

582 Die behördliche Meldung erfolgte am 26. Oktober 1920 (WStLA, Historische Meldeunterlagen „Erika Abel(e)s-(d'Albert), *03. Nov. 1896"), jedoch arbeitete die Künstlerin bereits wesentlich früher dort, wie der Kartenbrief von Karl Marilaun an Erika Abels-d'Albert vom 10. Dezember 1919 belegt. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial*, XCIX.

583 Siehe: Diese Arbeit, 117 u. 120 f.

584 Siehe: Diese Arbeit, 68-71.

585 Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, 1997, S. 94-97. Zitiert nach: Mader, Beruf Künstlerin, 54.

586 Marilaun, d'Albert, 304.

587 Völker, Klimt und Mode, 44.

Erika Abels-d'Albert behielt das Atelier in der Altgasse für mehr als zwei Jahrzehnte. Anfänglich an anderen Adressen in Hietzing wohnend,[588] diente ihr das Atelier bald auch als Bleibe.[589] Erst ihre Emigration nach Paris (wahrscheinlich) in den 1930er Jahren setzte dem Leben und Arbeiten in Wien Hietzing ein – unfreiwilliges – Ende.

11.2. Gemalte und fotografische (Selbst-)Portraits Erika Abels-d'Alberts

Neben der Kategorie des Ateliers existierte ein weiterer, repräsentativer Verhandlungsort, mittels welchem sich Künstlerinnen wie Künstler beruflich selbst positionieren konnten: das Selbstportrait. Wie das Atelier ist das Selbstportrait dabei nicht Spiegel, also Abbild der Realität, sondern ein identitätsstiftendes Instrumentarium. Es diente der Zur-Schau-Stellung von idealen Künstler_innenbildern, die der Öffentlichkeit mit dieser Absicht inszeniert vorgeführt wurden.[590]

Von Erika Abels-d'Albert kennen wir nur wenige – namentlich als solche bezeichnete – Selbstportraits.[591] Die durch Einlaufbücher und Ausstellungskataloge erschlossenen – aber unbekannten – Gemälde belegen immerhin das über Jahre hinweg bestehende Interesse, das eigene Selbstverständnis als Künstlerin und damit wohl auch den gesellschaftlichen Status, künstlerische Rollenmodelle und Weiblichkeitsvorstellungen in der Öffentlichkeit zu verhandeln. Dabei standen ihr, zumindest theoretisch, nicht nur unzählige Selbstportraits von Künstlern samt deren männlicher Bildtradition Pate, sondern auch eine reiche Tradition an Selbstbildnissen von Künstlerinnen. Eine nicht unbedeutende Anzahl dieser, von der Renaissance bis in die Gegenwart, hatte Erika Abels-d'Albert wohl 1910 in der groß angelegten, ersten Ausstellung der neu gegründeten Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) *Kunst der Frau* in der Wiener Secession gesehen.[592]

---

588 In Lehmanns Wohnungsanzeiger lassen sich zwei Adressen nachweisen: die Hietzinger Hauptstraße 22, dort stand der ehemalige *Hietzingerhof* (Lehmanns Wohnungsanzeiger 1920, 2, 180 bis Lehmanns Wohnungsanzeiger 1925, 1, 1.) und die Hietzinger Hauptstraße 3, das war das Gasthaus/Hotel *Zum Weißen Engel* (Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1921/22, 2, 1.). Letztgenannte Wohnadresse führt auch die Künstlerin in ihrem Briefentwurf vom 03. Aug. 1921 aus dem Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig an. Der Bau Hietzinger Hauptstraße 3 (heute „Am Platz“) wurde 1907 vom Architekten August Belohlavek erbaut. Belohlavek war auch Kunstsammler und besaß zumindest ein Bild von Erika Abels-d'Albert: *Die schwarze Madonna*. (Dorotheum Wien, Versteigerung der Kunstsammlung Architekt August Belohlavek (Katalog), Auktion am 21./22. Mai 1937, Lot 1.) Eventuell ist dieses Bild ident mit dem Ölgemälde *Die schwarze Madonna von Alt-Ötting*, das 1932 im Zuge der Wiener Frühjahrsmesse gezeigt wurde. Siehe: Diese Arbeit, 151.

589 Der Lehmann nennt erstmals 1926 ausschließlich die „Altgasse 27“. (Lehmanns Wohnungsanzeiger 1926, 1, 1.) In Planers Jahrbuch von 1928 und 1929 wird diese Adresse dezidiert als Wohnung der Künstlerin angegeben. (Planer 1928, 5; Planer 1929, 6.) Ab Juli 1922 diente das Atelier auch als Meldeadresse der Eltern. (WStLA, Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867“.) Ob sie dort tatsächlich wohnten, bleibt jedoch höchst fraglich. Die Situation ist gleich verworren, wie bei den vorherigen Meldeadressen.

590 Mader, Beruf Künstlerin, 28 u. 36.

591 Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Œuvre*, XIX, XXII u. XXXIV.

592 Zu dieser Ausstellung allgemein siehe: Julie Johnson, The Ephemeral Museum of old mistress: a tale of two exhibitions, in: Lackner, VBKÖ Festschrift, 77-94; Julie Johnson, The Ephemeral Museum of Women Artists, in: Johnson, Memory, 295-335. Einen Überblick über Selbstbildnisse von Künstlerinnen von der Antike bis in die 1990er Jahre liefern: Liana De Girolami Cheney / Alicia Craig Faxon / Kathleen Lucey Russo, Self-Portraits by

Alleinig das erste gemalte Selbstbildnis der Künstlerin, Entstehungsdatum unbekannt, fand in der Presse Erwähnung und zwar – explizit als solches bezeichnet – im mehrfach zitierten Artikel von Karl Marilaun. Marilaun führt als Bilddetail die „reizende, von Mama allmorgendlich geknüpfte Schmetterlingsschleife“ im Haar Erika Abels-d'Alberts an und spricht generell von einem „wahrhaftig nicht geschmeichelten Selbstportrait“.[593] Die damit angesprochenen Topoi – das jugendliche Alter der Künstlerin als Verweis auf das zukünftige „Genie“ und die kritische, nicht beschönigende Darstellung als Ausdruck von ehrlicher und wahrer Kunst – liegen klar auf der Hand. Eine auch nur grobe Vorstellung des Bildes ist durch die Worte Marilauns jedoch nicht möglich.

Selbst wenn keine Selbstportraits Erika Abels-d'Alberts im klassischen Medium der Malerei oder Graphik zur Anschauung vorliegen, so sind, wie bereits ausgeführt, etliche Fotografien der Künstlerin bekannt, die diese in unterschiedlichen Zusammenhängen – vom ersten öffentlichen Auftritt als Künstlerin 1913 bis hin als Modell ihrer eigenen Modeentwürfe und in historischen Kostümen – zeigen.[594] Einige dieser Fotografien fanden nachweislich Eingang in Zeitschriften und Zeitungen. Andere lassen aufgrund der gewählten Darstellung wie dem Umstand, dass Erika Abels-d'Albert diese als Postkarten abziehen ließ, auf eine (geplante) Veröffentlichung schließen. Das erhaltene Fotomaterial lässt insgesamt erkennen, wie wichtig der Künstlerin dieses Medium für die eigene, öffentlichkeitswirksame (Re-)Präsentation war. Die Mehrzahl der von Erika Abels-d'Albert erhaltenen Fotoportraits ist insofern – und wohl gleichwertig mit ihren (nicht bekannten) gemalten Selbstportraits – als strategische und identitätsstiftende Selbstinszenierung zu verstehen.[595]

Auf zwei in vorliegender Arbeit noch nicht behandelte, Fotoportraits soll im Folgenden kurz eingegangen werden. Sie zeigen Erika Abels-d'Albert in ihrem Atelier Gloriettegasse und schließen damit inhaltlich auch an das vorangegangene Kapitel *Das Atelier als Topos – die Ateliers Erika Abels-d'Alberts* an.

Die erste Fotografie ist, einer rückseitigen Notiz zu entnehmen, 1916 entstanden (Abb. 4 / XLIV). Sie bildet die damals 19-Jährige im „Atelier / Gloriettegasse“ in einer Ecke des Raumes, ganzfigurig vor einer Reihe ihrer Bilder und Zeichnungen stehend ab.[596] Mit dem Körper dem/der Betrachter_in im Dreiviertelprofil zugewandt, entzieht sie diesem/dieser dennoch ihren Blick und richtet ihn nach rechts oben außerhalb des Bildraumes. Ihr Kopf ist sacht in die rechte Hand gestützt, der Arm ruht auf einem mit einer kunstvoll bestickten Tischdecke bedeckten, schulterhohen Sockel. Trug Erika Abels-d'Albert auf den frühesten von ihr erhaltenen Fotografien aus dem Jahr 1913 (Abb. 1 u. 2 / XLIII), an-

Women Painters, 2000.

593 Marilaun, d'Albert, 304.

594 Dank an Walter Moser und Maren Gröning / beide Albertina – Fotosammlung für eine erste, allgemeine Einschätzung des Materials.

595 Zu dieser bisher in der Kunstgeschichte nur vage entwickelten Auffassung siehe: Mader, Beruf Künstlerin, 36-53.

596 Die Fotografie befindet sich im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig. Die Beschriftung auf der Rückseite lautet: „Erika im Atelier / Gloriettegasse 1916 / (Alle Bilder von ihr)“.

lässlich ihrer ersten Ausstellung im Österreichischen Kunstverein, das Haar noch lang, so ist es jetzt, zweieinhalb Jahre später, höchst modern, auf Ohrlänge gekürzt. Die Kleidung – ein dunkles, knöchellanges Samtkleid mit hellem, schulterbreitem Spitzenkragen und farblich passenden Schuhen – erinnert an die Aufmachung der Künstlerin auf ihrem ersten Fotoportrait.

Die zweite Fotografie (Abb. 8 / XLVII) datiert vom „July 1916".[597] Sie zeigt Erika Abels-d'Albert seitlich positioniert auf einem Diwan liegend, dem/der Betrachter_in zugewandt und diesen/diese direkt, ruhig und selbstbewusst anblickend. Mit dem linken Arm stützt sie sich auf der Lehne ab, die durch ein helles, grob gewirktes Tuch verdeckt wird. Der andere Arm liegt entspannt auf den leicht abgewinkelten Beinen. Die Künstlerin trägt ein helles, knöchellanges Kleid, modische, farblich abgehobene Schuhe, die über dem Knöchel zu einer Masche gebunden sind, darunter weiße Strümpfe. Den Hals ziert ein mit Fransen besetzter V-Ausschnitt und eine lange, bis zur Brust reichende Kette mit einem großen Anhänger in Form eines Kreuzes. Aus dem kurz geschnittenen, dunklen, leicht gelockten Haar ragt ein helles Haarband hervor. Vor ihr auf dem Diwan liegt in Brusthöhe eine kleine, befüllte Tragtasche aus hellem Stoff (?). Den Bildraum nach hinten hin begrenzt fast über die gesamte Breite eine große, gespannte, einfache Decke oder Meterware Stoff. Am linken Bildrand ist bruchstückhaft ein schlichter Holzsessel zu sehen.

Die liegende Pose der Künstlerin wirkt ungewöhnlich ja, in Anbetracht der damaligen Moral, gewagt. Eine Reihe von kunsthistorischen Vorbildern tauchen assoziativ auf: etwa Antonio Canovas berühmte Statue der *Paolina Borghese als Venus Victrix* (1804-1808), Edouard Manets *Olympia* (1863) oder noch treffender sein Bild *Die Dame mit Fächern* (Nina de Callias) von 1873/74. Ebenso ist die Ähnlichkeit mit Hans Makarts berühmtem Portrait von *Charlotte Wolter als Messalina* (1875) unleugbar. Dieses Bild, das Erika Abels-d'Albert vielleicht sogar persönlich kannte – es hing im Arbeitszimmer Charlotte Woltas in ihrer Hietzinger Villa –, galt den Zeitgenossen als weit mehr denn nur als Darstellung der Schauspielerin. Sie sahen in ihm eine Hommage an diese.[598] Auch Erika Abels-d'Albert dürfte dieser (Selbst-)Darstellung eine bevorzugte Bedeutung beigemessen haben. Sie ließ die Fotografie, eventuell vielfach und damit als öffentlichkeitswirksames Werbeinstrumentarium, als Postkarte herstellen (Abb. 9 / XLVII).

Ungeachtet einer spezifischen Werk-für-Werk-Interpretation (die hier nicht vorgenommen wird) fokussieren beide Fotoportraits die Künstlerin an genau jenem Ort, der dem Mythos des modernen Künstlers entsprechend als Gravitationszentrum der Kunstproduktion und Kultort des Künstlerhabitus inszeniert wurde: das Atelier.[599] Kenntlich gemacht ist dieses auf der ersten Fotografie durch die dicht aneinander gereihten Werke im Bildhintergrund (Abb. 4 / XLIV). Damit spielte Erika Abels-d'Albert

---

[597] Auch sie ist rückseitig beschriftet: „>Erika d'Albert< July 1916 / fotogr. Amateur-Aufnahme / (Im Atelier Goriettegasse)" und befindet sich ebenso im Nachlass von Hans Robert Pippel und Eugenie Pippal-Kottnig.

[598] Alexandra Steiner-Strauss, Kulissenzauber und Bühnenstars. Hans Makart und das Theater, in: Gleis, Makart, 92-102, hier 100.

[599] Dass dies bis in die 1920er Jahre hinein Gültigkeit hatte, erwähnt: Ruppert, Modener Künstler, 318.

auf das traditionsreiche Sujet des Atelierbildes an. In reduzierter Form – ohne sich an der Staffelei malend und/oder mit beruflichen Attributen wie Pinsel oder Farbpalette darzustellen – übertrug sie dieses nun auf das Medium der Fotografie. Auch der Raum auf der zweiten Fotografie wird – aufgrund seiner kargen Möblierung wie des über die gesamte Bildbreite gespannten, groben Stoffes – eindeutig als Arbeitsraum und nicht als Wohnung ausgewiesen.

Die Entscheidung der Künstlerin, das eigene Atelier Gloriettegasse als Kulisse ihrer Selbstdarstellung zu wählen, war wie vieles Berufliche Erika Abels-d'Alberts wohl überlegt. Kein Ort, neben dem Werk selbst, konnte die künstlerische Individualität – als zentralen Leitwert moderner Künstler_innen – prestigeträchtiger und damit überzeugender zum Ausdruck bringen als dieser. Somit wirkte – gerade für Künstlerinnen essentiell – kein Ort jedem Vorurteil eines amateur_innenhaften Schaffens stärker entgegen als das Atelier. Mit ihren beiden Fotoportraits von 1916 erhob Erika Abels-d'Albert – erneut – Anspruch auf das, was sie in der Tat trotz fehlender akademischer Ausbildung war: eine professionelle Künstlerin.

IV. IM EXIL – DIE PARISER JAHRE

12. LUDWIG W. ABELS UND DIE ÜBERSIEDLUNG NACH PARIS

Ludwig W. Abels setzte in den zwanziger Jahren, mittlerweile fast 60 Jahre alt, seine bisherigen vielfältigen beruflichen Tätigkeiten fort. Er galt als „Kunstexperte von Ruf", erstellte Expertisen und führte seine populären Kunstwanderungen seit nunmehr fast 20 Jahren durch.[600] Viele Künstler und Literaten, die Abels zu Beginn des Jahrhunderts, meist als noch völlig Unbekannte, medial unterstützt und gefördert hatte – mit einigen war er auch befreundet –, waren mittlerweile anerkannt und in einflussreichen Positionen. Viele von ihnen sind heute fixer Bestandteil der Kunst- und Literaturgeschichte. Otto Wagner, Adolf Loos, Joseph Maria Olbrich, Joseph Hoffmann, Koloman Moser, Hans und Otto Prutscher, Gustav Klimt, Egon Schiele, Anton Faistauer, Anton Hanak, Franz Zelezny, Ivan Meštrović, Tomislav Krizmann, Oskar Kokoschka, Rainer Maria Rilke, Christian Morgenstern seien hier stellvertretend für unzählige Weitere genannt.

Persönliche Begebenheiten mit diesen waren häufig der Inhalt jener Feuilletons, die Abels ab Mitte der 1920er Jahre – vor allem für das *Neue Wiener Tagblatt* und das *Neue Wiener Journal* – verfasste.[601] Daneben schrieb er weiterhin über aktuelle, kulturelle Themen. Im Jahr 1928 erschien, zwei Jahrzehnte nach seinem Buch *Alt Wien*, das von ihm redigierte, dreisprachige „zeitgemäße Album" *Wien und Niederösterreich,* das als Bildband „die wichtigsten Punkte Wiens und Niederösterreichs in photographischen Aufnahmen" vorzuführen beabsichtigte. „Neben dem berühmten alten Wien", wie auch historischen Bauten und Denkmälern Niederösterreichs führte Abels „auch das neue, arbeitende, in Entwicklung begriffene [Wien] durch Abbildungen von Fabriken, Wohnbauten usw." vor.[602] Das Buch würdigte somit auch die baulichen Leistungen des *Roten Wien*.

In den 1920er Jahren wandte sich Ludwig W. Abels verstärkt der außereuropäischen Kunst zu, deren Erforschung unter Josef Strzygowski, dem Leiter der zweiten Lehrkanzel am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, einen entscheidenden Auftrieb erfuhr. In diesem Zusammenhang stand 1925 die Gründung des *Verein[s] der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur in Wien*,[603] dessen Mitglied Abels war.[604] Die Bedeutung dieser – auch für den Handel zusehends relevant gewordenen – Kunst bringt eine Fotografie zum Ausdruck, die anlässlich seines 60. Geburtstages in Österreichs Illus-

600 Anon., Kunstwanderer.

601 Eine kleine Auswahl der Feuilletons Abels' (aus den späteren 1920er Jahren) befindet sich in der: WBR, Druckwerkesammlung, Dokumentation, Tagblattarchiv „Abels, Ludwig W.", TP-000437.

602 Abels, Wien und Niederösterreich, 141.

603 Andrea Brandstätter, Verein der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte über die Entstehung ethnologisch orientierter Ostasienforschung in Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Diplomarbeit Universität Wien), 2000, S. 90-92, http://othes.univie.ac.at/89/2/diplarbeit_komplett.pdf (Juni 2012).

604 Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens, Bd. I, 1926, S. 69 sowie etwa Bd. VI, 1932, S. 85.

trierter Zeitung publiziert wurde (Abb. 19 / LIII). Darauf ist der „überaus verdiente Kunsthistoriker“ Abels mit einer kleinen asiatischen Statuette abgebildet.[605]

Anlässlich seines 60. Geburtstages am 16. März 1927 erfuhr Ludwig W. Abels zahlreiche Ehrungen. Er erhielt Glückwunschschreiben von vielen Persönlichkeiten des Kulturlebens, sowohl des In- als auch des Auslandes. Hermann Bahr etwa – selbst konsequenter Förderer der Wiener Moderne und des Expressionismus' – zollte der „stillen, unermüdlichen, rastlosen, uneigennützigen, großen Tätigkeit“ Abels' in der Presse Respekt.[606] Die Feierlichkeiten fanden standesgemäß im noblen *Parkhotel Schönbrunn* in Hietzing statt.[607]

Dem Geburtstag Abels' war eine aufwendige Aktion für eine Ehrengabe bzw. ein Ehrengehalt vorausgegangen. Angesprochen waren „staatliche und städtische Behörden“. Es wurde ein „Komitee zur ehrenden Würdigung des Wirkens Dr. Ludwig W. Abels' in Wien XIII“ gegründet, das sich an „Künstler und Kunstsammler, Berufsgenossen und Studienkollegen des Jubilars, ehemalige Hörer und Schüler, Leser seiner Werke sowie Verehrer seines Wirkens“ wandte.[608] Dem Aufruf zur Unterstützung der Petition, die an zahlreiche Vertreter dieser Personengruppen ausgesandt wurde, sind interessante Details zur finanziellen Lage der Familie Abels zu entnehmen. So war darin zu lesen, dass Ludwig W. Abels „zeitlebens und [...] bis heute ohne feste Stellung und Gehalt, ohne irgend eine sichere Einnahme, ohne staatliche oder städtische Förderung, ja sogar (seit 9 Jahren) ohne Wohnung“ sei.[609] Ob Ludwig W. Abels jemals in den Genuss einer Ehrengabe bzw. Ehrenpension gekommen ist, bleibt fraglich. Etwa ab diesem Zeitraum begann er den Titel „Professor“ zu führen. Ob dieser Teil der Ehrungen war, bleibt noch abzuklären.[610]

---

605 Anon., Abels.

606 Anon., Abels.

607 Notiz anl. des 60. Geburtstages von Ludwig W. Abels, in: Wiener Zeitung, 16. März 1927, S. 2.

608 Das Komitee bestand aus: Professor Alexander D.[emetrius] Goltz, dem Präsidenten der Wiener Künstler-Genossenschaft, Dr. F. L. König, dem Korrespondenten der geologischen Bundesanstalt, Alex C. Rippel, Kommerzialrat Erich Wahliss, dem Sohn von Ernst Wahliss und Erben dessen Porzellan Manufaktur in Turn-Teplitz, Hofrat Prof. Dr. Kobatsch, Generalsekretär der Niederösterreichischen Gewerbevereine, Hans Lindemann jun., August Schmidt und dem Rechtsanwalt Dr. Richard Schlossar. (WBR, Handschriftensammlung, Brief von Anton Hanak an das Komitee zur ehrenden Würdigung des Wirkens Dr. Ludwig W. Abels' in Wien XIII, 13. Feb. 1927, H.I.N. 159154.) Im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig haben sich weitere Schreiben bzgl. dieser Aktion wie des Geburtstages an sich erhalten.

609 WBR, Handschriftensammlung, Brief von Anton Hanak an das Komitee zur ehrenden Würdigung des Wirkens Dr. Ludwig W. Abels' in Wien XIII, 13. Feb. 1927, H.I.N. 159154. Gemeldet war Ludwig W. Abels (gemeinsam mit seiner Gattin Anna Abels) seit Juli 1922 im Atelier seiner Tochter in der Altgasse 27/10. Zitiert nach: WStLA, Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867“.

610 Anfragen im Österreichischen Staatsarchiv für den Zeitraum 1926-1929 (Sommer 2010) blieben ebenso ergebnislos wie Recherchen im Wiener Stadt-und Landesarchiv.

12.1. Paris als internationale Drehscheibe der Kunst

Die öffentlichkeitswirksame Aktion rund um den 60. Geburtstag Ludwig W. Abels' hatte weitere, essentielle Gründe, wie einem Brief an Albert Paris Gütersloh zu entnehmen ist. Darin schreibt Abels, er müsse „den Rummel jetzt durchführen. Sonst wird man beiseite geschoben. Und ich will eine Basis für wichtige Weiterarbeit in Paris."[611]

Warum gerade Paris? Paris war in den 1920er Jahren nach wie vor der international wichtigste Schauplatz für moderne Kunst und Drehscheibe des internationalen Kunsthandels. Dort lebten, arbeiteten und trafen sich Künstler_innen, Kunsthändler_innen und -kritiker_innen, Sammler_innen, Bauherr_innen und Kunsthistoriker_innen aus allen Teilen der Welt. Paris war auch Anziehungspunkt für Schriftsteller_innen und Verleger_innen. So erschien etwa James Joyces epochales Werk *Ulysses* 1922 im Verlag der Pariser Buchhandlung *Shakespeare and Company.* Gerade in Zeiten wirtschaftlicher Depression und des immer stärker werdenden Antisemitismus in Österreich und Deutschland diente Paris vielen Kulturschaffenden und Kulturvermittelnden als Zufluchtsort und dies Jahre bevor die Metropole zu einem der wichtigsten Exilorte nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialist_innen werden sollte.

Eine kunstwissenschaftliche Aufarbeitung dieser Jahre im Sinne einer Migrations- bis hin zur Exilforschung ist erst in Ansätzen erfolgt.[612] Meist lässt sich die lebhafte und zahlenmäßig noch weit unterschätzte internationale Kunstcommunity in Paris nur im Zuge von einzelnen Biographien erahnen. Auf Österreich bezogen seien hier zumindest eine Hand voll, in der Sekundärliteratur angeführte Künstlerinnen und Künstler genannt. Sie alle schafften es, in den 1920er Jahren im Pariser Kunstbetrieb erfolgreich Fuß zu fassen, ein keineswegs häufiges Gelingen. Ihre Namen – wie ihre Schicksale – stehen stellvertretend für hunderte Weitere noch zu erforschende.

Seit 1925 lebten der Wiener Maler Josef Floch (1894-19477) und seit 1928 Viktor Tischler samt Familie (1890-1951) in Paris.[613] Lilly Steiner (1884-1961), ehemalige Bauherrin von Adolf Loos, übersiedelte 1927 nach Paris. Ihr Mann, Hugo Steiner, war der zukünftige Leiter der Pariser Filiale des

---

611 WBR, Handschriftensammlung, Brief von Ludwig W. Abels an Albert Paris Gütersloh, 20. Feb. 1927, H.I.N. 212714.

612 Die Migrationsforschung führt innerhalb der österreichischen Kunstgeschichtsforschung und speziell der Wiener Schule nach wie vor ein Randdasein, obwohl sie sich auf „Schlüsselfunktionen" der österreichischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts bezieht. Das Feld der Migrationsforschung ist breit gefächert. Sie erforscht sowohl den künstlerischen „Export", etwa die prägenden Auslandsaufenthalte unzähliger Künstler_innen in Paris, als auch den „Import" von ausländischer Kunstproduktion, etwa in Form von Ausstellungen. Daneben steht der Länder wie Kontinente übergreifende Kunsthandel als wichtiger Motor der gesamten Moderne im Brennpunkt. (Boeckl, Migrationsforschung.) Es bleibt zu hoffen, dass sich auch die allgemeine Kunstgeschichtsschreibung verstärkt für Migrationsthemen interessiert. Nur dadurch wird es möglich sein, die Moderne insgesamt zu verstehen. Siehe weiters: Evelyn Adunke / Peter Roessler (Hg.), Die Rezeption des Exils. Geschichte und Perspektiven der österreichischen Exilforschung, 2003; Koller / Withalm, Vertreibung; Winkelbauer, Moderne; Husslein-Arco, Wien-Paris. Alle Bücher enthalten zahlreiche, weiterführende Literaturverweise.

613 Winkelbauer, Moderne, 20.

noblen Wiener Herrenausstatters Kniže.[614] Neben genannten, waren auch Wilhelm Thöny (1888-1949) und Jean Egger (1897-1934) in Frankreich erfolgreich. Thöny lebte von 1931-1938 in Paris, beteiligte sich aber auch an Ausstellungen in Österreich, bevor er wie Floch 1938 nach New York floh.[615] Am international bekanntesten ist Wolfgang Paalen, der ab Mitte der zwanziger Jahre regelmäßig in Paris weilte und u.a. in engem Kontakt zu Georges Braque und dem kubistischen Collagisten Varda stand. Seit 1936 war Paalen Mitglied der Surrealisten. 1938 wirkte er neben Marcel Duchamp an der Ausgestaltung der *Exposition International du Surréalisme* in der *Galérie des Beaux Arts* mit.[616]

Auch für Fotograf_innen stellte Paris eine zentrale Anlaufstelle dar. Bereits 1925 verließ die Atelierfotografin Madame d'Ora (recte Dora Kalmus, 1881-1963) ihr gemeinsam mit Arthur Benda geführtes In-Studio in Wien und eröffnete in Paris ein nicht minder prominentes.[617] Die um eine Generation jüngere Lisette Model kam 1926 nach Paris, um hier ihre Musik- und Gesangsausbildung fortzusetzen. 1933 wechselte sie zur Fotografie. Mit ihrer unkonventionellen, bissig ironischen Life- respektive Street-Photography gelang ihr rasch der Durchbruch.[618]

Für Adolf Loos war die geplante Auswanderung nach Paris weniger erfolgreich, letztendlich wurde es nur ein Aufenthalt von vier Jahren (1924-1928). Bereits 1921 und 1923 hatte Loos im Salon d'Automne einige seiner Projekte präsentieren können. Über in Paris hergestellte Kontakte gelang es ihm, einige seiner frühen Aufsätze zu publizieren. Aufträge hingegen waren spärlich. 1925 wurde sein Entwurf für ein Wohn- und Atelierhaus für den Dada-Dichter Tristan Tzara fertig gestellt und 1927/28 jener für die Pariser Filiale des Wiener Herrenausstatters Kniže realisiert. Villenentwürfe für Joséphine Baker und Helena Rubinstein hingegen blieben auf dem Papier. Loos kehrte 1928 nach Wien zurück.[619]

Ludwig W. Abels pflegte bereits seit der Zeit um 1900 geschäftliche Kontakte in die Seine-Metropole und bereiste diese mehrmals.[620] Wie dem o.a. Brief an Albert Paris Gütersloh zu entnehmen ist, beabsichtigte er um 1927, seine Verbindungen nach Paris zu intensivieren. Dies dürfte ihm auch gelungen sein. Jedenfalls entschied sich Abels rund zwei Jahre später Österreich (vorübergehend ?) zu verlassen und übersiedelte, wohl mit seiner Frau, im Sommer 1929 nach Paris.[621]

---

614 Zu Lilly Steiner und ihrer Emigration siehe: Iris Meder, Lilly Steiner und der Loos-Kreis in Paris, in: Winkelbauer, Moderne, 113-127.

615 Beiden Malern gelang es, sich am dortigen lokalen Kunstbetrieb zu etablieren. Boeckl, Das Andere, 31 f.

616 Er flüchtete wenig später über Umwege nach Mexiko. Zitiert nach: Andreas Neufert, Paalen. Reisen ins Innere der Möglichkeiten, in: Winkelbauer, Moderne, 96-111, hier 97 f. u. 108 f.

617 Margarethe Szeless, Paris. Eine Station österreichischer FotografInnen, in: Winkelbauer, Moderne, 80-95, hier 81.

618 1938 musste sie mit ihrem Mann in die Vereinigten Staaten emigrieren. Zitiert nach: Ebd., 85.

619 Ottillinger, Loos.

620 Das bezeugen u.a. diverse Briefe und Postkarten aus dem Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig wie auch Abels' eigene Erinnerungen. Siehe etwa: Abels, Rilke.

621 Ludwig W. Abels meldete sich per 02. Juli 1929 von Wien XIII, „Altgasse 27/Atelier“ ab. Der Meldezettel trägt bei der Rubrik *Abmeldung* den Vermerk „Paris“. (WStLA, Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867“.) In der Tagespresse wurde ebenfalls 1929 als Jahr der Übersiedlung genannt. (Notiz

Dabei spielten wirtschaftliche Überlegungen, möglicher Weise auch die zunehmende antisemitische Hetze eine Rolle. Indirekt belegt dies ein Brief Erika Abels-d'Alberts. Darin spricht sie rückblickend von Österreich als einem „Jammertal“ und von „sehr viel Bosheit, Gemeinheit und Neid“, die ihrer Familie (seit ihrer Kindheit) zuteil geworden waren.[622] Wie finanziell prekär bzw. politisch bedrohlich die Lebenssituation der Familie Abels Ende der 1920er Jahre war, kann derzeit nicht gesagt werden, zu wenig ist über die Umstände im Einzelnen bekannt. Die Aktion rund um den 60. Geburtstag von Ludwig W. Abels schließt – wenngleich inszeniert – eine begüterte, sorgenfreie Lebensweise jedenfalls aus.

Trotz der Übersiedlung nach Paris gab Ludwig W. Abels weiterhin Wien als seinen primären Berufsstandort an, wie ein Stempel belegt, den Abels zu dieser Zeit zu verwenden begann.[623] Auch hielt er sich nachweislich zwischen 1929 und 1932 mehrmals in Wien auf.[624]

Wenngleich bis dato nichts über die beruflichen (wie privaten) Kontakte der Familie Abels' in Paris bekannt sind, lassen mehrere Belege den Schluss zu, dass Ludwig W. Abels seine bisherigen Tätigkeiten in Paris fortsetzte. Noch von Wien aus korrespondierte er Anfang 1929 mit dem Berliner Verleger Georg Bondi. Dabei ging es um das Verfassen von Literaturrezensionen. Abels stellte Anfragen zu mehreren in dessen Verlag erschienen Werken.[625] Ein größeres Projekt war die (Mit-)Arbeit an einer Biographie über Rainer Maria Rilke, die Abels bis in die frühen 1930er Jahre hinein beschäftigte.

---

anl. des 70. Geburtstages von Ludwig W. Abels, in: Beaux-Arts, Chronique des Arts et de la Curiosité, 26. März 1937, S. 2; Notiz anl. des 70. Geburtstages von Ludwig W. Abels, in: Neues Wiener Journal, 16. März 1937, S. 9; Notiz anl. des Todes von Ludwig W. Abels, in: Wiener Zeitung, 03. Juni 1937, S. 6.) Eine Anfrage beim Österreichischen Staatsarchiv (Sommer 2010) zur Ausreise Ludwig W. Abels' und Familie blieb ergebnislos.

622 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 23. Okt. 1971. Nachträglich strich sie die Worte „Bosheit, Gemeinheit und Neid“ durch und entschuldigte sich dafür.

623 Ein Teilabdruck dieses Rund- oder Halbrund-Stempels findet sich auf der Rückseite einer Fotografie im Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig. Sie bildet ein Gemälde von Tischbein dem Älteren, Goethes Vater Johann Kaspar darstellend, ab. Dieses Gemälde hatte Abels in Wiener Privatbesitz in den späten 1920er Jahren entdeckt. 1930 wurde darüber in den österreichischen Zeitschriften berichtet. (Siehe etwa: Die Literaturmonatsschrift für Literaturfreunde, hg, von der Deutsch-Österreichische Literatur-Gesellschaft, Bd. 33, 1930, S. 664.) Der Stempel von rund 7cm Durchmesser, beinhaltet folgenden Wortlaut: „Prof. Dr. Ludwig W. Abels / Wien - Paris / Die Kunstwelt / Alt-Wien“. Damit verwies Abels auf zwei seiner, weit über die Grenzen Österreichs hinaus, bekannten Publikationen: die von Abels herausgegebene Kunstzeitschrift Die Kunstwelt aus dem Jahr 1905 und sein Buch Alt-Wien von 1909. Eine weitere Expertise Abels', die das Bildnis einer jungen adeligen Frau Simon de Vos zuschrieb, signierte oder stempelte er mit „Prof. Ludwig W. Abels, Wien - Paris. Das Werk wurde 2005 im Dorotheum versteigert. Siehe: http://www.artfact.com/auction-lot/simon-de-vos-antwerpen-1603-1676-zugeschriebe-av7315eq6o-23-m-vxgz3pq483 (Juni 2011). Leider ist der Website nicht zu entnehmen, in welchem Jahr die Expertise erstellt wurde.

624 Das belegen folgende Meldevermerke: Am 30. Dez. 1930 meldete sich Ludwig W. Abels erneut in der Altgasse 27/10 an. Ein Abmeldevermerk fehlt. Vom 31. Mai bis 07. Juni 1931 war er in Wien „13., Hietzinger Hauptstraße 3“, dem Hotel *Weisser Engel* gemeldet. Der Meldeschein trägt den Abmeldevermerk „Wien 13., Altgasse“. (WStLA, Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867“.) Spätere Meldungen konnten in den Meldebeständen des Wiener Stadt- und Landesarchivs nicht ermittelt werden. Abels hielt sich jedoch erneut Anfang 1932 in Wien auf, wie einer Postkarte an Konstantin Danhelovsky zu entnehmen ist. Als Postadresse gab er erneut die Altgasse 27 an. Zitiert nach: Wien, ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Postkarte von Ludwig W. Abels an Konstantin Danhelovsky, 21. Jän. 1932, Autograph 256/1-1.

625 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Georg Bondi an Ludwig W. Abels, 1. Feb. 1929; Nachlass HRP u. EPK, Postkarte von Georg Bondi an Ludwig W. Abels, 23. Feb. 1929.

Abels kannte Rilke bereits seit seinem Berlin-Aufenthalt Mitte der 1890er Jahre. Er hatte damals den noch völlig unbekannten Dichter eingeladen, seine Gedichte im *Narrenschiff* zu veröffentlichen. Sein kurzer Wien-Aufenthalt zu Jahresbeginn 1932 galt nachweislich der geplanten Publikation über Rilke.[626]

[626] Anlässlich seines 65. Geburtstages findet sich die Notiz, dass er „gegenwärtig […] ein größeres biographisches Werk über den Dichter Rainer Marie Rilke“ vollende. (Notiz anl. des 65. Geburtstages von Ludwig W. Abels, in: Wiener Zeitung, 16. März 1932, S. 3.) Das bestätigt auch der Inhalt der Postkarte an Konstantin Danhelovsky vom Jänner 1932. (Siehe: Diese Arbeit, Anm. 624) Darin ersucht Abels den Theaterwissenschafter und Historiensammler um Fotografien des Dichters wie von dessen Eltern. Ob die Biographie über Rilke jemals fertiggestellt und veröffentlicht wurde, ist nicht bekannt.

13. AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT UND WERKE ERIKA ABELS-D'ALBERTS UM 1930

Erika Abels-d'Albert, mittlerweile 32-jährig, übersiedelte allem Anschein nach nicht mit ihren Eltern nach Paris. Sie wohnte weiterhin in ihrem Atelier in Hietzing und beteiligte sich aktiv am Wiener Ausstellungsbetrieb.

Der bevorzugte Ausstellungsort der Künstlerin war ja seit Jahren das Wiener Künstlerhaus. Im Frühjahr 1929 bewarb sie sich für die 50. Jahresausstellung der Genossenschaft (März - Juni 1929).[627] Die beiden eingereichten Arbeiten *Nelly, Portraitstudie* und *Flaschen-Stilleben*, beides Ölgemälde, lehnte die Künstlerhaus-Jury jedoch ab.[628] Nicht besser erging es der Künstlerin im Zuge der Weihnachtsschau des gleichen Jahres (Nov. 1929 - Jän.1930). Die beiden zur Disposition stehenden Ölbilder *Nelly*, ident mit der Portraitstudie für die Frühjahrsausstellung bzw. auf dieser basierend, und *Frau mit Spiegel* wurden abgewiesen.[629]

Das Bild *Nelly* (Tf. 7 / XIII) gehört zu den äußerst raren Werken der Künstlerin, die vom Aussehen her bekannt sind.[630] Auch das Entstehungsjahr, 1929, liegt zweifelsfrei vor.[631] Bekannt ist auch, dass das Bild mehrfach, auch international, gezeigt wurde. Insofern dürfte es einen hohen künstlerischen Stellenwert für Erika Abels-d'Albert besessen haben.

Das Bild, in Form eines Hochrechtecks, zeigt ein Mädchen, respektive eine junge Frau frontal sitzend als Halbfigur wiedergegeben. Die Dargestellte ist zentral ins Bild gesetzt und füllt den Großteil des Bildraumes aus. Der Bildraum ist zu beiden Seiten wie auch in seiner Tiefe eng bemessen, vorne durch die geringe Distanz zum/zur Betrachter_in und hinten durch einen, direkt hinter dem (nicht sichtbaren) Stuhl lose herabhängenden Vorhang. Der Oberkörper der Portraitierten ist etwas nach vor, der Kopf leicht links zur Seite gebeugt. Auf ihrem Schoß liegt – soweit die schlechte Schwarzweißabbildung als einzige Quelle das erkennen lässt – eine Serviette oder ein Stück Verpackungspapier, über dem Nelly ein Stück Brot oder Gebäck mit der linken Hand hält. Gleich wird sie davon abbeißen.

---

627 Anlässlich dessen hat sich ein Brief der Künstlerin an die Genossenschaft erhalten, worin sie um Zusendung eines Anmeldeformulars ersucht und die baldige Einsendung dieses samt ihrer Arbeiten ankündigt. (KHA, Mappe „Abels-d'Albert, Erika", Brief von Erika Abels-d'Albert an die Genossenschaft bildender Künstler, 15. Feb. 1929.) Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial,* CI.

628 KHA, Mappe „Abels-d'Albert, Erika", Anmeldebogen zur 50. Jahresausstellung im Künstlerhaus, 25. Feb. 1929; KHA, Einlaufbuch 17, 1928-1929, Einlaufnummer 112 u. 113. Der Verkaufspreis pro Bild betrug ATS. 450,--., wobei das Bild *Nelly, Portraitstudie* ohne Rahmen angeboten wurde.

629 KHA, Mappe „Abels-d'Albert, Erika", Anmeldebogen zur Weihnachtsschau 1929 im Künstlerhaus, 30. Oktober 1929; KHA, Einlaufbuch 18, 1929-1930, Einlaufnummer 2329 u. 2330. Den Verkaufspreis setzte die Künstlerin mit ATS 1.000,-- pro Werk an.

630 Das Werk wurde im Zuge einer Rezension über eine Ausstellung der Künstlerin in der Galerie Grégoire Schusterman im Jahr 1935 in Paris abgebildet in: Beaux-Arts. Chronique des Arts et da la Curiosité, 1. Feb. 1935, S. 6.

631 VBKÖ, Kunst der Frau, 30.

Das Ölgemälde lässt eine Auseinandersetzung mit der – in Österreich ca. ab 1925 einsetzenden – Kunstrichtung der *Neuen Sachlichkeit* erkennen. So ist die Form vereinfacht, Details sind weggelassen. Allerdings stehen weiterhin malerische Werte im Vordergrund. Von einer „kalten Malerei", einer Malerei „aus der Distanz", die vielen Werken der Neuen Sachlichkeit eigen war, kann keine Rede sein.[632]

13.1. Die Teilnahme an der Ausstellung *Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich* der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) 1930

Nelly wurde ein Jahr nach der erfolglosen Einreichung im Künstlerhaus, im Frühling 1930, in der groß angelegten Jubiläums-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) *Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich* gezeigt. Die Ausstellung lief anlässlich des 20-jährigen Bestandes der VBKÖ, zeitgleich zu dem in Wien tagenden *Internationalen Frauenkongress* (26. Mai – 7. Juni 1930).[633] Ausstellungsort waren die Räumlichkeiten des Hagenbundes in der Zedlitzgasse. Neben *Nelly* zeigte Erika Abels-d'Albert ein weiteres Frauenportrait, jenes von *Frl. Franzi M.* (1930).[634]

Die VBKÖ gehört zu den großen „Juwelen" der (feministischen) Kunstgeschichte in Österreich. Ihre Entstehungs- und Entwicklungspolitiken sind als Parameter für die gesamte Ausbildungs- und Berufssituation von Künstlerinnen von der Zeit um 1900 bis heute anzusehen. Sie ist untrennbar mit der Ersten künstlerischen Frauenbewegungen[635] in Österreich verbunden. Die Gründung der VBKÖ 1910 in Wien – als erste Künstlerinnenvereinigung Österreichs überhaupt – ist als feministische Antwort auf den Ausschluss von Frauen aus der Kunstausbildung, der Kunstausübung und dem Kunstbetrieb anzusehen. Ihr Ziel war es, die wirtschaftlichen Verhältnisse von Künstlerinnen strukturell zu verbessern und ihre künstlerischen Interessen zu vertreten. 1912 mietete die VBKÖ nach Pariser Vorbild eigene Räumlichkeiten in einem Dachgeschoß in der Wiener Innenstadt an und schuf sich so selbstbestimmte Ausstellungs- und damit Verkaufsmöglichkeiten. Dort arbeitet die VBKÖ noch heute.[636] Zu ihren frühen Errungenschaften gehören die Mitwirkung an der Diskussion um die Zulassung von Frauen an die Akademie der bildenden Künste Wien sowie an jener um das Recht, auch als Künstlerin (Staats-)Preise zu erhalten und in Jurien vertreten zu sein. Hervorgehoben sei, dass auch die Mitgliedschaft von Künstlern immer wieder diskutiert aber letztendlich doch verwehrt wurde. Die Räumlichkeiten stan-

632 Klaus Albrecht Schröder, Malerei in Österreich zwischen den Kriegen, in: Achleitner, Kunst aus Österreich, S. 34-41, hier 37.

633 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 77.

634 Die Ausstellung lief vom 26. Mai bis 9. Juni 1930. Die beiden Ölgemälde *Frl. Franzi M.* (Nr. 224) und *Nelly* (Nr. 225) wurden im Seitenraum VIII gezeigt. Zitiert nach: VBKÖ, Kunst der Frau, 30. Wer die beiden Portraitierten waren, konnte nicht geklärt werden.

635 Siehe: Diese Arbeit, Kapitel *Ziel der Arbeit*, 19-21.

636 Die Räumlichkeiten befinden sich im Dachgeschoß der Maysedergasse 2 / Ecke Kärntnerstraße 34, 1010 Wien.

den diesen für gemeinsame Ausstellungen jedoch während des gesamten Jahrhunderts ihrer Existenz – bis heute – expliziert offen.[637]

Die Ausstellung von 1930 ist – wie die Institution als ganzes – noch kaum wissenschaftlich aufgearbeitet. Sabine Plakolm-Forsthuber bewertet sie als „wenig risikoreich", da retrospektiv und als „quantitativ reduzierte Wiederholung der 1910 gezeigten Exposition *Die Kunst der Frau*".[638] Ihrer Einschätzung nach waren die progressiven Künstlerinnen mittlerweile im *Verband bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst* organisiert. Diese weitere bedeutende österreichische Künstlerinnenvereinigung hatte sich 1926 auf Initiative von Fanny Harflinger und in Abspaltung zur VBKÖ gegründet.[639] Den tatsächlichen Stellenwert der VBKÖ wie der Wiener Frauenkunst innerhalb der Ersten künstlerischen Frauenbewegungen Österreichs wird erst die Aufarbeitung des umfangreichen Archivmaterials beider Vereinigungen in der VBKÖ zu Tage bringen.[640] Vielleicht wird dann auch verstanden werden können, warum Erika Abels-d'Albert, die die VBKÖ höchst wahrscheinlich bereits seit ihrer Gründung 1910 kannte,[641] erst 1930 zum scheinbar ersten und zugleich letzten Mal mit dieser ausstellte.[642]

Ziel der Ausstellung war es, wie im Titel *Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich* bereits ausgedrückt, einen Überblick über das vergangene wie gegenwärtige Schaffen von Künstlerinnen in Österreich zu geben.[643] Insofern lässt die Teilnahme Erika Abels-d'Alberts, gerade als Nichtmitglied der VBKÖ, auf eine sichtbare Verortung auf dem heimischen Kunstmarkt schließen. Mehr noch. Auffallend ist, dass die veranschlagten Verkaufspreise ihrer beiden exponierten Bilder mit je ATS 1.500,-- zu den teuersten der gesamten Ausstellung gehörten.[644] Lässt dies auf eine – zumindest im Vergleich zu anderen Künstlerinnen der Ausstellung – herausragende Stellung auf dem Kunstmarkt schließen oder vielleicht auf ein bewusstes Auf-Distanz-Gehen zu diesen? Und wie ist es zu verstehen, dass bei

---

637 Interview mit Rudolfine Lackner, 9. Präsidentin der VBKÖ (1998-2011), Oktober 2010.

638 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 77. Es sei jedoch angemerkt, dass retrospektive Ausstellungen beim Publikum allgemein gut ankamen und auch von Secession und Hagenbund bereits seit Jahren praktiziert wurden. Erst kurz zuvor, im Februar und März 1931, hatte im Hagenbund die „sensationelle" Ausstellung *Europäische Plastik* stattgefunden, die erstmals einen historischen Überblick über die Plastik seit dem Impressionismus gab. Zitiert nach: Natter, Hagenbund, 21 u. 286.

639 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 74.

640 Siehe das Bestandsverzeichnis der VBKÖ, http://www.vbkoe.org/?p=612#more-612 (August 2011).

641 Erinnert sei an den (kritischen) Artikel Ludwig W. Abels' im Pester Lloyd anlässlich der ersten Ausstellung der VBKÖ *Die Kunst der Frau* 1910 in der Secession. (Siehe: Abels, Herbstausstellungen.) Auch hatten Erika Abels-d'Alberts einstige Lehrerin Irma von Duczyńska sowie die in deren Malschule unterrichtende Elza Kövesházi Kalmár mehrmals in der VBKÖ ausgestellt. Kövesházi Kalmár tat dies auch in besagter Ausstellung 1930. Zitiert nach: VBKÖ, Kunst der Frau, 33 (Katalognummer 260).

642 Die Archivrecherche in der VBKÖ zu Erika Abels-d'Albert brachte keinerlei Klärung. Durchgesehen wurden: Vereinigung bildender Künstlerinnen - Archiv, Arch. 15, 20, 36, 48 und 79.

643 VBKÖ, Kunst der Frau, 3.

644 Den absolut teuersten Verkaufspreis von ATS 6.500,-- wies das Ölgemälde *Kanal in Holland* von Tina Blau-Lang aus, das allerdings über einen Zwischenhändler, die Wiener *Galerie Neumann & Salzer*, angeboten wurde. Preislich folgte ihm die *Felsenlandschaft* von Olga Wisinger-Florian mit ATS 2.300,-- aus Privatbesitz. Zitiert nach: VBKÖ, Kunst der Frau, 11 (Katalognummer 38) u. 16 (Katalognummer 72) sowie Liste der Verkaufspreise im Anhang des Kataloges.

der Weihnachtsausstellung im Künstlerhaus ein halbes Jahr zuvor *Nelly* – nur hier ist ein Vergleich möglich – um einen 50% niedrigeren Verkaufspreis angeboten wurde? Ließ der zeitgleich mit der VB-KÖ-Ausstellung stattfindende Internationale Frauenkongress auf ein nicht nur thematisch interessiertes, sondern – bezugnehmend auf die wirtschaftlich katastrophalen Zustände in Österreich – auch liquides Publikum hoffen?

13.2. Letzte Ausstellungen in Wien

Die letzten, bisher nachweisbaren Versuche Erika Abels-d'Alberts in großem, offiziellen Rahmen in Wien auszustellen erfolgten in den Jahren 1931 bis 1933 und bezogen sich fast ausschließlich auf das Künstlerhaus. Anlässlich der 52., 53. und 54. Jahresausstellung reichte die Künstlerin insgesamt neun Werke, ausschließlich Ölgemälde, ein: 1931 ein *Selbstbildnis*, die Darstellung *Arbeiter* sowie die beiden Stillleben *Obstkorb* und *Trauben und Melonen*,[645] 1932 erneut ein *Selbstportrait* (ident mit dem *Selbstbildnis* von 1931 ?), das Gemälde *Mein Vater*, also ein Portrait Ludwig W. Abels', und das Bild *Mann mit Stange*.[646] Anlässlich der 54. Jahresausstellung versuchte es Erika Abels-d'Albert abermals mit einem Portrait, diesmal vom *Redakteur Artur A.* (1932) und einem Stillleben, schlicht mit *Obst* (1932) betitelt.[647] Als einziges der eingereichten Werke wurde der *Obstkorb* von der Künstlerhaus-Jury angenommen. Das Gemälde wurde im Rahmen der 52. Jahresausstellung vom 28. Mai bis 27. September 1931 der kunstinteressierten Öffentlichkeit gezeigt.[648]

Der 52. Jahresausstellung war ein Brief der Künstlerin an die Genossenschaft, an den Präsidenten Hans Ranzoni höchstpersönlich, vorangegangen. Das Schriftstück mutet wie ein couragierter Versuch an, trotz der allgemein „grossen Anzahl eingesandter Arbeiten“ bei der Künstlerhaus-Jury Beachtung zu finden. Erika Abels-d'Albert bittet darin Ranzoni „dahin zu wirken, dass [ihre Werke] nicht durch eine zu kurze Besichtigung – abgelehnt werden.“ Der Brief schien der Künstlerin ratsam, da sie „schon mehrere Jahre aus verschiedenen Ursachen, auch Krankheit, nicht ausgestellt“ hätte und sich wohl ihrer gegenwärtigen Position auf dem Kunstmarkt nicht mehr sicher war. Als Qualitätsgarantie für ihre „neuen Arbeiten“ erwähnte sie das wohlwollende Urteil zweier, leider nicht namentlich genannter, Ge-

---

645 KHA, Einlaufbuch 20, 1930-1931, Einlaufnummer 754-757. Die Verkaufspreise waren mit ATS 1.000,-- bzw. ATS 1.500,-- angesetzt.

646 KHA, Einlaufbuch 21, 1931-1932, Einlaufnummer 1015-1017. Die Verkaufspreise waren mit ATS 800,-- bzw. ATS 1.500,-- angesetzt.

647 KHA, Einlaufbuch 22, 1932-1933, Einlaufnummer 330-331; KHA, Mappe „Abels-d'Albert, Erika“, Anmeldebogen zur 54. Jahresausstellung im Künstlerhaus, 18. März 1933. Wer der Redakteur „Artur A.“ war, konnte nicht geklärt werden. Dank an Tanja Fabian / Fachbereichsbibliothek Publizistik- und Kommunikationswissenschaft für ihre Hilfe.

648 GbKW, 52. Jahresausstellung 1931, 44 (Katalognummer 234).

nossenschaftsmitglieder. Wenngleich sie den Wunsch hegte „womöglich mehr als [e]ine“ Arbeit auszustellen, so wurde es doch nur oder zumindest eine, der *Obstkorb*.[649]

Rund ein Jahr nach dieser Beteiligung im Künstlerhaus, 1932, stellte Erika Abels-d'Albert im Zuge der Ausstellung *Christliche Kunst* anlässlich der Wiener Frühjahrsmesse aus.[650] Es ist dies die derzeit letzte bekannte Ausstellung der Künstlerin in Österreich. Gezeigt wurden die beiden Ölgemälde *Die schwarze Madonna von Alt-Ötting* und *Maria Himmelfahrt*. Künstlerischer Leiter war der Architekt Hans Prutscher, der Bruder von Otto Prutscher. Beide zählten spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts zum Bekanntenkreis der Familie Abels.[651]

13.3. Die Orientierung nach den USA

Von großem Interesse ist die Frage, in welchen Städten neben Wien – auch international – Erika Abels-d'Albert während ihrer Wiener Schaffensjahre sonst noch ausstellte. Diese Frage muss dem heutigen, bruchstückhaften Wissensstand entsprechend allerdings unbeantwortet bleiben.

Nur in einem einzigen Fall kann in besagtem Zeitraum eine Ausstellungsbeteiligung der Künstlerin außerhalb Österreichs nachgewiesen werden. Es handelt sich dabei um eine in den USA, vielleicht in Los Angeles, im Jahr 1931 oder 1932. Darauf deutet ein Brief Erika Abels-d'Alberts – datiert vom 02. Juli 1931, verfasst in Wien, Adressat unbekannt.[652] Die Künstlerin spricht darin von einer nicht näher benannten Jury, die zwei figurale Arbeiten – das bereits bekannte Portrait *Nelly* (Tf. 7 / XIII) und die Darstellung *Arbeiter*[653] – ausgewählt hat. Als gewünschte „Daten für den Katalog“ nennt Erika Abels-d'Albert die Verkaufspreise, ATS 1.600,-- je Werk, und legt dem Schreiben eine Kurzbiographie samt Teilübersetzung ins Englische bei.[654]

Interessant ist besagter Brief auch in Zusammenhang mit der künstlerischen Ausbildung Erika Abels-d'Alberts. Sie erwähnt darin den damals durch seine Kinder- und Jugendkunstausstellungen „in

---

649 KHA, Mappe „Abels-d'Albert, Erika“, Brief von Erika Abels-d'Albert an Hanz Ranzoni, 01. Mai 1931. Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial*, CII.

650 N.N., Katalog der Ausstellung „Christliche Kunst“. Wiener Frühjahrsmesse 1932, S. 1. Dank an Ursula Müksch für diesen Hinweis.

651 Siehe: Diese Arbeit, 37.

652 New York, The Frick Collection and Frick Art Reference Library Archives, Manuscript Collections, College Art Association of America Records 1919-1938, Series I: The Index of Twentieth Century Artists 1927-1938, Subseries 3: Artists - Austrian, Box 19, Folder 22 „Erika Abels (pseudonyme D'Albert)”, Brief von Erika Abels-d'Albert an N.N., Wien, 2. Juli 1931, http://www.frick.org/sites/default/files/FindingAids/CollegeArtAssociation.html (März 2013); Dank an Shannon Yule.

653 Wahrscheinlich handelt es sich um das Bild gleichen Titels, das die Künstlerin anlässlich der 52. Jahresausstellung im Künstlerhaus eingereicht hatte. Siehe: Diese Arbeit, 150.

654 Diese Angaben wurden im *Los Angeles Museum Art News Bulletin* abgedruckt und sind der Beleg dafür, dass Erika Abels-d'Albert tatsächlich in den USA ausgestellt hat. Da das Bulletin allerdings nur kurzzeitig und in Snippetansicht im Internet zur Verfügung stand (Juli 2011) und der Erscheinungszeitraum mit 1931 bis 1932 nur grob angegeben war, ist der genaue Zusammenhang noch abzuklären.

Amerika berühmten“ Maler und Kunstpädagogen Franz Čižek. Ihre frühere Lehrerin, Irma von Duczyńska, bezeichnet sie – hier einmalig belegt – als eine „Vorläuferin“ Čižeks.[655]

Besagte Ausstellung von 1931 oder 1932 dürfte nicht der erste Versuch Erika Abels-d'Alberts gewesen sein, auf dem amerikanischen Kunstmarkt Fuß zu fassen. Bereits vorher müssen Verbindungen über den Atlantik bestanden haben, denn die Künstlerin war, eigenen Angaben in demselben Brief zufolge, bereits in (ein oder mehreren) privaten, amerikanischen Kunstsammlungen vertreten. Es sei in Erinnerung gerufen, dass zwei ihrer Onkel, Heinrich und Karl Abeles – zumindest für die Vorkriegszeit ist das belegt – in New York lebten. Beide änderten ihren Namen in „Albers“ und waren als Musiklehrer bzw. Schriftsteller tätig.[656] Darüber hinaus dürften bereits seit Jahrzehnten Kontakte zwischen Ludwig W. Abels und amerikanischen Sammler_innen bestanden haben. Im Falle von Edith Rockefeller, einer der bedeutendsten Kunstmäzeninnen ihrer Zeit, wurde bereits darauf hingewiesen.[657]

13.4. *Hacky* und das *Portrait Hans Kühn* - Zwei Arbeiten um 1930

Vergegenwärtigt man sich (erneut), dass das umfangreiche Œuvre Erika Abels-d'Alberts – bis auf wenige vorhandene Originale und Werkabbildungen – fast gänzlich unbekannt ist, so zählen die Schaffensjahre um 1930 noch zu den am besten dokumentierten. Dazu tragen auch die beiden Gemälde *Portrait Hans Kühn* (1932) und *Hacky* (1930) bei.

Letztgenanntes Werk *Hacky* (Tf. 8 / XIV) ist sogar im Original bekannt.[658] Es stellt – der persönlichen Widmung der Künstlerin auf der Rahmenrückseite entnommen – einen Hund der Rasse *Japan Chin* dar.[659] Der hier dargestellte, an Kaufpreis wie wohl auch an persönlichem Wert teure Hund wurde von Erika Abels-d'Albert gekonnt in Szene gesetzt. Er wird dem/der Betrachter_in auf einem luxuriösen, bordeauxroten Samtkissen thronend, im Bild zentral und leicht erhöht präsentiert. Der Bildraum ist eng gewählt und im Hintergrund durch einen lose drapierten Stoff stark beschnitten, wo-

---

655 New York, The Frick Collection and Frick Art Reference Library Archives, Manuscript Collections, College Art Association of America Records 1919-1938, Series I: The Index of Twentieth Century Artists 1927-1938, Subseries 3: Artists - Austrian, Box 19, Folder 22 „Erika Abels (pseudonyme D'Albert)”, Brief von Erika Abels-d'Albert an Unbekannt, Wien, 2. Juli 1931.

656 Siehe: Diese Arbeit, 27.

657 Nachlass HRP u. EPK, Postkarte von Maxim Mütz an Ludwig W. Abels, Chicago, Dez. 1925. Siehe: Diese Arbeit, 35.

658 Öl auf Leinwand, 46 x 58,5 cm, signiert und datiert „Erika Abels-d'Albert, Dez. 1930“. Das Bild war wohl ein persönliches Weihnachtsgeschenk der Künstlerin im Bekanntenkreis. Es wurde im Sommer 2011 im Wiener Kunsthandel angeboten und befindet sich heute in Wiener Privatbesitz.

659 Ursprünglich an ostasiatischen Königshöfen gezüchtet, kam diese Hunderasse Anfang des 17. Jahrhunderts nach Europa und war lange Zeit ausschließlich Adeligen vorbehalten. Erst seit dem späten 19. Jahrhundert fand der Japan Chin europaweite Verbreitung und wurde zum bevorzugten Schoßhündchen von Damen der oberen Gesellschaftsschichten. Die sich rasch ausdehnende, bald weltweite Bedeutung dieser Hunderasse zeigte sich in der Gründung des *Internationalen Club für Japan Chin* im Jahr 1920.

durch die Künstlerin eine maximale Präsenz des Dargestellten erreicht. Die Kostbarkeit des Hündchens spiegelt sich auch in den eleganten Farben wider. Die intensiven, zugleich gedämpften und aufeinander abgestimmten warmen Farbtöne von Braun über Bordeauxrot bis Graulila, harmonieren trefflich mit dem Weißschwarz des Hundefells. Wenngleich dem Gemälde innerhalb des Œuvres Erika Abels-d'Alberts sicherlich keine herausragende Bedeutung zukommt, so ist es dennoch ein höchst erfreuliches, rares Zeugnis von der – in den Rezensionen häufig gelobten – farblichen Raffinesse der Künstlerin.

Das *Portrait Hans Kühn* (Abb. auf S. XXXV) entstand zwei Jahre später, 1932.[660] Kühn[661] zählte zum Bekanntenkreis der Familie Abels. Er war Dichter und Kunstsammler und langjähriger Lebensgefährte des in dieser Arbeit mehrfach erwähnten Benno Moser. Diesem war auch das Portrait „von der Malerin persönlich gewidmet".[662] Das Bild zeigt Kühn als Bruststück, wiederum in engem Bildraum, dem/der Betrachter_in frontal zugewandt und in repräsentativer Aufmachung mit Anzug, Krawatte, Trenchcoat und Hut. Den linken Arm hält der Dargestellte vor der Brust, das Handgelenk stark abgewinkelt. So wird – soweit auf der schlechten Schwarzweißabbildung erkennbar – eine Armbanduhr, als weiteres Prestigeobjekt sichtbar.

---

660 Öl auf Karton, 61 x 50 cm, signiert und datiert: „Erika Abels-d'Albert 1932". (Berlin, DHM, DB zum *Central Collecting Point München*, Datensatz zu „Mü-Nr. 47544", http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp_add.php?seite=6&fld_1=47544&fld_1_exakt=exakt&suchen=Suchen (August 2011).) Der komplette Datensatz besteht aus: Kontrollnummernkartei - Nr. CP061279, Restitutionskartei - Nr. CP110072, Objektfotografien – Nr. CP165667. Dank an Frank Beseke vom Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen / Berlin für die Genehmigung zur Abbildung.

661 Johann Kühn, *06. Mai 1902, †29. April 1943; Kühn beging aus Angst, als Homosexueller in ein KZ deportiert zu werden, während des Zweiten Weltkrieges Selbstmord. (Pippal, Pippal, 22.) Bestattet ist Kühn im Grab von Benno Moser am Hietzinger Friedhof. Zitiert nach: Friedhöfe Wien, Verstorbenensuche „Johann Kühn", http://www.friedhoefewien.at/eportal/ep/home.do?tabId=0 (September 2012).

662 BDA - Archiv, Restitutionsmaterialien, Personenmappe „Benno Moser" K. 41/2, z.Zl. 664 v. 1949. Benno Moser hatte das Bild mit rund 200 weiteren Kunstgegenständen seiner Sammlung gegen Kriegsende an seinen Geburtsort Sulzbach am Inn in Bayern evakuiert. Im Herbst 1946 wurde der (noch vorhandene) Großteil dieser Kunstgegenstände in den Gewahrsam der Dienststelle der Militärregierung von Bayern gebracht. Dort wurden die Gegenstände erfasst und fotografiert – sie bilden die heutige DB zum Central Collecting Point München. Benno Moser musste sich gegenüber den Behörden in Bayern und später in Wien jeden Verdachts freimachen, dass die Werke aus entzogenem Vermögen stammten und dass er der rechtmäßige Eigentümer war. Am 05. April 1949 erhielt Benno Moser vom Bundesdenkmalamt Wien fast alle Kunstwerke zurück, darunter auch das *Portrait Hans Kühn*. (BDA - Archiv, Restitutionsmaterialien, Personenmappe „Benno Moser" K. 41/2, Empfangsbestätigung, Zl. der Freigabe 45.184 – 3Vst/49.) Ein weiteres Bild Erika Abels-d'Alberts, ein *männliches Brustbildnis*, Öl auf Karton, das ebenfalls im Besitz von Benno Moser nach Sulzbach evakuiert worden war, blieb hingegen vermisst. (BDA - Archiv, Restitutionsmaterialien, Personenmappe „Benno Moser" K. 41/2, Verzeichnis, Zl. 7795/48.) Heute ist der Verbleib beider Werke unbekannt. Dank an Irene Skodler / Büro der Kommission für Provenienzforschung.

14. DIE EMIGRATION ERIKA ABELS-D'ALBERTS NACH PARIS

Bis heute ist ungeklärt, explizit wann und aus welchen Gründen, Erika Abels-d'Albert nach Paris übersiedelte. Auch in den österreichischen Archiven konnten bedauerlicher Weise keinerlei klärende Archivalien ausfindig gemacht werden.[663] Selbst die nächstliegendste Quelle, ihre Briefe an das Ehepaar Pippal aus den letzten 15 Lebensjahren, gibt darauf keine Antwort. In einem einzigen Autographen, in einem einzigen Satz, geht Erika Abels-d'Albert darauf ein. Das Trauma der Emigration ist selbst rund 40 Jahre danach unverkennbar:

> „Sie [Eugenie Pippal-Kottnig] sagen, wenn ich einen Herzenswunsch habe möchten Sie ihn erfüllen. – ich habe keinen mehr! Denn ich sehe >was verloren ist perdu<. – Sind unsere Sachen verbrannt oder gestohlen oder ich weiss nicht was, ich will es nicht wissen – meine Gesundheit ist nicht die Beste und vor allem habe ich ja nicht mehr ein Alter um vieles ertragen zu können."[664]

Die Textstelle gibt viel Raum für Spekulation. Entweder war ihre Niederlassung in Paris – wie jedenfalls bezüglich ihrer Eltern zu vermuten ist – anfänglich nur als vorübergehende gedacht und eine Rückkehr zu einem späteren Zeitpunkt aufgrund der politischen Machtverhältnisse nicht mehr möglich, oder es handelte sich explizit um eine Flucht.[665] Aufklärung ist durch die Recherche in französischen Archiven zu erhoffen.

Eine Übersiedlung um die Mitte der 1930er Jahre kann für wahrscheinlich erachtet werden. Das ist der Zeitraum der letzten (dokumentierten) Ausstellungen in Wien und der ersten nachweisbaren in Paris. Als spätest möglicher Zeitpunkt ist der Herbst 1941 zu nennen, genauer gesagt die Zeit um den 04. November, als eine „Hauserhebung" in der Altgasse 27 vorgenommen wurde, die ergab, dass Erika Abels-d'Albert „dort nicht mehr wohnhaft" war. Daraufhin wurde die Künstlerin von ihrem Atelier, das sie 20 Jahre lang benützt und in dem sie die letzten Jahre auch gelebt hatte, amtlich abgemeldet.[666]

---

663 Eine Anfrage an das ÖStA - Archiv der Republik (August 2011) betreffend Erika Abels-d'Albert wie ihre Eltern blieb ergebnislos. Im angefragten Zeitraum (1929-1941) konnten keinerlei amtliche Ausreise-Aufzeichnungen ausfindig gemacht werden. Durchsucht wurden das Datenbanksystem *AIS* und die Passzettel- und Wanderamtskartei, ebenso die Gauakte. Dank an Heinz Placz und Hana Keller / beide ÖStA - Archiv der Republik. Ebenso brachte eine Anfrage an das *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* keine Hinweise. Dank an Andreas Peham / DÖW.

664 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels d'Albert an Familie Pippal, 23. Okt. 1971.

665 Zur Situation von österreichischen Künstlerinnen im Exil siehe: Plakolm-Forsthuber, Emigration. Zur allgemein schwierigen Situation von Emigrant_innen in Frankreich siehe: Rita Thalmann, Soziale und politische Selbstbehauptung deutschsprachiger Emigrantinnen in Frankreich 1933-1945, in: Siglinde Bolbecher (Hg.), Frauen im Exil (Zwischenwelt Bd. 9), 2007, S. 138-152.

666 WStLA, Historische Meldeunterlagen „Erika Abel(e)s-(d'Albert), *03. Nov. 1896". Dank an Klaralinda Ma-Kircher / MA 8. Diese amtliche Abmeldung hat zu der logischen, aber – zum Glück – irrigen Annahme geführt, dass Erika Abels-d'Albert in ein Konzentrationslager deportiert wurde und dort umgekommen ist. Siehe etwa: Doppler, Blickwechsel, 125.

14.1. Die wirtschaftliche Notlage bildender Künstler_innen um 1930

Eine Emigration Erika Abels-d'Alberts Anfang der 1930er Jahre ließe sich, unabhängig von persönlichen, nicht bekannten Gründen aus der allgemein wirtschaftlichen Notlage in Österreich ausreichend erklären. Gerade der Kunstsektor war davon besonders betroffen. Bereits 1925 hatte Hans Tietze „das plötzliche Nachlassen der Aufnahmefähig des Marktes" beklagt, was sich, so Tietze weiter, „katastrophal auf die Produktion" auswirkte. Von diesem „Verbraucherstreik" waren seiner Ansicht nach „die sogenannten modernen Richtungen am härtesten" betroffen.[667] Fünf Jahre später hatten sich seine Bedenken noch verstärkt: „Man könnte nicht sagen, dass gar keine Kunst vorhanden ist, aber sie übt keine Wirkung aus: wir wissen mit der Kunst nichts anzufangen."[668] Die Feststellung Tietzes bestätigte sich aussagekräftig im Falle des Wiener Künstlerhauses: Ausstellungsbesucher_innen blieben aus, es kam zu einer noch nie dagewesenen Auftragsflaute, sogar die Hausenteignung drohte.[669] 1930, ein Jahr nach der Weltwirtschaftskrise, meldete sich Tietze erneut zu Wort und brachte einen weiteren essentiellen Punkt in die Diskussion ein. Er sprach von der unaufhaltsamen Verarmung jenes gutsituierten, liberalen Bürgertums, „zu deren Tradition bisher eine Art von Verhältnis zur Kunst"[670] gehört und das um die Jahrhundertwende die österreichische Kunst vielfach angeregt und großzügig mitfinanziert hatte. Für die neuen Reichen, also jene Kreise, die während des Krieges und danach zu Vermögen gekommen waren, war Kunst – dies konstatierte neben Tietze auch Carry Hauser – „nicht viel mehr als eine Ware, mit der man spekulieren konnte".[671] Innerhalb weniger Jahre brach der Kunstmarkt völlig zusammen.

Drastische Notappelle und verzweifelte Selbsthilfeaktionen der Künstler_innen waren die Folge. So etwa gründeten Carry Hauser und Clemens Holzmeister 1932 die *Notgemeinschaft für Kunst und Schrifttum*.[672] Der Hagenbund hatte bereits ein Jahr zuvor eine Art Versteigerungssystem propagiert, bei dem potentielle Käufer_innen ihr Preisangebot machen konnten und letztendlich der/die Höchstbietende den Zuschlag bekam. 1932 ging der Hagenbund bezüglich Selbstunterbietung der Künstlerinnen und Künstler noch weiter. Jetzt waren Kunstwerke nicht nur gegen Bargeld, „sondern auch im

667 Hans Tietze, Die Reaktion in der Kunst, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 59, N.F. XXXV, 1925/26, S. 6-10. Zitiert nach: Winkelbauer, Moderne, 12.

668 Hans Tietze, Die Kunst unserer Zeit, Flugschriften der Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien, 1930. Zitiert nach: Winkelbauer, Moderne, 13.

669 Aichelburg, Künstlerhaus 1861-1986, 93.

670 Hans Tietze, Gemeindepolitik und moderne Kunst, in: Der Kampf, 20. Jg., Heft 8, 1927. Zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 79.

671 Carry Hauser, Von Kunst und Künstlern in Österreich, 1938, S. 20. Zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 79.

672 Nierhaus, Adoration, 70.

Tauschweg gegen Waren und Leistungen, für die die Künstler Verwendung finden können“ zu erwerben.[673] Die gleiche Praxis wurde in der 17. Ausstellung der VBKÖ im Herbst 1932 angewandt.[674]

14.2. Politische Repressalien an Künstler_innen nach Machtergreifung der Nationalsozialist_innen

Ebenso gewichtige Gründe, Österreich zu verlassen, stellten für tausende Menschen politische und/oder rassistische Repressalien dar. Über ein parteipolitisches Engagement Erika Abels-d'Alberts ist in den 1930er Jahren, wie auch allgemein, nichts bekannt. Jedoch lässt die (unbekannte) Darstellung *Arbeiter* ebenso wie das Ölbild *Le sourcier* (Tf. 9 / XV), das eigentlich einen Arbeiter bewaffnet mit einer Stange zeigt, auf eine Stellungnahme der Künstlerin zu politischen Ereignissen schließen – im zweiten Bild möglicher Weise auf den Widerstand der Arbeiter gegen den stärker werdenden Nationalsozialismus. Bereits gut zehn Jahre zuvor hatte die Künstlerin ihr (sozial-)politisches Engagement mit ihrem Gemälde *Schaffnerin* öffentlich vorgestellt. Bezüglich rassistischer Repressalien gegen Erika Abels-d'Albert (wie auch gegen ihre Eltern) aufgrund ihrer jüdischen Herkunft väterlicherseits liegen derzeit keine Quellen vor.[675]

Wie abrupt und exzessiv Repressalien gegen Andersdenkende einsetzten, zeigte sich bereits zeitgleich in Deutschland, als Hitler am 30. Jänner 1933 zum Reichskanzler ernannt wurde. Nur ein Monat später, in der Nacht des Reichstagsbrandes vom 27. zum 28. Februar, setzte eine massive Verhaftungswelle ein. Diese war bereits für viele Intellektuelle und politisch Andersdenkende in Deutschland das Signal zum Aufbruch,[676] so auch, um nur ein Beispiel aus dem Kunstbereich zu nennen, für die Wiener Malerin Trude Waehner. Von 1928-32 in Dessau als Studentin am Bauhaus von Paul Klee, musste sie 1933 wegen ihrer offen gezeigten antifaschistischen Haltung aus Berlin fliehen. Aus ihrer geplanten, ersten großen Einzelausstellung bei Bruno Cassirer, die ihr wohl den künstlerischen Durchbruch gebracht hätte, wurde nichts mehr. Waehner flüchtete nach Wien – auch die Cassirers schlossen ihre Kunsthandlung und emigrierten – wo sich nur wenige Jahre später die Repressalien wiederholten. So wurden ihr 1937 anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Würthle Hakenkreuze in Bilder und Rahmen geschnitten. Es kam aber noch schlimmer: Bereits wenige Tage nach dem Anschluss wurde Waehner im Büro des Werkbundes, für den sie nach ihrer Flucht nach Österreich tätig war, gesucht. Spätestens im Mai 1938 war sie erneut auf der Flucht, diesmal aus Österreich.[677]

---

673 A. M., Die Frühjahrsausstellung des Hagenbundes, in: Arbeiter-Zeitung, 17. Mai 1932. S. 5. Zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 80.

674 Hans Ankwicz-Kleehoven, Jahresausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen, in: Wiener Zeitung, 25. Okt. 1932. S. 7. Zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen, 80.

675 Die religiöse und kulturelle Herkunft ihrer Mutter, Anna Abels geborene Mewes, ist nicht vollkommen geklärt. Archivalisch gesichert ist, dass sie nach der Geburt evangelisch getauft wurde. Siehe, Diese Arbeit, 28.

676 Flügge, Montparnasse, 60.

Die Machtergreifung Hitlers in Deutschland und bald auch jene Engelbert Dolfuss' in Österreich hatte eine geistige Diaspora zur Folge. Sie umfasste die Gebiete der Kunst, der Politik und der Wissenschaft. Zu dem wichtigsten Zentrum des Exils wurde neben Prag, Amsterdam, London und der Côte d'Azur, Paris.[678] Willi Münzenberg brachte die dortige Situation nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialist_innen auf den Punkt: „Paris wird die Stadt der Emigranten. Täglich kommen hundert an. Hier trifft sich alles.“[679] Ähnliches schilderte rückblickend die sozialdemokratische Pädagogin und Gymnasialdirektorin Minna Lachs: „Den heimatlos gewordenen revolutionären Geistern, den mutigen avantgardistischen Künstlern und Philosophen, ihnen allen bot Frankreich Zuflucht und geistige Geborgenheit. Hier fanden Gebildete von überall eine zweite Heimat.“[680]

Künstlerinnen und Künstler ließen sich vorzugsweise in Paris nieder, weil jene Stadt seit Jahrzehnten – von Impressionismus über Cézanne und die Fauves bis hin zum Kubismus – als Mekka der modernen Kunstproduktion und des Kunsthandels schlechthin galt. Nach einer kurzen Pause, bedingt durch den Ersten Weltkrieg und dem damit verbundenen Kriegstrauma, stieg seit Mitte der 1920er Jahre das gegenseitige Interesse der einstigen (und zukünftigen) Kriegsgegner Frankreich und Österreich (wie Deutschland) erneut kontinuierlich an.[681] Was also lag für Erika Abels-d'Albert näher, als sich nach Paris zu begeben, wo sich ihre Eltern bereits seit Jahren eine zweite Existenz aufgebaut hatten?

14.3. Die Etablierung Erika Abels-d'Alberts auf dem französischen Kunstmarkt in den 1930er Jahren

In Paris lassen sich von 1933 bis 1938 – ungeachtet der Frage, ob Erika Abels-d'Albert zu diesem Zeitpunkt bereits dort lebte oder nicht – vier Ausstellungsbeteiligungen und zwei Werkverkäufe nachweisen. Sie zeugen vom seriösen Bestreben der Künstlerin, sich auch auf dem französischen Kunstmarkt zu etablieren. Die namhaften Ausstellungsorte dokumentieren ein ersten Gelingen.

1933 nahm die Künstlerin nirgendwo geringer als im Salon d'Automne teil und zwar an jener berühmt gewordenen Ausstellung, in der den vom Nationalsozialismus verfolgten Künstler_innen eine

677 Anon., Trude Waehner. Zeichnungen und Aquarelle, (Katalog Albertina Wien), 1966, S. 8. Zitiert nach: Plakolm-Forsthuber, Emigration, 54. Zu Waehner siehe auch: Plakolm-Forsthuber, Waehner. Zur Verfolgung weiterer Künstlerinnen in Österreich unter der NS-Herrschaft, wie Helene von Taussig, Broncia Koller, Marie-Louise von Motesiczky, Greta Freist oder Friedl Dicker-Brandeis siehe: Plakolm-Forsthuber, Zwischenkriegszeit.

678 Flügge, Montparnasse, 60.

679 Kristina Schewig-Pfoser / Ernst Schwager, Österreicher im Exil. Frankreich 1938-1945, in: Ulrich Weinzierl (Bearb.), Österreicher im Exil. Frankreich 1938-1945, 1984, S. 5.

680 Minna Lachs, Zwischen zwei Welten. Erinnerungen 1941-1946, 1992, o. S. Zitiert nach: Winkelbauer, Moderne, 8 f.

681 Boeckl, Das Andere, 29.

eigene Sektion zur Verfügung gestellt wurde.[682] Erika Abels-d'Albert war mit einem Werk, dem *Portrait de Mme Peuvergne*, vertreten.[683]

Im Februar 1935 wird die Künstlerin zum zweiten Mal in Paris fassbar. Sie stellt nun in der Galerie Grégoire Schusterman aus – möglicher Weise in Form einer Einzelausstellung, denn eine kurze Rezension in der Zeitschrift *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité* nennt nur sie. Das fehlerhafte Französisch des im Folgenden vollständig wiedergegebenen Textes, wirft die Frage nach ihrer bzw. der Autorenschaft Ludwig W. Abels' auf.

> „Erika d'Albert. Une exposition intéressante. On décélera vite ici les influences subies et en particulier, celle de Cézanne. C'est que la peinture d'ERIKA D'ALBERT est d'une belle franchise et d'une parfaite simplicité: elle ne dissimule rien. Ces influences, au reste, n'ont pas, été subies passivement: elles ont éveillé une couriosité très personelle et stimulent sans cesse, l'activité de l'artiste. Qu'il s'agisse d'une portrait ou d'une nature morte, Erika d'Albert n'a recours pour traduire son subject qu'à des moyens picturaux très purs. Son dessin assez marqué cerne la forme avec beaucoup de précision; mais il est toujours établi dans ses toiles relativement à la couleur qui dicte les déformation nécessaires.
>
> Nul recours a la facilité, à une harmonie facile, ou au gracieux. Erika d'Albert aborde avec un beau courage toutes les difficultés d'un art rigoureux. Elle s'est d'abord un peu trop attachée aux détails. Mais après avoir poussé assez avant son analyse, elle ne manquera pas d'amplifier sa manière sans rien perdre de sa fermeté.“[684]

Die Zeilen verweisen gleich eingangs auf den Vorbildcharakter des längst ikonenhaft verehrten Cézanne, nennen im gleichen Atemzug jedoch auch die individuelle, eigenständige Verarbeitung durch die Künstlerin. Diese Sichtweise erinnert stark an die beiden Rezensionen anlässlich ihrer ersten Ausstellung 1913. In der Folge lobt der/die nicht genannte Autor_in die Einfachheit und Präzision der großen Form wie die hohe Bedeutung der Farbe in den ausgestellten Werken. Die angesprochenen Genres, Portrait und Stillleben, verweisen auf deren ungebrochen hohen Stellenwert im Schaffen Erika Abels-d'Alberts. Bemerkenswert ist die Kritik am Ende des Textes, die der Künstlerin ein vormals übermäßiges Festhalten am Detail vorwirft. Der/die Autor_in schließt die Ausstellungs-Beurteilung mit den Worten, dass es der Künstlerin jedoch gelungen sei, dieses Manko – bei unverändert starker Ausdruckskraft – abzulegen.

---

682 Friederike Kitschen / Julia Drost, Deutsche Kunst und französische Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik, 2007, S. 23.

683 Salon d'Automne, Catalogue des Oeuvres exposées, Paris 1933, S. 85. Als Wohnadresse der Künstlerin war die Rue Jean-Jacques-Rousseau Nr. 18 angegeben. Dank an Paul Guoi / Salon d'Automne.

684 Anon., Erika d'Albert, in: Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 1. Feb. 1935, S. 6.

Die ausgestellten Werke sind weder in Anzahl, Titel noch ausgeführter Technik bekannt. Lediglich von einem Werk, dem bereits erwähnten Portrait *Nelly* (1929, Tf. 7 / XIII) haben wir Kenntnis. Eine Reproduktion des Ölgemäldes bebilderte besagte Rezension.

Nur wenig später, im Frühjahr 1935, beteiligte sich Erika Abels-d'Albert erneut an einer Ausstellung und zwar an der so wichtigen, analog zum Künstlerhaus jährlich stattfindenden Exposition der *Société Nationale des Beaux-Arts*.[685] Wiederum war sie mit einem Portrait vertreten und wiederum wurde dieses in der Beaux-Arts abgebildet. Die Reproduktion ist mit *Le sourcier* (Tf. 9 / XV) betitelt, was übersetzt soviel wie „Wünschelrutengänger" heißt. Da es sich jedoch (wie bereits gesagt) um keine Wünschelrute, sondern um eine Stange handelt, ist gut denkbar, dass es sich dabei um das Ölgemälde *Mann mit Stange* handelt, das die Künstlerin drei Jahre zuvor, anlässlich der Wiener Künstlerhausausstellung 1932 eingereicht hatte.[686] Der zweizeilige Begleittext hebt, ident mit der Rezension in der Galerie Schusterman, die Entschlossenheit („fermeté") der Künstlerin als Stilmerkmal ihrer Kunst hervor.[687]

Um die gleiche Zeit, datiert mit 10. Mai 1935, lassen sich zwei Werkverkäufe Erika Abels-d'Alberts belegen: *Diane* auf Karton um 400 Franc und *Hortensia* ebenfalls auf Karton um 230 Franc.[688] 1938, fünf Jahre nach ihrer ersten Ausstellung im Salon d'Automne, gelang es der Künstlerin erneut dort mit einem Ölgemälde präsent zu sein. Gezeigt wurde ihr Portrait *Monsieur Georges*.[689]

Weitere Anhaltspunkte zur beruflichen Etablierung Erika Abels-d'Alberts in Paris sind nicht bekannt. Was einstweilen gesagt werden kann, betrifft erneut – wie ein roter Faden sich durch die Arbeit ziehend – ihren Vater. Ludwig W. Abels unterstütze seine Tochter auch im Exil und promotete sie, scheinbar wo immer möglich, so auch in eigenem Zusammenhang. Das zeigt ein Kurzbeitrag über ihn „le professeur Ludwig W. Abbels [sic!]" anlässlich seines 70. Geburtstages in der Beaux-Arts.[690] Darin wurden nicht nur einige seiner kunsthistorischen Publikationen gewürdigt – wie jene über die österreichische Kunst, über Donatello, Rembrandt und die moderne Kunst sowie ein in Arbeit befindliches Werk über die Miniaturmalerei in Frankreich –, sondern dem Beitrag war auch, anstatt wie üblich eine Fotografie, ein Portrait des Jubilars (Tf. 10 / XVI), gemalt von Erika Abels-d'Albert, als Reproduktion beigefügt.[691]

---

685 Anon., A la Société Nationale des Beaux-Arts, in: Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 3. Mai 1935, S. 7 f; Ebenso: Bénézit, Dictionnaire, 1, 82.

686 Der Grund für den Namenswechsel und damit für die Entpolitisierung ist nicht bekannt.

687 Anon., À la Société Nationale des Beaux-Arts, in: Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 3. Mai 1935, S. 7 f.

688 Bénézit, Dictionnaire, 1, 82.

689 Salon d'Automne, Catalogue des Oeuvres exposées, Paris 1938, S. 90. Als Wohnadresse Erika Abels-d'Alberts war abermals die Rue Jean-Jacques-Rousseau Nr. 18 angegeben.

690 „Il prépare actuellement un ouvrage sur la Miniature en France." Zitiert nach: Notiz anl. des 70. Geburtstages von Ludwig W. Abels, in: Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 26. März 1937, S. 2.

691 Das Bild wurde betitelt mit *Le professeur Ludwig W. Abels*. Das Bruststück zeigt Abels in Frontalansicht am Tisch sitzend und in einem Buch lesend. Der stark nach allen Seiten hin beschnittene Bildraum und dessen hintere Be-

Der runde Geburtstag Ludwig W. Abels' wurde auch in Österreich wahrgenommen. Mehrere Tageszeitungen wussten als Notiz darüber zu berichten. Eine Notiz lässt die damalige Situation emigrierter, im Kunstbereich Tätiger in Paris erahnen. So war zu lesen, dass „Prof. Abels [… seinen 70er] unter lebhafter Anteilnahme der hiesigen österreichischen Kolonie und der Pariser Kunstwelt“ gefeiert hatte.[692] Wie gut vernetzt war Erika Abels-d'Albert innerhalb dieser Communities?

Die Zeit um den Kriegsbeginn brachte für Erika Abels-d'Albert einschneidende, familiäre Veränderungen. Nur wenige Monate nach seinem 70. Geburtstag, am 02. Juni 1937, starb Ludwig W. Abels völlig unerwartet an den Folgen einer schweren Operation.[693] Zweieinhalb Jahre später, Ende 1939, verstarb auch ihre Mutter, Anna Abels. Sie wurde wie ihr Gatte zuvor auf dem Friedhof von Thiais[694] bestattet.[695]

Mit der Ausstellung im Salon d'Automne 1938 verlieren sich derzeit die Spuren Erika Abels-d'Alberts für rund eineinhalb Jahrzehnte. Es ist nicht bekannt, wo (wenn auch wahrscheinlich in Paris) und unter welchen, vielleicht lebensbedrohlichen, Umständen die Künstlerin die Kriegsjahre verbrachte und ob sie in dieser Zeit ihrem Beruf nachgehen konnte. Gleiches gilt für die unmittelbare Nachkriegszeit. Ungeklärt ist bis dato auch – um noch einmal auf ihre Verwandten zu sprechen zu kommen –, ob sich diese rechtzeitig in Sicherheit bringen konnten, vielleicht in Paris selbst, oder ob sie in Konzentrationslager deportiert und dort ermordet wurden. Gewiss ist: Erika Abels-d'Albert hat die Shoah überlebt.

---

grenzung mittels eines Vorhangs findet sich als Gestaltungselement auch im Portrait *Nelly* (1929) und bei *Hacky* (1930). Insofern ist gut möglich, dass dieses Portrait ident ist mit dem Bild *Mein Vater*, welches die Künstlerin 1932 im Künstlerhaus anlässlich der 53. Jahresausstellung eingereicht hatte. Somit wäre das Bild auf spätestens Herbst 1932 zu datieren.

692 Wien, ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Mappe „Abels, Ludwig W. “, Zeitungsausschnitt vom Juni 1937 in der Mappe mit den Autographen zu Ludwig W. Abels (keine weiteren Angaben).

693 Wiener Zeitung, 03. Juni 1937, S. 6. Eventuell erlag Ludwig W. Abels einer Magenoperation. Abels litt seit frühen Jahren an einem schweren Magenleiden. Bereits 1905 schrieb er: „Es geht nicht schnell, besonders weil ich selbst sehr leidend bin, mein Magen macht schreckliche Faxen. (habe auch die gestrige Nacht in der bekannten qualvollen Weise verbracht. Heute geht's wieder besser.)“ (Nachlass HRP u. EPK, Brief von „Luigi“ an Anna Abels, 15. Aug. 1905.) Auch Erika Abels-d'Albert thematisiert in einem Brief wohl indirekt das Magenleiden ihres Vaters, wenn sie fragt: „[I]st es Ihnen [Eugenie Pippal-Kottnig] bekannt, ob der Prof. Schönbauer, der grosse Chirurg, noch lebt – kennen Sie ihn vielleicht persönlich? Ich kannte ihn nicht – aber mein Vater.“ Zitiert nach: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 29. Sep. 1967.

694 *Cimetière parisien de Thiais*, 261 route de Fontainebleau, 94320 Thiais, eröffnet 1929; Auf diesem (Armen-)Friedhof wurden viele Familien- und Heimatlose beigesetzt, so etwa Joseph Roth, der 1933 dem NS-Regime durch seine Emigration nach Paris entkam und am 27. Mai 1939 in einem Pariser Armenspital starb. Zitiert nach: Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Roth (Mai 2011).

695 Ludwig W. Abels ist mit seinem (lebenslangen) Spitznamen „Luigi“ Abels im *Livre annuelement de 1937,* dem Sterbebuch des Friedhofes von Thiais, eingetragen. Der Leichnam Anna Abels' wurde lt. Auskunftsbüro des Friedhofs am 1. Jänner 1940 überstellt. Der Tod der Mutter von Erika Abels-d'Albert muss somit wenige Tage zuvor erfolgt sein. Herzlichen Dank an Monika Kern, die diese Informationen im Sommer 2010 vor Ort einholte.

15. DIE NACHKRIEGSJAHRZEHNTE

Die Spuren Erika Abels-d'Alberts, die sich Ende der 1930er Jahre in Paris verlieren, lassen sich im Mai 1952 wieder auffinden, als der Maler Hans Robert Pippal und seine Ehefrau, die Architektin Eugenie Pippal-Kottnig, eine Parisreise unternahmen. Als Dolmetscherin und Fremdenführerin ging ihnen „Fräulein Abels" zur Hand. Der Kontakt dürfte, so vermutet Martina Pippal, über den Wiener Kunsthändler Benedikt, vulgo Benno, Moser zustande gekommen. Dieser war, wie bereits erwähnt, vor dem Krieg Mentor ihres Vaters Hans Robert Pippal gewesen und stand mit diesem auch nach dem Krieg noch in losem Kontakt. Moser war auch in (geschäftlicher ?) Verbindung mit der Familie Abels.[696] Dies nicht nur vor ihrer Emigration nach Paris, sondern, wie sich durch diese Vermittlung zeigt, bis weit über den Zweiten Weltkrieg hinaus. Über Benno Moser gelangte letztendlich auch das Konvolut aus Büchern, Zeitschriften, Fotos und dem Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts sowie ein Türschild der Familie Abels und eine Büste von Ivan Meštrović, Ludwig W. Abels darstellend, Ende der 1970er Jahre als Geschenk an Hans Robert Pippal.[697]

Nach dem Parisbesuch 1952 blieb der Kontakt zwischen dem Ehepaar Pippal und „Fräulein Abels" bestehen. Sie sahen sich zwar nie wieder,[698] verkehrten aber mittels Briefen. Der früheste der insgesamt 31 erhalten gebliebenen Autographen der Künstlerin datiert vom 9. April 1961, der Briefverkehr dürfte jedoch bereits vorher aufgenommen worden sein. Der letzte Brief schließlich wurde kurz vor ihrem Tod im Jahr 1975 verfasst. Sie schrieben sich zu Weihnachten, Ostern und aus dem Urlaub, gelegentlich auch öfter. Das verbindende Element dieses Briefwechsels war die beiderseitige Begeisterung für die Kunst. Erika Abels-d'Albert berichtete über aktuelle Pariser Kunstausstellungen und gab vereinzelt Kommentare zu Künstlern (jedoch so gut wie nie zu Künstlerinnen) ab. Eugenie Pippal-Kottnig schrieb über laufende Auftragsarbeiten und bevorstehende Projekte. Die Briefe boten Erika Abels-d'Albert die Möglichkeit, in ihrer Muttersprache zu kommunizieren und mit ihrer Heimatstadt Wien, der sie sich noch immer stark verbunden fühlte, in Verbindung zu bleiben.

Neben aktuellen, kunstbezogenen Inhalten geben die Briefe – höchst fragmentarisch – Einblick in die Kindheit Erika Abels-d'Alberts, worauf bereits eingegangen wurde.[699] Einige Briefe aus dem Jahr

---

696 Pippal, Pippal, 26. Wie wichtig Benno Moser als Kunstsammler und -händler war, belegt ein annähernd 200 Kunstgegenstände seiner Sammlung umfassendes Verzeichnis. Es führt neben Werken aus Bronze, Porzellan und Keramik auch Gemälde und Zeichnungen an, so von Schiele, Klimt, Kokoschka, Faistauer, Emil Nolde, Max Liebermann, Albert Paris Gütersloh, Kolo Moser und Carl Moll. Zitiert nach: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Personenmappe „Benno Moser" K. 41/2.

697 Siehe: Diese Arbeit, 13.

698 Während eines Parisaufenthaltes der Familie Pippal im Sommer 1973 war Erika Abels-d'Albert nicht anzutreffen (Freundliche Mitteilung von Martina Pippal per E-Mail, 30. Juni 2011). Es ist anzunehmen, dass sich die Künstlerin zu diesem Zeitpunkt auf Sommerfrische befand. Siehe: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 17. Okt. 1973.

699 Siehe: Diese Arbeit, Kapitel *Erinnerungen an die Kindheit: Erika Abels-d'Alberts und das Who is Who...*, 37-43.

1965 stehen in Zusammenhang mit einem vermeintlichen Bild des spanischen Renaissancemalers Louis de Morales, welches das Ehepaar Pippal erworben hatte. Erika Abels-d'Albert half bei der Suche nach Informationen über den Künstler und nach internationalen Experten (und Expertinnen ?). Auch Jahre später stand sie „aus Freundschaft – und für Landsleute[!]“[700] hilfreich zur Seite. Briefe aus dem Jahr 1973 nehmen Bezug auf ein Portrait von Hans Robert Pippal, das dieser anlässlich des Paul-Louis-Weiller-Preises an die *Académie des Beaux-Arts* geschickt hatte, aber am Transportweg verloren gegangen war. Die Künstlerin versuchte den Verbleib des Werkes zu eruieren. Neben diesen konkret bedingten Inhalten geben die Briefe allgemein über den sozialen wie wirtschaftlichen Status quo und die gesundheitliche Verfassung der alternden Künstlerin Auskunft. Als einzigartig autobiographische Quellen zeugen sie vom Leben und Denken Erika Abels-d'Alberts von den 1960er Jahren bis zu ihrem Tod 1975. Die Briefe wurden von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit zeichengetreu transkribiert und können im Anhang dieser Arbeit nachgelesen werden.[701]

15.1. Die Lebenssituation Erika Abels-d'Alberts in den 1960er und 1970er Jahren

Bereits der früheste erhaltene Brief an das Ehepaar Pippal, 1961 verfasst, ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Die zu diesem Zeitpunkt 64-jährige Künstlerin schreibt:

> „Was mich betrifft hatte ich noch vor Wochen etwa meine Schülerinnen – und plötzlich hat sich das alles geändert. – Der Augenarzt wurde immer dringender in seinem Urteil – seiner Ansicht – dass die einzige Lösung ein Aufenthalt im Gebirge sei – und da ich ihm immer deutlicher zu verstehen gab dass ich absolut ohne Mittel bin die mir einen solchen Aufenthalt erlauben würden gab er mir eine Empfehlung an eine soziale Einrichtung – ich hatte viele Wege zu machen – kurz und gut ich wurde ohne Kosten in eine Augenklinik im Gebirge geschickt. – […] Sie glauben es mir dass diese plötzliche Veränderung mich verwirrt hat – – seit vielen Jahren keine Reise mehr gemacht – mehr als 800 Klm. von Paris entfernt – und mein Misstrauen meine Sachen in meinem Dachzimmer ohne jede Sicherheit zu lassen und – die Ungewissheit! meine Augen werden vielleicht nur hier – nur vorübergehend – besser sein! – 21 [April] – ich konnte nicht fortsetzen – man hat nicht viel Zeit zum Schreiben – die verschiedenen Kuren sind die Hauptsache. – Auf Ihren Reisen haben Sie sicher die >Route Napoléon< kennen gelernt – an dieser wundervollen Route liegt die Klinik – 600 meter Höhe. – Das Gebirge – die Tannenwälder – die Luft – Sie wissen wie schön das ist – aber Sie glauben mir dass ich nicht sehr glücklich bin – auch die Gemeinschaft mit ungefähr 30 Personen – sehr lärmend und die

[700] Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 27. Nov. 1965.

[701] Siehe: Diese Arbeit, Anhang *Das Briefmaterial*, CII-CXLIII.

T.S.F. [transmission sans fil] liebend! ist nicht sehr für meine Nerven gemacht –. Auch regnet es viel – wahre Sündfluten [sic] !“[702]

Aus weiteren Briefen ist zu erfahren, dass Erika Abels-d'Albert während ihrer letzten 25 Lebensjahre in einer typischen Pariser Mansardenwohnung, bestehend aus einem winzigen „Zimmer von ung. [efähr] 2 1/2 zu 3 Metern“ lebte.[703] Die Wohnung befand sich im 6. Stock[704] ohne Aufzug[705] in einem der vornehmen Häuser am *Place du Théâtre-Français*[706], dem heutigen *Place André-Malraux*, im ersten Arrondissement, somit in städtebaulich exponierter Lage.[707] Der Platz war Endpunkt der majestätischen *Rue du l'Opera*, jener Prachtstraße, die nach den Plänen von Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) neu angelegt wurde, um die Oper mit dem Louvre zu verbinden.[708] Weltweit bekannt ist der Place du Théâtre-Français als von Camille Pissarro mehrfach umgesetztes Bildmotiv kurz vor Ende des 19. Jahrhunderts. Ihre Einzimmer-Dachgeschoßwohnung beschrieb die Künstlerin folgendermaßen:

„[...] die Wände und – die 2 Kästen sind beladen mit einigen meiner Bilder, Zeichnungen, mit Photos von Freunden u.a. Ihre Martina – von Ansichtskarten von Reisen meiner Freunde oder selbst gekauft […] – dann Bücher und die Lehrbücher […]. Ausserdem habe ich die schwere Krankheit Briefe und Einladungen aufzuheben – so habe ich viele Momente wo mir schwindelig wird – man kann das alles nicht so in Ordnung und sauber halten wie es unbedingt notwendig wäre. Kommt hinzu dass sich alles sträubt in mir mein Quartier und das Haus zu verlassen trotzdem es unmöglich ist ein oder zwei Zimmer mehr zu bekommen.“[709]

Erika Abels-d'Albert betonte, dass eine größere Wohnung „keine Geldfrage“ sei.[710] Dennoch muss die wirtschaftliche Situation der Künstlerin als bescheiden, zunehmend sogar als prekär bezeichnet werden. Ihren finanziellen Unterhalt verdiente sie – wohl schon seit Jahren, möglicher Weise bereits seit ihrer Emigration nach Paris bzw. dem Tod ihres Vaters – mit der Erteilung von privatem Sprachunterricht. In den 1960er Jahren unterrichtete sie „einige sehr liebenswürdige Schülerinnen“[711], „alles Frauen die einen Beruf haben und wo ihnen die deutsche Sprache notwendig ist […]“.[712] Das Einkommen reichte jedoch nur für das Notwendigste, denn bereits Anfang der 60er Jahre war sie bezüglich der Finanzierung ihres Kuraufenthaltes auf eine wohltätige Institution angewiesen. Die im eingangs zitierten

---

702 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 09. April 1961.

703 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 27. Nov. 1965.

704 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 13. Dez. 1964.

705 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 17. April 1973.

706 Die Adresse ist den wenigen noch erhaltenen Kuverts der Briefe Erika Abels-d'Alberts entnommen.

707 Die Wohnung behielt Erika Abels-d'Albert bis zu ihrem Tod. Seit wann sie dort lebte, ist nicht bekannt.

708 Gilles Desmons, Waking Paris. 30 original walks in and around Paris, [4]2008, S. 102.

709 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 27. Nov. 1965.

710 Ebd.

711 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, Mai 1962.

712 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 18. Okt. 1965.

Brief vom April 1961 angesprochene Augenerkrankung war chronisch, die Schonung der Augen oberste Priorität.[713] Sie stellte daher auf Anraten der Ärzte den Deutschunterricht ein, nahm ihn allerdings nach einiger Zeit wieder auf, da sie, wie sie schrieb „die Untätigkeit und die Einsamkeit nicht mehr ertragen“ konnte.[714] Wahrscheinlich war er auch finanzielle Notwendigkeit. Nur wenige Jahre später musste sie den Unterricht aus gesundheitlichen Gründen endgültig beenden.[715]

Geldmangel dürfte auch der Grund dafür gewesen sein, dass Erika Abels-d'Albert „seit vielen Jahren keine Reise mehr gemacht“ hatte.[716] „Besser nicht zählen“ kommentierte sie 1961.[717] Einzig im Hochsommer gönnte sie sich einen ca. einmonatigen Aufenthalt auf dem Land unweit von Paris, um der Hitze der Großstadt zu entgehen und ihre Augen zu kurieren.[718] Anfänglich in kleinen Pensionen quartierte sie sich später, da kostengünstiger, in „Couvents“ „bei den Religiösen“ ein.[719] Hin und wieder erhielt sie Einladungen von befreundeten Familien in deren Landhäuser.[720]

Wie zunehmend angespannt ihre finanzielle Lage war, geht aus vielen beiläufigen Erwähnungen in ihren Briefen hervor. So empfand sie den Verkaufspreis von Ausstellungskatalogen und Kunstbüchern als „énorm“, der Erwerb war ihr nicht möglich.[721] Die neuesten Kunstzeitschriften blätterte sie in einer Bibliothek durch.[722] Sogar die Anhebung der Posttarife thematisierte sie gegen Ende ihres Lebens besorgt, dass darunter ihr Briefverkehr mit der Familie Pippal leiden könnte.[723]

Eugenie Pippal-Kottnig linderte die finanzielle Not Erika Abels-d'Alberts, indem sie ihr zu Weihnachten und gelegentlich auch zwischendurch kleinere Geldbeträge und liebevoll ausgewählte, modische Kleidung schickte, die die Künstlerin (meist) dankbar annahm.

---

713 Sie spricht von einer „Reizung der Iris“ verursacht durch Rheumatismus. Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 25. Juni 1961.

714 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 18. Okt. 1965.

715 „Ich arbeite nur mehr mit wenig Schülerinnen – nehme keine Neuen –. ich fürchte schon seit mehr als einem Jahr dass ich nicht mehr fortsetzten könnte – das cérébral – das Erinnerungsvermögen hat seine Kräfte erschöpft – die grammatikalischen Regeln sind in ein Loch gefallen und meine Nervenkraft war zu Ende.“ Zitiert nach: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 06. Dez. 1966.

716 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 09. April 1961.

717 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 25. Juni 1961.

718 „LABARoche – Rochette, Pension „Les Hortensias“, Ht-Rhin, den 22. Juli 64 […] Vor bald 8 Tagen haben mich Freunde hier in dieser schönen Gegend installiert – die reine Luft der Vogesen – die ich von hier aus sehe – soll mir gut tun – vor allem meinen Augen. – Die Hitze in Paris – seit 2 Wochen ungefähr – wurde mehr und mehr unerträglich – vor allem in meiner Mansarde – und dieser Tage vernahm ich dass in Paris die Hitze auf 35º stieg – –.“ Zitiert nach: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 18. Mai 1964.

719 Gemeint waren damit Frauenklöster, die während der Sommerferien die Internatsräume der Schülerinnen an Privatpersonen vermieteten. Siehe etwa: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 08. Sep. 1970; Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 04. Juni 1972.

720 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 25. Juni 1961; Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 22. Okt. 1972.

721 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 17. Okt. 1973.

722 U.a.: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 28. Feb. 1964.

723 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 30. März 1971.

15.2. Gewollte Remigration, ja oder nein?

All das Gesagte wirft die prinzipielle Frage auf, warum Erika Abels-d'Albert nach Ende des Zweiten Weltkrieges bzw. in den Folgejahren nicht nach Österreich zurückgekehrt ist. Die persönlichen Beweggründe kennen wir nicht. Jedoch gilt zu bedenken, dass die Frage „Remigration, ja oder nein?“ weit mehr als eine individuelle Entscheidung war. Sie muss in einem größeren (gesellschafts-)politischen Zusammenhang gesehen werden.

Nach dem Krieg kehrten nur wenige der aus politischen wie rassistischen Gründen verfolgten und geflohenen Österreicher_innen in ihre Heimat zurück. Von den geschätzten rund 135.000[724], die nach 1938 flüchteten – nur für diesen Zeitraum liegen Zahlen der Exilforschung vor –, remigrierten nicht mehr als 8%.[725] Das Interesse an Emigration, Vertreibung, Flucht und Exil während der NS-Zeit war nach Ende des Zweiten Weltkrieges sowohl in Österreich als auch in den zahlreichen Exilländern sehr gering und es sollte noch Jahrzehnte dauern, bis die Exilant_innen und deren Leistungen, und dies nicht nur in Österreich, ins öffentliche Bewusstsein traten.[726] Jene Vertriebenen, die nach Österreich zurückkehren wollten, wurden eher abgelehnt als willkommen geheißen und das betraf auch Künstlerinnen und Künstler. Man denke nur an die langsame und äußerst schwierige, letztendlich zum politischen Akt hochstilisierte „Heimkehr“ Oskar Kokoschkas. Künstlerinnen hatten es noch schwerer. Bekannt ist etwa der Versuch Trude Waehners, sich in der Nachkriegszeit auf dem heimischen Kunstmarkt (erneut) zu positionieren. Für sie war es doppelt schwer: als Frau und weil ihr ein Naheverhältnis zum Kommunismus nachgesagt wurde. So erfuhr die von Walter Koschatzky 1966 initiierte Großausstellung ihrer Arbeiten in der Albertina trotz internationaler Hochschätzung in der heimischen kon-

724 Wiesinger-Stock / Weinzierl / Kaiser, Vom Weggehen, 10-14, hier 10.

725 Wiesinger-Stock / Weinzierl / Kaiser, Vom Weggehen, 10-14, hier Anm. 1 auf S. 14. Die statistische Auswertung bezieht sich auf den Zeitraum von 1955 bis 1970. Die Gründe für die rare Remigration waren vielfältig: die wirtschaftlich äußerst schwierigen Bedingungen der Nachkriegsjahre, die drückende Wohnungsnot, die ablehnende Haltung der hier Gebliebenen, die den Zurückgekommenen vorwarfen, „den Krieg, die Bomben und den Hunger“ nicht miterlebt zu haben, und die allgemeine Unsicherheit, die jede Rückkehr zu einem neuerlichen, gewagten Neubeginn machte. Zitiert nach: Otto Binder, Rückkehr – wer musste, wer wollte, wer konnte? Beispiele aus dem Leben, in: Wiesinger-Stock / Weinzierl / Kaiser, Vom Weggehen, 168-175.

726 Keine Regierung Österreichs lud jemals die Geflüchteten und Vertriebenen ein, in ihre Heimat zurückzukommen und keine offizielle Seite bot jenen Hilfestellung an, die von sich aus heimgekehrt waren. (Beate Schmeichel-Falkenberg, Frauenexilforschung - Spurensuche und Gedächtnisarbeit, in: Siglinde Bolbecher (Hg.), Frauen im Exil, 2007, S. 15-20, hier 15.) Einzige – viel zu wenig bekannte – Ausnahme war Viktor Matejka, der erste Stadtrat für Kultur und Volksbildung (KPÖ) nach Kriegsende (1945-1949). (Siehe: Viktor Matejka, Widerstand ist alles. Notizen eines Unorthodoxen, 1984.) So konstatiert die aktuelle Exilforschung, dass das damalige Österreich „sich nur in ängstlicher Abgeschlossenheit seiner Identität sicher zu sein schien“. Mit der „gedankenlosen Hinnahme“ dieser Nicht-Rückkehr fand, so die aktuelle Exilforschung weiter, ein neuerlicher Bruch nach demjenigen durch Vertreibung und Ermordung statt. „Erst heute fragen wir uns, welche Verluste die Exilierten und das Land ihrer Herkunft dadurch erlitten haben. Welche neuen Impulse könnte Österreich noch von ihnen erhalten? Wo versuchen sie und ihre Nachkommen bis heute, eine neue Heimat zu finden, und wie hat man sich den Alltag an unterschiedlichen Orten des Exils vorzustellen?“ Zitiert nach: Wiesinger-Stock / Weinzierl / Kaiser, Vom Weggehen, 10-14, hier Anm. 1 auf S. 10.

servativen Presse nur Kritik und Diffamierung. Es verwundert nicht, dass Waehner Österreich wieder verließ.[727]

Ob Erika Abels-d'Albert gerne zurückgekehrt wäre, wissen wir nicht. Aus den Briefen an das Ehepaar Pippal geht eine starke Verbundenheit mit Österreich und im Besonderen mit Wien, ihrem Lebensmittelpunkt von mehr als 30 und Schaffensmittelpunkt von gut 20 Jahren, hervor. So nahm sie bis ins hohe Alter regen Anteil an den Veränderungen in ihrer einstigen Heimatstadt.[728] Den Wunsch zurückzukehren artikuliert sie jedoch nie, selbst auf Besuch dürfte sie nicht mehr in Österreich gewesen sein. Es bliebe noch zu untersuchen, ob es beispielsweise arisiertes Familienvermögen in Wien gibt. Einen Antrag auf Entschädigung an die Republik Österreich hat Erika Abels-d'Albert jedenfalls nie gestellt.[729]

15.3. Die künstlerische Tätigkeit Erika Abels-d'Alberts nach dem Krieg

Die zentrale Frage ist, ob Erika Abels-d'Albert nach Ende des Zweiten Weltkrieges ihre Profession als Malerin und Graphikern weiterhin ausgeübt hat.[730] Auch dafür wären als nächstliegendste Quellen ihre immerhin 31 Autographen an das Ehepaar Pippal heranzuziehen, die ja in dieser Zeit entstanden sind. Allerdings erweist sich deren Durchsicht schnell als Flop. Die Künstlerin verschweigt darin nicht nur ihre Wiener Schaffensjahre, sondern auch jene im Exil. In einem einzigen Brief aus dem Jahr 1966 reißt sie dieses Thema kurz an. Sie schreibt:

---

727 Plakolm-Forsthuber, Waehner, 16 f.

728 Drei Textstellen machen das besonders deutlich: „Es ist anzunehmen dass er [José Gudiol] Wien kennt da wir [!] die wundervollen [Diego] Velasquez und Andere Spanier besitzen [...]“ (Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 09. Nov. 1965); „Ende décembre verbrachte eine Freundin mit ihrem Mann einige Tage in Wien – es war nicht der erste Besuch – aber dieses Mal allein sie konnten sich besser den Schönheiten Wiens hingeben – unsere [!] Kirchen – Paläis – Muséen – sie haben [Gustav] Klimt entdeckt – dessen Werke im Oberen Belvedere zu sehen sind – wie sie mir erzählten etc. etc. – Es gibt wo[h]l viel neues – Umgestaltungen – wie hier. – Falls Sie mir eines Tages wieder schreiben: ich musste plötzlich an das Zacherlhaus denken mit dem wundervollen Erzengel Michael von Ferdinand Andri – existiert das noch? Erinnere ich mich richtig dass der Architekt Pletchnik (?) [Josef Plečnik] war?“ und weiter unten: „meine Freundin sagte mir dass am Graben der Wagenverkehr untersagt ist – das ist wundervoll! Hier ist man immer in Gefahr überfahren zu werden.–“ (Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 07. Jän. 1973); „Vor einigen Tagen lieh mir eine Dame eine Revue, eine Nummer die die Photos des Besuches von [König] Baudouin und Fabiola in Österreich zeigt. Da habe ich die Bekanntschaft der personnalités in Wien gemacht. Der Ministre des Affaires Étrangères, der Président und seine Frau, die in der Hofburg residieren und der Bürgermeister etc. – Auch folge ich einer Serie von 14 Conférences illustrées, sur Vienne, im Musée des Arts Décoratifs. Die Photos in Couleures sind von einem Américain der in Paris lebt – ein Herr âgé der in seinem Leben viel gereist ist und dieses Frühjahr in Oesterreich war. – Die ersten zwei Vorträge haben mich nicht sehr begeistert – d.h. die Photos. – Existiert nicht mehr das Schweizertor in der Hofburg und die Salvatorkapelle (das Tor) (nicht weit von der Donau) die zwei schönen Überreste der Renaissance?“ Zitiert nach: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 23. Okt. 1971.

729 Freundliche Auskunft von Hubert Steiner (per Telefon, 27. Juli 2011), zuständig für die Akten des *Hilfsfond*, Wien, ÖStA - Archiv der Republik.

730 Deren detaillierte Erforschung ist nicht Teil dieser Arbeit.

„Dieser Tage begegnete ich einer Dame – die den grössten Teil des Jahres in der Provinz lebt (in deren Familie sich eine ziemliche Anzahl meiner Bilder befindet –) erzählte mir dass ihr Sohn der sich eine sehr gute Situation in Afrika – in Gabon – geschaffen hat – sehr intelligent et arbeitsam – nach und nach einen Teil dieser meiner Arbeiten zu sich nimmt – ich hatte ihn und seine Schwester als Kinder portraitiert und ihre Grossmutter und Stilleben.“[731]

Bedauerlicher Weise nennt Erika Abels-Albert keine Namen. Auch bleiben die Entstehungsjahre der Bilder, möglicher Weise bereits vor oder während des Zweiten Weltkrieges, im Dunklen. Noch mehr Rätsel gibt eine weitere Stelle des gleichen Briefes auf, die da lautet: „Unterricht geben entsprach nicht meinem Temperament – dass ich es vorgezogen hätte diese – dreissig Jahre – meiner künstlerischen Tätigkeit zu widmen – Sie glauben es mir wol.“[732] Meinte Erika Abels-d'Albert damit, dass sie sich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr als professionelle Künstlerin auf dem Kunstmarkt behaupten konnte? Der Gelderwerb als Sprachlehrerin erschwerte oder schloss eine Karriere mehr oder minder aus. Das bestätigt indirekt auch das renommierte Künstlerlexikon von Bénézit, das in seiner Ausgabe von 1976 ausschließlich Werkverkäufe der Künstlerin aus dem Jahr 1935 nennt.[733]

Die allgemeine politische Lage betrachtend kann zusammengefasst gesagt werden, dass der Kunstsektor nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin von patriarchalen Strukturen diktiert wurde und dass er an der Glorifizierung des ausschließlich männlichen, weißen und westlichen Künstlerbildes festhielt. Unaufhaltsam nahmen Gewinnorientierung und die damit verbundenen Vermarktungsstrategien eine immer zentralere Rolle ein.[734]

Erika Abels-d'Albert war sich dieser Mechanismen sehr wohl erneut bewusst. Sie urteilte in besagtem Brief nicht nur „Kunsthändler c'est une affaire!“, sondern beendete ein Statement zu Pablo Picasso auch mit der Feststellung: „[...] zum Schluss kommen mir die 2 définitionen: publicité – commercial. Doch das ist ja eine grosse Notwendigkeit wenn man im XX! Jh. lebt. – und man muss dazu die Gabe haben.“[735] Sprach sich die Künstlerin diese „Gabe“ selbst ab? Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass Erika Abels-d'Albert jedenfalls die Tatsache nicht reflektierte oder zumindest nicht zu Papier brachte, dass das Wahrgenommenwerden auf dem Kunstmarkt – in Form von Ausstellungen, Kunstkritiken und Museumsankäufen – auch etwas mit dem Geschlecht zu tun hatte (und hat) und sie insofern als Frau und Künstlerin sicherlich benachteiligt war.[736]

Auch das in Paris entstandene Œuvre Erika Abels-d'Alberts ist so gut wie unbekannt. In den letzten Jahren sind jedoch Bilder im Kunsthandel aufgetaucht, die ihren Namen tragen. Zwei dieser Werke –

731 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 06. Dez. 1966.

732 Ebd.

733 Bénézit, Dictionnaire, 1, 82.

734 Schor, Avantgarde.

735 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 06. Dez. 1966.

736 Schor, Avantgarde, 112.

zwei Ölgemälde aus der Nachkriegszeit, die von den gegenwärtigen Besitzer_innen für vorliegende Arbeit freundlicher Weise erstmals zur Veröffentlichung freigeben wurden – sind insofern hier abgebildet.[737]

Das nicht datierte, frühere Werk dürfte um 1955 entstanden sein.[738] In Öl auf Leinwand gearbeitet, misst es 60 x 50 cm und ist rechts unten mit „d'Albert“ signiert. Verso, am Rahmen, trägt es die Bezeichnung *The girl from San Francisco* (Tf. 11 / XVII).[739] Es stellt als Halbfigur eine junge Frau in Seitenansicht dar. Ihr Kopf ist um 90 Grad gedreht, der Blick somit über ihre Schulter direkt aus dem Bild dem/der Betrachter_in zugewandt. Das Gemälde besticht durch Opulenz jedoch hart an der Grenze zum Kitsch. Die Kleidung der selbstbewusst aus dem Bild blickenden Dame ist im großen Stil der Wiederaufbauphase gehalten. Ganz in Weiß gekleidet, trägt die Unbekannte (sie selbst ?) ein mit Federn besetztes Trägerkleid, das kokett tief über die Schultern gerutscht ist. Der passende, ebenfalls mit weißen Federn besetzte Hut mit großer Krempe und schmalem, lila Hutband unterstreicht die fast bühnenhafte Garderobe. Die Dargestellte trägt einen modischen Bob und dezentes Make-up. Die gemalten Lichtreflexe an Schulter und Lippen wie am indifferenten, polychromen Bildhintergrund machen die Auseinandersetzung mit einer starken, punktuellen und künstlichen Lichtquelle im Bild deutlich. Dadurch, wie in Pose und gewählter Garderobe erinnert das Gemälde an mittels Blitzlicht geschossene Fotografien von Film- und Bühnenstars dieser Zeit. Der Pinselstrich changiert bewusst zwischen geschlossener und offener Malweise. Stilistisch weicht das Bild stark von den (wenigen) bekannten Werken der Vorkriegszeit ab. Ob das Bild wirklich von Erika Abels-d'Albert stammt, werden wohl erst zeitgleiche Vergleichsbeispiele klären können.

Das zweite Werk trägt den Titel *Lone Tree* (Tf. 12 / XVIII).[740] Es datiert aus dem Jahr 1965 und ist – völlig ungewohnt für Erika Abels-d'Albert – ein Landschaftsbild. Es zeigt einen kahlen, zur Seite geneigten Baum inmitten einer spätherbstlichen Landschaft. Eventuell steht dieser symbolisch für die alternde Künstlerin und die Landschaft für ihr fortgeschrittenes Lebensalter. Der deutlich pastose Farbauftrag ist in rötlich braunen Tönen gehalten, daneben überwiegt das Blautürkis des Himmels. Das Farbspektrum ist ungewohnt, gewohnt ist hingegen das Festhalten Erika Abels-d'Alberts an gegenständlicher Malerei.

---

737 Die Kontaktaufnahme erfolgte über die von mir angelegte Website zu Erika Abels-d'Albert. Alle Angaben basieren auf den Informationen der derzeitigen Eigentümer_innen. Beide Werke sind der Autorin vorliegender Arbeit nicht im Original sondern nur durch Farbabbildungen bekannt.

738 Der Datierung liegt neben der Farbigkeit des Bildes das Make-up und das Hutmodell der Dargestellten zugrunde. Dank an Regina Karner / Wien Museum - Modesammlung Hetzendorf.

739 Der Rahmen ist nicht original. Er dürfte vom Anfang der 1970er Jahre stammen, als das Bild im Kunsthandel in Deutschland vom derzeitigen Besitzer (aus Austin / Texas) erworben wurde.

740 Öl auf Hartfaserplatte, 60 x 40 cm, rechts unten mit „Erika D.['Albert] 1965.“ signiert und datiert. Ob die Bezeichnung *Lone Tree* dem (übersetzten) Originaltitel entspricht, ist nicht bekannt. Das Bild wurde vor rund 9 Jahren in Nelson, B.C., einer kleinen Stadt in Kanada, erworben und befindet sich heute in Privatbesitz in Kanada.

Es sei hier in Erinnerung gerufen, dass die Künstlerin zum Entstehungszeitpunkt des Bildes, auf Anraten der Ärzte, eigentlich nicht mehr malen durfte. Zwar war die schwere Augenentzündung aus dem Jahr 1961 abgeheilt, der Gesundheitszustand der Augen aber angeschlagen. Eine Briefstelle aus dem Jahr 1964 lässt darüber keinen Zweifel offen. Sie schreibt:

> „Der Augenarzt den ich kürzlich wieder konsultierte war sehr zufrieden mit dem Zustand meiner Augen – das hindert aber nicht dass diese Reizung der Iris besteht […] und dass der Arzt mir schon vor einiger Zeit erklärte – auf meine Frage hin – dass ich nicht mehr zur Malerei zurückkehren könnte.“[741]

Zweieinhalb Jahre später, im Dezember 1966, schreibt sie scheinbar endgültig: „Nur mehr Zuschauer zu sein erfüllt mich oft mit gemischten Gefühlen […].“[742]

Als „Zuschauerin“ verfolgte Erika Abels-d'Albert weiterhin das Kunstgeschehen. Sie hielt sich durch das Lesen der Kunstzeitschriften am Laufenden und verkehrte wohl auch in kunstinteressierten Kreisen, wenngleich die Briefe kaum Anhaltspunkte geben. Gerne unterstützte sie mit ihrem kunsthistorischen Fachwissen Freunde bei deren Recherchen.[743] Bis ins hohe Alter besuchte sie eine Vielzahl der jährlich stattfindenden, großen Pariser Kunstausstellungen. Zu ihren bevorzugten Ausstellungshäusern gehörten der Louvre, das *Musée des Arts décoratifs*, das *Musée de l'Orangerie*, das *Musée nationale d'art moderne*, damals noch im Palais de Tokyo situiert, weiters das *Grand* und *Petit Palais sowie* die *Bibliothèque nationale de France*. Obligatorisch war ihr der Besuch der Vernissagen, „gesellschaftliche Ereignisse“[744], “wo man Bekannte trifft“[745]. Gelegentlich besuchte sie eine Ausstellung mehrmals wie jene über Paul Signac Anfang 1964: „Ich bin dreimal hingegangen – den grössten Teil hatte ich nie gesehen – weil die schönsten und reifsten Arbeiten im Ausland sind – vor allem U.S.A.“[746]

Ihre Kommentare lassen ihre ungebrochene Begeisterung und Bewunderung für die Kunst fühlen. Sie demonstrieren nebenbei ihr großes – bereits seit ihrer Kindheit durch ihren Vater vermitteltes – Wissen über Sammlungsbestände:

> „Gegenwärtig ist im Musée National d'Art Moderne die Collection Rudolf Staechelin zu sehen (Sie haben sie vielleicht in der Schweiz auf Ihrer Reise gesehen?) Der größte Teil ist ein Erlebnis – so der >Arlequin< von [Pablo] Picasso – und [Paul] Gauguin und [Henri] Matisse etc. – Die Schweizer und Deutschen hatten die schönsten Stücke weggeschnappt – das heisst die Ar-

741 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 28. Feb. 1964.

742 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 06. Dez. 1966.

743 Das sei „ja kein fremdes Gebiet“, schreibt sie an Eugenie Pippal-Kottnig im Zuge ihrer Nachforschungen zu Louis de Morales. Auch betreibe sie zeitgleich „Nachforschungen in einer Bibliothèque für Freunde die ein sehr inter. [essantes] Bild erworben haben, eines ital. Meisters.“ Zitiert nach: Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 13. Dez. 1964.

744 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 27. Nov. 1965.

745 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 06. Dez. 1966.

746 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 28. Feb. 1964.

beiten aus der Zeit wo diese Künstler noch aufrichtig waren – sich noch nicht – für den Handel – immer wiederholten. – Ich wusste nicht – oder hatte es vergessen – dass in dieser Collection [Gustav] Klimt und [Egon] Schiele vertreten sind – es war eine grosse Überraschung für mich hier diese zwei mir wohlbekannten Schriftzüge zu entdecken."[747]

Die Themen der von ihr besuchten Ausstellungen waren breit gefächert, im Zentrum standen natürlich Malerei und Graphik von den klassischen „Meistern" bis ins 20. Jahrhundert. Ein eindeutiger Schwerpunkt lag auf namhaften Vertretern der französischen Malerei ab dem späten 19. Jahrhundert wie Toulouse Lautrec, Cézanne, Gauguin, Matisse, Maurice Denis, Picasso, Georges Braque etc. Das gelegentliche Entdecken von Werken österreichischer Künstler, die ihr aus Wien vertraut waren und die nun (postum) international berühmt waren – sie führt ausschließlich Männer an allen voran Klimt, Schiele und Kokoschka – wurde in ihren Briefen explizit wohlwollend erwähnt. Daneben interessierte sich Erika Abels-d'Albert für Ausstellungen angewandter Kunst wie etwa jene über den französischen Modeschöpfer Paul Poiret (1974), dessen Kreationen sie ja selbst um den ersten Weltkrieg inspiriert hatten. Sie kommentierte: „sehr intéressante, er hatte wundervolle Idéen und – viel Erfolg."[748] Bezüglich einer Ausstellung über realisierte Schmuckentwürfe von Georges Braque bemerkte sie vielleicht in Erinnerung an ihre eigenen, nicht von Erfolg gekrönten Mode- und Schmuckideen:

„[Georges] Braque hatte noch bevor er vom Leben Abschied nahm – die Genugtuung gehabt seine Schmuck-Entwürfe in sehr schönem – und sehr wertvollem – Material ausgeführt und ausgestellt zu sehen. – Er hatte einen Juwelier gefunden der die Vorstellungskraft – oder Gabe – besass nach den Zeichnungen die Wirkung in der Ausführung zu erkennen – und der sehr grosse Erfolg konnte nicht ausbleiben – vor den Vitrinen im >[Musée des] Arts Dècoratifs< hat man beinahe Schlange gestanden."[749]

Gelegentlich besuchte Erika Abels-d'Albert auch Ausstellungen über die Kunst anderer Völker und Erdteile, so etwa eine über die Hethiter oder die „alte Kunst Japans", die sie hochachtungsvoll mit den Worten „das Wundervollste – eindrucksvoll" resümierte.[750]

15.4. Erika Abels-d'Albert und die zeitgenössische Kunst

Fast keine Erwähnung in den Briefen hingegen finden Ausstellungen über die Kunst der Nachkriegszeit. Das ist bemerkenswert, denn vonseiten des Ehepaares Pippal musste zweifelsohne ein diesbezügliches Interesse bestanden haben. Es selbst arbeitete in einem modernen, zeitgemäßen Stil und Paris

747 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 18. Mai 1964.

748 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 01. April 1974. Zu Paul Poiret siehe auch: Diese Arbeit, Kapitel *Erika Abels-d'Albert als Modeschöpferin*, 85-96.

749 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 28. Feb. 1964.

750 Ebd.

war seit den späten 1940er bis mindestens in die frühen 1960er Jahre hinein noch einmal Drehscheibe der internationalen Kunstwelt, ehe New York zum neuen künstlerischen Brennpunkt avancierte. Die starke Orientierung österreichischer wie deutscher Künstler_innen an der Pariser Kunstproduktion, die gute Vernetztheit innerhalb der dort boomenden Kunstszene und deren Präsenz in den unzähligen Pariser Galerien mussten Erika Abels-d'Albert geläufig sein. Künstler_innen wie Willi Baumeister, Karl Otto Götz, Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Friedensreich Hundertwasser, Markus Prachensky und Günther Fruhtrunk, um nur einige wenige zu nennen, führten jenen länderübergreifenden Kunstdialog fort, den Erika Abels-d'Albert 40 Jahre zuvor bereits mit ihrem Œuvre vollzogen hatte.[751] Kann dennoch etwas über ihre Sichtweise zu den Kunstströmungen der Nachkriegszeit gesagt werden?

Erwähnung in den Briefen findet immerhin Jean Dubuffet. Die Künstlerin formulierte die Frage, ob man „L'Art brut" in Wien kenne.[752] Im Zuge anderer Textstellen, in denen die annähernd 70-Jährige auf die zeitgenössische Kunstproduktion eingeht, ist eine gewisse Ironie nicht zu überlesen. So schreibt sie 1963, anlässlich der großen Pariser Werkschau über Nicolas Schöffer, den Vater der kybernetischen Kunst:

> „Nicolas Schöffer dessen bewegliche Sculpturen aus verschiedenen Metallen durch die Bewegung und von Scheinwerfern beleuchtet glänzen – und die beweglichen – farbigen und tönenden Wände – lachen Sie nicht wenn ich Ihnen sage dass ich bei dem ersten Besuch Angst hatte – denn es war zu viel für meine Nerven und für meine Augen!"[753]

Ein Jahr später formuliert sie grundsätzlicher und deutlicher:

> „Man kehrt immer wieder zu den Quellen zurück – nur die Ausdrucksmittel wechseln. Aber mir scheint die Menge der Anregungen so verwirrend dass ich mir nicht vorstellen kann wie sich daraus gegenwärtig ein einheitlicher Style entwickeln solle. L'art abstrait ist ja an ihrem Ende angelangt."[754]

All das hier Zusammengetragene bezeugt, dass Erika Abels-d'Albert nicht nur bis ins hohe Alter am Kunstbetrieb teilnahm, sondern dass sie, selbst wenn die Briefe an das Ehepaar Pippal dies kaum thematisieren, auch – aus ihrem Wissen als Selbstproduzierende heraus – kritisch genau erkannte, was sich auf diesem Sektor abspielte. Nach all dem, was die Künstlerin während ihres Lebens durchgemacht hatte – denken wir nur an ihren steten Kampf um Anerkennung –, verdient diese Haltung gebührende Anerkennung. Selbst ihre Emigration, so sehr diese auch eine (persönliche) Zäsur bedeutet haben mochte, brachte sie nicht von der Kunst ab, ließ sie nicht resignieren. In starker Auseinandersetzung mit sich selbst – davon zeugen ihre Autographen – hat Erika Abels-d'Albert nie aufgehört Künstlerin zu sein.

---

751 Salm-Salm, Pariser Avantgarde.

752 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 29. Sep. 1967.

753 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 28. Feb. 1964.

754 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 13. Dez. 1964.

15.5. Die letzten Lebensjahre

Ein immer wiederkehrendes Thema der letzten Briefe Erika Abels-d'Albert ist neben der angeschlagenen, altersbedingten, gesundheitlichen Verfassung ihr zunehmend überempfindlicher bis depressiver Gemütszustand. Sie schreibt:

> „Wenn nach und nach vieles hier [in Paris] mich unglücklich machte – denn ich bin keine Natur dynamique aber contemplative – hat Paris immer seine Schätze die sich gleich bleiben – Monuments historiques – Muséen etc. – Doch der schreckliche Lärm – die Neuerungen auf vielen Gebieten – die ich nicht als glückliche Fortschritte ansehen kann machten und machen meine Seele krank – und meine Nerven. Ich habe einige befreundete Familien die mir nur Gutes wollen, aber eine gute, sichere Situation bewahrt nicht von [sic] Unglücksfällen und so hat jeder viel im eigenen Leben zu tun.“[755]

Ein anderes Mal formuliert sie:

> „Die neue Zeit hat etwas so erschreckendes für mich dass ich Mühe habe das Gleichgewicht zu behalten denn ich will nicht das Opfer all dieser Neuerungen sein. Opfer ist zu viel gesagt – aber die gewaltigen Veränderungen – die das XXe Jahrhundert mit sich bringt verdüstern mein Gemüt und beeinflussen auch meine Gesundheit.“[756]

Die Textstellen lassen klar erkennen, dass die mittlerweile 75-jährige Künstlerin die rasanten Veränderungen der Nachkriegszeit nicht mehr mitleben konnte bzw. wollte und diese zunehmend als existentielle Bedrohung ansah: „Meine Verwirrung ist sehr tiefgehend – ich habe nicht mehr die nötige Seelenruhe – die klare Überlegung – kurz: das normale Gleichgewicht.“[757] „[I]ch leide an allem was ich sehe, beobachte, lese. Das Jahrhundert ist mir wie eine schwere Beleidigung!“[758] Vor allem das Nachlassen der Schaffenskräfte griff ihr Selbstwertgefühl an. Wohl in Bewunderung Picassos, der mehrmals Thema in ihren Briefen ist, schreibt sie: „Ein Tag ist so lang – man kann vieles machen – aber man bleibt nicht immer in diesem glücklichen Zustand denn man wird müde – es ist nicht allen Menschen gegeben noch im 80. oder 90. Lebensjahr die activen Lebenskräfte zu haben.“[759] Gegen Ende ihres Lebens klagte sie zusehends über eine „entsetzliche Nervosité“[760] Sie litt an „schrecklichen Sensationen“ und bekrittelte, dass sie „bitter und sarkastique geworden“ sei.[761] Auch wenn sie „nicht den tiefen Glauben um zu beten“ empfand, „rettete [sie sich] jeden Tag einen Moment in die Kirche.“ Dort fand sie Ruhe und Trost.[762]

---

755 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 17. April 1973.
756 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 22. Okt. 1972.
757 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 08. Jän. 1972.
758 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 21. Dez. 1973.
759 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 07. Jän. 1973.
760 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 21. Dez. 1973.
761 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Familie Pippal, 04. Juni 1972.
762 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 30. März 1971.

Von ihrer Kirche, St. Rochus, kommend wurde Erika Abels-d'Albert am Samstag den 21. Dezember 1974 von einem Motorradfahrer „niedergestoßen". Zur Rekonvaleszenz hielt sie sich „bei den Religieusen auf dem Land" auf. Von dort, von Anfang Jänner 1975, datiert ihr letzter Brief an Eugenie Pippal-Kottnig. Darin erwiderte sie die Festtags- und Neujahrswünsche und dankte für die alljährliche Geldanweisung. Sie klagte über starke Schmerzen im Arm und in der Hand und über ihren Kummer, der „sehr profond" sei. Der unsichere, kaum lesbare Schriftzug verrät, wie schwer ihr das Schreiben bereits fiel.[763] Drei Monate später, am 07. März 1975 verstarb Erika Abels-d'Albert im Alter von 78 Jahren an den Folgen einer dringend notwendig gewordenen Operation.[764] Sie wurde am 11. März 1975 auf dem Friedhof von Thiais am Rande von Paris bestattet, wo bereits ihre Eltern die letzte Ruhestätte gefunden hatten. Dort befindet sich das Familiengrab noch heute (Abb. 31-33 / LIX).[765]

763 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 06. Jän. 1975.

764 Nachlass HRP u. EPK, Brief von Mme Prevost an das Ehepaar Pippal, 11. März 1975. Darin teilte Mme Prevost mit, dass sie Erika Abels-d'Albert über viele Jahre gekannt hatte. Aus deren Erzählungen wusste sie auch vom Ehepaar Pippal. Nähere Informationen zu Mme Prevost konnten leider nicht in Erfahrung gebracht werden.

765 Freundliche Mitteilung des Auskunftsbüros des Friedhofes von Thiais. „Erica Abels" wurde in Gruppe 23, Reihe 18, Grab Nr. 29 bestattet. Im Zuge dessen wurden die Gebeine der Eltern ihrem Grab beigelegt.

16. RESUMEE

Die vorliegende Arbeit stellt die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Wiener Künstlerin, Grafikerin und Modeschöpferin Erika Abels-d'Albert, recte Erika Abeles (1896 Berlin - 1975 Paris) dar. Ebenso findet ihr Vater, Dr. phil. Ludwig Wilhelm Abels, recte Ludwig Abeles (1867 Wien - 1937 Paris) – als Kunstexperte und Kunstkritiker sowie lebenslanger Mentor und Förderer seiner Tochter – gebührende, bis dato von der Forschung nicht zuteil gewordene Aufmerksamkeit.

Die Recherche in Archiven und die Auswertung diverser Autographen aus dem Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig ergaben, dass die heute nahezu vergessene Künstlerin Erika Abels-d'Albert in einem gutbürgerlichen (jüdischen), von Kunst und Schöngeist geprägten, familiären Umfeld aufwuchs. Sie selbst war römisch-katholisch.

Die gesellschaftliche Stellung der Familie Abel(e)es tritt in den Quellen vor allem durch den Großvater Erika Abels-d'Alberts väterlicherseits, Salomon Abeles, zu Tage. Abeles war einer der bestfundierten Uhrengroßhändler der Monarchie und langjähriger Zensor der *Allgemeinen Depositenbank*. Der gutbürgerliche, familiäre Hintergrund der Künstlerin zeigt sich durch weitere Familienmitglieder. Ihr Onkel Viktor, neben ihrem Vater der zweite Akademiker in der Familie, war Arzt in Wien wie im noblen Kurort Karlsbad. Ihr Onkel Theodor war Kaufmann in Budapest, ihre Tante Clara lebte als Kaufmannsgattin samt Familie ebendort. Den hohen Stellenwert der Kunst innerhalb der Familie Abel(e)s verdeutlichen die Berufe dreier weiterer Onkel. Karl Abeles war Schriftsteller, Max und Heinrich Musiklehrer. Beide letztgenannten lebten (nachweisbar für die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg) in New York. Werden die Lebensmittelpunkte weiterer, enger Verwandter der Künstlerin in Betracht gezogen – Familienangehörige ihrer Mutter, Anna Abels geborene Mewes, lebten in Deutschland – so wird die Länder ja Kontinente übergreifende, familiäre Vernetzung der Familie sichtbar.

Sekundär galt das Interesse dieser Arbeit (neben Erika Abels-d'Albert) ihrem Vater Ludwig W. Abels. Anhand der Erarbeitung seiner Biographie wurde deutlich, dass er als Kunstkritiker und Kunstexperte von Ruf jene – bestmögliche – Basis für den späteren Beruf seiner Tochter schuf. Abels förderte durch sein Wissen nicht nur das Kunstinteresse Erika Abels-d'Alberts von Kindheit an (wenn er es nicht sogar selbst geweckt hatte) und unterwies sie in Kunstgeschichte sowie den modernsten internationalen, vor allem von der Wiener *Secession* propagierten Kunstströmungen. Er sorgte auch für ihre künstlerische Ausbildung und unterstützte und promotete sie zeitlebens als professionelle Künstlerin.

In Anlehnung an eine feministische Gewichtung der Arbeit wurde auf die künstlerische Ausbildung Erika Abels-d'Alberts eingegangen. Dass sie 1911/12 Unterricht bei Irma von Duczyńska und 1912/13

bei F. A. Harta nahm, lässt erkennen, dass sie früh, bereits im Alter von 14 Jahren, ihrem Wunsch nachkam, diese Tätigkeit einmal professionell auszuüben. Ihre Ausbildung – über die im Detail nichts bekannt ist – fand im kleinen privaten, somit elitären und wohl auch kostspieligen Rahmen statt. Größere Ausbildungsstätten wie etwa die *Wiener Kunstgewerbeschule* oder die *Kunstschule für Frauen und Mädchen*, die angehenden Künstlerinnen respektable Ausbildungen boten, hat Erika Abels-d'Albert nachweislich nicht besucht.

Der Unterricht bei Irma von Duczyńska fand wahrscheinlich in deren gemeinsam mit Imre Simay, 1909 eröffneten, privaten Malschule im damals neu angelegten Stubenviertel statt. Die Entscheidung für Irma von Duczyńska als Lehrerin von Erika Abels-d'Albert fiel sicherlich durch Ludwig W. Abels. Für sie sprach neben ihrem Können – Abels lobte Duczyńska noch viele Jahre später als ausgezeichnete Malerin – wohl ihre für eine Künstlerin der damaligen Zeit ungewohnte Anerkennung auf dem (männlich dominierten) Kunstmarkt.

Ein nicht zu unterschätzender Aspekt dieser Lehrmonate ist – neben der rein künstlerischen Wissensaneignung – der Kontakt Erika Abels-d'Alberts zu Irma von Duczyńska und wahrscheinlich auch zu der dort unterrichtenden Bildhauerin (!) Elza Kövesházi Kalmár. Beide Künstlerinnen waren gebildete, selbstbewusste und moderne Frauen, die abseits gesellschaftlicher Normen ihr Leben nach eigenen frauenbewegt/emanzipatorischen Werten lebten und der Benachteiligung von Künstlerinnen am Kunstsektor gezielt Strategien entgegenzusetzen wussten.

Auch der Unterricht bei dem nur rund 12 Jahre älteren Felix Albrecht Harta ist als hoch einzuschätzen. Harta zählte zu dieser Zeit zu den bedeutendsten Erneuerern der österreichischen Malerei. War Irma von Duczyńska noch dem Impressionismus und Symbolismus verhaftet, so strebte Harta nach dessen Überwindung. Durch seine Bekanntschaft mit vielen fortschrittlichen Wiener Malern (und Malerinnen ?) und seine (auch kunsttheoretischen) Kenntnisse der neuesten, europäischen Kunstströmungen – etwa des Futurismus' und Kubismus' – hatte Erika Abels-d'Albert bereits sehr früh (zumindest indirekt) Zugang zu diesen elementaren Kunstentwicklungen. Zu überlegen ist auch, ob Hartas genaue Kenntnisse der französischen, zeitgenössischen Kunst als Ersatz für einen scheinbar nie getätigten – aber fast obligaten – Studienaufenthalt Erika Abels-d'Alberts in Paris, dem damaligen „Mekka künstlerischer Entfaltung", diente. Immerhin führte die Künstlerin Studienreisen nach Italien, Deutschland, Ungarn sowie Nord- und Südtirol an.

1913, im Alter von nur 16 Jahren, betrachtete Erika Abels-d'Albert ihre künstlerische Ausbildungszeit als im Großen und Ganzen abgeschlossen. Alleinig ein – 2009 von Martina Pippal erworbener – Brief des Architekten Alois Augenfeld vom Dezember 1913 beweist, dass die Künstlerin weiterhin – wiederum – Privatunterricht, in diesem Fall in Perspektive, zu nehmen gedachte.

Insgesamt lobte Erika Abels-d'Albert ihre private, künstlerische Ausbildung als ebenbürtig mit jener ihrer Berufskollegen – etwa angesichts des Aktzeichnens nach weiblichen w i e männlichen Modellen. Im Falle einer akademischen Ausbildung dieser – bedingt durch die ihrer Meinung nach veral-

tete Lehrmethode wie stilistische Auffassung an der Akademie – sah Erika Abels-d'Albert ihre Schulung sogar als überlegen an. Damit stellte sich die Künstlerin nicht nur in eine seit den Impressionist_innen vorhandene Tradition der Ablehnung einer akademischen Ausbildung, somit des bisherigen „Königsweges" für angehende (fast ausschließlich männliche) Künstler. Mit ihrer Selbstbezeichnung als „akademische Malerin", die sie rein formell nicht war, beanspruchte sie in aller Öffentlichkeit den ihren akademischen (männlichen) Berufskollegen analogen Status einer Professionistin mit all den – Künstlerinnen noch immer großteils verwehrten – Rechten. Diesen selbstbewussten Vorstoß setzte sie bereits zu einer Zeit, als angehenden Künstlerinnen in Wien der Zugang zu einer akademischen Bildung generell noch gar nicht möglich war.

Der Hauptteil der vorliegenden Arbeit galt Fragen nach der Etablierung Erika Abels-d'Alberts auf dem heimischen und 20 Jahre später auf dem französischen Kunstmarkt. Dabei wurden erstmals alle – aus (Archiv)Quellen und der Primär- wie Sekundärliteratur – fassbaren Ausstellungen bzw. Einreichungen hierfür samt den betreffenden Werken erfasst und chronologisch zusammengestellt. Diese Verzeichnisse finden sich im Anhang der Arbeit.

Es ließ sich feststellen, dass die Künstlerin bereits im Zuge ihrer ersten, für die eigene Karriere so wichtigen Ausstellung, die im Herbst 1913 im Österreichischen Kunstverein stattfand, eine Fülle an Strategien anwandte, um als Professionistin anerkannt und bekannt zu werden. Neben dem richtigen Zeitpunkt, dem Herbst als Hauptsaison von Kunstausstellungen, und dem traditionsreichen Ausstellungsort waren es die Wahl eines frankophonen Pseudonyms, „d'Albert", – womit auf Frankreich als elitäres Vorbild der eigenen Kunstproduktion verwiesen wurde – und die so wichtigen Ausstellungsrezensionen samt Reproduktion repräsentativer Fotoportraits. Die Rezensionen, von denen zwei bekannt sind, bezeichneten Erika Abels-d'Albert als „Wunderkind" und beanspruchten damit jenen Topos, der besagt, dass sich das zukünftige (männliche) „Genie" bereits im Kind zeige, nun selbstbewusst und ungewöhnlich für eine Künstlerin.

Zweifelsohne baute Erika Abels-d'Albert dabei auf die Mithilfe ihres Vaters. Eindrucksvoll ließ sich die Unterstützung Ludwig W. Abels' auch kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs feststellen, als die Künstlerin erneut ihre Karriere durchstartete und gemeinsam mit ihm eine eigene Künstler_innengruppe aufzubauen begann. *Die Unabhängigen*, wie sich die Gruppe nannte, gründeten sich im Frühjahr 1919 und stellten – in der Formation Erika Abels-d'Albert, Karl Angerer, Eduard Otto Braunthal, Adolf Schiffer und Slavi Soucek – erstmals im September 1919 im heute von der Kunstwissenschaft vielbeachteten Projekt *Das Haus der jungen Künstlerschaft* in der ehemaligen *Galerie Miethke* aus.

Im Zuge des diese Ausstellung begleitenden (nicht bebilderten) Katalogs liegt uns die bis dato umfangreichste Werkpräsentation von Erika Abels-d'Albert – beinahe 30 mehrheitlich namentlich genannte Portraits, Akte und Stillleben in Öl, Aquarell oder als Zeichnung – vor. Eine der ausgestellten Arbeiten war das Ölbild *Schaffnerin* von 1919. Es ist als öffentlichkeitswirksames, frauenbewegt/feministi-

sches Statement der Künstlerin zu werten, sich – mit ihren (künstlerischen) Mitteln – für das Grundrecht von Frauen auf (angemessen bezahlte) Lohnarbeit einzusetzen. Diese Thematik erlebte zu Kriegsende, als die von der Front heimkehrenden Männer die während des Krieges ihre Berufe ausübenden Frauen daraus verdrängten, einen brisanten Höhepunkt.

Das für die *Erste künstlerische Frauenbewegung* so aussagekräftige Bild fand als Werk einer Künstlerin scheinbar nur als Geschenk Eingang in den Bestand eines Museums (1924). Dort, im *Wien Museum*, lagert es – im Depot – bis heute. Es ist bis auf zwei Zeichnungen in der *Albertina*, die auch um diese Zeit erworben wurden, das einzige mir in einer öffentlichen Sammlung bekannte Werk der Künstlerin. Diese Geringschätzung der Kunst Erika Abels-d'Alberts – sicherlich auch aufgrund fehlender wissenschaftlicher Abhandlungen – spiegelt sich heute in extrem niedrigen Verkaufspreisen ihrer Werke wider.

Die rasche Zunahme an Mitgliedern – im Herbst 1919 zählten die Unabhängigen bereits 18 Mitglieder – lässt auf große Ziele Erika Abels-d'Alberts wie ihres Vaters schließen. Der zahlenmäßig stark erweiterten Gruppe gelang es, im *Wiener Künstlerhaus* im Zuge der großen Herbstausstellung 1919 auszustellen und auch etliche Werke zu verkaufen.

Nach dem derzeit noch ungewissen, baldigen Ende dieser Gruppierung – analog zu anderen, nur kurzlebigen Künstler_innenzusammenschlüssen nach Kriegsende – reichte die Künstlerin in den 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre regelmäßig bei der *Genossenschaft bildender Künstler* ein und war mehrmals auch mit Werken – vorwiegend Stillleben und Portraits – in deren Ausstellungen vertreten. Ja, nach derzeitiger Quellenlage ist das Wiener Künstlerhaus als bevorzugter Ausstellungsort Erika Abels-d'Alberts während ihrer Wiener Schaffensjahre anzusehen. Das Künstlerhaus – seit jeher renommierte, bürgerliche Kunstinstitution – war in der Zwischenkriegszeit zum Repräsentationsort auch moderner Künstler und – in weit geringerer Anzahl – moderner Künstlerinnen geworden. Dort mit Werken vertreten zu sein hieß, von höchster fachkundiger Instanz als Professionist_in anerkannt zu sein.

1925 fand die *VI. Kunstschau* des *Bundes österreichischer Künstler* selbst juriert im Künstlerhaus statt. Daran beteiligte sich Erika Abels-d'Albert. Neben einer aktuellen Arbeit war die Künstlerin auch mit einer sehr frühen, bereits 10 Jahre alten, vertreten. Damit wollte die Künstlerin wohl ihre einstige wie (ungebrochen) aktuelle Modernität ihres künstlerischen Schaffens unter Beweis zu stellen. Wo anders war das glaubwürdiger, als innerhalb des Bundes österreichischer Künstler, der neben dem Hagenbund als d a s Sammelbecken der österreichischen Zwischenkriegsmoderne galt.

Daneben ließen sich in besagtem Zeitraum der 1920er und frühen 1930er Jahre eine Reihe an kleineren Ausstellungsbeteiligungen Erika Abels-d'Alberts nachweisen, so mehrfach in Hietzing, jenem Nobelbezirk, in dem sie rund 20 Jahre lang arbeitete und wohnte. Dabei stellte sie stets – scheinbar selbstverständlich – mit (männlichen) Berufskollegen aus und dürfte ihre Kunst als absolut ebenbürtig angesehen haben.

Nur ein einziges Mal konnte eine Ausstellungsbeteiligung Erika Abels-d'Alberts in einem frauenbewegt/feministischen Kontext nachgewiesen werden. Im Frühling 1930 exponierte sie mit der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ)* im Zuge deren Jubiläumsausstellung *Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich*. Warum die Künstlerin – nachweislich – nur ein einziges Mal und dies so spät, 20 Jahre nach deren Gründung, mit der emanzipatorisch aktivistischen VBKÖ ausstellte, bleibt noch abzuklären. Die Frage interessiert umso mehr, da die VBKÖ – als erste Künstlerinnenvereinigung Österreichs überhaupt – eine elementare Funktion innerhalb der künstlerischen Frauenbewegung innehatte.

Bezüglich der zentralen Frage nach Ausstellungen Erika Abels-d'Alberts außerhalb Österreichs (vor ihrer Emigration wie danach) setzt diese Arbeit erst einen impulsgebenden Beginn. Die Erforschung internationaler Ausstellungsbeteiligungen wird zu den wichtigsten Aufgaben zukünftiger, wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Künstlerin gehören – genauso wie die Suche nach ihrem noch weitgehend unbekannten Œuvre. Wenngleich davon ausgegangen werden kann, dass Erika Abels-d'Albert – einem in der Moderne fast unverzichtbaren Modus entsprechend – auch im Ausland exponierte, konnte bisher nur eine Ausstellung in den USA im Jahr 1931/32 ohne Kenntnis des genauen Ortes und der Zusammenhänge nachgewiesen werden.

Die Frage nach den Strategien und Orten der Selbst(re-)präsentation Erika Abels-d'Alberts als professionelle Künstlerin zählte zu den gewichtigsten dieser Arbeit. Dabei zeigte sich, dass die Künstlerin – nachweisbar für ihre Wiener Schaffensjahre – auf das Konzept des sogenannten *modernen Künstlers* Bezug nahm und ihre individuellen Strategien danach ausrichtete.

Der moderne Künstler als mythisch verklärtes, von einer Aura der Faszination umgebenes Idealbild eines Künstlers – und weit weniger einer Künstlerin – etablierte sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts als normbeherrschendes Konzept. Es resultierte aus dem epochalen Wandel in der Kunstproduktion und dem sich dadurch veränderten Selbstverständnis der Künstler_innen. Diese begriffen sich nun als für einen anonymen Kunstmarkt autonom und „frei“ beruflich Tätige. Im Zuge dieses Wandels entstanden das Ausstellungswesen, der Kunsthandel und die Kunstkritik, somit jene Infrastruktur, die Künstler_innen ihre berufsspezifische Öffentlichkeit erst ermöglichte.

Erika Abels-d'Albert war sich der Spielregeln des Kunstmarktes – als regulierende Instanz, die letztendlich über Erfolg und Misserfolg entschied – völlig bewusst. Sie konnte diesbezüglich auch auf die jahrelange Erfahrung und stete Hilfe ihres Vaters bauen, der als Kunstkritiker und Kunstexperte diesen Markt selbst aktiv mitsteuerte. Dieses familiäre „Berufsgespann“, das von seinen Anfängen her eigentlich bis in die Kindheit der Künstlerin zurückreicht, als Ludwig W. Abels das Interesse seiner Tochter für die Kunst zu fördern begann, sollte über die Emigration der beiden hinaus auch in Paris erfolgreich sein.

Während der Wiener Schaffenszeit Erika Abels-d'Alberts sind eine Reihe von Politiken im Sinne des Konzepts des modernen Künstlers nachweisbar. Einige wurden exemplarisch in vorliegender Arbeit näher ausgeführt. Dazu zählen die bereits erwähnten Strategien der Selbstbezeichnung als akademische Malerin (von Beginn ihrer Karriere an), die Beanspruchung des Topos' vom „Genie“, das sich bereits im Kind zeige, und die bevorzugte Ausstellungstätigkeit mit Kollegen wie im Künstlerhaus. Dazu kam weiters die Mitgliedschaft Erika Abels-d'Alberts in Berufsverbänden, die neben rein praktischen Vorteilen die allgemeine Akzeptanz als Professionistin zu steigern half. Nachweisbar ist ihre Mitgliedschaft im *Zentralverband bildender Künstler Österreichs* und – etwas verstörend – im *Eckart Bund* (belegt für 1928), der im völkisch-nationalen Dunstkreis der (illegalen) NSDAP angesiedelt war.

Ausdruck des modernen Künstlers war der sogenannte *Künstlerhabitus*. Erst dessen Praktizierung garantierte, als Professionist_in öffentlich anerkannt zu werden. Zentraler Ausdruck des Künstlerhabitus' war das Atelier, das als unverzichtbarer weil stimulierender Bezugspunkt des schöpferisch tätigen Individuums angesehen wurde.

Auch für Erika Abels-d'Albert hatte insofern das Vorhandensein eines Ateliers oberste Priorität. Ihr erstes – ab dem Frühjahr 1915 – nachweisbares befand sich in der Gloriettegasse 13, der nobelsten Gegend von Hietzing. Die Entscheidung der Familie Abels für Hietzing als neuen Wohn- und Arbeitsort – zuvor hatte sie im ersten und achten Bezirk gewohnt – kam nicht von ungefähr. Der noch ländliche Stadtteil hatte sich in den Jahren zuvor zum bevorzugten Wohnort etlicher Einflussreicher und Wohlhabender etabliert. Ihnen (und ihrem Geld) folgten viele Kulturschaffende.

Einen Eindruck von diesem – einzimmergroßen Atelier direkt unter dem Dach eines höchst repräsentativen und gutbürgerlichen Wohnhauses – vermitteln Fotoportraits der Künstlerin aus dem Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig, einsehbar im Anhang dieser Arbeit. Diese Fotoportraits verstanden sich als klassische Selbstportraits, nun im Medium der Fotografie. Sie erhärten die These vom Atelier als Ort der Selbstinszenierung von Künstler_innen.

Nach rund zwei Jahren verlegte Erika Abels-d'Albert ihr Atelier für einige Monate in die nicht weit entfernte Maxingstraße 18. Nach diesen beiden, doch kurzlebigen Lösungen fand sie um 1919, erneut in Hietzing, im Dachgeschoß des ausgesprochen repräsentativen *Galileihofs* in der Altgasse 27 eine lange, bis zu ihrer Emigration/Flucht (?) in den 1930er Jahren andauernde Lösung.

Ein Aspekt, den diese Arbeit auch erstmals thematisiert, betrifft Erika Abels-d'Albert als Modeschöpferin. Dabei handelt es sich um einen bisher völlig unbekannten Berufszweig der Künstlerin. Erika Abels-d'Albert war neben ihrer (fast lebenslangen) Tätigkeit als Malerin und Grafikerin um den ersten Weltkrieg auch als Modezeichnerin und Modeentwerferin tätig.

Mit dem Interesse sich als freischaffende Künstlerin der Mode zu widmen folgte Erika Abels-d'Albert einem von der Wiener Werkstätte gesetzten Trend. Diese hatte 1911 eine eigene Modeabteilung ins Leben gerufen, um die (Damen-)Mode mithilfe von Künstler(_innen) zu reformieren und damit zur

allgemeinen Geschmacksbildung beizutragen. Die Vorbildhaftigkeit der Wiener Werkstätte – als die tonangebende, treibende Kraft des gesamten Kunstgewerbes seit ihrer Gründung 1903 – ist in den Modeskizzen und Modellen Erika Abels-d'Alberts ebenso sichtbar wie diejenige des damals international renommierten Pariser Modeschöpfers Paul Poiret. Daraus wird ersichtlich, dass sich Erika Abels-d'Albert auch auf dem Gebiet der angewandten Kunst an den top aktuellsten künstlerischen Strömungen der damaligen Zeit orientierte.

Die zahlreichen Entwürfe in ihrem Skizzenbuch (1919) wie mehrere Modefotografien, die die Künstlerin in eigenen Entwürfen abbilden (während des ersten Weltkrieges und kurz danach entstanden), – allesamt im Anhang dieser Arbeit abgebildet – zeigen Mode für die moderne, gutbürgerliche Frau. Neben Empfangs-, Straßen- und Soiree-Kleidern – alle mit loser Taille, also ohne Korsett – sind es vor allem Entwürfe für Reise- und Sportbekleidung die Aufmerksamkeit erregen. So findet sich in ihrem Skizzenbuch ein Entwurf für ein Fliegerinnenkostüm!

Die Modeentwürfe Erika Abels-d'Alberts sind – neben ihrem Ölgemälde *Schaffnerin* von 1919 – ein eindeutiges Indiz, dass sich die Künstlerin bereits früh mit Fragen eines alternativen, emanzipatorischen Weiblichkeitsentwurfes beschäftigt hat. Dies unterstreicht auch der Bubikopf, den sich die Künstlerin – wie auf einem Foto ersichtlich – früh, spätestens 1916 schneiden ließ.

Im März 1927 feierte Ludwig W. Abels seinen 60. Geburtstag. Obwohl Abels zahlreiche Ehrungen erhielt, war seine berufliche Perspektive – wohl aufgrund der katastrophalen wirtschaftlichen Situation in Österreich wie des immer offensichtlicher und aggressiver werdenden Antisemitismus' – bereits verstärkt auf Paris gerichtet, das nach wie vor internationales Zentrum der Kunst und des Kunsthandels war. Im Sommer 1929 übersiedelte er letztendlich (wohl gemeinsam mit seiner Frau) in die Seine-Metropole.

So gut die Übersiedlung Ludwig W. Abels' quellenmäßig fassbar ist, so ungewiss ist die Lage in Bezug auf Erika Abels-d'Albert. Sie dürfte in Wien geblieben sein, wo sie weiterhin an Ausstellungen teilnahm. Für das Jahr 1932 liegt die letzte derzeit fassbare Ausstellungsbeteiligung der Künstlerin in Österreich anlässlich der Wiener Frühjahrsmesse vor. 1933 wird sie dann im Zuge der Jahresausstellung im Salon d'Automne erstmals in Paris fassbar. Zwei Jahr später können Ausstellungen in der Galerie Grégoire Schustermann und der Société National des Beaux-Arts nachgewiesen werden und 1938 erneut im Salon d'Automne. Eine Übersiedlung (oder Flucht ?) der Künstlerin in diesem Zeitraum nach Paris, ist somit wahrscheinlich.

Diese Ausstellungsbeteiligungen – in namhaften Institutionen – fanden in der renommierten Fachpresse – wohl erneut durch Kontakte Ludwig W. Abels' – ihren Niederschlag. Ein verheißungsvoller, beruflicher Neustart Erika Abels-d'Alberts in der damals wichtigsten Kunststadt der Welt schien greifbar nahe. Der plötzliche Tod des Vaters im Sommer 1937 – die Mutter der Künstlerin starb Ende 1939 – und der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges setzten wohl allen Hoffnungen ein abruptes Ende. Wo

Erika Abels-d'Albert die Kriegsjahre verbrachte, wenn auch wahrscheinlich in Paris, ist derzeit nicht bekannt. Gewiss hingegen ist: sie hat die Shoa überlebt.

Die Spuren Erika Abels-d'Alberts finden sich erst rund 15 Jähre später wieder, als im Jahr 1952 das Wiener Künstlerehepaar Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig in Paris die Bekanntschaft mit der damals 55-jährigen Künstlerin macht. Die 31 Autographen der Künstlerin, die sich aus dem sich daraus entwickelnden Briefkontakt (bis zum Tod Erika Abels-d'Alberts 1975) erhalten haben, sind Ausgangspunkt vorliegender Arbeit gewesen. Sie beleuchten ein äußerst bescheidenes, zunehmend von Armut bedrohtes Leben der alleinstehenden Künstlerin in den 1960er und 1970er Jahren. In einer typischen Pariser Einzimmer-Mansardenwohnung lebend, verdiente sich Erika Abels-d'Albert – möglicher Weise bereits seit ihrer Emigration in den 1930er Jahren – ihren Lebensunterhalt mit privatem Deutschunterricht an junge Frauen.

Ob die Künstlerin nach dem Zweiten Weltkrieg nochmals auf dem Kunstmarkt Fuß fassen konnte, auf einem Markt der erneut patriarchal strukturiert war und der ausschließlich den männlichen (weißen) Künstler favorisierte, ist den Briefen nicht zu entnehmen. Sie selbst reflektierte eine Benachteiligung aufgrund ihrer Genuszugehörigkeit nicht.

Das Œuvre der Künstlerin in der Nachkriegszeit ist völlig unbekannt. Allerdings sind vor einigen Jahren auf dem Kunstmarkt zwei Gemälde – ein Frauenportrait von ca. 1955 und eine Landschaftsdarstellung (!) datiert mit 1965 – aufgetaucht, die ihre Signatur tragen. Die Echtheit dieser Werke wird wohl erst im Vergleich mit zeitgleichen (derzeit aber noch unbekannten) Werken der Künstlerin zu klären sein.

Das starke – trotzt Emigration nie unterbrochene – Interesse Erika Abels-d'Alberts an der Kunst riss auch nicht ab, als sie Anfang der 1960er Jahre bedingt durch eine chronische Augenerkrankung mit dem Malen aufhören musste. Sie blieb „Zuschauerin“ und besuchte weiterhin, teilweise mehrmals, die großen Kunstausstellungen in Paris und hier bevorzugt die Vernissagen, die sie als „gesellschaftliche Ereignisse“ lobte. Auch mit dem Lesen wichtiger Kunstzeitschriften hielt sie sich auf dem Laufenden. Die zeitgenössische Kunstproduktion betrachtete sie – aus ihrem Wissen als einst Selbstproduzierende heraus – kritisch genau.

Nach Österreich zurückzukehren war Erika Abels-d'Albert – wie dem Großteil der durch den Nationalsozialismus Vertriebenen – scheinbar keine Option. Eine ungebrochen starke Verbindung zu Österreich und vor allem zu Wien, ihrem Ausbildungs- und Schaffensort von über 20 Jahren, ist in ihren Briefen jedoch deutlich spürbar. Mit dem – bereits von Martina Pippal publizierten – aus dem Nachlass ihrer Eltern gesicherten Sterbedatum Erika Abels-d'Alberts, dem 07. März 1975, konnte (erneut) die allgemein geläufige – zum Glück irrige – Annahme widerlegt werden, dass die Künstlerin 1941 deportiert und in einem Konzentrationslager ermordet wurde.

Ziel vorliegender Arbeit war es, die inmitten der patriarchal strukturierten Kunstgeschichte vergessene Künstlerin Erika Abels-d'Albert in unser kollektives, kulturelles Gedächtnis zurückzuholen und dieses um ihren sehr individuell aktivistischen, emanzipatorischen Beitrag zu bereichern. Insofern versteht sich die Arbeit als kleines, aber dringend notwendiges Gegengewicht zum noch immer vorherrschenden „offiziellen" Geschichtsbild der Wiener Moderne, das diese aus einer Handvoll ausschließlich männlicher „Genies" konstruiert und Frauen auf eine vorwiegend reproduzierende Rolle – als Muse oder Modell – reduziert.

Die Fülle an frauenbewegten Ansätzen Erika Abels-d'Alberts fügt sich nahtlos in die um 1900 in der Tat vorhandene, ungeheure Menge und Bandbreite an individuellen und kollektiven „Einmischungsstrategien" von Künstlerinnen gegen normativ gesetzte, sie ausschließende, patriarchale (institutionelle) Strukturen.

Die umfassende Sichtbarmachung der emanzipatorischen, frauenbewegt/feministischen Geschichtspolitiken gerade auf institutioneller Ebene zählt, so Rudolfine Lackner im Vorwort der Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ), zu den überfälligen Aufgaben der kunstwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Wiener Moderne. Erst dadurch könne jener massive, bis heute andauernde Bruch, den der Nationalsozialismus in den Entwicklungsverläufen der künstlerischen Frauenbewegung/en verursacht hat, überwunden werden. Zentral dafür sei, zunächst einmal, die offizielle Anerkennung dieser frühen frauenbewegt/feministischen Politiken – auf institutioneller wie individueller Ebene – und deren Benennung als *Erste* oder *Historische künstlerische Frauenbewegung*. Einen bescheidenen Anteil hierzu beizutragen, war das primäre kunsthistorische und wissenschaftspolitische Anliegen vorliegender Arbeit.

ABKÜRZUNGS- UND SIGLENVERZEICHNIS

*	geboren am
†	gestorben am
?	fraglich
≤	entstanden vor oder in diesem Jahr
A	Aussehen des Werkes durch Abbildung bekannt
Abb.	Abbildung
anl.	anlässlich
Anm.	Anmerkung
Anon.	Anonym
a.o.	außerordentlich (Status Universitätsprofessor_in)
ATS	österreichischer Schilling
Aug.	August
Bearb.	Bearbeiter_in/Bearbeitung
Begr.	Begründer_in
Bd.	Band
BDA	Bundesdenkmalamt
bzgl.	bezüglich
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
DB	Datenbank
ders.	Derselbe
Dez.	Dezember
d.h.	das heißt
DHM	Deutsches Historisches Museum / Berlin
DÖW	Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes
Dr.	Doktor (Universitätsabschluss)
DW	Dorotheum Wien
EAdA	Erika Abels-d'Albert
ebd.	ebenda
EPK	Eugenie Pippal-Kottnig
evtl.	eventuell
F	Aussehen des Werkes durch Fotografie bekannt
f.; ff.	folgende; fortfolgende
Feb.	Februar
FRF	Französischer Franc
GbKW	Genossenschaft bildender Künstler Wiens
Hg.	Herausgeber / herausgegeben
HJK	Haus der jungen Künstlerschaft
HRP	Hans Robert Pippal
IKG	Israelitische Kultusgemeinde
Jän.	Jänner

Jg.	Jahrgang
Jhdt.	Jahrhundert
Inv.	Inventar
K	Österreichische Krone
KHA	Künstlerhausarchiv
KHM	Kunsthistorisches Museum
KHW	Künstlerhaus Wien
k.k.; k.u.k.	kaiserlich-königlich; kaiserlich und königlich
KR	Kommerzialrat
li. o.	links oben
lt.	laut
Lwd.	Leinwand
m. E.	meines Erachtens
m. R.	mit Rahmen
Nov.	November
Nr.	Nummer
O	Aussehen des Werkes im Original bekannt
o. D.	ohne Datumsabgabe
o. J.	ohne Jahresangabe
Okt.	Oktober
o. R.	ohne Rahmen
o. S.	ohne Seitenangabe
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
phil.	philosophisch (Fakultät)
re. u.	rechts unten
S.	Seite
Sep.	September
SNBA	Société National des Beaux-Arts / Paris
s. o.	siehe oben
StA/RMB	Stadtarchiv / Rollettmuseum Baden bei Wien
Tf.	Tafel
u.	und
u.a.	unter anderem / und andere
Univ.-Prof.-in	Universitätsprofessor_in
u.s.w.	und so weiter
VBKÖ	Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs
VP	Verkaufspreis
WBR	Wienbibliothek im Rathaus
WM	Wien Museum
WStLA	Wiener Stadt- und Landesarchiv (MA 8)
z. B.	zum Beispiel

Die Bezeichnung „Aquarellisten-Klub“ meint den Aquarellisten-Klub der Genossenschaft bildender Künstler Wiens, das „Künstlerhaus Wien“ deren Ausstellungshaus.

QUELLEN

Akademie der bildenden Künste Wien - Universitätsarchiv

- Archivkörper Verwaltungsakten, 645/1920

Belvedere - Archiv Werner J. Schweiger

- Karteikarten zu „Abels-d'Albert, Erika“

Bundesdenkmalamt - Archiv (BDA-Archiv)

- Restitutionsmaterialien, Personenmappe „Benno Moser“ K. 41/2

Evangelisches Pfarramt in Gransee / Bundesrepublik Deutschland

- Kirchenbuch für Getaufte Gransee im Jahr 1875

Isrealitische Kultusgemeinde Wien (IKG -Wien), Matrikenamt

- Tauf,- Trauungs- und Sterbebucheinträge zur Familie Abeles und Spitzer

Künstlerhaus-Archiv im Wiener Stadt- und Landesarchiv (KHA)

- Mappe „Abels-d'Albert, Erika“
- Organisationen, Mappe „Die Unabhängigen“
- Mappe „Abels, Ludwig“
- Mappe „Winterausstellung 1919“
- Mappe “46. Jahresausstellung 1925“
- Einlaufbuch 12 (1919/20) bis Einlaufbuch 22 (1932/33)

Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig (Nachlass HRP u. EPK)

- Autographen von Erika Abels-d'Albert an das Ehepaar Pippal/ Eugenie Pippal-Kottnig, 1961-1975
- Autographen von und an Erika Abels-d'Albert, 1915 bis 1921
- Autographen von und an Ludwig W. Abels, um 1900 bis 1932
- Autographen von und an Anna Abels, um 1900 bis 1911

Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB)

- Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Mappe „Abeles, Ludwig“

Secession Wien - Archiv

- Handschriften zu „Abels, Ludwig"

Stadt Archiv / Rollett Museum Baden (StA/RMB)

- Nachlass Hermann Rollett, Korrespondenz „ A"
- „Cur- und Fremden-Liste des Curortes Baden bei Wien"

Universität Wien - Archiv

- PH RA 741 „Abeles, Ludwig"

Wienbibliothek im Rathaus (WBR)

- Handschriftensammlung, Handschriften und Nachlässe, Mappe „Abels, Ludwig "
- Druckschriftensammlung, Dokumentation, Tagblattarchiv „Abels, Ludwig W."

Wiener Stadt- und Landesarchiv - MA 8 (WStLA)

- BG Innere Stadt A4/3, Verlassenschaftsabhandlungen 3A 86/13 (Abeles, Regine)
- BG Innere Stadt A4/3, Verlassenschaftsabhandlungen 3A 75/11 (Abeles, Salomon)
- Historische Meldeunterlagen „Dr. phil. Ludwig W. Abel(e)s, *16. März 1867"
- Historische Meldeunterlagen „Erika Abel(e)s -d'Albert, *03. Nov. 1896"
- Matriken-Zweitschriften der Israelitischen Kultusgemeinde

Wiener Tramway Museum - Archiv

- Fotografien von Straßenbahnbediensteten

Wirtschaftskammer Österreich - Archiv, Gewerbearchiv

- Mappe „Salomon Abeles"

Online-Datenbanken

Belvedere, Künstler_innen-Datenbank

http://www.belvedere.at/de/forschung/research-center/archiv-kuenstlerdokumentation/archiv

Friedhöfe Wien, Verstorbenensuche

http://www.friedhoefewien.at/eportal/ep/home.do?tabId=0

Deutsches Historisches Museum / Berlin, DB NS-Archivalien, DB zum „Central Collecting Point München“

http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=9

Institut für Wissenschaft und Kunst, Dokumentationsstelle Frauenforschung, biografiA - biografische Datenbank und Lexikon österreichischer Frauen

http://www.biografia.at/

Österreichische Nationalbibliothek, Adriadne - Frauenspezifische Information und Dokumentation

http://www.onb.ac.at/bibliothek/ariadne.htm

The Frick Collection and Frick Art Reference Library Archives / New York

http://www.frick.org/research/archives

LITERATUR (AUSWAHL)

Lexika, Handbücher

AKL

Günter Meißner (Begr.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 77 Bde., 1999-2013.

Bénézit, Dictionnaire

Emmanuel Bénézit [Begr.], Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs…., 1976 ff.

Blumesberger / Doppelhofer / Mauthe, Autor_innen

Susanne Blumesberger / Michael Doppelhofer / Gabriele Mauthe (Red.), Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft 18. bis 20. Jahrhundert, Bd. 1: A-I, 2002.

Brümmer, Dichter

Franz Brümmer (Bearb.), Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, 6. Aufl., Bd. 1, 1913.

Czeike, Lexikon Wien

Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien in 5 Bänden, Bd. 1, 1992.

Frimmel, Gemäldesammlungen

Theodor v. Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Bd. G-L, 1914.

Fuchs, Maler 1881-1900

Heinrich Fuchs, Die Österreichischen Maler der Geburtenjahrgänge 1881-1900, Bd. 1: A-L, 1976.

Lehmanns Wohnungsanzeiger

Adolph Lehmann (Hg.), Lehmann's allgemeiner Wohnungsanzeiger, 1859 - 1921/22. - Wiener Adreßbuch, 1923 - 1942.

Planer, Jahrbuch 1928

Franz Planer (Hg.), Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft, 1928.

Planer, Jahrbuch 1929

Franz Planer (Hg.), Das Jahrbuch der Wiener Gesellschaft. Biographische Beiträge zur Wiener Zeitgeschichte, 1929.

Schmidt, Künstlerlexikon

Rudolf Schmidt, Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 1: A.A - Bacher, 1980.

Schmidt, Künstlerhaus

Rudolf Schmidt, Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861-1951, 1951.

Schmidt-Liebich, Künstlerinnen

Jochen Schmidt-Liebich, Lexikon der Künstlerinnen 1700-1900. Deutschland, Österreich, Schweiz, 2005.

Starl, Fotografie

Timm Starl, Lexikon der Fotografie in Österreich 1839-1945, 2005.

Zeitungsartikel

Abels, Ansichtskarte

Ludwig W. Abels, Aus der Geschichte der Ansichtskarte. Zum Tode ihres Erfinders Mr. Raphael Tuck, in: Neues Wiener Journal, 08. Aug.1926, S. 13-14.

Abels, Bei Hollitzer

Ludwig W. Abels, Bei Karl Hollitzer. Zwischen Militär und Zivil, in: Neues Wiener Journal, 20. Feb. 1927, S. 12 f.

Abels, Bilderfund

Ludwig W. Abels, Ein sensationeller Bilderfund. Die ältesten Ansichten von Wien, in: Neues Wiener Tagblatt, 06. Dez. 1903, S. 6.

Abels, Cassatt

Ludwig W. Abels, die moderne Madonnenmalerin, Mary Cassatt gestorben, in: Neues Wiener Journal, 27. Juli 1926, S. 6.

Abels, Erinnerungen Hille

Ludwig W. Abels, Erinnerungen an Peter Hille, in: Wiener Morgenzeitung, 54. Jg., Nr. 135, 15. Mai 1904.

Abels, Faistauer

Ludwig W. Abels, Toni Faistauer, der Salzburger Festspielmaler, in: Neues Wiener Journal, 19. Aug. 1926, S. 3-4.

Abels, Hanak

Ludwig W. Abels, Begegnungen mit Anton Hanak, in: Neues Wiener Journal, 04. Juli 1926, S. 6.

Abels, Herbstausstellungen

Ludwig W. Abels, Wiener Herbstausstellungen (Künstlerhaus und Secession), in: Pester Lloyd, 03. Dez. 1910, S. 1-3.

Abels, Hille

Ludwig W. Abels, Erlebnisse mit Peter Hille. Zum fünfundzwanzigsten Todestag, in: Neues Wiener Journal, 7. Mai 1929, S. 8-9.

Abels, Hollitzer

Ludwig W. Abels, Karl Hollitzer, in: Erdgeist, 3. Jg., 1908, S. 232-235.

Abels, Impressionisten

Ludwig Abels, Impressionisten in Wien. Zur Ausstellung der Sezession, in: Wiener Morgen Zeitung, 29. Jän. 1903, Titelblatt.

Abels, Jugendtage

Ludwig Abels, Begegnungen mit bekannten Persönlichkeiten. Jugendtage in Baden, in: Neues Wiener Journal, 01. Aug.1926, S. 16-17.

Abels, Künstlerhaus

Ludwig W. Abels, Zu ebener Erde und im ersten Stock. Die Ausstellung im Künstlerhaus. Unten: Jahresausstellung der Genossenschaft. Oben: 6. Kunstschau des B. Oe. K, in: Die Stunde, 03. Mai 1925.

Abels, Kunstwanderungen

Ludwig W. Abels, Wiener Kunstwanderungen, in: Kunstwelt, Heft 1, 1905, S. 37.

Abels, Liebermann

Ludwig W. Abels, Begegnungen mit Max Liebermann, in: Neues Wiener Journal, 24. Feb. 1929, S. 6.

Abels, Liechtensteingalerie

Ludwig W. Abels, Die Schätze der Liechtensteingalerie. Berühmte Gemälde, Skulpturen und Kunstobjekte, in: Neues Wiener Tagblatt, 18. Juli 1925, S. 9.

Abels, Morgenstern

Ludwig W. Abels, Ein Frühvollendeter. Zu Christian Morgensterns 15. Todestag, in: Neues Wiener Journal, 30. März 1929, S. 3-4.

Abels, Privatsammlungen

Ludwig W. Abels, Die Wiener Privatsammlungen, in: Neues Wiener Journal, 30. Mai 1924, S. 6.

Abels, Rembrandt-Ausstellung

Ludwig W. Abels, Über meine Rembrandt-Ausstellung, in: Österreichs Illustrierte Zeitung, 1912, Heft 21, S. 518-519.

Abels, Rilke

Ludwig W. Abels, Aus dem Leben Rainer Maria Rilkes. Persönliche Erinnerungen, in: Neues Wiener Journal, 31. Dez. 1926, S. 3-4.

Abels, Schwarz-Weiss-Kunst

Ludwig W. Abels, Schwarz-Weiss-Kunst, in: Österreichs Illustrierte Zeitung, 1913/14, Heft 34, S. 944 (Abb. bis 946).

Abels, Tristia

Ludwig Abels, „Aus einem Cyklus >Tristia<“ und „Die drei Wunderquellen des Trostes“, in: Ver Sacrum 1900, Heft 13, S. 199-210.

Abels, Tschihi

Ludwig W. Abels, Auf dem „Tschihi“. Erinnerungen ans alte Burgtheater, in: Neues Wiener Journal, 07. März 1929, S. 10.

Abels, Weltausstellung

Ludwig Abels, Die Architektur der Pariser Weltausstellung, in: Der Architekt, 1900, S. 39-41.

Abels, Wiener Ausstellungen

Ludwig W. Abels, Wiener Ausstellungen, in: Pester Lloyd, 21. Feb. 1911, S. 1-3.

Abels, Wiener Kunstgewerbe

Ludwig Abels, Vom Wiener Kunstgewerbe 1901-1902, in: Kunstgewerbeblatt, Heft 11, 1902, S. 205-214.

Anon., Abels

Anon., Dr. Ludwig W. Abels, in: Österreichs Illustrierte Zeitung, 1927, Heft 13, S. 14 [mit Abbildung].

Anon., Kunstwanderer

Anon., Der Wiener Kunstwanderer. Zum sechzigsten Geburtstag von Doktor Ludwig W. Abels, in: Neues Wiener Journal, 13. März 1927, S. 15.

Anon., Studio-Talk

Anon., Studio-Talk, in: The Studio, 49. Jg., Heft 205, April 1910, S. 234-235.

Barber, Künstlerschaft

Herbert Barber, Ausstellungen. Haus der jungen Künstlerschaft, in: Wiener Illustrierte Zeitung, 25. Juli 1920, S. 617.

G., d'Albert

Dr. Wi. G., Die sechzehnjährige Erika d'Albert, in: Sport und Salon, 06. Dez. 1913, S. 12 [Abb. auf S. 11].

Marilaun, d'Albert

Karl Marilaun, Erika d'Albert, in: Wiener Illustrierte Zeitung, 08. Feb. 1920, S. 304-305 [mit 6 Abbildungen der Künstlerin].

Plein-air, Meštrović

Plein-air, Ein dalmatinischer Künstler: Das Werk des Bildhauers Ivan Meštrović, in: Erdgeist, 3. Jg., 1908, Heft 1, S. 25-26; Fortsetzung in Heft 2, S. 62-66, Abbildung der Büste auf S. 63.

Roessler, d'Albert

Arthur Roessler, Kollektivausstellung Erika d'Albert, in: Arbeiterzeitung, 22. Nov. 1913.

Wacha, Ausstellungen

Robert Wacha, Kollektiv- und Atelierausstellungen, in: Neues Wiener Tagblatt, 22. Dez. 1925.

Wacha, Schönbrunn

Dr. Robert Wacha, In Schönbrunn, in: Neues Wiener Tagblatt, 15. Juni 1925.

Bücher, Kataloge und Aufsätze

Abels, Alt-Wien

Ludwig W. Abels, Alt-Wien. Die Geschichte seiner Kunst, 1909.

Abels, Rembrandtkreis

Ludwig W. Abels, Ausstellung von Gemälden aus dem Kreise Rembrandts (Katalog, Galerie Arnot, Wien), 1913.

Abels, Wien und Niederösterreich

Ludwig W. Abels (Red.), Wien und Niederösterreich – Vienne et Basse Autriche – Vienna and Lower Austria. Ein Album, Geleitwort von Ernst Decsey, hg. von der Fremdenverkehrskommission der Bundesländer Wien und Niederösterreich, 1928.

Achleitner, Kunst aus Österreich

Friedrich Achleitner u.a. (Mitarb.), Kunst aus Österreich 1896-1996 (anlässlich der Ausstellung „Kunst aus Österreich 1896-1996“ in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 27. Sep. - 10. Nov. 1996), 1996.

Aichelburg, Künstlerhaus 1861-1986

Wladimir Aichelburg, Das Wiener Künstlerhaus 1861-1986. 125 Jahre in Bilddokumenten, 1986.

Aichelburg, Künstlerhaus 1861-2001

Wladimir Aichelburg, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001, Bd. 1, Die Künstlergenossenschaft in ihrer historischen Entwicklung und ihre Rivalen Secession und Hagenbund, 2003.

Bajkay, Gemäßigte Moderne

Éva Bajkay, Gemäßigte Moderne: ungarische Künstler im Hagenbund, in: Wilfried Seipel (Hg.), Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde (Katalog, Ausstellung Kunsthistorisches Museum Wien, 10. Febr. - 22. April 2003) 2003, S. 447-453.

Baumgartner, Harta

Edith Baumgartner, Felix Albrecht Harta. 1884-1967 (Dissertation Universität Salzburg), 2 Bde., 1991.

Becker-Schmidt / Knapp, Feministische Theorien

Regina Becker-Schmidt / Gudrun-Axeli Knapp, Feministische Theorien zur Einführung, 2000.

Berger, Malerinnen

Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, 1982.

Boeckl, Das Andere

Mathias Boeckl, Durch das Andere zum Eigenen. Zur Rezeptionsgeschichte der Moderne Frankreichs in Österreich, in: Husslein-Arco, Wien - Paris, S. 23-37.

Boeckl, Migrationsforschung

Matthias Boeckl, Migrationsforschung über Kunst und Architektur im 20. Jahrhundert. Eine lange Geschichte, die gerade erst begonnen hat, in: Wiesinger-Stock / Weinzierl / Kaiser, Vom Weggehen, S. 423-429.

Broude / Garrard, Female agency

Norma Broude / Mary D. Garrard (Hg.), Reclaiming female agency. Feminist art history after postmodernism, 2005.

Buschhausen, Klimt

Heide und Helmut Buschhausen, Gustav Klimt. …da er die Einsamkeit liebt …, in: Steine sprechen. Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Denkmal- und Ortspflege, 41. Jg., Nr. 124/125, Aug. 2002, S. 3-42.

Chrastek, Hagenbund

Peter Chrastek, Frankreich und der Hagenbund. Eine Fallstudie, in: Husslein-Arco, Wien - Paris, S. 297-305.

Deseyve, Damen-Akademie

Yvette Deseyve, Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert (Kunstwissenschaften Bd. 12) 2005.

Doppler, Blickwechsel

Elke Doppler, Blickwechsel und Einblick – Künstlerinnen in Österreich: aus der Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien (Katalog, 256. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in der Hermesvilla, 18. Nov. 1999 - 24. April 2000), 1999.

Doppler, Makart

Elke Doppler, Die Inszenierung des Künstlers. Hans Makarts Selbstbildnisse und Fotoportraits, in: Gleis, Makart, S. 40-49.

Einsele, Maria Lehmann

Gabi Einsele, „Dieser Kreis – sagen wir – um Maria Lehmann, in: Dietrich Harth (Hg.) Franz Blei, Mittler der Literaturen, 1997, S. 223-241.

Einsele, Sibylla Blei

Gabi Einsele, „Ursprünglich wollten wir nach Kanada auswandern ...“. Stationen im Leben der Sibylla Blei (1897-1962), in: Frau ohne Herz (Zürich), Nr. 34, Dez. 1994, S. 4-8.

Fischer, Antimoderne

Lisa Fischer, Über die erschreckende Modernität der Antimoderne der Wiener Moderne oder über den Kult der toten Dinge, in: Lisa Fischer / Emil Brix (Hg.), Die Frauen der Wiener Moderne, 1997, S. 208-217.

Fliedl, Kunstgewerbeschule

Gottfried Fliedl, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1918, 1986.

Flügge, Montparnasse

Manfred Flügge, Von Montparnasse nach Sanary, in: Winkelbauer, Moderne, S. 56-65.

Forsthuber, Frauenakademie

Sabine Forsthuber, Vom Ende der Wiener Frauenakademie in der NS-Zeit, in: Hans Seiger / Michael Lunardi / Peter Josef Populorum (Hg.), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik Bd. 50), 1990, S. 217- 246.

Gabrisch, Walser und Blei

Anne Gabrisch, Robert Walser und Franz Blei – Oder: vom Elend des literarischen Betriebs. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft, Berlin 1999, http://robertwalser.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/jahrestagungen/vortraege/gabrisch99.pdf (März 2010).

Geils / Gorzny, Schrifttum

Peter Geils / Willi Gorzny (Bearb.), Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1700-1900, Bd. 1, 1979.

GbKW, Winterausstellung 1919

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Katalog der Winterausstellung, Künstlerhaus 1919, 6. Dezember.

GbKW, 46. Jahresausstellung und VI. Kunstschau 1925

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Katalog der XLVI. Jahresausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens und VI. Kunstschau des Bundes österreichischer Künstler, April - Juni 1925.

GbKW, Sommerausstellung Aquarellisten-Klub 1926

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Moderne Englische Kunst und Sommerausstellung des Aquarellisten-Klubs der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Künstlerhaus (Katalog), Juli - August 1926.

GbKW, Weihnachtsschau 1926

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Weihnachtsschau im Künstlerhaus. Kunst und Kunsthandwerk (Katalog), November - Dezember 1926.

GbKW, Große Kunstausstellung 1927

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Große Kunstausstellung 1927 (Katalog).

GbKW, Große Festausstellung 1927

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), Große Festausstellung mit einer Auswahl von Werken aus dem Besitze der Österreichischen Staatsgalerie und einer Gedächtnisausstellung Olga Wisinger-Florian (Katalog), Juni - August 1927.

GbKW, 52. Jahresausstellung 1931

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Hg.), 52. Jahresausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens und Ausstellung: Das Wiener Sittenbild des 19. Jahrhunderts … (Katalog), Mai - September 1931.

Gleis, Makart

Ralph Gleis (Hg.), Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Katalog, 373. Sonderausstellung des Wien Museums im Künstlerhaus, 09. Juni - 16. Oktober 2011), 2011.

Grabovac, Meštrović

Jelena Grabovac, Ivan Meštrović und Wien. Entstehung der modernen Skulptur (Diplomarbeit Universität Wien), 2010, http://othes.univie.ac.at/10302/1/2010-06-10_0448456.pdf (April 2011).

Hacker, Schreibende Frauen

Lucia Hacker, Schreibende Frauen um 1900: Rollen - Bilder - Gesten, 2007.

Hansen, WW-Mode

Traude Hansen, Wiener Werkstätte - Mode. Stoffe, Schmuck, Accessoires, 1984.

Helpersdorfer, Frauenvereine

Irene Helpersdorfer, Die Wiener Frauenvereine und ihre Publikationsorgane 1860-1920, in: Witzmann, Reingard (Hg.), Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900 (Katalog, 125. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 21. Sep. 1989 - 21. Jän. 1990), 1989, S. 43-52.

Hille, Malerinnen

Karoline **Hille**, Fünf Malerinnen der frühen Moderne, 2002.

HJK, Die Unabhängigen

Haus der jungen Künstlerschaft, Die Unabhängigen (Katalog der dritten Ausstellung, September 1919), 1919.

HJK, Sonderbund

Haus der jungen Künstlerschaft, Sonderbund (Katalog der ersten Ausstellung, Mai - Juni 1919), 1919.

Hopp, Akademie München

Meike Hopp, Weibliche Studierende an der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1920 und 1950 (Diplomarbeit Universität München), 2007.

Husslein-Arco, Wien-Paris

Agnes Husslein-Arco (Hg.), Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960 (Katalog, Ausstellung Belvedere, 3. Okt. 2007 - 13. Jän. 2008), 2007.

Johnson, Memory

Julie M. Johnson, The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900, 2012.

Karolyi / Smetana, Exlibris

Claudia Karolyi / Alexandra Smetana, Aufbruch und Idylle. Exlibris österreichischer Künstlerinnen 1900 - 1945 (12. Sonderveröffentlichung der Österreichischen Exlibris-Gesellschaft - ÖEG), 2004.

Kessemeier, Neue Frau

Gesa Kessemeier, Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der >Neuen Frau< in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929, 2000.

Klamper, Akademie

Elisabeth Klamper, Zur politischen Geschichte der Akademie der bildenden Künste 1918 bis 1948. Eine Bestandsaufnahme, in: Hans Seiger / Michael Lunardi / Peter Josef Populorum (Hg.), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, S. 5-64.

Koller / Withalm, Vertreibung

Gabriele Koller/Gloria Withalm, Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus (Ausstellung, Kunstforum Wien, Jän. - Feb. 1985), 1985.

Krapf, Frauenstudium

Almut Krapf, Zur Geschichte des Frauenstudiums an der Akademie der bildenden Künste Wien, www.akbild.ac.at/Portal/akademie/gleichstellung/arbeitskreis-fur-gleichbehandlungsfragen/geschichte (März 2011).

Lackner, VALIE EXPORT

Rudolfine Lackner, Geschichte von ihrem Drama befreien. VALIE EXPORT im Gespräch mit Rudolfine Lackner, in: Ds. (Hg.), 100 Jahre/Years VBKÖ Festschrift, 2010, S. 319-325.

Lackner, VBKÖ and IntAkt

Rudolfine Lackner, Institutional Activisms: the work of VBKÖ and IntAkt in Austria, in: n.paradoxa. international feminist art journal, Vol. 23, 2009, S. 48-55.

Lackner, VBKÖ Festschrift

Rudolfine Lackner (Hg.), 100 Jahre / Years VBKÖ Festschrift, 2010.

Mader, Beruf Künstlerin

Rachel Mader, Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900, 2009.

Mongi-Vollmer, Atelier

Eva Mongi-Vollmer, Das Atelier des Malers. Die Diskussion eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 2004.

Natter, Hagenbund

G. Tobias Natter, Der Hagenbund. Zur Stellung einer Wiener Künstlervereinigung, in: ders., Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938 (Katalog, Ausstellung der Österreichischen Galerie im Schloß Halbturn / Burgenland, 07. Mai - 26. Okt. 1993), 1993.

Natter, Kauffmann

Tobias G. Natter (Hg.), Angelika Kauffmann. Ein Weib von ungeheurem Talent, 2007.

Natter, Klimt

Tobias G. Natter, Fürstinnen ohne Geschichte? Gustav Klimt und „die Gemeinschaft aller Schaffenden und Genießenden“, in: Natter / Frodl, Klimt und Frauen, S. 57-74.

Natter, Miethke

Tobias G. Natter, Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne. (Katalog, Ausstellung Jüdisches Museum der Stadt Wien, 19. Nov. 2003 - 8. Feb. 2004), 2003.

Natter, Roessler

Tobias G. Natter, „Gewiss schreien heute mehr Menschen nach Brot als nach Kunst“. Arthur Roessler und das Haus der jungen Künstlerschaft, in: Tobias G. Natter / Ursula Storch (Hg.), Schiele & Roessler. Der Künstler und sein Förderer. Kunst und Networking im frühen 20. Jhdt. (Katalog, 313. Sonderausstellung des Wien Museums, 08. Juli - 10. Okt. 2004), 2004, S. 35-47.

Natter / Frodl, Klimt und Frauen

Tobias G. Natter / Gerbert Frodl, Klimt und die Frauen (Katalog, Ausstellung Öst. Galerie Belvedere, 20. Sep. 2000 - 7. Jän. 2001), 2000.

Natter / Trummer, Schiele

Tobias G. Natter / Thomas Trummer, Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis (Katalog, Ausstellung Oberes Belvedere, 14. Juli - 24. Sept. 2006), 2006.

Nierhaus, Adoration

Irene Nierhaus, Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger Jahren bis Ende der vierziger Jahre, in: Hans Seiger / Michael Lunardi / Peter Josef Populorum (Hg.), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, S. 65-141.

Nowak-Thaller, Funke

Elisabeth Nowak-Thaller, Helene Funke 1969-1957 (Katalog, Ausstellung Lentos Kunstmuseum Linz, 04. Mai - 11. Sep. 2007), 2007.

Ottillinger, Loos

Eva B. Ottillinger, Loos, Paris und die Jungen, in: Husslein, Wien-Paris, S. 319-327.

Pippal, Pippal

Martina Pippal, Mein Vater, in: Martina Pippal / Otmar Rychlik / Elisabeth Voggeneder, Hans Robert Pippal (Wien 1915 - Wien 1998). Zwischen Innovation und Tradition, 2003, S. 16-55.

Plakolm-Forsthuber, Emigration

Sabine Plakolm-Forsthuber, Zur Emigration bildender Künstlerinnen aus Österreich, in: Siglinde Bolbecher (Hg.), Frauen im Exil (Zwischenwelt Bd. 9), 2007, S. 51-75.

Plakolm-Forsthuber, Kövesházi Kalmár

Sabine Plakolm-Forsthuber, Elza Kövesházi Kalmár (1876-1956). Eine österreichisch-ungarische Bildhauerin, in: Frauke Severit (Hg.), Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne, 1998, S. 115-143.

Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei, Plastik, Architektur, 1994.

Plakolm-Forsthuber, Waehner

Sabine Plakolm-Forsthuber, Trude Waehner – eine Würdigung, in: Trude Waehner. 1900 – Wien – 1979. Stationen eines Künstlerlebens. Eine Würdigung (Katalog, Ausstellung Galerie Szaal, 28. Mai - 26. Juni 2004), 2004, S. 6-19.

Plakolm-Forsthuber, Zwischenkriegszeit

Sabine Plakolm-Forsthuber, Malerinnen der Zwischenkriegszeit, in: Ingried Brugger, Das Jahrhundert der Frau. Vom Impressionismus zur Gegenwart; Österreich 1870 bis heute, 1999,
S. 134-144.

Penz, Straßenbahner_innen

Adelheid Penz, Arbeitsbedingungen und soziale Absicherung von Wiener Straßenbahnern und Straßenbahnerinnen von 1903 bis nach dem Ersten Weltkrieg (Diplomarbeit Universität Wien), 1999.

Rachler / Boeckl, Medium

Paul Rachler / Matthias Boeckl, Das Medium als Botschaft. Ausstellungen als Verbindungsmotor von Ideen der Moderne, in: Husslein, Wien-Paris, S. 11-22.

Rennhofer, Kunstzeitschriften

Maria Rennhofer, Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895-1914, 1987.

Ritschel, Harta

Karl Heinz Ritschel, Felix Albrecht Harta 1884-1967, in: Harta (Katalog, Ausstellung Galerie 16, Wien), 1994, S. 4-5.

Ruppert, Moderner Künstler

Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, 1998.

Salm-Salm, Pariser Avantgarde

Marie-Amélie zu Salm-Salm, Pariser Avantgarde und abstrakte Malerei in Deutschland und Österreich 1945-1960, in: Husslein-Arco, Wien - Paris, S. 395-399.

Schade / Wenk, Inzenierungen

Sigrid Schade / Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, S. 340-407.

Schneider, Plein-air

Ewald Schneider, "Plein-air" und „Parsifal". Zu zwei Pseudonymen österreichischer Kunstschriftsteller, in: biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift, hg. von der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 45/1, 1996, S. 153-157.

Schor, Avantgarde

Gabriele Schor, Die feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung, in: Rudolfine Lackner (Hg.), 100 Jahre / Years VBKÖ Festschrift, 2010, S. 107-123.

Schweiger, Kokoschka

Werner J. Schweiger, Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904-1914, 1983.

Schweiger, Malschulen

Werner J. Schweiger, Malschulen von und für Frauen, www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt_fk_malschulen.htm (Aug. 2010).

Schweiger, Miethke

Werner J. Schweiger, „Damit Wien einen ersten Kunstsalon besitze". Die Galerie Miethke unter besonderer Berücksichtigung von Carl Moll als Organisator, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 2, 1998, S. 64-83.

Spickernagel, Wygodzinski

Ellen Spickernagel, Vally Wygodzinskis „Im Kampf um die Kunst" (1910). Eine Künstlerinnenschrift, in: Renate Berger / Anja Herrmann (Hg.), Paris, Paris! Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900, 2009, S. 59-68.

Stamm, Paris

Rainer Stamm, Zwei Künstlerinnen in Paris. Paula Modersohn-Becker und Jeanne Marie Bruinier an der Académie Colarossi, in: Renate Berger / Anja Herrmann (Hg.), Paris, Paris! Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900, 2009, S. 91-106.

VBKÖ, Kunst der Frau

Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (Hg.), Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich. (Katalog, Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs im Hagenbund, 26. Mai - 9. Juni 1930), 1930.

Völker, Klimt und Mode

Angela Völker, Von Ball-Entrées, Neoempire, Reformkleidern, Drachenroben und slowakischer Stickerei: Gustav Klimt und die Mode der Damen, in: Natter / Frodl, Klimt und Frauen, S. 43-49.

Völker, Wiener Mode

Angela Völker, Wiener Mode und Modefotografie. Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte 1911-1932 (anlässlich der Ausstellung „Wiener Werkstätte. Die Mode", Österreichisches Museum für angewandte Kunst), 1984.

Völker, WW-Stoffe

Angela Völker, Die Stoffe der Wiener Werkstätte. 1910-1932, 1990.

Wienmuseum, Grazie und Expression

Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Grazie und Expression. Österreichische Künstlerinnen. Gemälde und Skulpturen von 1780 bis 1980 aus dem Historischen Museum der Stadt Wien (Folder, 249. Sonderausstellung Historisches Museum der Stadt Wien im Schloß Albeck in Siernitz im Gurktal / Kärnten, 28. März. - 31. Okt. 1999), 1999.

Wiesinger-Stock / Weinzierl / Kaiser, Vom Weggehen

Sandra Wiesinger-Stock / Erika Weinzierl / Konstantin Kaiser (Hg.), Vom Weggehen. Zum Exil von Kunst und Wissenschaft (Exilforschung heute, Bd. 1), 2006.

Winkelbauer, Moderne

Andrea Winkelbauer (Hg.), Moderne auf der Flucht. Österreichische KünstlerInnen in Frankreich 1938-1945 (Katalog, Ausstellung Jüdisches Museum der Stadt Wien, 4. Juni - 7. Sep. 2008), 2008.

ANHANG

DAS ŒUVRE

Das Œuvre Erika Abels-d'Alberts ist weitgehend unbekannt. Zwar kennen wir etliche Bildtitel und gelegentlich auch das Entstehungsjahr – etwa aus Einlaufbüchern und Ausstellungskatalogen –, das Aussehen der Werke bleibt jedoch verborgen. Im Original kennen wir gerade einmal eine Handvoll Ölgemälde und zwei Zeichnungen. Nur wenige mehr sind uns durch Abbildungen und Fotografien überliefert. Auch ein von der Künstlerin selbst angelegtes Werkverzeichnis – als essentiellste Quelle – ist nicht bekannt. Gleiches gilt für ein etwaiges Nachlassverzeichnis, dessen Existenz, ja oder nein, in Frankreich abzuklären wäre. Somit ist die folgende Auflistung einem ersten Werkverzeichnis zu Erika Abels-d'Alberts Gemälden und Zeichnungen gleichzusetzen. Wie umfangreich (oder auch spärlich) ihr künstlerisches Schaffen insgesamt war, lässt sich dadurch nicht erahnen.

Die Unkenntnis ihres Œuvres stellt wohl die größte Hürde für eine Positionierung der Künstlerin innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung wie am heutigen Kunstmarkt dar. In öffentlichen Sammlungen sind gerade einmal drei ihrer Arbeiten bekannt: Das Ölgemälde *Schaffnerin* (1919) befindet sich im Wien Museum, im Depot wohlgemerkt, und zwei Zeichnungen – eine in Kreide (1921) und eine in Kohle (1924) gearbeitet – in der Albertina. Daneben war (und ist wohl) Erika Abels-d'Albert mit Werken in mehreren privaten Sammlungen vertreten.

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang die Frage nach den Sammler_innen ihrer Werke. Diese sind bis dato jedoch nur in ihrer Heimatstadt Wien namentlich bekannt und es sind ausschließlich Sammler: Dem Kommerzialrat Josef Siller, einem der bedeutendsten Wiener Sammler auch Moderner Kunst, verdankt das Wien Museum die *Schaffnerin* (1919). Er schenkte das Bild 1924 dem Museum. Der mit der Familie Abels befreundete Wiener Kunsthändler Benno Moser besaß (mindestens) zwei Werke Erika Abels-d'Alberts, das *Portrait Hans Kühn* (1932), das seinen langjährigen Lebensgefährten darstellt, und ein *Männliches Brustbildnis*. Der Architekt August Belohlavek war im Besitz des Ölgemäldes *Die schwarze Madonna* (1922). Belohlavek war der Erbauer des Hotels *Zum weißen Engel*, Wien 13, Hietzinger Hauptstraße 3, in dem die Familie Abels zu Anfang der 1920er Jahre wohnte.

Aus einem Brief Erika Abels-d'Alberts von 1931 wissen wir, dass sich zum damaligen Zeitpunkt Werke von ihr auch in deutschen, holländischen, schwedischen und amerikanischen Privatsammlungen befunden haben. Es sind jedoch weder die Namen der Sammlungen noch der Bilder bekannt. Namen fehlen auch im Falle der Sammler_innen während der Pariser Schaffensjahre der Künstlerin. Selbst ihre zahlreichen Briefe an das Ehepaar Pippal geben keine Auskunft darüber. Eine Länder wie Kontinente übergreifende Recherche nach dem Œuvre Erika Abels-d'Alberts muss somit im Zentrum zukünftiger Forschung über sie stehen.

Erläuterungen zum Werkverzeichnis

Das nachfolgende Werkverzeichnis – samt einiger Tafeln der Werke Erika Abels-d'Alberts – ist chronologisch geordnet. Jedes Werk wurde auf folgende (unten näher benannte) Kriterien hin befragt:

- Bildtitel
- Technische Angaben
- Signatur/Datierung
- Derzeitige/r Eigentümer_in
- Provenienz
- Ausstellungen und Einreichungen

Die erschlossenen Fakten variieren durch die unterschiedlichen Quellen stark. So sind manchmal Name und Technik wie der (gewünschte) Ausstellungsort und eventuell die Datierung bekannt – etwa mittels des eigenhändig ausgefüllten Anmeldebogens der Künstlerin zur betreffenden Ausstellung im Künstlerhaus – nicht aber das Aussehen des Bildes. Umgekehrt kennen wir manchmal das Aussehen eines Bilder – durch (schlechte Schwarz-Weiß-)Reproduktionen –, jedoch fehlen dann häufig ergänzende Informationen wie Entstehungsjahr und technische Angaben.

Hingewiesen sei (nochmals) auf den interessanten, bisher ungeklärten Umstand, dass Erika Abels-d'Albert teilweise erst Jahre nach der Entstehung eines Bildes dieses im Künstlerhaus auszustellen beabsichtigte. Beispielhaft sei das Ölgemälde *Die kleine Akrobatin* genannt, das 1913 entstanden, erst im Zuge der VI. Kunstschau anlässlich der 46. Jahresausstellung im Künstlerhaus 1925 eingereicht und auch ausgestellt wurde.

<u>Bildtitel</u>

Dieser erscheint in Großbuchstaben. Originaltitel der Künstlerin sind mittels Anführungszeichen hervorgehoben, z. B. „NELLY“. Von der Autorin gewählte Titel sind in eckige Klammern gesetzt, z. B. [BLUMEN IN GLASVASE]. Die Abbildung des Werkes, falls bekannt, befindet sich rechts neben dem Textblock. Die Buchstaben in der Klammer neben dem Titel spezifizieren diese: „(O)“ steht für Werk im Original, „(A)“ durch Abbildung, „(F)“ durch Foto bekannt.

<u>Technische Angaben</u>

Sie geben Auskunft über Maltechnik/Bildträger und Werkmaße. Erika Abels-d'Albert arbeitete vorwiegend in Öl und Aquarell aber auch Kohle-, Kreide- und Farbstiftarbeiten sind bekannt. Der häufigste Bildträger war zweifelsohne die Leinwand, jedoch existieren auch Bilder auf Holz, Karton und später Hartfaserplatte.

War bei einem Werk die Technik, nicht aber der Bildträger bekannt – so wie bei allen im Künstlerhaus eingereichten Bildern – so wurde der wahrscheinlichste Bildträger angeführt, jedoch mit einem Fragezeichen markiert, z. B. „Lwd?“.

Die Anzahl von Werken Erika Abels-d'Alberts, deren Maße bekannt sind, ist ausgesprochen gering und auch die Maße an sich sind es. Die Ölgemälde sind im Durchschnitt um die 60 x 50 cm groß, die Zeichnungen durchwegs kleiner.

Signatur/Datierung

Genaue Angaben waren nur bei den im Original bekannten Bildern möglich. Sie sind zeichengenau wiedergegeben und daher als Zitat in Anführungszeichen gesetzt, z. B. „Erika d'Albert 1919“. Wo die Antwort nach der Datierung bzw. Signatur aufgrund der spezifischen Umstände des Bildes schlüssig aber im Detail nicht bekannt ist, wurde ein „ja“ gesetzt.

Von den meisten Bildern haben wir nur Kenntnis durch Ausstellungseinreichungen bzw. Kataloge. Fehlt die Angabe zum Entstehungsjahr, wie zumeist, so markiert das Ausstellungsdatum den spätmöglichsten Entstehungszeitpunkt. Kenntlich gemacht wurde dies durch das Kleiner-gleich-Zeichen vor der jeweiligen Jahreszahl. Wie bereits angeführt, können bei Erika Abels-d'Albert Entstehungsjahr und Ausstellungszeitpunkt stark differenzieren.

Derzeitige/r Eigentümer_in

Diese sind nur in ausgesprochenen Glücksfällen und ausschließlich bei im Original bekannten Werken fassbar.

Provenienz

Diese ist ebenfalls nur in den seltensten Fällen bekannt.

Ausstellungen und Einreichungen

Neben Ausstellungskatalogen dienten vor allem die Einlaufbücher des Künstlerhauses wie die Anmeldebögen Erika Abels-d'Alberts für dortige Ausstellungen als Quelle.

Quellen

Um die weitere wissenschaftliche Arbeit zu erleichtern, finden sich zu jedem Werk Erika Abels-d'Alberts Quellenangaben. Auf die Nennung von Standard-Lexika wie etwa Heinrich Fuchs, Rudolf Schmidt, K.G. Saur oder das AKL wurde jedoch verzichtet.

Anmerkungen

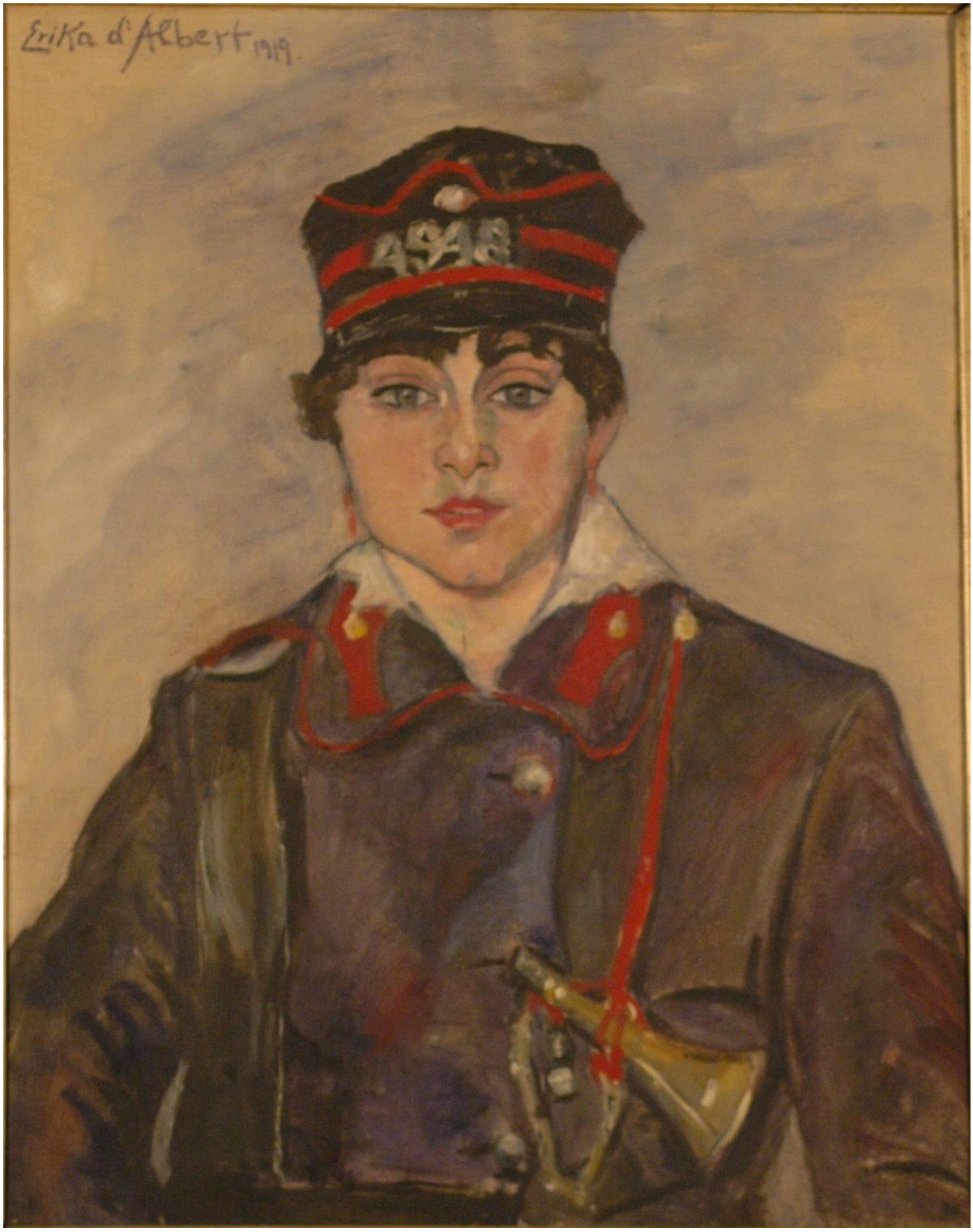
Unter diesem Punkt finden sich zusätzlich relevante Informationen, so auch die von Erika Abels-d'Albert veranschlagten Verkaufspreise ihrer Werke. Sie wären objektiv gesehen ein wichtiger Gradmesser für ihren Stellenwert am Kunstmarkt. Dafür notwendig wäre jedoch eine bis dato nicht existente Analysemethode, die auch relationale Vergleiche in Bezug auf Geschlecht oder Kultur etc. ermöglicht. Wo eine Interpretation meines Erachtens – vorsichtig – möglich war, wurde dies im Hauptteil der Arbeit dargelegt.

Tafel 1

Modezeichnungen

abgebildet in *Deutsche Kunst und Dekoration*, 18. Jg. 1914/1915, Bd. 35, S. 288; Bildarchiv des Belvedere Wien.

Tafel 2



Schaffnerin

Öl auf Leinwand, 68 x 54,5 cm, signiert und datiert „Erika d'Albert 1919“ (links oben);
Wien Museum, Inv.-Nr. 44.558.

Tafel 3

Sitzender Frauenakt

Kreidezeichnung, 39,5 x 30,1 cm, datiert und signiert „Erika Abels-d'Albert [19]21.“ (rechts unten); Albertina, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 25.042.

Tafel 4

Kopf einer Frau in mittleren Jahren

Kohlezeichnung, 56 x 41,8 cm, datiert und signiert „Erika Abels-d'Albert [19]24.“ (rechts unten); Albertina, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 23.557.

Tafel 5

Blumen vor einem Diwan / Blumen auf einem Tisch

Öl auf Holz, 68 x 50,5 cm, signiert und datiert 1920, abgebildet im Auktionskatalog Dorotheum Wien *Klassische Moderne*, Auktion am 04. Mai 1994, Lot 127.

Tafel 6

Gelbe Chrysanthemen

Öl auf Leinwand, 65,5 x 49 cm, signiert, abgebildet im Auktionskatalog Dorotheum Wien *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Auktion am 18. Okt. 1990, Lot 134.

Tafel 7

Nelly

Öl auf Leinwand (?), 1929, abgebildet in Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 1. Feb. 1935, S. 6; Bilddatenbank UNIDAM, Universität Wien.

Tafel 8

Hacky

Öl auf Leinwand, 46 x 58,5 cm, signiert und datiert „Erika Abels-d'Albert Dez. 1930“ (rechts unten); Privatbesitz Wien.

Bilddetail „Hacky“

Signatur und Datierung

Tafel 9

Le sourcier [Der Rutengänger]

Öl (?) auf Leinwand (?), abgebildet in Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 3. Mai 1935, S. 8; Bilddatenbank UNIDAM, Universität Wien.

Tafel 10

Le professeur Ludwig W. Abels

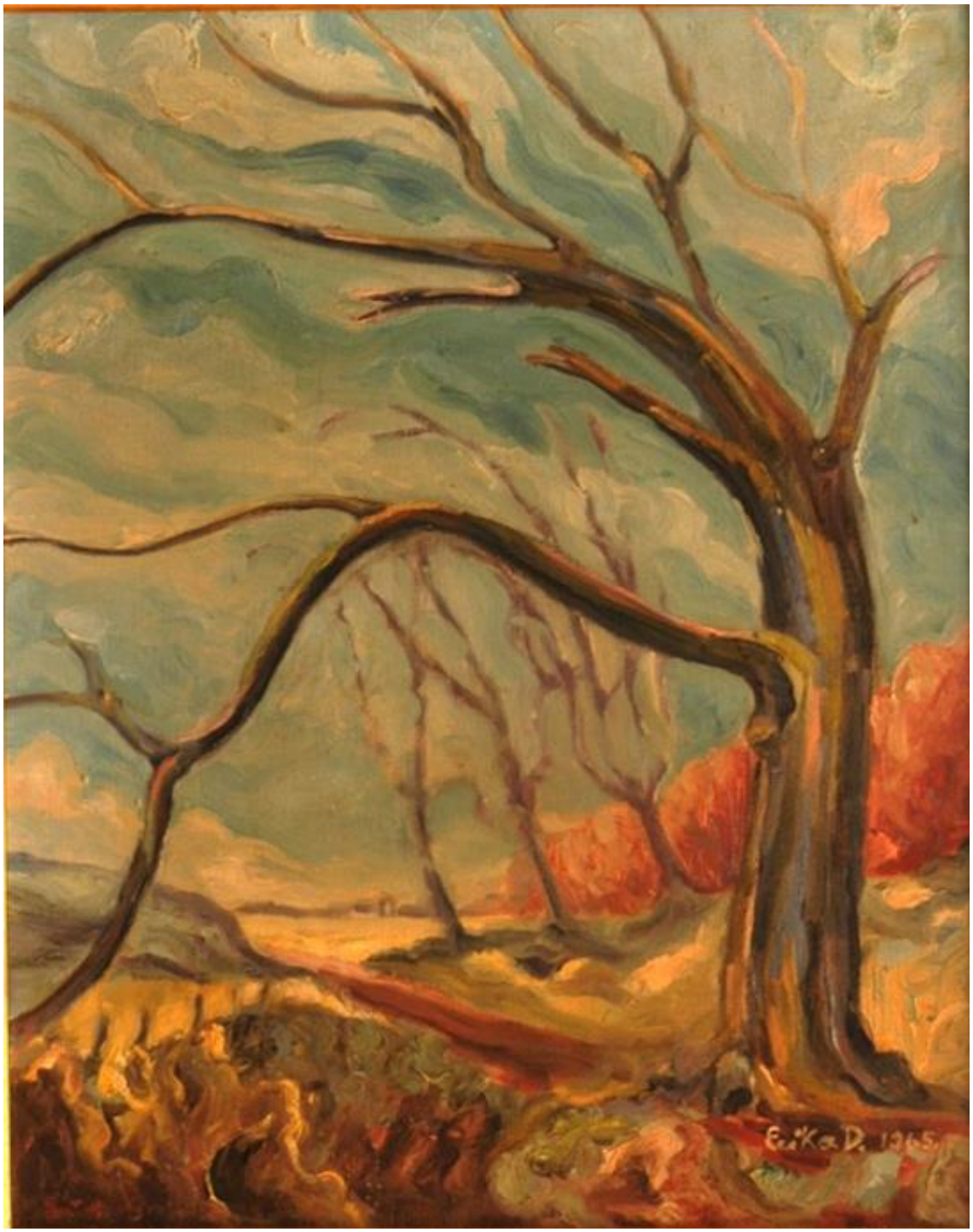
Öl (?) auf Leinwand (?), abgebildet in Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 26. Mai 1937, S. 2; Bilddatenbank UNIDAM, Universität Wien.

Tafel 11

The girl from San Francisco

Öl (?) auf Leinwand; 60 x 50 cm, signiert „d'Albert“ (rechts unten);
Privatbesitz Texas/USA.

Tafel 12



Lone tree

Öl auf Hartfaserplatte, 60 x 40 cm, signiert und datiert „Erika D. 1965.“ (rechts unten); Privatbesitz Kanada.

Werkverzeichnis

1913

„DIE KLEINE AKROBATIN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: KHW, VI. Kunstschau des Bundes öst. Künstler im Zuge der 46. Jahresausstellung, April - Juni 1925
Anmerkungen: Im Katalog wurde „Erica“ geschrieben; der von ihr angesetzte VP betrug ATS 700,-- / im Katalog: 770,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Jahresausstellung 1925; KHA, Einlaufbuch 12, Nr. 1965; KHW, Katalog: 46. Jahresausstellung inkl. VI. Kunstschau, Nr. 193.

≤1915

2 **MODELLE FÜR SOMMERKLEIDER (A)** und
1 **MODELL FÜR ROSA LEINENJACKENKLEID (A)**
Technische Angaben: Modezeichnungen, coloriert
Quelle: Deutsche Kunst und Dekoration, 18. Jg. 1915, Bd. 35, S. 288.

1915

„SELBSTPORTRAIT“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, Herbstausstellung, Nov. - Dez. 1927
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 1.000,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Herbstausstellung 1927; KHA, Einlaufbuch 15, Nr. 2824.

≤ 1916

[MÄNNLICHER AKT SITZEND] (F)
Technische Angaben: Öl/Lwd?, Karton?
Quelle: Nachlass HRP u. EPK, Fotografie, Beschriftung verso „Erika im Atelier Gloriettegasse 1916“

[BRUSTBILDNIS EINER FRAU] (F)
Technische Angaben: Zeichnung
Quelle: Nachlass HRP u. EPK, Fotografie,
Beschriftung verso „Erika im Atelier Gloriettegasse 1916“

[BLUMEN IN GLASVASE] (F)
Technische Angaben: Öl/Lwd?, Karton?
Quelle: Nachlass HRP u. EPK, Fotografie,
Beschriftung verso „Erika im Atelier Gloriettegasse 1916“

[STILLLEBEN MIT BLUMEN] (F)
Technische Angaben: Öl/Lwd?, Karton?
Quelle: Nachlass HRP u. EPK, Fotografie,
Beschriftung verso „Erika im Atelier Gloriettegasse 1916“

[BLUMEN] (F)
Technische Angaben: Öl/Lwd?, Karton?
Quelle: Nachlass HRP u. EPK, Fotografie,
Beschriftung verso „Erika im Atelier Gloriettegasse 1916“

[WEIBLICHE FIGUR] (F)
Technische Angaben: Zeichnung
Quelle: Nachlass HRP u. EPK, Fotografie,
Beschriftung verso „Erika im Atelier Gloriettegasse 1916“

[Unbekanntes Sujet] (F)
Technische Angaben: Zeichnung
Quelle: Nachlass HRP u. EPK, Fotografie,
Beschriftung verso „Erika im Atelier Gloriettegasse 1916“

1917

„KNABENSTUDIE“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 47. Jahresausstellung [mit Gastausstellung der Kunstschau], April - Juli 1926
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 250,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur XV. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs 1926 [sic]; KHA, Einlaufbuch 13, Nr. 648.

≤ 1919

„ENTWURF ZU EINER HIMMELFAHRT MARIÄ“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: KHW, Die Unabhängigen im Zuge der Winterausstellung, Dez. 1919 - Feb. 1920
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug K 500,--
Quellen: KHA, Einlaufbuch 12, Nr. 3296; KHW, Katalog der Winterausstellung 1919, Nr. 271.

„ZYKLAMEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„FRAU MARGARETE TOMAN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„SELBSTPORTRAIT“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„SCHLAFENDE“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„FRL. MARIANNE NEUSTADTL“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„MARILLEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„TÜRKIN“
evtl. ident mit „TÜRKIN“, eingereicht KHW,
42. Jahresausstellung, 1921 (siehe unter: 1921)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„RÜCKENAKT“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„SYBIL[LA] BLEI“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„OLLY TIMÁR“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„SOMMERBLUMEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„SCHRIFTSTELLER DR. LUDWIG W. ABELS“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

„MILLA MEDINGER-MARIARTI, STUDIE ZU EINEM GROSSEN PORTRAIT“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919
Quelle: HJK, Katalog: Die Unabhängigen, 1919

1919

„SCHAFFNERIN“ / „WIENER SCHAFFNERIN“ (O)
(Titel lt. WM: STRASSENBAHNSCHAFFNERIN)
Technische Angaben: Öl/Lwd, 68 x 54,5 cm
Signatur/Datierung: „Erika d'Albert 1919“ (li. o.)
Provenienz: Das Bild wurde wahrscheinlich von dem bedeutenden Wiener Kunstsammler, KR Josef Siller, erworben. Jedenfalls schenkte er es 1924 dem WM.
Derzeitige/r Eigentümer_in: WM, Inv.-Nr. 44.558
Ausstellungen: HJK, Die Unabhängigen, Sep. 1919; WM, Grazie und Expression, 1999; WM, Blickwechsel und Einblick, 1999/2000.
Quellen: HJK, Katalog: Die Unabhängigen; Planer, Jahrbuch 1928, 5; Planer, Jahrbuch 1929, 5-6; Ausstellungskataloge WM (s. o.).

1920

BLUMEN VOR EINEM DIWAN /
BLUMEN AUF EINEM TISCH (A)

Technische Angaben: Öl/Holz, 68 x 50,5 cm
Signatur/Datierung: ja/ja
Anmerkung: Das Bild wurde insg. drei Mal bei ständig sinkendem Schätzpreis zur Versteigerung angeboten, ehe es um ATS 9.000,-- eine/n Käufer_in fand.
Quellen: DW, Katalog: Klassische Moderne, Auktion 4. Mai 1994, Lot 127 (Schätzpreis ATS 35.000,- bis 45.000,-); DW, Katalog: Kunst des 20. Jhdts., Auktion 13. Juni 1995, Lot 5 (Schätzpreis ATS 25.000,- bis 35.000,-); DW, Katalog: Kunst des 20. Jhdts., Auktion 24. April 1996, Lot 423 (Schätzpreis ATS 18.000-25.000). http://web.artprice.com/lotsearch.aspx?term=erika+abels-d

„FARBENSPIEL“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, VI. Kunstschau des Bundes öst. Künstler im Zuge der 46. Jahresausstellung, April - Juni 1925
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 500,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Jahresausstellung 1925; KHA, Einlaufbuch 12, Nr. 1966; KHW, Katalog der 46. Jahresausstellung.

≤ 1921

„STILLLEBEN BLUMEN UND SPIEGEL“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 15.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1815.

„STILLLEBEN BLUMEN UND PORZELLAN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 15.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1816.

„STILLLEBEN ROSEN UND CHRYSANTHEMEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 12.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1817.

„PORTRAIT MALERIN CAROLA N.“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 12.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1818.

„PORTRAIT GESANGSPROFESSOR L.“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 12.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1819.

„DEMASKIERT“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 12.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1820.

„TÜRKIN“
evtl. ident mit „TÜRKIN“, ausgestellt HJK, Die Unabhängigen 1919 (siehe unter „1919“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 40.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1821.

„AUSDRUCKSTUDIE“ – 1, 2
Technische Angaben: Farbstiftzeichnungen
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug jeweils ATS 6.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1822 u. 1823.

„BEWEGUNGSSTUDIE“ – 1, 2
Technische Angaben: Farbstiftzeichnungen
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921

Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug jeweils ATS 6.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1824 u. 1825.

„KOSTÜMSTUDIE – ALT WIEN“ – 1, 2
Technische Angaben: Farbstiftzeichnungen
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug jeweils ATS 4.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1826 u. 1827.

„MÄNNLICHE KOPFSTUDIE“
Technische Angaben: Farbstiftzeichnung
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 3.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1828.

„WEIBLICHE KOPFSTUDIE“ – 1, 2, 3, 4
Technische Angaben: Farbstiftzeichnungen
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug jeweils ATS 5.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1829 - 1832.

„LIEGENDER FRAUENAKT“ – 1, 2, 3, 4
Technische Angaben: Farbstiftzeichnungen
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug jeweils ATS 5.000,--
Quelle: KHA, Einlaufbuch 15, Nr. 1833 - 1836.

„RÜCKENAKT“
Technische Angaben: Farbstiftzeichnung
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 4.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1837.

„STEHENDER AKT“ – 1, 2
Technische Angaben: Farbstiftzeichnungen
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 4.000,-- bzw. ATS 3.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1838 u. 1839.

„KAUERNDE“ – 1, 2
Technische Angaben: Farbstiftzeichnungen
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug jeweils ATS 3.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1840 u. 1841.

„FRAUENAKT SITZEND“
Technische Angaben: Farbstiftzeichnung
Einreichung: KHW, 42. Jahresausstellung, April - Juni 1921
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 3.000,--
Quelle: KHA, Hilfsbuch 15, Nr. 1842.

1921

SITZENDER FRAUENAKT (O)
Technische Angaben: Kreidezeichnung, 39,5 x 30,1 cm (Passepartoutmaß)
Signatur/Datierung: „Erika Abels-d'Albert 21.“ (re. u.)
Provenienz: EAdA
Derzeitige/r Eigentümer_in: Albertina, Inv.-Nr. 25.042
Anmerkung: lt. Eingangsbuch am 1. Jänner 1926 um ATS 80,-- von der Künstlerin erworben.

1922

DIE SCHWARZE MADONNA
Technische Angaben: Öl/Lwd, 54 x 42 cm
Signatur/Datierung: ja/ja
Provenienz: Architekt August Belohlavek
Quelle: DW, Katalog: Kunstsammlung Architekt August Belohlavek, Auktion am 21./22. Mai 1937, Lot 1.
Anmerkung: Schätzpreis ATS 20,-- (inkl. vergold. Rahmen)

„IRIS (STILLLEBEN)“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, Weihnachtsschau, Nov. - Dez. 1926
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 600,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Herbstausstellung 1926; KHA, Einlaufbuch 14, Nr. 1938.

1924

KOPF EINER FRAU IN MITTLEREN JAHREN (O)
Technische Angaben: Kohlezeichnung, 56 x 41,8 cm (Passepartoutmaß)
Signatur/Datierung: „Erika Abels-d'Albert 24.“ (r. u.)
Derzeitige/r Eigentümer_in: Albertina, Inv.-Nr. 23.557
Anmerkung: lt. Eingangsbuch um K 30.000,-- erworben.

„ZYKLAMEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, Weihnachtsschau, Nov. - Dez. 1926
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 500,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Herbstausstellung 1926; KHA, Einlaufbuch 14, Nr. 1939.

„ÄPFEL UND ZYKLAMEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: KHW, Weihnachtsschau, Nov. - Dez. 1926
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 400,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Herbstausstellung 1926; KHA, Einlaufbuch 14, Nr. 1940; KHW, Katalog der Weihnachtsschau 1926, Nr. 190.

„DIE SCHÖNE TRAUBE“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: KHW, VI. Kunstschau des Bundes öst. Künstler im Zuge der 46. Jahresausstellung, April - Juni 1925
Anmerkungen: Im Katalog wurde „Erica“ geschrieben; Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 400,-- / im Katalog ATS 440,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Jahresausstellung 1925; KHA, Einlaufbuch 12, Nr. 1967; KHW, Katalog der Jahresausstellung 1925, Nr. 197 „Stil[l]leben“.

„TRAUBE UND PFIRSICHE“
evtl. ident mit „STIL[L]LEBEN MIT PFIRSICHEN UND TRAUBE“, ausgestellt KHW, Große Kunstausstellung, 1927 (siehe hier unter „1924“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, VI. Kunstschau des Bundes öst. Künstler im Zuge der 46. Jahresausstellung, April - Juni 1925
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 600,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Jahresausstellung 1925; KHA, Einlaufbuch 12, 1925, Nr. 1968.

„LESENDE FRAU“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichungen: KHW, Große Festausstellung, Juni - Aug. 1927,
KHW, Herbstausstellung, Nov. - Dez. 1927
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug bei der
Großen Festausstellung ATS 650,-- und bei der
Herbstausstellung ATS 600,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Kunst-
ausstellung im Künstlerhaus anlässlich der Wiener Festwochen;
KHA, Einlaufbuch 15, Nr. 1087; KHA, Mappe „EAdA“, Anmelde-
bogen zur Herbstausstellung 1927; KHA, Einlaufbuch 15, Nr. 2825.

„STILLLEBEN MIT PFIRSICHEN UND TRAUBE“
evtl. ident mit „TRAUBE UND PFIRSICHE“, eingereicht KHW,
VI. Kunstschau des Bundes öst. Künstler im Zuge der
46. Jahresausstellung,1925 (siehe hier unter „1924“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: KHW, Große Kunstausstellung
[48. Jahresausstellung], April - Mai 1927
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 500,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur
Großen Kunstausstellung 1927; KHA, Einlaufbuch 14, Nr. 120;
KHW, Katalog der Großen Kunstausstellung 1927, Nr. 257.

1925

„CRYSANTHEMEN“
evtl. ident mit GELBE CRYSANTHEMEN
(siehe unter „Entstehungszeitraum vor dem Zweiten Weltkrieg“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: KHW, Große Festausstellung, Juni - Aug. 1927
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 650,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur
Kunstausstellung im Künstlerhaus anlässlich der Wiener
Festwochen; KHA, Einlaufbuch 15, Nr. 1088.

„MARIANNE (FREILICHTSTUDIE)“
evtl. ident mit „DIE SÄNGERIN MARIANNE T.“, eingereicht KHW,
47. Jahresausstellung, 1926 (siehe hier unter „1925“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, Große Kunstausstellung [48. Jahres-
ausstellung], April - Mai 1927
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 2.000,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Großen
Kunstausstellung 1927; KHA, Einlaufbuch 14, Nr. 118.

„DIE SÄNGERIN MARIANNE T.“
evtl. ident mit „MARIANNE (FREILICHTSTUDIE)“, eingereicht KHW, Große Kunstausstellung, 1927 (siehe hier unter „1925“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 47. Jahresausstellung [mit Gastausstellung der Kunstschau], April - Juni 1926
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 2.000,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur XV. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs 1926 [sic];
KHA, Einlaufbuch 13, Nr. 646.

≤1926

„FRÜCHTE (PFLAUMEN UND PARADEIS)“
Technische Angaben: Aquarell
Ausstellung: KHW, Sommerausstellung des Aquarellisten-Klubs, Juli - Aug. 1926
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 120,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Sommerausstellung des Aquarellisten-Klubs 1926; KHA, Einlaufbuch 14, Nr. 1488; KHW, Katalog: Moderne Englische Kunst und Sommerausstellung des Aquarellisten-Klubs der Genossenschaft bildender Künstler Wiens, Nr. 49.

„FRÜCHTE“
Technische Angaben: Aquarell
Ausstellung: KHW, Sommerausstellung des Aquarellisten-Klubs, Juli - Aug. 1926
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 120,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Sommerausstellung des Aquarellisten-Klubs 1926;
KHA, Einlaufbuch 14, Nr. 1489; KHW, Katalog: Moderne Englische Kunst und Sommerausstellung des Aquarellisten-Klubs der Genossenschaft bildender Künstler Wiens, Nr. 50.

„STUDIE“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 47. Jahresausstellung [mit Gastausstellung der Kunstschau], April - Juni 1926
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 500,-- (o. R.)
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur XV. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs 1926 [sic];
KHA, Einlaufbuch 13, Nr. 647.

1927

„STILLLEBEN MIT ROSEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, Große Kunstausstellung [48. Jahresausstellung], April - Mai 1927
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 650,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Großen Kunstausstellung 1927; KHA, Einlaufbuch 14, Nr. 119.

„VAN HOUTTE ROSEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: KHW, Große Festausstellung, Juni - August 1927
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 800,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Kunstausstellung im Künstlerhaus anlässlich der Wiener Festwochen; KHA, Einlaufbuch 15, Nr. 1086; KHW, Katalog Große Festausstellung 1927, Nr. 335.

≤1928

„TUKAN (AUS DER SCHÖNBRUNNER MENAGE)“
Technische Angaben: farbige Kreidezeichnung
Einreichung: KHW, 42. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs [im Rahmen der Großen Kunstausstellung], März - Mai 1928
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 45,-- (m. R.)
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur 42. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs 1928; KHA, Einlaufbuch 16, Nr. 569.

„EISVOGEL (JÄGERLIEST [sic]**)“**
Technische Angaben: farbige Kreidezeichnung
Einreichung: KHW, 42. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs [im Rahmen der Großen Kunstausstellung], März - Mai 1928
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 45,-- (m. R.)
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur 42. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs 1928; KHA, Einlaufbuch 16, Nr. 570.

„MOLUKKEN-KAKADU“
Technische Angaben: farbige Kreidezeichnung
Einreichung: KHW, 42. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs

[im Rahmen der Großen Kunstausstellung], März - Mai 1928
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 45,--
(m. R.)
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur 42. Ausstellung des Aquarellisten-Klubs 1928; KHA, Einlaufbuch 16, Nr. 571.

≤ 1929

„NELLY (PORTRAITSTUDIE)“
evtl. ident mit „NELLY“, diverse Einreichungen und Ausstellungen, abgebildet in: Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 1. Feb. 1935, S. 6. (siehe unter „1929“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 50. Jahresausstellung, März - Juni 1929
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 450,--
(o. R.)
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur 50. Jahresausstellung; KHA, Einlaufbuch 17, Nr. 112.

„FLASCHEN-STILLLEBEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 50. Jahresausstellung, März - Juni 1929
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 450,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur 50. Jahresausstellung; KHA, Einlaufbuch 17, Nr. 113.

„FRAU MIT SPIEGEL“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, Weihnachtsschau, Nov. 1929 - Jän. 1930
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 1.000,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Weihnachtsschau 1929; KHA, Einlaufbuch 18, Nr. 2330.

1929

„NELLY“ (A)
evtl. ident mit „NELLY (PORTRAITSTUDIE)“, eingereicht KHW, 50. Jahresausstellung, 1929 (siehe unter „≤ 1929“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellungen: VBKÖ, Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich, Mai - Juni 1930; USA/Los Angeles?, 1931 od. 1932; Paris, Galerie Grégoire Schusterman 1935

Einreichung: KHW, Weihnachtsschau, Nov. 1929 - Jän. 1930
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug anl. der Weihnachtsschau 1929 ATS 1.000,--, anlässlich der VBKÖ-Ausstellung ATS 1.500,-- und anlässlich der Ausstellung in den USA ATS 1.600,--
Quellen: VBKÖ, Katalog Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich 1930, Nr. 225 sowie Liste der Verkaufspreise im Anhang des Kataloges; KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur Weihnachtsschau 1929; KHA, Einlaufbuch 18, Nr. 2329; Frick Collection, Brief von EAdA an Unbekannt, Wien 2. Juli 1931; Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 1. Feb. 1935, S. 6.

FÜNF ÄPFEL MIT TRAUBEN
Technische Angaben: Öl/Lwd, 36 x 40 cm
Signatur/Datierung: ja/Dez. 1929
Anmerkung: Das Bild wurde um den Schätzpreis von unbekannt erworben.
Quelle: DW, Katalog: Möbel, Auktion 16. Okt. 1996, Lot 276 (Schätzpreis: ATS 6.000);
http://web.artprice.com/ps/artitems.aspx?view=all&idarti=Nzg5MzM0NTg3MDU0NjA4LQ==&page=10000&lot[idcategory]=A

1930

„HACKY“ (O)
Technische Angaben: Öl/Lwd, 46 x 58,5 cm; verso eigenhändige Widmung und Betitelung.
Signatur/Datierung: „Erika Abels-d'Albert Dez. 1930“ (rechts unten)
Derzeitige/r Eigentümer_in: Privatbesitz Wien
Anmerkung: 2011 vom Kunsthandel Manfred Bremm/ Wien erworben.

„FR. FRANZI M.“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: VBKÖ, Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich, Mai - Juni 1930
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 1.500,--
Quelle: VBKÖ, Katalog: Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau in Österreich 1930, Nr. 224 sowie Liste der Verkaufspreise im Anhang des Kataloges.

≤ 1931

„SELBSTBILDNIS“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 52. Jahresausstellung, Mai - Sep. 1931
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 1.500,--
Quelle: KHA, Einlaufbuch 20, Nr. 754

„ARBEITER“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: USA/Los Angeles?, 1931 od. 1932
Einreichung: KHW, 52. Jahresausstellung, Mai - Sep. 1931
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP anl. der Ausstellung in den USA betrug ATS 1.600,-- und anl. der Ausstellung im Künstlerhaus ATS 1.500,--
Quellen: Frick Collection, Brief von EAdA an Unbekannt, Wien 2. Juli 1931; KHA, Einlaufbuch 20, Nr. 755.

„OBSTKORB“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: KHW, 52. Jahresausstellung, Mai - Sep. 1931
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 1.000,--
Quellen: KHA, Einlaufbuch 20, Nr. 756; KHW, Katalog 52. Jahresausstellung 1931, Nr. 234.

„TRAUBEN UND MELONEN“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 52. Jahresausstellung, Mai - Sep. 1931
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 1.000,--
Quelle: KHA, Einlaufbuch 20, Nr. 757.

≤ 1932

„SELBSTPORTRAIT“
evtl. ident mit „SELBSTBILDNIS“, eingereicht KHW, 52. Jahresausstellung, Mai - Sep. 1931 (siehe unter „≤ 1931“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 53. Jahresausstellung, Mai - Okt. 1932
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 1.500,--
Quelle: KHA, Einlaufbuch 21, Nr. 1015.

„MEIN VATER“
evtl. ident mit LE PROFESSEUR LUDWIG W. ABELS,
abgebildet in: Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité,
26. Mai 1937, S. 2. (siehe unter „≤ 1937“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 53. Jahresausstellung, Mai - Okt. 1932
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 800,--
Quelle: KHA, Einlaufbuch 21, Nr. 1016.

„MANN MIT STANGE“
evtl. ident mit LE SOURCIER [DER RUTENGÄNGER],
abgebildet in: Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité,
3. Mai 1935, S. 8. (siehe unter „≤ 1935“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 53. Jahresausstellung, Mai - Okt. 1932
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 1.500,--
Quelle: KHA, Einlaufbuch 21, Nr. 1017.

DIE SCHWARZE MADONNA VON ALT-ÖTTING
evtl. ident mit DIE SCHWARZE MADONNA (siehe unter „1922“)
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: Wiener Frühjahrsmesse 1932,
Ausstellung Christliche Kunst
Quelle: Katalog der Ausstellung Christliche Kunst
Wiener Frühjahrsmesse 1932, Nr. 1.

MARIA HIMMELFAHRT
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Ausstellung: Wiener Frühjahrsmesse 1932,
Ausstellung Christliche Kunst
Quelle: Katalog der Ausstellung Christliche Kunst
Wiener Frühjahrsmesse 1932, Nr. 2.

1932

PORTRAIT HANS KÜHN (F)
Technische Angaben: Öl/Karton, 61 x 50 cm
Signatur/Datierung: ja/ja
Provenienz: Benno Moser
Anmerkung: Das Bild war eine persönliche Widmung EAdAs
an den Lebensgefährten von Hans Kühn, den Wiener Kunstsammler
Benno Moser.
Quellen: DHM, DB zum CCP, Mü-Nr. 47.544,

http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp_add.phpseite=6&fld_1=47544&fld_1_exakt=exakt&suchen=Suchen;
BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, PM „Benno Moser“ K. 41/2.

„REDAKTEUR ARTUR A.“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 54. Jahresausstellung, April - Mai 1933
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 700,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur 54. Jahresausstellung; KHA, Einlaufbuch 22, Nr. 330.

„OBST“
Technische Angaben: Öl/Lwd?
Einreichung: KHW, 54. Jahresausstellung, April - Mai 1933
Anmerkung: Der von EAdA angesetzte VP betrug ATS 500,--
Quellen: KHA, Mappe „EAdA“, Anmeldebogen zur 54. Jahresausstellung; KHA, Einlaufbuch 22, Nr. 331.

≤ 1933

PORTRAIT DE Mme PEUVERGNE
Ausstellung: Salon d'Automne 1933
Quelle: Salon d'Automne, Catalogue des Oeuvres exposées, 1933, Nr. 2.
Anmerkung: Als Wohnadresse der Künstlerin war die Rue Jean-Jacques-Rousseau Nr. 18 angegeben.

1934

DARIA
Technische Angaben: Öl/Karton, 61 x 50 cm
Signatur/Datierung: ja/ja
Anmerkung: Das Bild wurde am 04.04.2011 in Tours/ Frankreich um EUR 50,-- [!] versteigert.
Quelle: http://web.artprice.com/artist/114838/erika-abels-d‘albert/lot/past/6423031/Daria+

≤ 1935

LE SOURCIER [DER RUTENGÄNGER] (A)
evtl. ident mit „MANN MIT STANGE“, eingereicht KHW, 53. Jahresausstellung, Mai - Okt. 1932 (siehe unter „≤ 1932“)
Technische Angaben: Öl?/Lwd?
Ausstellung: SNBA, Frühjahr 1935
Quelle: Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 3. Mai 1935, S. 8.

DIANE
Technische Angaben: Öl?/Karton
Anmerkung: verkauft am 10. Mai 1935 um FRF 400,--
Quelle: Bénézit 1976, 82.

HORTENSIA
Technische Angaben: Öl?/Karton
Anmerkung: verkauft am 10. Mai 1935 um FRF 230,--
Quelle: Bénézit 1976, 82.

≤ 1937

LE PROFESSEUR LUDWIG W. ABELS (A)
evtl. ident mit „MEIN VATER“, eingereicht KHW, 53. Jahresausstellung, Mai - Okt. 1932 (siehe unter „≤ 1932“)
Technische Angaben: Öl?/Lwd?
Quelle: Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité, 26. Mai 1937, S. 2.

≤ 1938

MONSIEUR GEORGES
Ausstellung: Salon d'Automne 1938
Quelle: Salon d'Automne, Catalogue des Oeuvres exposées, Paris 1938, Nr. 2.
Anmerkung: Als Wohnadresse der Künstlerin war die Rue Jean-Jacques-Rousseau Nr. 18 angegeben.

um 1955

THE GIRL FROM SAN FRANCISCO (O)
Technische Angaben: Öl?/Lwd; 60 x 50 cm,
Bildtitel verso auf neuem Rahmen
Signatur/Datierung: „d'Albert“ (re. u.)/nein
Derzeitige/r Eigentümer_in: Privatbesitz Texas/USA
Anmerkung: 1971 vom Kunsthandel Otto Chlup/
Heidelberg erworben

1965

LONE TREE (O)
Titel. lt. gegenwärtigen Besitzern
Technische Angaben: Öl/Hartfaserplatte, 60 x 40 cm
Signatur/Datierung: „Erika D. 1965.“ (re. u.)
Derzeitige/r Eigentümer_in: Privatbesitz Kanada
Anmerkung: ca. 2004 in Nelson B.C./Kanada erworben

Entstehungszeitraum
vor dem Zweiten Weltkrieg:

MÄNNLICHES BRUSTBILDNIS
Technische Angaben: Öl/Karton
Anmerkung: das Bild befand sich ursprünglich im Besitz
des Wiener Kunsthändlers Benno Moser.
Quellen: DHM, DB zum CCP, Mü-Nr. 47.544,
http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp_add.ph
pseite=6&fld_1=47544&fld_1_exakt=exakt&suchen=Suchen;
BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, PM „Benno Moser“ K. 41/2.

GELBE CRYSANTHEMEN (A)
evtl. ident mit „CRYSANTHEMEN“, ausgestellt KHW, Große
Festausstellung, 1927 (siehe unter „1925“)
Technische Angaben: Öl/Lwd, 65,5 x 49 cm
Signatur: ja
Anmerkung: Das Bild wurde im DW zum Verkauf
angeboten, allerdings nicht versteigert. Der weitere
Verbleib ist unbekannt.
Quelle: DW, Katalog: Kunst des 20. Jhdts., Auktion 18. Okt. 1990,
Lot 134 (Schätzpreis: ATS 12.000-15.000);
www.artnet.de/K%C3%BCnstler/erika-abels-d%27albert/auktionsresultate

AUSSTELLUNSVERZEICHNIS

Bei allen angeführten Werken handelt es sich, wenn nicht anders benannt, um Ölgemälde. Die Anführungszeichen markieren den Werktitel, unabhängig davon, ob dieser der Betitelung durch die Künstlerin entspricht.

1913	Spätherbst	Österreichischer Kunstverein [Einzelausstellung?]
1919	September	Haus der jungen Künstlerschaft *Die Unabhängigen* Ölgemälde: 1. „Zyklamen“ 2. „Frau Margarete Toman“ 3. „Selbstportrait“ 4. „Schlafende“ 5. „Frl. Marianne Neustadtl“ 6. „Marillen“ 7. „Türkin“ 8. „Rückenakt“ 9. „[Wiener] Schaffnerin“ (1919) 10. „Sybil[la] Blei“ 11. „Olly Timár“ 12. „Sommerblumen“ 13. „Schriftsteller Dr. Ludwig W. Abels“ 14. „Milla Medinger-Mariarti, Studie zu einem großen Portrait“ Aquarell: 15-18. 4 Akte Zeichnungen: 19. 12 Zeichnungen
1919	Dez.- Feb. 20	Künstlerhaus Wien *Winterausstellung* Nr. 271 „Entwurf zu einer Himmelfahrt Mariä“
1920	Februar	im eigenen Atelier/Altgasse
1920	Sommer	Haus der jungen Künstlerschaft
1920		Galerie St. Lucas Wien [Einzelausstellung]
1922		Galerie St. Lucas Wien [Einzelausstellung]
1922	Sommer	Palmenhaus Schönbrunn *Ausstellung von in Hietzing wohnenden Künstler_innen*
1925	April - Juni	Künstlerhaus Wien *46. Jahresausstellung* Nr. 193 „Die kleine Akrobatin“ (1913) Nr. 197 „Stillleben [Die schöne Traube]“ (1924)
1925	Juni	Sonnenuhrhaus/Schönbrunn

1925	Dezember	Ausstellung im eigenen Atelier/Altgasse
1926	Juli - Aug.	Künstlerhaus Wien *Sommerausstellung des Aquarellistenklubs* Nr. 49 „Früchte (Pflaumen und Paradeis)“ [Aquarell] Nr. 50 „Früchte“ [Aquarell]
1926	Nov. - Dez.	Künstlerhaus Wien *Weihnachtsschau* Nr. 190 „Äpfel und Zyklamen“
1927	April - Mai	Künstlerhaus Wien *Große Kunstausstellung* [48. Jahresausstellung] Nr. 257 „Stillleben mit Pfirsichen und Traube“
1927	Juni - Aug.	Künstlerhaus Wien *Große Festausstellung* Nr. 335 „Van Houtte Rosen“
vor 1928		Theseustempel
		Museum für Kunst und Industrie [Museum für angewandte Kunst]
1928		Buchhandlung Seilergasse
1930	Mai - Juni	Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ) *Zwei Jahrhunderte Kunst der Frau* Nr. 224 „Fr. Franzi M.“ (1930) Nr. 225 „Nelly“ (1929)
1931 1932 ?	ab Juli /	USA [Los Angeles ?] „Arbeiter“ „Nelly“
1931	Mai - Sep.	Künstlerhaus Wien *52. Jahresausstellung* Nr. 234 „Obstkorb“
1932	Frühjahr	Wiener Frühjahrsmesse, Ausstellung *Christliche Kunst* Nr. 1 „Die schwarze Madonna von Alt-Ötting“ Nr. 2 „Maria Himmelfahrt“
1933	Herbst	Salon d'Automne, Paris Nr. 2 „Portrait de Mme Peuvergne“
1935	Februar	Galerie Grégoire Schusterman, Paris [Einzelausstellung ?] [u.a.] „Nelly“ (1929)
1935	Frühjahr	Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Paris „Le sourcier“
1938	Herbst	Salon d'Automne, Paris Nr. 2 „Monsieur Georges“

DAS FOTOMATERIAL

Es mag im ersten Augenblick verwundern, vielleicht auch enttäuschen, dass im Zuge dieser Arbeit mehr Fotografien (bzw. deren Druckreproduktionen) Erika Abels-d'Albert darstellend gezeigt werden (können) denn ihre Werke selbst. Dieses fotografische Material – aus dem Nachlass von Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig sowie Zeitschriften entnommen – entpuppt sich bei näherem Hinsehen jedoch als weit mehr denn schmückendes Beiwerk. Es dokumentiert, als fundamentale Quelle, nicht nur die bisher lediglich in Ansätzen fassbare berufliche Tätigkeit Erika Abels-d'Alberts als Modeschöpferin, sondern erhellt darüber hinaus die wichtige Frage nach dem Selbstverständnis und der Selbst(re-)präsentation der Künstlerin als Professionistin.

Die vorliegenden rund 20 fotografischen Aufnahmen sind in einem relativ kurzen Zeitraum, etwa zwischen 1913 und 1919 entstanden. Sie zeigen Erika Abels-d'Albert im repräsentativen (Selbst)Portrait, als Modeschöpferin in eigenen Kreationen sowie in historischen Kostümen. Aufgenommen wurden die Fotografien im professionellen Fotostudio – nur dort konnten Beleuchtungsfragen optimal gelöst werden – oder im Atelier der Künstlerin als d e m Ort des künstlerischen Schöpfungsaktes. Einige Aufnahmen sind Teil von (nicht komplett bekannten) Fotoserien.

Die Fotografen sind bei einem Großteil der Aufnahmen bekannt und es sind klingende Namen, so der renommierte k.u.k. Hoffotograf Carl Pietzner, das neue und angesagte Fotostudio *Titan* des Gesellschaftsfotografen Franz Löwy in der Mariahilferstraße – beide waren Großunternehmer und unterhielten Filialen in mehreren Städten der Monarchie – oder, etwas später, der nicht minder gefragte Amateurfotograf Johannes Krone, zugleich Präsident des *Wiener Photoclubs*, und A. Kodermatz.

Stilistisch handelt es sich bei vorliegenden Studioaufnahmen um klassische Aufnahmen mit kaum experimentellem Charakter. Es ging nicht um das kreative Ausloten des Mediums, wie es zu dieser Zeit bereits von wenigen Fotografen und Fotografinnen in Angriff genommen wurde. Ganz im Gegenteil. Die benannten Fotografen bedienten sich eines fest umrissenen Kanons tradierter Posen, Gesten und Accessoires, innerhalb dessen sie die Künstlerin ins Bild setzten. Mehr Experimentierfreude weisen die Amateuraufnahmen auf. Erika Abels-d'Albert brachte sich bei der Wahl des Motives wie beim Setting wohl auch selbst ein.

Ein Großteil dieser Fotografien war für die Öffentlichkeit bestimmt. Die Aufnahmen fanden Eingang in Zeitschriften, dienten der Künstlerin als Referenz für potentielle Auftraggeber_innen und Modefirmen oder wurden als Postkarten – vielfach ? – abgezogen.

Wird berücksichtigt, dass im klassischen Medium der Malerei, als solche bezeichnete, autonome Selbstbildnisse von Erika Abels-d'Alberts kaum bekannt sind – definitiv gesichert ist nur eines von 1915 jedoch ohne dessen Aussehen zu kennen – so wird klar, welch hohen Stellenwert die Künstlerin der Fotografie innerhalb ihrer Selbst(re-)präsentation und breitenwirksamen Eigenwerbung beimaß.

Abb. 1

„Erika d'Albert“
Abbildung in *Sport und Salon*,
6. Dezember 1913, Seite 11;
Studioaufnahme Carl Pietzner, Wien
wahrscheinlich 1913

Abb. 2

„Erika d'Albert in einem Nachmittagskleid
Aus coelin-blauem Samt mit braunem Fuchs
und blauem Seidenfilzhut“,
Abbildung in *Wiener Illustrierte Zeitung*,
8. Februar 1920, Seite 305;
Studioaufnahme vom „k.u.k Hof-Photographen
[Carl] Pietzner, Wien“,
gleiche Ateliersitzung wie obige Abbildung,
wahrscheinlich 1913

Abb. 3

Erika Abels-d'Albert
wahrscheinlich im Atelier Gloriettegasse,
um 1916
Amateur_innenfotografie
11,9 x 9 cm

Abb. 4

„Erika im Atelier Gloriettegasse
(Alle Bilder von ihr)“
lt. Beschriftung verso,
um 1916
Amateur_innenaufnahme
11,9 x 8,9 cm

Abb. 5 Erika Abels-d'Albert in eigener Modekreation, um 1918, Studioaufnahme, Prägestempel unten links: „Franz Löwy >Titan< Wien VI, Mariahilferstrasse 17“, 21,9 x 15 cm

Abb. 6

Erika Abels-d'Albert in eigener Modekreation,
um 1918
Studioaufnahme
Prägestempel unten links:
„Franz Löwy >Titan< Wien VI,
Mariahilferstrasse 17“
19,4 x 15,6 cm

Abb. 7

Erika Abels-d'Albert in eigener Modekreation,
um 1918
Studioaufnahme
Prägestempel unten links:
„Franz Löwy >Titan<
Wien VI, Mariahilferstrasse 17“
19,4 x 15,6 cm

Abb. 8 (Selbst)Portrait, Beschriftung verso: „>Erika d'Albert<. July 1916 (Im Atelier Gloriettegasse)“, Amateur_innenaufnahme, 9,9 x 12,9 cm (inkl. Karton)

Abb. 9 Obige Fotografie als Postkarte, um 1920, 9 x 14 cm

Abb. 10 Erika Abels-d'Albert in einem persischen Originalkostüm, um 1918, Fotografie als Postkarte, 9 x 14 cm, (gleiche Serie wie Abb. 12 u. Abb. 13)

Abb. 11 u. Abb. 12 Erika Abels-d'Albert in eigener (?) asiatisch anmutender Modekreationen und in einem persischen Originalkostüm, um 1918, Fotografien als Postkarte, 14 x 9 cm

Bilder dieser Seite:

„Amateuraufnahmen von Ing. A. Kodermatz, Wien“, in *Wiener Illustrierte Zeitung*, 8. Februar 1920, Seite 305.

Abb. 13 Erika Abels-d'Albert „in einem mattroten Persischen Original-Kostüm mit Goldspitzen und Borten“, um 1918

Abb. 14 „Erika d'Albert in Soiree-Toilette“, um 1918

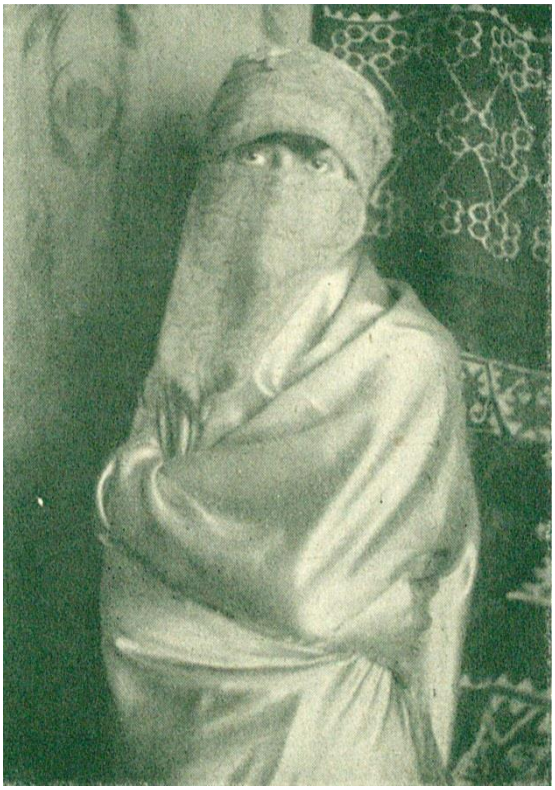


Abb. 15 „Die Malerin als Türkin“, um 1918

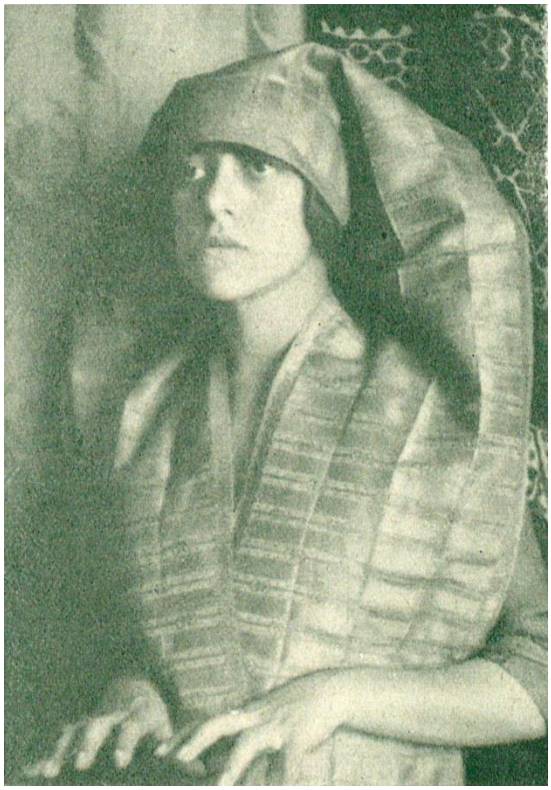


Abb. 16 „Die Künstlerin in einem ägyptischen Kostüm als Sphinx“, um 1918

Abb. 17 „Die Künstlerin in einem original-persischen Kostüm“, um 1918

Bilder dieser Seite:

„Amateuraufnahmen von Baurat Johannes Krone, Präsident des >Wiener Photoclubs<“, in *Wiener Illustrierte Zeitung*, 8. Februar 1920, Seite 305.

Abb. 18 Erika Abels-d'Albert vor 1916 ?, Studioaufnahme, Fotografie als Postkarte, 13,8 x 8,8 cm

ERGÄNZENDE ABBILDUNGEN

Abb. 19

Ludwig W. Abels
in *Österreichs Illustrierte Zeitung* 1927,
Heft 13, Seite 14 (im Zuge eines Artikels zu seinem 60. Ge-burtstag); Universität Wien

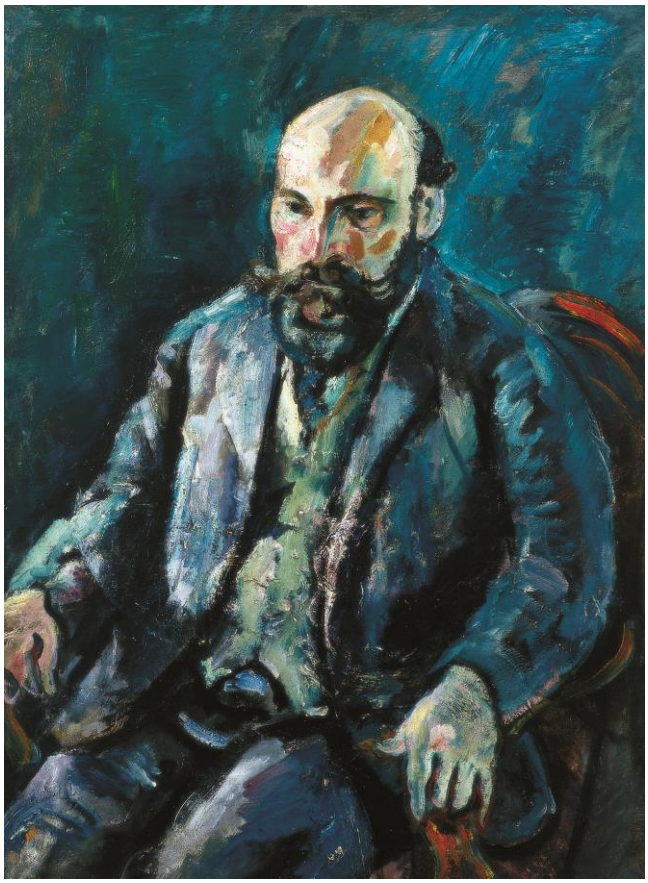
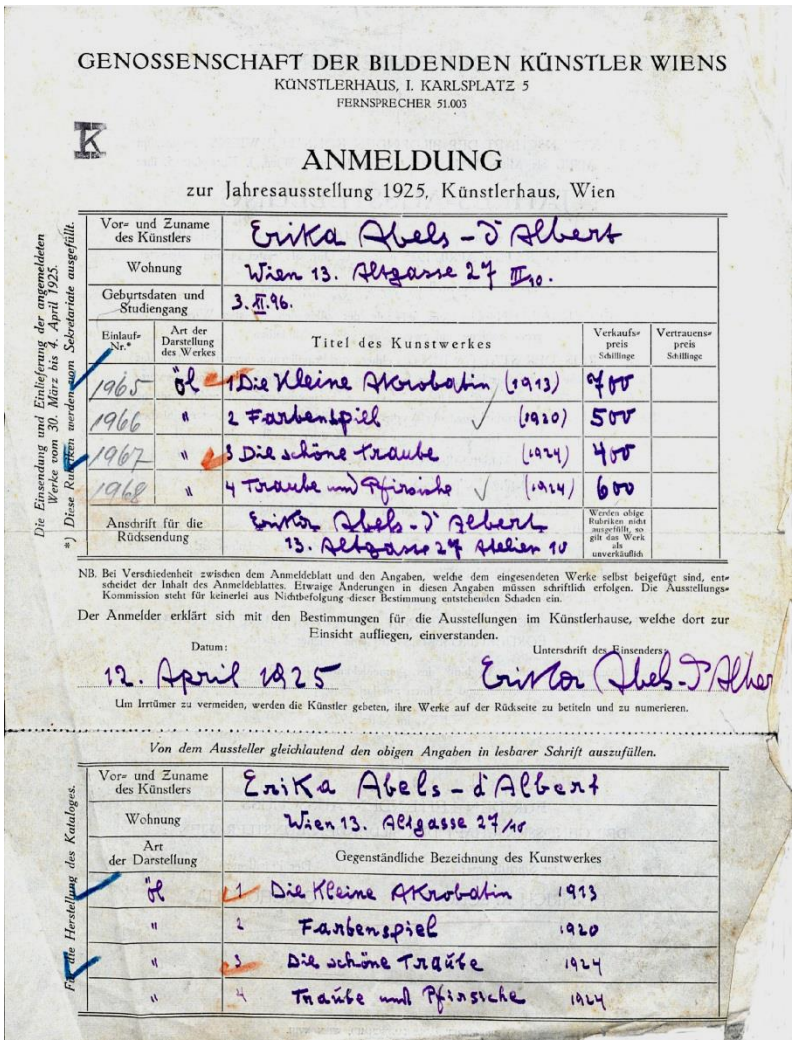


Abb. 20

Felix Albrecht Harta
Portrait Dr. Ludwig W. Abels
ca. 1916-17,
Öl auf Leinwand
100 x 74 cm,
Neue Galerie Graz-
Universalmuseum Joanneum
Inv. Nr. I 2604



GENOSSENSCHAFT DER BILDENDEN KÜNSTLER WIENS
KÜNSTLERHAUS, I. KARLSPLATZ 5
FERNSPRECHER 51.003

K

ANMELDUNG
zur Jahresausstellung 1925, Künstlerhaus, Wien

Die Einsendung und Einlieferung der angemeldeten Werke vom 30. März bis 4. April 1925.
*) Diese Rubriken werden vom Sekretariate ausgefüllt.

Vor- und Zuname des Künstlers	Erika Abels-d'Albert
Wohnung	Wien 13. Altgasse 27 III/10.
Geburtsdaten und Studiengang	3. XI. 96.

Einlauf-Nr.*	Art der Darstellung des Werkes	Titel des Kunstwerkes	Verkaufspreis Schillinge	Vertrauenspreis Schillinge
1965	Öl	1 Die Kleine Akrobatin (1913)	700	
1966	"	2 Farbenspiel (1920)	500	
1967	"	3 Die schöne Traube (1924)	400	
1968	"	4 Traube und Pfirsiche (1924)	600	
Anschrift für die Rücksendung		Erika Abels-d'Albert 13. Altgasse 27 Atelier 10	Werden obige Rubriken nicht ausgefüllt, so gilt das Werk als unverkäuflich	

NB. Bei Verschiedenheit zwischen dem Anmeldeblatt und den Angaben, welche dem eingesendeten Werke selbst beigefügt sind, entscheidet der Inhalt des Anmeldeblattes. Etwaige Änderungen in diesen Angaben müssen schriftlich erfolgen. Die Ausstellungs-Kommission steht für keinerlei aus Nichtbefolgung dieser Bestimmung entstehenden Schaden ein.

Der Anmelder erklärt sich mit den Bestimmungen für die Ausstellungen im Künstlerhause, welche dort zur Einsicht aufliegen, einverstanden.

Datum: 12. April 1925 Unterschrift des Einsenders: Erika Abels-d'Albert

Um Irrtümer zu vermeiden, werden die Künstler gebeten, ihre Werke auf der Rückseite zu betiteln und zu numerieren.

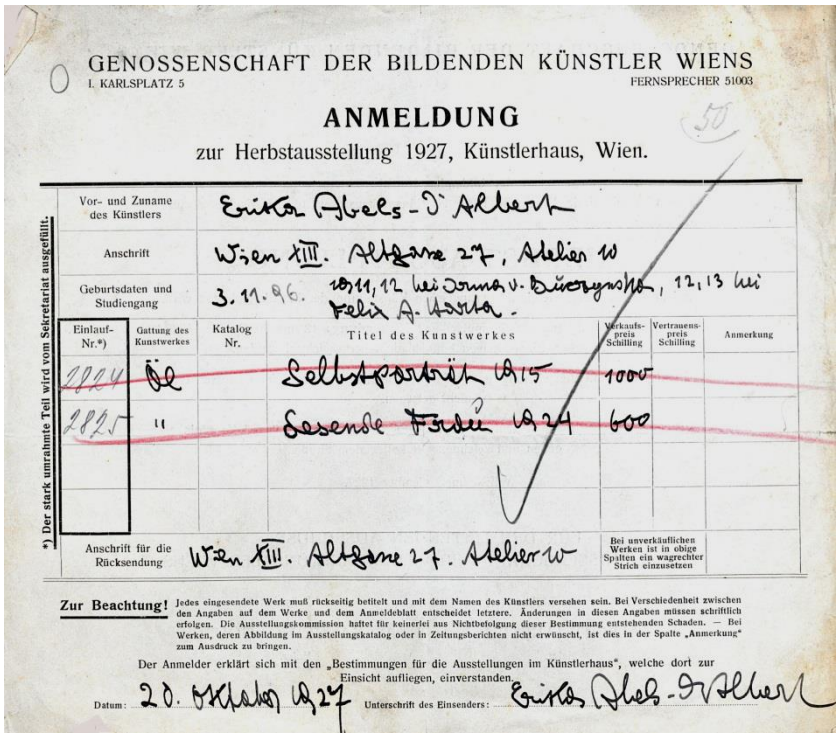
Von dem Aussteller gleichlautend den obigen Angaben in lesbarer Schrift auszufüllen.

Für die Herstellung des Kataloges.

Vor- und Zuname des Künstlers	Erika Abels-d'Albert
Wohnung	Wien 13. Altgasse 27/10
Art der Darstellung	Gegenständliche Bezeichnung des Kunstwerkes
Öl	1 Die Kleine Akrobatin 1913
"	2 Farbenspiel 1920
"	3 Die schöne Traube 1924
"	4 Traube und Pfirsiche 1924

Abb. 21

Anmeldebogen
Erika Abels-d'Alberts
zur Jahresausstellung 1925
der Genossenschaft bildender
Künstler Wiens;
Künstlerhaus - Archiv



GENOSSENSCHAFT DER BILDENDEN KÜNSTLER WIENS
I. KARLSPLATZ 5 FERNSPRECHER 51003

ANMELDUNG
zur Herbstausstellung 1927, Künstlerhaus, Wien.

50

*) Der stark umrahmte Teil wird vom Sekretariat ausgefüllt.

Vor- und Zuname des Künstlers	Erika Abels-d'Albert
Anschrift	Wien XIII. Altgasse 27, Atelier 10
Geburtsdaten und Studiengang	3. 11. 96. 10, 11, 12 bei Irma v. Buczynska, 12, 13 bei Felix A. Harta.

Einlauf-Nr.*)	Gattung des Kunstwerkes	Katalog Nr.	Titel des Kunstwerkes	Verkaufspreis Schilling	Vertrauenspreis Schilling	Anmerkung
2824	Öl		Selbstporträt 1915	1000		
2825	"		Lesende Frau 1924	600		
Anschrift für die Rücksendung			Wien XIII. Altgasse 27. Atelier 10	Bei unverkäuflichen Werken ist in obige Spalten ein wagrechter Strich einzusetzen		

Zur Beachtung! Jedes eingesendete Werk muß rückseitig betitelt und mit dem Namen des Künstlers versehen sein. Bei Verschiedenheit zwischen den Angaben auf dem Werke und dem Anmeldeblatt entscheidet letztere. Änderungen in diesen Angaben müssen schriftlich erfolgen. Die Ausstellungskommission haftet für keinerlei aus Nichtbefolgung dieser Bestimmung entstehenden Schaden. — Bei Werken, deren Abbildung im Ausstellungskatalog oder in Zeitungsberichten nicht erwünscht, ist dies in der Spalte „Anmerkung" zum Ausdruck zu bringen.

Der Anmelder erklärt sich mit den „Bestimmungen für die Ausstellungen im Künstlerhaus", welche dort zur Einsicht aufliegen, einverstanden.

Datum: 20. Oktober 1927 Unterschrift des Einsenders: Erika Abels-d'Albert

Abb. 22

Anmeldebogen
Erika Abels-d'Alberts
zur Herbstausstellung 1927
der Genossenschaft
bildender Künstler Wiens;
Künstlerhaus - Archiv

Fräulein Sibylla Bley von der Michel-Pasqual-Film-Gesellschaft in neuen Hüten aus dem Atelier „Hanna".

IV+

Abb. 23 Sibylla Blei in *Die moderne Welt* 1919, Heft 7, Seite 27; Universität Wien

Abb. 24

Sybilla Blei
um 1918
Fotografie von Trude Fleischmann
in *Frau Ohne Herz*, Nr. 34,
Dez. 1994, Seite 6;
Theatermuseum Wien

Abb. 25

Marianne Golz-Goldlust
(Künstlerinnenname
Marianne Tolska)
um 1920

Beide Bilder dieser Seite aus:

Marianne Golz-Goldlust, *Der große Tag. Die Briefe und Kassiber der „Volksfeindin" Marianne Golz-Goldlust, geschrieben 1943 in einem Prager Gefängnis*, hg. von Vera Gerasow, 1988, Seite 13 (Abb. 25)
und Seite 22 (Abb. 26).

Abb. 26

Marianne Golz-Goldlust
(Künstlerinnenname
Marianne Tolska)
1930er Jahre

Abb. 27

Wiener Straßenbahn-Personal,
auf der Straßenbahn:
Waggonführer;
Wiener Tramway Museum - Archiv

Abb. 28

Wiener Schaffnerinnen und
Schaffner um 1915;
Wiener Tramway Museum - Archiv

Abb. 29 Haus Gloriettegasse 13, 1130 Wien; im Dachgeschoß das Atelier Erika Abels-d'Alberts

Bilder dieser Seite: Gerhard Weissenbacher, In Hietzing gebaut.
Architektur und Geschichte eines Bezirkes,
Band II, 1988, Seite 379 (oben) und Seite 400 (unten).

Abb. 30 Der *Galileihof*, Altgasse / Ecke Lainzerstraße, 1130 Wien, Foto um 1910;
im Dachgeschoß ganz rechts das Atelier Erika Abels-d'Alberts

Abb. 31 - Abb. 33

Das Grab der Familie Abels
auf dem Friedhof von Thiais
Gruppe 23, Reihe 18, Grab Nr. 29

Alle Bilder dieser Seite:
Monika Kern, 2010

DAS SKIZZENBUCH

Das Skizzenbuch Erika Abels-d'Alberts war Teil jener Objekte, die der Wiener Kunsthändler Benno Moser Ende der 1970er Jahre dem Maler Hans Robert Pippal schenkte. Es ist laut handschriftlichem Eintrag der Künstlerin auf der ersten Seite auf das Jahr 1919 datiert und stellt das einzige bekannte Skizzenbuch von ihr dar. Unvergleichlich gewährt es Einblick in die Kreativität und Themenvielfalt der Kunst Erika Abels-d'Alberts kurz nach dem ersten Weltkrieg.

Das Skizzenbuch ist ein handelsübliches, 24 x 20 cm großes, in schwarze Leinwand gebundenes Heft. Es umfasst 123 Blätter, ursprünglich dürften es wenige mehr gewesen sein. Zu bedenken ist, dass die Seitenabfolge, wie sie heute vorliegt – und die in der anschließenden Reproduktion übernommen worden ist –, nicht (ganz ?) dem ursprünglichen Zustand entspricht. Erklärbar ist das aus der verlorengegangenen Heftung (Metallklammern) und dem Umstand, dass viele Blätter entlang des Bugs gebrochen sind und wahllos eingelegt wurden. Wo es logisch erschien, wurde eine leichte Korrektur der Abfolge vorgenommen, eine Rekonstruktion des Originalzustandes war jedoch nicht möglich.

Der Zustand des Skizzenbuches ist in Anbetracht jahrelang unsachgemäßer Lagerung schlecht. Gerade das Papier am Buchende ist stark angegriffen und restaurierungsbedürftig. Auch weisen, bedingt durch die einstigen Metallklammern, fast alle Blätter Rostflecken auf.

Auf den insgesamt 246 Seiten befinden sich an die 100, meist ganzseitige Bleistiftskizzen, eine davon ist koloriert. Sie lassen sich in verschiedene Gruppen einteilen. Die größte Anzahl stellen Modeskizzen für Tages- und Abendbekleidung (etwa Abb. 86-90, Abb. 93-107) dar aber auch für Reise- und Sportbekleidung (Abb. 91 u. 92) und Hüte (Abb. 53). Sie belegen und dokumentieren die nur kurze Phase Erika Abels-d'Alberts als Modeschöpferin. Aus dem kunstgewerblichen Bereich finden sich Entwürfe für Kettenhänger (Abb. 73) und Tapeten (Abb. 116). Etliche Skizzen lassen sich dem Bereich Tanz, eventuell auch der Revue, dem Theater oder Film zuordnen (etwa Abb. 54, Abb. 55, Abb. 59-62, Abb. 81-83). Der genaue Entstehungszusammenhang ist jedoch nicht bekannt. Auffallend im Skizzenbuch ist die beachtliche Anzahl weiblicher Aktstudien (Abb. 41, Abb. 43 u. 44, Abb. 64 - 68, Abb. 70 u. 71). Die letzte Gruppe von Skizzen stellt wahrscheinlich bereits erarbeitete Bildkompositionen dar (etwa Abb. 37, Abb. 59, Abb. 63). Diese dienten wohl als unmittelbare Vorlage für Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen dieser Zeit. Bedauerlicher Weise fehlen jegliche Originale zum Vergleich. Auch einige handschriftliche Einträge finden sich im Skizzenbuch, so eine Notiz für einen Farbdruck (Abb. 46), die Abschrift eines Inserates (Abb. 116) und ein Gedicht, welches höchstwahrscheinlich von Ludwig W. Abels stammt (Abb. 122).

Dem Heft liegt ein loses Blatt – aus einer anderen Papiersorte, von 16,8 x 21,4 cm – bei. Eine Blattseite zeigt den Kopf Ludwig W. Abels' – zweifelsohne eine Zeichnung Erika Abels-d'Alberts – die andere eine unbekannten Frau mit Hut. Diese Zeichnung stammt nicht von ihr. Sie ist mit „M“ signiert und unterscheidet sich auch stilistisch von allen anderen Zeichnungen im Skizzenbuch.

Stilistisch gesehen bestätigt das Skizzenbuch schriftliche Quellen, die Gustav Klimt (neben Koloman Moser) als Vorbild Erika Abels-d'Alberts gerade am Beginn ihrer Karriere benennen. Das zeigt sich besonders augenfällig in einigen Modeentwürfen (Abb. 97 u. 98). Die Künstlerin arbeitete ebenfalls und doch anders als Klimt mit der schönen geschwungenen Linie. Sie verleihen einer Reihe von Skizzen in diesem Buch eine beeindruckende Eleganz.

Auf Wunsch von Martina Pippal werden a l l e Skizzen des Skizzenbuches hier (erstmals) publiziert, wobei drei begonnene Skizzen, die nur aus wenigen, kaum sichtbaren Strichen bestehen, nicht reproduziert werden konnten. Um sowohl der großen Anzahl und gleichzeitig der feinen Strichführung gerecht zu werden, sind pro Seite je vier Skizzenblätter abgebildet. Die (notwendige) Nummerierung folgt der gegenwärtigen Abfolge. Da diese vom Originalzustand abweicht, wurde bewusst auf die Bezeichnung „Seite“ verzichtet.

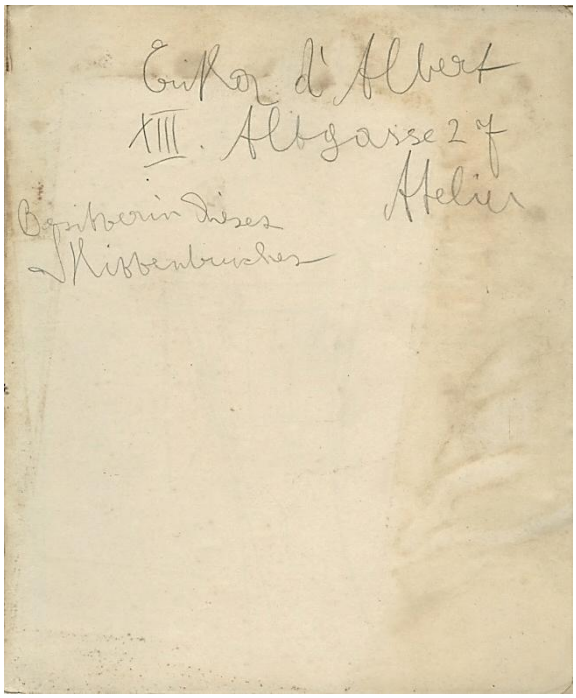


Abb. 34

Abb. 35

Abb. 36

Abb. 37

Abb. 38

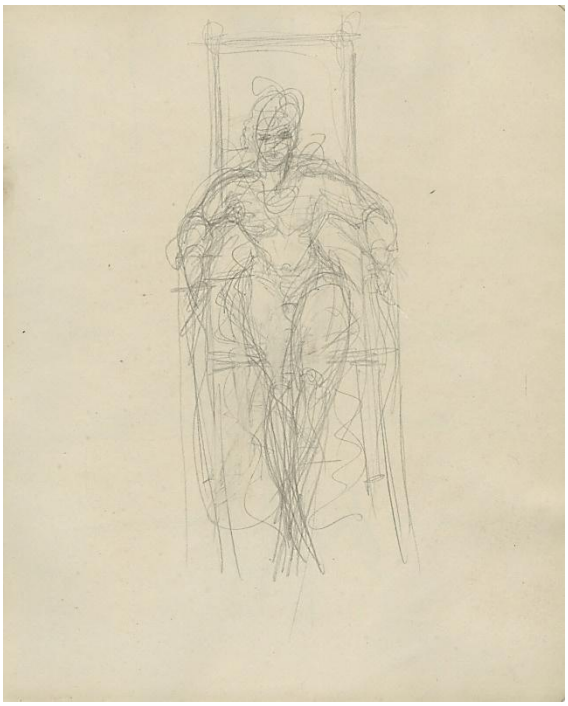


Abb. 39

Abb. 40

Abb. 41

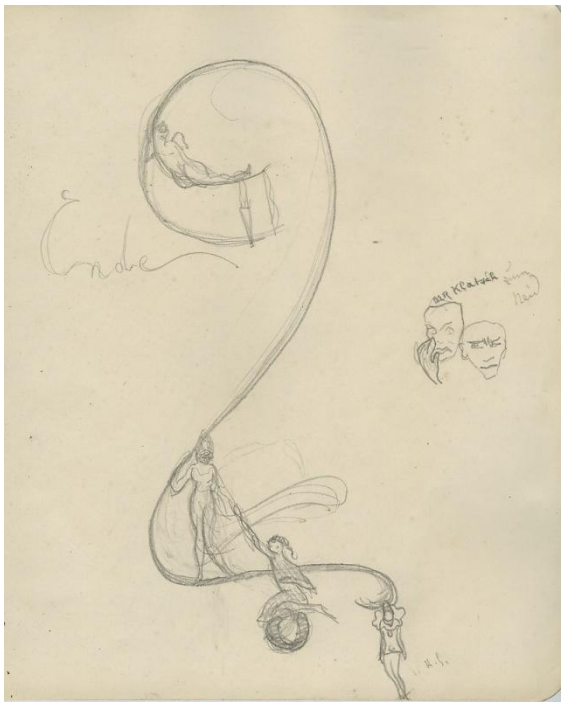


Abb. 42

Abb. 43

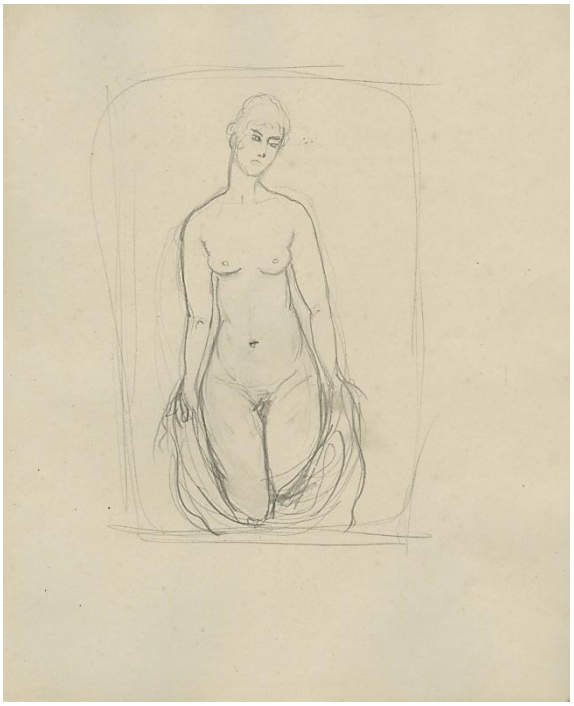


Abb. 44

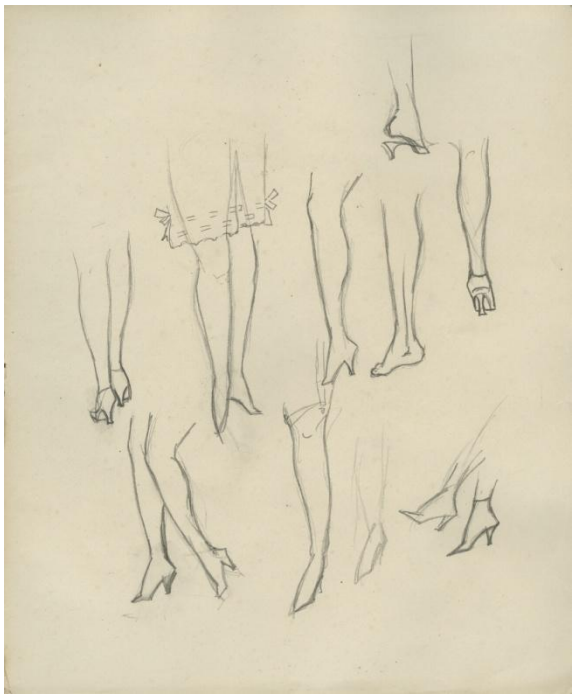


Abb. 45

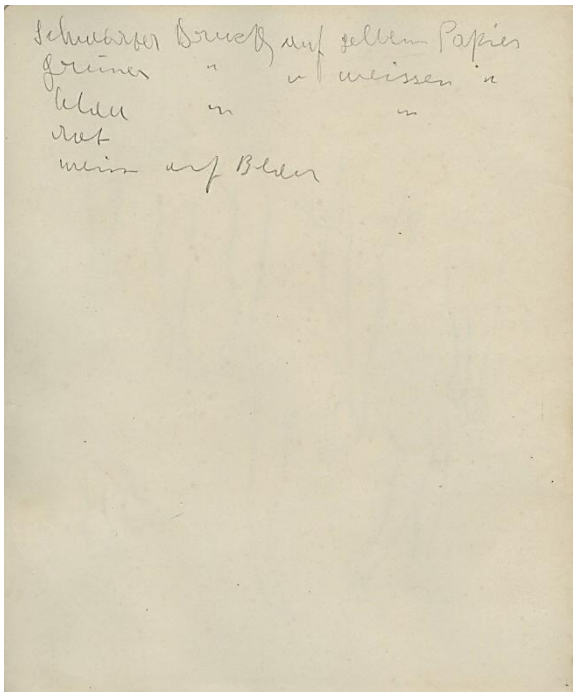


Abb. 46

Abb. 47

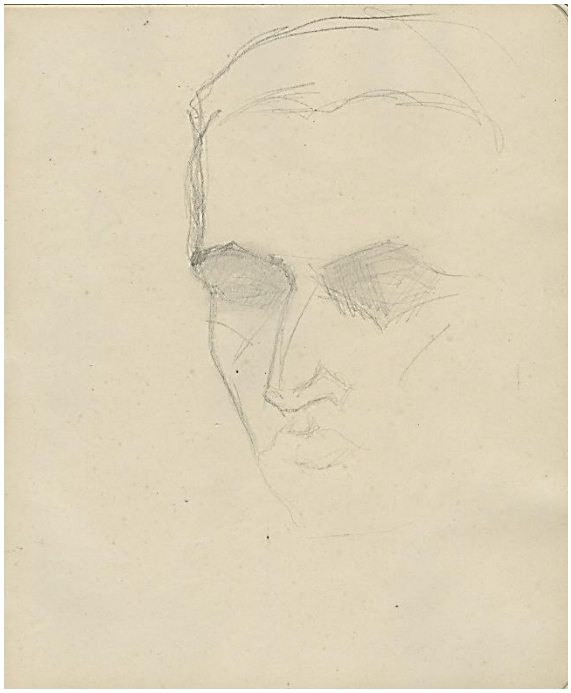


Abb. 48

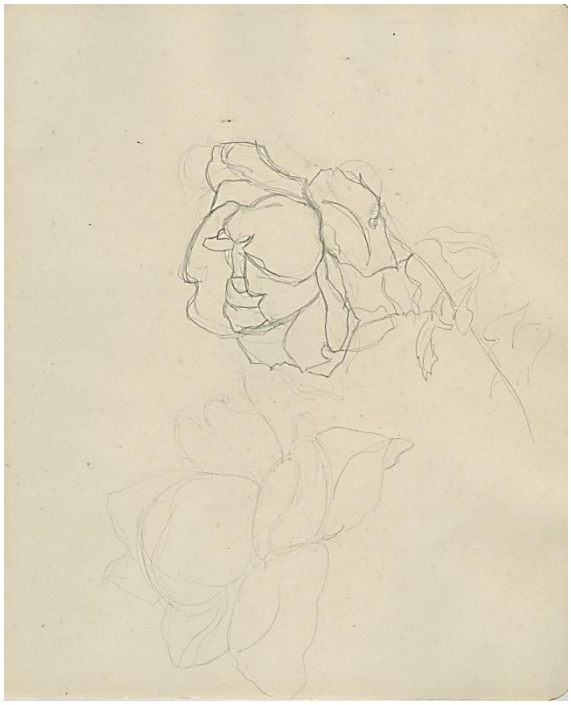


Abb. 49

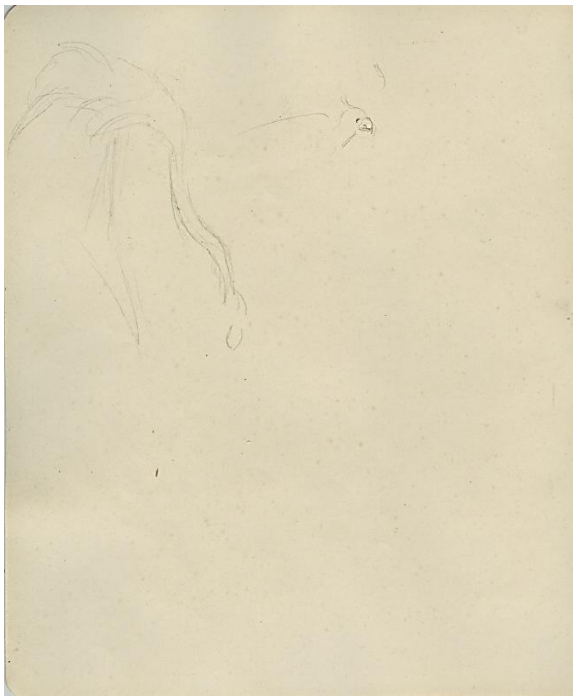


Abb. 50

Abb. 51

Abb. 52

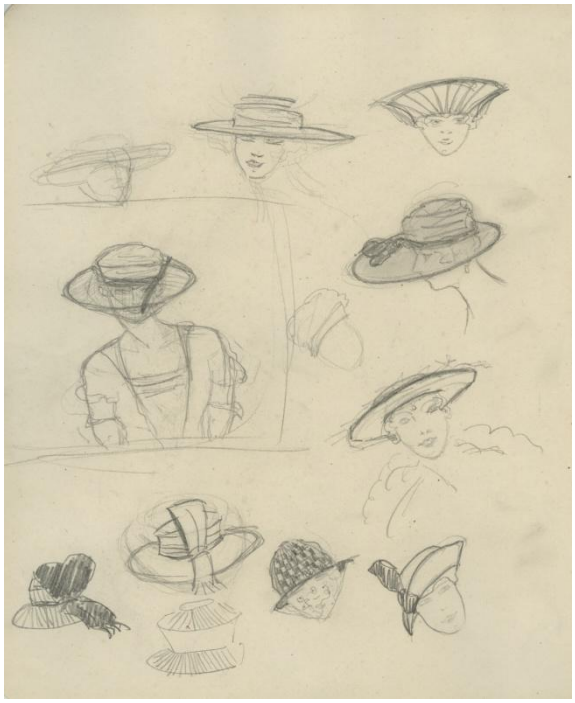


Abb. 53

Abb. 54

Abb. 55

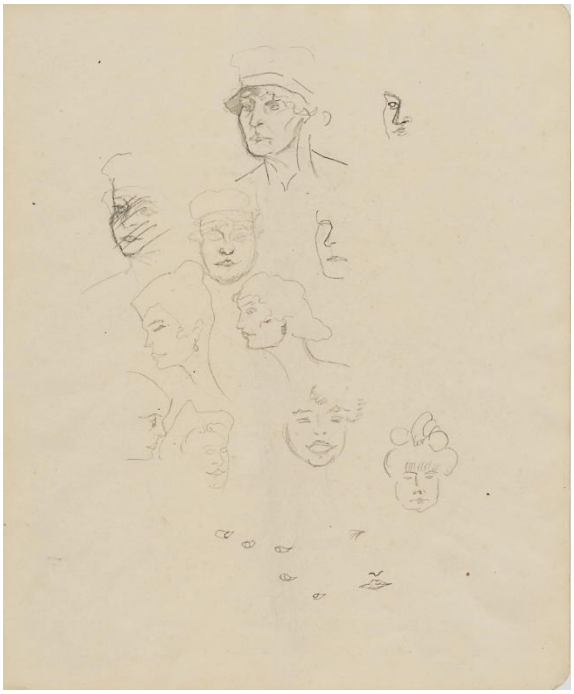


Abb. 56

Abb. 57

Abb. 58

Abb. 59

Abb. 60

Abb. 61

Abb. 62

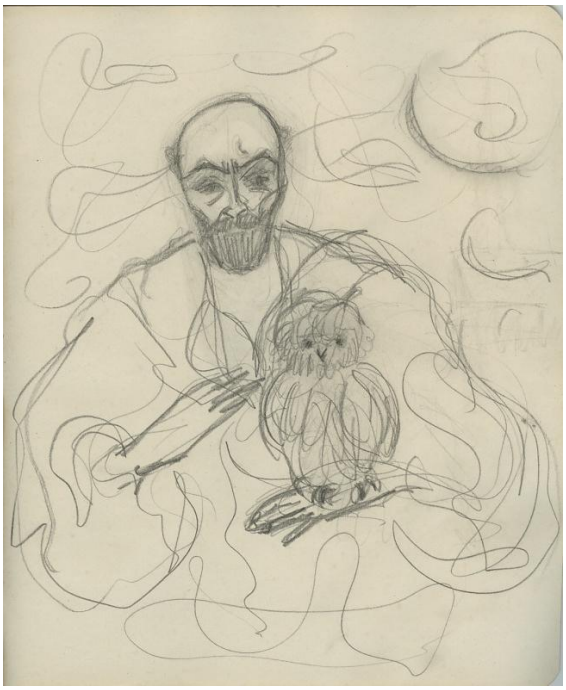


Abb. 63

Abb. 64

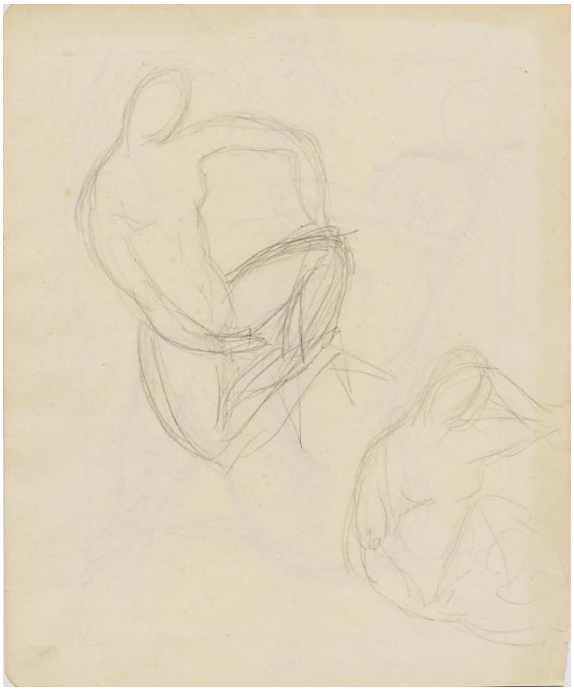


Abb. 65

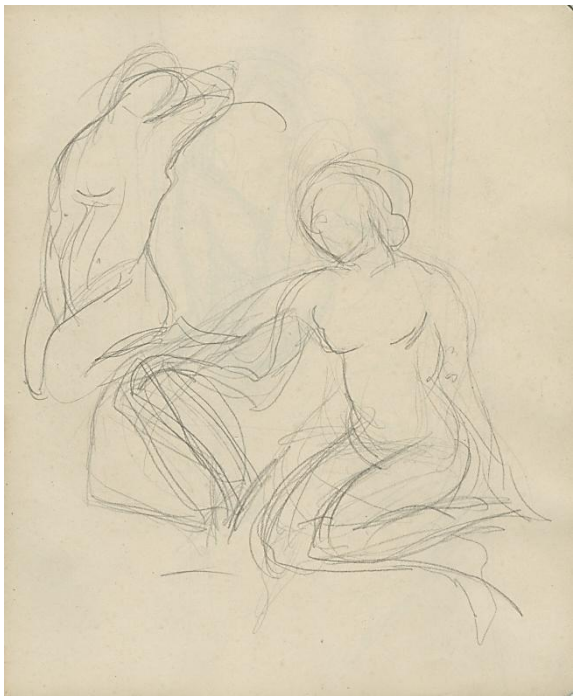


Abb. 66

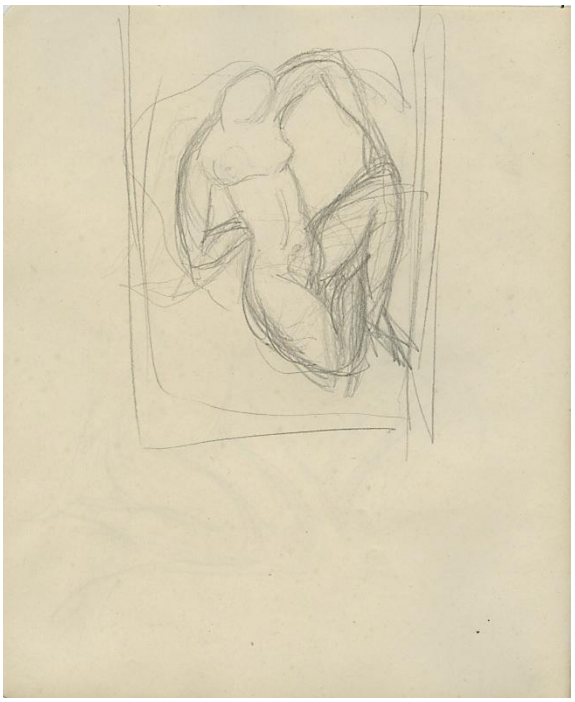


Abb. 67

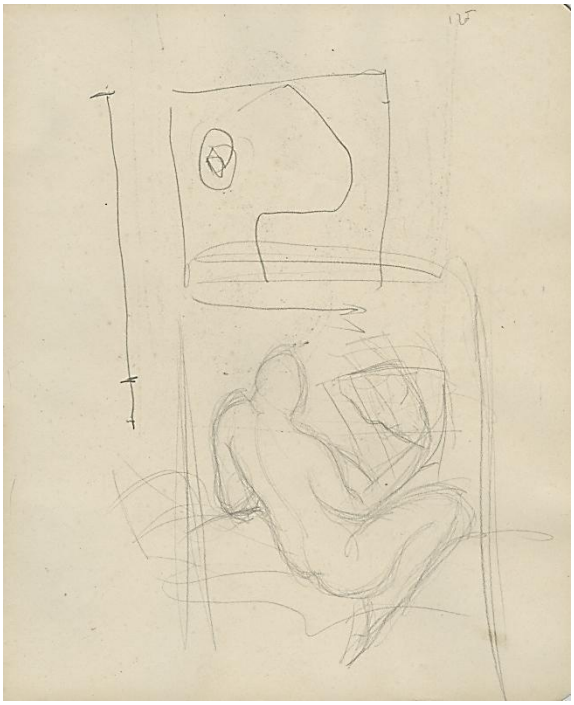


Abb. 68

Abb. 69

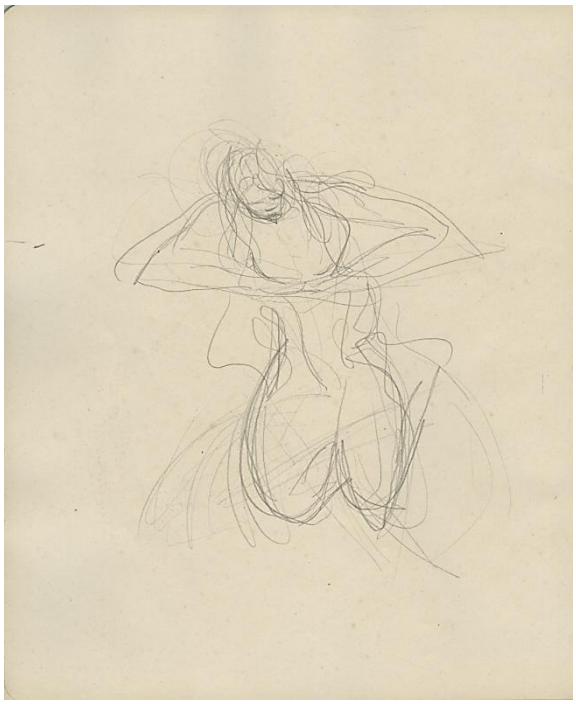


Abb. 70

Abb. 71

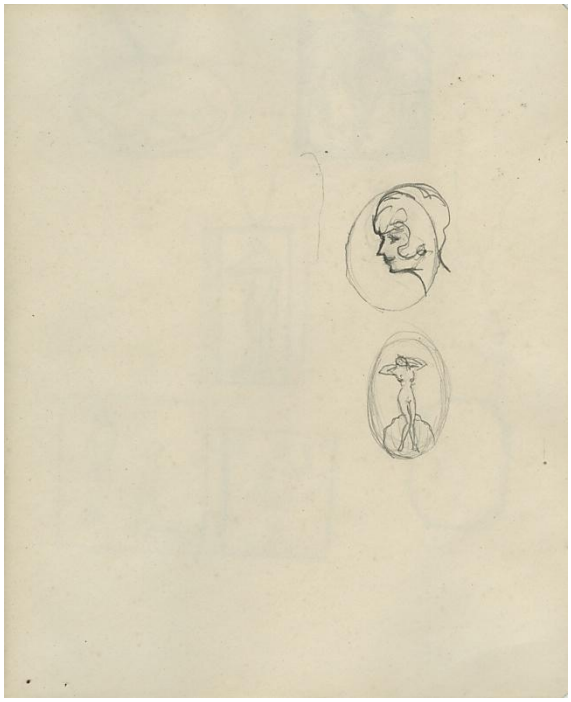


Abb. 72

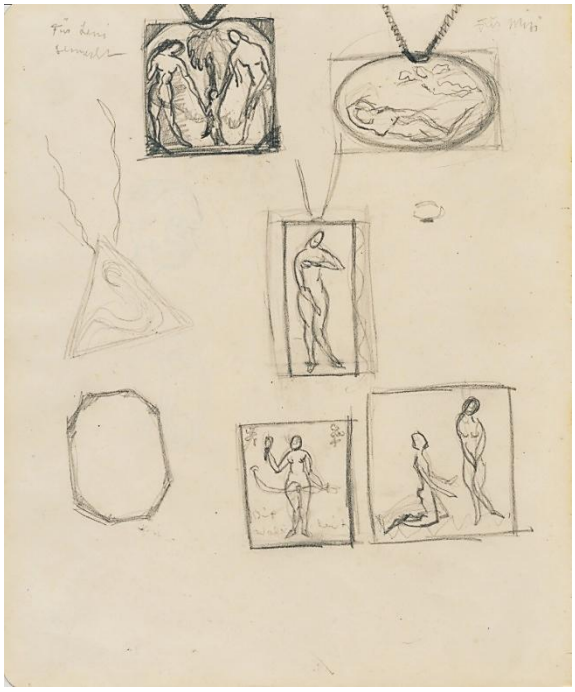


Abb. 73

Abb. 74

Abb. 75

Abb. 76

Abb. 77

Abb. 78

Abb. 79

Abb. 80

Abb. 81

Abb. 82

Abb. 83

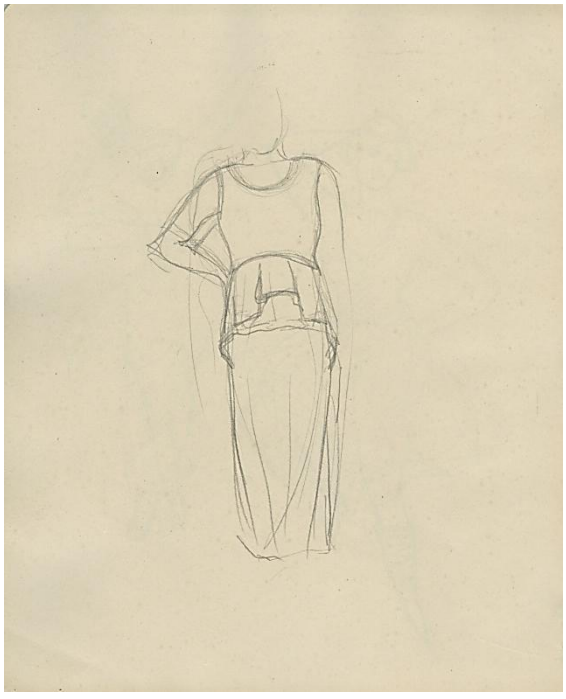


Abb. 84

Abb. 85

Abb. 86

Abb. 87

Abb. 88

Abb. 89

Abb. 90

Abb. 91

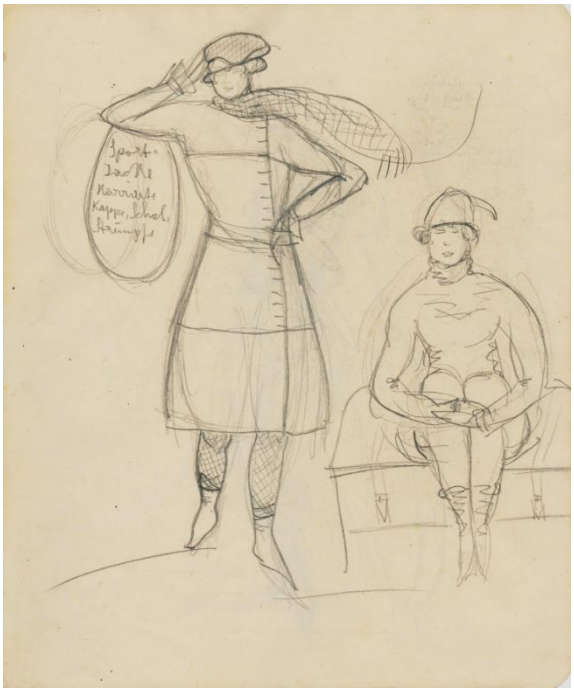


Abb. 92

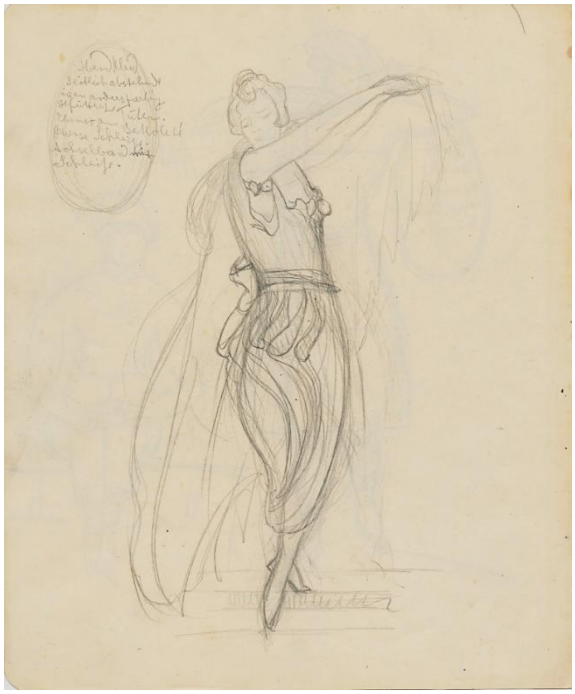


Abb. 93

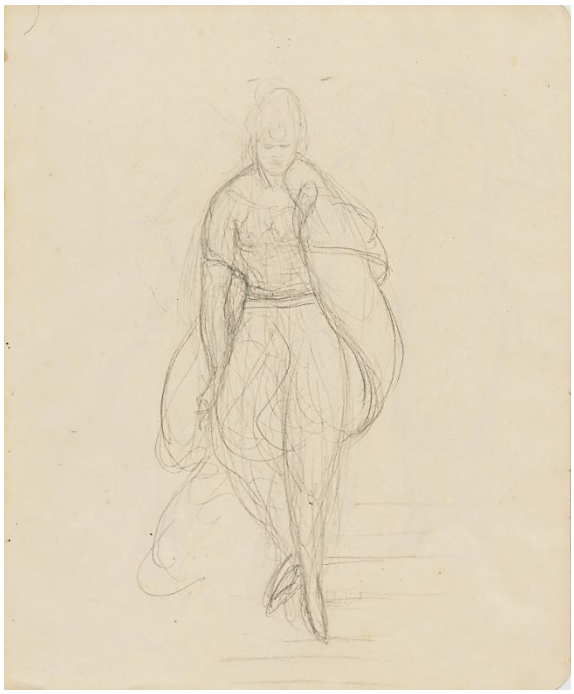


Abb. 94

Abb. 95

Abb. 96

Abb. 97

Abb. 98

Abb. 99

Abb. 100

Abb. 101

Abb. 102

Abb. 103

Abb. 104

Abb. 105

Abb. 106

Abb. 107

Abb. 108

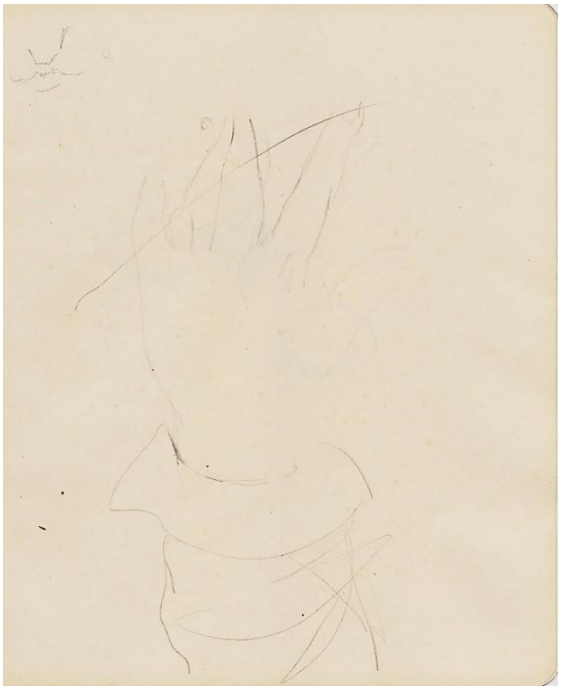


Abb. 109

Abb. 110

Abb. 111

Abb. 112

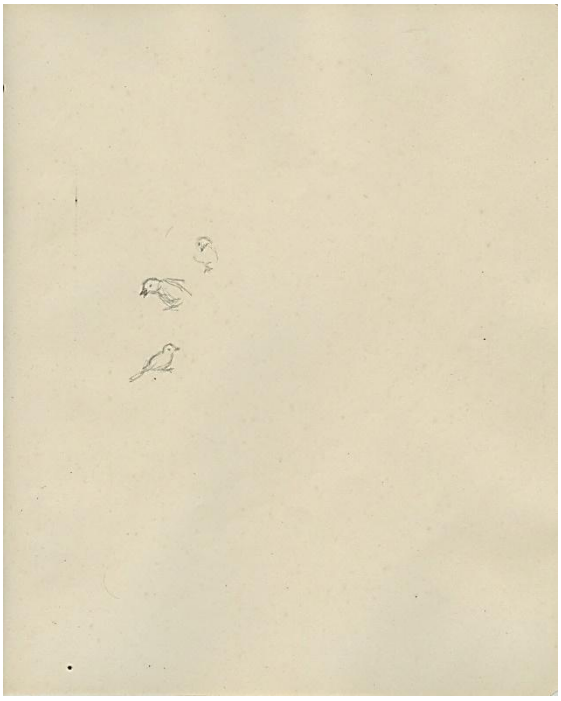


Abb. 113

Abb. 114

Abb. 115

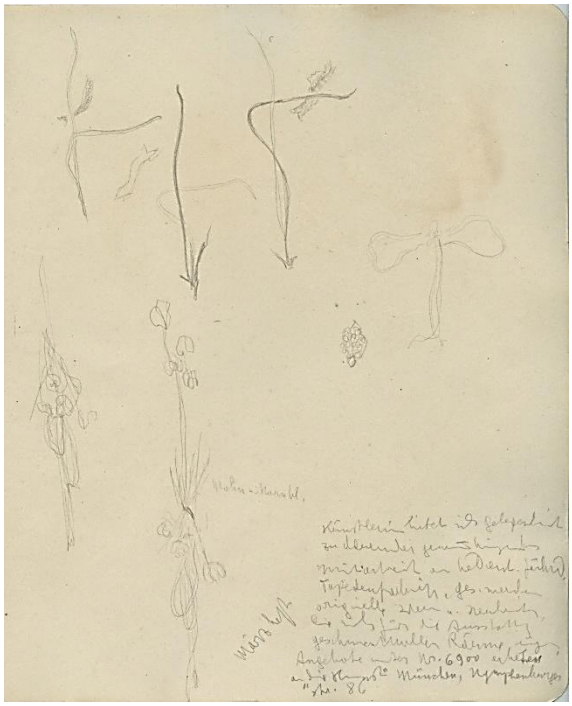


Abb. 116

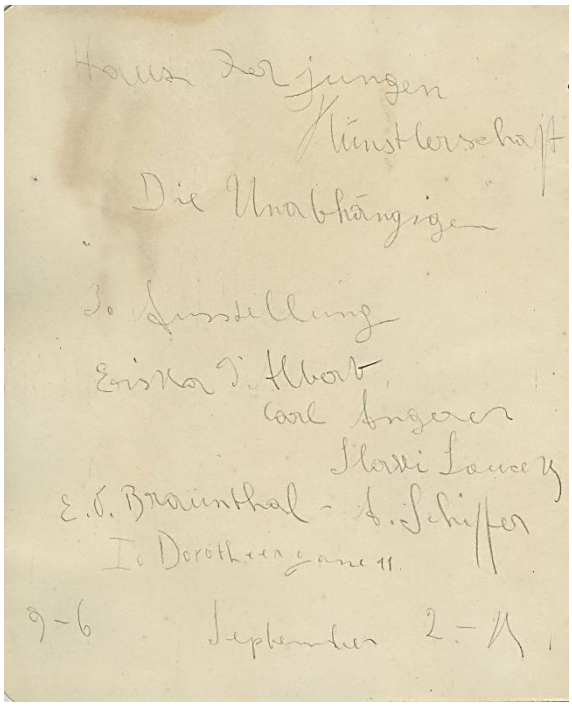


Abb. 117

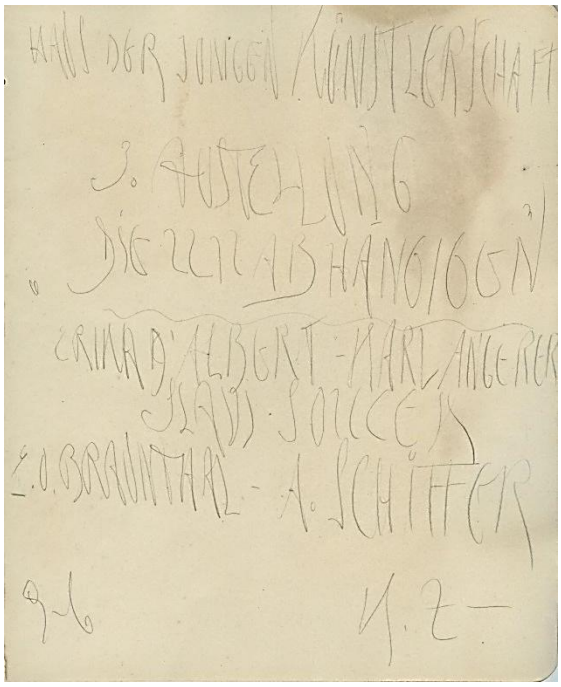


Abb. 118

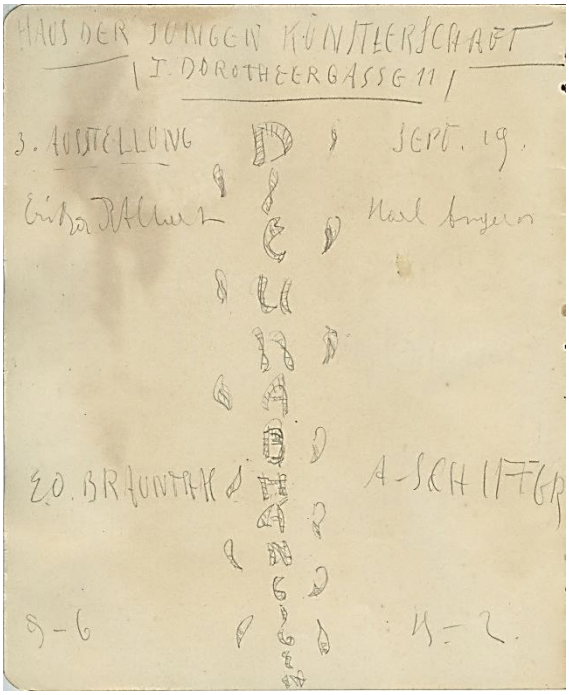


Abb. 119

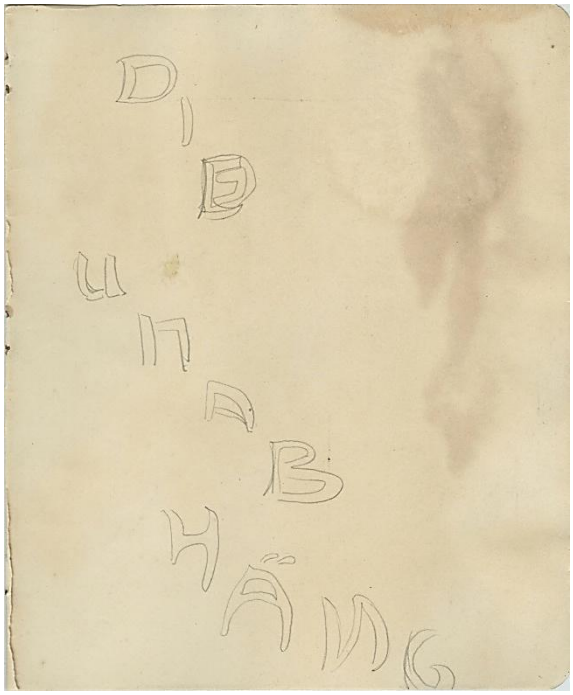


Abb. 120

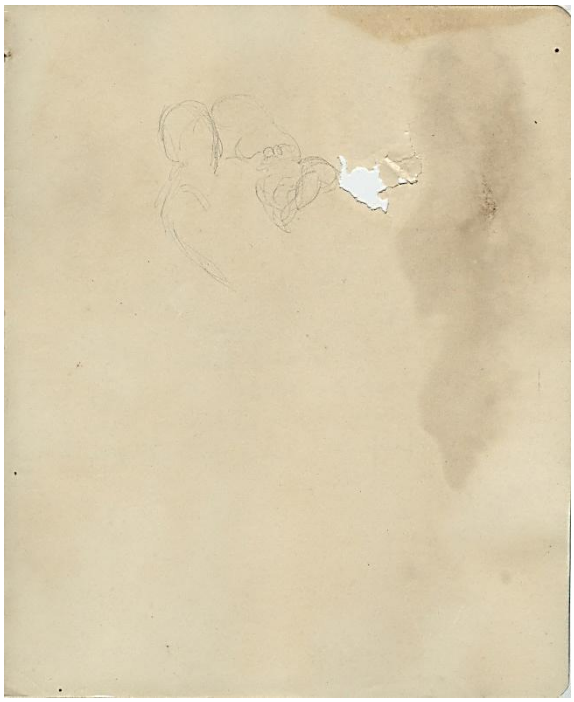


Abb. 121

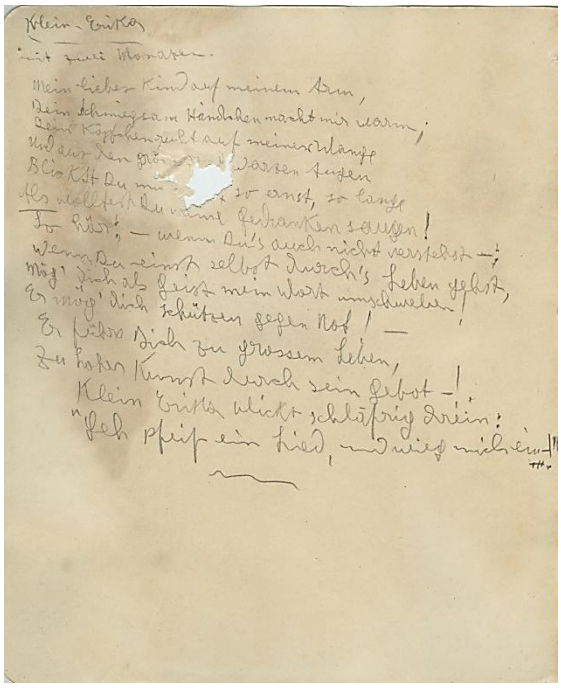


Abb. 122

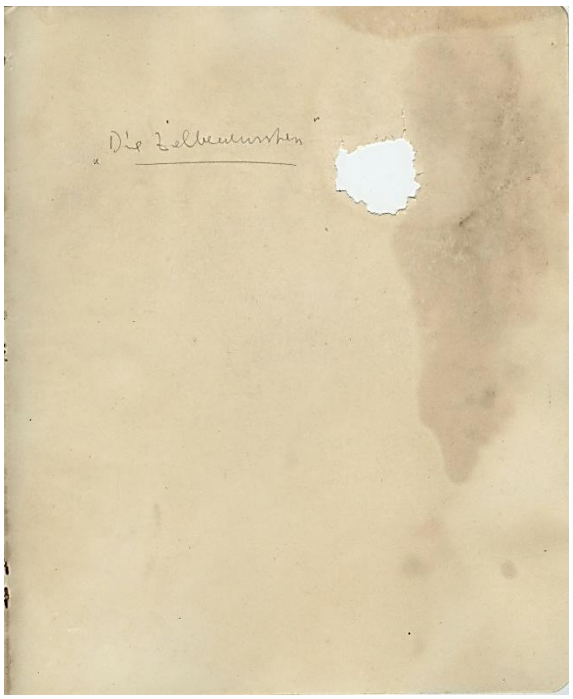


Abb. 123

Abb. 124

Das dem Skizzenbuch beiliegende Blatt:

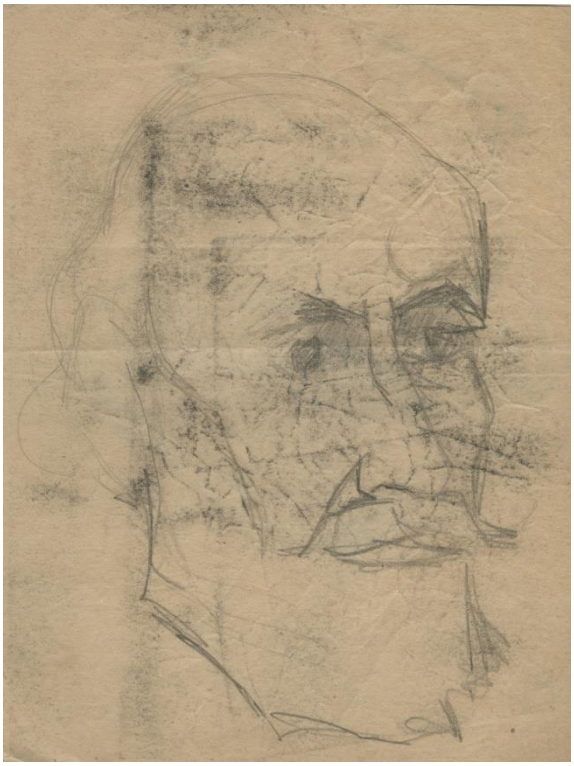


Abb. 125

Abb. 126

DAS BRIEFMATERIAL

Es war der ausdrückliche Wunsch von Martina Pippal, alle im Nachlass ihrer Eltern, Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig, vorgefundenen Autographen Erika Abels-d'Alberts erstmals zu veröffentlichen und damit allgemein zugänglich zu machen.

Der früheste der 31 erhaltenen Briefe stammt vom 09. April 1961, neun Jahre nachdem das Ehepaar Pippal die Bekanntschaft mit der Künstlerin in Paris gemacht hatte. Der letzte Brief datiert vom 6. Jänner 1975, nur drei Monate vor ihrem Tod. Einen Eindruck vom Aussehen liefert der Autograph vom 30. März 1971 (Abb. 129-134). Erleichtert wurde die Entscheidung der Veröffentlichung, da das vorliegende Material keinerlei kompromittierende Textstellen enthält, wodurch die Persönlichkeitsrechte der Verfasserin oder der genannten Personen verletzt werden könnten.

In die hier vorliegende Edition mit aufgenommen wurde auch eine kleine Auswahl an Autographen aus jenem Konvolut, das Hans Robert Pippal in den späten 1970er Jahren von Benedikt Moser geschenkt bekommen hatte: so etwa eine Postkarte von Anna Abels an Ludwig W. Abels. Die Karte wurde während einer Mutter-Tochter-Reise nach Deutschland am 30. September 1910 verfasst und dokumentiert eine der wenigen bekannten Studienreisen der Künstlerin. Weiters findet sich hier die Abschrift eines Briefentwurfes Erika Abels-d'Alberts vom 03. August 1921 (Abb. 127 u. 128). Der an einen unbekannten Adressaten gerichtete, mit Buntstift geschriebene Brief zeugt vom Bestreben der Künstlerin, auch ausländische Sammler_innen für ihre Werke zu interessieren.

Im Herbst 2009 erwarb Martina Pippal im Antiquariat Inlibris einen Brief verfasst vom Architekten Alois Augenfeld, datiert vom 03. Dezember 1913, gerichtet an Ludwig W. Abels. Er hat Privatunterreicht in Perspektive für die damals 17-jährige Erika Abels-d'Albert zum Inhalt und ist somit ein wichtiger, äußerst rarer Beleg zur Ausbildungssituation der Künstlerin. Die wenigen Zeilen einer, hier ebenso wiedergegebenen, Postkarte des Journalisten Karl Marilaun genügen, um die Wichtigkeit der Presse für den Erfolg von Künstler_innen allgemein zu erahnen.

Einem anderen Aufbewahrungsort, dem Archiv des Künstlerhauses Wien, entstammen drei Briefe Erika Abels-d'Alberts sowie ein Gegenbrief, die hier ebenso Aufnahme fanden. Sie sind in Zusammenhang mit der (beabsichtigten) Teilnahme der Künstlerin an diversen Ausstellungen im Wiener Künstlerhaus in den Jahren 1921 bis 1931 entstanden und zeugen von der Bedeutung dieses Ausstellungshauses für sie. Diese Briefe wurden mir freundlicher Weise von Paul Rachler, dem Leiter des Archivs des Künstlerhauses Wien, zur Abschrift zur Verfügung gestellt.

Das vorliegende Briefmaterial Erika Abels-d'Alberts stellt eine überaus wichtige Quelle auf der Spurensuche nach ihr dar. In der – nicht nur zeitlich – großen Spanne wird eine Künstlerin sichtbar,

ausgehend von ihrer gutbürgerlichen, kunstimmanenten Kindheit, über ihren Berufsalltag als Professionistin bis hin in die ärmliche Lebensrealität der letzten Jahre im Exil. Das verbindende Element, der stete Lebensfunke war außer Zweifel die Kunst.

Erika Abels-d'Albert tritt uns – fassbar in ihren Autographen der letzten 15 Lebensjahre – als ernst, nachdenklich, fein- und mitfühlend, überaus genau (bis pedantisch) und mit einer bewundernswerten Geradlinig- und Ehrlichkeit entgegen. Ein Mensch, der – wie man zwischen den Zeilen lesen kann – viel über sein Leben nachdachte und seinen Verlauf nicht immer begrüßte, dies aber nie nach außen beklagte oder gar jemanden dafür verantwortlich machte.

Erläuterungen zur Textwiedergabe

> „Briefe [...] haben einen persönlichen, privaten Charakter, der Aufschlüsse über die Lebensweise, die biographischen Ereignisse, über die Gedanken- und Empfindungswelt der Verfasser und nicht zuletzt auch über ihr gegenseitiges Verhältnis gibt. Somit gilt es bei der Edition einer Briefsammlung, dieses Persönliche so weit wie möglich zu erhalten.“[a]

Alle Briefwerke sind, diesem Zitat folgend, in ihrer gesamten Länge wort- und zeichengetreu, fast ohne sprachliche Eingriffe wiedergegeben. Nicht von den Originalen übernommen wurden: selten vorkommende Streichungen einzelner Buchstaben oder Wortteile, die Kennzeichnung des Buchstabens „u“ durch ein Akzentzeichen und die Eigenheit der Schreibung von Doppelkonsonanten als einfache Konsonanten mit Überstrich. Scheinbare Flüchtigkeitsfehler wurden korrigiert, fehlende Schlusspunkte stillschweigend ergänzt. Der historische Stand der Rechtschreibung wurde beibehalten und Bedacht darauf gelegt, die individuellen Eigentümlichkeiten der jeweiligen Schreiber_innen zu belassen, samt gelegentlicher Rechtschreib- und Grammatikfehler. Dazu zählen auch die den Originalen getreue Übernahme von Leerzeilen und Unterstreichungen sowie die Platzierung der Briefanrede und Schlussformel mit Unterschrift – links- bzw. rechtsbündig oder mittig gesetzt und zeilengetreu abgestuft.

Ebenso unverändert wurde die Interpunktion übernommen. Charakteristisch gerade für die Briefe von Erika Abels-d'Albert ist das Fehlen von Beistrichen, um Neben- und Hauptsätze zu trennen. Diese wurden ihrerseits nur bei Aufzählungen und Aneinanderreihungen verwendet. Am auffälligsten ist ihre durchgängige Verwendung von Gedankenstrichen, die oft schon einzelne, nicht satzwertige Wortgruppen voneinander trennen.

Anmerkungen meinerseits stehen im Fließtext in eckigen Klammern „[ ]“. Außerhalb dieses sind sie durch Kursivdruck kenntlich gemacht. In der Regel handelt es sich dabei um Namensergänzungen (z. B. [Gustav] Klimt) sowie – der leichteren Lesbarkeit wegen – um die Vervollständigung

[a] Katharina Breitner (Hg.), Christian Morgenstern, Werke und Briefe, Band VII, Briefwechsel 1878-1903, 2005.

abgekürzter Wörter (z. B. telegr.[afisch]), wobei die Komplettierung der neuen Rechtschreibung folgt. Wenige Wörter bzw. Wortteile konnten nicht eindeutig entziffert werden. Sie wurden mit „[?]“ gekennzeichnet.

Die an die Familie Pippal, im Speziellen an Eugenie Pippal-Kottnig, geschriebenen 31 Briefe Erika Abels-d'Alberts bedürfen einer genaueren Erläuterung. Es ist zu bedenken, dass die Künstlerin zum Zeitpunkt des frühesten erhaltenen Briefes (09. April 1961) bereits rund 30 Jahre in Paris lebte. Auch war die deutsche Sprache in dem langen Zeitraum seit ihrer Schulzeit Rechtschreibreformen unterzogen. Daraus ergibt sich eine ungewöhnliche, individuelle Orthographie, die zunehmend Deutsch und Französisch mischt und der Phonetik folgt. Einige Beispiele seien hier angeführt: Manche Wörter finden sich in zweierlei Schreibweisen wie etwa das Wort „wol“ bzw. „wohl“, „sie“ bzw. „si“, „bin“ bzw. „bien“. Dem Wort „Photo“ – als Abkürzung für Fotografie – hat Erika Abels-d'Albert immer den weiblichen Artikel zugeordnet. „Sch“ wird manchmal der französischen Aussprache entsprechend nur als „ch“ geschrieben: z. B. steht „choc“ für „Schock“, das französische Vokabel „texte“, abwechselnd klein und groß geschrieben durchgehend für „Text“. Auch ist die Groß- und Kleinschreibung in den Briefen nicht einheitlich. So finden sich z. B. die Wörter „A/alle“, „R/reproduktion“, Tageszeiten wie „F/früh“, „M/mittag“, „A/abend“ und die einzelnen Monate, wie das Wort selbst, sowohl groß als auch klein geschrieben, teilweise sogar im gleichen Brief.

Es war Ziel, all diese orthographischen Eigenheiten der Künstlerin in der Abschrift der Originale zu belassen. Dazu zählt auch die Übernahme von diakritischen Zeichen. Sie zeugen eindrucksvoll von dem (nicht reflektierten) Vorgehen Erika Abels-d'Alberts, die Kennzeichnung der französischen Aussprache mittels Akzente auf das deutsche Schriftsystem zu übertragen. Aufgrund dieser zahlreichen, vielschichtigen Abweichungen von einer allgemein gültigen Orthographie wurde auf die Kennzeichnung „[sic]“ bewusst verzichtet!

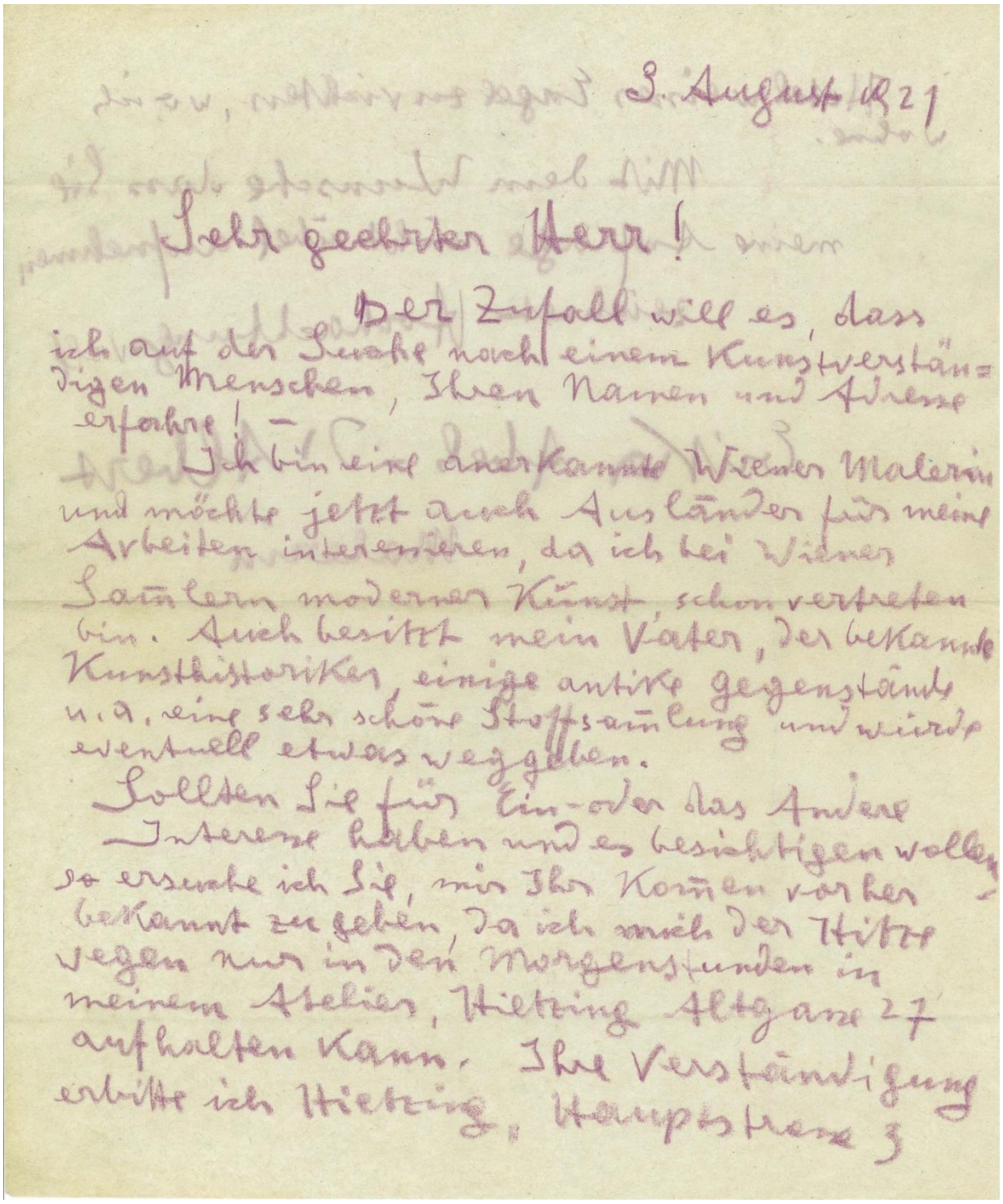
Erika Abels-d'Alberts hatte die Eigenart, die Briefseiten bzw. -bögen möglichst vollzuschreiben. So finden sich kaum Leerzeilen, der Abstand zwischen den Textzeilen ist äußerst gering, der Text reicht häufig bis an die Seitenränder. Verbliebene Leerräume wurden mit Ergänzungen und Nachträgen optimal genutzt. Diese wurden in vorliegender Edition, wenn Einfügungszeichen vorhanden waren, der einfacheren Lesbarkeit wegen kommentarlos in den Fließtext eingefügt. Autarke Textstellen sind am Ende der jeweiligen Abschrift und als solche sichtbar gesetzt (z. B. „*Ergänzung auf Seite 1*“).

Die briefliche Zuordnung dreier, auf eigene Blätter geschriebener, undatierter Nachträge war nicht möglich. Dies auch dadurch, weil Erika Abels-d'Albert häufig – auch innerhalb eines Briefwerks – die Papiersorte und den Schreibstift, ausschließlich Kugelschreiber, wechselte. Eventuell gehören diese Nachträge auch zu nicht mehr erhaltenen Briefen. Ihre Abschrift befindet sich am Ende der gesamten Edition.

Die Reihung des hier veröffentlichten Briefwerks erfolgt chronologisch nach den überlieferten oder erschlossenen Daten. Jeder Abschrift eines Briefwerks ist eine Kopfleiste vorangestellt. Diese informiert über:

- Typ des Schriftstücks (z. B. BRIEF oder POSTKARTE),
- Gesamtseitenanzahl des Autographen (inkl. eventueller Nachträge),
- Name des Empfängers / der Empfängerin samt Wohnort (z. B. AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN)
- Name des Absenders / der Absenderin (z. B. VOM KÜNSTLERHAUS WIEN)
- Im Falle eines noch vorhandenen Kuverts, sind die Bezeichnungen des Absenders / der Absenderin und des Adressaten / der Adressatin ebenfalls zeichengetreu wiedergegeben. Schrägstriche markieren den Zeilenwechsel am Kuvert.

Abfassungsort und -datum ergeben sich in der Regel aus dem Briefkopf, wobei sich letzteres auf den Schreibbeginn bezieht. Zu bedenken gilt, dass Erika Abels-d'Albert die Briefe an das Ehepaar Pippal meist über den Zeitraum von mehreren Tagen, manchmal sogar Wochen verfasste.



3. August 1921

Sehr geehrter Herr!

Der Zufall will es, dass ich auf der Suche nach einem Kunstverständigen Menschen, Ihren Namen und Adresse erfahre! –

Ich bin eine anerkannte Wiener Malerin und möchte jetzt auch Ausländer für meine Arbeiten interessieren, da ich bei Wiener Sammlern moderner Kunst schon vertreten bin. Auch besitzt mein Vater, der bekannte Kunsthistoriker, einige antike Gegenstände u.a. eine sehr schöne Stoffsammlung und würde eventuell etwas weggeben.

Sollten Sie für Ein- oder das Andere Interesse haben und es besichtigen wollen, so ersuche ich Sie, mir Ihr Kommen vorher bekannt zu geben, da ich mich der Hitze wegen nur in den Morgenstunden in meinem Atelier, Hietzing Altgasse 27 aufhalten kann. Ihre Verständigung erbitte ich Hietzing, Hauptstrasse 3

Abb. 127 Briefentwurf von Erika Abels-d'Albert an Unbekannt, 3. August 1921, Vorderseite.

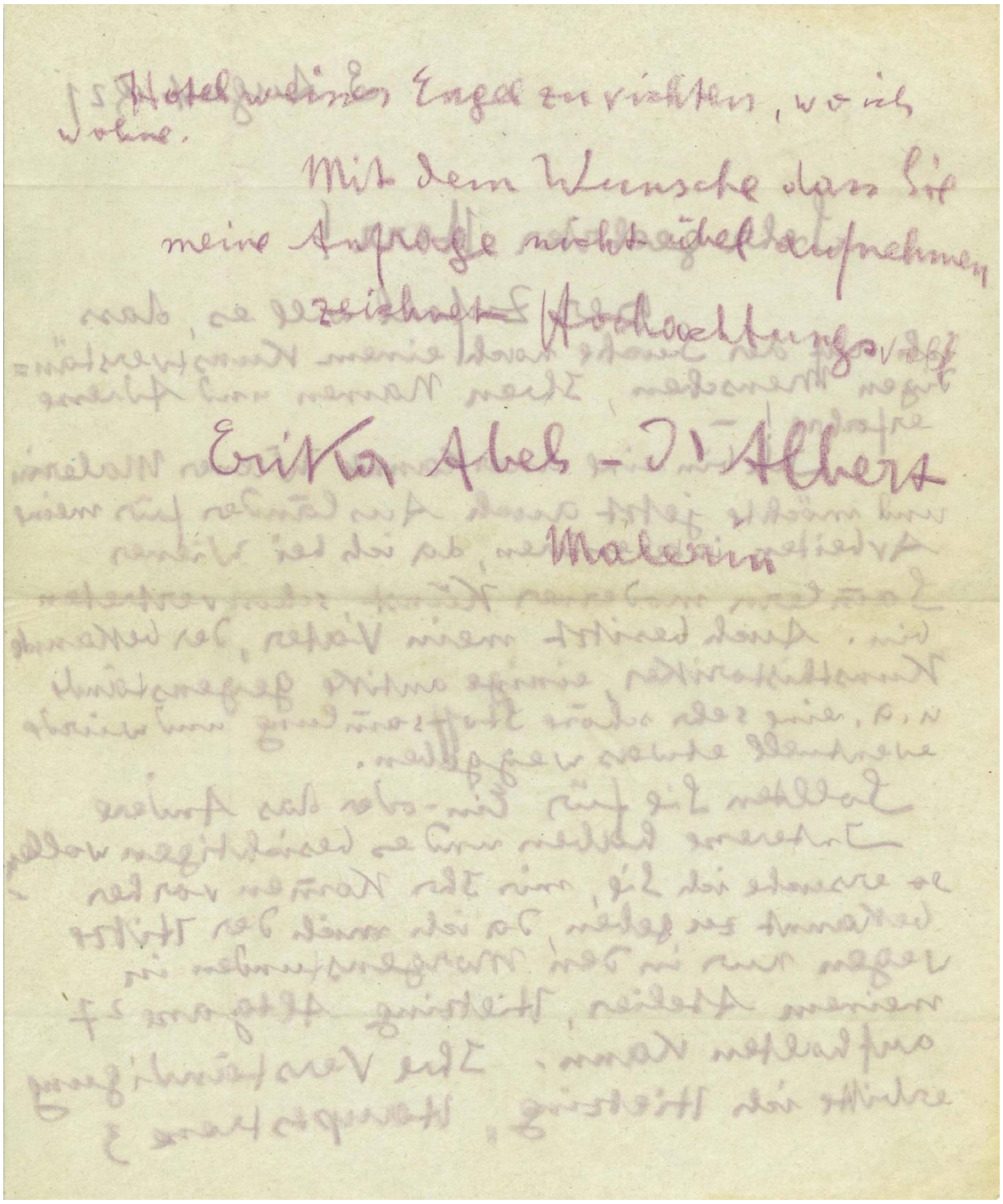
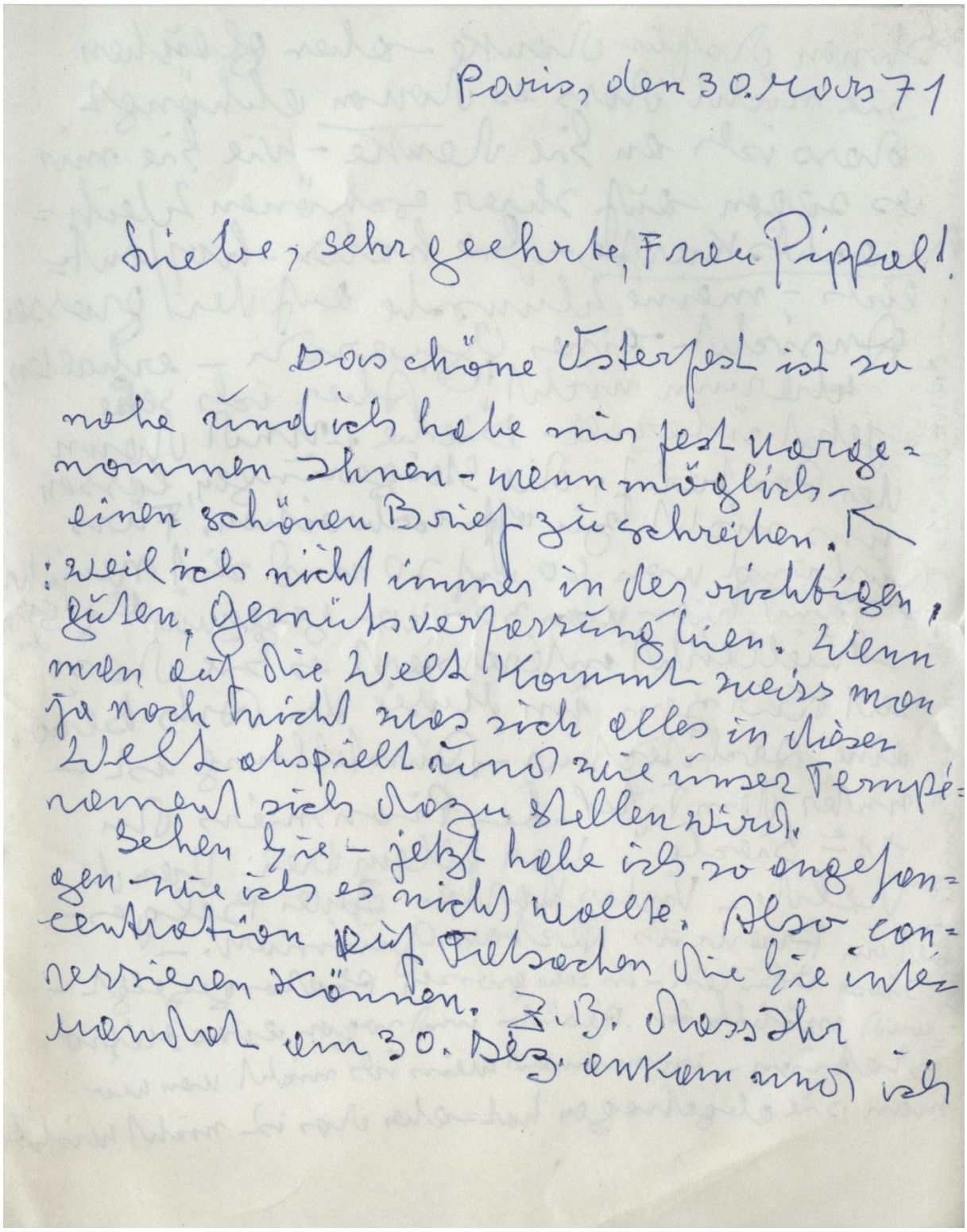


Abb. 128 Briefentwurf von Erika Abels-d'Albert an Unbekannt, 3. August 1921, Rückseite.



Paris, den 30. Mars 71

Liebe, sehr geehrte, Frau Pippal!

Das schöne Osterfest ist so nahe und ich habe mir fest vorgenommen Ihnen – wenn möglich – einen schönen Brief zu schreiben. ↖ : weil ich nicht immer in der richtigen, guten, Gemütsverfassung bin. Wenn man auf die Welt kommt weiss man ja noch nicht was sich alles in dieser Welt abspielt und wie unser Temperament sich dazu stellen wird.

Sehen Sie – jetzt habe ich so angefangen wie ich es nicht wollte. Also concentration auf Tatsachen die Sie interessieren können. Z.B. dass Ihr Mandat am 30. Dez. ankam und ich

Abb. 129 Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 30. März 1971, Seite 1.

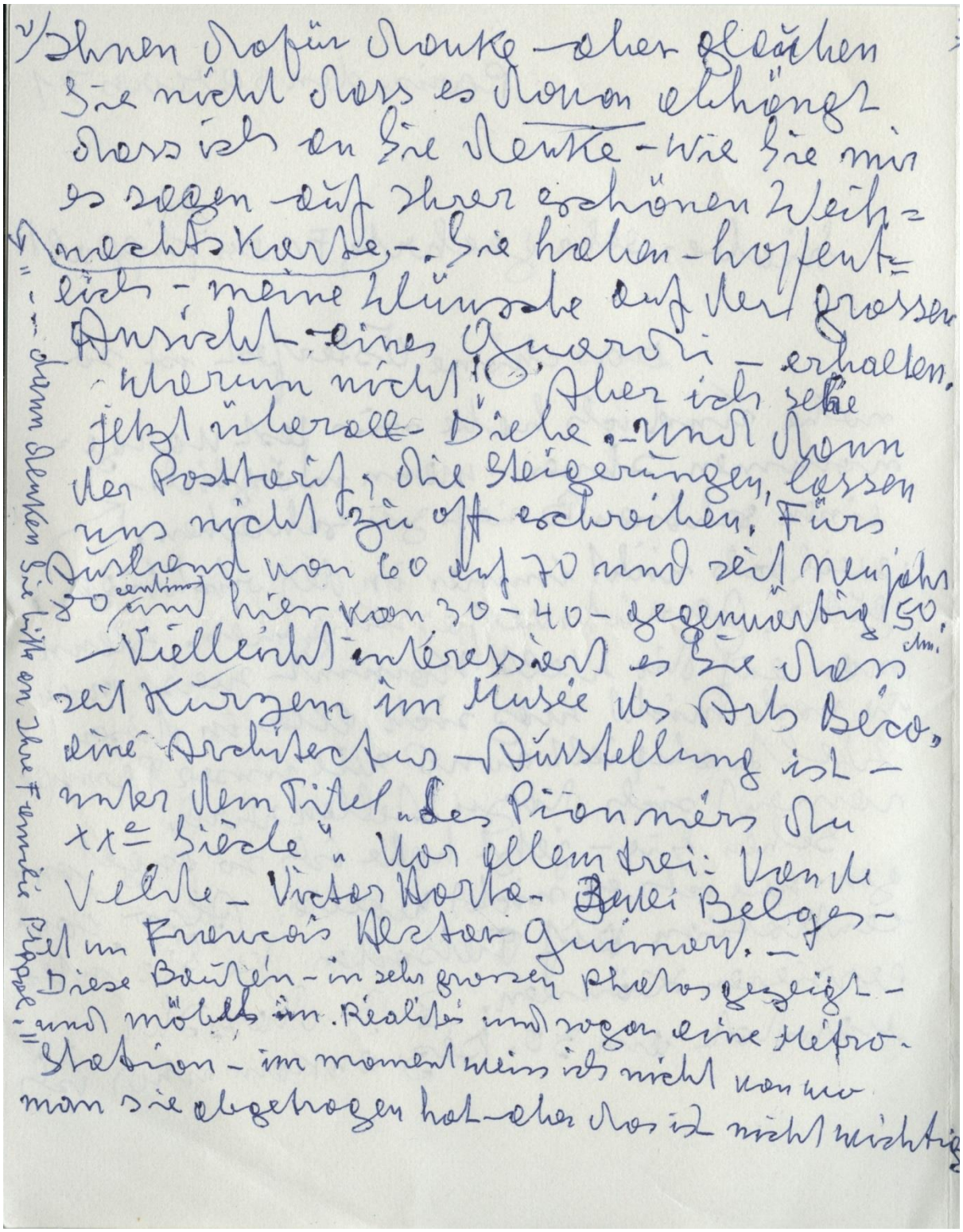


Abb. 130 Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 30. März 1971, Seite 2.

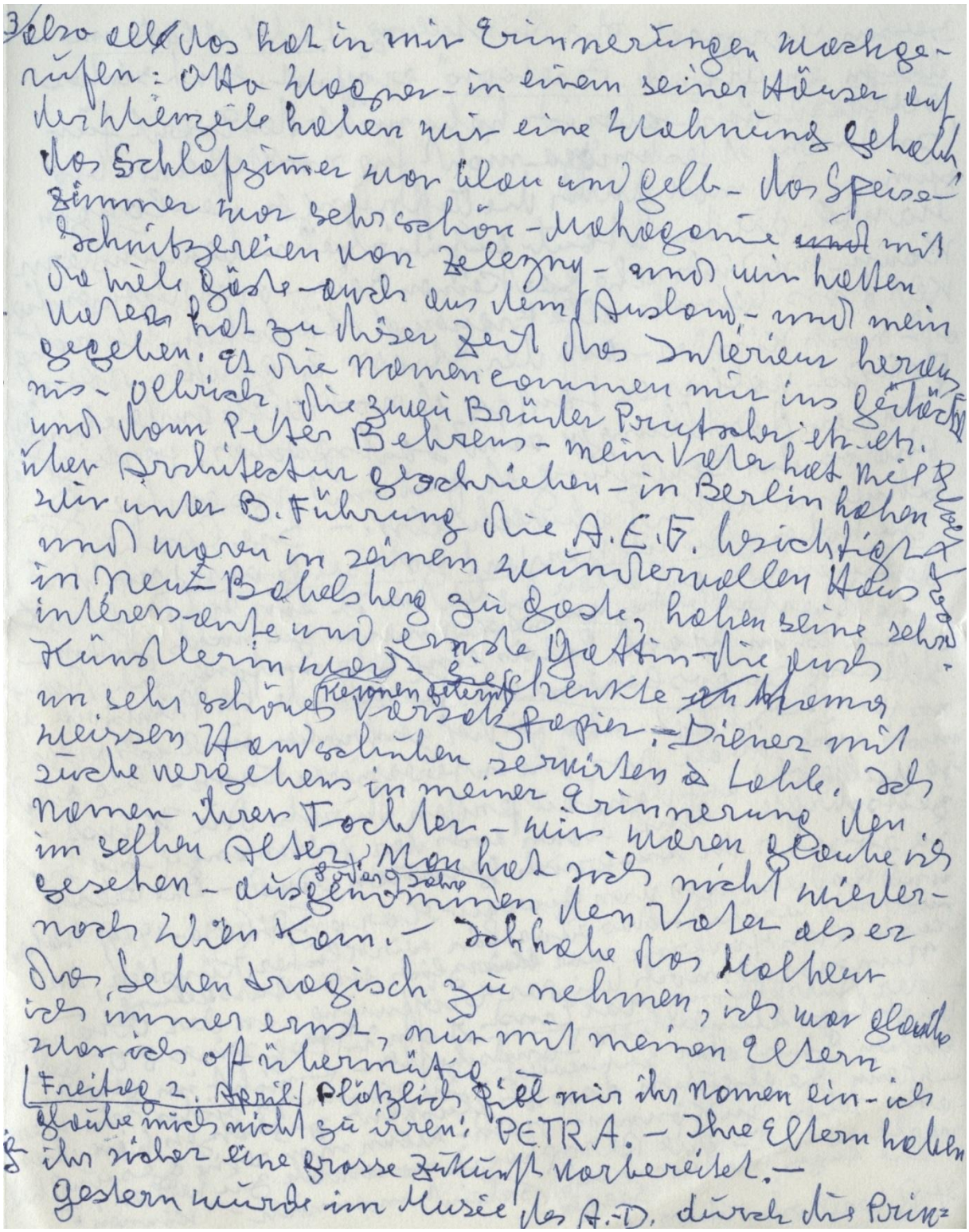


Abb. 131 Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 30. März 1971, Seite 3.

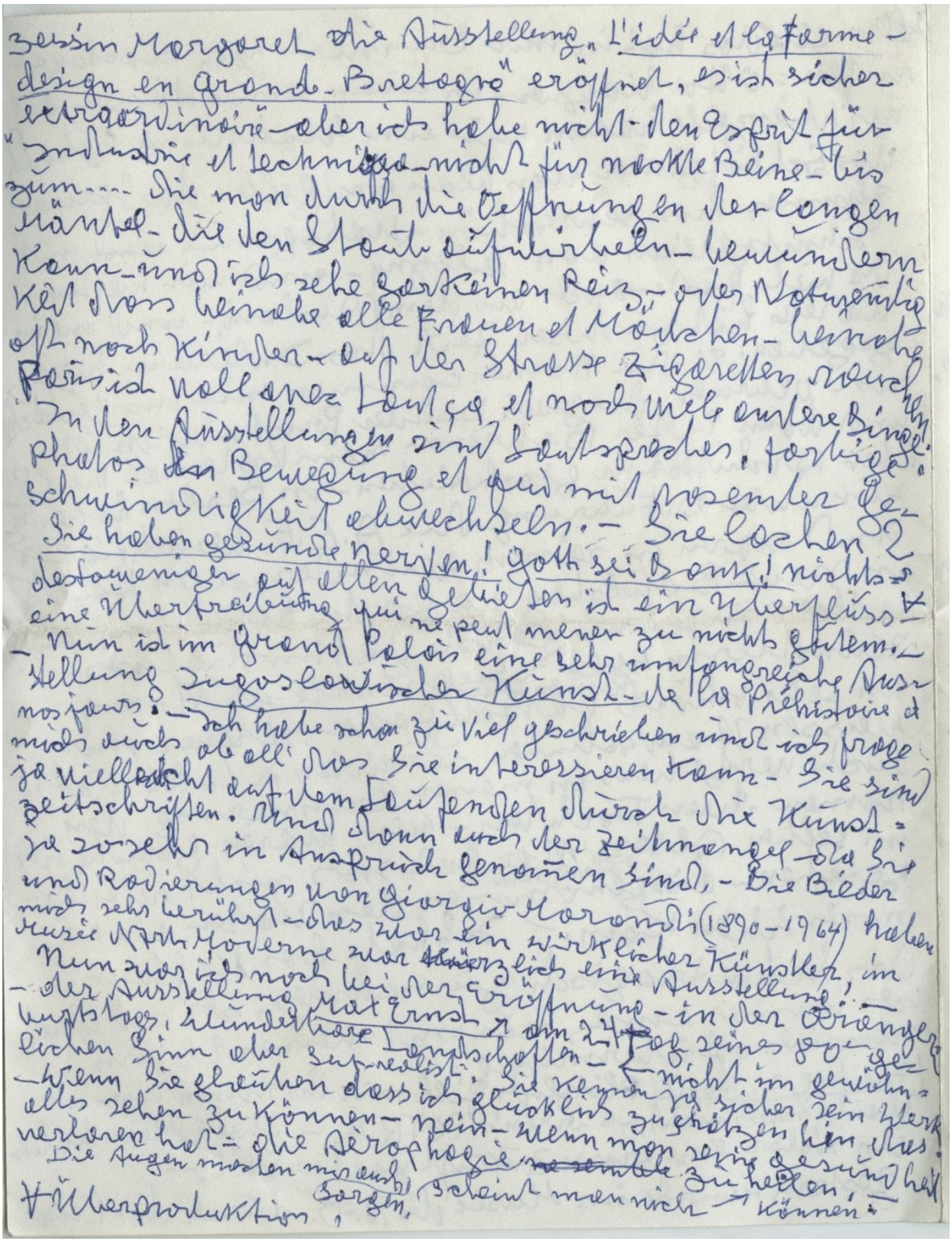
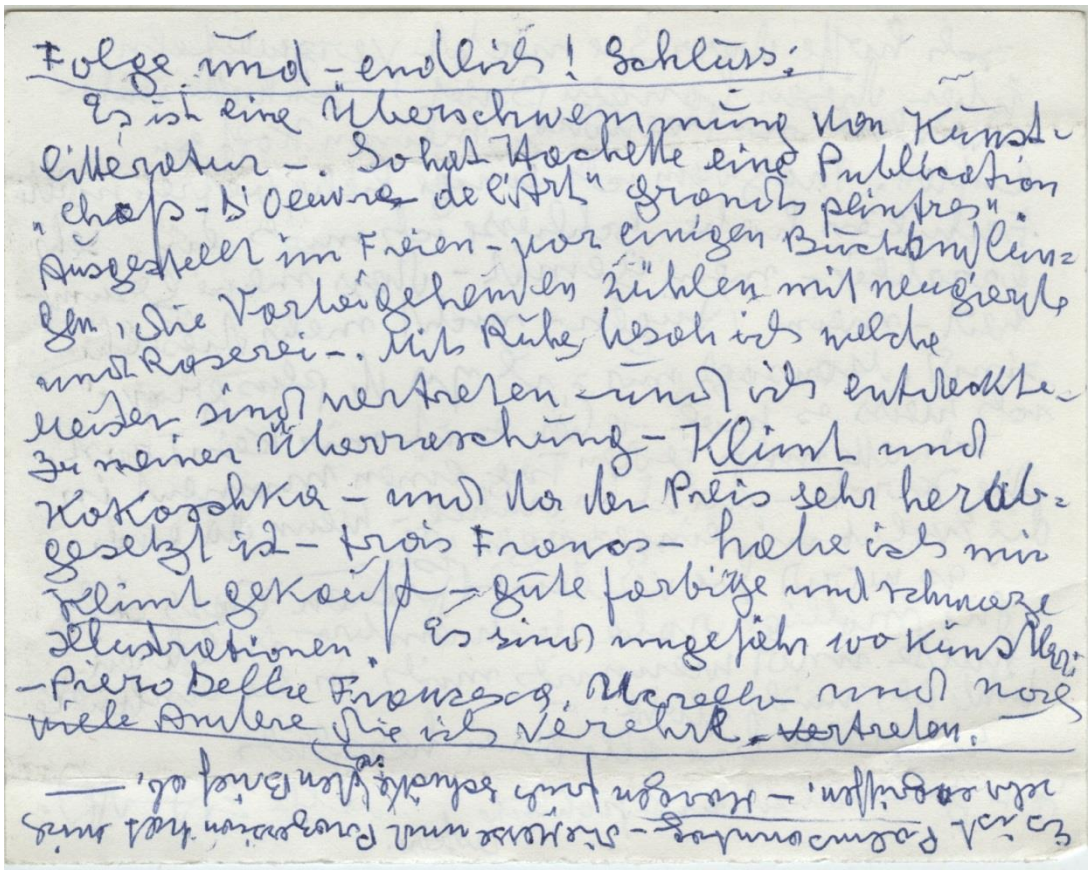


Abb. 132 Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 30. März 1971, Seite 4.



Folge und – endlich! Schluss:
Es ist eine Überschwemmung von Kunstlitteratur –. So hat Hachette eine Publication „Chaß-D'Oeuvre de l'Art" grands peintres". Ausgestellt im Freien – vor einigen Buchhandlungen, die Vorbeigehenden zählen mit neugierde und Raserei –. Mit Ruhe besah ich welche Meister sind vertreten – und ich entdeckte zu meiner Überraschung – Klimt und Kokoschka – und da der Preis sehr herabgesetzt ist – trois Francs – habe ich mir Klimt gekauft – gute farbige und schwarze Illustrationen. Es sind ungefähr 100 Kunstler: – Piero Della Francesca, Uccello und noch viele Andere die ich verehre – vertreten.

Es ist Palmsonntag – die Messe und Prozession hat mich sehr ergriffen. – Morgen früh schicke ich den Brief ab. —

Ich hoffe dass Sie nicht verzweifeln über diesen langen Brief! Ich hatte wahrscheinlich notwendig meinen Kopf zu lüften. Trotzdem ich einige liebe, befreundete Familien habe schliesse ich mich ein, sehr accablée – mein Gemüt – dass meine Gesundheit – meine Augen – nicht mehr dieselben sind. Man sagt mir: „il y a de plus grave" ich weiss es wol – aber es ist mir kein Trost. Ich rette mich jeden Tag einen Moment in die Kirche – da ist es ruhig – wenn da auch „die Evolution" eingezogen ist. —
Es wird Sie vielleicht freuen dass ich die mollige robe de chambre in Ehren halte und wenn ich mich in sie einhülle fühle ich mich wohl. —
Es grüsst Sie alle drei herzlich
Gute Gesundheit und fröhliche Ostern. Mlle E. A. d'A.

Abb. 133 u. Abb. 134 Brief von Erika Abels-d'Albert an Eugenie Pippal-Kottnig, 30. März 1971, Seite 5 u. 6.

POSTKARTE VOM 30. 09. [19]10

Vorderseite: Abbildung „Die zehn Gebote. Gemälde von Cranach dem Aelteren aus dem Jahre 1516 in der Lutherhalle zu Wittenberg."
Adressat/in: Herrn Dr. Ludwig W. Abels / Österreich / Wien I / Postgasse 1.
Absender/in: ohne Angabe

Lieber L.[udwig] seit gestern, Donnerstag nachmittag hier, Helene ist sehr lieb und glücklich, kann aber nicht bei ihr wohnen, ist gerade jetzt im Umzug begriffen, alles in Kisten verpackt, wohne im Hotel Klosterhof, muss auch hier essen, nur gestern Jause u. Nachtmahl bei Helene.– Ich schreibe Dir noch ausführlichen Brief über Berlin, dieses nur, dass Du weißt, wo wir uns befinden. Wie geht es Dir? Vermisst Du uns gar nicht? Heute vor 8 Tagen nahmen wir Abschied.

Deine Frau und Tochter Erika.

BRIEF, 1 SEITE, KUVERT VORHANDEN

Adressat/in: Wolgeb. Herrn / Dr Ludwig Abels / Wien / I. Elisabethstr. 14. –
Absender/in: Architekt / ALOIS AUGENFELD / Wien, V., Kettenbrückengasse 21 / TELEPHON No. 4239

3. XII. [1]913

Werther Herr Doktor!
kann nicht umhin, Sie zu bitten, nicht zu übersehen, daß mein Anerbieten, das Fräulein in Perspektive zu unterrichten, keine gesellschaftlich - unterhaltliche, sondern streng sachliche Angelegenheit ist, und ich daher weder in meinen sonntäglichen Studien noch eventuell im Unterricht durch anderweitige Beanspruchung abgelenkt sein möchte.
Indem ich wiederhole, daß meine Zeit am Sonntag Vormittag von 10 - 12 Ihrer Tochter bis auf Weiteres zur Verfügung steht und indem ich selbst bitte, falls sie nicht kommen kann, mich noch rechtzeitig telefonisch zu verständigen,
zeichne hochachtend

Aug.[enfeld]

KARTENBRIEF

Adressat/in: An [?].[?]. Fräulein / Erica Abels d'Albert / in Wien 13, /Altgasse 27. / Atelier
Absender/in: ohne Angabe
Poststempel: 10. XII. 19[19]

Verehrtes Fräulein,
mit größtem Vergnügen, wenn wirklich nichts besseres über Sie geschrieben worden ist …
Ich versuchte unlängst einmal, bei Ihnen neue Sachen zu sehen, traf Sie aber nicht zuhause.
Hoffentl. habe ich ein anderes Mal mehr Glück.

Mit ergebenster Empfehlung Ihr

Carl Marilaun

BRIEF, 3 SEITEN, AN DAS KÜNSTERLHAUS WIEN

Künstlerhaus Archiv im WStLA, Mappe „Abels-d'Albert Erika", Abdruck des Briefes mit freundlicher Genehmigung von Paul Rachler / Künstlerhaus Archiv .

Erika Abels - d´Albert, Wien XIII. Altgasse 27, Atelier

14. März 1921

An die verehrl. Ausstellungs-Leitung.

Sehr geehrte Herren!
Ich habe den Wunsch in Ihrer bevorstehenden Frühjahrs - Ausstellung mit einer Anzahl meiner Arbeiten vertreten zu sein und möchte Sie hierdurch höflichst ersuchen, mir freundlichst Raum für eine Collektiv-Ausstellung zur Verfügung zu stellen.
Es kommen für diesen Zweck sechs Arbeiten in Oel, u. zw. 3 Portraitstudien und 3 Stilleben, sowie 12 Farbstift-Zeichnungen (Kopf- und Aktstudien) in Frage. Gerade in der letzteren Technik habe ich im Laufe der letzten 2 Jahre ganz Neues versucht, was auch schon in der letzten Ausstellung bei Miethke von Collegen und Kritik einmütig anerkannt wurde. –
Wenn die Herren vom Ausschuss so liebenswürdig sein wollten, mich im Laufe der Woche (eventuell auch Sonntag) im Atelier zu besuchen, so würde ich mich freuen, Ihnen das Material zur Ansicht und eventuellen Auswahl vorzulegen.
Indem ich sie bitte, mein Ansuchen in der nächsten Sitzung freundlichst zu berücksichtigen und mir baldigst Nachricht zu geben (da ich noch mehrere Rahmen bestellen müsste)

zeichne mit dem Ausdruck
vorzüglicher Hochachtung

Erika Abels – d'Albert

BRIEF, 1 SEITE, MASCHINGESCHRIEBEN, VOM KÜNSTLERHAUS WIEN

Künstlerhaus Archiv im WStLA, Mappe „Abels-d'Albert Erika", Abdruck des Briefes mit freundlicher Genehmigung von Paul Rachler / Künstlerhaus Archiv.

Wien, den 22. März 1921

Hochwohlgeborenes Fräulein
Erika ABELS-d'ALBERT
XIII., Altgasse 27

EUER HOCHWOHLGEBOREN!
Ihr geschätztes Schreiben vom 14. d. Mts. Ist unserer Ausstellungs-Komission in ihrer gestern stattgehabten Sitzung vorgelegen mit welchem Sie das Ansuchen stellten, Ihre zu unserer am 9. April d. J. zur Eröffnung gelangenden Jahres-Ausstellung bestimmten Werke in Ihrem Atelier zu beurteilen.
Dieselbe ist im Hinblick auf die viele Zeit und Mühe in Anspruch nehmenden Vorarbeiten zu diesem unseren Unternehmen außerstande Ihrem Wunsche zu entsprechen und werden EUER HOCHWOHLGEBOREN aus diesem Grunde ersucht, Ihre Arbeiten zu den bezeichneten Behufe gefälligst bei uns zur Einsendung bringen zu wollen.

In vorzüglicher Hochachtung: Der Präsident: [Unterschrift]

BRIEFENTWURF, 2 SEITEN, ADRESSAT UNBEKANNT

3. August 1921

Sehr geehrter Herr!
Der Zufall will es, dass ich auf der Suche nach einem Kunstverständigen Menschen, Ihren Namen und Adresse erfahre! –
Ich bin eine anerkannte Wiener Malerin und möchte jetzt auch Ausländer für meine Arbeiten interessieren, da ich bei Wiener Sammlern moderner Kunst, schon vertreten bin. Auch besitzt mein Vater, der bekannte Kunsthistoriker, einige antike Gegenstände u. a. eine sehr schöne Stoffsammlung und würde eventuell etwas weggeben.
Sollten Sie für Ein - oder das Andere Interesse haben und es besichtigen wollen, so ersuche ich Sie, mir Ihr Kommen vorher bekannt zu geben, da ich mich der Hitze wegen nur in den Morgenstunden in meinem Atelier, Hietzing Altgasse 27 aufhalten kann. Ihre Verständigung erbitte ich Hietzing, Hauptstrasse 3, Hotel weisser Engel zu richten, wo ich wohne.

Mit dem Wunsch dass Sie meine Anfrage nicht übel aufnehmen zeichnet Hochachtungsvoll

Erika Abels - d'Albert
Malerin

BRIEF, 1 SEITE, AN DAS KÜNSTLERHAUS WIEN

Künstlerhaus Archiv im WStLA, Mappe „Abels-d'Albert Erika“, Abdruck des Briefes mit freundlicher Genehmigung von Paul Rachler / Künstlerhaus Archiv.

15. Februar 1929

E.W.
Würden Sie die Freundlichkeit haben mir ein Anmeldeformular zur Beschickung der 50. Jahresausstellung zuzusenden da ich es mir nicht selbst holen kann.
Den Betrag von einen Schilling f. d. Formular sowie Porto lege ich in Marken bei.
Das F. schicke ich dann mit den Arbeiten zusammen zw. 20. u. 26. ds. [des selben] ein.

Mit bestem Dank
Hochachtungsvoll

Erika Abels - d'Abert

Wien 13. Altgasse 27
Atelier 10

BRIEF, 1 SEITE, AN HANS RANZONI, PRÄSIDENT DES KÜNSTLERHAUSES WIEN

Künstlerhaus Archiv im WStLA, Mappe „Abels-d'Albert Erika", Abdruck des Briefes mit freundlicher Genehmigung von Paul Rachler / Künstlerhaus Archiv.

1. Mai 1931

Sehr geehrter Herr Professor!
Es ist hoffentlich nicht unrecht wenn ich mich in folgender Sache an Sie als Präsidenten der Künstlergenossenschaft wende.
Ich habe zur 52. Jahresausstellung 4 Arbeiten eingesandt und möchte Sie, sehr geehrter Herr Präsident nur bitten, wenn möglich dahin zu wirken, dass dieselben in der – wie ich annehme grossen Anzahl eingesandter Arbeiten nicht durch eine zu kurze Besichtigung – abgelehnt werden. – Nachdem ich schon mehrer Jahre aus verschiedenen Ursachen, auch Krankheit, nicht ausgestellt habe, wäre es mir jetzt sehr lieb, wenn es mir möglich wäre, meine neueren Arbeiten zu zeigen, und womöglich mehr als Eine. In früheren Jahren gab mir ja die Genossenschaft öfter Gelegenheit auszustellen.
Zufällig konnte ich vor einigen Monaten zwei Mitgliedern der Genossenschaft meine neuen Arbeiten vorführen – das Urteil beider Herren fiel – unbeeinflusst durch irgendwelche Rücksichtnahme – günstig aus. Der Eine frug direkt warum ich nicht einsende. Die Namen der beiden Künstler nenne ich absichtlich nicht.
Indem ich zur 70 = Jahresfeier der Genossenschaft herzlichst gratuliere

zeichne hochachtungsvoll
Erika Abels d'Albert

13. Altgasse 27

BRIEF, 2 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Basses - Alpes, ce dimanche 9 Avril 61

Liebe Freunde –
Seit unseren gegenseitigen Glückwünschen zum Weihnachtsfest – Neuen Jahr herrscht Stillschweigen. –
Sie haben viel, viel gearbeitet – dessen bin ich sicher – es ist nicht anders möglich – so sind Sie doch sehr glücklich – und Martina mit Ihnen. –
Was mich betrifft hatte ich noch vor Wochen etwa meine Schülerinnen – und plötzlich hat sich das alles geändert. –
Der Augenarzt wurde immer dringender in seinem Urteil – seiner Ansicht – dass die einzige Lösung ein Aufenthalt im Gebirge sei – und da ich ihm immer deutlicher zu verstehen gab dass ich absolut ohne Mittel bin die mir einen solchen Aufenthalt erlauben würden gab er mir eine Empfehlung an eine soziale Einrichtung – ich hatte viele Wege zu machen – kurz und gut ich wurde ohne Kosten in eine Augenklinik im Gebirge geschickt. –
Es ist unmöglich – und auch nicht alles intéressant für Sie – Ihnen die Einzelheiten zu erzählen – aber Sie glauben es mir dass diese plötzliche Veränderung mich verwirrt hat – – seit <u>vielen</u> Jahren keine Reise mehr gemacht – mehr als 800 Klm. von Paris entfernt – und mein Misstrauen meine Sachen in meinem Dachzimmer ohne jede Sicherheit zu lassen und – die Ungewissheit! meine Augen werden vielleicht nur hier – nur vorübergehend – besser sein! – <u>21</u> [April] – ich konnte nicht fortsetzen – man hat nicht viel Zeit zum Schreiben – die verschiedenen Kuren sind die Hauptsache. – Auf Ihren Reisen

haben Sie sicher die „Route Napoléon“ kennen gelernt – an dieser wundervollen Route liegt die Klinik – 600 meter Höhe. –
Das Gebirge – die Tannenwälder – die Luft – Sie wissen wie schön das ist – aber Sie glauben mir dass ich nicht sehr glücklich bin – auch die Gemeinschaft mit ungefähr 30 Personen – sehr lärmend und die T.S.F. [transmission sans fil] liebend! ist nicht sehr für meine Nerven gemacht –. Auch regnet es viel – wahre Sündfluten!
Falls Sie mir schreiben wollen – und mir vielleicht eine Photo Ihrer großen Arbeit schicken können – oder eine wo Sie alle drei darauf sind – das würde mich herzlich freuen – doch nichts zwingt Sie dazu wenn Sie zu viel Arbeit haben. – Schreiben Sie an meine pariser Adresse – die Post wird es mir nachsenden – ein Karte wo Sie mir nur diesen Brief bestätigen und mir sagen dass Sie alle bei guter Gesundheit sind das würde fürs Erste herzlich freuen Ihre EA-dA.

BRIEF, 4 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, Sonntag den 25. Juni 61

Liebe Freunde –
vor 8 Tagen bin ich nach Paris zurückgekommen – ein unverhoffter Aufenthalt von drei Monaten im Gebirge – an den ich denken werde – trotzdem die Ursache dieser wundervollen Reise genug beunruhigend war – seit wie vielen Jahren hatte ich keine Berge mehr gesehen? besser nicht zählen –.
Diese reine, belebende Luft – mit dem Duft von Nadelhölzern und Lavendel – – –
Ihr Brief – sowie das „Taschengeld“ – wurde mir von der Post nachgeschickt und beides war mir eine grosse Freude und ich danke Ihnen herzlichst –.
Sonntag den 2. Juli, 5^h früh – Vor acht Tagen musste ich mich unterbrechen et seither hat mich immer irgend etwas verhindert diesen Brief fortzusetzen – vor allem die Hitze – seit einigen Tagen verrückt – und das vor allem in meiner Mansarde! Zwischen 28 et 31 Graden und ich fühle schon meine Kräfte schwinden – es ist ein immer sich wiederholender Kampf – denn trotz einiger Annehmlichkeiten bleibt doch immer irgend etwas – und das ist die Schwierigkeit ein 2. Zimmer zu bekommen – es ist keine Geldfrage – aber die Hausbesitzerin hat so viele Leute die ihr empfohlen sind – und die nicht wissen wo sie am nächsten Tag schlafen werden – dass die Hausbesitzer nicht wissen wem sie zuerst ein Zimmer geben sollen – vorausgesetzt dass sie noch eines freihaben –. Vorigen Sonntag war ich von Freunden eingeladen zu einem grossen Ausflug mit einem Autocar – wir sahen zwei wundervolle Schlösser – Courances und Fleury en Biere – das erste mit einem Park – von einer Ausdehnung und Schönheit – – es gibt so vieles was einem gut täte –; nahe der Augenklinik – an der wundervollen „Route Napoléon“ gelegen – ist ein grosser Besitz mit Tannenwald zu verkaufen – man verlangt zwanzig Millionen – Sie glauben mir dass das für mich zu teuer ist – doch lassen wir die Scherze beiseite. – Diese drei Monate haben mir sehr gut getan – ich habe vier Kilo zugenommen – und hatte es notwendig – meine Augen sind viel besser – es sind immerhin einige Komplikationen – Erscheinungen die nicht zu verhindern sind wenn man nicht mehr – 18 Jahre alt ist –; ich glaube Ihnen gesagt zu haben dass es eine Entzündung der Iris war und die Ursache Rhumatisme [Rheumatismus] und die Sehkraft war in Gefahr – – .
Im Museum für Moderne Kunst ist jetzt eine [Aristide] Maillol Ausstellung wo neben seinen Plastischen Hauptwerken auch sehr schöne Zeichnungen sind sowie einige Ölbilder von denen einige schon den Bildhauer ankünden. Dann ist jetzt eine Gustave Moreau Ausstellung – nicht in seinem hinterlassenen Palais sondern im Louvre – und es gibt da interessante Entdeckungen zu machen – und

im Musée des Arts Décoratifs sind jetzt 12 Glasfenster von [Marc] Chagall zu sehen die sehr schön sind und viel Publikum haben. –
Diesen Monat arbeite ich wahrscheinlich mit einer oder zwei Schülerinnen – deutscher Unterricht – die erst im August auf's Land gehen –; ich selbst werde vielleicht – nächste Woche – 2½ Tage bei einer Freundin in ihrem Landhaus verbringen – doch Ende Juli macht sie mit ihrem Mann eine grosse Reise wie alle Jahre. –
Sie selbst sind vielleicht schon auf's Land gefahren? Ich kann mir sehr gut vorstellen wie sehr sie es notwendig haben nach so arbeitsreichen Monaten. –
Ich wünsche Ihnen doch sehr herzlich eine gute Erholung – neue Kräfte –

Ihre EA-dA

Ergänzung auf Seite 4: Einen speziellen Gruss an Martina!

BRIEF, 2 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Liebe Freunde –
gleichzeitig mit der beiliegenden Karte für Martina danke ich Ihnen endlich für Ihre Karte aus Feichtenbach vom Oktober 1961 – (die Marke fehlte – Sie hat wahrscheinlich auf der Reise einen Briefmarkensammler begegnet. –)
Es hat mich nicht nur gefreut auf dieser Karte Martina zu sehen – ein liebes, gesundes Kind, –aber auch das Mosaik aus Ihrem Atelier. –
– Wie müde ich bin kommt mir eben noch deutlicher zum Bewusstsein: d.h. ich sage mir plötzlich dass ich Ihnen doch meine Glückwünsche zum Neuen Jahre – und meinen Dank – sandte und finde eben das Datum: 27 Dézember – beiliegend eine farb.[ige] reprod.[uktion] nach einem alten Meister – die Anbetung der Hirten – und eine der 2 Marken stellte ein Bild von [Georges] Braque dar – und in diesem Brief habe ich Ihnen doch sicher schon für die Karte von Ihrem Urlaub gedankt – Aber man sagt: doppelt hält besser. –
Gegenwärtig sind hier so wunderbare Ausstellungen dass man glauben könnte die Menschen hatten und haben nur schöne und gute Gedanken –. Und diese ungeheure Arbeit um diese Ausstellungen – eine z. B. „Cathédrales“ und „Mexique“ zu réalisieren –.
Was mich betrifft habe ich einige sehr liebenswürdige Schülerinnen und einige wenige wahre Freunde – sehr liebe Familien. Damit meine Augen nicht wieder schlechter werden muss ich auf meinen allgemeinen Gesundheitszustand sehr acht geben – auch die plötzlichen Wetterveränderungen sind ungünstig. –
Indem ich Sie heiße bei guter Gesundheit und voller Schaffensfreude hoffe sende ich Ihnen meine besten Grüsse –

EA-dA.
Mai 1962

Ergänzung auf Seite 1: P.S. beachten Sie die Briefmarke – nouveauté.

BRIEF, 8 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, den 28. Februar 1964

Liebe – sehr geehrte – Familie Pippal!
Vor allem zwei Dinge: ich hoffe sehr heftig dass Sie alle drei bei bester Gesundheit sind – und dass Sie meine Karte zu Weihnachten – und rechtzeitig – erhalten haben! –
Es war nicht sehr freundschaftlich von mir Sie so lange ohne ausführliche Nachrichten zu lassen – seit Monaten nehme ich es mir vor einen Brief zu schreiben – aber man ist Opfer so vieler Einflüsse – eine sehr grosse Müdigkeit – die manchesmal droht mir jedes Interesse – für Ausstellungen – Freunde – Schüler – zu vernichten.
Diese verrückte Raschlebigkeit – diese Kontraste von Zerstörungswut und Wiederaufbau – auf der einen Seite erfindet man die Mittel um die Menschen zu vernichten – krank zu machen – auf der anderen Seite die Forschungen – Entdeckungen – Versuche der Heilungsmittel – ich sehe überall die Gegensätze: ich bien keine sehr gemütliche Natur. – Aber was sie mehr intéressieren wird sind die künstlerischen Ereignisse – was nützt aber eine Aufzählung der wichtigsten Ausstellungen wenn man sie nicht sehen kann? und der Ort – ihre Aufstellung – die ganze Atmosphère ici – das spielt eine Rolle. – Vor wenigen Tagen hat man eine wundervolle [Paul] Signac - Ausstellung geschlossen – ich bin dreimal hingegangen – den grössten Teil hatte ich nie gesehen – weil die schönsten und reifsten Arbeiten im Ausland sind – vor allem U.S.A. – und man muss die Einleitungen und Vorwörter der Kataloge lesen – ich begeistere mich oft über den Style – die Intelligenz – die Sprache –.
Im Nov. 63 war im Petit Palais eine Ausstellung der alten Künste Japans zu sehen – für mich das Wundervollste – eindrucksvoll – die grossen Sculpturen aus Holz farbig bemalt – Bouddha darstellend oder eine beschützende Gottheit – das Gesicht blau – und um die Beine und die 6 Arme ringeln sich Schlangen – diese Figuren stammen aus dem 6. bis 12. Jahrh. – –Gegenwärtig ist dort die Kunst der Hitittes [Hethiter]zu sehen – die frühesten Gegenstände in Gräbern gefunden – manche Formen und Dekoration sehr persönlich. – Das Musée des Arts Dècoratifs zeigt dem Publikum die allerletzten und zukünftigen Idéen – unter dem Titel „Formes industrielles“ – und vorher war eine grosse Ausstellung Nicolas Schöffer dessen bewegliche Sculpturen aus verschiedenen Metallen durch die Bewegung und von Scheinwerfern beleuchtet glänzten – und die beweglichen – farbigen und tönenden Wände – lachen Sie nicht wenn ich Ihnen sage dass ich bei dem ersten Besuch Angst hatte – denn es war zu viel für meine Nerven und für meine Augen!
– In den Sommerferien die Flucht aufs Land – in die Einsamkeit – die Stille – die reine Luft – nimmt von Jahr zu Jahr zu – das hindert aber nicht dass viele Leute nicht ohne T.S.F. [Transmission sans fil] und Lärm leben können. – als ich vor drei Jahren ins Gebirge geschickt wurde damit sich meine Augen erholen – begegnete ich oft Touristen die am Waldessaum ihr Auto anhielten – auf das Dach ihren Radioapparat stellten – sich ins Gras legten und dem Radioapparat zuhörten – sie sahen nicht das wundervolle Gebirge.
– [Georges] Braque hatte noch bevor er vom Leben Abschied nahm – die Genugtuung gehabt seine Schmuck-Entwürfe in sehr schönem – und sehr wertvollem – Material ausgeführt und ausgestellt zu sehen. – Er hatte einen Juwelier gefunden der die Vorstellungskraft – oder Gabe – besass nach den Zeichnungen die Wirkung in der Ausführung zu erkennen – und der sehr grosse Erfolg konnte nicht ausbleiben – vor den Vitrinen im [Musée des] „Arts Dècoratifs“ hat man beinahe Schlange gestanden.
– 29. Fébr. – Sie haben ja wahrscheinlich „Arts“ und haben die Nummer vom 5. zum 11. dieses Monats gesehen – mit dem illustr. Article über die neuesten Tapisserien [Jean] Lurçat´s – man muss sie aber im Original sehen – der Inhalt und die Komposition sind sehr erregend – seine Farbenzusammenstellungen sind äusserst schön – ich war schon vier mal in der Ausstellung um diese Formen und Farben zu sehen – neun Tapisserien – ein Cyclus – der zum Titel hat: le chant du Monde.

– Sie haben ja sicherlich auch – im gegebenen Moment – von der Erfindung einer neuen Technik in der Verwendung des Glases gelesen deren Autor Jean Crotti ist – im Jahre 56 habe ich eine grosse Ausstellung gesehen und gegenwärtig ist eine in der Galerie Charpentier – es handelt sich nicht um die farbigen Glasarbeiten von Blei eingefasst – sondern Schichten von grösseren und kleinen Glasstücken die von einem durchsichtigen Stoff zusammen gelötet werden. – In der jetzigen Ausstellung sieht man neue Beispiele – bekannte Arbeiten von [Georges] Rouault – [Pablo] Picasso – [Georges] Braque – in dieser Technique sind sehr gut – auch ein [Paul] Gauguin – weniger gut z. B. [Edgar] Degas – aber fürchterlich Rembrandt! Sein hell – dunkel und seine wunderbaren Goldtöne kann man in keiner anderen Technique wiedergeben – ich habe es als eine Beleidigung empfunden – auch MichelAngelo ist unmöglich – diese sicher sehr wertvolle Erfindung ist nur für die Ausdrucksformen der Gegenwart und Zukunft. – Ich denke Sie werden reichlich genug haben von dieser Liste und den unvollkommenen Schilderungen –. Paris ist noch viel brausender, lebhaft und bewegt durch die Tatsache dass in den letzen Jahren alle grossen, berühmten Gebäude gereinigt wurden – ein grosser Teil des Louvre – das Palais Royal – die Oper etc. etc. und dass die Wohnhäuser – d.h. die Besitzer – durch ein Gesetz – verpflichtet sind diesem Beispiel zu folgen – kommen hinzu die gewaltigen Strassenarbeiten – doch: Lärm – Unruhe und Gefahr – die enorme Zirkulation der Autos – Kamions – Bus –. Ein gewaltiger Arbeitsaufschwung – aber für die Nerven schrecklich – eine Zeitung hatte vor kurzem eine Kampagne gegen den Lärm unternommen – und hatte eine Menge Zuschriften aus dem Publikum – Aufzählung aller Nerven zerreissenden Geräusche –. Nun war mein Haus an der Reihe – aussen und innen – es ist wundervoll – aber ich hätte während dieser Monate auf's Land gehen mögen! – In einer Bibliothèque wo ich manchesmal die neuesten Kunstzeitschriften ansehe habe ich in der Liste der ausländischen Zeitschriften eine Oesterreichische entdeckt und mir geben lassen – scheint eine Neu-Gründung die ersten 5 oder 6 Nummern – sah Erinnerungsartikel über [Anton] Hanak und [Anton] Kolig. – Sie ist gut gemacht. Aber ich muss immer an eine der Kunstzeitschriften – Die Kunstwelt – denken – die schönste und persönlichste der drei, vier Zeitschriften die mein Vater gründete – für alte und neue Kunst – weil ihre Herstellung zu kostspielig war konnte sie nur zwei oder drei Jahre leben – und die Quertreibereien – die Bosheit und der Neid haben mitgeholfen –. Mein Vater wählte die Papiersorten – die Schrift – er stand an der Druckmaschine und überwachte die Herstellung der Farbdrucke etc. Es gab viele Leute die ihn verstanden haben – die Handwerker – die Kunstsammler – die jungen Künstler die er zur Mitarbeit heranzog. Wenn Sie wüssten wie gerne ich ein Exemplar der Gründerausgabe wieder sehen möchte! Trotz all der wundervollen Kunstzeitschriften die es hier gibt – mit allen neuzeitlichen Errungenschaften ausgestattet – und sehr teuer. – Nun ist es höchste Zeit diesen langen Brief – der Sie nur ermüden wird – zu beenden –. Sie glauben es mir dass ich gerne wüsste wie es Ihnen geht und von den grossen Arbeiten mit denen Sie beschäftigt sind – aber ich verstehe zu gut dass Ihnen die Zeit fehlt ausführliche Briefe zu schreiben. Das ist ja auch das Schönste und Wertvollste tätig sein zu können wie Sie und Martina – von der Sie mir schrieben dass sie eine so aufmerksame und gute Schülerin ist – vervollkommt Ihre Lebensfreude und Schaffenskraft. – Eine meine Schülerinnen hat schon zum dritten Mal ihre Sommerferien in Oesterreich verbracht um sich in der Sprache zu vervollkommnen – und sie ist begeistert. – Ich habe seit den letzten Ferien weniger Schülerinnen und suche keine neuen mehr – ich bin sehr müde. Der Augenarzt den ich kürzlich wieder konsultierte war sehr zufrieden mit dem Zustand meiner Augen – das hindert aber nicht dass diese Reizung der Iris besteht – dass diese Ursache Rhumatismes [Rheumatismen] sind und dass der Arzt mir schon vor einiger Zeit erklärte – auf meine Frage hin – dass ich nicht mehr zur Malerei zurückkehren könnte. – Der Winter war nicht zu kalt – aber gegenwärtig gibt es viel Regen – doch der Frühling ist in der Luft – und es sendet Ihnen viele Glückwünsche für Ihre Arbeiten und herzliche Grüsse

Ihre EA-dA.

Ergänzung auf Seite 1:
Gleichzeitig sende ich Ihnen – wenn auch verfrüht – meine besten Wünsche für ein sehr gutes Osterfest – vielleicht werden Sie eine Erholungsreise machen – denn Sie haben ja sicher wieder einen arbeitsreichen Herbst und Winter hinter sich. –

BRIEF, 4 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat_in: Famille / Monsieur le professeur / Hans-Robert-Pippal. / 35, Alserstrasse 35 /
Wien VIII. / Autriche
Absenderin: E.A.-dA. Labaroche – Rochette, Ht-Rhin / Pension „Les Hortensias"

Paris, am Abend des Pfingstmontags – 18. Mai 64

Liebe Frau Eugenie –
mit Ihrer ausführlichen Schilderung Ihrer gemeinsamen künstlerischen Tätigkeit haben Sie mir eine wirkliche Freude gemacht. –
Ich hoffe nun dass aus Anlass dieser verschiedenen Gedenktage man eine Festschrift herausgeben wird mit den farbigen Abbildungen Ihrer Gobelins sowie der Wandbehänge – auf diese Weise hätte ich dann auch Gelegenheit diese Arbeiten wenigstens in Reproduktion zu sehen – es würde mich sehr intéressieren und freuen. – Auch beglückwünsche ich Sie beide zu Ihren so ehrenvollen und grossen Aufträgen von ganzem – ehrlichem Herzen. – Vor ungefähr zwei Jahren war hier in der Gobelin-Manufacture eine Ausstellung der Tapisseriens für die Charles Lebrun die Cartons gemacht hatte – ich konnte mich kaum trennen – so wunderbar waren diese Kompositionen und Farben und der Reichtum der Gegenstände, die exotischen Tiere z. B. die in den Borduren einer Serie vorkommen. – Die „Florialis" hier hat eine unendliche Ausdehnung – als ich vor längerer Zeit mit einer Freundin dort war – war ich zum Schluss ganz erschöpft – es war zu schön und zu viel – aber ich kann mir jetzt vorstellen wie sehr diese Aufgabe – einen Entwurf für einen Gobelin zu machen – Ihren Gatten reizen musste. – Ja, es ist schon sehr lange her dass Sie in Paris waren – sogar mehr als 11 Jahre – es war im monat Mai 1952 – also gerade jetzt 12 Jahre! Das Datum Ihrer Widmung in dem Buch über Oesterreich.
– Gegenwärtig ist im Musée National d'Art Moderne die Collection Rudolf Staechelin zu sehen (Sie haben sie vielleicht in der Schweiz auf Ihrer Reise gesehen?) Der größte Teil ist ein Erlebnis – so der „Arlequin" von [Pablo] Picasso – und [Paul]Gauguin und [Henri]Matisse etc. – Die Schweizer und Deutschen hatten die schönsten Stücke weggeschnappt – das heisst die Arbeiten aus der Zeit wo diese Künstler noch aufrichtig waren – sich noch nicht – für den Handel – immer wiederholten. – Ich wusste nicht – oder hatte es vergessen – dass in dieser Collection [Gustav] Klimt und [Egon] Schiele vertreten sind – es war eine grosse Überraschung für mich hier diese zwei mir wohlbekannten Schriftzüge zu entdecken. (Zeichnungen, keine Bilder.) – Sie wissen ja wahrscheinlich dass hier im Schloss von Versailles dieser Tage eine Ausstellung einiger Wiener Kunstschätze eröffnet wurde – ich war verhindert beizuwohnen und weiss noch nicht wann ich hinausfahre. – Sehen Sie die Möglichkeit wieder einmal nach Paris zu kommen? In den nächsten Ferien – mit Martina? –

LABARoche – Rochette, Pension „Les Hortensias", Ht-Rhin, den 22. Juli 64
Wie Sie sehen – liebe Freunde – habe ich mein Schreiben vor zwei Monaten unterbrochen – nahm es aber auf die Reise mit um eventuell fortzusetzen –.
Vor bald 8 Tagen haben mich Freunde hier in dieser schönen Gegend installiert – die reine Luft der Vogesen – die ich von hier aus sehe – soll mir gut tun – vor allem meinen Augen. – Die Hitze in Paris

– seit 2 Wochen ungefähr – wurde mehr und mehr unerträglich – vor allem in meiner Mansarde – und dieser Tage vernahm ich dass in Paris die Hitze auf 35º stieg – –. Ist es in Wien ebenso? Wird Sie mein Brief dort oder auf dem Land erreichen? Ich rechne nicht damit dass Sie Lust haben werden mir zu schreiben da Sie nach einem so arbeitsreichen Jahr das sich Ausruhen vorziehen werden. Ich glaube dass ich bis zum 12. August hier sein werde. –
In Paris wurden noch einige sensationelle Ausstellungen eröffnet die bis Spt. - Oktobre offen bleiben, so: „La belle Epoque – 100 ans d'affiches" – wundervoll avec [Henri de Toulouse] Lautrec – [Théophile-Alexandre] Steinlen – [Alfons Maria] Mucha – [Leonetto] Capiello – [Jean-Louis] Forain etc. – dann eine monstre-Ausstellung im Louvre – die famille von [Georges Henri] Rouault hat die hinterlassenen – unausgeführten Bilder – und Zeichnungen – dem Louvre vermacht – so intéressant das Studium dieser Arbeiten ist hätte man sie nicht im Louvre zeigen sollen sonder im Musée d'Arts Moderne denn das hat viel böses Blut gemacht. Es gab noch andere Ausstellungen – aber zu viel für mich. – Ich hoffe Sie Alle 3 bei guter
Gesundheit und grüsse Sie herzlichst.

E.A.-dA.

Ergänzung auf Seite 1:
Ich war sehr ärgerlich Martinas Geburtstag vergessen zu haben – aber das passiert mir seit einiger Zeit – denn ich vergesse auch meine Liste der Geburts- et Namenstage – anzusehen!

BRIEF, 6 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat/in: Monsieur et M[adame, Ecke des Kuverts fehlt] / Professeur H.-R [Pippal, Ecke des Kuverts fehlt] / 35, Alserstraße 35, / Wien 8. / Autriche
Absender/in: E.A.-d'A. 4, Place du Théâtre / Français, Paris (1e) / France

Sonntag den 13. Dez. 1964

Liebe Freunde!
Beiliegende Reproduktion ist nicht gerade in Verbindung mit dem bevorstehenden Weihnachtsfest – es stellt keine Geburt Christi dar – gemalt von [Hans] Memling – [Jan] Van Eyck – oder Gerard David – oder einem der italienischen Meister – aber wenn es Ihnen gefällt könnte man trotzdem in diesem Auge – dem Strahl der daraus hervorbricht einen – – visionnairen Sinn finden mit Weihnachten. Auf alle Fälle muss ich Ihnen diese Einladungskarte senden – denn das Thema muss Sie intéressieren – und vielleicht auch gefangen nehmen wie mich – und viele, viele Besucher dieser ganz aussergewöhnlichen Ausstellung – Sie sehen den text der in Kürze viel sagt. Die B.[ibliothèque] N.[ational] hat diese Ausstellung verlängert aber in einen anderen Saal versetzt da in der Galerie Mansart eine grosse Ausst.[ellung] „[André] Le Nôtre et l´art des Jardins" vorbereitet wird. – Der eigenartigste und grösste als Visionnair ist [Étienne-Louis] Boullée – und wundervoll in seiner Zeichnung. Doch dieses Auge ist eine Gravure nach einer Zeichnung des Archit.[ekten Claude-Nicolas] Ledoux – er hat im Jahre 1784 das théatre in Besançon gebaut (das seither Veränderungen erfahren hat –) und die Zeichnung gibt davon einen Überblick und: „– comment l'ensemble de la salle vient se refléter dans l'oeil d'un homme qui serait placé sur la scène." – Viele dieser Idéen – (von Boullée) haben sich in unserer Zeit verwirklicht – wenn auch sehr verschieden – in Material – Zweck und Form. – (Leider sind die Kataloge der Ausstellung sehr teuer. –)
Am Abend setze ich fort da ich gerade heute in Schreibstimmung bin. – Meinen Brief vom 22. Juli haben Sie hoffentlich erhalten – warum nicht! – aber ich bin manchesmal von der Idée verfolgt dass

Briefe verloren gehen. – Ich habe Ihnen sicherlich von meinem Besuch in Colmar – [Matthias] Grünewald-Altar erzählt und habe Ihnen auf Ihren lieben, ausführlichen Brief vom Mai geantwortet et wahrscheinlich von der G.[eorges] Rouault - Ausstellung gesprochen – im vorigen Monat – bevor sie geschlossen wurde – bin ich noch einmal hingegangen – es ist ja sicherlich ein imponierendes Werk – die Durcharbeitung und Wiederholung verschiedener Idéen während mehrerer Jahre – aber es war schwer darüber hinwegzukommen dass diese Ausstellung im Louvre stattfand und dass während mehrerer monate die primitiven Italîen. und Andere ihre Stammplätze verlassen mussten. – Ich muss daran denken was Sie mir geschrieben haben: dass es jetzt in W.[ien] keine privaten Käufer gibt – es fehlt wahrscheinlich einer der in seinen Artikeln die Lèser anregt und erzieht und der sein gewonnenes Publikum nicht nur in die öffentlich. Kunstsammlungen führt sondern auch zu den Kunstsammlern alter u. moderner Kunst und in die Ateliers der Künstler –. Dass es keine Galerien mod.[erner] Kunst gibt hat wol seine bestimmten Ursachen und es hat wahrsch.[einlich] niemand den Mut sich zu installieren. – Ich habe in der Auslage eines Buchhändlers ein Buch von Herrn [Bruno] Grimschitz gesehen – ins französische übersetzt – das den Styl von Alt-Wien behandelt – es würde mich interessieren zu sehen – doch der Preis ist ja wahrscheinlich sehr hoch – ich habe Freunden davon gesprochen die eine wundervolle Bibliothek haben – doch man interessiert sich hier nicht für diese Epoche die zu sehr einen Lokalcaracter hat. –

Die Kunstliteratur ist überwältigend – an Menge und an Gegenständen – diese wundervollen Entdeckungen – Ausgrabungen – man kommt sich sehr arm vor wenn man sieht was für unglaublich schöne Sachen vor Jahrtausenden geschaffen wurden. – Was Ihre handwerklichen Arbeiten, Ihre Kenntnisse betrifft – können Sie nur darauf stolz sein – Man kehrt immer wieder zu den Quellen zurück – nur die Ausdrucksmittel wechseln. Aber mir scheint die Menge der Anregungen so verwirrend dass ich mir nicht vorstellen kann wie sich daraus gegenwärtig ein einheitlicher Style entwickeln solle. L'art abstrait ist ja an ihrem Ende angelangt. – Ich habe zufällig im Vorbeigehen die Ausstellung eines Wieners gesehen – das hat sicher viel Geld gekostet. –

Es war schon ziemlich kalt – gegenwärtig ist eine Regenzeit mit heftigem Wind.

Donnerstag den 17. déz. 64 abends –

Heute nachm.[ittags] habe ich Ihre wunderschöne Karte mit Ihren so lieben, guten Festwünschen erhalten –. Vielen herzlichen Dank! – Es wird mir eine grosse Freude sein Ihnen die gewünschten Auskünfte über gute reproductionen der Werke [Luis de] Morales mitteilen zu können –. Es ist mir ja kein fremdes Gebiet – auch mache ich seit einigen Wochen Nachforschungen in einer Bibliothèque für Freunde die ein sehr inter.[essantes] Bild erworben haben, eines ital. Meisters. – Der Louvre hat einen Kreuz tragenden Christus von Morales. Auch war vor ungef.[ähr] einem Jahr im Musée des Arts Décor.[atifs]eine wundervolle Ausstel.[lung] spanischer Meister – im Augenblick erinnere ich mich nicht was von Morales zu sehen war.

Ich hoffe eine Monographie mit farb.[igen] abbild.[dungen] zu finden – denn in einem Werk über die Sp.[anische] Malerei sind selten viele abbild.[dungen] jedes Künstlers. – auch ist der Preis sehr hoch! Ich werde so bald als möglich auf die Suche gehen und Ihnen Nachricht geben –.

–. Ich beunruhige mich dass sie nur im allgemeinen von meinen Briefen Erwähnung tun und nichts erwähnen des Briefes vom 22. Juli aus den Vogesen – nun fürchte ich dass er verloren ging? Wollen Sie mir bitte bei Gelegenheit darüber Auskunft geben! Ich sagte Ihnen dort, dass wir uns schon mehr als 11 Jahre kennen – 12 waren es im Mai 1964. – Morgen will ich diesen Brief absenden damit Sie ihn zu Weihachten haben und sage Ihnen meine herzlichsten und aufrichtigsten Wünsche für ein Glückliches Weihnachtsfest und ein Gutes, arbeitsreiches 1965 –. Ich gehe nicht zur Mitternachtsmesse – mein Herz ist nerveus und alles festliche und rührende – oder lärmende – regt mich auf. –

Herzlichst Ihre EA-dA.

Ergänzung auf Seite 1 bis 2:
Freitag 18 déz. in der früh – im Begriffe meinen Brief nochmals durchzufliegen klopft es an der Tür – der Briefträger stieg meine 6 Stockwerke um mir Ihre Geldanweisung zu bringen – ich bin sehr überrascht und verwirrt, dass Sie an mich denken – denn Sie haben doch eine Tochter an deren Zukunft Sie denken müssen. So schließe ich indem ich Ihnen herzlich Dank sage.

BRIEF, 6 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat/in: Monsieur et M[adame, Ecke des Kuverts fehlt] / le Professeur / Hans Robert [Pippal, Ecke des Kuverts fehlt] / 35, Alserstraße 35, / Wien 8. / Autriche
Absender/in: E.d'A. 4, Place du Théâtre Français / Paris (1e) France

Paris, den 2. Januar 1965 (nachmittag)

Liebe Familie Pippal –
Sie haben hoffentlich meinen Brief – den ich am 18. Déz. abschickte – gut erhalten – d.h. vor Weihnachten.
Ich versprach Ihnen darin mich sobald als möglich auf die Suche nach den von Ihnen erbetenen Daten über Luis de Morales zu machen. –
Auf dem beiliegenden Blatt [nicht erhalten] habe ich Ihnen die Muséen und die Orte notiert wo sich seine Werke befinden. – Doch war es mir bis heute nicht möglich eine Biographie die nur ihn allein behandelt und mit farbigen Reproductionen zu finden.
Spanische Autoren haben seit dem 17. Jahrhundert über ihn geschrieben und in der Folge auch in England etc. – doch sind diese Bücher schwer zugänglich und sehr wahrscheinlich ohne farb.[ige] illustr.[ationen] – Es gibt viele und wundervolle Ausgaben über die Spanische Malerei und über den Prado in Madrid doch findet man da nur eine farb.[ige] reprod.[uktion] was Ihnen nicht genügen kann, auch sind diese grossen Ausgaben sehr teuer – ungefähr Sechstausend Franken –. Ich habe Buchhandlungen und Bibliotheken durchstöbert. – Ich habe den berühmten „Spanischen Mayer" durchgesehen doch sind da nur 3 reprod.[uktionen] in schwarz (Morales). Sie kennen ja wahrscheinlich dieses ausgezeichnete Werk oder können es sich falls Sie ein wenig übrige Zeit haben – in der Hofbibliothek oder in der Bibl.[iothek] der Akademie der Bild. Künste geben lassen? aber wie gesagt sind da keine farb.[igen] illustr.[ationen] – Mayer (August L.) Geschichte der Span. Mal., bei Klinkhardt und Biermann 1922 –. Existieren nicht mehr die grossen Buchhandlungen (Graben, Kohlmarkt, gegenüber der Oper, wie Gilhofer und Rauschbusch, Lechner etc. oder Nachfolger) wo sie sich z. B. La peinture Espagnole – bei Braun (Paris - Dornach) erschienen – oder der Prado - Madrid, zeigen lassen können (oder in der Bibliothek) doch wie gesagt findet man da nur einen Morales in Farben. Im Mayer finden Sie auch ein sehr reiches Literaturverzeichnis der Sp.[anischen] Mal.[erei] doch kann man das nicht alles finden oder nur mit schwarzen Photos. – Ich habe noch einen Versuch gemacht und erwarte da die briefl.[iche] Antwort – (um vielleicht) eine kürzlich erschienene – oder in Vorbereitung befindliche Biographie sur M.[orales] zu erfahren. – Am Abend – Ich mache alle Buchhandlungen unsicher – bei meinem Abendspaziergang ging ich in zwei Buchhandlungen und musste von neuem feststellen dass man kein Werk über M.[orales] allein hat – doch entdecke ich immer eine noch nicht gesehene Geschichte der Sp.[anische] Mal.[erei] – in der einen ist es nur erwähnt – in der 2. ist eine farb.[ige] Abbildung – die Pietà – die ja eine der ergreifendsten Arbeiten ist und sehr intéres.[sant] in der Komposition – Hochformat – wie Maria den Körper Christi aufrecht hält. (Dieses Buch z. B. kostet 5.400 F / oder 54 N.F.). –

In der Bibliothèque hatte ich eine Kleine Brochure gefunden – über M.[orales] mit 6 ill.[ustrationen] in schwarz eher im Texte die Beschreibung der Farben – das kann Ihnen nicht genügen. Auch ist es fraglich ob man diese Brochure noch im Handel findet. Sie ist 1925 in New York erschienen – herausgegeben von der „Hispanic Society of America". – Was jetzt an schönen luxurieusen Kunstbüchern herausgegeben wird – man ist von Schwindel ergriffen – und die bekanntesten sind Skira, Arthaud et andere Verleger. –

Montag, den 11. Januar – Gleichzeitig mit diesem Brief sende ich Ihnen als Drucksache recom.[mandée] zwei grosse und drei kleine Reproduktionen in Farben (Morales) die ich aufgestöbert habe. Die grosse Wiedergabe der Jungfrau mit dem Kind scheint mir recht gut, aber nicht die Anderen, und die Pietà in Privatbesitz scheint mir nicht eigenhändig –. Auch habe ich kürzlich eine Span.[ische] Buchhandl.[ung] gefunden doch haben sie auch nichts über M.[orales] allein und nichts in Farben. Man zeigte mir die 2 Bände die ich Ihnen auf alle Fälle auf beil.[iegendem] Zettel notierte. – Sollte ich trotz der bisherigen Versuche noch etwas neues erfahren werde ich es Sie wissen lassen. –
Es wäre mir lieb wenn Sie mir – nur auf einer Karte – den Erhalt meiner 2 Briefe und der Drucksache bestätigen wollten und ob Ihnen vorläufig diese Auskünfte genügen – (Liste der Werke etc.) – Es würde mich auch freuen wenn Sie mir die Ursache Ihres grossen Interesses für Morales sagen könnten.
Es grüsst Sie Alle drei bestens EA-dA.

Hispania guia general de l'Arte Español, Par José Gudiol y Santiago Alcolea
Libreria Editorial Argos
S.A. Barcelona 1962
Morales ist da mehrere male erwähnt und 4 oder 5 kleine Reprod. in schwarz nicht eine einzige in Farben.
Zwei Bände – Archit., Malerei, Sculpt. etc. sehr intéressant – aber nicht was Sie suchen Preis: N.F. 175,00
P.S. es kommt mir noch eine Idée. doch kann ich sie nicht ausführen ohne zu wissen ob Sie einverstanden sind – auch könnten Sie es an meiner Stelle tun:
Schreiben Sie – (mit Marke für die Rückantwort) – an den Verlag Braun & Comp. Mulhouse - Dornach (Haut-Rhin) ob sie farbg. [ige] reprod.[uktionen] nach den Werken von L.d.M.[Luis de Morales] haben – formate und Preis und ob sie in Wien eine Vertriebsstelle haben oder auf Bestellung hin Ihnen senden würden. Braun hat glaube ich das Vertriebsrecht der ausländischen Verlage (Vielleicht nur für das Aus.[ländische] Kartenformat).
Hat der Wolfrumverlag in Wien nichts? Das Geschäft war – glaube ich – in der Nähe der Hofbibliothèque. –

BRIEF, 6 SEITEN, AN EUGENIE PIPPAL-KOTTNIG IN WIEN

Paris, den 11. Febr. 1965

Ja – liebe Frau Jenny Pippal – die Freude des Entdeckens! die Begeisterung – Emotion – Ungeduld! Ich will gerne die Daumen halten dass Ihr Fund Ihnen noch schöne Überraschungen bereitet!
Es hätte mich gefreut wenn Sie mir mit Ihrem ausführlichen Schreiben – (vor einer Woche erhalten –) eine gute Aufnahme des Bildes gesendet hätten, sowie die des Zettels auf der Rückseite. Denn ich glaube wenn es ein [Luis de] Morales ist müsste dies unverkennbar sein – ohne das Original – die Farben – zu sehen. – Was mir nicht recht eingeht ist dass es eine Temperamalerei sein soll – und wie

ist das Korn der Leinwand? – man kann es doch von der Vorderseite des Bildes erkennen da auf der Rückseite die neue Leinwand ist. – Ich hatte nicht den Mut Ihnen eine grosse Photogr.[aphie] (ungefähr wie die farb.[ige] reprod.[uktion]) seines Ecce Homo zu senden – (die ich in einem Geschäft specialisiert für Photos von Kunstwerken – fand) – weil der Preis – 750 und 900 F – mir teuer schien. – auch wollten Sie ja nur farbige Reproductionen. – Auch konnte ich einen Katalogue des Prado Museums sehen – (wo nur die Vierge à l'enfant abgebildet ist) aber eine Schilderung des Ecce Homo: „Nu, la pourpre assujettie à la poitrine, couronné d'épines les mains liées; dans la main gauche, un roseau!“ moins de mi-fig-gr.nat.-Haut. 0,72 – L. 0,50“ – und in der Bibliothéque sah ich eine Reprod.[uktion] eines noch nicht anderswo gesehenen Bildes das Christus an der Säule darstellt und ein kniender Mann der – die Hände gefaltet – zu Ihm aufschaut. – Dieses Bild ist sehr schön – Licht-durchflutet – und der Ausdruck des Gesichts wundervoll. Das Original ist in „Sacristia de S. Isidoro de Madrid. (Hoy Catedral.)

Das Beste wird sein dass Sie nach Spanien fahren und das Bild mitnehmen um vergleichen zu können. – Ich glaube gerne dass die Inschrift auf der Rückseite echt ist – glaubwürdig – denn wenn jemand gewinnsüchtige Absichten gehabt hätte – hätte er [El] Greco oder [Francisco de] Zurbarán anstatt – anstatt Morales geschrieben. – Hat Ihr Heiland ungef.[ähr] das Format 72 x 50? – Es hat mich sehr gefreut Ihnen behilflich zu sein und ohne mir ein abschliessendes Urteil zu erlauben würde mir eine Photo Ihres Bildes es mir möglich machen es hier mit den Photos und reprod.[uktionen] zu vergleichen. Doch das Beste wird sein wenn Sie nach Madrid gehen. – Ich konnte den „Christus das Kreuz tragend“ – hier im Louvre nicht sehen da er mit vielen anderen Bildern in den Reserven sich befindet. – Sie haben ja wahrscheinlich gelesen dass der Pavillon de Flore endlich frei wurde – nun haben schon seit Monaten die Arbeiten begonnen – die sehr zeitraubend sind – das ganze Innere wurde demoliert da es doch Buroräume waren – und es kann gut fünf Jahre dauern bevor alle inneren Umbauten vollendet sein werden und man dort die Reserven-Bilder und Sculpturen – sehen kann. – In der Aufzählung der von M.[orales] bekannten Werke – die ich Ihnen sandte – befindet sich kein Christus seine Wunden zeigend – es wäre doch sehr schön und intéressant wenn Ihr Christus ein verschollenes oder unbekanntes Werk von M.[orales] wäre und wer weiss ob der Prado – oder ein Sammler der sich vor allem für M.[orales] intéressiert – es nicht erwerben wollte! Doch Sie lieben Ihnen Fund und wollen ihn behalten – was ich sehr gut verstehen kann. –

Im Prado-Katalog sagt der Verfasser über M.[orales] „ – nous le croyons porté au style des ancien[ne]s écoles florentines et flamandes.“ Nun habe ich noch in einer grossen Kunstgeschichte – im Kapitel über Spanien – einiges über M.[orales] gefunden und sage es hier abgekürzt: „ Les peintres de la dévotion espagnole – Juan de Juanes et Morales. Les panneaux les plus soignés, ceux qui sont du maitre comme la „vierge au lait“ – ont un email tout flamand.“ – se jouait des peintres flamands und sich in Séville ansässig machten und ihren Einfluss ausübten. – Über seine Technique habe ich nichts gefunden – aber vielleicht ist es dieses „email tout flamand“ – was ihren Christus so leuchtend macht. – Ich denke nun meine Nachforschungen mit all dem was ich Ihnen mitteilte zu beenden. Vielleicht habe ich eines Tages Gelegenheit eine Photo oder das Original zu sehen. – Vor wenigen Tagen hat das Musée des Arts Décor.[atifs] eine zum Teil – aber auch im Ganzen – sehr eindrucksvolle Ausstellung eröffnet: Die Kirchenschätze Frankreichs – (Les Trésors des églises et Cathédrales de France). Büsten von Heiligen aus dem elften, 12., 13. Jahrh.[undert]. Unglaublich expressifs – in Gold und Silber etc. etc. Sie wird von einer Menge Menschen besucht.

Sonntag den 14. Février –. Freunde sind für den ganzen monat Febr.[uar] nach Indien gefahren – eine organisierte Reise – nur für eine kl.[eine] Gruppe – organ.[isiert] vom Musée Guimet – dort ist es Sommer – und die märchenhaften Tempel – Grotten – Sculpturen. Tausend und eine Nacht! Sie haben mir 2 Karten geschickt – es ist wundervoll und unglaublich – „Trois temples en pleine nature, au milieu d´étangs, d´arbres, – en grès rose, – ces temples à eux seuls valent le voyage!“ –

– Hier beginnt von neuem die Kälte – vorher war Regen und Sturm – und ich hatte das Vergnügen dass der Regen einen Weg durch die Mauer fand – und die Dachdecker liessen mich fünf Wochen warten um das zu richten –. Aber im Musée des Arts Décor.[atifs] wurde dieser Tage eine Ausstellung eröffnet die eine Menge Besucher hat – ach! entschuldigen Sie – ich hatte ja schon davon gesprochen!
Ja, die reingewaschenen Staatsbauten sind sehr schön und das Material kommt zur vollen Geltung – doch ist der Stein – nicht überall derselbe – nicht Weiss – eher ein Elfenbein – oder Goldton – der grösste Teil des Louvre ist gereinigt – wundervoll ist auch die Wirkung des Institutes – mit seiner schönen Kuppel – und eine grosse Anzahl Häuser mussten dem Beispiel folgen – die Unternehmer hatten zu tun – all die grossen Häuser vis-à-vis des Tuileries sind jetzt gereinigt. –
Dienstag. – Sie haben sicher viel Mühe gehabt meine Schrift zu entziffern – und dieser Brief ist auch nicht sehr deutlich – es ist ja auch im Augenblick nichts – Ihr Bild betreffend –hinzuzufügen. – Die Schulferien beginnen hier Ende Juni – ich weiss nicht ob bei Ihnen zum selben Zeitpunkt. – Nun sende ich diesen Brief ab und sage Ihnen dass ich herzlich wünsche dass Ihre Entdeckung wertvoll sei. –
Ich bien leider dieser Tage sehr nerveuse da die Leute denen die Zimmer neben dem meinem gehören haben Tischler kommen lassen die einen fürchterlichen Lärm machen. Wenn ich mich aufrege ist das sehr schlecht für Augen, Herz, Nerven – und ich kann nicht den ganzen Tag anderswo verbringen – und es ist kein Trost wenn ich mir sage dass das auch ein Ende nehmen wird. –
Ich hoffe Sie alle drei bei guter Gesundheit und grüsse Sie bestens. – EA-dA.

BRIEF, 4 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, Montag den 6. Sep. 1965 mittag.
(Dienstag den 7. früh)

Liebe Freunde –
erhielt diesen Morgen Ihre dritte Sendung – die Spannung war heftig – und als ich die Photographie aus dem Umschlag zog und – sie ansah – war ich überwältigt und sprachlos –.
Sie haben da eine wundervolle – und sicher seltene und wichtige Entdeckung gemacht – und Sie sind zu beglückwünschen –. Ich bin – im Augenblick – ganz Ihrer Meinung – dass es ein [Luis de] Morales ist – unabhängig von der Zuschreibung auf dem Zettel – was nicht sagen will dass dieses Zeugnis ohne Wichtigkeit sei – aber die Hauptsache ist dass ich die Photo des Bildes sehen konnte. –
Ich überlege heftig was ich tun könnte – die Conservatoren des Louvre geben keine schriftlichen Gutachten. Ich hatte einen solchen Fall mit einem wundervollen Bild – Italienisch XVIe S[ième]. – Ich denke Sie könnten – oder sollten – die Photo des Bildes und des Zettels an den Conservateur des Prado - Madrid senden und ihn um seine Meinung fragen – doch warten Sie noch – es ist nur eine momentane Idée und zu überlegen. Er müsste sich heftig interessieren – vielleicht es erwerben wollen –. (Aber Sie denken ja das Bild zu behalten und ich finde es begreiflich.) – Ich möchte eventuell das Format und die Farben wissen – doch das ist nicht dringend. – Lassen Sie mir einige Tage Zeit zum Nachdenken und zum agiren. – Alles Übrige werde ich in der Folge beantworten. – Auch sind noch nicht alle Leute von event.[uellem] Interesse zurück. –
Herzliche Grüsse und Glückwünsche EA-dA.

P.S. Was die Schrift des Zettels betrifft: nach einer vorläufigen Untersuchung halte ich sie auch vom Anfang des 18e Jahrh.[underts] – doch konnte ich – für den Augenblick – nur wenige Worte entziffern – und man muss viel erraten und vervollständigen – ohne ganz sicher zu sein – der grösste Teil ist ja unleserlich –. Ich hoffe jemanden zu finden der einige Übung hat im enträtseln.

Ich konnte nur lesen: attribuée = zugeschrieben / Morale(s) endet nicht mit einem s sondern … aber vielleicht ist das ein Schnörkel des Schriftzuges dieser Zeit – dann: – et de plusieurs = und von mehreren – und ganz unten scheint mir die Signatur des Experten –. Ich habe viele Expertisen gesehen von denen die Abfassung – mit wenigen Verschiedenheiten – je nach der Manière des Experten – sich genug ähneln. Trotzdem ist diese da sehr schwierig. – Wie gesagt ich werde trachten jemanden zu finden der darin Übung hat. –
P.S. – ich habe schon 3 Ideen und werde sie verfolgen – im Laufe dieser und der kommenden Woche. – (Die – beinahe – täglichen Regengüsse und die Feuchtigkeit sind deprimierend. –)

BRIEF, 6 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, Mercredi 15 Spt. 65

Liebe Freunde – Sie haben sicher meinen Brief vom 7. dieses erhalten. – Nun will ich fortsetzen – Ihnen so kurz und klar und – deutlich – wie möglich berichten was sich seitdem ereignet hat und denke diesen Brief Samstag abzusenden – denn ich werde erst diesen Freitag das Resultat der Entzifferung des Zettels der Zuschreibung wissen. – Ich konnte nicht allein fortsetzen da ich meine Augen schonen soll – und gab die Photo dem „Office de Documentation" – Sie haben dort sehr viel zu tun – und so unmöglich vor acht Tagen. – Wie ich Ihnen – im vorigen Brief – schon sagte – geben die Conservatoren des Louvre keine Gutachten – keine schriftlichen Expertisen. Trotzdem nahm ich meinen Mut zusammen – ging hin und liess mich bei dem zuständigen Conservateur melden, indem ich gleichzeitig einige höfliche und gut überlegte Zeilen übergeben liess – man empfing mich – machte mich aber gleich aufmerksam dass man keine Gutachten gäbe. – Ich zeigte die Photo – sagte nichts – ich sah nicht die geringste Überraschung oder Begeisterung – aber man constatierte sofort: „Es ist sehr übermalt – die Hand – (die auf die Wunde zeigt) – das Gesicht etc". (Nun, das haben Sie ja selbst gesehen.) – Doch ich wagte den Namen [Luis de] Morales zu nennen – –. „Nein – oh nein!" – Ich wies auf den Ausdruck hin, Behandlung der Augen, Lichtproblème etc. „Ja, ich weiss was Sie sagen wollen, aber das ist hier alles übertrieben". = (Exagéré) – Und wenn meine Freunde es möglich machen könnten mit dem Bild nach Paris zu kommen? (fragte ich noch –) und den Kopf schüttelnd sagte man: "Nein, nein, das ist nicht notwendig". – Meine Enttäuschung bemerkend gab man mir die Adresse eines Institutes in Barcelone an das ich mich um ein Urteil wenden könnte. –
– Sie glauben mir wie sehr ich bedaure Ihnen dies mitteilen zu müssen – doch ist es ja nicht nötig den Mut zu verlieren! –

[Blatt Nr. 2 (= 2 Seiten) fehlt.]

beide Photos senden – mit ungefähr folgendem Texte – (wenn Sie es möchten würde ich in franz.[ösischer] Sprache schreiben): – Monsieur – die Photogr.[afie] die ich mir erlaube Ihnen beiliegend zu senden ist die eines Bildes das Freunden von mir in Oesterr.[eich] gehört und die mich baten über den Maler etc. Nachforschungen zu machen. Was den beiliegenden Texte betrifft ist es die Copie der Zuschreibung die – in einer Schrift des 18. J[a]h.[rhunderts] – sich auf einem Zettel auf der Rückseite des Bildes befindet. Ich fände es für das einzig Richtige die Photo an Sie zu senden – und ich wäre Ihnen sehr dankbar monsieur wenn Sie mir mitteilen wollten ob dieses Bild – dem L.[uis] d[e]. M.[orales] zugeschrieben – Sie interessiert und ob – im Falle dass meine Freunde es möglich machen könnten nach Spanien zu kommen – Sie Ihnen das Original zeigen (könnten) dürften? – Ich denke: wenn die Antwort eine Zusage wäre so ist es möglich dass man es für einen M.[orales] hält –

ist sie ablehnend – müsste man sich damit abfinden. – Aber man kann kein Gutachten erbitten da der Prado – wie andere Museen – keine abgibt. – Zweitens: an das Institut zu Barcelona schreiben – doch könnte man nicht an beide zu gleicher Zeit schreiben – man müsste zuerst die Antwort – (die einen Monat dauern kann) von einer Seite abwarten. – Die dritte Idée ist: ich erinnerte mich plötzlich dass als Sie vor zwölf Jahren hier waren – Sie sagten dass Sie einen Manager haben der ihre Ausstellung in U.S.A arrangierte – falls dieser Herr sich auch mit alter Kunst befasst könnte er vielleicht in Erfahrung bringen ob drüben noch diese „Hispanic Society" existiert die kleine Monographien über Span.[ische] Meister herausgab – auch Morales wie ich im Februar schon sagte – und die diese Entdeckung sehr intéressieren könnte. Es wäre nicht ausgeschlossen, dass einer der amerik.[anischen] Galeriedirektoren – oder ein Kunsthistoriker Morales zu seinem Specialstudium machte. – Schreiben Sie mir über alle diese Möglichkeiten Ihre Meinung und dann könnte man über die Detailfragen sprechen d.h. die Sendung von Photos – im Falle das ich schreiben soll – denn fürs erste würde ich gerne noch die Photo die Sie mir schickten behalten für den Fall dass sich eine Gelegenheit ergäbe sie zu zeigen. – Vor allem darf man sich nicht einschüchtern lassen – Wir wissen sehr gut dass es sehr selten ist dass mehrere Leute derselben Meinung sind und wir wissen ebenfalls dass ein Künstler in seinen Arbeiten sich selten gleich bleibt – dass er am Anfang Beeinflussungen unterliegt – dass er oft erst spät seine Persönlichkeit entwickelt und das man oft das Schaffen eines Künstlers in 2 oder 3 Perioden einteilt. So müsste man in ihrem Fall da die authentischen Werke Morales vor Augen haben um den Werdegang zu studieren und um Vergleiche anstellen zu können – das ist es warum ich glaube dass nur jemand in Spanien selbst und der seine Künstler, d.h. ihre Werke seit Jahren vor Augen hat und sie studiert, urteilen kann. – (Wenn ich viel schreibe kann ich nicht mehr deutlich schreiben!) –. Von Zeit zu Zeit nehme ich die Photo aus dem Umschlag – stelle sie vor mir auf – und sehe sie ohne jede Beeinflussung an – und bin jedes Mal von neuem sehr berührt – doch bemerkte ich gleich – doch wollte ich es nicht sagen – dass die Hand nicht so schön ist wie die auf der Brust. –

Ergänzung auf Seite 1: P.S. die anderen Gegenstände Ihres Briefes werde ich später beantworten. – Herzlich Grüße EA-dA.

P.S. wollte eben diesen Brief absenden als ich die Antwort – nach 1½ Monaten! – erhielt die leider unvollkommen ist – man zeigt mir die – umstehend notierten – Buchhandlungen und Verlage an – ohne mir zu sagen ob dorten eine Biographie mit farbigen Abbildungen aller oder mehrer Werke von Morales erschienen ist. –
Wenn es für Sie Interesse hat könnten Sie ja an die Eine oder Andere schreiben. (Einen coupon-réponse beifügen.)

1e Libreria Ruiz-Vernacci
Carrera de San Jerónimo no 25,
Madrid

2e Editorial Plus Ultra, Lagasca 102,
Madrid

3e Editorial Labor, Alcalá 144,
Madrid

4e Sociedad Española de Libreria
Evaristo San Miguel 11, Madrid

BRIEF, 4 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, den 18. Oct. 65

Liebe Familie Pippal –
dieser Tage wollte ich endlich den versprochenen Nachtrag schreiben – als ich Ihren Brief – mit dem Diapos.[itiv] – erhielt – d.h. am 15. – und will nun mein möglichstes tun – ich will immer im Telegr.[aphischen] Styl schreiben – und zum Schluss schreibe ich zu viel und zu umständlich. –
Auf die Entfernung ist es nicht leicht über einen interessanten Fall – wie der Ihres [Luis de] Morales – sich zu unterhalten – auch ist meine Schrift so schlecht – deshalb nicht angenehm zu lesen – oder gar wieder zulesen –. Kurz ich gab Ihnen ja einige Auszüge – was dieser und jener Kunsthistoriker in seinem Buch über M.[orales] schreibt – Einflüsse Flämischer und ital.[ienischer] Künstler – gut – Sie haben es in Ihren Büchern gefunden – und auf meine Vorschläge – Madrid – Barcelona gehen Sie gar nicht ein. Auch verstehe ich zu gut das Sie von früh bis Abends genug zu tun haben – um die Zeit zu finden auf Alles zu antworten.
Auch sagen Sie mir ja jetzt dass für Sie nur eine Sache Interesse hat: einen Privatgelehrten zu finden dessen Hauptgebiet die Sp.[anische] Mal.[erei] ist und der Expertisen abgibt. So wie – ausser denen die Sie mir als Beispiele citieren – Lion.[ello] Venturi für die Italîener zu zählen ist! – Ich will versuchen in Erfahrung zu bringen wer für die Spanier massgebend ist – es ist nicht leicht und ich will keine Versprechungen machen – aber vielleicht gelingt es mir. Auf alle Fälle gebe ich Ihnen hier die Adresse des Institutes in Barcelona und einen Texte – absichtlich ein weinig naif – den Sie selbstverständlich ändern könnten falls Sie hinschreiben wollten – denn vielleicht ist gerade dort der gesuchte Experte –. Hier war nach einer unangenehmen Regenperiode wundervolles Wetter – doch schwebten in der Luft microben – und ich hatte eine Grippe zu bekämpfen – wie andere Leute. –
Nun ist schon der 21. – will jetzt den Brief beenden und absenden. – Sie müssen wissen dass ich den Deutsch-Unterricht wieder aufgenommen habe – seit einem Monat ungefähr – ich konnte die Untätigkeit und die Einsamkeit nicht mehr ertragen – und trotzdem mein Arzt und mein Augenarzt dagegen sind dass ich mich anstrenge suchte ich doch wieder Schüler zu bekommen – und musste erkennen dass die Ärzte recht haben – aber jetzt muss ich aushalten – wenigstens bis zum Neuen Jahr. – Die eine und andere Schülerin wird dann vielleicht nur mehr eine anstatt 2 Lektionen in der Woche nötig haben – es sind alles Frauen die einen Beruf haben und wo ihnen die deutsche Sprache notwendig ist – wie die Englische et Spanische. – Es beginnt die Saison – mit einer Reihe intéress.[anter] Ausstellungen – doch will ich nicht weiter davon sprechen um Ihnen das Herz nicht schwer zu machen – und übrigens falls Sie wieder einmal hier her kommen werden andere schöne Dinge zu sehen sein. – Was das Stoffmuster anlangt habe ich wol erkannt dass es ein schöner Stoff ist – trotzdem kann ich Ihr liebes Anerbieten nicht annehmen – ich weiss dass ich mich nicht wohlfinden würde – ebenso bin ich keine Freundin von Pullovern und kann die dunklen Töne nicht mehr aushalten – ich habe viel länger Trauer getragen als ich verpflichtet war – zwei oder drei Jahre. – Überdies vertrage ich nichts was eng ist und was man über den Kopf ziehen muss oder ein Stoff der kratzt oder dick ist. Nehmen Sie es mir nicht übel Ihnen erst nach ungef.[ähr] 2 Monaten diese Frage zu beantworten – ich habe zu lange überlegt. –
Ich verfolge jetzt weniger die Kunstzeitschriften – wo es ja nicht ausgeschlossen wäre dass von einem Kunstgelehrten ein Article über Sp.[anische] Mal.[erei] sich findet an den man schreiben könnte – aber vielleicht begegne ich bei einer Ausstellungseröffnung jemanden den ich fragen kann. Auf alle Fälle vergesse ich nicht Ihre Bitte – und jetzt nehmen Sie meine guten Wünsche für Ihre Gesundheit sowie meine herzlichen Grüsse entgegen –

EA-dA.

P.S. Schlafen Sie 8-9 Stunden!! Sie holen alles ein – alles geht dann viel besser.

Ergänzung auf Seite 1:
Hier haben die Hausfrauen dieselben Sorgen wie Sie – doch leben hier viele Spanierinnen die Dienst suchen und man ist ziemlich zufrieden mit ihnen – sie sind sauber und ehrlich aber nur wenige wissen die französische Sprache. Sie sind zumeist verheiratet – der Mann arbeitet auch – und man gibt ihnen ein mansarden Zimmer – wenn man es zur Verfügung hat. –

BRIEF, 2 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, den 9. Nov 65
und 10. "

Liebe Freunde –
seit meinem Schreiben vom 21. Oktober – das Ihnen wol zugekommen ist – habe ich vieles unternommen um den von Ihnen gesuchten Experten zu finden – es ist der Professor José GUDIOL – doch kennt man seine Privatadresse nicht und schreibt ihm an den Prado, Madrid – mit dem er in Verbindung steht – aber er ist nicht Konservateur –.
Nun ist es an Ihnen ihm zu schreiben – ganz nach Ihrer Idée – ob Sie zuerst anfragen wollen ob er gewillt wäre Ihnen ein Gutachten zu schreiben – oder ob Sie ihm gleichzeitig eine photo und ein Diapos.[itiv] senden wollen. –
Es ist anzunehmen dass er Wien kennt da wir die wundervollen [Diego] Velasquez und Andere Spanier besitzen – auch denke ich dass es nicht notwendig ist zu sagen dass Sie von Paris an ihn empfohlen sind da er ja möglicherweise – oder sicherlich – auch in Wien bekannt ist. Ich kann Ihnen nichts genaues darüber sagen. – Sie haben wahrscheinlich noch nicht an das Institut in Barc.[elona] geschrieben obzwar es ja kein Malheur ist gleichzeitig an zwei oder drei Orte zu schreiben. – Da hat man die Möglichkeit wenigstens von einer Seite Antwort zu bekommen. –
Wenn sie wollen halte ich die Daumen – doch bin ich sceptique – der Erfolg hängt nicht von solchen Mitteln ab. –
Es wird mich freuen eines Tages zu hören was Sie in der Zwischenzeit und von jetzt ab – beschlossen haben. –
Ich hoffe von ganzem Herzen dass Sie alle drei bei bester Gesundheit und Schaffensfreude sind und grüsse Sie herzlichst. –
EA-dA.

P.S. jetzt denke ich endlich daran:

Das office de Documentation rechneté im Voraus zwei Stunden Arbeit	= 26,00 F
eine Abgabe	2,42
	28,42
Da ich Mitglied bin hatte ich eine Réduction 10 %	- 2,84
(Summe die im voraus zu zahlen war.)	25,58
Als ich das Resultat abholte erklärte man mir dass die Arbeit	13,-
drei Stunden in Anspruch nahm	1,20
ich zahlte doch noch die eine Stunde	14,20
	- 1,42
	12,78
zusammen	= 38,36
Bleibt ein Rest von	21,64

BRIEF, 6 SEITEN, AN DAS EHEPAAR PIPPAL IN WIEN

Paris, den 27. Nov. 65

Liebe Freunde –
es war nur dieser Tage dass ich endlich das Diapositive auf einem Ecron – vergrössert und farbig – – – bewundern konnte!!
Ich war bei Freunden eingeladen und da sie photographieren – von all ihren Urlaubsreisen Aufnahmen machen – haben sie alles was dazu nötig ist – so auch ein Gestell für die Projekt. Leinwand – die Anwesenden sowie ich selbst – trotzdem ich doch die grosse Photo schon besass – waren sehr „frappé" d.h. sehr beeindruckt. – Man muss ein Bild in seinen Farben sehen um besser urteilen zu können –: Dieser schummerige Goldton – der den Léonardesquen Einfluss zeigt – dann diese rötliche Kontur des Armes – der Lichteinfall der von oben links über den Körper gleitet. –
Diese Vergrößerung zeigt auch deutlicher als die Photo das Haar das auf die Schultern fällt – der kleine Bart und Schnurbart. Die Dornenkrone ist wahrscheinlich später hinzugefügt worden und bei der Restaurierung verschwunden –? Sie wäre auch nicht im Einklang mit der Darstellung – da Jesus nach der Auferstehung sie nicht mehr trug. Ich verstehe es sehr gut wie glücklich Sie diese Entdeckung macht und dass dieses Bild ihre „Passion" bedeutet – trotzdem ich denke dass jetzt ihre Tochter Ihre Passion ist sowie Ihre gemeinsame und erfolgreiche Tätigkeit mit Ihrem Gatten –.
Sonntag den 5. Décembre – Am 30. Nov. hatte ich eine grosse Überraschung – die mich aber gleichzeitig in eine grosse Verlegenheit setzt – und wie man hier sagt sage ich Ihnen: „Vous faites des folies!" Wahrlich – liebe Frau Eugenie – Ihr schönes Paquet – das schon extérieurement zu bewundern war – so ingénieux und sauber in seiner Leinenhülle – liess mich zwischen Freude und Konfusion den Inhalt bewundern – Alles ist charmant – ich fürchte ein wenig dass diese entzückenden Handschuhe nicht für mich sind – die Finger passen sehr gut aber in der Breite des Handrückens sind sie sehr eng. Wenn ich Platz für eine Vitrine hätte würde ich sie als „objet d'art" hineinlegen und mich daran erfreuen. – Der Schlafrock: ist ein Gedicht und geht sehr gut mit meinen Hausschuhen. Noch konnte ich nicht alles probieren. – Es ist sehr lieb von Ihnen mir eine Freude und Überraschung machen zu wollen doch kann ich meinerseits nicht im selben Masse antworten.
Was ich in Hinblick Ihres [Luis de] Morales tun konnte ist recht wenig – nichts Ausschlag gebendes – auch tue ich diese Nachforschungen aus Freundschaft – und für Landsleute. – Doch wenn ihre Tochter sowie Ihr Haushalt nicht unter Ihrer Geberfreude zu kurz kommen will ich nichts mehr sagen als: Herzlichen Dank! –
Ich lese keine Zeitungen – was ich im Vorbeigehen an einen Zeitungsstand sehe – genügt mir – ich denke dass weder der Papst noch ich die Weltgeschichte verbessern können – so weiss ich doch nicht was in Oesterreich vorgeht – doch verstehe ich sehr gut dass für Ihre Tätigkeit viel davon abhängt welche Partei den Sieg davon tragen wird. Hier sind gegenwärtig die Wahlen. – Wenn sie in W.[ien] dasselbe Wetter haben wie hier beneide ich Sie nicht – seit Wochen fällt soviel Wasser vom Himmel dass man an die Sündflut denkt und ausserdem wütet ein Sturm der an Fenster und Türen rüttelt – und das ist noch fühlbarer wenn man in einer Mansarde haust. Ich denke dass die Geschäfte für Regenmäntel – Regenschirme und hohe Stiefel Fortune machen. – Ich erwähnte – glaube ich schon – in meinem vorigen Brief – dass hier seit mitte Oktober eine Reihe von Ausstellungen unter dem Titel „Le XVIe Siècle Européen dans les Collections Publiques Françaises" eröffnet wurden die überwältigend sind – an Reichtum des Besitzes von Schätzen: Zeichnungen ital[ienische]. und deutscher Meister sowie Malereien und Tapisserien etc. und man kann für sich Entdeckungen machen –. Auch wurde kürzlich in der Bibl.[iotèque] Nat.[ionale] eine Ausstell. Talleyrand eröffnet – 150. Jahrestag des Wiener Kongresses – Die Eröffnungen sind sehr oft am Abend – 21^{hs} – da kann man sich kaum umdrehen – das sind gesellschaftliche Ereignisse.

Im Louvre ist die französische Malerei in den Muséen von Leningrad und von Moscou zu sehen – einige des XVIIIe J[a]h.[rhunderts] wurden von einem grossen Kenner – mit Recht – angezweifelt was die Zahl der Besucher vergrösserte. Als ich diese Ausstel.[lung] zum 2.x besuchte hatte ich eine seltsame – doch berechtigte Sensation: vor einem [Paul] Cézanne – Dame in Blau – glaubte ich vor einem [Anton] Faistauer zu stehen und die Portraitierte erinnerte mich an seine Frau die ihm ja oft zu dieser Zeit in Wien als Modell diente. Das waren wol die grossen Vorbilder – [El] Greco – dann [Paul] Cézanne – [André] Derain – [Pierre-Auguste] Renoir etc. –
Ich musste ein wenig lachen – in Ihrem letzten Brief sind Sie so weise und geduldig – nachdem Sie mir in einem vorhergehenden sagten ganz „kribbelig" vor Ungeduld zu sein.
Ach! ich verstehe das so gut – die erste Begeisterung und Ungeduld muss dem praktischen und täglichen Platz machen. –
Die Modezeitschrift „ELLE" hatte die entzückende Idée für ihre Weihnachtsnummer farbige Illustrationen von 7 mit Purpur und Spitzen bekleideten Jesuskindern zu zeigen – die meisten befinden sich in bayrischen Klöstern. Ich habe mir diese No. gekauft und offen aufgestellt um gleichzeitig 3 ansehen zu können – doch derartige Liebhaberein und Gewohnheiten führen nun zu einer – unabwendbaren glaube ich – Katastrophe – in einem Zimmer von ung. 2 1/2 zu 3 Metern kann ich auf die Dauer mir das nicht mehr erlauben – die Wände und – die 2 Kästen sind beladen mit einigen meiner Bilder, Zeichnungen, mit Photos von Freunden u. a. Ihre Martina – von Ansichtskarten von Reisen meiner Freunde oder selbst gekauft – so kürzlich [El] Grecos Beerdigung des Grafen von Orgaz – Sie haben ja wahrsch.[einlich] das Original in Toledo gesehen – dann Bücher und die Lehrbücher – ich habe einige wenige Schülerinnen – und habe davon genug. Ausserdem habe ich die schwere Krankheit Briefe und Einladungen aufzuheben – so habe ich viele Momente wo mir schwindelig wird – man kann das alles nicht so in Ordnung und sauber halten wie es unbedingt notwendig wäre. Kommt hinzu dass sich alles sträubt in mir mein Quartier und das Haus zu verlassen trotzdem es unmöglich ist ein oder zwei Zimmer mehr zu bekommen. Im Frühjahr muss ich irgendeinen Entschluss fassen vieles endlich fortwerfen. Man wird ja sehen. Es ist mir nicht leicht mit meinem Tempérament zu leben. – Nun sind wieder die Auslagen der Geschäfte für Weihnachten festlich geschmückt und ausserhalb mit Guirlanden und Lichtern und grossen farb.[igen] Schleifen. Rue du Fbg. St. Honoré – rue Royale. – Daneben ist die Reinigung der Häuser und grosse Straßenarbeiten (neue Metrolinien) noch lange nicht beendet. –
Sehr gelungen und intéressant ist die Ausstellung – auch in der Bibl.[iotèque] Nat.[ionale] – „Quelques ancêtres du Surréalisme" – 2 cents gravures de Raphaël à Redon. –
11. dec. – es ist wirklich höchste Zeit – Sie nicht länger warten zu lassen – dass ich diesen Kilometer langen Brief abschicke – auch hat es ja keinen Sinn Ihnen von all den Ausstellungen – nein – nicht allen – nur denen die ich besuche – zu erzählen da Sie sie nicht selbst sehen können –. Was die Ausstel.[lung] betrifft von der ich Ihnen einen Prospectus beilege – ist sie international et sehr gut présentiert – die Eröffnung war vorigen Donnerstag –: Schulfreier Tag – und die Einladungskarte die immer für 2 Personen ist trug den Vermerk „avec vos enfants" – nun sind am Donnerstag dort auch Kinovorstellungen für Kinder – diese 2 ereignisse zu gleicher Zeit hat eine solche Menge Kinder angezogen dass sie bis auf die Strasse Schlange standen – und ich habe verzichtet, die Ausstellungen an diesem Tag zu sehen – ich vertrage die Menge nicht! – und flüchtete in die Bibliothèque wo immer auf einem der langen Tische einige Kunstbücher aufliegen – so fand ich diese wundervolle Ausgabe – unter dem Titel „L'Architecture en Europe, La Renaissance du Gothique tardif au Maniérisme" von Busch und Lohse und 1958 ins französische übersetzt wurde – vor Begeisterung hab ich alles um mich her vergessen – diese wunderbaren Beispiele aus allen Ländern! (unsere Kanzel mit Meister Pilgram hat auch einen Platz darin.) – Etwas ganz anderes – aber was mich in seiner Art entzückt – ist der Christbaumschmuck den man bei Monoprix dieses Mal sieht – er kommt aus Japan – was es da an

Phantasie gibt ist bewunderungswürdig und rührend – das lässt sich nicht schildern – man muss es sehen. –
Das Wetter ist noch immer abscheulich – es waren nur 2 oder 3 trockene und sehr kalte Tage – die ich der Feuchtigkeit vorziehe.
Eine Freundin hatte die Liebenswürdigkeit mich in ihrem Auto zu meinem „Marchand des couleurs" zu begleiten um meinen Bidon für fünf ltr. Alcool [Alkohol] auffüllen zu lassen und mich nach Hause begleitete – denn ich kann nicht mehr so schwer tragen – aber es gibt für mich keine andere Heizungsmöglichkeit.
Also wenn ich eine Stunde gebe steht ein „Cobra" neben der Schülerin und der zweite neben mir. – Ich habe drei lustige kleine Vögel – die Martina amüsieren würden – doch hat man sie wahrscheinlich auch in Wien – sie stammen auch aus Japan – voriges Jahr wurden sie hier eingeführt – ich habe mir 2 gekauft und den dritten brachte mir eine Schülerin – Sie erheitern mich wenn sich sie ansehe – und ich bevorzuge sie lebenden Tieren vor allem wenn man keinen Platz hat. –
Nun kann ich Ihnen noch die Ankunft des mandates bestätigen und indem ich Ihnen für Alles bestens danke inbegriffen Ihren Brief mit den so lieben Festwünschen die ich aufs herzlichste erwiedere – ja – vor allem Gesundheit – grüsst Sie alle drei bestens

EA-dA.

Ergänzungen auf Seite1:
Von der Ausstellung Niemeyer – Brasilia schrieb ich Ihnen glaube ich – man sagte mir dass die officiellen Persönlichkeiten die hingeschickt wurden dort nicht wohnen wollten – es ist ja begreiflich – wenn man an ein Hotel des XVIIIe Jahrh. gewöhnt ist.

Dass Corbusier nicht mehr ist haben Sie wol gelesen.

Ergänzung auf Seite 6:
Sehr wahrscheinlich werde ich Ihnen die Handschuhe sowie das braune Beinkleid zurückschicken – zu klein – eng – aber nicht gleich – ich habe nicht den Kopf ein Paket zu machen.

BRIEF, 6 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, den 6. Décembre 1966

Liebe Familie Pippal –
Es ist wol Zeit einen Brief an Sie zu beginnen – den Weihnachts-Neujahrs-Brief – da die nötige Stimmung nicht immer in Bereitschaft ist. –
Sie wissen sicherlich – durch die Zeitungsberichte und Kunstzeitschriften – dass in der Orangerie im Tuilerie Garten eine [Jan] Vermeer Ausstellung veranstaltet war wo das Publikum Schlange stand – trotz der kalten – und Regentage. Sie war zum großen Teil herrlich – und ich möchte sagen im Besonderen für mich – denn ich konnte den schönsten Vermeer wiedersehen vor dem ich so oft stand als er noch in der Czernin-Galerie war. – Sie waren ja – glaube ich – in Holland und haben „das junge Mädchen mit dem blauen Turban" und „die Ansicht von Delft" etc. gesehen und Sie wissen wahrscheinlich dass man seine Werke mit einer sehr überlegten Auswahl von Arbeiten einiger Künstler des XV. bis zum XX. Jahrhundert umgeben hat. – Für mich: [Diego] Vèlasquez – die Villa Medici, aus dem Prado – ein Ter Borch – von [Bernardo] Bellotto, Ansicht von Dresden – ein wunderbarer [Camille] Pissarro, aus Prague gekommen, eine wundervolle Landschaft von [Paul]

Cézanne, aus Moscou gekommen, kurz – es war ein schönes Erlebnis. – Ein ganz anderes Schauspiel ist gegenwärtig zu sehen – und um ein wenig zu scherzen zitiere ich Wilhelm Busch – (wenn mein Gedächtnis mich nicht täuscht!) „Bescheidenheit ist eine Zier, doch weiter kommt man ohne ihr“! So wurden vor kurzem die Ausstellungen der verschiedenen Arbeitsbranchen [Pablo] Picassos eröffnet – aus Anlass seines 85. Geburtstags – und zwar im Grand Palais – Petit Palais – und in der Bibliothèque Nationale sein graphisches Werk. Ausserdem in fünf Galerien, (Kunsthändler c'est une affaire!) – Jetzt ist es spät und ich werde schlafen gehen – und fortsetzen wenn die Stimmung wiederkommt. –
Nun will ich weiterschreiben – und da ich gerade daran denke – Ihnen für Ihre schöne Karte aus Venedig - Wien danken – von Ende September. – Venedig – und nach einem Canaletto – und die Tatsache dass Sie alle Drei dorten waren – hat mich sehr erfreut. Aber wie schrecklich ist das Unglück von dem kürzlich Florenz heimgesucht wurde! Alle diese großen und furchtbaren Ereignisse – seien sie von den Naturgewalten oder von Menschenwesen verursacht – lässt an die Voraussagungen der Propheten denken. – Doch um auf Picasso zurückzukommen: eine merkwürdige Natur – sehr aufnahmefähig – hat sich alles angeeignet – hat überall – wie die Biene – den Honig aufgesaugt – und hat dann sehr schöne – (nicht immer) – Schöpfungen gemacht. Aber er ist nicht eine „Personnalité“ wie [El] Greco oder [Paul] Cézanne – [Vincent] Van Gogh – [Jacopo] Tintoretto etc. – Sehr intelligent, sehr geschickt –. In seinen jungen Jahren – in der blauen Epoche – hatte er noch des sentiments humains – denn ich glaube ohne Verstehen und Mitfühlen konnten diese Bilder nicht entstehen – und wenn in diesen ersten Pariser Jahren – eine Menge Anregungen ihn bestürmten war er da noch am ehesten er selbst. In der Folge wurde er der intelligente Jongleur. – Wenn man die 280 Bilder im Grand Palais sieht – diese unglaubliche Evolution – muss man darüber nachdenken – was er in den allerletzten Jahren machte und noch macht konnte ich nicht mit Ruhe ansehen – zuerst weil ich schon müde war – aber auch aus Angst für meine Augen – meinen Geist und – mich vielleicht in eine dieser Gestalten verwandelt zu sehen! Das sage ich zwischen Scherz und Wahrheit. Es ist schade – aber zum Schluss kommen mir die 2 définitionen: publicité – commercial. Doch das ist ja eine grosse Notwendigkeit wenn man im XX! Jh. lebt – und man muss dazu die Gabe haben. –
Samstag 10. Im Petit Palais war ich nur am Tage der Inauguration – wo man Bekannte trifft und nicht alles ansehen kann weil die Eingeladenen sich die Wände entlang schlängeln – hier hat man seine Sculpturen – Céramiken und Zeichnungen untergebracht. – Was sein graphisches Werk in der Bibl.[iothèque] Nat.[ional] betrifft sind da sehr schöne Kompositionen, auch Illustrationen et Portraits. Man muss oft an [André] Collot – oder [Jean-Auguste-Dominique] Ingres – John Flaxman denken – oder auch Greco etc. etc. – Aber vor all diesem „savoir faire“ kann man ihm nicht den Respekt verweigern. Doch ist ihm das sicherlich sehr schnuppe. – Und kürzlich eröffnete im Musée d´Art Mod. DADA – un ensemble – international – fort curieux et amusant. –
Ich werde mich mit dieser Chronique begnügen wenn es auch noch manch Anderes zu sehen gibt. – Auch ist Weihnachten so nahe und mein Quartier ist diesmal besonders reich geschmückt und ich ergötze mich auf meinen Spaziergängen am Abend, an diesem Festschmuck zwischen naïf und raffiné! – Um die Vendômesäule herum ganz beschneite Tannen und Scheinwerfer beleuchten ganz feenhaft diese Schneelandschaft sowie die schöne Ordonnance der Bauten die diesen berühmten Place einschliessen. – Und in der [rue de] Rivoli – (Tuileries-Seite) unter jeder Bogenöffnung der Arkaden steht seit gestern ein wirklicher Christbaum – sehr gross – den jeder Commerçant gegenüber des Baumes nach seiner idée décoriert. Das ist nicht alles – mais à quoi bon noch mehr schildern. Auch ist das Wetter zum gossen Teil abscheulich! Sturm – Regen – Kälte – Feuchtigkeit – und wenn es – oh Wunder! – für einen halben Tag schön ist – traut man dem Frieden garnicht! – Der Wagenverkehr ist fürchterlich – je mehr Leute sich ein Auto leisten um schneller vorwärts zu kommen – desto weniger– – kommen sie schneller an ihr Ziel – und oft an ein unerwünschtes Ziel – –! – Um dem abzuhelfen wurden und werden unterirdische Routen gebaut – für den Wagenverkehr – und auch neue Metrolînien

oder Verlängerungen – so sieht man überall die Erde aufgerissen – man hat provisorische Strassenbrücken construiert für Wagen und Fussgänger da diese riesigen Arbeiten mehrere Monate dauern. Dazu kommt dass die Reinigung der Häuser noch lange nicht beendet ist – man sieht doch überall Gerüste und Plachen. Die Activité ist doch immense – auch die Zahl derjenigen die – Herz und Nerven überanstrengt – verschwinden.
Wo ist – im Grunde genommen – Freude und Glück? Doch, doch – das existiert noch hie und da. – Ich sehe es bei Ihnen und Freunden hier. – Für Ihre liebe Martina haben sie mal in der Zwischenzeit ein Institut gefunden wo sie ihre Studien fortsetzen kann. In der Schweiz gibt es einige – wo die Familien ihre Kinder hinschicken – um ihre Erziehung zu vervollkommnen –doch würden Sie sich nicht von Martina trennen wollen. – Ich habe es manchmal bedauert dass das Projekt mich bei den Salesianerinnen erziehen zu lassen nicht durchführbar war – d.h. zu kostspielig. Martina wird wahrscheinlich auch mit Leichtigkeit Sprachen lernen. –
Ich arbeite nur mehr mit wenig Schülerinnen – nehme keine Neuen –. ich fürchte schon seit mehr als einem Jahr dass ich nicht mehr fortsetzten könnte – das cérébral – das Erinnerungsvermögen hat seine Kräfte erschöpft – die grammatikalischen Regeln sind in ein Loch gefallen und meine Nervenkraft war zu Ende. – Unterricht geben entsprach nicht meinem Temperament – dass ich es vorgezogen hätte diese – dreissig Jahre – meiner künstlerischen Tätigkeit zu widmen – Sie glauben es mir wol. – Dieser Tage begegnete ich einer Dame – die den grössten Teil des Jahres in der Provinz lebt (in deren Familie sich eine ziemliche Anzahl meiner Bilder befindet –) erzählte mir dass ihr Sohn der sich eine sehr gute Situation in Afrika – in Gabon – geschaffen hat – sehr intelligent et arbeitsam – nach und nach einen Teil dieser meiner Arbeiten zu sich nimmt – ich hatte ihn und seine Schwester als Kinder portraitiert und ihre Grossmutter und Stilleben. Nun ist er seit einigen Jahren verheiratet und hat drei Kinder. „Bilderschicksale“ – dieser Titel eînes Artikels meines Vaters kommt mir plötzlich ins Gedächtnis. – Nur mehr Zuschauer zu sein erfüllt mich oft mit gemischten Gefühlen – trotzdem ich weiss und verstehe dass viele diese meine Möglichkeit beneiden. Die Idée die man sich oft im Großen und Ganzen von jemandem macht. –
Das Sujet beiliegender Glückwunschkarte wird vielleicht Martina amüsieren und ich wiederhole hier – indem ich meinen langen Brief beende – meine aufrichtigen Glückwünsche für das Wohlergehen der ganzen Familie Pippal –

EA-dA.

Ergänzungen auf Seite 1:
Ich weiss nicht ob Sie sich für Briefmarken interessieren doch habe ich eine neu-Erscheinung gewählt.

Existiert noch der Kristkindelmakt am Hof – und die Sitte des silbernen und goldenen Sonntags wo die Geschäfte offen halten?

Mit so wunderbaren Eindrücken heimkehren. Die Fresken Giottos in Padua und die Assunta Tizians [Vecellio] in Venedig die – unter anderen – die Leidenschaft Erikas war – ich hatte glaube ich Martinas Alter als wir diese Reise machten. –

Bitte wollen Sie mir den Erhalt des Briefes und die beilieg. Karte – bestätigen – wenn Sie gerade ein wenig Zeit hätten – ich habe immer Angst dass ein etwas dicker Brief geöffnet wird. –

Ergänzungen auf Seite 4:
Ich hoffe nur dass Sie – liebe Frau Eugénie – bei guter Gesundheit sind – dass die Magenbeschwerden sich nicht wiederholten – dass die Italien-Reise Sie nicht zu sehr ermüdet hat.

Wollen Sie mir bitte meine misérable Schrift verzeihen sowie die Klexe die der Bic verursacht – er ist par moment zu saftig –

Nachtrag – Montag abends den 14. Dezember 66
Heute erhielt ich Ihre schöne Karte mit Ihren guten Wünschen und danke Ihnen vielmals!! Doch verhehle ich nicht dass es mich sehr gefreut hätte einen Brief zu bekommen – in dem Sie mir von Ihrer beiden Arbeiten erzählen – die Gegenstände – die Technik – den oder die Bestimmungsorte – Aufträge des Staates oder der Gemeinde – denn es ist doch so befriedigend tätig zu sein und Erfolg zu haben. –
Glauben Sie mir aber dass ich es sehr gut begreife dass Ihnen ganz einfach die Zeit fehlt ausführliche Briefe zu schreiben und dass es viel wichtiger ist dass Sie sich ausruhen wenn ein Moment der Entspannung kommt.
Für Ihre angekündigte Sendung danke ich Ihnen im Voraus – aber ich frage mich ob sie es nicht manchesmal bedauern sich eine Freundschaftspflicht auferlegt zu haben und ich fürchte sehr dass es Ihnen manchmal schwer fällt Ihre Idée auszuführen! – Da hier ein Poststreik in Aussicht ist sende ich morgen früh diesen Brief ab – hoffend dass er Sie vor – oder am – 24. erreicht. –

Nochmals Danke und gute Festwünsche. EdA.

BRIEF, 4 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat/in: Madame / le professeur Hans-Robert Pippal / 35, Alserstraße 35 / Wien 8e / Autriche
Absender/in: EA-dA., 4, Pl. du Théâtre Français / 75, Paris 1e, France

Paris, den 29. Sept. 1967

Liebe Frau Jenny Pippal –
Sie haben wohl meine Karte aus dem Elsass erhalten – im Monat Juli – wo ich Ihnen für Ihre Karte – die schöne gothische Madonna – danke –.
Dass hier die Herbstsaison wieder sehr heftig beginnt bezweifeln Sie nicht–. Den Sommer über war jedoch auch eine sehr lebhafte Tätigkeit im Gange einerseits sehr viele Touristen – vor dem Louvre eine Unzahl von enormen Cars – andererseits wurden sehr grosse Strassenarbeiten unternommen die zum Teil beendet sind: die Autorouten unter der Erde – der Verkehr ist unheimlich – die langen Stockungen – ein Auto hinter dem anderen in 2, 3 Reihen – man weiss nicht wann man die Chaussée überqueren kann – und an den belebtesten Stellen sind oft die Schutzleute – mit ihren weissen Handschuhen – ohnmächtig. Was die Ausstellungen betrifft wird man viel neues sehen – ab Oktober – so [Jean Auguste Dominique] Ingres im Petit Palais – wo die Toutankhamon [Tutanchamun] - Ausstellung war – die bis zum letzten Tag von einer unglaublichen Zahl von Besuchern heimgesucht wurde – die Schlangen waren endlos – und die meisten der ausgestellten Objekte wundervoll. – Juli - August war eine Hitze zum Ersticken – und wenn ich nicht die Möglichkeit gehabt hätte die Hälfte Juli-August – d.h. einen Monat – aufs Land gehen zu können wäre ich wahrscheinlich in meiner Mansarde – die sonnenseitig ist – erstickt. – Trotzdem ich gewiss bin dass Sie und Ihr lieber Gatte wieder in voller Arbeitstätigkeit sind hoffe ich dass Sie mir die folgende Frage ohne grossen Zeitverlust beantworten können – umsomehr da Sie doch wahrscheinlich die Ereignisse aller dieser Jahre auf dem Kunstgebiet verfolgt haben: 1^{e} Was ist aus der Sammlung des Komerzialr.[ats] [Josef] Siller geworden – wurde sie versteigert oder hat er sie einem Museum vermacht? Denn er kann doch nicht mehr am Leben sein – als wir ihn kannten war er doch schon vielleicht ein Fünfziger – auch hatte er ja keine Kinder, glaube ich. Er hatte ja nicht nur moderne sondern auch alte Kunst gesammelt.

– 2e ist es Ihnen bekannt ob der Prof. [Leopold] Schönbauer, der grosse Chirurg, noch lebt – kennen Sie ihn vielleicht persönlich? Ich kannte ihn nicht – aber mein Vater. – Es hat für den Moment keinen Zweck Ihnen die Ursache meiner zwei Fragen zu sagen.
Auch setze ich den Brief nicht fort – meine Schrift ist schrecklich. – Ich hoffe dass Sie alle drei immer bei guter Gesundheit sind und Martina immer fleissig ihre Studien betreibt. Es grüsst Sie alle drei sehr herzlich EA-dA.

Ergänzung auf Seite 1:
Eine wundervolle Bronze – eine Jünglingsgestalt – ist jetzt ausgestellt (im Louvre) – Römisch – mit griech. Einfluss. Wurde in einem Fluss gefunden im Hérault. –

Ergänzung auf Seite 2:
Kürzlich ist die Reinigung der letzten Pavillons des Louvre beendet worden – eine grosse Arbeit – wenn Sie sich an seine Ausdehnung erinnern! –

Nachtrag
Kennt man in Wien die Arbeiten von Jean Dubuffet? „L'Art brut“ ? – In solchen Fällen ist mein erster Gedanke: „Der muss viel Zeit – viel Geld – und ein grosses Atelier haben!“ und das Schicksal hat ihm keine Augenkrankheit bescheert –. Ich habe heute – Samstag – einer Ehrung für ihn beigewohnt denn er hat dem Museum eine Schenkung einer großen Anzahl seiner Werke gemacht.
Zuerst haben zwei Persönlichkeiten über sein Werk gesprochen – nachher hat man diese Schenkung besichtigt – und gleichzeitig nahm man den Cocktail – ich nicht – das sind verbotene Getränke für mich – ich bedaure es nicht. – Nachmittag bin ich in die Orangerie gegangen um die Ausstellung „Chefs d'œuvre des Collections Suisses“ wiederzusehen – ich war nur am Tage der Eröffnung dort. Nun wurde sie bis Mitte Oct. verlängert – so wie Toutankhamon – seit ungefähr drei Monaten offen – sieht man immer noch eine Völkerwanderung – woher kommen alle diese Menschen? jeden Alters – aber vor allem sehr viel Jugend. Es hat etwas erschreckendes – aber ich bin wohl die Einzige die es so empfindet. Ich sehe all das Unglück von dem die Zeitungen berichten – die ich nicht kaufe – ich habe genug wenn ich die erste Seite lese in den Zeitungsständen. –
– In der Ausstellung habe ich [Paul] Cézannes „Garçon au Gilet rouge“ wiedergesehen, sehr schöne [Paul] Gauguin – [Vincent] Van Gogh – [Alfred] Sisley – [Camille] Pissarro etc. etc. – Diese Ausstellung ist zu umfangreich – es ist beinahe ein Museum – aber man kann die verschied. Strömungen studieren. Sie sind beinahe schon alle „klassisch“ – in die „Geschichte der Kunst“ eingegangen. –
Nun habe ich diesen Brief verlängert – was ich doch anfangs vermeiden wollte. –

Herzliche Grüsse EA-dA.

BRIEF, 2 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat/in: Madame / Eugénie Pippal-Kottnig / architecte / 35, Alserstrasse 35 / Wien (8e,) / Autriche
Absender/in: Kuvert ohne Angabe

Paris, den 27. déc. 1967 –

Liebe Frau Pippal –
da ich möchte dass Ihnen mein herzlicher Dank für Ihre zwei – gestern früh – erhaltenen Sendungen – sowie meine aufrichtigsten Wünsche für 1968 – (für Weihnachten kommen sie zu spät –) noch im

alten Jahr bei Ihnen ankommen – schreibe ich nun diese wenigen Zeilen – und werde ausführlicher schreiben am 31. déc. – 1e Januar – wo ich hoffe mich besser sammeln zu können.
Doch kann ich Ihnen nicht verhehlen bestürzt zu sein dass Sie meinen Brief vom 2. Octobre – (der am 3. oder 4. bei Ihnen angekommen sein muss) – nicht mit einem Wort erwähnen – haben Sie ihn vollständig vergessen – infolge Ihrer vielen Inanspruchnahmen – oder ist es Ihnen unmöglich die Auskunft – um die ich sie ersuchte – zu geben?
Meine Karte von meinem Landaufenthalt – vom 21. Juli – erwähnen Sie auch nicht – doch dies ist weniger wichtig. –
Ihre schöne Karte etc. etc. werde ich nächstens besser beantworten. – Glücklich Sie alle drei bei guter Gesundheit zu wissen grüsst Sie herzlich EdA.

BRIEF, 6 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat/in: Famille / Monsieur le professeur Hans - Rob. Pippal / 35, Alserstrasse 35 / Wien (8-,) / Autriche
Absender/in: Kuvert ohne Angabe

Paris, den 8. September 1970

Liebe Freunde!
Wie geht es Ihnen? Ich hoffe – von ganzem Herzen – zufriedenstellend auf allen Linien – vor allem die Gesundheit!
Voriges Jahr habe ich im August von Ihnen die „Assunta“ von Ihrem Aufenthalt in Venedig erhalten. Diesen Sommer keine Nachricht von Ihrem Sommerurlaub den Sie – hoffe ich – in einem schönen Ort verbrachten – vielleicht in der schönen grünen Steiermark. – Ich sage Ihnen auf alle Fälle dass ich es begreiflich finde wenn man gar keine Lust zum Schreiben hat – dass man das Gefühl der Freude oder der Notwendigkeit einen Briefwechsel fortzusetzen vollkommen verlieren kann. – 9. Spt. In Ihrem Fall ist es vor allem – wie ich es aus Ihren letzten Briefen weiss – die Überbürdung von häuslichen et beruflichen Verpflichtungen. Das ist nur zu verständlich. –
Doch bin ich seit einiger Zeit – vielleicht nun seit wenigen Wochen – von dem Gedanken beeinflusst dass ich Ihnen schreiben muss. – Das so viel gebrauchte Wort: Evolution – spielt da – je crois – eine Rolle – das Neue – die einschneidenden Veränderungen auf so vielen Gebieten – das Verschwinden von Menschen die wertvoll waren, Neuerungen die nicht beglücken – so sucht man bewusst oder unbewusst den Kontakt mit der Epoche die verschwindet – selbst wenn sie auch nicht vollkommen war. – Sie lächeln vielleicht über das was ich sage – Sie finden es natürlich – was es ja auch ist – dass eine neue Generation die alte ablöst. Auch sind Sie in voller Schaffenskraft was das Selbstbewusstsein erhält. – Meine Empfindsamkeit ist fürchterlich – ich sehe – beobachte so vieles was mir nicht gefällt. „Sie können es nicht ändern“ – sagen mir die Klugen. Es ist wahr – und wenn ich meine Arbeit hätte fortsetzen können – meine Malerei – meine Lektionen – wäre ich gleichgültiger dem Unabänderlichen gegenüber. –
Die grosse Begeisterung hat mich verlassen – ich fühle eine grosse seelische Müdigkeit. Es gibt noch einige sehr interessante Darbitungen wie die Ausstellungen im Musée d'Art Moderne. – Der europäische Expressionisme wo 2 Kokoschkas zu sehen waren und nur zwei Zeichnungen Schieles. In der Orangerie eine gute Maurice Denis Retrospektive. Viele Ausstellungen sind viel zu reichhaltig wie [Henri] Matisse im Grand Palais. Alles – oder vieles – ist jetzt überdimensional doch ermüdend. – Das Cabinet des dessins des Louvre ist in den „Pavillon de Flore“ übersiedelt und wurde im Monat Juni mit einer Ausstellung „Dessins Vénitiens du Musée du Louvre eröffnet – organisé du comité français

pour la Sauvegarde de Venise. Wundervolle Zeichnungen – [Giovanni] Bellini, [Andrea] Mantegna, Titien [Tiziano Vecellio] etc. etc. sehr schön – ja – aber schrecklich wie ich jetzt bien ich bevorzugté das alte Cabinet des dessins, „es war personnel" – l'atmosphère du Louvre. –
Ich habe die Entdeckung gemacht dass ich conservative bin, aber das geht sicher vielen Leuten ebenso. –
Diesen Sommer war ich nun in der Nähe von Fontainebleau bei den Relîgîeusen der Assomption, die in den zwei Monaten der Schulferien Pensionnaires nehmen; ich war dort von Mitte Juli bis Mitte August. Es war lange nicht so schön wie voriges Jahr. Aber ich konnte keine weite Reise machen, meine Gesundheit war nicht gut und die Ursache war traurig und infam. Ich wollte Ihnen zu Weihnachten nicht davon schreiben. –

Freitag 11. Spt. – Zu meiner großen Überraschung erhielt ich gestern Ihre Karte die mir zu meiner Freude bestätigt dass Sie auch dieses Jahr eine grosse Reise machten und bis in diesen Monat ausdehnen konnten – und befriedigt von wundervollen Eindrücken geht es nun von neuem ans Schaffen. – Ende dieses Monats beginnt hier die Kunstsaison mit einer [Francisco de] Goya -Ausstellung in der Orangerie. – Doch es ist nicht mehr die „Atmosphère Paris" – denn es sind ununterbrochen grosse Arbeiten im Gange die „das Stadtbild verschandeln" (ein guter Wiener Ausdruck). – Chausséen und Trottoirs aufgerissen für die Souterrains des voitures oder Électricité – Canalisation etc. etc. – und noch immer Häuser unter Gerüsten und das alles geht nicht ohne furchtbaren Spectacle da die „Perceuses" [Pressluftbohrmaschine] keine gute Erfindung sind und die Arbeiter die sie bedienen haben dieselbe körperliche Anstrengung wie früher mit der Hacke. – Sie werden mich wahrscheinlich grantig und überempfindlich nennen –. Wahrlich seit bald einem Jahre ist mein Nervensystèm auf die Probe gestellt und meine befreundeten Familien geben sich viel Mühe um mir Lebensfreude wiederzugeben und die Ärzte Gesundheit. – 19. Sept. Auch das Petit Palais annonce une exposition die sicher schön sein wird: „Les Fresques Florentines". – Als Sie in Paris waren haben Sie wahrscheinlich die Kirchen „St-Julien le Pauvre" et St-Séverin besucht – in letzterer wohnte ich im Monat Mai einer sehr intéressanten Inauguration bei: im Chor neue Glasfenster „die sieben Sakramente" behandelnd. Der Künstler – Jean Bazaine – wurde sehr gefeiert; si sind schön in ihren Farben und Linien – aber es ist mir schwer auf die figuralen Darstellungen zu verzichten. Sosehr mein Vater auch für die neuen Kunstbestrebungen eintrat war ich gleichzeitig sehr mit der alten Kunst vertraut und da auch begeistert von den berühmten Vitraux – sowie den Tapisserien von denen Wien so wundervolle besass. –
Doch sind die von [Jean] Lurçat die vor einigen Jahren im Musée des Arts Décoratifs ausgestellt waren wundervoll. –
Es ist wol Zeit diesen schon zu langen Brief zu beenden und abzuschicken. –
Ich will nur in Kürze sagen – da ich absolut nicht mehr daran denken soll – dass irgendein „Abschaum der Menschheit" von dem man nicht wusste wie er sich in das Haus einschlich mir im Treppenhaus meine Handtasche entriss – mich auf die Stufen stiess damit ich ihm nicht folgen konnte und sich davon machte. Die Polizei hat dieses Untier nicht gefunden – auch nicht meine gestohlenen documente (carte d'Identité etc.) Geld und alles was in der Handtasche war verloren. Ich war von dem choc [Schock] mehr als drei Monate krank und mein Nervenzustand bessert sich kaum. – Hier sind noch einige sonnige Tage. – Es grüsst Sie alle drei herzlichst und hofft Sie bei guter Gesundh.[eit.]
Ihre EA-dA.

Ergänzung auf Seite 5:
Sie haben sich auch in Jugoslavien aufgehalten? nach dem Fresco Ihrer Karte zu urteilen. –

BRIEF, 6 SEITEN, AN EUGENIE PIPPAL-KOTTNIG IN WIEN

Paris, den 30. Mars 71

Liebe, sehr geehrte, Frau Pippal!
Das schöne Osterfest ist so nahe und ich habe mir fest vorgenommen Ihnen – wenn möglich – einen schönen Brief zu schreiben. Wenn möglich: weil ich nicht immer in der richtigen, guten, Gemütsverfassung bien. Wenn man auf die Welt kommt weiss man ja noch nicht was sich alles in dieser Welt abspielt und wie unser Tempérament sich dazu stellen wird.
Sehen Sie – jetzt habe ich so angefangen wie ich es nicht wollte. Also concentration auf Tatsachen die Sie interessieren können. Z. B. dass Ihr Mandat am 30. Déz. ankam und ich Ihnen dafür danke – aber glauben Sie nicht dass es davon abhängt dass ich an Sie denke – wie Sie mir es sagen – auf Ihrer schönen Weihnachtskarte – – dann denken Sie bitte an Ihre Familie Pippal. – Sie haben – hoffentlich – meine Wünsche auf der grossen Ansicht – eines [Francesco] Guardi – erhalten.
Warum nicht! Aber ich sehe jetzt überall – Diebe. – und dann der Posttarif, die Steigerungen, lassen uns nicht zu oft schreiben. Fürs Ausland von 60 auf 70 und seit Neujahr 80 centimes und hier von 30 – 40 – gegenwärtig 50 ctm.
– Vielleicht interessiert es Sie dass seit kurzem im Musée des Arts Déco.[ratifs] eine Architectur-Ausstellung ist – unter dem Titel „ Les Pionniers du XXe siècle“. Vor allem drei: Van de Velde – Victor Horta – zwei Belges [Belgier] – et un Francais Hector Guimard. –
Diese Bauten – in sehr grossen Photos gezeigt – und Möbel in Réalité und sogar eine Métro-Station – im Moment weiss ich nicht von wo man sie abgetragen hat – aber das ist nicht wichtig – also all das hat in mir Erinnerungen wachgerufen: Otto Wagner – in einem seiner Häuser auf der Wienzeile haben wir eine Wohnung gehabt, das Schlafzimmer war blau und gelb – das Speisezimmer war sehr schön – Mahagonie mit Schnitzereien von [Franz] Zelezny – und wir hatten da viele Gäste – auch aus dem Ausland – und mein Vater hat zu dieser Zeit das Interieur heraus gegeben. Et die Namen commen mir ins Gedächtnis – [Joseph Maria] Olbrich, die zwei Brüder Prutscher etc. etc. und dann Peter Behrens – mein Vater hat mit Adolf Loos über Architectur geschrieben – in Berlin haben wir unter B.[ehrens] Führung die A.E.G. besichtigt und waren in seinem wundervollen Haus in Neu-Babelsberg zu Gast, haben seine sehr intéressante und ernste Gattin – die auch Künstlerin war – kennengelernt. Sie schenkte Mama un sehr schönes Vorsatzpapier. – Diener mit weissen Handschuhen servirten à table. Ich suche vergebens in meiner Erinnerung den Namen ihrer Tochter – wir waren glaube ich im selben Alter 8 oder 9 Jahre. Man hat sich nicht wiedergesehen – ausgenommen den Vater als er nach Wien kam. – Ich habe das Malheur das Leben tragisch zu nehmen, ich war glaube ich immer ernst, nur mit meinen Eltern war ich oft übermütig.–

Freitag 2. April Plötzlich fiel mir ihr Namen ein – ich glaube mich nicht zu irren: PETRA. – Ihre Eltern haben ihr sicher eine große Zukunft vorbereitet. –
Gestern wurde im Musée des A.[rts] -D.[écoratifs] durch die Prinzessin Margaret die Ausstellung „L'idée et la forme – design en Grande-Bretagne“ eröffnet, es ist sicher „extraordinaire“ aber ich habe nicht den Esprit für Industrie et technique – nicht für nackte Beine – bis zum …. die man durch die Oeffnungen der langen Mäntel – die den Staub aufwirbeln – bewundern kann – und ich sehe gar keinen Reiz – oder Notwendigkeit dass beinahe alle Frauen et Mädchen – beînahe oft noch Kinder – auf der Straße Zigaretten rauchen. Paris ist voll avec tout ça et noch viele andere Dinge.
In den Ausstellungen sind Lautsprecher, farbige Photos in Bewegung et qui mit rasender Geschwindigkeit abwechseln. – Sie lachen? Sie haben gesunde Nerven! Gott sei Dank! Nichtsdestoweniger auf allen Gebieten ist ein Überfluss, Überproduktion – eine Übertreibung qui ne peut mener zu nichts gutem. –

– Nun ist im Grand Palais eine sehr umfangreiche Ausstellung Jugoslawischer Kunst – de la Préhistoire à nos jours. – Ich habe schon zu viel geschrieben und ich frage mich auch ob all das Sie interessieren kann – Sie sind ja vielleicht auf dem Laufenden durch die Kunstzeitschriften. Und dann auch der Zeitmangel – da Sie ja so sehr in Anspruch genommen sind. – Die Bilder und Radierungen von Giorgio Morandi (1890 - 1964) haben mich sehr berührt – das war ein wirklicher Künstler, im Musée d'Art Moderne war kürzlich eine Ausstellung! –
Nun war ich noch bei der Eröffnung – in der Orangerie – der Ausstellung Max Ernst – Eröffnung am 24. Tag seines 80^{en} Geburtstags. Wunderbare Landschaften – nicht im gewöhnlichen Sinn aber surrealist. Sie kennen ja sicher sein Werk.
– Wenn Sie glauben dass ich glücklich zu schätzen bin das alles sehen zu können – nein – wenn man seine Gesundheit verloren hat – die Aèrophagie scheint man nicht heilen zu können. – Die Augen machen mir auch Sorgen.
Folge und – endlich! Schluss:
Es ist eine Überschwemmung von Kunstliteratur –. So hat Hachette eine Publication „Chefs d'oeuvre de l'Art. Grands peintres". Ausgestellt im Freien – vor einigen Buchhandlungen, die Vorbeigehenden wühlen mit Neugierde und Raserei –. Mit Ruhe besah ich welche Meister sind vertreten und ich entdeckte zu meiner Überraschung – [Gustav] Klimt und [Oskar] Kokoschka – und da der Preis sehr herabgesetzt ist – trois Francs – habe ich mir Klimt gekauft – gute farbige und schwarze Illustrationen. Es sind ungefähr 100 Künstler: – Piero della Francesca, [Paolo] Uccello und noch viele Andere die ich verehre – vertreten. –
Ich hoffe dass Sie nicht verzweifeln über diesen langen Brief! Ich hatte wahrscheinlich notwendig meinen Kopf zu lüften. Trotzdem ich einige liebe, befreundete Familien habe schließe ich mich ein, sehr accablée – mein Gemüt – dass meine Gesundheit – meine Augen – nicht mehr dieselben sind. Man sagt mir: „il y a de plus grave" ich weiss es wol aber es ist mir kein Trost.
Ich rette mich jeden Tag einen Moment in die Kirche – da ist es ruhig – wenn da auch die „Evolution" eingezogen ist. –
Es wird Sie vielleicht freuen, dass ich die mollige robe de chambre in Ehren halte und wenn ich mich in sie einhülle fühle ich mich wohl. –
Es grüßt Sie alle drei herzlich

Mlle EA-dA.
Gute Gesundheit und fröhliche Ostern.

Ergänzung auf Seite 5:
Es ist Palmsonntag – die Messe und Prozession hat mich sehr ergriffen. – Morgen früh schicke ich den Brief ab. –

BRIEF, 8 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, den 23. October 1971

Liebe Freunde!
Es ist wohl Zeit endlich einen Brief an Sie zu beginnen, man hat nicht immer die nötige Sammlung – mein „système nerveux" ist fürchterlich beeinflusst von der Atmosphère dieses Jahrhunderts!
Vor allem möchte ich Ihnen Ihre Karte aus Venedig bestätigen – die ich am 27. August erhalten habe und danke Ihnen dass Sie an mich gedacht haben. Ich war aber sehr erstaunt dass die Karte nicht ein Kunstwerk Venedigs zeigt sondern eine schöne Landschaft Steiermarkts – ich erklärte mir dies dass

Sie Ihre Ferien da begonnen haben und – von der Sehnsucht ergriffen Venedig wieder zu sehen – noch dorthin flogen. –
Ich habe Ihnen auch für Ihren langen Brief zu danken den sich am 29. April 71 erhielt. – Provisoirement hatte ich Ihnen – am 3. Mai – eine Anzahl Blätter – oder sagen wir mieux Prospekte – deren sujet Ausstellungen waren – als Imprimés in einem grossen Enveloppe braun geschickt in der Idée dass dies Sie intéressieren könnte.
Vielleicht sagen Sie mir einmal – wenn Sie ein wenig Zeit erübrigen können – ob diese Drucksache in Ihre Hände gelangte oder verloren ging – ich habe sie auf der Post abwiegen lassen und eine Marke von 60 cent aufgeklebt. „Viel Lärm um nichts"? Vielleicht – ich bin ein wenig zu genau. – Dieser lange Brief hat mich sehr erfreut und gleichzeitig sehr ergriffen. – Sie haben sich keineswegs zu entschuldigen dass Ihre „Weihnachtspost" erst am 21. abgegangen ist. Sie arbeiten von Früh bis Abends und auf mehreren Gebieten: Ihre Kunst – der Haushalt – und Ihre liebe Martina. – Es ist sehr lieb von Ihnen zu Weihnachten – Neu-Jahr an mich zu denken – aber Sie sind nicht verpflichtet da Sie an die Zukunft Ihrer Tochter denken müssen. –
Es ist Montag der erste November wo ich ein wenig fortsetzen will – es wäre soviel zu sagen! Ausstellungen, etc. – Doch möchte ich noch einen Moment auf Ihren Brief zurückkommen: Sie sagen, wenn ich einen Herzenswunsch habe möchten Sie ihn erfüllen. – ich habe keinen mehr! Denn ich sehe „was verloren ist perdu". – Sind unsere Sachen verbrannt oder gestohlen oder ich weiss nicht was, ich will es nicht wissen – meine Gesundheit ist nicht die Beste und vor allem habe ich ja nicht mehr ein Alter um vieles ertragen zu können. – Wir hatten mehrere Portraits de moi – von denen die Farbstiftzeichnung und dann die Radierung (dieselbe Haltung) von Tomislav Krizman das schönste war. Ich hatte da ungefähr 8 oder 11 Jahre – eine dunkelblaue Masche im Haar, einen weissen Kragen. Ich musste an [Diego] Velasquez denken. Die Albertina hat (?) oder hatte zwei Mappen mit Radierungen und farbigen Lythos (?) dieses Künstlers. Dort könnten Sie die Radierung sehen (sowie das Portrait der Maria [Marya] Delvard – die Wiener Ivette Gilbert [Yvette Guilbert].) – Wir hatten auch zwei Tuschzeichnungen von Prof. [Felix Albrecht] Harta mich darstellend – mit Hut und ohne. Ich will nicht fortsetzen – meine Nerven reagieren. – Ich weiss nicht warum Sie mir sagen dass Ihre Tochter Martina heisst denn ich weiss es wol seitdem Sie mir ihre Ankunft mitteilten, und ich habe doch 2 Photos von ihr als Baby in der Badewanne und als kleines Fräulein sich auf einem Stein- oder Holzbalken balanzierend, im Hintergrund ein Neubau mit einem Mosaïque décor – glaube ich – von ihrem Vater. – Dass Martina die Ambition hat Künstlerin zu sein ist ja nicht erstaunlich, da ihre Eltern Künstler sind. Dass Sie ihr abraten ist begreiflich – jedoch Kunstgeschichte studieren ist etwas sehr schönes und nützliches und kann irgendwelche praktische[n] Folgen haben. Es hindert ja auch nicht, dass sie gleichzeitig ein Studium nach Ihrem Wunsche folgt – denn so lange man noch alle seine frischen Kräfte besitzt kann man gleichzeitig auf mehreren Gebieten tätig sein. – Ich weiss nicht mehr was ich Ihnen – in meinem Osterbrief – von den Ausstellungen hier erzählt habe – es gibt immer eine Menge! So im Pavillon de Flore die Zeichnungen aus dem Darmstädter Museum (cent chefs – d'oeuvre du Hessisches Landesmuseum de Darmstadt) ein sehr schöner [Luca] Cambiaso, [Sandro]Botticelli – Rembrandt [van Rijn] – [Jean Antoine] Watteau, Wolf Huber, [Hans] Holbein etc. etc. – und in der Orangerie „Venise" par [Francesco] Guardi, Canaletto u. s. W. – Das Muée des Arts Décoratifs geht nur mehr mit der Zeit – alles ist industriel. – Im Grand Palais eine umfangreiche Ausstellung Fernand Léger – ich war noch nicht dort – außerdem kenne ich alle seine Arbeiten. In der Bibl.[iothèque] Nat.[ionale] gegenwärtig Albrecht Dürer – ich kenne alles von ihm – aber man ist immer von neuem begeistert und gerührt – seine Kompositionen, seine technique und – – seine Sujets! La grd. [grande] et la pt. [petite] Passion, la vie de la vierge etc. etc. In einem anderen Saal Paul Valéry aus Anlass seines 100. Geburtstages: (1871) – Ich liebe sehr seine Schriften – mit grosser Begeisterung las ich Eupalinos und die Architektur, und sur la danse [Eupalinos oder über die

Architektur. Eingeleitet durch die Seele und der Tanz, übertr. von Rainer Maria Rilke, 1927], und Variété [1924].
– Für einen Monat sind einige Bilder von [Pablo] Picasso in einem Saal des Louvre! ausgestellt – es ist eine Ehrung aus Anlass seiner 90 Jahre. – Ich bin nicht hingegangen. – Den ganzen Sommer und jetzt noch geht eine solche Menge von Leuten – davon beaucoup de jeunesse – in den Louvre dass man keinen Genuss mehr hat. – Das Musée Rodin macht viele Ausstellungen – (in dem zum Ausstellungssaal umgestalteten Kloster, rechts vom Eingang in den Park) – so im Monat Mai „Trois Sculpteurs Soviétiques" welche – wenn ich mich recht erinnere – weibliche Bildhauer waren. Viele Ausstellungen sind von der „Association Française d'Action Artistique organisée" – Ich denke Sie werden jetzt genug haben – von diesem langen Brief und sich wundern, dass ich eine solche Schreibwut habe. Es scheint dass ich gegenwärtig diese expansion nötig habe um meiner wachsenden Bitterkeit zu entfliehen. – Als wir die Wohnung im Otto Wagner Haus verliessen hatten wir im Botschaftsviertel ein Haus in einem Garten der dem grossen Park der Salesianer benachbart war.
Es war die Zeit wo mein Vater das „Interieur" begründet hatte und da kam eines Tages Peter Behrens meinen Vater zu besuchen. Und es kam da Tomislav Krizman eine sehr grosse Mappe mit seinen Arbeiten unter dem Arm, und es kam [Ivan] Mestrović – die beiden waren Freunde und kamen gerade aus Dalmatien et Jugoslavien, ihrer Heimat, um in Wien weiter zu studieren und mit Empfehlungen meines Vaters. Mestrović machte eine Büste meines Vaters und Krizman die Radierung und Zeichnung von mir, für die ich ihm in seinem Atelier in der Akademie am Schillerplatz sass. Viel später – ich weiss nicht mehr das Jahr – als Behrens die Berufung an unsere Akademie bekam – waren wir – comme souvent – im Restaurant Leber – als B.[ehrns] kam – meinen Vater sah und auf ihn zukam und die zwei Herren – debout – sprachen einen langen Moment zusammen. Es war eine gegenseitige Hochachtung, Wertschätzung. Und Beide haben dieses Jammertal verlassen. Es gab viele schöne momenté – und sehr ~~viel Bosheit, Gemeinheit und Neid in unserer Existenz~~. – Wir hatten nur ein Jahr dieses Haus – das „Intérieur" war zu kostspielig und es war der Avocat der seine Maitresse dort installierte. Genug – genug für heute.

Ihre EA-dA.

P.S.: Verzeihen Sie diesen Satz – den ich durchstreiche – es ist die Wahrheit aber ich hätte ihn nicht schreiben sollen. Denn wer kann behaupten dass sein Leben ohne Widerwärtigkeiten, ohne Widersacher war und viel Schlimmeres. – Man muss an das denken was wertvoll war, es fehlte nicht – grâce à Dieu – doch als Kind hatte ich schon die Gabe zu beobachten, zu erkennen. –
Vor einigen Tagen lieh mir eine Dame eine Revue, eine Nummer die die Photos des Besuches von [König] Baudouin und Fabiola in Österreich zeigt. Da habe ich die Bekanntschaft der personnalités in Wien gemacht. Der Ministre des Affaires Étrangères, der Président und seine Frau, die in der Hofburg residieren und der Bürgermeister etc. – Auch folge ich einer Serie von 14 Conférences illustrées, sur Vienne, im Musée des Arts Décoratifs. Die Photos in Couleures sind von einem Américain der in Paris lebt – ein Herr âgé der in seinem Leben viel gereist ist und dieses Frühjahr in Oesterreich war. – Die ersten zwei Vorträge haben mich nicht sehr begeistert – d.h. die Photos. – Existiert nicht mehr das Schweizertor in der Hofburg und die Salvatorkapelle (das Tor) (nicht weit von der Donau) die zwei schönen Überreste der Renaissance?
– Oktober war noch ein sehr schönes Wetter, warm, Sonne. – Den Juli konnte ich in dem grossen und schönen Besitz – ein Couvent der Dominicaines die Pensionnaires nehmen – im Sommer – verbringen. Hier wird sehr viel gebaut, construirt, so sehr viele Parking pour die Menge der Automobile. – Da ich im Kalender Ihren Vornahmen sah – sende ich Ihnen beiliegend – meine guten Wünsche! Sie kommen einige Tage zu früh – aber ich muss unbedingt diesen enormen Brief abschicken – um ihn nicht zu verlängern! –

(Hoffentlich gelangt er in Ihre Hände. Ich bin so misstrauisch geworden. – 8-11-71)

Ergänzung auf Seite 1: Vielleicht gefallen Ihnen die 2 Briefmarken.

BILLETT, BEILIEGEND
Auf der Vorderseite ein Blumenmotiv

À madame Eugénie Pippal-Kottnik
les souhaits sincères et cordiales à l'occasion de sa fête –
de la part de Mlle EA-dA.
Paris, à la veille du 15 novembre 1971

BRIEF, 4 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat/in: Madame / Eugénie Pippal, 35 / et famille / 35, Alserstrasse 35, / 1080 Wien / Autriche
Absender/in: Mlle E. A. dA., 4, Place du théâtre Français / 75 – Paris (1e) France.

Paris, den 8. Januar 1972

Liebe Frau Pippal!
Meine Verwirrung ist sehr tiefgehend –
ich habe nicht mehr die nötige Seelenruhe – die klare Überlegung – kurz: das normale Gleichgewicht.
Nun zur Sache: Donnerstag den 16. déc. 71 habe ich Ihre Geldanweisung erhalten – vielen, herzlichen Dank! Aber ich hatte die Fassung verloren – es ist zu lächerlich – ich sagte: „was bedeutet das? Keine schöne Karte mit Weihnachtswünschen die ich immer zuerst bekomme?“ Ich antwortete mir: „ du weißt doch sehr gut dass die Familie sehr viel zu tun hat – und noch mehr am Ende des Jahres.“ – Und anstatt meine Festwünsche und meinen Dank sofort abzuschicken wartete ich noch – bis zum Dreikönigstag! auf eine Karte! – Sie werden denken dass ich die Vernunft verloren habe!
Denn: Dienstag 4 janvier 72 erhielt ich ein „Avis d'arrivée d'un colis, poids 2,100, nous tenons cet envoi à votre disposition“. – Le vendredi 7 erhielt ich Ihre Karte mit der Biene plongée in den Kelch einer Blume. – Am selben Tag hatte eine Freundin Zeit und führte mich in ihrer Voiture zum Bahnhof der Marchandises – und ich hatte nun Ihr wunderschönes – mit so freundschaftlicher Liebe zusammengestelltes Weihnachtspaket – das mir eine große Überraschung ist – in Händen. Und traf darin Ihre schöne Karte mit den Festwünschen – und der Bestätigung meinen Kilomètre langen Brief erhalten zu haben. –
Verzeihen Sie mit bitte die Unordnung meines Gemütes und nehmen Sie meinen sehr aufrichtigen Dank für Ihr so gutes Gedenken entgegen. – In Ihrer Bienencarte danken Sie mir für einen Brief und Billet – ich weiß nicht was das war – ein Billet? – Auf Ihrer Karte in dem Colis sagen Sie: „ Brief folgt nach Weihnachten.“ – Ich habe keinen Brief erhalten. – Sie sehen ich bin wahrscheinlich eine Pedantin – d.h. eine unangenehme Person! – Ich bedaure sehr dass Sie eine arge Grippe hatten – denn das ist auch eine Krankheit, glücklicher Weise ist si vorbei. – Hier sind einige sehr kalte Tage und einmal ein leichter Schnèe. Februar - März wird es sicher ärger sein. –
Was die beiliegende Karte betrifft: ich behalte oft die Einladungskarten die ich 2fach erhalte wenn sie mir besonders gefallen. Hier hatte ich die Fantasie dass das Bild Sie und das Weihnachtsfest betrifft – d.h.: die Architecture – Sie, der Maler Ihr Herr Gemahl – und das Bild an dem er arbeitet die Madonna mit Kind – Weihnachten! –

Ich hüte mich diesen Brief zu verlängern! Es ist höchste Zeit dass ich ihn abschicke! Ich bitte Sie nochmals um Verzeihung nicht sofort nach dem mandat – geschrieben habe. Weihnachten war sehr liebreich für mich denn ich hatte von neuem die Bestätigung Freunde zu haben – (vor einer Stunde hatte ich den Besuch unerwartet einer Freundin). Leider ist mein Kopf seit mehr als 2 Jahren nicht mehr sehr angenehm.
Es grüsst Sie alle drei sehr herzlich Ihr
Frl. EA-dA.

Ergänzung auf Seite 2:
Ich habe nicht vergessen dass Sie mir schon einmal ein Paket sandten.

BRIEF, 4 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, le 4 juin 1972

Liebe Freunde –
Das war eine Überraschung als ich – am 1. dieses Monats – in meinen Briefkasten – Ihren Brief fand – denn unsere Korrespondenz ist gewöhnlich nur zu Weihnachten – Neujahr und im Sommerurlaub, und wissen Sie was ich glaubté? dass Sie mir Ihre Ankunft in Paris anzeigen! – Es sind gegenwärtig – und bis Sept. - Okt. zwei wundervolle Ausstellungen: In der „Orangerie“ alle bis jetzt aufgefundenen Bilder G.[eorges] de La Tour (XVII. Jahrh.) und in der Bibliothèque Nationale „Le Livre“ – von den Anfängen - Égypte - Papyrus - bis zur Gegenwart. – Nun aber zu den zwei Photos die Sie Ihrem Brief beilegten – die mir Ihre neuesten Schaffungen zeigen und in einer Technique die Sie bisher noch nicht versuchten. Sehr interessant und gelungen – soweit man nach einer Photo urteilen kann. Ihre Erklärungen genügen mir nicht – aber wie könnte ich verlangen dass Sie sie mir détaillieren! Der Ausdruck „ein Standkreuz**“** ist mir nicht bekannt – soll dieses Kreuz auf dem Altartisch stehen – Sie haben wol den Auftrag für eine Kirche oder Kapelle ausgeführt? Und der Gekreuzigte den die Photo hinter dem Kreuz zeigt ist ein Ölbild dem der Rahmen noch fehlt? – Eine schöne aber mühsame Arbeit – die Treibarbeit und die des Email – wir haben die wundervollen Beispiele in der Romanischen Epoche die in dem Kreuz auflebt. Wenn es in dem Bestimmungsort aufgestellt sein wird wäre es schön eine farbige Photo zu haben.
Was mir nicht ganz einheitlich scheint ist die Basis – d.h. die runde form cannelée. – Auf alle Fälle diese Arbeit – Vorder- und Rückseite – ist sehr [s]chön und empfunden. – und es rührt mich sehr dass Sie mich teilnehmen lassen. –
Kennen Sie: „Quilts, l'art abstrait courtepointes américaines au XIXe siècle“. das sind couvertures piquées. d.h. Steppdecken, zusammengesetzt aus Resten von Stoffen verschiedener Farben und Mustern. [Im Original sind 2 Muster aufgezeichnet.] etc. etc. Die Meisten von einer sehr schönen oder originellen Wirkung, das soll eine Geduldarbeit sein! Sie sind jetzt im Musée des Arts Décoratifs aufgestellt. – Was meine Gesundheit betrifft: sie ist wirklich nicht beneidenswert. Seit Monaten habe ich an so unangenehmen oder besser schrecklichen Sensationen gelitten dass ich bitter und sarkastique geworden bin. Und wenn einige Dank Arzneien und – Willenskraft – verschwunden sind bleibt noch genug übrig. Wenn eine Ursache die ist dass mit zunehmenden Alter alle möglichen Begleiterscheinungen sich offenbaren bleibt immer noch die Folge des chocs [Schocks] vor – im Septembre trois Jahre – die in meinem Kopf etwas aus dem Gleichgewicht brachte. – Man muss unbedingt nicht mehr daran denken. – Der Winter war nicht sehr streng – aber jetzt gibt es viele Regengüsse. –

Dass Martina nach Paris kommen will ist ja sehr begreiflich – vor allem um sich in der französischen Sprache zu vervollkommnen. Können Sie sie begleiten? Vielleicht hat Ihre Gesandtschaft Adressen von Familien hier die gerne eine junge Ausländerin bei sich wohnen lassen, eventuell ein Austausch – dass Sie eine Französin bei sich aufnehmen für 2 oder 3 Monaté. Ich glaube das gibt es. –
Martina gehört ja der heutigen Génération an, auch ist sie ehrgeizig und intelligent –. Sie werden mich komisch oder lächerlich finden –: Paris ist ein Strudel – die jetzige Jugend kennt keine Hemmungen. – si wird bald in den Strassen ganz nackt spazieren gehen. –
20. Juni. Es ist höchste Zeit diesen Brief zu beenden und abzuschicken –. Ende dieses Monats soll ich auf's Land gehen, in ein Couvent – wie bisher – leider nicht dasselbe da die Religieuses verpflichtet sind Gruppen zu nehmen und nur wenig Zimmer für ältere Damen haben. – Es ist nicht weit von Paris und eine Freundin führt mich in ihrem Auto hin. – Das Schicksal wollte es dass ich kürzlich eine Freundin verloren habe – das Ende war plötzlich. – Ich weiss nicht ob ich Ihnen die 2 Photos zurücksenden soll – Sie sagen es nicht. – Das letzte Mal habe ich Ihnen am 9 Januar 72 geschrieben – inliegend die Karte der Jugoslav.[ischen] Ausstellung – und wo ich ihnen für Alles danke was Sie mir sandten. Es ist wol dieser Brief den Sie mir bestätigen. – Es grüsst Sie alle drei herzlichst Ihre EA-dA.

BRIEF, 4 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, Sonntag den 22. oct. 72

Liebe Famille Pippal –
Diesen Sommer habe ich von Ihnen keine Karte aus Ihrem Urlaubsort erhalten!
Das beunruhigt mich – trotzdem ich es sehr gut verstehen könnte dass man in den Ferien nur einen Wunsch hat: nichts tun – nur ausruhen! – Auch sagten Sie in Ihrem Brief den ich am 1. Juni erhielt – (und am 21. eine sehr lange Antwort abschickte –) dass die Ferien kurz sein werden und dass Sie den lebhaften Wunsch haben nach Köln zu fahren um eine wundervolle Ausstellung zu besuchen. – Ich bin unruhig weil ich die schlechte Gewohnheit habe zu glauben dass da wo ich ohne Nachricht bin die Ursache Krankheit ist – trotzdem meine Vernunft mir sagt: „Du glaubst dass man nichts anderes zu tun hat als dir zu schreiben oder einen Besuch zu machen?“ – Ich habe hier Beispiele: eine Mama, die 3 Kinder hat, die Vorträge in den Muséen hält, die gesellschaftliche Verpflichtungen hat; eine Andere die Arbeit suchen musste, sie hat ihren Vater verloren um den sie sich bekümmerte da er leidend war. Aber niemand vergisst mich – und das ist sehr wertvoll wenn man ein tempérament hat wie das meine – ein Empfindlichkeit die sich mit den Jahren und den Ereignissen verschärft. Lange Monate litt ich unter schrecklichen Sensationen und Unbehagen im Kopf die ich nicht kannte vor – maintenant – plus de 3 Jahren – d.h. vor dem Choc [Schock] von dem ich Ihnen einmal schrieb. Doch lassen wir das. –
Meine Ferien waren viel schöner und länger als ich denken konnte. Ich verbrachte mehr als einen Monat in 2 verschiedenen Couvents und hatte nachher die grosse Überraschung dass eine Familie mich in ihr Landhaus einlud wo ich 11 Tage verbrachte. –
Wie geht es Marina [Martina] mit dem Studium der französischen Sprache – macht sie Fortschritte – könnte sie mir einen kleinen Brief schreiben? Und ihre Absicht nach Paris zu kommen – wäre das in den Schulferien oder zu Ostern? Ich wage gar nichts vorzuschlagen oder zu versprechen – ich bin misstrauisch geworden – einen Tag bin ich ganz gut und dann kommt wieder irgendein Missbehagen. – Paris bekommt teilweise wieder das frühere Aussehen – d.h. die ganz grossen und langen Arbeiten – Place de la Concorde – Place Vendôme sind beendet. Und in manchen grossen Geschäften in der rue Fbg. St. Honoré sieht man sehr schöne Kleider – zu unerschwinglichen Preisen – –. – Kürzlich wurde im Grand Palais eine wundervolle Ausstellung eröffnet: „L'Ecole de Fontainebleau“. Wien ist mit 6

Tapisserien vertreten und mit einigen Zeichnungen aus der Albertina. – Im Louvre – dans le salon carré eine Ausstellung: Die Collection Francois 1e – die Bilder die man kennt – die berühmten Leonardo da Vinci etc. in diesem Salon vereinigt. – Amérik. Künstler haben Spielzeuge für Kinder erfunden die jetzt im Musée des Arts Décoratifs ausgestellt sind. Die Folge war dass die Ausstellung für einige Tage gesperrt war – da die Schulkinder damit spielten und vieles zerschlagen haben. –
Das Wetter ist noch erträglich, Sept. und moitié Oct. viel Sonne. – Die neue Zeit hat etwas so erschreckendes für mich dass ich Mühe habe das Gleichgewicht zu behalten denn ich will nicht das Opfer all dieser Neuerungen sein.
Opfer ist zu viel gesagt – aber die gewaltigen Veränderungen – die das XXe Jahrhundert mit sich bringt verdüstern mein Gemüt und beeinflussen auch meine Gesundheit. Ende Juni bekam ich die schreckliche Nachricht dass eine Freundin nicht mehr lebt. Es war eine wundervolle Dame, doch war sie herzleidend und hatte mehr als 70 Jahre. – Meine Kirche (des hl. Rochus) rettet mich oft – da habe ich die Ruhe und wenn ich die Kommunion erhalten habe fühle ich mich befreit der Kümmernisse –
für einige Stunden. – Haben Sie neue Aufträge für Kirchliche Gegenstände bekommen?
Ich hoffe dass Sie Alle bei guter Gesundheit sind und dass Sie meinen Brief von Ende Juni sowie diesen hier erhalten haben und grüsse Sie herzlichst Ihre EA-dA

BRIEF, 4 SEITEN, AN EUGENIE PIPPAL-KOTTNIG IN WIEN

Paris, den 7. Januar 1973

Liebe Frau Pippal!
Was denken Sie von mir – dass ich Ihnen erst heute für Ihre lieben Festwünsche (Winterlandschaft von P. Brueghel) und für das Mandat herzlichen Dank sage!
Und das – zum ersten Mal – glaube ich – nicht ich den Anfang machte Ihnen ein glückliches Weihnachtsfest zu wünschen. Ein Tag ist so lang – man kann vieles machen – aber man bleibt nicht immer in diesem glücklichen Zustand denn man wird müde – es ist nicht allen Menschen gegeben noch im 80. oder 90. Lebensjahr die activen Lebenskräfte zu haben. – Nun will ich aber rasch auf ein anderes Gebiet übergehen. – Am 23. Oktobre hab ich Ihnen einen 4 Seiten langen Brief geschrieben – Sie haben ihn sicherlich erhalten – aber es fehlte Ihnen die Zeit ihn zu beantworten – was ich sehr begreiflich finde. – Ende décembre verbrachte eine Freundin mit ihrem Mann einige Tage in Wien – es war nicht der erste Besuch – aber dieses Mal allein sie konnten sich besser den Schönheiten Wiens hingeben – unsere Kirchen – Paläis – Muséen – sie haben [Gustav] Klimt entdeckt – dessen Werke im Oberen Belvedere zu sehen sind – wie sie mir erzählten etc. etc. – Es gibt wol viel neues – Umgestaltungen – wie hier. – Falls Sie mir eines Tages wieder schreiben: ich musste plötzlich an das Zacherlhaus denken mit dem wundervollen Erzengel Michael von Ferdinand Andri – existiert das noch? Erinnere ich mich richtig dass der Architekt Pletchnik (?) [Josef Plečnik] war?
Ich schreibe schon zu viel! – Mein Weihnachten war sehr gut – eine befreundete Familie wollte nicht dass ich allein sei und hatte mich zum Déjeuner eingeladen. – Sie haben sicher ein glückliches Weihnachtsfest verbracht mit selbstgebackenem Kuchen? – Martina macht sie Fortschritte in der französischen Sprache? – Vielleicht sendet sie mir einmal einen kleinen Brief.
Hier gibt es immer neues zu sehen – aber ich gehe nicht mehr überall hin – es ist sehr ermüdent! Im Petit Palais eröffnet man am 12. eine Ausstellung „Pompéi“ und im Louvre – Cabinet des dessins – [Gustav] Courbet. –
Die beiliegende Karte – d.h. das sujet – gefällt Ihnen vielleicht.

Herzliche Grüße

Ihre EA-dA.

Ergänzung auf Seite 4:
meine Freundin sagte mir dass am Graben der Wagenverkehr untersagt ist – das ist wundervoll! Hier ist man immer in Gefahr überfahren zu werden. –

POSTKARTE BEILIEGEND
Auf der Vorderseite ein Detail aus „Le Goût", einem der 6 Tapisserien „La Dame à la Licorne" vom Anfang des 16. Jhdts., Musée de Cluny in Paris.

Die allerherzlichsten – aufrichtigsten Glückwünsche pour 1973 – gute Gesundheit – leuchtende Schaffenskraft – welch glücklicher Zustand des Gemüts – sendet der lieben Familie H.-R. Pippal

Frl. E.A-dA.
Paris, début janvier 1973

BRIEF, 5 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat/in: Madame / Eugénie Pippal / 35, Alserstrasse 35 / 1080, Wien VIII/ Autriche
Absender/in: Mlle E. A. d'Albert, 4, Place du / théâtre Français, 75001 Paris.

Paris, Montag den 12. Februar 1973

Liebe Frau Pippal –
Es ist mir extrémement pénible Ihnen sagen zu müssen dass Ihr Bild nicht in der Académie des Beaux Arts eingetroffen ist, und dass ich Ihnen diese Antwort erst heute geben kann – da ich erst heute früh diese Nachricht erhielt!
Es bleibt Ihnen wol nichts anderes übrig als Ihren Spéditeur zu fragen ob er den Vermerk machte dass die Eisenbahn? das Zollamt? die Kiste? in die Ac.d.B.A. [Académie des Beaux Arts] abliefern muss. Auf alle Fälle muss er sich bemühen Ihnen das Bild zurückkommen zu lassen. – Als Sie bemerkten dass dieser Spediteur sich ungeschickt anstellte hätten Sie einen Anderen aufsuchen sollen – vielleicht den durch den das Kunsth.[istorische] Museum die Bilder die für eine Auslandsausstellung geliehen werden und der mit einem Spediteur in Paris in Verbindung ist – d.h. dass beide wissen was zu tun ist. – Ich bedaure es unendlich dass Sie diese Enttäuschung und – – die grossen Spesen hatten. – Ihren Brief hatte ich Mittwoch den 7. Février in der Früh erhalten – ich ging gleich am Nachmittag in die A.d.B.A. wurde nach einer halben Stunde empfangen, die Secrétairin sagte mir dass – da die Stunde vorgerückt ist und sie noch zu tun hat – sie in der Früh – Donnerstag – in den Pavillon gehen wird wo die Bilder aufgehoben sind und dass sie mir schreiben wird ob Ihr Bild angekommen ist. Ich dachte die Antwort am Freitag zu haben – doch erhielt ich sie nun diesen Morgen – und unglücklicher Weise négative. – Die Ausstellung soll vers le 15 eröffnet werden – date nicht sicher encore. – Vielleicht haben Sie Freunde in Wien die – Expert in solchen Sachen – Ihnen raten können?

Fortsetzung.
Beiliegend die Copie des Briefes der A.d.B.-A. reçue ce matin. –
Man soll nicht die Hoffnung – den Glauben verlieren – nicht wahr!
D.h. ich möchte hoffen dass Ihr Spediteur ein Einsehen hat und alle Hebel in Bewegung setzt – die ihm möglich sind – und dass Ihr Bild doch noch an die A.d.B.-A. abgeliefert wird – es ist vielleicht aus irgendeiner Ursache (Raison) – die ich nicht kennen kann – „bloqué". Raison die ein Spediteur wissen soll und die Möglichkeit hat zu intervenieren. Ich möchte auch hoffen dass die Ausstellung an einem späteren Datum eröffnet wird – oder – vorausgesetzt dass sich ein Miracle produit und Ihr Bild noch abgeliefert würde – dass es noch angenommen und ausgestellt wird mit dem Vermerk „arrivé en retard" und noch vor der Preisverteilung.
Nun will ich schnell diesen Brief abschicken mit dem Wunsch dass ein Wunder geschieht. Schreiben Sie mir was Sie erfahren haben. Meinerseits wüsste ich nicht mehr Ihnen in dieser Sache zu helfen.

Es grüsst Sie alle drei herzlichst
Ihre EA-dA.

Copie de la lettre recue:
Acad. des B.-A.[Académie des Beaux Arts] Paris, le 9 février 1973
Mademoiselle,
Suite à notre conversation j'ai vérifié sur nos listes des candidats pour le prix Paul-Louis Weiller 1973. M. Pippal est bien inscrit mais malheureusement nous n'avons pas reçu son tableau. Pour récupérer son œuvre, ce monsieur devra écrire à son transporteur qui fera la necessaire. Veuillez agréer, mademoiselle, mes salutations distinguées!
La secrétaire Hirsig

Ergänzungen auf Seite 1:
Ich danke Martina für ihren lb. [lieben] Brief in der französischen Sprache – er ist sehr gut. –
Ihr Name ist in der Liste der Künstler die ihre Einsendung anmeldeten.

BRIEF, 4 SEITEN, AN FAMILIE PIPPAL IN WIEN

Paris, Montag den 19. Februar 1973

Liebe Familie Pippal –
Sie haben wol in der Zwischenzeit meinen Brief vom 13. Février erhalten. –
Er war nicht sehr wohltuend – Sie hatten eine grosse Ausgabe gehabt – ich wage garnicht Sie zu fragen wieviel dieser Transport kosteté – ich habe da garkeine Vorstellung – und es war umsonst –! Doch dieser 2. Brief soll Ihnen Trost bringen: Sie sind nicht der Einzige dessen Portrait nicht an die Academie des Beaux-Arts abgeliefert wurde – –! Ausgenommen ihre Spesen und Ihre Enttäuschung haben Sie nichts zu bedauern – – – – nach meiner Meinung – und sehr wahrscheinlich auch anderer Leute. – – Letzten Sonntag (17.) bin ich auf´s geradewol Quai de Conti gegangen – sah von weitem über dem Eingang des Seitentraktes wo von Zeit zu Zeit Ausstellungen sind – eine grosse Tafel anzeigend die Ausstellung des Concours P.-L. W. [Paul-Louis Weiller] – und entrois –. Ein Gardien zur Aufsicht und der Auskunft gibt. Ich habe nicht ermangelt Fragen zu stellen nachdem ich die Ausstellung besichtigte. Von 410 Einsendungen wurden 51 ausgewählt von denen 1 Preis – 1 médaille. Die Anzahl derer dessen Bild nicht angekommen ist konnte ich nicht feststellen denn ich konnte den Gardien nicht länger stören doch zeigt er mir – da es mich für Sie intéressierte – dass aus Wien – Salzburg drei (oder 4) (mit Ihnen) Angemeldet waren und nicht eines ist angekommen! Auch nicht aus Rumanie [Rumänien], aus England etc. – Verzeihen Sie – aber ich glaube wenn es sich um einen concours handelt – in der Heimat oder im Ausland – soll man nicht träumen den Preis zu bekommen. –
Die Jury fand am 12. statt und die Eröffnung am 16. – Aber das ist ja unnötig zu erwähnen. – Es nützt auch nichts – aber vielleicht doch für eine andere Gelegenheit: eine Freundin – sie ist keine Künstlerin aber hat einige Kenntnisse au sujet [du] transport –: den Gegenstand selbst zur chemin de fer bringen – und die im Bestimmungsort liefert den Gegenstand ab – aber die Sendung durch einen Spediteur gelangt an das Zollamt und wenn irgendeine Condition nicht verzeichnet ist das objet ist bloqué. – Was die ausgestellten Bilder anlangt – wage ich nicht zu urteilen – ich will niemanden wehtun – trotzdem ja mein Urteil niemanden zu Ohren käme. Ich wusste nichts von diesem concours deshalb nicht die Bedingungen und nicht die Höhe (Summe) des Preises. Ich denke jedoch dass man eine Renaissance des Portraits wollte? Ich habe sie nicht gefunden – nicht ein Portrait konnte mich fesseln wie ein [El] Greco – oder die Selbstportraits von [Jacopo] Tintoretto – Rembrandt – [Hans] Holbein – [Albrecht] Dürer – [Jean Siméon] Chardin oder Piero de la Francesca – und – ein grosser Sprung – die Frauenportraits de [Gustav] Klimt – der Arlequin (1923) von [Pablo] Picasso, manche [Amedeo] Modigliani. Es gäbe noch andere Beispiele Francois I^{e} de [Jean] Clouet etc. – Ich will nicht mehr auf diese Sache zurück kommen die für Sie – und so viele Andere – ein Ärgernis bedeutet. –

(Den Preis hat ein Künstler in La Haye (Pays-Bas) erhalten und die Medaille ein Künstler in Paris, –) Es sind mehreré Nordländer vertreten – 7 Norvéger, 3 Finländer. –) –
– Sind in Wien und Umgebung auch neue Kirchen erbaut worden wie in Paris? („Chantier du cardinal".) Wenn dies der Fall ist haben Sie vielleicht Aufträge für die vitraux oder culte objecte gehabt? Kennen Sie den Cardinal Koenig persönlich? Er sollte nach Paris kommen anlässlich einer grossen Feier in meiner Kirche dessen Curé mit ihm befreundet ist, doch war er durch eine Grippe verhindert. – Ich bin sehr oft sehr müde und habe nur selten den Mut die grossen Ausstellungen zu besuchen. –
So will sich auch diesen Brief beenden und abschicken damit Sie wissen was ich gesehen und erfahren habe. Ich wollte einen Brief für Martina beilegen doch lasse ich es für ein anderes Mal. Ich hoffe dass Sie alle drei bei guter Gesundheit sind und dass Sie mir eines Tages meine 2 Briefe bestätigen können und mir sagen wie und ob Sie Ihr Portrait zurückbekommen haben. Ich bedauere es sehr dass ich es nicht sehen konnte. –

Es grüsst Sie alle drei herzlichst
EA-dA.
20. Fèvrier 73

BRIEF, 4 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat/in: Madame / l'architecte Eugénie Pippal / 35, Alserstraße 35 / 1080 Wien VIII. / Autriche
Absender/in: Mlle E.A-dA. 4, Place du Théâtre / Français, 75001 Paris / France.

Paris, den 9. Mars 73

Liebe Frau Pippal –
Es war nicht meine Absicht Sie länger als eine Woche auf meine Antwort auf Ihren Brief – am 2. Mars erhalten – warten zu lassen.
Das Schicksal ist nicht immer liebenswürdig – ein Weisheitszahn hat mich verlassen da er nicht mehr résistante war – aber die Wurzel ist geblieben – der Zahnarzt sagte dass man sie herausziehen muss und dass war – nicht angenehm. Dann folgte eine Magenverstimmung – und dann eine Grippe. –
Jetzt will ich aber versuchen meinen Sarcasmus zu vergessen und Ihnen vernünftig zu schreiben. –
Ich sage Ihnen aufrichtigen Dank mir die Photographie des Selbstportraits von Herrn Prof. Ihren Mann gesandt zu haben – das ist eine sehr starke, sehr ernste Arbeit – es ist ein Expressionisme unserer Zeit der aber auf solidem Boden gewachsen ist – d.h. einige gute Vorfahren hat. Ihre Reisen – Spanien, Italien, sind nicht ohne Einfluss geblieben doch die eigene Personnalité ist gewahrt. – Ich sehe keine Jahreszahl doch nehme ich an dass das Portrait im vorigen Jahr entstanden ist? In Ihrem vorletzten Brief erwähnten Sie dass Ihr Mann sich in den letzten Jahren mit Portraits beschäftigte – vielleicht hatte er einige Persönlichkeiten der Stadt Wien zum Modell oder Kollegen? Wollen Sie es bitte nicht als Neugierde oder Indiscretion ansehen – (es ist gar nicht meine Art) –: ich erinnere mich dass – als Sie vor ungefähr zwanzig (!) Jahren nach Paris kamen – davon die Rede war dass Ihr Mann den Auftrag hatte in U.S.A. das Portrait einer Dame zu machen. Haben Sie davon eine Photo? Und wenn z. B. 15 oder 20 Portraits da wären könnten Sie in Wien eine Ausstellung machen? Ich wage nicht zu sagen in Paris – denn ich denke dass dies sehr kostspielig wäre – trotzdem die Idée mir kam dass die Ausstellung in einem Salon der oester. Gesandtschaft sein könnte? Doch war ich niemals dort und kenne niemanden der jetzigen Personnalitäten. – Oder in Deutschland da Sie da – wie Sie mir sagen – so grossen Erfolg hatten. – Was den concours anlangt denke ich dass der Zeitpunkt ungünstig war – dass die Künstler ihre Werke Anfangs Décembre hätten abschicken müssen um rechtzeitig anzukommen – denn Dézembre – Januar sind en Raison Weihnachten – Neu-Jahr Post und Bahn überbürdet – es wäre ganz unverständlich dass eine grosse Anzahl der abgeschickten Portraits nicht an die A.d.B.A. [Académie des Beaux Arts] ankam. – Doch lassen wir diese leidige Affaire. – Ich hoffe nur dass Sie Ihr Bild in gutem Zustand – wiederbekommen haben. –

Abends und nichts zum Knappern – für meine Zähne. Diesen Nachmittag wohnte ich einer Eröffnung im Musée des Arts Décoratifs bei – die Ausstellung hat den Titel „Equivoques" – Peintures Françaises

du XIXe Siecle. Berühmte Bilder oder in Vergessenheit gefallen, aber alle caractéristique de la société bourgeoise des 19e S.[ième] die Sie wachrufen. – 144 Bilder von 125 Künstlern. – Fürchterlich interessant und verwirrend und – ermüdend. Die Kontraste der Idéen von einem Jahrhundert zum Anderen – surtout der Kontrast avec den „Ismen" d.h. Kubismus – Futurismus – abstrait etc.etc. –
Es ist zu vieles was mich in diesen Jahren erschütterté. –
Was Ihre liebe Absicht betrifft mir etwas angenehmes zu schicken: nein – nichts –, ich habe keine Krankheit, aber seit Jahren vermeide ich thé, Kaffee, Wein, Gewürze, Brod, etc. ich habe ein Regime diététique das mir gut tut. Wenn ich Lust für eine Süssigkeit habe kaufe ich mir eine Patisserie ohne crème. Was Kleidung betrifft habe ich was ich brauche. Auch habe ich immer noch die robe de chambre die Sie mir sandten und die ich sehr gerne habe. – nun gehe ich schlafen – bin sehr müde. Es grüsst Sie alle 3 herzlichst Mlle dAlbert

Ergänzung auf Seite 4:
au Petit Palais eine Ausstellung Pompéi. sehr intéressante.

BRIEF, 4 SEITEN, AN EUGENIE PIPPAL-KOTTNIG IN WIEN

Paris, den 17. April 1973 (Dienstag)

Liebe Frau Eugénie Pippal –
in Kürze: meinen Dank für Ihre Karte – Wünsche für Ostern – die ich Montag früh erhielt – und für die Anweisung die heute früh ankam.
Und ich hoffe dass Sie meine Wünsche hier noch vor dem 22. erhalten. – Ich denke dass Sie einmal in Colmar waren und das Muséum Unterlinden besuchten. –
Ich hoffe eines Tages die Nachricht zu bekommen dass Sie endlich das Portrait zurück bekamen und in gutem Zustand; Ihr Spediteur ist wohl verpflichtet sich um die Rücksendung zu bemühen. – Ich wollte nicht ungerecht sein und bin am letzten Tag dieser Ausstellung noch einmal hingegangen – aber ich konnte meine Ansicht nicht ändern – kein einziges Portrait schien mir so wertvoll den énormen Preis von – ich glaube gehört zu haben – 20 milionen ancien F.[rancs] zu bekommen. –
Sie haben wol gelesen dass [Pablo] Picasso nicht mehr ist; es ist ja schön wenn ein Künstler das Alter von mehr als 90 Jahren erreicht und sein Leben ausnutzen konnte – und ohne Unterlass arbeiten konnte und immer neues erfand – das imponiert, macht Eindruck. –
Dass diese Evolution mich nicht beeindruckte ist ja nicht wichtig. – Ich kenne nicht Ihre Einstellung. –
Hoffe Sie alle drei bei guter Gesundheit.
Beste Grüsse EA-dA.

Ergänzung auf Seite 1:
meine Briefe sind schwer – oder gar nicht – zu entziffern – man sagt es mir! –

P.S. Wenn ich eine Wohnung hätte würde ich Sie einladen die Osterferien hier zu verbringen – doch habe ich nur ein Mansardenzimmer und keinen Aufzug. – Wenn nach und nach vieles hier mich unglücklich machte – denn ich bin keine Natur dynamique aber contemplative – hat Paris immer seine Schätze die sich gleich bleiben – Monuments historiques – Muséen etc. – Doch der schreckliche Lärm – die Neuerungen auf vielen Gebieten – die ich nicht als glückliche Fortschritte ansehen kann machten und machen meine Seele krank – und meine Nerven. Ich habe einige befreundete Familien die mir nur Gutes wollen, aber eine gute, sichere Situation bewahrt nicht von Unglücksfällen und so hat jeder viel im eigenen Leben zu tun. – Im Grand Palais ist unter anderen Ausstellungen: „La grande tradition du Bois sculpté Russe, ançien et moderne". Man sagt mir dass sie sehr intéressante ist. Ich kann nicht mehr alles sehen, es ist zu ermüdend. Nun habe ich Ihnen fürchterlich viel erzählt – und meine Schrift ist nicht angenehm! Doch werde ich nun lange Zeit nicht schreiben –. Hoffe Sie alle drei bei guter Gesundheit.

EdA.

POSTKARTE BEILIEGEND
Auf der Vorderseite „Die Auferstehung“ von Mathias Grünewald vom Isenheimer Altar, um 1510, Museum Unterlinden in Colmar

An famille H.-R. Pippal
diese Auferstehung – von Grünewald – die ich immer von neuem bewundere – mit meinen herzlichen Wünschen für ein sehr glückliches Osterfest.

Frl. Abels-d'Albert
(Erika-Anne)
Paris, den 17. April 1973

(Was mich stört ist diese weisse Umrahmung der Karte.)

BRIEF, 4 SEITEN, AN EUGENIE PIPPAL-KOTTNIG IN WIEN

Paris, den 17. Octobre 73

Liebe Frau Pippal –
seit Ihrem Brief – mit Photo – von Anfang März – und Ihrer Karte zu Ostern – mitte April – (ich habe geantwortet, résurrection de Mathias Grünewald) – bin ich ohne Nachricht – weiss nicht ob und wo Sie die Sommerferien verbrachten und – – – ob Sie in der Zwischenzeit endlich das Portrait zurückbekamen!? Ich hoffe es aufrichtig! Es ist doch die Pflicht eines Spéditeurs sich der Sache anzunehmen; es ist glaube ich 5 oder 6 monate dass sich diese Affaire hinzieht und vieles ist unklar. Sie schrieben mir dass der Spéditeur Ihrem Mann einen Schein zeigte wo vermerkt ist – von der Akademie [Académie des Beaux Arts]– „Annahme wurde verweigert“ – aus welchem Grund?! – aber in dem Brief – unterzeichnet von der Sekrétairin der Akad.[emie] sagte sie dass sie das Bild nicht erhalten haben! (Ich sandte Ihnen die Abschrift.) Also wo ist die Wahrheit? Ich hoffe nur eines: dass Sie nach Ostern dies Portrait wieder zurück erhielten! – und ich hoffe auch lebhaft dass sich neue Arbeitsquellen öffnen und dass Sie und der Herr Professor sehr in Anspruch genommen sind und dass dies die Ursache ist dass ich ohne Nachricht bin – schon 6 Monate. – Was mich betrifft: ich konnte mehr als einen Monat in demselben Couvent – wie voriges Jahr – verbringen und so den dreissig Graden in meiner Mansarde entgehen.
Leider war dieses Jahr nicht alles schön – Anfang Juli hatte ich eine Bronchite – es war in den ersten Tagen kalt und man heizte in der Früh. Auch kann man nicht mehr von der Ruhe auf dem Lande sprechen – die Autos, die enormen Tracteure und die Jugend auf Motocycletten rasen durch die Landschaft. Glücklicher Weise gab es auch gute Tage. – Hier ist – seit Septembre – das Leben wieder sehr heftig – grosse Ausstellungen: Kübisme, Futurisme, gestern Eröffnung – in der Orangerie – einer Exposition [Georges] Braque etc. etc. – Zu meiner grossen Überraschung sah ich in der Auslage einer grossen Buchhandlung ein umfangreiches Werk über Egon Schiele. – Sie kennen es ja wahrscheinlich. – Da man mich kennt bin ich hineingegangen und fragte ob ich es ansehen kann – es war das einzige Exemplar – man holte es aus der Auslage und erlaubte mir es anzusehen. Farbige reproductionen – Text eines mir Unbekannten – was ja natürlich ist – in 40 Jahren sind es nicht mehr dieselben Kunsthistoriker. Der Preis énorme – aber ich hätte es auf alle Fälle nicht gekauft. – Der Monat October ist noch sehr schön wenn auch einige Sündfluten nicht fehlen.
Auch habe ich die schlechte Gewohnheit das Leben tragisch zu nehmen. Glücklicherweise habe ich einige liebenswürdige französische Familien die trotz ihres arbeitsreichen Lebens mich nicht vergessen. Dieser Tage habe ich von drei Freundinnen Karten von Lourdes erhalten wo sie an mich dachten und beteten. –
Ich hoffe dass Sie alle drei bei guter Gesundheit sind – dass Martina grosse Fortschritte macht – sie hat jetzt – glaube ich – 16 Jahre – doch ein grosses Fräulein und der Stolz ihrer Eltern.
Es würde sich herzlich freuen ein kurzes – leserliches – Wort zu erhalten Ihre EA-dA. –

BRIEF, 4 SEITEN, AN EUGENIE PIPPAL-KOTTNIG IN WIEN

Paris, den 21. Dezember 1973

Liebe Frau Eugénie Pippal –
Sie setzen mich in eine große Verlegenheit – einerseits dass Sie sich so grosse Ausgaben machen – dass Sie sich die Zeit stehlen um ein so wunderbares wohl-überlegtes Paket zu machen – und andererseits – – – – dass ich nicht mehr die glückliche Jugend besitze um so schöne Sachen zu tragen! – Seit einiger Zeit leide ich an einer zunehmenden Traurigkeit und an einer zunehmenden entsetzlichen Empfindlichkeit. Natürlich – die Ursachen fehlen nicht – man kann si lächerlich, unbegreiflich finden, aber meine Gemütsart ist so und hat einen überhand genommen. In Wien ist es vielleicht nicht so wie hier – ich leide an allem was ich sehe, beobachte, lese. Das Jahrhundert ist mir wie eine schwere Beleidigung! Aber jetzt will ich mich bemühen nicht in Einzelheiten zu fallen und Sie zu enttäuschen mit meinen Wehklagen. – Ihr mandat habe ich am 18. erhalten und Ihr bezauberndes Colis gestern, d.h. es wurde gestern gebracht – zu einer Stunde wo ich nicht zuhause war – und der Bote liess ein Aviso und ich holte es diesen morgen von der grande Poste die nicht weit von hier ist. Nun vielen Dank dass Sie immer noch an mich denken – mit so viel Sorgfalt trotzdem Ihr Leben so reich und vielseitig an Beschäftigungen ist. Danke für die Karte des Salzburg. Malers und für Ihre guten Festwünsche. – Es beunruhigt mich dass Sie meine Frage – ob sie endlich das Portrait zurückerhielten – übergehen! Muss ich glauben dass Sie alle Hoffnung aufgegeben haben und nicht mehr daran denken wollen?
Das ist entsetzlich – was Ihrer Frau Mutter widerfahren ist! Hat man den Automobilisten verurteilen können? Es waren doch sicher Zeugen zugegen? Hat Ihre Mutter Nachbaren die liebenswürdig sind? Hat sie – und Sie – téléphon? Ach! Sie können mir ja nicht alle diese Fragen beantworten, da hätten Sie viel zu tun. Die Hauptsache ist ja dass Mama sich wieder beschäftigen kann. – Es ist schon der 24. und ich habe den Brief noch nicht abgeschickt – und Sie werden beunruhigt sein ob ich alles erhalten habe! und nun die Feiertage wo keine Post ist! – Ich bin in einer entsetzlichen Nervosité – ich höre das Gras „wachsen“ – d.h. empfindlich für das was sich in der Welt abspielt und ich habe keine Beschäftigung die mich von meiner inneren Unruhe ablenkt. Ich habe nicht den tiefen Glauben um zu beten – wenn ich auch sehr oft meinen Rosenkranz in meine Hände nehme –.

Dienstag abend den 25. déc. – Morgen früh schicke ich den Brief ab und hoffe dass Sie ihn noch Ende des Jahres bekommen. – Wie voriges Jahr war ich heute von derselben befreundeten Famille zum déjeuner eingeladen. Leider habe ich seit einer Woche eine Bronchit, trop fidèle, trotzdem ich medicaments nehme.
Ich habe Ihnen nichts von Ausstellungen erzählt – es [s]cheint dass ich müde bin. – Vor einiger Zeit sah ich in der Auslage einer grossen Buchhandlung ein grosses Werk: Egon Schiele ich liess es mir zeigen – es interessierte mich sehr; sehr teuer, doch hätte ich es nicht gekauft wenn es nicht so kostspielig wäre, ich kenne ja alles von Wien her.
Ich bien müde und gehe schlafen!
Sehr herzlichen Dank und alles erdenkliche Gute für 1974! –
Vielleicht folgt eines Tages ein besser geschriebener Brief. – Hoffe Sie alle drei bei bester Gesundheit ebenso Ihre Frau Mutter.

Ihre EA-dA.

BRIEF, 6 SEITEN, AN EUGENIE PIPPAL-KOTTNIG IN WIEN

Paris, den 1. April 1974

Liebe Frau Pippal – Sie sind hoffentlich alle bei guter Gesundheit, ebenso ihre Frau Mutter, und Sie sind arbeitsfreudig und aus diesen Ursachen bei guter Laune. – Ich wünsche Ihnen ein glückliches Osterfest! Gehen Sie in eine unserer schönen Kirchen am Palmsonntag? Ich erinnere mich nicht an die Kirche in Ihrem Bezirk. – Sie haben – denke ich – meinen Dankbrief – den ich am 26. déz. 73

abschickte – gut erhalten. (Das dunkelblaue Kleid hat eine Freundin begeistert – ich hatte es angezogen als ich ihr einen Besuch machte. –) Haben Sie andere Freunde in Paris die Ihnen ihre Eindrücke mitteilen oder bin ich gegenwärtig die einzige Verbindung? – Es wäre viel zu erzählen. „Was dem Einen sein Freud ist dem Anderen sein Leid." – Ich will nicht in Einzelheiten eingehen, ich sage nur dass das XX. Jahrhundert eine Wiederholung der Apocalypse des St. Jean ist. – Falls Martina den – begreiflichen – Wunsch hegt nach Paris zu kommen sollten Sie sie begleiten. – Wenn Sie wollen lachen Sie mich aus – aber nach allem was ich beobachte glaube ich recht zu haben. – Man sagt mir: „Warum regen Sie sich auf? Man kann nichts ändern." Das ist wahr – aber ich kann nicht lachen wenn ich alle diese Geschehnisse sehe. Eine Menge berühmte, alte, Häuser (Geschäfte) verschwinden, es gibt beinahe keine Strasse mehr wo nicht alles demoliert wird um alles zu modernisieren. Das gibt Arbeit und verhindert wahrscheinlich die chômage [Arbeitslosigkeit]. – Es gibt unglaubliche „Ausverkäufe" (es war eine Überproduction). Um mich von meinen bedrückenden Gedanken abzulenken kaufte ich mir – umso einen niedrigen Preis – ein sehr schönes illustriertes Werk: „Bâtisseurs de Cathédrals du Moyen-Âge". Das lässt mich passagèrement vieles vergessen; ein Texte sehr instrüctif.
Nun will ich Ihnen von einigen Ausstellungen erzählen – trotzdem Ihnen das nicht viel sagt – denn man muss sie sehen. So ist gegenwärtig in der Orangerie (Tuileries) eine sehr grosse, umfangreiche, Ausstellung der Werke von Juan Gris, (1887 – 1927). Man muss dieses Gesamtwerk sehen und sich sagen dass eine grosse Anzahl Meisterwerke sind. – Sie ist bis zum 1. Juli zu sehen. – Und vor kurzem wurde im Musée d'Art Moderne eine Edvard Munch Ausstellung eröffnet. A Vienne hatte ich oft seine Arbeiten gesehen, surtout die gravures. – Im Cabinet des dessins – au Pavillon de Flore du Louvre sind oft sehr schöne Ausstellungen, z. B. Cartons d'artistes du XVe au XIXe S. – ce sont des dessins in schwarzer Kreide oder Rötel im Format des Werkes das in der Folge in einer definitiven Technik ausgeführt wurde, peinture, tapisserie, vitrail. – Es ist sehr viel Jugend in Paris – man hört viele Sprachen. Diese jungen Leute füllen die Säle des Louvre, sitzen in Menge auf den Stufen des Haupteinganges (Pavillon Denon) et auf den Stufen des Pant.[alon des Arts]. Wovon sie leben können – ich weiss es nicht. Die Begeisterung für die Kunst ist ja schön – aber ich denke dass es eine Flucht von der sehr unsicheren Zukunft ist – so wie einige Junge und sehr viele ältere Leute sich in die Religion flüchten. – „Vivre l'Avenir". –
Nun will ich diesen langen Brief beenden – der Sie vielleicht langweilt! – Auch meine Augen vertragen es nicht sehr wenn ich zuviel lese et zuviel schreibe. Doch muss ich mich ablenken, – ich habe Ende Novembre eine Freundin verloren, noch nicht vierzig Jahre, aber eine schwere Krankheit und vier Kinder, Mädchen, haben nun keine Mutter mehr, aber es ist eine grosse Familie, sie sind nicht verlassen. Und im Februar verlor ich eine Freundin – mehr als 70 Jahre alt. Sie konnte es nicht verwinden ihren Mann – vor drei Jahren – verloren zu haben. Das ist sehr hart für mich, es war ihr eine Freude in ihrem Schmerz mit mir – von Zeit zu Zeit – eine Ausstellung zu besuchen. – Das Wetter ist nicht zu schlecht – wenn auch manchesmal starke Regengüsse, Kälte, aber nur einmal ein wenig Schnée. – Doch April kann noch Ueberraschungen bringen. – Es würde mich herzlich freuen eines Tages Ihre Nachrichten zu haben und ob Sie endlich das Portrait zurück erhielten – in gutem Zustand?

Herzliche Grüße Ihre E.A.-d'A.

Dienstag 2.-4-74
Ein Nachtrag. – Überlese meinen Brief – er ist sehr undeutlich geschrieben und enthält einige Fehler – er wird Ihnen keine besondere Freude machen – man fühlt dass ich grantig, unzufrieden bin. Auch ein wenig – oder sehr – bitter.
Bekam diesen Morgen eine Karte aus Venedig – ein wundervoller [Vittore] Carpaccio: „Trionfo di S. Giorgio." – Eine befreundete Familie machte diese Reise – nicht zum ersten Mal – für acht Tage. – Sie sehen dass ich zu sensible werde. – Vielleicht fahren Sie für die Feiertage auch nach Venedig – Martina hat doch keine Schule – es würde mich herzlich freuen wenn Sie sich dorten neue Kräfte holten. „Trinket Augen was die Wimper hält von dem goldenen Ueberfluss der Welt" – sagte ein berühmter Schweizer Dichter. –

Hier ist gegenwärtig auch eine Ausstellung „Paul Poiret“, sehr intéressante, er hatte wundervolle Idéen und – viel Erfolg. – Ich habe eine Einladung bekommen zu einer Ausstellung: „L'Évangile Symboliste“. –
Nun ist es aber genug – und ich schicke jetzt diesen Brief ab.
Votre Mlle EdA.

BRIEF, 2 SEITEN, KUVERT ERHALTEN

Adressat/in: Madame / l'architecte Eugénie Pippal / 35, Alserstrasse 35, / 1080 Wien (VIIIe), Autriche
Absender/in: Mlle E. d'A – Le petit Mousseaux, 78320 / Le Mesnil St-Denis, Couvent

Montag le 6 Janvier 1975

Liebe Frau Eugenie Pippal –
Dieser Brief wird Sie nicht sehr erfreuen – aber ich will nicht verfehlen Ihnen zu sagen dass ich Ihren ausführlichen Brief erhalten habe – in der Folge – und zu meiner Überraschung die schöne Karte von Martina – dann am 3. Januar votre mandat généreux – und danke Ihnen herzlichst für all das inbegriffen vos bons vœux –. Sie werden verstehen warum dieser Brief semble un peu étrange wenn ich Ihnen sage dass mir Samstag den 21 déz. gegen 19^{hs} von meiner Kirche kommend dasselbe Unglück passierte wie – – Ihrer Frau Mutter –. Niedergestossen von einem Motocycliste –. Je n'entre pas en détails –. Seit dem 4. I. bien ich bei den Religieusen auf dem Land für ungefähr 8 Tage – nein – eher 15 Tage oder mehr – car la rééducation est longue. Sonntag den 12. beende ich – mit Mühe – diese Zeilen um sie morgen früh abzusenden. Die Schmerzen im Arm und der Hand ermüden mich schrecklich – und mein Kummer ist sehr profond – man wusste nicht von wo kam plötzlich dieses Ungeheuer – denn ich warte immer dass die Fahrstrasse von beiden Seiten leer ist. Transporté in das Spital ich konnte nicht in meine Mansarde gehen wo nun alles der Hümidité preisgegeben ist. –
Nach 4 Séancen de Massage et des exercices on ne peut pas encore urteilen –.
Ich kann nicht fortsetzen. –
Ich hoffe sehr aufrichtig dass Sie Weihnachten und Neu-Jahr in Glück und Freude verbrachten.
Alles Gute für 75 wünscht Ihnen alle drei

Mlle EA-dA.

BRIEFTEIL
Nicht zuordenbar, 1965

INSTITUT AMATLLER / Paseo de Gracia 45 / Barcelone

S .g. H –
Wir sind im Besitze eines Bildes – „Christus dem Hl. Thomas erscheinend nach seiner Auferst.[ehung] darstellend –.
Auf der Rückseite der Leinwand befindet sich ein Zettel – nach der Schrift zu urteilen aus der 1. Hälfte des 18. Jh – der bescheinigt dass das Bild dem Luis de Morales zugeschrieben ist –. Wir hätten nun den Wunsch von einem Kunstgelehrten – dessen Spezialität die Spanische Malerei ist – eine Expertise zu haben. –
Freunde haben uns die Adresse Ihres Institutes gegeben ohne uns genau sagen zu können ob unsere Anfrage betreffs Expertise der Tätigkeit des Instituts entspricht – und wir erlauben uns Sie zu fragen ob Sie uns den Namen und den Wohnort eines solchen Experten mitteilen wollten oder ob vielleicht Ihr Institut selbst Gutachten abgibt.
Wir wären Ihnen ausserordentlich dankbar und in der Erwartung Ihrer Antwort wollen Sie bitte unsere vorzügliche Hochachtung entgegennehmen

Ergänzung am linken Rand: # Einen Coupon Internat. beilegen für die Marke.

BRIEFTEIL
Nicht zuordenbar, wahrscheinlich um 1970

P.S. – Kennen Sie die Kristalle von Baccarat?
Es war eine überwältigende Ausstellung im Musée de la Chasse –: Tierköpfe in Kristalle – die Augen aus précieusen Steinén und die Hörner oder Flügel etc. in Vermeil. Jedes hatte einen Namen irgendeiner Übereinstimmung – z. B. das Lamm „Sacrifice". Schildern sagt gar nichts, man muss sehen.
Diese Objecte werden wahrscheinlich diesen Monat bei Chomet (Der grosse Joaillier) – Place Vendôme noch einmal zu sehen sein.

BRIEFTEIL
Nicht zuordenbar

P.S. Eine frühere Schülerin sandte mir von ihren Sommerferien die sie in Oesterreich verbrachte eine Karte: Tauplitzalm, Kirche mit Traweng 1928 m. – Kennen Sie diese Kirche? Sind die farbigen Fenster von Ihnen? Es ist doch eher eine Kapelle? Sehr rührend in dieser gewaltigen Höhe und Natur.

ABSTRACT

Vorliegende Arbeit stellt die erstmalige wissenschaftliche Aufarbeitung der Wiener Malerin, Graphikerin und Modeschöpferin Erika Abels-d'Albert, recte Erika Abeles, (1896 Berlin - 1975 Paris) dar. Die Schwerpunktsetzung erfolgte aus einer feministischen, kultur- und sozialhistorischen Perspektive heraus.

Ausgangspunkt waren 31 Autographen, die Erika Abels-d'Albert in ihren letzten 15 Lebensjahren aus Paris – wohin sie in den 1930er Jahre emigrierte – an das Wiener Künstlerehepaar Hans Robert Pippal und Eugenie Pippal-Kottnig gesandt hatte. Dazu kamen: ein kleiner Nachlass der Künstlerin, (bescheidene) Funde in vorwiegend Wiener Archiven und Museen sowie (spärliche) Hinweise in der (Sekundär-)Literatur und in Online-Datenbanken.

Aus diesem (Bild-)Quellenmaterial wurde ein erstes – lückenhaftes – Gerüst zu Leben und Werk Erika Abels-d'Alberts erstellt, wobei Fragestellungen aus genderspezifischer Sicht und (in wesentlich bescheidenerem Ausmaß) der Exil- und Migrationsforschung erörtert wurden.

Die vorliegende Arbeit beschäftigte sich in besonderem Maß auch mit dem Vater der Künstlerin, Dr. phil. Ludwig Wilhelm Abels, recte Ludwig Abeles (1867 Wien - 1937 Paris). Ludwig W. Abels war lebenslanger Mentor und Förderer seiner Tochter. Er zählte zu den führenden Wiener Kunstkritiker_innen, war nebenbei gefragter Kunstexperte und arbeitete für private Kunstsammler (und Sammlerinnen ?) bis in die höchsten Gesellschaftskreise. Erika Abels-d'Albert eröffneten sich so in Österreich wie auch international viele Vorteile und Möglichkeiten.

Die Arbeit liefert folgende – erste – Ergebnisse:

- eine Biographie Erika Abels-d'Alberts wie ihres Vaters Ludwig W. Abels',
- eine Aufarbeitung der künstlerischen Ausbildung Erika Abels-d'Alberts, die sie in Wien bei Irma von Duczyńska und Felix Albrecht Harta absolvierte. Diese Thematik wurde vor dem Hintergrund der Ausbildungsmöglichkeiten für angehende Künstlerinnen in Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts und im Vergleich zu ihren Berufskollegen behandelt,
- eine Darstellung und Analyse der zutage getretenen, reichen Palette an Strategien und Politiken, die Erika Abels-d'Albert – unter reger Mithilfe ihres Vaters – während ihrer Wiener Schaffensjahre (1913 - Anfang der 1930er Jahre) wie im Pariser Exil der Vorkriegszeit anwandte, um als professionelle Künstlerin anerkannt zu werden,

- Neben dem obligaten Werk- und Ausstellungsverzeichnis wurde eine Zusammenstellung der Fotoportraits und Modefotografien Erika Abels-d'Alberts (1913 - ca. 1920) vorgenommen, sodann ihr bisher einzig bekanntes Skizzenbuch (1919) wie zahlreiche Autographen von/an/über sie, vor allem all jene an das Ehepaar Pippal (1961-1975), veröffentlicht.

ABSTRACT (English)

This work has as its objective the initial scientific research and analysis of the life of Erika Abels-d'Albert, aka Erika Abeles (1896 Berlin - 1975 Paris), Viennese painter, graphic designer and fashion designer. Throughout, it has been the aim to view Abels-d'Albert's life from a feminist, cultural and socio-historical perspective.

The discussion has been prompted by 31 handwritten letters which, in her last 15 years of her life, Abels-d'Albert sent from her exile in Paris, where she emigrated in the 1930s, to a Viennese couple, Hans Robert Pippal and Eugenie Pippal-Kottnig, both also artists. Furthermore, analyses were performed on the remains of the estate left by Abels-d'Albert, on rare findings in archives and museums (mainly in Vienna) and on vague information in secondary literature and online data bases.

Based on the (source)material, an endeavour was made to establish a framework – regrettably patchy – concerning itself with Abels-d'Albert's life and work. In so doing, problems were discussed from a gender specific and exile and migration historical perspective.

This work however also deals with Abels-d'Albert's father, Dr Ludwig Wilhelm Abels, aka Abeles (1867 Vienna - 1937 Paris), a lifelong mentor and promotor of his daughter. Being counted among the leading art critics of Vienna, he also played a major role in society as a sought-after art expert and as consultant to private collectors up to the highest social echelons. As a result of her father's influence and expertise, Erika Abels-d'Albert benefited from a number of advantages not only in Austria but also on an international level.

The following list shows the outcomes of this research:

- a compilation of the biographies of Abels-d'Albert and of her father,
- a reconstruction of Abels-d'Albert's artistic education which took place under Irma von Duczyńska and Felix Albrecht Harta in Vienna. This investigation was informed by historical evidence of the training opportunities for women artists in Vienna extant at the beginning of the 20th century and by comparison of Abels-d'Albert to contemporary (male) artists of the time,
- a presentation and an analysis of the strategies and policies used by Abels-d'Albert during her Viennese epoch (1913 until beginning of 1930s) and during her Paris exile, in order to be recognised as a professional artist,
- a catalogue of works and exhibitions,

- a compilation of photographs (portraits and fashion) by Abels-d'Albert (1913 - approximately 1920),
- a publication of Abels-d'Albert's only known sketchbook of drawings (1919) as well as a number of letters written by her, in particular those to married couple Pippal (1961-1975).

Translated by Gaby Thomson-Wohlgemuth

CURRICULUM VITAE

Barbara Karahan wurde 1966 in Wien geboren. Sie studierte Kunstgeschichte in Wien und Hamburg. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf bildenden Künstlerinnen der Wiener Moderne bis 1945.

Kontakt: barbara.karahan@gmx.at

2010 / 2011	Mitarbeit im Vorstand der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (VBKÖ*, gegründet 1910*)*
2009 - laufend	Masterstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien
2009	Zuerkennung *Bachelor of Art* der Universität Wien
2007 - laufend	Freie Journalistin (neben hauptberuflicher Tätigkeit) im alternativen Printmedienbereich (Straßenzeitung *Augustin*) und Sendungsmacherin bei *Radio Orange* (*Women on Air*) mit Schwerpunkt kultur- und frauenspezifischer Themen
2006	Gesamtkoordination und Öffentlichkeitsarbeit der Ausstellung *Graffiti Wien* im *MOYA - Museum of Young Art Vienna*; Ausbildung zur Eventmanagerin mit Schwerpunkt Kulturmanagement; Praktika beim *Aktionsradius Wien* und bei der *IG Kultur Österreich*
1984 - 1994	Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie an der Universität Wien und Hamburg; während dieser Jahre Mitarbeit beim Architekten Eduard Neversal und bei zahlreichen Wandrestaurierungen unter der Leitung von Univ.-Prof. Mag. DI Wolfgang Baatz, Prof. Heinz Leitner M.A. und Mag. art. Rudolfine Seeber
1984	Matura *St. Ursula Wien*