



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Landschaften Carl Ungers (1915-1995)
Eine Analyse“

verfasst von / submitted by

Eva Letz Bakk. phil. BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

HR Dr. Werner Kitlitschka

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mir das Studium ermöglicht haben und mich meine gesamte Studienzeit in jeder Situation stets unterstützt haben. Ebenso danke ich meinem Freund Marco, der immer für mich da war und mit dem ich alle Hochs und Tiefs dieser Zeit durchlebt habe.

Ich danke HR Dr. Werner Kitlitschka, der mich dabei unterstützt hat, an dem Thema festzuhalten und diese Arbeit abzuschließen. Des Weiteren danke ich den Kindern Carl Ungers, Prof. Dr. Dr. h.c. Felix Unger, Dr. Johanna Franz und Dipl. Ing. Clemens Unger, die sich die Zeit nahmen, mit mir über ihren Vater zu sprechen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
1.1	Forschungsstand.....	3
1.2	Biographie Carl Ungers	5
2	Allgemeine Situation der Malerei nach 1945.....	9
2.1	Internationale Situation der Malerei nach 1945.....	9
2.2	Situation der Malerei in Österreich/Wien nach 1945	11
3	Carl Ungers Landschaften	18
3.1	Vom expressiven Ausdruck zu kristalliner Klarheit.....	21
3.1.1	Frühwerk (1931-1945).....	21
3.1.2	Mattersburg (1947).....	24
3.1.3	Stadtlandschaften (1948-1949).....	31
3.1.4	Resümee	34
3.2	Kubistische Aufsplitterung.....	35
3.2.1	Baumlandschaften (1949).....	35
3.2.2	Früher Attersee (1951)	40
3.2.3	Gelber Badestrand (1951)	43
3.2.4	Resümee	45
3.3	Der Weg in die Farbflächenabstraktion	46
3.3.1	Donauufer (1951-1953)	46
3.3.2	Badestrand (1952-1958).....	50
3.3.3	Resümee	52
3.4	Konstruktivistische Geometrie	52
3.4.1	Konstruktivistische Räume (1955)	52
3.5	Von der geometrischen Reduktion zum Informel	54
3.5.1	Kamptal (1953-1956).....	54
3.5.2	Sanary-sur-Mer (1957)	56
3.5.3	Steinbruch (1957-1958).....	61

3.5.4	Resümee	63
3.6	Informelle Natur-Abstraktion	63
3.6.1	Musik im Garten (1958-1982)	63
3.6.2	Aulandschaften (1963-1965).....	65
3.6.3	Kreta (1960-1969)	67
3.6.4	Orientreise (1967-1969).....	69
3.6.5	Resümee	72
3.7	Zwischen gestischer Abstraktion und topographischer Annäherung	72
3.7.1	Stein an der Donau (1964-1970).....	72
3.7.2	Donauhafen (1970-1971).....	74
3.7.3	Später Attersee (1973-1990)	76
3.7.4	Resümee	78
4	Schlussbetrachtung	79
5	Anhang	84
5.1	Quellen	84
5.1.1	Literatur	84
5.1.2	Interviews	94
5.2	Abbildungsverzeichnis	95
5.3	Abbildungen.....	98
5.4	Zusammenfassung	118

1 Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem malerischen Werk Carl Ungers. Ziel dieser Untersuchung ist es, den stilistischen Werdegang des Malers, der verschiedene Schaffensphasen durchlief, anhand seiner Landschaftsdarstellungen zu analysieren. Besondere Berücksichtigung soll dabei der Zeitraum 1945 bis 1955 erhalten, da es in diesem Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich wie auch in ganz Europa und in den USA zu einer Umformulierung bestehender bzw. einem Aufkommen neuer Stile kam, die auch Einfluss auf das Werk Carl Ungers hatten. So findet man in seinem Oeuvre Darstellungen im Stile des Impressionismus, des Expressionismus, des Kubismus, des Konstruktivismus und des Informel.

In dieser Arbeit werden ausschließlich die Landschaftsdarstellungen Carl Ungers zur Analyse herangezogen, um sein vielfältiges Schaffen aufzuzeigen. Außerdem malte er auch Bildnisse oder Themen aus der Literatur und der Bibel wie beispielsweise Darstellungen von Don Quijote oder das Motiv der Betsabe. Weiters schuf Carl Unger neben seiner Tätigkeit als Maler und Akademieprofessor bzw. Rektor an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien auch Werke im öffentlichen Raum, wie beispielsweise Glasfenster für Kirchen oder für die Wiener Zentralsparkasse, ein Wasserbecken vor der Wiener Stadthalle, die Innenraumgestaltung des neuen Festspielhauses Salzburg oder eine freistehende Wand mit einem Mosaikrelief im 2. Wiener Gemeindebezirk. Die eben angeführten Bildthemen sowie die Kunst im öffentlichen Raum werden in der vorliegenden Arbeit allerdings nicht behandelt.

In den folgenden Ausführungen soll vielmehr der Frage auf den Grund gegangen werden, warum Carl Unger so viele verschiedene Stile in seinem Werk verarbeitet hat. Hängt der gewählte Stil mit einem Auftraggeber zusammen oder steht er in besonderem Zusammenhang mit den jeweiligen Werken? Werden also für verschiedene Bildthemen verschiedene Modi verwendet? Oder verarbeitet er die aktuellen Stile der Nachkriegszeit einfach chronologisch?

Die drei im Folgenden erwähnten Werke sollen bereits vorab einen Eindruck vermitteln, inwiefern sich Carl Unger im Laufe der Jahre immer wieder stilistisch verändert bzw. weiterentwickelt hat. Zur Veranschaulichung sollen die Bilder „Baumlandschaft – Unterpurkersdorf“ aus dem Jahr 1949, „Am Fluss II“ von 1956 und „Aulandschaft II“

aus dem Jahr 1965 dienen. Das querformatige Ölgemälde „Baumlandschaft – Unterpurkersdorf“ (Abb. 16) von 1949 ist ein Beispiel für Carl Ungers Verarbeitung von kubistischen Einflüssen sowie seiner Auseinandersetzung mit dem Spätwerk Wassily Kandinskys. Das Bild zeigt die abstrahierte Darstellung von Bäumen in Unterpurkersdorf, einer Stadtgemeinde westlich von Wien, wo der Künstler zum damaligen Zeitpunkt wohnte. Wie für sein gesamtes Oeuvre typisch, verfolgte Carl Unger hier eine konsequente Reduktion der Landschaftsformen, in diesem Fall, zu einem strengen geometrischen Gerüst. Ebenso typisch wie die eben erwähnte Reduktion der Naturformen ist die intensive Farbigkeit für Carl Ungers Werk, die in beinahe jedem seiner Bilder zu finden ist

Im hochformatigen Ölgemälde „Am Fluss II“ (Abb. 37) aus dem Jahr 1956 ist das Fortschreiten der eben erwähnten Reduktion gut nachvollziehbar. Die abstrahierte Darstellung setzt sich aus unregelmäßig geformten grünen, grauen und blauen Farbflächen zusammen und zeigt in seiner Komposition eine Dynamik, die in den „Baumlandschaften“ noch nicht zu finden ist. Das Motiv dafür fand Carl Unger in einem Fluss in der Nähe von Schönberg am Kamp im niederösterreichischen Waldviertel, wo er zwischen 1951 und 1970 regelmäßig mit seiner Familie den Sommer verbrachte. An diesem Werk ist die zunehmende Abstraktion der Naturformen, die nie gänzlich den Bezug zur Landschaft verliert, beispielhaft festzustellen.

Als letztes Beispiel soll hier das 70 x 80 cm messende Ölgemälde „Aulandschaft II“ (Abb. 47) aus dem Jahr 1965 dienen. Das Bild zeigt Carl Ungers Auseinandersetzung mit der informellen Malerei auf, die in den späten 1950er Jahren begann. In diesem Werk wandelte Carl Unger die Landschaft zu einer abstrakten Komposition, die von der Art des Farbauftrages sowie der Farbigkeit bestimmt wird. Kennzeichnend für die Bilder dieser Zeit ist vor allem die gestische Pinselführung.

Anhand dieser drei Werke kann man die Hauptmerkmale der Malerei Carl Ungers bereits erkennen. Zum einen seine Wirklichkeitsorientierung oder anders angedrückt, die Reduktion bzw. die Abstraktion der Naturformen, ohne den Bezug zum Landschaftsmotiv vollständig aufzugeben, und zum anderen die Verwendung von kräftigen Farben, die auch in seinem Spätwerk nicht an Leuchtkraft verlieren.

In der vorliegenden Arbeit werden im Folgenden häufig Formulierungen wie „Naturabstraktion“, „Reduktion der Naturformen“ oder „Bezug zur Natur“ verwendet. Der Begriff „Natur“ ist, wie sich zeigen wird, ein sehr wichtiger bei der Analyse von Carl Ungers Landschaftsdarstellungen. Er soll stets im Sinne eines Wirklichkeitsbezuges

verstanden werden. Carl Unger beschäftigte sich intensiv mit Landschaften und Natureindrücken und somit mit der Wirklichkeit, also der realen Welt. In seinen Landschaftsbildern verarbeitete er diese komplexe Wirklichkeit und reduzierte sie dabei oftmals auf einfache Grundformen.

Die Arbeit gliedert sich in vier Bereiche. Der erste Teil umfasst neben der Einleitung den Forschungsstand sowie einen biographischen Überblick über Carl Unger. Das zweite Kapitel beschäftigt sich kurz und kompakt mit der allgemeinen Situation der Malerei nach 1945, sowohl international gesehen als auch mit einem speziellen Blick auf Österreich bzw. Wien. Das dritte Kapitel stellt den größten Punkt der Arbeit dar und widmet sich den Landschaftsdarstellungen Carl Ungers. Die Serien werden in sieben Themengebiete gegliedert und chronologisch aufgearbeitet. Ausgewählte Werke dienen als charakteristische Beispiele für die einzelnen Serien. Sie werden stilistisch analysiert und im Kontext der aktuellen Kunstströmungen nach 1945 betrachtet. In diesem Zusammenhang werden immer wieder Bezüge zwischen Carl Unger und seinen Zeitgenossen hergestellt, die sich formal oder inhaltlich ergeben. Das vierte Kapitel fungiert als Zusammenfassung und soll die Ergebnisse der Analyse des stilistischen Werdeganges Carl Ungers anhand der Landschaftsdarstellungen erläutern.

Die vorliegende Arbeit basiert größtenteils auf der Recherche der themenrelevanten Literatur. Ebenfalls wurden Interviews mit den drei Kindern des Künstlers, Prof. Dr. Dr. h.c. Felix Unger, Dr. Johanna Franz und Dipl. Ing. Clemens Unger, geführt.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

1.1 Forschungsstand

Obwohl es sich bei Carl Unger um einen bedeutenden Maler der österreichischen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts handelt, der aufgrund seiner Position als Professor bzw. Rektor an der Hochschule für angewandte Kunst Wien sowie für

diverse Auftragsarbeiten für Kunst im öffentlichen Raum stets in der Öffentlichkeit präsent war, ist seine Person weit weniger bekannt, als viele seiner zur selben Zeit agierenden Künstlerkollegen. Dies spiegelt sich auch in der über ihn publizierten Literatur wider.

Es gibt zwei ausführliche Werke über Carl Unger, die auf verschiedene Weise sein gesamtes Schaffen beleuchten und auch als Grundlage für die vorliegende Arbeit dienen. Dabei handelt es sich zum einen um den Ausstellungskatalog der Österreichischen Galerie Belvedere aus dem Jahr 2006 von Franz Smola mit dem Titel „Carl Unger (1915 – 1995). Variationen“¹. Darin werden sowohl seine Werke im öffentlichen Raum als auch sein malerisches Oeuvre chronologisch und zu Themenblöcken zusammengefasst aufgearbeitet. Zum anderen handelt es sich um das Werk von Manfred Wagner aus dem Jahr 1982 mit dem Titel „Carl Unger. Bilder, Zeichnungen“². Dieses Buch ist in Form eines Interviews zwischen Manfred Wagner und Carl Unger gestaltet und gibt so die persönliche Meinung des Künstlers zu seinen Werken und bestimmten Lebenssituationen wieder.

Weitere nennenswerte Publikationen über Carl Unger stammen von Kristian Sottriffer und Wieland Schmied. Erstere stammt aus dem Jahr 1990 und trägt den Titel „Carl Unger. Aquarelle und Zeichnungen“³. Kristoffer Sottriffer stellt darin eine große Anzahl an Papierarbeiten des Künstlers vor. In der zweiten Publikation, die aus dem Jahr 1998 stammt und den Titel „Carl Unger“⁴ trägt, bespricht Wieland Schmied vor allem die Landschaftsdarstellungen des Künstlers. Der Ausstellungskatalog des Künstlerhauses Graz mit dem Titel „Carl Unger. Ölbilder 1947-1988“⁵ von Wilfried Skreiner aus dem Jahr 1989 gibt einen kompakten Überblick über die Ölgemälde des Künstlers aus diesem Zeitraum. Erwähnung findet Carl Unger ebenfalls in der Dissertation „Der Weg zur abstrakten Malerei in Österreich 1945 bis 1955“⁶ von Gabriela Nagler aus dem Jahr 1989, in der seine Kunst im Kontext der beginnenden abstrakten Malerei in Österreich erwähnt und analysiert wird.

¹ Smola 2006.

² Wagner 1982.

³ Sottriffer 1990.

⁴ Schmied 1998.

⁵ Skreiner 1989.

⁶ Nagler 1989.

1.2 Biographie Carl Ungers

Carl Unger wurde am 24. August 1915 als Sohn von Leopold und Katharina Unger im mährischen Wolframitzkirchen (jetziges Obramkostel, Tschechische Republik) bei Znaim geboren. Im Alter von zehn Jahren kam er nach Wien, um das Realgymnasium besuchen zu können. Wenn es nach den Wünschen des Vaters gegangen wäre, hätte der Sohn Bauingenieur oder Architekt werden sollen. Dieser aber zeigte bereits im Volksschulalter Interesse an der Malerei, indem er in der Natur zeichnete. Während seiner Schulzeit besuchte er eine Privatmalschule, wo er ebenfalls nach der Natur malte. Noch vor seinem Schulabschluss besuchte er den Abendakt bei Viktor Schufinsky und Anton Kenner an der Kunstgewerbeschule⁷ und 1934 den Abendakt bei Prof. C. Martin an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Bereits zu diesem Zeitpunkt interessierte sich Carl Unger vor allem für die Darstellung der Landschaft. Ab 1935 war er dann ordentlicher Student in der Meisterklasse von Herbert Boeckl. Zwischen dem Lehrer und dem Schüler entwickelte sich eine intensive Beziehung, sowohl in künstlerischer als auch privater Hinsicht. Im Herbst 1936 unternahm Carl Unger eine zweimonatige Reise nach Paris, wo er eine groß angelegte Cézanne-Ausstellung besuchte, die einen nachhaltigen Eindruck bei ihm hinterließ.⁸ In Cézannes Bildern glaubte er „die Wahrheit in der Malerei, im Ausdruck, in der Form“⁹ zu finden.

Zurück in Wien besuchte er wieder die Klasse von Herbert Boeckl. 1938 war auch für Carl Unger eine Zeit des Umbruchs. Hätte er nicht solch eine enge Verbindung zu Herbert Boeckl gehabt, wäre er, wie viele andere Künstler, ins Ausland gegangen. In dieser Zeit begann Carl Unger für seinen Lehrer die Farben zu mischen. Er selbst berichtete:

„Boeckl hat wahnsinnig gelitten und ist beim Umbruch fast zusammengebrochen. In dieser Zeit sagte er eines Tages zu mir: „Ich hab’ gehört, Sie können so gut Farben machen, machen S’ mir auch die Farben.“ Ich habe also während meiner Studentenzeit für mich und Boeckl die Farben gerieben. Und ich habe es gerne getan. Wenn er im Sommer nach Rust in den Steinbruch malen gefahren ist, mußte ich ihm Farben fertigen und von Wien nachschicken. Als mir das zu umständlich wurde, fuhr ich kurzerhand nach Rust, quartierte mich bei einem Bauern ein und machte ihm die

⁷ Heutige Universität für angewandte Kunst Wien.

⁸ Vgl. Wagner 1982, S. 10-16.

⁹ Wagner 1982, S. 17.

Farben, aber er hat solche Quantitäten verbraucht, daß es eine kleine „Fabrik“ geworden ist. (...) Er war so begeistert, daß er 6, 7 große Tuben auf einmal verbraucht hat, die Farben wieder abgekratzt hat, er hat überhaupt keine Dimensionen mehr gekannt. Ich war schon beinahe verzweifelt, jede Tube war ja eine Menge Arbeit, ich habe oft bis in die Nacht gerieben, war unausgeschlafen, habe ihm die Farben zum Autobus gebracht und erst dann bin ich zu meinem Motiv gegangen. Aber es war für mich eine Symbiose; wenn es gegolten hat, eine Idee zu verwirklichen, habe ich alles geopfert. Ich war auf Armut und Geist und diese Dinge eingestellt und das war mir alles wert. Dadurch ist mir aber auch eine fabelhafte Produktion von Farben gelungen; die Bilder, die er mit meiner Farbe gemalt hat, sind bis heute unverändert.“¹⁰

Neben dem Farbenmischen malte Carl Unger in dieser Zeit auch selbst in den Weinbergen in der Umgebung von Rust.

Im Frühjahr 1939 unternahm Carl Unger eine mehrwöchige Reise nach Rom und Florenz, wo er erstmals mit dem Futurismus in Kontakt kam. Im Juni desselben Jahres schloss er sein Studium an der Akademie der bildenden Künste ab und bekam bald darauf seinen Einrückungsbefehl. Zu Beginn des Krieges wurde er in Eisenstadt stationiert und hatte dort noch die Möglichkeit in seiner freien Zeit zu malen. Aufgrund des Mangels an Material sind in dieser Zeit allerdings hauptsächlich Zeichnungen und Aquarelle entstanden, wie beispielsweise die Papierarbeit „Eisenstadt“ (Abb. 2) aus dem Jahr 1940 oder das Aquarell „Obstbäume im Weinberg um Eisenstadt“ (Abb. 7) aus demselben Jahr. Die restliche Dauer des Krieges verbrachte er größtenteils im Ausland, wodurch er seiner künstlerischen Tätigkeit nur wenig nachgehen konnte. Noch während des Krieges heiratet Carl Unger 1943 Maria Boeckl, eine Tochter von Herbert Boeckl. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges hielt sich die Familie bis zum Jahresende 1945 in Kärnten auf, um daraufhin wieder nach Wien zu ziehen. Carl Unger begann unmittelbar nach dem Krieg wieder zu malen und beschäftigte sich bereits zu diesem Zeitpunkt mit der Tatsache, dass es für ihn einiges an neuen künstlerischen Strömungen nachzuholen gab.¹¹ 1946 wurde sein erster Sohn Felix geboren und ein Jahr später seine Tochter Johanna.

Im Jahr 1947 wurde die österreichische Sektion des internationalen Art Clubs gegründet, der auch Carl Unger als Gründungsmitglied angehörte und die dazu beitrug, dass die Künstler in Österreich erstmals mit den neuen internationalen

¹⁰ Wagner 1982, S. 21-22.

¹¹ Vgl. Sottriffer 1990, S. 36.

Kunstströmungen in Kontakt kamen. Carl Unger äußerte sich zu dieser Zeit folgendermaßen:

„Als ich nach dem Krieg zurückkam, hatte ich mein Akademiestudium schon hinter mich gebracht. Ich war vom deutschen Expressionismus beeinflusst worden, dann von Boeckl. Durch die internationalen Ausstellungen nach dem Krieg wurde mir klar, wieviel ich da noch nachzuholen hatte. Ich empfand ein starkes Bedürfnis, mich mit Kollegen auszusprechen, die die gleichen Probleme hatten, den eigenen Weg zu finden. Wir waren alle schon irgendwie auf dem Sprung.“¹²

Der Art Club diente sozusagen als Sprungbrett, um wieder in künstlerischer Hinsicht an den Rest der Welt anzuschließen. Zur selben Zeit entstand die Bilderserie „Don Quijote“ und Landschaftsdarstellungen von Mattersburg, in denen er sich mit dem Prinzip der Farbflächenmalerei¹³ auseinandersetzte. Ebenfalls im Jahr 1947 begann Carl Unger seine Lehrtätigkeit an der Hochschule für angewandte Kunst Wien, als Assistent für das künstlerische Grundstudium „Studium der menschlichen Gestalt“.

Im Jahr 1949 machte Carl Unger eine weitere Reise nach Paris und besuchte dort die Ausstellung „Wassily Kandinsky, Époque parisienne, 1934-1944“ in der Galerie Drouin, wo das Spätwerk des Künstlers vorgestellt wurde, das einen nachhaltigen Eindruck auf Carl Unger ausübte. Die innere Organisation der Werke Kandinskys gaben ihm nicht den Anstoß wie Kandinsky zu malen, sondern sich mit der Staffelei in die Natur zu stellen und diese zu analysieren, zu abstrahieren und in Formen zu organisieren. Ein Ergebnis dieser Arbeit ist die Serie der „Baumlandschaften“ (siehe Kapitel 3.4). Viele Sommer verbrachte der Künstler auch am Attersee (Oberösterreich) und in Schönberg am Kamp (Niederösterreich), wo er verschiedene Motive fand, die er in zahlreichen Ölgemälden und Aquarellen verarbeitete.

Im Jahr 1950 begann Carl Unger zum einen Auftragsarbeiten für „Kunst am Bau“¹⁴ zu realisieren und zum anderen übernahm er in diesem Jahr die Leitung der Klasse für das „Studium der menschlichen Gestalt“ an der Hochschule für angewandte Kunst Wien. Im Jahr 1954 wurde sein Sohn Clemens geboren. In der zweiten Hälfte der 1950er und in den 1960er Jahren ist eine immer stärker voranschreitende Abstraktion

¹² Breicha 1981, S. 156.

¹³ Diesem Prinzip folgend wird die Landschaft als Ansammlung von deutlich voneinander abgesetzten, unregelmäßig geometrischen Flächen beschrieben. Siehe auch: Smola, 2006, S. 36.

¹⁴ Für mehr Informationen zu Carl Ungers Auftragsarbeiten für „Kunst am Bau“ siehe Franz Smolas Aufsatz „Vom Institut für Kunst am Bau zum Salzburger Festspielhaus. Carl Unger an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien und seine Werke im öffentlichen Raum“, in: Smola, 2006.

in seinen Werken auszumachen, die sich vor allem im Stil des Informel ausdrückt. Zu sehen ist dies beispielsweise in den Serien „Steinbruch“ (Kapitel 3.11), „Musik im Garten“ (Kapitel 3.12) und „Aulandschaft“ (Kapitel 3.13). Aus drei weiteren Reisen, nämlich nach Sanary-sur-Mer im Jahr 1957, nach Kreta im Jahr 1960 und in den Vorderen Orient im Jahr 1967, ging eine bemerkenswerte Anzahl von Bildern hervor. Auf diesen Reisen entstanden zahlreiche Zeichnungen und Skizzen, die Carl Unger, zurück in Wien, teilweise in Ölgemälden wieder aufgriff und verarbeitete.

Im Jahr 1971 wurde Carl Unger zum Rektor der Hochschule für angewandte Kunst Wien gewählt. Diese Position übte er bis 1975 aus. 1985 erfolgte seine Emeritierung, verbunden mit einer umfangreichen Ausstellung von Werken von Studierenden seiner Meisterklasse für Malerei im Wiener Museum für angewandte Kunst, mit der er sozusagen eine Bilanz seiner Tätigkeit an der Hochschule für angewandte Kunst Wien zog. Von der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum Ende seiner künstlerischen Karriere nahm Carl Unger regelmäßig an Einzel- sowie an Gruppenausstellungen teil bzw. führte Aufträge für Kunst im öffentlichen Raum aus. Darüber hinaus war er 1953 auf der Biennale in São Paolo und 1954 auf der Biennale in Venedig vertreten.¹⁵ Im Jahr 1991 erkrankte seine Ehefrau Maria Unger schwer, woraufhin der Künstler seine Tätigkeit als Maler einstellte. Am 21. Dezember 1995 starb Carl Unger im Alter von 80 Jahren.

¹⁵ Vgl. Sottriffer 1990, S. 37-41.

2 Allgemeine Situation der Malerei nach 1945

Dieses Kapitel soll einen kurzen allgemeinen Überblick über die Situation der Malerei nach 1945 geben und aufzeigen, wie sich nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue Avantgarde entwickelte. Zuerst wird ein Blick auf die internationale Situation der Malerei nach 1945 geworfen. Der Fokus wird dabei vor allem auf Frankreich liegen, da dieses Land eines der wichtigsten modernen Zentren der Zeit war.

Ein weiterer Punkt dieses Kapitels beschäftigt sich mit der speziellen Situation der Malerei in Österreich nach 1945. Die Darstellung konzentriert sich allerdings vornehmlich auf die Situation in Wien als Bundeshauptstadt, wo ein Großteil des relevanten Geschehens vonstattenging.

2.1 Internationale Situation der Malerei nach 1945

Das Jahr 1945 bildet mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges in jeder Hinsicht eine Zäsur, so auch in der Stilgeschichte der bildenden Kunst. Die Zeit des Faschismus und des Nationalsozialismus hatte zu einem Stillstand der Kunstentwicklung in vielen Ländern geführt und somit auch zu einer Isolation gegenüber moderner Kunst. *„Das große, freie, demokratische Europa war plötzlich ganz klein geworden.“*, stellte der Kunsthistoriker Lóránd Hegyi treffend fest.¹⁶ Eine Ausnahme bildeten dabei Frankreich und die USA. Diesen beiden Ländern stand der modernen Kunst nach dem Krieg, bzw. im Falle der USA auch während des Krieges, eine breite Basis zur Verfügung, auf der aufgebaut bzw. weitergearbeitet werden konnte.

Paris war seit jeher die unangefochtene Kunsthauptstadt, was moderne Stilentwicklung betraf, und auch während des Krieges wurde Modernität als Synonym für Freiheit und antifaschistischen Widerstand verstanden.¹⁷ So fanden dort auch während des Kriegsgeschehens produktive künstlerische Entwicklungen statt. In den USA veränderte sich die moderne Kunst hingegen wesentlich dadurch, dass viele bedeutende Künstlerpersönlichkeiten, wie beispielsweise Max Ernst, Salvador Dalí oder André Breton, während des Krieges dorthin emigrierten und Grundsätzliches dazu

¹⁶ Hegyi 1995, S. 33.

¹⁷ Vgl. Hegyi 1995, S. 33.

beitragen, dass sich vor allem New York zu einer bedeutenden Kunstmetropole entwickelte, die Paris um nichts nachstand.¹⁸ Die amerikanischen Künstler wie beispielsweise Jackson Pollock oder Mark Tobey ließen sich vor allem durch den Surrealismus, den die europäischen Künstlerkollegen in das Land einführten, zu einer neuen Malweise inspirieren. Sie beschäftigten sich allerdings nicht so sehr mit dem Surrealismus als geistiges Konzept an sich oder mit einer Malweise in der Art von Salvador Dalí, sondern mit dem surrealistischen Konzept der „Ecriture automatique“, also dem „psychischen Automatismus“ als Mittel, Zugang zu den unterdrückten Bildern im Inneren und der eigenen Kreativität zu finden.¹⁹

Somit gab es nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zwei gleichrangige künstlerische Brennpunkte, nämlich Paris und New York, wo sich eine Nachkriegsavantgarde formierte. Sowohl in Europa als auch in den USA kam es zu einer starken Zunahme von ungegenständlicher Kunst. Auf der einen Seite spielte direkt nach dem Krieg die geometrische Richtung der abstrakten Malerei in großen Teilen Westeuropas eine bedeutende Rolle. Auf der anderen Seite begann sich ab den 1950er Jahren die informelle Malerei, ausgehend von Frankreich und den USA, auch in den anderen Ländern Europas dominant durchzusetzen.²⁰ Obwohl sich die ungegenständliche Malerei auf beiden Kontinenten unabhängig voneinander herausbildete, entstand sie aus dem gleichen Impuls heraus, nämlich dem Gefühl der Befreiung und dem damit in Zusammenhang stehenden Loslösen von formalistischen Zwängen.²¹

Doch warum kam es nun zu so einer explosiven Ausbreitung der Abstraktion, die es zwar vorher schon gegeben hatte und die von so berühmten Künstlern wie Wassily Kandinsky oder Piet Mondrian in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits praktiziert worden war, die aber nun von einer großen Menge an Malern als Ausdrucksmöglichkeit Verwendung fand? Ulrich Reißer und Norbert Wolf führen mehrere Gründe dafür an. Zum einen sind sie der Meinung, dass die Philosophie des Existenzialismus einen fruchtbaren Nährboden für die abstrakte Malerei darstellte. Des Weiteren wird angeführt, dass der Schrecken des Krieges dazu geführt hat, dass die figürliche Malerei nicht mehr dazu im Stande war, die Gefühle und Erlebnisse auf passende Weise auszudrücken. Ebenso bestand kein Verlangen mehr, konkrete Utopien sowie Alltägliches darzustellen. Als wichtigen Punkt betonen die Autoren auch

¹⁸ Vgl. Thomas 2004, S. 191.

¹⁹ Vgl. Dempsey 2002, S. 189.

²⁰ Vgl. Nagler 1989, S. 122.

²¹ Vgl. Ruhrberg 1992, S. 25.

die politische Komponente. Denn die Sowjetunion vereinnahmte bereits seit den 1930er Jahren den sozialistischen Realismus als einzig gültige und vom Staat geduldete Kunst, wodurch der Westen Europas die ungegenständliche Kunst als Gegenposition für sich in Anspruch nahm.²²

Den Künstlern der Nachkriegszeit war es wichtig, sich von der Kunst, der sich der Nationalsozialismus und der Sowjetkommunismus bedienten, zu distanzieren. Gegenständliche Kunst galt als überholt und unbrauchbar. Hingegen schien die ungegenständliche Kunst jeden Missbrauch auszuschließen und daher als neues Verständigungsmedium angemessener.²³ Kurz gesagt wurde nonfigurative, abstrakte Kunst mit Individualität, Freiheit und auch Amerika in Verbindung gebracht, figurative Kunst bedeutete sozialistischer Realismus und somit Sowjetunion und Stalinismus.²⁴

Für das Kunstpublikum der 1940er und 1950er Jahre waren diese neuen ungegenständlichen Werke, die mit Begriffen wie Informel, Tachismus, lyrische Abstraktion oder abstrakter Expressionismus benannt wurden, sehr gewöhnungsbedürftig und wurden anfangs von der großen Masse meist abgelehnt. Doch bei genauerer Betrachtung war festzustellen, dass die Nachkriegskunst nichts Neues und noch nie Dagewesenes war, sondern eine Kunst, die aus der Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts heraus entstanden ist und die diese bereits existierenden Ideen nur ins Extreme geführt hat.²⁵

2.2 Situation der Malerei in Österreich/Wien nach 1945

Die Zeit des Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg haben zu einer völligen Isolation von Österreich in künstlerischer Hinsicht geführt. Jegliche Verbindungen zur internationalen Moderne waren über Jahre unterbrochen, was sich auch in den in dieser Zeit entstandenen Werken widerspiegelt. Es kam jedoch sehr bald nach dem Ende des Krieges der Wunsch bei den Künstlern auf, all das Verpasste aufzuarbeiten, um wieder am aktuellen Kunstgeschehen Anschluss zu finden. So wurden Kunstströmungen wie der Surrealismus, der Kubismus oder allgemein die Abstraktion mit großem Interesse aufgenommen.

²² Vgl. Reißer/Wolf 2008, S. 76-77.

²³ Vgl. Damus 2000, S. 235.

²⁴ Vgl. Natter 1994, S. 204.

²⁵ Vgl. Lucie-Smith 1969, S. 7-8.

Es herrschte eine allgemeine Aufbruchstimmung unter den Künstlern, die sehr motiviert waren, das Verpasste möglichst schnell nachzuholen. Das Problem dabei war, dass es für die moderne Kunst keine institutionelle Grundlage in Österreich gab. Nach dem Krieg und noch einige Jahre später gab es nur sehr wenige Galerien, Sammler oder Kunstzeitschriften. Ebenso wenig gab es ein Museum für moderne Kunst. Dies sollte erst 1962 mit dem Museum des 20. Jahrhunderts geboten werden.

Oft wird das Ende des Zweiten Weltkrieges als die „Stunde Null“ bezeichnet. In der Literatur ist diese Bezeichnung sehr umstritten, doch man ist sich einig, dass sie für die jungen Künstler eine wichtige Funktion hatte. Denn auch wenn die „Stunde Null“ de facto nicht wirklich existierte, war sie für die Maler ein Symbol, das einen Neubeginn und eine Neuorientierung darstellte. Sie stand für den Versuch, *„den Schutt wegzuräumen, den auf geistigem Gebiet ... die unsägliche Zerstörung der faschistischen Diktatur zurückgelassen hat“*²⁶, wie Otto Basil es ausdrückte.

Was hat nun dazu beigetragen, dass wieder an das internationale Kunstgeschehen angeschlossen werden konnte? Ein erster und großer Schritt ist den vier alliierten Besatzungsmächten zuzuschreiben. Durch ihre rege Ausstellungstätigkeit brachten sie Kunstwerke aus Frankreich, England, Russland und Amerika, aber auch aus der Schweiz und Italien nach Österreich, um ihr Kulturgut als Gegenpol zur faschistischen Ideologie zu präsentieren. Es wurden Werke des Impressionismus, des Expressionismus, des Kubismus, des Surrealismus und der abstrakten Malerei gezeigt.²⁷ Die sowjetischen Besatzungsmächte stellten Werke des sozialistischen Realismus aus, die jedoch bei den österreichischen Künstlern auf wenig Beachtung stießen.²⁸

Eine von den Franzosen 1946 gegründete bedeutende Institution war das Institut Français in Innsbruck, das ein Jahr später auch in Wien im Palais Lobkowitz (1010 Wien) einen Standort erhielt. Das Institut Français betrieb von Anfang an eine gezielte Kulturpolitik, die vor allem auf eine Propagierung und Vermittlung der französischen kulturellen Leistungen innerhalb des besetzten Österreichs ausgerichtet war. Mit dieser Institution schaffte es Frankreich unter den konkurrierenden Besatzungsmächten die führende Stellung einzunehmen.²⁹

²⁶ Sotriffer 1994, S. 18.

²⁷ Vgl. Nagler 1994, S. 872.

²⁸ Vgl. Schmied 2002, S. 113.

²⁹ Vgl. Dankl 1996, S. 66-68.

Die zentrale Figur im Kulturinstitut in Innsbruck war Maurice Besset, der von der propagandistischen Linie abwich und das Institut in den 1950er Jahren zu einem Zentrum der Moderne machte, wodurch es für die bildende Kunst in ganz Österreich große Bedeutung erlangte. Sein Ausstellungsprogramm war dahin ausgerichtet, der Öffentlichkeit einen Weg zu den internationalen neuen Strömungen der Kunst zu weisen. Die Schwerpunkte lagen dabei auf dem Fauvismus, dem Kubismus und dem Informel. Unter der Leitung von Maurice Besset wurden beispielsweise Ausstellungen wie „Meisterwerke der französischen Malerei der Gegenwart“ (1946), „Meister der französischen Graphik der Gegenwart“ (1949), „Musik und bildende Kunst“ (1949), „Französisches Kunstschaffen in 10 Jahren“ (1950), „Wotruba, Léger, Matisse, Rouault“ (1950), „Handzeichnungen französischer Bildhauer des 20. Jahrhunderts“ (1952), „Picasso: Graphik“ (1958) oder „Ecole de Paris“ (1960) am Institute Français organisiert. Zu sehen waren einerseits Werke von Vertretern der klassischen Moderne wie Pablo Picasso, Georges Braque oder Fernand Léger. Andererseits wurden erstmals Werke der abstrakten französischen Malerei der Gegenwart mit Arbeiten von Künstlern wie Hans Hartung, Gérard Schneider, Gustave Singier, André Marchand, Jean Le Moal, Pierre Tal Coat, Edouard Pignon, Alfred Manessier, Roger Bissière, Pierre Soulage, Georges Mathieu, Nicolas de Staël oder Serge Poliakoff vorgestellt, um nur einige zu nennen.³⁰

Ein Großteil des österreichischen Publikums lehnte die Ausstellungen des Institut Français wie so vieles Neue und Unbekannte ab. Für die heimischen Künstler hingegen, die in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkrieges von all diesen Strömungen abgeschnitten bzw. isoliert waren, boten sie die Gelegenheit die Künstler und Werke der internationalen Stilrichtungen kennenzulernen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen.³¹

Großer Verdienst ist auch drei österreichischen Künstlern der älteren Generation zuzuschreiben: Herbert Boeckl, Albert Paris Gütersloh und Fritz Wotruba. Sie ermöglichten es, dass der Lehrbetrieb kurze Zeit nach Kriegsende wieder aufgenommen werden konnte. Herbert Boeckl ergriff dabei die Initiative und stellte mit Fritz Wotruba und Albert Paris Gütersloh ein von der politischen Vergangenheit unbelastetes Professorenkollegium zusammen. Die Akademie der bildenden Künste war von größeren Zerstörungen verschont geblieben und wurde auch nicht von den

³⁰ Vgl. Dankl 1991, S. 52-58.

³¹ Vgl. Dankl 1996, S. 66-81.

Besatzungsmächten in Anspruch genommen, wodurch sie sofort wieder für die Lehre in Betrieb genommen werden konnte.³²

Alle drei Künstler beeinflussten und prägten ihre jüngeren Kollegen weniger durch ihre eigenen Arbeiten, als durch ihr pädagogisches Können. Herbert Boeckl brachte seinen Studenten zum einen die Kunst Paul Cézannes sowie den Kubismus nahe, zum anderen ist er aber als der Begründer der österreichischen Variante der ungegenständlichen Malerei, nämlich der Naturabstraktion, zu sehen.³³ Albert Paris Gütersloh importierte den Surrealismus. Er sammelte eine Reihe junger Künstler um sich, aus denen später die Gruppe der „Wiener Schule des phantastischen Realismus“ werden sollte. Er zeigte ihnen die präzise Arbeitsweise der Quattrocentisten und der Manieristen und ließ sie die Werke von Pieter Brueghel d. Ä. und Hieronymus Bosch im Kunsthistorischen Museum und in der Gemäldegalerie der Akademie studieren.³⁴ Fritz Wotruba, der nach dem Krieg aus dem Schweizer Exil nach Österreich zurückgekehrt war, sorgte auch im Bereich der Plastik für einen Neubeginn und brachte aus seinem Umfeld viele Bildhauer von bemerkenswerter Qualität hervor.³⁵

Am Ende der 1940er bzw. am Anfang der 1950er Jahre begannen sich vor allem zwei dominierende Lager innerhalb der modernen Kunst herauszubilden. Auf der einen Seite gab es die Abstrakten, die sich wiederum in verschiedene Richtungen entwickelten, und auf der anderen Seite gab es die Wiener Schule des phantastischen Realismus. Während es bei den Vertretern der abstrakten Kunst um Formaflösung und oftmals um eine schnelle Arbeitsweise ging, war den phantastischen Realisten formale Präzision sowie ein gewissenhaftes, altmeisterliches und daher auch langsames Arbeiten wichtig.³⁶

Nach dem Krieg und bis in die 1950er Jahre hinein arbeiteten die Abstrakten und die phantastischen Realisten trotz aller Verschiedenheit eng zusammen, gehörten denselben Vereinen an und organisierten gemeinsame Ausstellungen. Dies erklärt sich durch den Widerstand und die grundsätzliche Ablehnung der Werke dieser Künstler durch das Publikum. Erst ab dem Zeitpunkt, als die einzelnen Künstler Anerkennung erfuhren und Erfolg hatten, begannen sich deren Wege zu trennen.³⁷ Ein weiterer Grund, der diese zwei verschiedenen Gruppen miteinander verband, war die

³² Vgl. Breicha 1996, S. 62.

³³ Vgl. Rohsmann 1996, S. 201.

³⁴ Vgl. Schmied 1979, S. 92.

³⁵ Vgl. Werkner 1984, S. 86.

³⁶ Vgl. Köller 1965, S. 72.

³⁷ Vgl. Schmied 1996, S. 32.

gemeinsame Ablehnung aller realistischen Malerei, die ihnen als unzeitgemäß erschien.³⁸

Betrachtet man die Vertreter des abstrakten Lagers, so zeigt sich, dass es wie bereits erwähnt, kein einheitliches war. Es gab zwei verschiedene Gruppierungen: zum einen die Künstler, die kubistisch, geometrisch und konstruktivistisch malten. Man kann ihre Werke auch unter dem Begriff „Geometrische Ungegenständlichkeit“ zusammenfassen. Zum anderen gab es die Künstler, die sich malerisch-gestisch ausdrückten. Hier kann man nochmals zwischen der expressiven und der informellen Seite unterscheiden.³⁹ Vertreter des österreichischen geometrisch-ungegenständlichen Lagers sind beispielsweise Carl Unger, Gottfried Goebel, Peter Palffy, Johann Fruhmann, Hans Nagelmüller, Mario Declava oder Gustav Kurt Beck. Zu den Künstlern der expressiven Abstraktion zählen zum Beispiel Grete Yppen, Walter Eckert oder Karl Kreuzberger. Dem Informel, bzw. seinen verschiedenen Varianten, gehören Arnulf Rainer, Hans Staudacher, Markus Prachensky und Oswald Oberhuber an.⁴⁰ Künstler wie Josef Mikl, Wolfgang Hollegha und Max Weiler bewegten sich zwischen diesen verschiedenen Stilrichtungen und sind deshalb schwer einzuordnen.

Arnulf Rainer und Maria Lassnig stellten erste Kontakte mit dem Informel her, als sie 1951 nach Paris fuhren, um sich mit dem Surrealismus auseinanderzusetzen und André Breton zu treffen. Diese Begegnung erwies sich allerdings als Enttäuschung. Dennoch kamen sie zu neuen Erkenntnissen, als sie die von Michel Tapié organisierte Ausstellung „Véhémences confrontées“ in der Galerie Nina Dausset besuchten und dort die aktuellen Tendenzen europäischer und amerikanischer informeller Malerei kennenlernten. In dieser Schau sahen Arnulf Rainer und Maria Lassnig das, was sie bei den Surrealisten zu finden gehofft hatten. Mit dieser Erfahrung fuhren sie nach Österreich zurück und verarbeiteten dort das Gesehene in ihren eigenen Werken.⁴¹

Hans Staudacher fuhr zwischen 1958 und 1960 ebenfalls mehrmals nach Paris. Auf diesen Reisen setzte er sich mit der neuen École de Paris sowie dem Tachismus und der lyrischen Abstraktion auseinander, die er dann in Österreich verarbeitete und an seine Kollegen vermittelte.⁴²

³⁸ Vgl. Schurian 1997, S. 16.

³⁹ Vgl. Dankl 1996, S. 66.

⁴⁰ Vgl. Nagler 1994, S. 876.

⁴¹ Vgl. Schmied 2002, S. 115.

⁴² Vgl. Rohsmann 1996, S. 202.

Die zweite große bedeutende Strömung, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich entwickelte, war, wie bereits erwähnt, der phantastische Realismus. Ursprünglich wurden die Künstler als Wiener Surrealisten bezeichnet. Der Kritiker Johann Muschik benannte dann die Gruppe, die aus Wolfgang Hutter, Arik Brauer, Anton Lehmden, Rudolf Hausner und Ernst Fuchs bestand, als Wiener Schule des phantastischen Realismus.⁴³ Die Vertreter des Wiener phantastischen Realismus kehrten viele Tendenzen des Surrealismus in ihr Gegenteil um. Sie interessierten sich beispielsweise nicht für die *écriture automatique*. Es ging ihnen auch nicht um Verdunkelung, Unordnung und Anarchie, wie es André Breton gefordert hatte, sondern um die Klärung und Deutung der eigenen Situation und schlussendlich um die Überwindung des Surrealismus.⁴⁴

Mehrere Aspekte trugen zum Entstehen des phantastischen Realismus in Wien bei. Einer wurde bereits erwähnt, nämlich Albert Paris Gütersloh als Lehrer an der Akademie der bildenden Künste, der seine Studenten ermutigte im phantastischen Stil zu malen und ihnen als Präsident des Art Clubs bessere Ausstellungsmöglichkeiten verschuf. Des Weiteren hatten die jungen Künstler die Chance, in Wien die Werke von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel d. Ä. zu studieren. Eine weitere wichtige Persönlichkeit für die Vertreter des phantastischen Realismus war Edgar Jené, ein aus Saarbrücken stammender Maler, der 1935 aus Paris nach Wien kam und hier die Gedanken und Ideen André Bretons verbreitete.⁴⁵

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gab es kaum Orte, an denen die Künstler, die sich mit den modernen Tendenzen und Strömungen auseinandersetzten, ihre Werke präsentieren konnten. Es gab die Wiener Secession⁴⁶, die gegen Ende des Krieges zwar stark zerstört wurde, deren Wiederaufbau aber schnell in die Wege geleitet wurde. So konnte sie als Ausstellungsort sehr bald wieder genutzt werden. Von großer Bedeutung war auch der 1947 gegründete Art Club, der zuerst in den Räumen der Secession und der Zedlitzhalle⁴⁷ ausstellte, bis er 1951 sein eigenes Lokal, den „Strohkoffer“⁴⁸ eröffnete, der zu *dem* zentralen Treffpunkt der Nachkriegsavantgarde wurde.⁴⁹ Im Jahr 1954 kam eine weitere wichtige Institution hinzu: die Galerie St.

⁴³ Vgl. Schmied 2002, S. 120.

⁴⁴ Vgl. Schmied 1974, S. 62.

⁴⁵ Vgl. Schmied 2002, S. 120.

⁴⁶ Wiener Secession, Friedrichstrasse 12, 1010 Wien.

⁴⁷ Zedlitzhalle: ab 1938 in Wiener Kunsthalle umbenannt, Zedlitzgasse 6, 1010 Wien, wurde 1965 abgerissen.

⁴⁸ Der „Strohkoffer“ befand sich unter der Kärntner Bar/Loos Bar, Kärntner Durchgang 10, 1010 Wien.

⁴⁹ Siehe dazu Wolfgang Denk (Hg.), Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, Krems, 2003.

Stephan⁵⁰. Die von Monsignore Otto Mauer gegründete Galerie wurde zum Zentrum der Informellen in Österreich. Die Hauptakteure dabei waren Josef Mikl, Wolfgang Hollegha, Markus Prachensky und Arnulf Rainer.⁵¹

Neben der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, dem Art Club und den Künstlern der Galerie St. Stephan gab es noch zwei weitere Künstlervereinigungen, die sich mit moderner Kunst und den aktuellen Strömungen beschäftigten, nämlich den Hagenbund und Der Kreis. Der Hagenbund wurde im Jahr 1900 gegründet und mit dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland aufgelöst. 1947 wurde er als Neuer Hagenbund erneut aktiviert. Jedoch konnte er seine alte Bedeutung nicht mehr wiedererlangen.⁵² Der 1946 gegründete Verein Der Kreis, der im Gegensatz zum Art Club eine gemäßigtere Gruppe von Malern darstellte, beschäftigte sich ebenfalls mit den aktuellen Kunstströmungen, vor allem mit den abstrakten Tendenzen. Bereits in den 1960er Jahren begannen die Mitglieder allerdings wieder realistischer zu malen. Der Kreis wurde 1980 aufgelöst.⁵³

Wie bereits erwähnt, gab es in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg kaum Galerien, die sich der zeitgenössischen Kunst widmeten. Neben der Galerie St. Stephan gab es die 1955 reaktivierte Galerie Würthle⁵⁴, die von Fritz Wotruba beraten wurde, sowie die 1960 eröffnete Galerie im Griechenbeisl⁵⁵. Diese Institutionen boten für die Künstler einige der wenigen Plattformen, um ihre Kunst zu präsentieren.⁵⁶

⁵⁰ Heutige Galerie nächst St. Stephan, Grünangergasse 1, 1010 Wien.

⁵¹ Siehe dazu Robert Fleck, Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kulturbetrieb in Österreich, Bd. 1, Die Chronik, Wien, 1982.

⁵² Vgl. Natter 1994, S. 19.

⁵³ Vgl. Zaunschirm 1984, S. 128-129.

⁵⁴ Galerie Würthle, Weihburggasse 9, 1010 Wien.

⁵⁵ Galerie im Griechenbeisl, Fleischmarkt 11, 1010 Wien.

⁵⁶ Vgl. Baum 1996, S. 76.

3 Carl Ungers Landschaften

In den folgenden Ausführungen werden nun die Landschaftsdarstellungen Carl Ungers betrachtet und analysiert. Dabei werden die Bilder in Themenblöcke zusammengefasst und weitestgehend chronologisch aufgearbeitet. Die einzelnen Kapitel geben dabei einen Überblick über das gesamte Schaffen Carl Ungers im Bereich der Landschaftsdarstellungen. Sie behandeln aber nicht jedes einzelne je von ihm gemalte Landschaftsbild, sondern eine Auswahl an Werken die seinen stilistischen Werdegang wiedergibt. Bei der Betrachtung der Landschaftsdarstellungen im Ganzen wird sich zeigen, dass Carl Unger mit vielen verschiedenen Stilen gearbeitet und experimentiert hat. Schlussendlich wird der Versuch angestellt, der Frage auf den Grund zu gehen, warum in seinem Werk solch eine Vielfalt an Kunststilen zu finden ist.

Nach einer kurzen impressionistischen Phase am Beginn seiner Malerkarriere begann sich Carl Unger mit der expressionistischen Malweise auseinanderzusetzen und entwickelte dann, auch durch den Einfluss seines Lehrers Herbert Boeckl, eine Art der Naturabstraktion, die für sein weiteres Werk typisch bleiben sollte. Diese Naturabstraktion fand durch die verschiedenen Stile, mit denen sich der Künstler im Laufe seines Lebens auseinandersetzte, immer wieder einen unterschiedlichen Ausdruck. Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bedeutete auch für Carl Unger ein Aufholen der verlorenen Zeit und ein Wiederanknüpfen an die aktuellen und neuen Tendenzen in der Kunst. In der zweiten Hälfte der 1940er Jahre setzte er sich mit dem französischen Kubismus auseinander, dessen Art der Formzerlegung ihm bei seiner Abstraktion der Naturformen sehr gelegen kam. Nach einer kürzeren vom Konstruktivismus geprägten Phase in der Mitte der 1950er Jahre, begann er in der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts seine Naturvorbilder immer stärker zu abstrahieren und sie im Stil des Informel zu verarbeiten.

Carl Unger verlor in seinen Landschaftsdarstellungen nie den Bezug zur Wirklichkeit, zur realen Natur. Selbst in seinen rein abstrakten Werken setzte er die Erlebnisse um, die ihm die Landschaft vermittelt hatte. Er suchte in ihr einen transzendenten Hintergrund, den er dann durch die Farbe zu Papier oder auf die Leinwand brachte⁵⁷, wie er auch selbst erklärte:

⁵⁷ Vgl. Schmied 1998, S. 6.

„Meine rein abstrakten Bilder ... hatten natürlich auch Naturbezüge. Ich hätte nie Artefakte malen können, ich mußte immer an die Landschaft denken. Ich habe die Erlebnisse umgesetzt und wenn es dann auch Kreise waren und geometrische Formen, so hatte ich einen transzendenten Hintergrund, auch die Farbe und die Spannungen.“⁵⁸

Sein stets vorhandener Bezug zur Wirklichkeit sorgte dafür, dass seine Landschaften nie den Schein einer bloßen Konstruktion oder abstrakten Illusion erweckten. So gesehen kann man auch sagen, dass Carl Unger weniger in der Art von Abstraktion im Sinne von Loslösung der Wirklichkeit malte, als viel eher im Sinne einer Reduktion von gegenstandsbezogenen Formen. Anders ausgedrückt, betrieb er eine abstrahierende Reduktion der Landschaft.⁵⁹

Seine Bildthemen fand Carl Unger sowohl in der Stadt, wie zum Beispiel in Wien an der Donau oder am Donaukanal, als auch am Land, wie beispielsweise in Unterpurkersdorf, in Stein an der Donau, in Mattersburg, im Kamptal oder am Attersee. Ebenso viele Eindrücke lieferten ihm seine Reisen nach Sanary-sur-Mer, Kreta oder in den Orient. Von den Bildthemen die er an den eben genannten Orten fand, entstanden stets mehrere Fassungen. Er versuchte damit immer wieder neue und andere Problemlösungen zu finden.⁶⁰

Zwei Künstler der klassischen Moderne übten in gewisser Weise Einfluss auf das Werk Carl Ungers aus, zum einen Paul Cézanne und zum anderen Wassily Kandinsky. Paul Cézanne galt sowohl für die Kubisten als auch für die Abstrakten als Vorreiter dieser Strömungen. In seinen Landschaftsdarstellungen entformte er sozusagen das Gesehene, indem er auf die Perspektive und die Körperhaftigkeit der Motive keine Rücksicht nahm und die Gebilde zu teils geometrischen Formen in einer kräftigen Farbigkeit vereinfachte, wie beispielsweise einen Berg in eine Pyramidalform.⁶¹ Vor allem in seinem Spätwerk malte er so, dass man im ersten Moment nicht die dargestellten Motive erkennt, sondern eine Textur aus Farbformen, die es zu entwirren gilt.⁶² Dies war das Ziel Cézannes bei der Darstellung der Natur, wie er auch selbst sagte: *„Nach der Natur malen bedeutet aber nicht, das Objekt kopieren, sondern Farbeindrücke realisieren.“⁶³* Diesen Umgang mit Naturdarstellungen findet man auch bei Carl Unger, der, angeregt durch seinen Lehrer Herbert Boeckl, im Jahr 1936 eine

⁵⁸ Zitat von Carl Unger in: Nagler/Patka 2000, S. 36.

⁵⁹ Vgl. Mrazek 1978, S. 5.

⁶⁰ Vgl. Wagner 1982, S. 6.

⁶¹ Vgl. Lützelner 1961, S. 45.

⁶² Vgl. Boehm 2007, S. 200.

⁶³ Stadler 1964, S. 131.

Reise nach Paris machte, um die große Cézanne-Ausstellung in der Orangerie zu besuchen. Diese hinterließ bei ihm einen nachhaltigen Eindruck und beeinflusste sein weiteres Malen.

Einen ebenso starken Einfluss, vor allem auf die abstrakt malenden Künstler, hatte Wassily Kandinsky, der mit seinen Improvisationen und Kompositionen zu den Vorreitern der Abstraktion gehörte. Dennoch findet man in seinen Werken auch oft landschaftliche Rudimente, figurative Kürzel und schwebende Motive, die zwar keine Natur darstellen, aber zumindest noch einen Bezug zu ihr herstellen.⁶⁴ Carl Unger begegnete den Werken Kandinskys auf einer Ausstellung in Paris im Jahr 1949, wo ihn insbesondere die Spätwerke des Malers beeindruckten. Die Auseinandersetzung mit Wassily Kandinsky führte allerdings nicht dazu, seinen Stil zu übernehmen, sondern es beeinflusste die Art, wie Carl Unger die Natur analysierte und ihre Formen organisierte.⁶⁵

Carl Ungers Schaffen fand in einer Zeit statt, in der viele neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten vom Ausland nach Österreich kamen und seine Malerei prägten, was sich dann in seinen verschiedenen stilistischen Ausformungen widerspiegelte. So entstanden seine Werke unter verschiedenen Einflüssen. Aus Österreich beeinflusste ihn vor allem Herbert Boeckl, indem er die österreichische Variante der Naturabstraktion vermittelte sowie die Kubismusreflexion nach 1945 vorantrieb.⁶⁶ Gleichzeitig beschäftigte sich Carl Unger mit den von Frankreich ausgehenden Kunstströmungen, wobei er und seine österreichischen Kollegen zuerst mit einer vom Kubismus ausgehenden, geometrischen Abstraktion konfrontiert wurden und ab den 1950er Jahren die französischen Vertreter des Informel kennenlernten. Diese Auseinandersetzung wurde vor allem durch die Ausstellungen der Besatzungsmächte ermöglicht, wobei besonders das Wirken des französischen Kulturinstitutes in Innsbruck und Wien hervorzuheben ist. Carl Unger experimentierte mit all diesen neuen künstlerischen Möglichkeiten und versuchte seine eigene Ausdrucksweise mit den internationalen Innovationen zu verbinden.⁶⁷ Dabei legte er sich, wie man in den folgenden Kapiteln sehen wird, nicht auf einen bestimmten Stil fest, sondern probierte sich im Gegenständlichen wie im Ungegenständlichen und vom Kubismus bis zum Informel. In der Verarbeitung dieser verschiedenen Stile entwickelte

⁶⁴ Vgl. Steiningger 2008, S. 69.

⁶⁵ Vgl. Wagner 1982, S. 31.

⁶⁶ Vgl. Rohsmann 1996, S. 201.

⁶⁷ Vgl. Ecker 2010, S. 22.

er dennoch eine eigene charakteristische Handschrift, die in den folgenden Kapiteln herausgearbeitet werden soll. In diesem Kontext ist Carl Ungers Malerei zu betrachten.

3.1 Vom expressiven Ausdruck zu kristalliner Klarheit

3.1.1 Frühwerk (1931-1945)

Bevor sich Carl Unger der expressionistischen Malweise zuwandte, weisen seine Landschaften die in den 1930er Jahren entstanden sind, einen impressionistischen Charakter auf. So entstand beispielsweise das Ölgemälde „Landschaft mit Weißensee in Kärnten“ (Abb. 1) aus dem Jahr 1937. Das querformatige Bild gibt den Blick, von einer Anhöhe aus, auf eine Landschaft frei, die sich bis in den Bildmittelgrund erstreckt. Im Zentrum liegt ein See, der im Vordergrund von einer Wiese mit Bäumen umgeben ist und im Hintergrund von Bergen hinterfangen wird, über denen sich ein wolkenverdeckter Himmel spannt. Der Tiefenraum wird in dieser Landschaftskomposition durch mehre Elemente erzeugt. Zum einen durch die Luftperspektive, durch die die Berge im Hintergrund in verschiedenen Blauschattierungen erscheinen. Diese wirkt sich auch auf den See aus, dessen Farbabstufungen von einem dunkleren Blauton im Vordergrund hin zu einem kalten Hellblau im Hintergrund reichen. Zum anderen wird der Tiefenraum auch durch die vertikale Anordnung der Bäume auf den planen grünen Flächen im Vordergrund erzeugt. Carl Unger spielte in diesem Gemälde mit dem Verhältnis von Bildfläche und Bildraum, denn während er mit den Bergen, dem See und den Bäumen räumliche Tiefe schuf, erzeugte er mit den breiten, flächigen, vertikal ins Bild gesetzten Pinselstrichen am linken Bildrand eine Flächenhaftigkeit. Ein schnell gesetzter, lockerer und zum Teil strichelnder Pinselstrich sowie atmosphärische Farben beherrschen den Landschaftsausschnitt. Düninflüssige, transparente Ölfarben sind in Form von lasierenden Schichten aufgetragen, wodurch die Tiefenwirkung des Bildes nochmals vergrößert wird. An gewissen Stellen scheint sogar die Leinwand durch, wie beispielsweise bei dem Berg am rechten Bildrand. Dieser wirkt dadurch besonders hell ins Licht gesetzt. Insgesamt erzeugt die Komposition den Eindruck von Ruhe und Ausgewogenheit.

Die zu Beginn der 1940er Jahre entstandenen Werke Carl Ungers zeigen einen starken Einfluss von Herbert Boeckl, dessen Schüler er von 1935 bis 1939 an der

Akademie der bildenden Künste in Wien gewesen war. Er übernahm von seinem Lehrer zum einen den expressiven Pinselstrich und zum anderen die kräftige Farbigkeit. Kontakt bestand zwischen den beiden aber auch außerhalb der Akademie. Beispielsweise begleitete Carl Unger Herbert Boeckl im Sommer 1938 auf seinen Maltouren ins Burgenland, wo er seinem Lehrer die Farben mischte und die beiden nebeneinander an denselben Motiven arbeiteten. Boeckl war es auch, der Carl Unger die Lehren Paul Cézannes näher brachte und ihn dazu aufforderte, sich mit dem Werk des Künstlers zu beschäftigen.

In der Gouache „Steinbruch in St. Margareten bei Rust“ (Abb. 2) aus dem Jahr 1941 und dem Ölgemälde „Gärtnerei im Clam-Gallas-Garten I“ (Abb. 3) von 1942 ist der von Herbert Boeckl beeinflusste expressionistische Stil Carl Ungers gut zu erkennen. Beide Bilder zeugen von einer intensiven und kräftigen Farbigkeit, die sich Carl Unger bis zum Schluss erhalten sollte.⁶⁸ Die Gouache, die den Steinbruch in St. Margareten bei Rust (Abb. 2) in Form eines Querformats zeigt, lässt den Blick des Betrachters in einer leichten Untersicht über einen Graben hinweg auf die Felswände des Steinbruchs sowie ein Haus fallen. Der Graben, der den Vordergrund bildet und die gesamte untere Bildhälfte einnimmt, verleiht der Komposition eine Tiefenwirkung. Er lenkt den Blick auf einen Fluchtpunkt, der durch eine kleine, dreieckige, gelbe Fläche markiert ist, die sich neben dem Haus auf der rechten Bildseite befindet. Durch die Luftperspektive leuchten die Felsmassen, die das Haus hinterfangen, am Horizont in einem Blautönen, der sich der Farbe des Himmels annähert. Einen weiteren Blickfang bildet eine prismatische Form in der linken oberen Bildhälfte, die aus der Felslandschaft hervorsticht. Auf diese Weise erzeugte Carl Unger, wie bereits in dem Gemälde „Landschaft mit Weißensee in Kärnten“ (Abb. 1), eine Spannung zwischen Tiefenraum und Flächenhaftigkeit. Die Malstruktur entwickelt sich aus freien, gewellten Linien und unruhigen, sich überlappenden Farbflächen. Die expressive Farbigkeit scheint die gesamte Landschaft zum Glühen zu bringen. Der lasierende Farbauftrag und die energische Pinselzeichnung sorgen dafür, dass sich die einzelnen Farbflächen durchdringen und somit einen eruptiven Schwung expressiver Bewegtheit in die Komposition hineinbringen.

Das querformatige Ölgemälde „Gärtnerei im Clam-Gallas-Garten I“ (Abb. 3) zeigt ein Haus in einem Garten an dem ein Weg entlang führt. Im Vordergrund erheben sich in der Mitte ein Hochbeet sowie ein Baum am linken Bildrand, der seine Zweige bis in die Bildmitte ausbreitet und dabei das Haus teilweise überlappt. Den Hintergrund bildet

⁶⁸ Vgl. Smola 2006, S. 28.

eine dichte Farbfläche in verschiedenen Grüntönen. Der Titel verrät, dass es sich dabei um eine Gärtnerei in einer Gartenanlage handelt. Die einzelnen Motive der Komposition sind stark stilisiert dargestellt. Der Weg, die Rasenfläche und das Hochbeet erzeugen einen horizontalen Zug der zu einem Fluchtpunkt auf der linken Seite außerhalb des Bildes führt. Vertikale Kontraste ergeben sich durch den Baum und die Architektur des Hauses. Die gesamte Komposition ist durch eine lineare Bildanlage gekennzeichnet, in der farbige Geraden eckige Brechungen erzeugen. Dies ist besonders markant an der Brechung von der dunklen Fläche des Hintergrundes mit dem roten Hausdach zu erkennen, aber auch an der Stelle, wo der Weg und die Rasenfläche aneinander treffen. Das Farb- und Linienkonzentrat generiert in diesem Gemälde eine optische Dichte. Carl Unger arbeitete sowohl mit aktiven als auch mit passiven Linien. Besonders deutlich treten die schwarzen Umrisslinien des Baumes hervor. Diese ausgeprägten Konturierungen unterstreichen die Massigkeit der einzelnen Teile des Baumes. Zwei weitere Komponenten, die die Komposition beherrschen, sind die Farbgebung sowie der Farbauftrag. Grundsätzlich bestimmen drei Farben das Bild: Rot, Grün und Blau. Sie werden im ganzen Bild als benachbarte Farbeinheiten eingesetzt und erzeugen so starke Farbkontraste. Breite, kräftige Pinselstriche sorgen für einen dichten, kompakten und pastosen Farbauftrag.

Dieses Werk Carl Ungers verweist auf die Rezeption des deutschen Expressionismus, wie man im Vergleich mit Erich Heckels (1883-1970) Ölgemälde „Rote Häuser“ (Abb. 4) aus dem Jahr 1908 oder Gabriele Münters (1877-1962) Ölgemälde „Blick aufs Murnauer Moos“ (Abb. 5), ebenfalls von 1908, erkennen kann. In diesen Beispielen sind die breite Pinselführung, die schwarzen Umrisslinien und die intensive Farbigekeit zu sehen, die auch in Carl Ungers Werk zu finden sind.

Die Hauptphase des deutschen Expressionismus ist in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auszumachen, also in einer politisch unruhigen Zeit, die von gesellschaftlichen Umbrüchen geprägt war und in der Katastrophe des Ersten Weltkrieges mündete. Die Geschehnisse dieser Zeit wurden von den Vertretern des deutschen Expressionismus in der für sie typischen Weise verarbeitet.⁶⁹ Deren Werke charakterisieren sich durch einen freien Umgang mit oft ungemischten Farben, einen prägnanten Pinselstrich, holzschnittartige Formen, eine Motivreduzierung auf markante Formelemente und der Auflösung der traditionellen Perspektive. Nicht die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe wurde angestrebt, sondern der subjektive und der der Emotion folgende Ausdruck. Die zwei wichtigsten Künstlergruppen des deutschen

⁶⁹ Vgl. Düchting 2005, S. 6-8.

Expressionismus waren „Die Brücke“ und „Der Blaue Reiter“.⁷⁰ Grundsätzlich spielte der Expressionismus in Österreich auch noch in den 1940er Jahren eine große Rolle. So bediente sich auch Carl Unger der Ausdrucksweise dieser Stilrichtung vor allem in der Zeit während des Zweiten Weltkrieges. Einerseits war er in dieser Zeit noch sehr stark von seinem Lehrer Herbert Boeckl beeinflusst, der selbst im expressionistischen Stil malte. Andererseits kann ihm diese Stilrichtung aber auch in der Zeit des Zweiten Weltkrieges, die von großem Leid geprägt war, als passendes Ausdrucksmittel gedient haben, wie auch schon den Vertretern des deutschen Expressionismus der ersten Stunde.

3.1.2 Mattersburg (1947)

In der zweiten Hälfte der 1940er Jahre begann sich Carl Unger langsam vom Stil seines Lehrers Herbert Boeckl zu emanzipieren. Parallelen gab es zwar immer noch und sie sind auch im gesamten Werk Carl Ungers immer wieder zu finden, wurden aber zunehmend seltener. Im Jahr 1947 entstanden mehrere Ansichten der Stadt Mattersburg und ihrer Umgebung im Burgenland. Diese Serie weist zwar noch dieselbe intensive Farbigkeit auf die auch in seinem Frühwerk zu finden ist, es ist aber nichts mehr von der expressiven Pinselführung zu sehen, die Carl Unger noch während des Krieges betrieben hatte. Ganz im Gegenteil, denn er begann sich nun mit dem Prinzip der Farbflächenmalerei auseinanderzusetzen. Die Landschaft wird dabei aus deutlich voneinander abgesetzten farbigen Flächen zusammengefügt. Die Farbigkeit dieser Flächen entspricht dabei nicht dem realen Naturvorbild, sondern erhält eher einen dekorativen Charakter.⁷¹

Die zwei Werke „Ziegelteich bei Mattersburg“ (Abb. 6) und „Großer Ziegelteich“ (Abb. 7), beide aus dem Jahr 1947, zeigen die eben erwähnte Form der Gestaltung der Natur. Im querformatigen Ölgemälde „Ziegelteich bei Mattersburg“ (Abb. 6) blickt der Betrachter von einer Anhöhe auf eine stark stilisierte Landschaft, die sich in Flächenkompartimente auflöst. Dennoch sind die einzelnen Landschaftselemente noch zu erkennen. Im Vordergrund breitet sich der Teich quer über die gesamte Bildfläche aus. Dahinter erheben sich mehrere Häuser am rechten Bildrand. Parallel dazu nimmt ein großer Hügel den Mittelgrund der linken Bildhälfte ein. Der Landschaftsausschnitt

⁷⁰ Vgl. Springer 1999b, S. 114-115.

⁷¹ Vgl. Smola 2006, S. 36.

wird von einem blauen Himmel hinterfangen. Besonders prägnant sticht in dieser Komposition die flächige Ausarbeitung der Motive hervor. Der Teich erzeugt keinen Tiefenraum, sondern ist als mehreckige, schwarz konturierte Fläche dargestellt, die von der rechten unteren Bildecke schräg nach oben führt. Auch die Häuser, der Boden und der Hügel setzen sich aus verschiedenen Farbfeldern zusammen. Eine gewisse Tiefe entsteht durch die Linienführung, die größtenteils aus passiven, geschwungenen Linien besteht. Diese führen zu einem Fluchtpunkt über dem Haus am rechten Bildrand. Ein weiterer Tiefenzug ergibt sich durch die farbliche Ausarbeitung des Himmels, der vom oberen Bildrand zur Bildmitte hin immer heller wird. Dasselbe trägt die Luftperspektive bei, durch die die Berge, die hinter den Häusern kaum sichtbar hervorragen, im Blau des Himmels gefärbt sind. Die Landschaft ist in einem breiten, fast spachtelartigen Pinselstrich gemalt. Durch diesen pastosen Farbauftrag ergibt sich auf der Bildfläche eine grobe Struktur mit erhabenen Rändern. Des Weiteren weist das Gemälde einen durchwachsenen Farbauftrag auf. Das gesamte Landschaftsmoment ist auf einer gelben Grundierung gemalt, die nur an der Stelle des Hügel betont hervorgehoben wird. Auf der restlichen Leinwand wurde sie in verschiedener Intensität übermalt.

Das ebenfalls querformatige, doch in seinen Maßen etwas größere Ölgemälde „Großer Ziegelteich“ (Abb. 7) ist in seinen Grundzügen ähnlich komponiert wie das Bild „Ziegelteich bei Mattersburg“. Der Betrachter blickt auch hier von einer Anhöhe auf eine Landschaft, deren Motive nur mehr teilweise zu erkennen sind. In dieser Variation des Ziegelteiches ist die Zerlegung der Landschaft in ornamentale Flächen noch ausgeprägter. Der Teich breitet sich als breite türkisfarbene Bahn in einer leichten Schräglage quer über die Bildmitte aus. Gerahmt wird er von einer grünen Fläche in der unteren Bildhälfte und einem Hügel in der oberen Bildhälfte. Dieser führt von der rechten Seite schräg nach unten auf die linke Seite und setzt sich aus verschieden geformten, bunten Farbfeldern zusammen. Hinter dem Hügel tritt eine weitere Grünfläche hervor, auf der ein schwarzes Haus, stilisiert dargestellte Baumkronen sowie ein Teil einer Stadt zu sehen sind. Letztere wird von dem Landschaftsmassiv überlagert, mit Ausnahme von zwei Schloten, die als schmale, vertikale Spitzen dahinter hervortreten. Ein einheitlich blau getönter Himmel schließt das Gelände nach oben hin ab. Das gesamte Landschaftsterrain besteht aus verschieden geformten Flächen, die sich zu einer kompakten Masse mosaikartig zusammenschieben. Die Farbfelder treffen in stufenartig geknickten, kantigen Formen und als passive Linien aufeinander. Das Formgefüge wird von zwei schwarzen Linien durchbrochen, wobei eine bestehend aus zwei parallel geführten Geraden vom linken Bildrand schräg nach

rechts unten verläuft und die andere sich in einer geschwungenen Form am unteren Bildrand über die gesamte Bildbreite zieht. Eine gewisse Tiefe wird durch die Schrägen im Bild erzeugt, die einmal vom linken Bildrand nach rechts unten und vom rechten Bildrand nach links unten auf die andere Bildseite führen. So wird der Eindruck einer Staffelung in die Tiefe erzeugt. Des Weiteren trägt die sehr kleine Gestaltung der Bäume und des Stadtausschnittes zur Tiefenwirkung bei. Die Komposition ist durch eine leuchtende Farbigkeit gekennzeichnet. Das Licht kommt nicht von einer externen Quelle, sondern geht von der Farbigkeit der Flächen aus. Die Motive sind in einem sehr breiten und glatten Pinselstrich gemalt. Von der erhabenen Textur des Farbauftrages des Gemäldes „Ziegelteich bei Mattersburg“ (Abb. 6) ist nichts mehr zu finden. Allerdings ist die Farbe auch hier an vielen Stellen durchwachsen aufgetragen. Grundsätzlich ist zur Farbgebung noch zu sagen, dass diese nicht mehr zwischen den einzelnen Motiven unterscheidet, um so eine Wertigkeit zu erzeugen. Alle Flächen sind im Bild in der gleichen Intensität wiedergegeben.

Die eben beschriebenen Darstellungen des Ziegelteiches erinnern an die Malweise des russischen Künstlers Serge Poliakoff (1900-1969). Dieser lebte ab 1918 in Frankreich und entwickelte in den 1940er Jahren, aber vor allem in den 1950er Jahren eine abstrakte Malerei, die aus puzzleartig verschränkten Formen in klaren, intensiven Farben bestand, wie beispielsweise das Ölgemälde „Composition“ (Abb. 8) aus dem Jahr 1953. Serge Poliakoff verzichtete in diesen Werken auf die Differenzierung zwischen Grund und Hintergrund. Bei ihm standen die Ausgewogenheit der Komposition und die Sensibilität für genau aufeinander abgestimmte Farben im Vordergrund.⁷² Die Kunst Poliakoffs kam auch durch die Ausstellungsarbeit des Institut Français nach Österreich. Carl Unger malte zu dieser Zeit noch nicht rein abstrakt, er könnte sich aber durchaus von Poliakoffs Malweise angeregt gefühlt haben. In seinem Gemälde „Großer Ziegelteich“ (Abb. 7) wird die Landschaft ebenfalls aus puzzleartigen Formen und passiven Linien gebildet.

Weitere Ansichten von Mattersburg verarbeitete Carl Unger in den zwei Ölgemälden „Landschaft bei Mattersburg“ (Abb. 9) und „Große Mattersburger Landschaft“ (Abb. 10) aus dem Jahr 1947. Beide Werke, die in Form eines Querformats ausgeführt sind, weisen einen sehr ähnlichen Bildaufbau auf. Der Betrachter blickt von einem erhöhten Standpunkt auf eine Landschaft, die sich aus der Schichtung von verschiedenfarbigen, bildparallel angeordneten, gewellten Bahnen ergibt, die die gesamte Leinwand überziehen. Unterbrochen wird diese kompositionell horizontale Anordnung nur von

⁷² Galerie Salis 1983, o.S.

den Bögen des rot leuchtenden Eisenbahnviadukts, die sich in der Bildmitte über die gesamte Bildbreite erstrecken. Hinter bzw. über dem Viadukt erhebt sich eine Stadtsilhouette aus der besonders der Kirchturm hervorsticht und somit einen weiteren vertikalen Bruch erzeugt. Trotz der flächigen Ausarbeitung ist ein leichter illusionistischer Tiefenraum zu bemerken, der einerseits durch die Schichtung der gewellten Farbbahnen von unten nach oben erzeugt wird und sich andererseits aus der Farbgebung des Himmels ergibt. Dieser ist von einem dunkleren Blauton am oberen Bildrand über ein helles Blau zu einem Rosaton in Richtung Bildmitte gestaltet. Beide Bilder sind in leuchtenden Farbflächen aufgebaut, wobei Blau- und Rottöne den Landschaftsausschnitt dominieren und dabei eine sich gegenseitig steigernde Wirkung erzielen. Wie bereits in der Darstellung „Großer Ziegelteich“ (Abb. 7) unterscheidet auch hier die Farbgebung nicht mehr zwischen den einzelnen Motiven, sondern gibt alle Flächen in der gleichen Intensität wieder.

Unterschiede sind vor allem im Farbauftrag und in der Liniengestaltung festzustellen. „Die Landschaft bei Mattersburg“ (Abb. 9) ist in einem sehr breiten Pinselstrich gemalt und weist einen spachtelartigen, pastosen Farbauftrag auf. Mehrere dicke, schwarze Konturlinien ziehen sich durch die sonst hauptsächlich aus passiven Linien zusammengesetzte Komposition. Warme Töne kennzeichnen die allgemeine Farbauswahl, wodurch in diesem Gemälde der Eindruck einer Abenddämmerung entsteht. Die „Große Mattersburger Landschaft“ (Abb. 10), die in ihrem Format etwas größer ausfällt, ist hingegen in kühleren und klaren Tönen gestaltet und erzielt damit die Wirkung der Wiedergabe einer Landschaft bei Tageslicht. Dieses Gemälde weist eine einheitlich glatte Pinselführung auf. Nur im Bereich der Stadt ist ein durchwachsender Farbauftrag zu erkennen. In diesem Werk dominieren passive Linien. Schwarze Konturlinien rahmen nur den Hügel, der die Stadt hinterfängt.

Obwohl sich Carl Unger zu dieser Zeit stilistisch bereits immer mehr von Herbert Boeckl entfernt hat, lassen sich doch noch gewisse Ähnlichkeiten ausmachen. So erinnern die Mattersburger Landschaften in ihrem Aufbau doch sehr an dessen Gemälde „Staatzer Kogel“ (Abb. 11) von 1940. Beide Künstler wählten einen ähnlichen Landschaftsausschnitt aus, der in Form von geschichteten Farbbahnen mit passiven Konturlinien komponiert ist. Des Weiteren kennzeichnet beide Werke eine intensive Farbigkeit, die alle Bildmotive in der gleichen Intensität wiedergibt.

Die Mattersburger Darstellungen lassen einzelne Motive noch eindeutig erkennen. Dennoch handelt es sich bereits um komponierte Landschaften, die einem gewissen

Abstraktionsprozess unterzogen wurden, der sich durch die Vereinfachung bzw. die Geometrisierung der Naturformen sowie durch die Abweichung der Farbigkeit vom realen Motiv ausdrückt. Diese Werkserie markiert den Beginn von Carl Ungers Gestalten in Variationen, dessen Ziel es war, die bestmögliche Darstellung zu finden. In dieser Zeit war er auch aktiv an der Gründung des Wiener Art Clubs beteiligt, die mit der Entstehung der Mattersburger Landschaften zeitlich zusammen fällt. Von 1947 bis zum Ende seiner Aktivitäten hatte Carl Unger darin eine Position im leitenden Ausschuss inne und übte zeitweise auch die Funktion des Stellvertreters des Präsidenten und die Funktion des Kassierers aus. Er nahm an allen Versammlungen teil und wurde wegen seiner zurückhaltenden Art von Alfred Schmeller als der „steinerne Gast“ bezeichnet. Seine Werke waren fast ausnahmslos in allen Ausstellungen des Art Clubs vertreten.⁷³

3.1.2.1 Der Art Club

Im Jahr 1947 gründete der Maler Gustav Kurt Beck in Wien die österreichische Sektion des internationalen Art Clubs mit Albert Paris Gütersloh als Präsidenten. Zu den Gründungsmitgliedern zählten neben Beck und Gütersloh, Edgar Jené, Paul Otto Haug, Carl Unger, Wander Bertoni, Maria Biljan-Bilger und Heinz Leinfellner.⁷⁴ Herbert Boeckl und Fritz Wotruba waren bei der Gründung zwar auch anwesend, es kam jedoch zu einem Streit zwischen Herbert Boeckl und Paul Otto Haug, woraufhin Boeckl das Treffen verließ und nie Mitglied im Art Club wurde. Fritz Wotruba solidarisierte sich mit Boeckl und wurde ebenfalls kein Art Club Mitglied.⁷⁵

Der Art Club war eine demonstrativ international eingestellte Organisation, die sich das Ziel gesetzt hatte, der österreichischen Moderne wieder den Anschluss an die internationale Kunstentwicklung zu verschaffen, nachdem man die Jahre zuvor vor allem mit einer national geprägten akademischen Kunst mit propagandistischem Inhalt zu tun hatte.⁷⁶ Die allgemeine Ablehnung der modernen Kunst in Österreich führte dazu, dass Künstler verschiedener Stilrichtungen im Art Club zusammenfanden. Carl Unger beschrieb die Situation folgendermaßen:

⁷³ Vgl. Smola 2006, S. 9.

⁷⁴ Die Angaben darüber, wer zu den Gründungsmitgliedern des österreichischen Art Clubs zählte, sind in der Literatur sehr unterschiedlich. Wolfgang Denk zählt zu den oben genannten beispielsweise noch Otto Basil, Wolfgang Hutter, Otto Mauer, Arnulf Neuwirth, Rudolf Pointner und Susanne Wenger dazu. Vgl. Denk 2003, S. 11.

⁷⁵ Vgl. Denk 2003, S. 11.

⁷⁶ Vgl. Fellner 1997, S. 180-182.

„Der Art Club war eine Zusammenfassung der fortschrittlichen Kräfte der österreichischen Kunstszene. Die einzelnen Künstler sind dann ihren eigenen Weg gegangen, aber ein Stück davon, das mit dem Namen „Art Club“ verbunden ist, gingen sie gemeinsam, ohne daß der eine den anderen behindert hat. Wir waren uns einig, daß es eine gemeinsame schöpferische Wurzel der Kunst gibt, aber viele Formen sie auszudrücken.“⁷⁷

In erster Linie vertrat der Art Club die in Österreich aufgetretenen Tendenzen surrealistischer und abstrakter Malerei und Bildhauerei. Zur surrealistischen Gruppe zählten Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden sowie teilweise auch Friedensreich Hundertwasser. Diese Künstler formierten sich einerseits um Edgar Jené, der den Club jedoch kurz nach der seiner Gründung wieder verließ und andererseits um Albert Paris Gütersloh, den Präsidenten des Art Clubs. Das abstrakte Lager bildete sich um Gustav Kurt Beck mit Carl Unger, Josef Mikl, Wolfgang Hollegha, Arnulf Neuwirth und Rudolf Hoflehner, um nur einen Teil zu nennen. Zu den Bildhauern zählten beispielsweise Heinz Leinfellner, Maria Biljan-Bilger und Wander Bertoni.⁷⁸

Die Geschichte des Art Clubs ist allgemein in drei Phasen zu unterteilen. In der ersten Phase, von 1947 bis 1951, organisierte der Art Club einige wichtige Ausstellungen mit denen er für großes Aufsehen sorgte. Die erste Ausstellung fand 1947 in den Räumen der Neuen Galerie (heutige Galerie nächst St. Stephan) statt und zeigte Werke von Albert Paris Gütersloh, Gustav Kurt Beck, Carl Unger, Ernst Fuchs, Kurt Steinwendner, Wolfgang Hutter, Rudolf Hausner, Arnulf Neuwirth, Kurt Moldovan, Fritz Wotruba, Wander Bertoni, Maria Biljan-Bilger, Heinz Leinfellner, u.v.m. Bei dieser Gelegenheit wurde die Öffentlichkeit sozusagen zum ersten Mal mit der österreichischen Nachkriegsmoderne konfrontiert. Die zweite Ausstellung wurde 1948 in der Zedlitzhalle eröffnet und zeigte 97 vor allem großformatige Werke. Die dritte vom Art Club organisierte Ausstellung fand im Jahr 1950 in der Wiener Secession statt. Gezeigt wurden Werke von 63 Künstlern. Neben Werken der österreichischen Art Club Mitglieder wurden auch internationale Größen wie Jean Arp, Sonia Delaunay, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Zoran Mušič, Pablo Picasso, Geer van Velde oder Maria-Helena Vieira da Silva gezeigt.⁷⁹ In dieser ersten Phase des Art Clubs hatten die Mitglieder noch keinen eigenen festen Standort, an dem sie sich immer trafen, sondern sie kamen in Gasthäusern, Cafés und in ihren Ateliers zusammen, um sich

⁷⁷ Unger 1981, S. 37.

⁷⁸ Vgl. Denk 2003, S. 10-11.

⁷⁹ Vgl. Habarta 2003, S. 31-38.

auszutauschen und zu diskutieren. Um 1950 verlegten die Mitglieder ihre Treffen in den Keller der Wiener Secession.⁸⁰

Die zweite Phase des Art Clubs ist zeitlich zwischen 1951 und 1953 einzuordnen und begann mit der Ernennung von Alfred Schmeller zum Sekretär bzw. später zum geschäftsführenden Vizepräsidenten. Dies war auch die Zeit der Wandlung des Art Clubs zu einer „Nachtgalerie“, den sogenannten „Strohkoffer“. Alfred Schmeller machte sich auf die Suche nach einem dauerhaften Standort, den er im Keller der Loos-Bar im 1. Wiener Gemeindebezirk fand. Tagsüber war die Lokalität eine Galerie, abends wurde sie zum „Existenzialistenlokal“. Die Räumlichkeit war nicht besonders groß, bot circa 60 Personen, drei Tischen, ein paar Hockern und einem Klavier Platz. Die Wände wurden mit Schilfmatten überzogen, weshalb Fritz Wotruba das Lokal als „Strohkoffer“ bezeichnete, dessen Namen in weiterer Folge auch beibehalten wurde. Am 15. Dezember 1951 erfolgte die Eröffnung.⁸¹ Albert Paris Gütersloh beschrieb die Zeit im „Strohkoffer“ folgendermaßen:

„Wir entfalteten in diesem Keller eine unglaubliche Aktivität, die sich dann derartig überschlagen hat, daß wir das selber nicht mehr aushielten. Man musste jeden Tag und jede Nacht zur Verfügung stehen. Jeden Abend war das Lokal, das für sechzig Leute zugelassen war, gerammelt voll. Bei manchen Veranstaltungen standen die Besucher auf der Stiege, bis hinauf auf die Straße. Der „Strohkoffer“ war ein Zentrum für alle Jungen, nicht nur für Maler und Bildhauer. Auch Dichter und Musiker waren unsere ständigen Gäste. Ein Jahr lang waren das Clublokal, seine Ausstellungen und Veranstaltungen ein wichtiger Impuls für die Wiener Scene. Dann ist uns das alles buchstäblich über den Kopf gewachsen.“⁸²

Im „Strohkoffer“ fanden also neben den Ausstellungen auch Diskussionen, Lesungen und Konzerte statt, jedoch wurde das Clublokal zunehmend zu einem Treffpunkt für Menschen, die an der avantgardistischen Stimmung, die dort herrschte, teilhaben wollten und nicht mehr für die Künstler selbst.

Als die Mitglieder des Art Clubs das Gefühl bekamen, dass die Kunst nicht mehr im Mittelpunkt stand, entschlossen sie sich zur Schließung des „Strohkoffers“. Damit begann auch die dritte und letzte Phase des Art Clubs. Im März 1953 gründeten die Mitglieder im Dom-Cafe, Ecke Singerstraße/Liliengasse, 1010 Wien, eine neue Art

⁸⁰ Vgl. Habarta 1996, S. 100-109.

⁸¹ Vgl. Schmeller 1981, S. 32-33.

⁸² Breicha 1981, S. 33.

Club Galerie mit weißen Wänden und hellen Räumen (White Cube), wo die Bilder wieder im Mittelpunkt des Interesses stehen sollten. Im Juni wurde jedoch bereits wieder geschlossen, da die neue Galerie wegen ihres sterilen Ambientes nicht angenommen wurde. Es kamen kaum Besucher und auch das Interesse der Künstler ließ merklich nach.⁸³

Der Art Club war für seine Mitglieder zu Beginn eine Plattform, auf der gemeinsam agiert wurde. Als sich die Situation der einzelnen Künstler gefestigt hatte und jeder begann, seinen eigenen Interessen nachzugehen, hörte diese Plattform auf zu existieren, bzw. wurde sie nicht mehr benötigt. 1963 trafen die Künstler des Art Club im Gasthaus zum eisernen Hut im 3. Wiener Gemeindebezirk noch einmal zusammen, um den Verein offiziell aufzulösen.⁸⁴

3.1.3 Stadtlandschaften (1948-1949)

In den Jahren 1948 und 1949 malte Carl Unger einige urbane Landschaften in Wien und Purkersdorf. In diesen Darstellungen führte er einerseits den expressionistischen Stil mit einer pastosen Gestik fort, wie in dem Gemälde „Gaussplatz mit Zirkus Rebernigg“ (Abb. 12) zu sehen ist. Andererseits bediente er sich weiterhin der planen Farbflächenmalerei, wie man sie aus der Mattersburger Serie kennt. Grundsätzlich ist eine stetig vorangehende Reduktion der Naturformen in den Werken dieser Serie auszumachen, die auch von jenen Eindrücken Carl Ungers geprägt sind, die er auf seinen Reisen durch zeitgenössische italienische und französische Kollegen erfuhr.

Das annähernd quadratische Ölgemälde „Gaussplatz mit Zirkus Rebernigg“ (Abb. 12) aus dem Jahr 1948 stellt den Gaussplatz dar, der sich an der Grenze des 2. und 20. Wiener Gemeindebezirks befindet. Von einer Vogelperspektive aus fällt der Blick des Betrachters von oben herab und erfasst einen Platz, der von Häusern gerahmt wird und auf dem ein großes Zirkuszelt aufgestellt ist. Dieses breitet sich in der unteren Bildhälfte aus. Das obere Bildfeld ist von einer Häuserreihe ausgefüllt, zwischen der auf der linken Seite zwei Straßen nach hinten wegführen. Ein einheitlich gestalteter Himmel hinterfängt den Stadtausschnitt. Am unteren Bildrand breiten sich flächige,

⁸³ Vgl. Schmied 2003, S. 18.

⁸⁴ Vgl. Schmeller 1981, S. 33.

rechteckige Felder von der linken Ecke in Richtung Zelteingang aus, die den Eindruck erwecken, dass sich die Platzoberfläche verselbstständigt. Die gesamte Komposition wird von starken Kontrasten beherrscht. Diese ergeben sich aus der extremen Lichtführung, die keinen natürlichen Schattenverlauf erzeugt. So erstrahlt der Vordergrund bzw. die untere Bildhälfte in hellem, gleisendem Licht. Der Hintergrund ist hingegen als verschatteter, dunkler Bereich wiedergegeben. Durch diese Beleuchtung wird das Zirkuszelt betont. Die Farbflächen entwickeln ihre eigene Lichtkraft, was dazu führt, dass das Gelb des Daches alles überblendet. Die dunkelblau gestalteten Häuser schaffen ein Gegengewicht zu den glühenden Farben des Zeltes. Farbe und Licht haften in diesem Werk nicht mehr ausschließlich an den Gegenständen, sondern bekommen über sie hinweg ein eigenes Leben. Breite, schwarze Konturlinien umfassen das Zelt sowie Teile der Häuser, was die Massigkeit und die Flächigkeit der einzelnen Formen nochmals betont. Das Bild ist in breiten, pastosen Pinselstrichen aufgebaut. Diese üben auf die Oberflächenstruktur eine gewisse Wirkung aus, da in den Farbflächen die Spuren der Pinselführung sichtbar werden.

Im Jahr 1949 unternahm Carl Unger zwei Reisen. Zum einen fuhr er nach Italien, wo er in Rom Enrico Prampolini und in Venedig Gino Severini, zwei Pioniere der italienischen Moderne, kennenlernte.⁸⁵ Zum anderen reiste er nach Paris, wo er die bereits erwähnte Ausstellung der Spätwerke Kandinskys besuchte. Carl Unger setzte sich in dieser Zeit also mit den Eindrücken des Futurismus, des Kubismus und der Abstraktionsweise Kandinskys auseinander. Das bedeutet aber nicht, dass er diese so auch in seinen Bildern verarbeitete. Vielmehr inspirierten ihn die Werke Kandinskys dazu, seine Motive mit einem anderen Blick zu betrachten und diese dann in einer neu organisierten Weise auf der Leinwand umzusetzen. Am Kubismus interessierten ihn der innere Aufbau, der Zusammenhalt, die Großzügigkeit der Gestaltung, die Organisation der Fläche und die Simultandarstellung. Der Kubismus bot ihm die Möglichkeit, Naturformen losgelöst vom Naturalismus darzustellen.⁸⁶

Nach der Paris-Reise begann sich Carl Unger somit intensiver mit dem Kubismus und der geometrischen Reduktion auseinanderzusetzen. Diese Reduktion begann zwar bereits mit den Mattersburger Darstellungen und setzt sich in den Stadtlandschaften fort, wird aber in der Serie der Baumlandschaften, die in Kapitel 3.2.1 behandelt wird, noch einmal gesteigert.

⁸⁵ Vgl. Wagner 1982, S. 32.

⁸⁶ Vgl. Wagner 1982, S. 31-32.

Das querformatige Ölgemälde „Donaukanallandschaft I“ (Abb. 13) aus dem Jahr 1949 führt den eben erwähnten Weg der Reduktion der Naturformen und die Hinwendung zu einem geometrischen Ausdruck beispielhaft fort. Dargestellt ist der Donaukanal, der in einer schwungvollen Kurve verläuft und in der Bildmitte hinter einer Biegung verschwindet. Zu beiden Seiten des sich schräg nach oben erhebenden Ufers stehen Gebäude, die nur in ihren Umrisslinien dargestellt sind. Der Stadtausschnitt wird von einer fern gelegenen Bergkette im Hintergrund und einem gezackten dunkelgrauen Band im Vordergrund gerahmt. Die Komposition lässt sich horizontal in zwei Teile gliedern. In der unteren Bildhälfte ist die eben beschriebene Donaukanallandschaft zu sehen, während die obere Bildhälfte von der leeren Fläche des Himmels eingenommen wird. Dieser ist vom oberen Bildrand zur Bildmitte hin in zarten Farbabstufungen gestaltet. Eine angedeutete Zentralperspektive sowie die Luftperspektive, durch die die Hügel im Hintergrund in einem hellen Blau erscheinen, schaffen einen illusionistischen Tiefenraum. Ein flaches, kräftiges Seitenlicht, das von rechts in das Bild fällt, erzeugt verschattete Flächen, die in Form von blauen und schwarzen Feldern ausgedrückt werden. Dies führt zu einer „scharfen Trennung von beleuchteten und unbeleuchteten Partien“⁸⁷, die einerseits durch ein helles Blau sowie ein leuchtendes Gelb und Orange und andererseits durch einen dunklen Blau- und Grauton wiedergegeben sind. Die Komposition setzt sich aus kantig gebrochenen, planen Farbflächen zusammen, die in einem glatten Pinselstrich ausgeführt sind. Carl Unger verzichtete ganz auf die pastose Gestik, die noch in einigen seiner vorherigen Arbeiten zu finden war. Allein an der verschatteten rechten Uferseite ist ein durchwachsender Farbauftrag festzustellen. Diese Farb- und Flächengestaltung verschärft den Eindruck von kubischer Räumlichkeit. Carl Unger verwendete breite, schwarze Konturlinien, um die Linienführung zu betonen bzw. um gewisse Flächen klar voneinander abzugrenzen. Dieses ist eines der letzten Gemälde, bei denen er die schwarzen Konturlinien als akzentuierendes Ausdrucksmittel eingesetzt hat.

Im querformatigen Ölgemälde „Bahnhof Unterpurkersdorf“ (Abb. 14) aus dem Jahr 1949 ist der glatte Farbauftrag noch ausgeprägter. In diesem Bild ging Carl Unger mit der konsequenten Reduktion der Motive auf plane Farbflächen wieder einen Schritt weiter. In der Komposition, die als angedeutete Zentralperspektive aufgebaut ist, verläuft eine breite, gelb gefärbte Straße vom Vordergrund bis in die Bildmitte. Diese, das gesamte Bild dominierende Straße ist zu beiden Seiten von Gebäuden gesäumt, die jeweils nur angeschnitten und in ihren Umrissformen dargestellt sind. Im Hintergrund hinterfangen Berge den Stadtausschnitt. Ein weißer, leerer Himmel nimmt

⁸⁷ Vgl. Smola 2006, S. 44.

die obere Bildhälfte ein. Dem Bildaufbau der „Donaukanallandschaft I“ (Abb. 13) ähnlich, erwirkt der plane Himmelsgrund eine horizontale Zweiteilung der Bildfläche. Auch in diesem Gemälde zeichnet sich die Lichtführung durch ein kräftiges, flach von rechts einfallendes Licht aus. Der Schatten taucht die Wand des Hauses am rechten Bildrand in ein tiefes Schwarz. Plane, leere Farbflächen und zarte, gerade Linien prägen die Komposition, die dadurch eine kristalline Schärfe erhält. Die bereits erwähnte Reduktion der Motive auf geometrische Flächen betrifft vor allem die Berge im Hintergrund, die vorwiegend aus Dreiecksformen zusammengesetzt sind. Die gesamte Darstellung wirkt sehr präzise konstruiert. Carl Unger selbst bezeichnete das Gemälde als ein im Stile der Neuen Sachlichkeit gemaltes Werk.⁸⁸ Anschaulich gibt es im Bild zwar Analogien zur Neuen Sachlichkeit, doch sind die Hauptmerkmale dieser Stilrichtung, nämlich Realismus und Detailliertheit, nicht zu finden. Dennoch kann man sagen, dass Carl Unger den Stil der Neuen Sachlichkeit in seiner individuellen Art verarbeitete, wie er das mit den meisten Kunstströmungen machte. Er übernahm gewisse Charakteristika wie die distanzierte Darstellungsweise oder die glatte, stilisierte Formulierung, die man oft in Werken der Neuen Sachlichkeit findet und verband diese mit seiner typischen Art, die Motive zu reduzieren und zu kolorieren.

3.1.4 Resümee

An dieser Stelle sollen die vorangegangenen drei Kapitel noch einmal zusammenfassend betrachtet werden, um so einen komprimierten Überblick über die frühen Serien Carl Ungers zu erlangen. Anhand dieses Resümees sollen die Formmerkmale herausgearbeitet werden, die sein Schaffen in dieser Zeit prägten.

Das Frühwerk Carl Ungers kennzeichnet sich vor allem durch eine gestische und expressive Pinselführung. Diese ist in den Serien „Mattersburg“ und „Stadtlandschaften“ nicht mehr zu finden. Während das Gemälde „Landschaft mit Weißensee in Kärnten“ (Abb. 1) noch eine zurückhaltende, naturnahe Farbigkeit aufweist, ist diese in den Anfang der 1940er Jahre entstandenen Werken einer kräftigen, bunten und leuchtenden Farbwahl gewichen. Die neu gewonnene Farbgestaltung sollte Carl Unger bis zu seinem Spätwerk beibehalten. In seinen frühen Kompositionen war er noch um eine tiefenräumliche Wirkung bemüht, die in den späteren Werken zusehends an Bedeutung zu verlieren begann. In den Mattersburger

⁸⁸ Vgl. Wagner 1982, S. 34.

Landschaften ist die Betonung der flächigen Ausarbeitung bereits gut zu erkennen. Es handelt sich dabei um komponierte Landschaften, die aus Farbfeldern zusammengesetzt werden. Dies findet auf unterschiedliche Weise Ausdruck. Die „Große Mattersburger Landschaft“ (Abb. 10) ist in breiten horizontalen Farbbahnen angelegt, im „Große Ziegelteich“ (Abb. 7) hingegen werden die Formen mosaikartig zu einer kompakten Masse zusammengeschoben. Die Liniengestaltung und der Farbauftrag sind ebenfalls hervorzuheben. Carl Unger setzte die Farbfelder größtenteils so zusammen, dass sie passive Linien ergeben. Nur vereinzelt betonte er gewisse Stellen mit breiten, schwarzen Konturlinien. Im Farbauftrag sind starke Variationen festzustellen, die von einer pastosen bis zu einer glatten Pinselführung reichen. Die „Stadtlandschaften“ bilden vor allem in Bezug auf den Farbcharakter eine eigene Gruppe. Bei allen drei Werken dominieren Gelb-, Blau- und Rottöne. Während das Bild „Gaussplatz mit Zirkus Rebernigg“ (Abb. 12) noch in einem breiten Pinselstrich und pastosen Farbauftrag sowie mit schwarzen Konturlinien gestaltet ist und somit noch einen expressionistischen Charakter aufweist, zeugen die „Donaukanallandschaft I“ (Abb. 13) und der „Bahnhof Unterpurkersdorf“ (Abb. 14) von kristalliner Klarheit. Mit diesen Bildern vollzog Carl Unger eine Hinwendung zur geometrischen Reduktion.

Grundsätzlich sind also folgende Merkmale festzustellen: Carl Unger nützte für seine Kompositionen die gesamte Bildfläche aus. Während er im Frühwerk noch gewisse Details herausarbeitete, wurden diese in den späteren Bildern weitestgehend negiert. Es ist eine klare Kontinuität in der flächigen Ausarbeitung zu sehen, die auch in den folgenden Werken ein Hauptmerkmal bleiben soll. Der Einsatz von kräftigen Farben ist ein wichtiges Gestaltungsmittel. Die bereits in der Serie der „Stadtlandschaften“ begonnene Reduktion der Motive auf geometrische Formen wird in den folgenden Serien in gesteigerter Form festzustellen sein.

3.2 Kubistische Aufsplitterung

3.2.1 Baumlandschaften (1949)

Im Jahr 1949 malte Carl Unger die Serie der „Baumlandschaften“. Die Werkgruppe entstand beeinflusst durch die Eindrücke die der Künstler auf seiner Paris-Reise im Jahr 1949 gesammelt hatte. Neben der Auseinandersetzung mit dem französischen Kubismus interessierte er sich besonders für das Spätwerk Wassily Kandinskys, das er

in der Ausstellung „Wassily Kandinsky. Époque parisienne, 1934-1944“ in der Galerie Drouin besichtigte. Carl Unger beschrieb sein Erlebnis folgendermaßen:

„Kandinsky habe ich ganz lebendig gesehen, in seiner Organisation, wie alles wunderbar innen zusammenhängt; das war für mich ein Anstoß eine Initial-Zündung. Ich habe dann nicht wie Kandinsky gemalt, sondern habe mich mit meiner Staffelei vor die Natur gestellt und gewissermaßen in eine Art Zwiesprache die Natur analysiert und Formen organisiert.“⁸⁹

Wassily Kandinsky, der ab 1933 in Paris lebte, arbeitete in seiner letzten Werkphase mit einer helleren, aber dennoch bunten Farbpalette sowie weicheren, organischen Formen und nicht mehr mit den strengen, geradlinigen, geometrischen Formen, die er noch während seiner Zeit am Bauhaus verwendet hatte.⁹⁰ So wie Kandinsky seine Motive in kleinteilige, geometrisch-organische Partikel zerteilte, wie beispielsweise im Gemälde „Dominante Kurve“ (Abb. 15) aus dem Jahr 1936, versuchte Carl Unger solche Formen aus der Wirklichkeit herauszulesen. Er verband also diese Art die Landschaft zu abstrahieren mit der postkubistischen Formenwelt, welche er sowohl in Paris als auch in Österreich kennengelernt hatte. Sie fand in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem durch die Ausstellungen der Besatzungsmächte in Wien und in Innsbruck Verbreitung. Diese Erfahrungen setzte Carl Unger dann in der Serie der „Baumlandschaften“ um.

Die Bilder entstanden in Unterpurkersdorf, wo Carl Unger zu diesem Zeitpunkt wohnte. Das als Querformat ausgeführte Ölgemälde „Baumlandschaft – Unterpurkersdorf“ (Abb. 16) aus dem Jahr 1949 stellt eine abstrahierte Landschaft dar, die keinerlei realen Natureindruck mehr wiedergibt. Dennoch ist die Grenze zur völligen Abstraktion noch nicht überschritten. Carl Unger wandelte die Landschaft in eine flächige Ordnung um, in der die Formen geometrisch wiedergegeben sind. Große spitze und kantig gebrochene Farbflächen nehmen den unteren Bildrand ein und schichten sich bis zur Bildmitte übereinander. Die obere Bildhälfte ist als plane, weiße Fläche gestaltet. Kleine, keilförmige, kubische Formen überlappen die großen Flächenteile. Sie sind in drei vertikal ausgerichteten Reihen angeordnet und stapeln sich von der Bildmitte bis an den oberen Bildrand übereinander bzw. streuen von einem zentralen Punkt explosionsartig auseinander. Die Vorstudien in Bleistift und Aquarell heben diese drei vertikalen Gebilde bereits hervor, die in der Ölfassung dann in das großflächige Formgefüge eingebettet sind. Die Bleistiftzeichnung (Abb. 17) lässt noch erkennen,

⁸⁹ Wagner 1982, S. 31.

⁹⁰ Vgl. Düchting 2007, S. 79-80.

dass es sich hierbei um die Darstellung von Bäumen handelt. Das Aquarell „Baumlandschaft II“ (Abb. 18) stellt eine Zwischenstufe zwischen Zeichnung und Ölversion dar, da die Bäume bereits isolierter und abstrahierter herausgearbeitet sind, aber noch nicht das klare Formgefüge der finalen Version aufweisen. Dennoch definierte Carl Unger bereits in den Vorstudien ein strenges geometrisches Gerüst und reduzierte die Naturformen Schritt für Schritt zu einer kristallinen Aufsplitterung.⁹¹ Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Farbgestaltung und die Pinselführung. Kalte Blautöne sowie der weiße Hintergrund betonen den kristallinen Charakter ebenso wie die glatte Pinselführung und der deckende Farbauftrag.

Das Gemälde „Baumlandschaft – Unterpurkersdorf“ ist eine kubistisch anmutende Komposition aus Flächen und Farben, die Carl Unger so zusammensetzte, dass der Betrachter Bäume erkennt. Diese haben aber nicht mehr ihre natürliche Gestalt, sondern sind ganz als kristalline Masse zusammengefügt.

Das Ölgemälde „Waldrand“ (Abb. 19) aus dem Jahr 1949 zeigt hingegen eine etwas andere Flächengestaltung. Das annähernd quadratische Format öffnet den Blick auf eine strenge Komposition aus horizontalen und vertikalen Elementen, die sich gegenseitig durchdringen. Lange, spitzwinkelige, horizontal angeordnete Formen nehmen die untere Bildhälfte ein, während die obere Bildhälfte als plane, weiße Fläche gestaltet ist. Der horizontale Aufbau wird durch verschieden breite, vertikale Farbbahnen durchbrochen, die bis an den oberen Bildrand reichen und sich von links nach rechts über die gesamte Bildbreite ziehen. Bogenförmige und dreieckige Formen streben zu beiden Seiten der Bahnen auseinander. Diese Gebilde sind nicht als glatte Farbflächen dargestellt, wie die meisten Formen dieser Serie, sondern werden durch Streifen rhythmisiert. Im Vergleich zu den anderen Werken der Serie wirkt dieses Gemälde unruhiger. Das hängt einerseits mit den sich durchdringenden Flächen und Bahnen zusammen und andererseits mit der ungleichmäßigen Linienführung, die an manchen Stellen sehr dünn und an anderen eher breit ausfällt. Gemeinsam hat es mit den anderen Werken hingegen die kristalline Farbigkeit sowie den glatten Farbauftrag. Nur an vereinzelten Stellen ist die Farbe etwas dünner aufgetragen, wodurch die darunter liegende Farbschicht leicht durchscheint. Der Wald hat auch in dieser Version einer Baumlandschaft seine natürliche Gestalt aufgegeben und wird als kristalline Masse wiedergegeben. Die Komposition erzeugt durch ihren aus Vertikalen und Horizontalen gegliederten Aufbau den Eindruck des Durchblickens. Diese Betrachtungsweise wird auch in Carl Ungers folgenden Werken immer wieder zu finden sein.

⁹¹ Vgl. Smola 2006, S. 48.

Carl Unger verarbeitete in der Serie der „Baumlandschaften“ das reale Naturvorbild, indem er es stark reduzierte, um es dann in klaren, geometrisch umgedeuteten Formen neu zusammensetzen.⁹² Besonders in den Ölgemälden ist der kubistische Einfluss zu erkennen, dessen Hauptmerkmal die Reduktion des Motivs auf stereometrische Grundformen ist, die facettiert und aufgefächert die verschiedenen Ansichten des Gegenstandes in der Flächenbindung wiedergeben sollen.⁹³ Auch eine Reihe anderer österreichischer Künstler experimentierte in dieser Zeit mit kubistischen Ausdrucksmöglichkeiten. Als Beispiel sollen hier nur drei Namen genannt werden. Zum einen Herbert Boeckl, der in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre die Kubismusreflexion stetig vorangetrieben hat. In Bildern wie „Der Erzberg II“ (Abb. 20) von 1947 verarbeitete er die Lehre des Kubismus auf seine Weise, nämlich in Verbindung mit einem koloristischen Farbenexpressionismus. Des Weiteren Gustav Kurt Beck, der sich ebenfalls nach dem Krieg mit dem französischen Kubismus auseinandergesetzt hat und seine künstlerischen Ergebnisse vor allem über den Wiener Art Club verbreitete.⁹⁴ Zum anderen beschäftigte sich Maria Lassnig in diesen Jahren mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Kubismus. Ein Beispiel für das Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist das Werk „Lesendes Mädchen“ (Abb. 21) aus dem Jahr 1948.⁹⁵

3.2.1.1 Geometrische Ungegenständlichkeit

Die geometrische Ungegenständlichkeit ist ein Stilbegriff, der sehr breit gefasst ist. Grundsätzlich wird damit die Verarbeitung der Farbe in geometrische Formen bezeichnet. Somit bilden die Formen Dreieck, Rechteck und Kreis die Basis der geometrischen Ungegenständlichkeit, die in verschiedensten Variationsmöglichkeiten zu neuen Formerfindungen miteinander kombiniert werden können. Linien und Flächen werden dabei als Farbbereiche zu diesen in Bezug gesetzt. Die einzelnen Formerfindungen erhalten meist eine bestimmte Farbe, wobei die Ränder der Farbbereiche nicht ineinander verschwimmen, sondern stets abgeschlossen nebeneinander gestellt werden. Die perspektivische Tiefenerstreckung wird meist

⁹² Vgl. Natter 1994, S. 101.

⁹³ Vgl. Düchting 1999b, S. 194.

⁹⁴ Vgl. Schmidt 1995, S. 6.

⁹⁵ Vgl. Boeckl 2008, S. 34.

vermieden. Raumtiefe erzeugt der Maler durch Schichtung, durch Überschneidungen von Formen bzw. durch Hell-Dunkel-Kontraste der Farbwerte.⁹⁶

Den Künstlern, die sich der geometrischen Ungegenständlichkeit als malerisches Stilmittel bedienen, geht es darum, den Bildgegenstand zu flächigen Grundformen zu reduzieren und einen bestimmten Abstraktionsgrad zu erreichen. Der reicht von einer Reduktion der Formen, bei der das Naturmotiv noch erkennbar ist bis zur vollständigen Abstraktion ohne Realitätsbezug. Die Voraussetzungen der ungegenständlichen Malerei im Allgemeinen, aber auch die der geometrischen Ungegenständlichkeit sind im Kubismus zu finden.

Wie bereits angedeutet, gibt es verschiedene Ausformungen der geometrischen Ungegenständlichkeit, wie beispielsweise Kunstwerke im kubistischen, konstruktivistischen oder konkreten Stil. Die Ursprünge dieser Gestaltungsweisen finden sich alle im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, im Kubismus von Pablo Picasso und Georges Braque, im russischen Konstruktivismus und in der holländischen De Stijl Bewegung. Gefördert und verbreitet wurde die geometrische Abstraktion um 1930 auch von den zwei französischen Künstlervereinigungen „Cercle et Carré“ und „Abstraction-Création“, denen es darum ging, für die geometrische, ungegenständliche Kunst ein Forum zu schaffen und sie durch Gruppenausstellungen im restlichen Europa zu verbreiten.⁹⁷

Die neue konstruktive und konkrete Kunst knüpfte unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg an ihre Vorläufer an. Sie verband die Ideen des russischen Konstruktivismus mit der geometrisch intendierten Malweise des deutschen Bauhauses sowie der Konkreten Kunst im Sinne der u.a. von Theo van Doesburg und Piet Mondrian gegründeten De Stijl Bewegung. Ein wichtiges Element, das die Konkrete Kunst ausmachte und immer noch ausmacht, ist die kontrollierte exakte Gestaltung von reduzierten Formen, die auf nichts außer sich selbst verweisen.⁹⁸ Eines der Hauptzentren dieser Kunstrichtung war Paris, wo bereits 1946 als Nachfolge für die Künstlervereinigung „Abstraction-Création“ der „Salon des Réalités Nouvelles“ gegründet wurde. Zu den bedeutendsten Vertretern zählten Auguste Herbin und der Ungar Victor Vasarely.⁹⁹ In den 1950er Jahren wurden die verschiedenen

⁹⁶ Vgl. Nagler 1989, S. 55.

⁹⁷ Vgl. Düchting 1999a, S. 132.

⁹⁸ Vgl. Weltzlinger-Grundnig 2011, S. 15.

⁹⁹ Vgl. Richter 1991, S. 34.

Ausformungen der geometrischen Ungegenständlichkeit zunehmend von gestischen Stilrichtungen wie dem abstrakten Expressionismus und dem Informel verdrängt.

Carl Unger bediente sich in vielen seiner Bilder der geometrischen Ungegenständlichkeit, allerdings nicht im Sinne der Konkreten Kunst, die auf jeglichen Realitätsbezug verzichtet, sondern in Form einer Reduktion und Abstrahierung der Naturformen zu Farbflächen. Wichtig war ihm dabei, dass der Bezug zur Natur und somit zur Wirklichkeit immer nachvollziehbar blieb, ob nun im Bild selbst oder mithilfe des Bildtitels.

3.2.2 Früher Attersee (1951)

Zu Beginn der 1950er Jahre begann Carl Unger eine Serie von Bildern am Attersee zu malen, wo er und seine Familie sich regelmäßig aufhielten und in den 1970er Jahren ein Sommerhaus kauften. Es entstanden dort Zeichnungen, Aquarelle und Ölbilder, die das Seeufer und die umliegenden Berge einfingen. Es war ein Ort, an dem er die Bewegungen und Rhythmen zwischen Wasser und Gebirge erforschen konnte.¹⁰⁰ In dieser Zeit entstand eine Reihe von „abstrahierenden Landschaften“¹⁰¹, wie er sie selbst nannte. Diese Bezeichnung ist auf viele Landschaftsdarstellungen Carl Ungers anzuwenden. Denn wie Thomas Zaunschirm in seinem Aufsatz „Von der Realität der Abstraktion“ schrieb, sind abstrahierte Formen stets auf ihre Vorbilder zurückzuführen, wie beispielsweise ein Dreieck auf einen Berg. Abstrakte Formen sind seiner Meinung nach hingegen autonom.¹⁰² In Carl Ungers Bildern ist dies sehr gut zu erkennen, da er immer ein bestimmtes Motiv vor Augen hatte, welches er dann in verschieden geformte Gebilde abstrahierte. Es gibt dabei Werke, die nur einer gemäßigten Abstrahierung unterzogen wurden, wie beispielsweise die Darstellungen der „Frühen Attersee“-Serie, aber auch Bilder, deren Reduktion so weit fortgeschritten ist, dass das Originalmotiv kaum mehr nachzuvollziehen ist und somit als abstrakt bezeichnet werden kann. Die Aufsplitterung der Motive in kristalline, kubistische Formen, wie er sie in den Purkersdorfer Baumlandschaften betrieben hatte, setzte Carl Unger auch in den Attersee Bildern fort. Der Gegenstand bleibt auch hier Grundlage, zerfällt aber in teils autonome, flächige Gebilde.¹⁰³

¹⁰⁰ Vgl. Sottriffer 2000, o.S.

¹⁰¹ Vgl. Wagner 1982, S. 37.

¹⁰² Vgl. Zaunschirm 1992, S. 7.

¹⁰³ Vgl. Schmidt 1956, S. 39.

Im querformatigen Ölgemälde „Attersee II“ (Abb. 22) aus dem Jahr 1951 findet die kristalline, kubistische Aufsplitterung der Formen, wie sie bereits in den Baumlandschaften zu sehen war, ihre Fortsetzung. Dieser abstrahierten Landschaft diente der Attersee mit seiner Uferpromenade und den umliegenden Bergen als Motiv. Carl Unger wandelte dafür die Landschaft in eine flächige Ordnung um, in der die Formen geometrisch wiedergegeben sind. Der Großteil dieser Formen ist zu scharfkantigen Blöcken reduziert. Die Bildfläche ist in drei Bereiche zu teilen. Das untere Bilddrittel ist mit rechteckigen rosafarbenen, gelben und braunen Farbflächen ausgefüllt. Sie alle weisen eine horizontale Ausrichtung auf und verlaufen leicht nach rechts oben. Das mittlere Bilddrittel weist eine gewisse Gegenbewegung dazu auf. Hauptsächlich dreieckige Felder in blau und grau streben zu einem Punkt am linken Bildrand, der sich hinter einem Gebilde verbirgt. Dieses setzt sich aus kleinen Dreiecken zusammen, die von einem zentralen Punkt auseinanderstreben. Das Objekt erinnert sehr an die Formen aus der Serie der Baumlandschaften. Parallel dazu am rechten Bildrand erheben sich mehrere sich gegenseitig überlagernde, spitze, dunkelbraune Formen. Im oberen Bilddrittel nehmen breite eckige und geschwungene Farbbahnen in Blau und Weiß die Bildfläche ein. Zwischen dem mittleren und dem oberen Bereich zieht sich eine Reihe kleiner Dreiecke über die gesamte Leinwandbreite und fungiert als trennendes Element. Sowohl die Dreiecke in der Bildmitte als auch die Gebilde am rechten Bildrand weisen schwarze Umrisslinien auf, was in der restlichen Darstellung nicht zu finden ist. Ein besonderes Gestaltungsmittel in diesem Werk ist, dass die einzelnen Farbflächen nicht direkt aneinander anschließen, sondern in kleinen räumlichen Abständen nebeneinander gesetzt werden. Diese Art der Flächenbearbeitung erinnert an das Druckverfahren bei Farbholzschnitten, bei dem es manchmal dazu kommt, dass einzelne Farbplatten nicht genau nebeneinander zu liegen kommen.¹⁰⁴

Neben der speziellen Formgestaltung spielt auch die artifizielle Farbgebung eine bedeutende Rolle. Wenige Farben bestimmen die Komposition, wobei die aus kühlen Tönen bestehende Farbpalette den kristallinen Charakter nochmals verstärkt. Des Weiteren helfen die Farben dem Betrachter, die abstrahierte Landschaft besser deuten zu können. So ist der rosafarbene Bereich im Vordergrund als Uferabschnitt wahrzunehmen, der auf der einen Seite von einem Baum und auf der anderen Seite von Häusern abgeschlossen wird. Die blauen und grauen Felder stellen die Wasserfläche des Sees dar, der im hinteren Bereich von einer Bergformation gerahmt wird. Über diese spannt sich der blau-weiß gestaltete Himmel. Der Großteil des

¹⁰⁴ Vgl. Smola 2006, S. 52

Werkes weist einen glatten und deckenden Farbauftrag auf. Ausnahmen finden sich in der Himmelszone, wo eine pastose Pinselführung festzustellen ist sowie im unteren Bildbereich, der an manchen Stellen Lasuren aufweist.

Das ebenfalls als Querformat ausgeführte Ölgemälde „Attersee“ (Abb. 23) aus dem Jahr 1951 weist einen ähnlichen kompositorischen Bildaufbau auf wie das eben besprochene Werk „Attersee II“ (Abb. 22). Die Landschaft setzt sich auch hier aus geometrischen Farbflächen zusammen und lässt wieder eine Gliederung in Uferbereich, See und Himmel zu. Ufer- und Seezone durchdringen sich hier allerdings stärker. Anders als bei „Attersee II“ schieben sich die Formen alle in Richtung Bildmitte. Der obere Bildbereich ist gleichmäßig von blauen und grauen Rechtecken bedeckt. Das erzeugt einen ruhigen Kontrast zum unteren Bildbereich. Die sparsam eingesetzten Umrisslinien sind wesentlich breiter und somit prägnanter, wie an der blauen Hügelform am rechten Bildrand festzustellen ist. Auch die weißen Zwischenräume zwischen den Farbfeldern sind vor allem in der oberen Bildhälfte wiederzufinden. Ein großer Unterschied ist in der Oberflächengestaltung festzustellen. Diese weist im unteren Bildfeld aber auch in manchen Bereichen des Himmels eine grobkörnige Sandstruktur auf. Carl Unger setzte dieses Gestaltungsmittel aber nicht willkürlich ein, sondern gestaltete ganz bewusst bestimmte Flächenteile auf diese Weise. Er bediente sich in diesem Werk verschiedener Möglichkeiten des Farbauftrages. Im rechten unteren Bildbereich sowie in der Bildmitte ist ein glatter, deckender Farbauftrag festzustellen. Die Bergformen, die in der Bildmitte zu finden sind, zeigen ganz klare Spuren der Pinselführung. Im oberen Bildbereich findet sich eine lasierende Farbgestaltung. Grundsätzlich dominieren die Farben Grau und Blau in diesem Gemälde. Punktuell eingesetzte gelbe Flächen sorgen für einen Kontrast.

Wie an den Bildbeispielen zu sehen ist, beschäftigte sich Carl Unger auch noch in der Serie „Früher Attersee“ mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Kubismus, der zu dieser Zeit in Österreich immer noch eine starke Rezeption erfuhr und erst gegen Mitte der 1950er Jahre von der informellen Malerei mehr und mehr verdrängt wurde bzw. an Bedeutung zu verlieren begann. Der französische Künstler Jacques Villon (1875-1963), der zur ersten Generation von Kubisten zählte, sich aber auch noch nach 1945 dieser Ausdrucksweise bedient hatte, malte beispielsweise 1952 das Gemälde „Der Monat Mai“ (Abb. 24), das in seiner Farbwahl und Formzerlegung rein formal den Attersee-Darstellungen sehr ähnelt. Aber auch in Österreich malten Künstler wie Johann Fruhmann, Peter Palffy oder Roman Haller zu dieser Zeit im kubistischen Stil. In diese Aufzählung ist auch Carl Unger einzureihen, der die abstrahierende Naturreduktion

mithilfe des kubistischen Formenrepertoires zu diesem Zeitpunkt ebenfalls konsequent weiter führte, indem er seine Landschaften in verschiedenen farbige geometrische Elemente zerlegte.

3.2.3 Gelber Badestrand (1951)

Im selben Jahr, in dem die Bilder vom Attersee entstanden sind, begann sich Carl Unger mit dem Thema des Badestrandes auseinanderzusetzen. In den Werken dieser Serie verband er auf gleichnishaft Weise die menschliche Figur und die Natur, wie Wilfried Skreiner feststellte: *„Das Bad im Freien darzustellen hat für Unger immer eine große Symbolkraft besessen. Der Mensch integriert sich in die Natur, eine symbolische Überhöhung der Lebensfreude wird in diesen Bildern sichtbar, die Unger auch durchaus gleichnishaft auffaßt.“*¹⁰⁵ Es ging Carl Unger also um die Verbindung von Mensch und Natur, wie er selbst beschrieb:

*„Meine Bestrebungen waren schon die Verbindung zur Figur, zur Begebenheit, die Beziehung zur Umwelt; meine Umgebung und die Landschaft gehören ja dazu, aber das war mir nicht genug, ich wollte aus der Landschaft eine Verbindung zum Menschen herstellen und da kam der Badestrand. Ich habe keine anderen Themen gewählt, etwa historische oder mythologische, aber es ist eigentlich das gleiche. Der Badestrand kommt zum ersten Mal 1951 am Attersee. Das war der Anfang dieses Bildes, die Verbindung mit der Landschaft, obwohl die Landschaft kaum erkennbar ist.“*¹⁰⁶

Wie aus dem eben angeführten Zitat hervorgeht, entstanden die ersten „Badestrand“-Bilder im Jahr 1951. Die Werke dieser Zeit erfuhren eine reduzierte graphische Auflösung. Von 1952 bis 1958 beschäftigte sich Carl Unger immer wieder mit dem Thema. In dieser Zeitspanne wurden die Motive aber nicht auf eine graphische Weise verarbeitet, sondern erfuhren eine stärkere Abstraktion, indem sie in Farbflächen zerlegt und wieder aneinandergesetzt wurden. Diese Bilder werden in Kapitel 3.3.2. „Badestrand“ behandelt.

Carl Unger malte das Motiv des „Gelben Badestrandes“ im Jahr 1951 sowohl in Form von Zeichnungen als auch als Ölgemälde. Das querformatige in Öl auf Leinwand ausgeführte Werk „Gelber Badestrand“ (Abb. 25) gibt den Blick auf eine Gruppe von

¹⁰⁵ Skreiner 1989, o.S.

¹⁰⁶ Wagner 1982, S. 38-40.

Menschen frei, die sich in einem angedeuteten Landschaftsraum aufhalten. Die Personen in der rechten Bildhälfte sind noch als solche zu erkennen. Die runden Köpfe, kegelförmigen Körper sowie teilweise angedeuteten Arme und Beine erinnern an menschliche Gestalten. Die Figuren in der linken Bildhälfte sind hingegen stark reduziert in Form von Rechtecken dargestellt und somit nicht mehr als Menschen zu erkennen.

Auch in diesem Werk sind die für Carl Unger charakteristischen Reduktionserscheinungen zu finden. Dies beinhaltet die Negierung jeglicher Details. Die einzelnen Objekte werden auf ihre wesentlichen Umrisslinien reduziert, womit ein spezifisches Merkmal dieses Bildes genannt ist: die graphische Gestaltung.

Die dargestellte Szene ist in einen angedeuteten Landschaftsraum eingebettet, der sich in einen Vordergrund und einen Hintergrund unterteilen lässt. Zwar ist der Bildraum als Perspektivraum erfasst, aber die Spannungsreize, die im Anblick einer wirklichen Landschaft mit perspektivischen Größenkontrasten, mit Verkürzungen und Fluchtlinien immer verbunden sind, sind auf ein Minimum eingeschränkt. Im Vordergrund befindet sich die bereits beschriebene Figurengruppe, von der einige stehen und andere sitzen. Die Gestalten sind über die gesamte Leinwandbreite angeordnet und nehmen auch nach oben hin den größten Teil der Leinwand ein. Den Hintergrund bildet eine angedeutete Landschaft. Man erkennt darin die Elementarformen der Attersee-Bilder, genauer gesagt einen Teil des Sees in Form einer länglichen blauen Fläche sowie die Umrisse der Berge. Eine Art von Rahmung erhält die Szenerie durch verschiedene geometrische Formen und Farbstreifen entlang der Bildränder. Dies erzeugt den Eindruck einer Begrenzung des Bildraumes. Obwohl die einzelnen Elemente im Bild flach dargestellt sind, schuf Carl Unger dennoch im Ganzen ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Bildfläche und Bildraum. Das ergibt sich unter anderem aus den Überschneidungen und Überlappungen der Körper bzw. aus ihrer Staffelung in die Tiefe.

In diesem Werk nimmt die Zeichnung eine dominante Stellung ein. Die Farbgebung spielt zwar auch eine wichtige Rolle, ordnet sich dieser aber unter. Trotz des Einsatzes von kräftigen Farben, erscheint das Bild in einer matten Farbigkeit. Es wirkt sogar ein wenig wie ein Pastell. Der schichtweise, zum Teil lasierende Farbauftrag unterstützt diesen Eindruck.

Der Hauptakzent des „Gelben Badestrandes“ ruht auf den menschlichen Figuren, die jedoch so in die Landschaft eingebettet sind, dass sie mit ihr verschmelzen. Diese möglichst homogene Verbindung zwischen Mensch und Landschaft war das Ziel der Komposition.

Carl Unger verwendete für die Gestaltung des „Gelben Badestrandes“ ein Formenrepertoire, das bereits eine zweite Generation von kubistischen Künstlern in Frankreich entwickelt hatte. Es handelt sich dabei um eine 1912 gegründete kubistische Sondergruppe mit dem Namen „Section d'Œr“, die weniger die formale kubistische Analyse, als vielmehr ihre ästhetische Bildwirkung ins Zentrum stellte. Dieser Gruppe gehörten unter anderem Jacques Villon, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Roger de la Fresnaye und Louis Marcoussis an. Diese Künstler zählten nicht zu den eigentlichen Begründern des Kubismus, sondern verarbeiteten ihn auf ihre eigene Weise, indem sie die kubistische Formensprache ins Gefällige und Dekorative umwandelten. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde „Die drei Dichter“ (Abb. 26) von Louis Marcoussis (1883-1941) aus dem Jahr 1929. Es veranschaulicht die weitgehende Abkoppelung der graphischen Darstellung von ihrem geometrischen Farbflächenhintergrund.¹⁰⁷ Diese Form des Kubismus ist auch in Carl Ungers Gemälde „Gelber Badestrand“ (Abb. 25) zu finden. Die graphisch strukturierten Körper werden über die farbigen, geometrischen Flächen gelegt und bilden so eine selbstständige Struktur im Bild. Dennoch bilden Landschaft und Menschen eine Einheit, da auch die Körper in geometrische Flächen aufgelöst sind und sich so mit dem sie umgebenden Raum zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen. Jacques Villon fand im Jahr 1952 ebenfalls zu einer sehr ähnlichen Lösung in seiner Lithographie „Rider in the Ring“ (Abb. 27).

3.2.4 Resümee

Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre begann sich Carl Unger intensiv mit den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der geometrischen Ungegenständlichkeit auseinanderzusetzen. Er orientierte sich dabei vor allem an kubistischen Vorbildern. Die in den „Stadtlandschaften“ begonnene Reduktion der Motive auf geometrische Formen erreichte mit den Serien „Baumlandschaften“ und „Früher Attersee“ ihren Höhepunkt. Es ist dabei festzustellen, dass Carl Unger die Landschaften zunehmend

¹⁰⁷ Vgl. Smola 2006, S. 56.

stärker abstrahierte und sie einem Kristallisationsprozess unterzog. Die einzelnen Objekte sind vereinfacht, mit häufiger Weglassung individueller Details, wiedergegeben. Des Weiteren haben alle Bilder dieser Zeit den Anschein einer neutralen, gewissermaßen zeitlosen Beleuchtung. In Bezug auf ihren Farbcharakter bilden die drei Serien jeweils eine eigene Gruppe. In der Serie „Gelber Badestrand“ sind zwar auch die für diese Zeit typischen geometrischen Formen verarbeitet, jedoch integrierte Carl Unger hier das Element der graphischen Herausarbeitung. Diese Gestaltungsweise taucht auch in den weiteren Gemälden immer wieder auf, findet aber nicht mehr solch eine Betonung wie in diesem Werk.

3.3 Der Weg in die Farbflächenabstraktion

3.3.1 Donauufer (1951-1953)

In den Jahren zwischen 1951 und 1953 beschäftigte sich Carl Unger mit dem Motiv der Donaulände, also der Uferverbauung der Donau in Wien. Es entstanden dabei Zeichnungen, Aquarelle und eine Reihe von Ölgemälden. Alle Werke dieser Serie sind auf ähnliche Weise komponiert. In der linken Bildhälfte hält er das Donauufer mit seiner Bepflanzung fest. In der rechten Bildhälfte ist der Fluss zu sehen, über den im Hintergrund eine Brücke führt. In den verschiedenen Versionen des Themas wird dieses Motiv in unterschiedlichen Abstraktionsgraden dargestellt. In dieser Werkserie ist der bisher stets vorhandene kubistische Einfluss nicht mehr zu finden. In den Werken Carl Ungers ist beispielhaft zu sehen, dass die Kubismusrezeption in den 1950er Jahren nachgelassen hatte und sich die österreichischen Künstler mehr mit rein abstrakten Formlösungen auseinanderzusetzen begannen. Dies wurde durch das französische Kulturinstitut forciert, indem es vermehrt Vertreter einer gegenstandslosen, gestischen Malerei ausstellte, wie beispielsweise in der 1950 gezeigten Ausstellung „1940-1950. Französisches Kunstschaffen aus 10 Jahren“. Dort waren Künstler wie Alfred Manessier, Hans Hartung, Jean Le Moal, Pierre Tal Coat, Edouard Pignon, Gérard Schneider, Gustav Singier oder André Marchand zu sehen.¹⁰⁸

Das als Querformat ausgeführte Ölgemälde „Donauufer“ (Abb. 28) aus dem Jahr 1952 gibt eine abstrahierte Darstellung des Donauufers wieder. Das Werk überschreitet jedoch nicht die Grenze zur völligen Abstraktion. Die Landschaft ist als ein Gefüge aus

¹⁰⁸ Vgl. Assmann/Dankl/Falschlunger 1991, S. 143.

Blöcken und Farbkörpern wiedergegeben. Vom unteren Bildrand führen mehrere verschieden breite rechteckige und dreieckige Formen zentralperspektivisch zur Bildmitte. Sie stellen die Uferpromenade dar. An dem Punkt, wo diese Formen zusammentreffen, befindet sich eine waagrechte gelbe Linie, über der sich ein Gewirr an schwarz umrandeten Formen erhebt, welche Gebäude und Pflanzen darstellen. In der linken oberen Bildecke ragt ein Gebilde hervor, bei dem es sich um einen Baum handelt. Er ist vom Bildrand stark beschnitten und setzt sich aus einem braunen Farbfleck zusammen von dem kleine, mandelförmige Teile mit dicken, schwarzen Umrisslinien auseinanderstreben. Den Hintergrund bilden betont blockartig gestaltete, breite Farbbahnen. In der unteren rechten Bildhälfte durchbrechen zarte schwarze, schräg gesetzte Linien diese massigen Flächen.

Grundsätzlich ist das Gemälde von einer breit hingestrichenen, energischen Pinselzeichnung gekennzeichnet. Der deckende und pastose Farbauftrag nimmt dem Gemälde jegliche Leichtigkeit. Dies wird auch durch die Farbgebung unterstützt, die vor allem aus Grau- und Brauntönen besteht. Akzente werden durch gelbe, rote und lilafarbene Felder gesetzt. Die einzige weiß gemalte Fläche befindet sich hinter dem baumartigen Gebilde in der linken oberen Bildecke.

Diese Form des Farbauftrages erinnert formal an die Malweise des russischen Künstlers Nicolas de Staël, der seit 1938 in Frankreich lebte und ab dem Jahr 1942 abstrakt zu malen begann. Auch er gestaltete seine Motive, indem er deckende Farben als pastos aufgetragene Farbflächen zusammenstellte, wie beispielsweise in seinem Bild „Landschaft - Grignan“ (Abb. 29) aus dem Jahr 1953 zu sehen ist. Er reduzierte Landschaften und Objekte auf das Wesentlichste, bis davon nur mehr aneinanderstoßende Formen, die durch einen dicken Malauftrag gekennzeichnet sind, übrig blieben.¹⁰⁹ Seine Gemälde sind zwischen den Polen „abstrakt“ und „gegenständlich“ zu positionieren und dabei einmal mehr dem einen und einmal mehr dem anderen Bereich näher zuzuordnen.¹¹⁰ Das Bewegen zwischen diesen zwei Polen trifft auch auf das Werk Carl Ungers zu, insbesondere auf seine Serie „Donauufer“.

Im querformatigen Ölgemälde „Donaulandschaft I“ (Abb. 30) aus dem Jahr 1952 abstrahierte Carl Unger das Thema des Donauufers so weit, dass das Motiv als solches nicht mehr zu erkennen ist. Es löst sich in der Bildkomposition vollständig auf. Rechteckige, halbkreisförmige und sichelförmige Farbflächen entfalten sich in einer Ebene und bedecken die gesamte Leinwand. Sie fügen sich größtenteils konturlos

¹⁰⁹ Vgl. Dorival 1977, o.S.

¹¹⁰ Vgl. Baum 2003, S. 266.

aneinander. Die Formen schieben sich dabei zu einer kompakten Masse ohne perspektivische Ordnung zusammen. Dennoch steckt hinter diesem scheinbaren Durcheinander keine Willkür, sondern eine klare Überlegung. Die einzelnen Felder sind ganz bewusst an bestimmte Stellen gesetzt und schieben sich alle in Richtung Bildmitte, wo sich eine schwarz-weiße Halbkreisform befindet. Diese Bildzentrierung ist auch in den anderen Werken der Donauufer-Serie zu finden. Obwohl es sich um eine abstrakte Komposition handelt scheint es trotzdem ein Oben und Unten zu geben. Carl Unger verwendete in diesem Bild kräftige und leuchtende Farben. Sie sind die Träger des Bildgerüsts und gliedern es. Der Bereich am oberen Bildrand sowie Teile am linken Bildrand sind mit grünen Farbfeldern bedeckt. Das Zentrum des Bildes bzw. die Mitte der linken Bildhälfte sind in Rot und Orange gehalten. Der untere Bildrand sowie die rechte Bildhälfte sind in Gelb- und Brauntönen gestaltet. Dazwischen befinden sich vereinzelt gesetzte schwarze und blaue Felder. Wenige schwarze Linien scheinen ganz bewusst zwischen oder über manche Farbfelder hinweg gesetzt zu sein. Wilfried Skreiner beschrieb Carl Ungers Umgang mit der Farbe in diesem Bild folgendermaßen:

„Diese Emotionalität im Umgang mit der Farbe charakterisiert das Schaffen in besonderer Weise. Er, der immer vor dem Motiv arbeitet, versteht es, zugleich die Stimmung, die er aus der Landschaft analysiert, in einen ebenso formal gebundenen wie reich gegeneinander aufgebauten Zusammenhang der Farben zu bringen. Es sind ebenso formale wie farbige Landschaftsabstraktionen, die er hier zum Tönen bringt, ohne den Kontakt mit der Natur aufzugeben.“¹¹¹

Obwohl es sich um ein abstraktes Bild handelt, lässt sich mit dem Wissen um die vorherigen Arbeiten dennoch das Motiv des Donauufers davon ableiten. So stellen die grünen Farbflächen auf der linken Bildseite die Büsche und Bäume dar, die sich entlang des Uferweges befinden. Die gelben und roten Formen bilden hingegen die Uferpromenade. Die von roten Farbflächen umgebenen gestrichelten Kästchen sind die Gebäude, die sich am Ende des Weges befinden. Die blaugefärbte vertikale Bahn stellt die Donau dar und die zwei parallelen schwarzen Striche, wovon einer einen kleinen Knick macht, bilden die Brücke, die über den Fluss führt.

Neben der bereits erwähnten leuchtenden Farbgebung kennzeichnet vor allem ein glatter Farbauftrag das Werk. An vielen Stellen ist ein schichtweiser Aufbau der Farbe feststellbar. Carl Unger malte mehrere Farbfelder übereinander und ließ die Ränder darunter hervorblitzen. Teilweise wirkt diese Art des Farbauftrages wie ein Pastell und erinnert somit an die Gestaltungsweise im Bild „Gelber Badestrand“ (Abb. 25).

¹¹¹ Skreiner 1989, o.S.

Im Jahr 1953 malte Carl Unger zwei weitere Ansichten des Donauufers. Eine davon trägt den Titel „Stadlauer Brücke“ (Abb. 31). In diesem als Querformat ausgeführten Ölgemälde ist der Abstraktionsgrad wieder etwas zurückgenommen und das Motiv somit wieder besser zu erkennen. Es handelt sich um eine klare Komposition mit vertikalen und horizontalen Elementen. Das Bild ist in zwei Bildhälften zu teilen. In der linken Bildhälfte führt der Uferweg vom unteren Bildrand zentralperspektivisch zur Bildmitte. Der Weg wird aus mehreren parallel gestellten Farbbahnen gebildet. Am linken Bildrand befindet sich ein angeschnittenes, braunes Haus mit dicken, schwarzen Umrisslinien, bei dem jegliche Details weggelassen sind. Hinter dem Haus erhebt sich ein stark stilisierter Baum, dessen Baumkrone sich aus mehreren grünen, ovalen, schwarz umrandeten Formen zusammensetzt. Ungefähr in der Mitte des Bildes und teilweise vom Baum verdeckt befinden sich ein in zarten Umrisslinien gemaltes Gebäude sowie eine Brücke. Die Brücke ist aus zwei parallel gesetzten Linien sowie kleinen Dreiecken zusammengesetzt und erstreckt sich von der Bildmitte weg in den rechten Bildraum. Die rechte Bildhälfte ist im Gegensatz zum linken Bereich ruhiger gestaltet. Den Hintergrund bildet ein planer Himmel, der sich über der Brücke in Hellblau und Weiß erhebt. Der untere rechte Bildbereich ist ebenso wie die linke Seite in Farbbahnen gestaltet, die in die Bildtiefe hineinragen. Diese Bahnen sind in Blau und Weiß gestaltet und stellen die Donau dar. Drei schmale, schwarze, parallel gestellte Linien sorgen dafür, den Uferweg und den Fluss optisch voneinander zu trennen. Im Gegensatz zu den vorherigen Arbeiten, gibt es in diesem Werk wieder eine eindeutige Lichtführung. Das Licht fällt von links oben ins Bild ein. Dadurch werfen der Baum und das Haus Schatten, die sich in Form von schwarzen und grauen Flächen ausdrücken. In diesem Werk ist sowohl ein pastoser als auch ein glatter, aber stets deckender Farbauftrag festzustellen. Im Bereich des Himmels und in Teilen des Gewässers ist die Farbe pastos und in Schichten aufgetragen. Die restlichen Bereiche weisen einen glatten Farbauftrag auf.

Innerhalb der Serie „Donauufer“ ist Carl Ungers Arbeiten bzw. Ausprobieren mit verschiedenen Abstraktionsgraden sehr gut zu erkennen. Von der einfachen Reduktion der Landschaftsformen bis zur völligen Abstraktion des Motivs in Form einer geometrischen Ungegenständlichkeit interpretierte er das Thema immer wieder auf eine andere Weise.

3.3.2 Badestrand (1952-1958)

In den Jahren zwischen 1952 und 1958 setzte sich Carl Unger immer wieder mit dem Thema des „Badestrandes“ auseinander, allerdings in anderer Form als im Jahr 1951. In den Versionen dieser Jahre wurde das Motiv wesentlich stärker abstrahiert, womit Carl Unger einen weiteren Schritt in Richtung Ungegenständlichkeit gegangen ist. Die als Lithographie oder in Öl auf Leinwand ausgeführten Werke sind einander in ihrem kompositionellen Aufbau sehr ähnlich. Carl Unger zerlegte das aus der Natur abgeleitete Motiv so weit in Farbflächen, dass die Landschaft und die sich darin befindenden Menschen nicht mehr zu erkennen sind. Der formale Auflösungsprozess ist dafür zu weit fortgeschritten.

Zur exemplarischen Veranschaulichung werden hier zwei ausgewählte Ölgemälde vorgestellt. Bei ersterem handelt es sich um ein Querformat mit dem Titel „Kleiner Badestrand“ (Abb. 32) aus dem Jahr 1952 mit den Maßen 60 x 80 cm. Wie bereits erwähnt handelt es sich hierbei um ein abstraktes Werk, das in leuchtenden Farbflächen aufgebaut ist. Wie es in vielen seiner Werke schon der Fall war, lassen sich hier nicht einmal mehr die Elementarformen der Landschaft und der Menschen nachvollziehen. Die Körper haben ihre natürliche Form verlassen und sich ganz in geometrische Gebilde aufgelöst. Gerhard Schmidt hingegen bezeichnet die Formgebilde als

„weder geometrische noch „magische“ Abstraktionen, sondern [als] Gleichnisse der sinnlichen Natur und des organischen Lebens. Die spannungsreichen Kontraste, die das Bild erfüllen, sind weder als ästhetische Formmelodie noch als Ausdruck einer dramatischen Erlebnisweise deutbar; vielmehr beziehen sie in das Abbild der Landschaft und der Menschen die vitalen Kräfte ein, die in beiden walten.“¹¹²

Das Gemälde weist eine vertikale Gliederung auf. Diese ergibt sich aus den drei parallel gestellten, länglichen, blauen Formen, die vom unteren bis zum oberen Bildrand verlaufen. Sie ziehen sich aber nicht gerade über die Leinwand, sondern weisen Schwünge und Brechungen auf. Den Hintergrund bildet eine rote Fläche. Es handelt sich dabei aber nicht um eine gleichmäßige Grundierung, sondern um viele zusammengestückelte Formen, die hauptsächlich entlang der Bildränder positioniert sind. Im Zentrum des Bildes, die blauen Formen umspielend, befinden sich verschiedenfarbige Gebilde, die Rechtecke, Dreiecke und Kreise bilden. Sie sind zu

¹¹² Schmidt 1956, S. 38.

einer kompakten Masse zusammengeschoben und weisen viele Überschneidungen auf. Dieses Farb- und Formkonzentrat generiert eine optische Dichte.

Carl Unger gestaltete die Oberfläche des Werkes auf eine grobkörnige Weise, bei der die Struktur der Leinwand durchkommt. Des Weiteren verwendete er kräftige Farben, von denen vor allem Rot und Blau eine dominante Rolle spielen. Grundsätzlich ist ein deckender Farbauftrag festzustellen. Interessant an diesem Gemälde ist, dass er verschiedene Farbschichten übereinandersetzte, dabei aber die Ränder der unteren Schicht hervorstehen ließ. Damit bediente er sich einer für ihn neuen Art mit Umrisslinien umzugehen.

Das zweite hier vorgestellte Werk trägt den Titel „Großer Badestrand“ (Abb. 33) und stammt aus dem Jahr 1953. Die Maße des Werkes betragen 180 x 242 cm. Somit ist es wesentlich größer als die anderen Werke dieser Serie bzw. eines der größten Ölbilder Carl Ungers überhaupt. Trotz des Größenunterschiedes ist das Bild kompositionell ähnlich aufgebaut wie der „Kleine Badestrand“. Es findet sich der rote Hintergrund ebenso wie die drei blauen Formen sowie die verschiedenen geometrischen Gebilde, die sie umgeben. Einen Unterschied bilden die graphischen Elemente, die in den anderen Ölversionen nicht zu finden sind. Zarte, dünn gesetzte Linien umrunden manche Formen bzw. bilden eigene undefinierbare Muster, die sich über die in Öl gemalten Gebilde legen. Diese graphischen Akzente sind vor allem in der oberen Bildhälfte zu lokalisieren. Ein weiterer Unterschied ergibt sich aus dem Farbauftrag. Für dieses Gemälde verwendete Carl Unger dünnflüssige, transparente Ölfarben, wodurch sich ein lasierender Farbauftrag ergibt. Des Weiteren arbeitete er hier auf einer glatten Grundierung, wodurch die grobe Oberflächenstruktur wegfällt.

Die übereinandergeschichteten Farbflächen wirken in den „Badestrand“-Bildern locker aneinandergefügt. Dadurch ergeben sich zum Teil schmale Zwischenräume, wie sie bereits in den „Attersee“-Darstellungen zu sehen waren. Die Farbflächen erzeugen den Eindruck von verschieden zugeschnittenen Seidenpapiersegmenten, die auf der Leinwand wieder zusammengesetzt wurden. Daher erinnern diese Werke etwas an die Papiercollagen von Henri Matisse (1869-1954), die er Anfang der 1950er Jahre herstellte. In Carl Ungers Werken spielt allerdings die großflächige dekorative Gestaltung, die für Matisse typisch ist, keine Rolle. Carl Unger wurde aber vermutlich nicht nur von Henri Matisses Collage-Technik inspiriert, sondern auch von Herbert Boeckl, der in den 1950er Jahren ebenfalls die Technik des Aneinander- und Übereinanderlegens von farbigen Papierelementen in seine Arbeit integrierte. Dies tat er vor allem in Zusammenhang mit seinen Vorstudien für die Fresken in der Seckauer

Engelskapelle in der Steiermark (Abb. 34), die Carl Unger mit Sicherheit bekannt waren.¹¹³

Zusammenfassend kann für die Werkserie des „Badestrandes“ gesagt werden, dass sich Carl Unger auf eine völlig neue Weise mit dem Thema auseinandersetzte und es dabei einem kompletten formalen Auflösungsprozess unterzog, wie er es später auch mit anderen Motiven gemacht hat.

3.3.3 Resümee

In den 1950er Jahren begann der kubistische Einfluss im Werk Carl Ungers stetig nachzulassen, wobei er sich nie ganz davon löste. Er ging dazu über, an gestisch-abstrakten Formlösungen zu arbeiten, bei denen der Bezug zum Vorbild noch nicht vollständig aufgelöst ist. Mit der Serie „Donauufer“ schuf er abstrakte Bilder, die dennoch gegenständliche Titel mit landschaftlichen Assoziationsmöglichkeiten trugen. Sie sind beispielhaft für Carl Ungers charakteristische Reduktionserscheinungen. Er gestaltete die Landschaften als ein Gefüge aus Blöcken und Farbkörpern. Je reduzierter er seine Motive darstellte, desto größer wurde die raumbildende Kraft der Farben. Die „Badestrand“-Serie ist noch der Phase der geometrischen Ungegenständlichkeit zuzuordnen. Allerdings wird die für diesen Stil übliche und noch nicht so stark fortgeschrittene Abstrahierung hier durch eine rein abstrakte Motivauflösung ersetzt. Somit zählt diese Serie zu einer der ersten rein abstrakten Serien in Carl Ungers Gesamtwerk.

3.4 Konstruktivistische Geometrie

3.4.1 Konstruktivistische Räume (1955)

Mitte der 1950er Jahre beschäftigte sich Carl Unger für kurze Zeit mit der konstruktiven Kunst. Das Hauptwerk dieser Phase ist eine Fensterwand für das Stiegenhaus der ehemaligen Zentralsparkasse in der Wipplingerstraße im ersten Wiener Gemeindebezirk. In Zusammenhang damit verarbeitete Carl Unger das konstruktivistische Formenrepertoire in einer Serie von vier Ölgemälden. Auch wenn

¹¹³ Vgl. Smola 2006, S. 60.

diese Werke keine Landschaften darstellen, sollen sie an dieser Stelle dennoch kurz Erwähnung finden. Der Grund dafür ist, dass dies die einzige Phase war, in der sich Carl Unger mit dem Konstruktivismus auseinandergesetzt hat und sich nur so die Möglichkeit bietet, diese vorzustellen. Exemplarisch wird an dieser Stelle das Gemälde „Mondbruch“ (Abb. 35) vorgestellt.

Das als Hochformat ausgeführte Ölgemälde „Mondbruch“ (Abb. 35) aus dem Jahr 1955 ist das einzige abstrakte Werk Carl Ungers, bei dem es kein reales Naturvorbild gibt, auf das er sich bezogen hat. Die Komposition setzt sich aus Rechtecken, Dreiecken, Kreisen und Halbkreisen zusammen, die teilweise Knicke und Brechungen aufweisen. Die Formen sind gleichmäßig in einer Ebene nebeneinander geschichtet. Überschneidungen gibt es dabei nur wenige. Auffallend sind die starke Betonung der flachen Form sowie die vollständige Ausnützung der begrenzten Bildfläche.

Das Werk ist diagonal in zwei Hälften geteilt, wobei vor allem die Farbgebung diese Teilung hervorhebt. Die rechte Bildseite ist in Brauntönen gestaltet, die linke Seite vorwiegend in Grün- und Grautönen. Im linken oberen Bildfeld, auf dem das Werk teilenden Diagonalstreifen, befindet sich eine schwarz-orange Sichelform, die als verbindendes Element zwischen den beiden Hälften fungiert. Korrespondierend und als Ausgleich dazu befindet sich im rechten unteren Bildfeld ein rosafarbener Kreis. Diese weichen und runden bzw. halbrunden Formen stehen in Kontrast zu den restlichen starren, kubischen Gebilden.

Das Gemälde weist grundsätzlich einen dichten und kompakten Farbauftrag auf. Dennoch sind unterschiedliche Arten von Farbaufträgen zu erkennen – an manchen Stellen ist er glatt und an anderen pastos und an einigen Stellen ist klar die Pinselführung zu erkennen. Die einzelnen Farbflächen sind, wie für den Konstruktivismus typisch, jeweils in sich geschlossen und weisen keine verschwimmenden Übergänge auf. Sie sind ohne hervorgehobene Umrisslinien direkt nebeneinandergesetzt. Insgesamt dominieren in diesem Gemälde gedeckte Farben.

Bei den Ölgemälden dieser Serie handelt es sich um Kompositionen, die Carl Unger bereits in den Glasfenstern für die Zentralsparkasse verarbeitet hat. Er orientierte sich dafür an der Darstellungsweise der 1931 in Frankreich gegründeten Gruppe „Abstraction-Création“¹¹⁴, deren Vertreter eine am Konstruktivismus, an der De Stijl-Bewegung und an der Bauhaus-Tradition orientierte geometrische Abstraktion betrieben haben.¹¹⁵ Künstler wie Victor Vasarely, Auguste Herbin, Jean Dewasne, Jean

¹¹⁴ Siehe dafür auch Kapitel 2.1.1.1 Geometrische Ungegenständlichkeit.

¹¹⁵ Vgl. Smola 2006, S. 76.

Deyrolle oder Richard Mortensen vertraten auch noch in den Jahren bzw. Jahrzehnten nach dem Krieg in Frankreich die konstruktivistische Kunst, die ab den 1950er Jahren mehr und mehr von der gestisch-informellen Malerei verdrängt wurde.¹¹⁶ Des Weiteren erinnern die konstruktivistisch-geometrischen Werke Carl Ungers an die Malerei Paul Klees (1879-1940). Man denke beispielsweise an das Gemälde „Die rote Brücke“ (Abb. 36) aus dem Jahr 1928. Es entstand in der Zeit, als der Künstler am Bauhaus in Weimar lehrte (1920-1931). Er schöpfte seine abstrakten Formfindungen ebenfalls aus der Auseinandersetzung mit der Natur.¹¹⁷ Diese, vor allem in den Bauhausjahren entstandenen Werke Paul Klees, könnten Carl Unger zu seinen konstruktivistisch anmutenden Kompositionen inspiriert haben.

Die in diesem Kapitel vorgestellte Serie stellt für Carl Unger eine radikale Fortsetzung seines stilistischen Weges der vergangenen Jahre dar. Die in den bisherigen Serien betriebene geometrische Abstraktion erfuhr in diesen konstruktivistischen Werken des Jahres 1955 ihren Höhepunkt und fand auf diese Weise in seinem weiteren Werk keine Nachfolge mehr.

3.5 Von der geometrischen Reduktion zum Informel

3.5.1 Kamptal (1953-1956)

Carl Unger verbrachte mit seiner Familie zwischen 1951 und 1970 den Sommer regelmäßig in Schönberg am Kamp im niederösterreichischen Waldviertel. Die dortige Landschaft diente ihm als wichtige Inspirationsquelle. Es entstanden dort zahlreiche Aquarelle, Lithographien und Ölgemälde, die die Uferlandschaft des Flusses, das Wehr, das Badehaus und viele andere Motive in der Gegend zeigen. In diesen Bildern spiegelt sich, im Gegensatz zu den zeitgleich entstandenen konstruktivistischen Werken, die unmittelbare Konfrontation mit dem Naturvorbild wider.

Als charakteristische Beispiele dieser Serie werden die zwei Ölgemälde „Am Fluss II“ (Abb. 37) und „Sommer am Fluss I“ (Abb. 38), beide aus dem Jahr 1956, vorgestellt. Das in Öl auf Leinwand ausgeführte Hochformat „Am Fluss II“ (Abb. 37) zeigt die abstrahierte Darstellung des Kamp, der sich durch die schluchtenreiche Landschaft des Kamptals zieht. Carl Unger wandelte in dem Gemälde das reale Naturmotiv in eine

¹¹⁶ Vgl. Seuphor 1962, S. 140.

¹¹⁷ Vgl. Düchting 1999c, S. 184.

flächige Ordnung um, in der die Formen geometrisch wiedergegeben sind und die gesamte Leinwand ausfüllen. Nur die ausgewählten Farben legen in Zusammenhang mit dem Titel die Lesung nahe, dass es sich dabei um ein Landschaftsmotiv handelt. Der Großteil der Leinwand ist mit grünen Flächen ausgefüllt und bildet somit die Grundebene, in der die anderen Elemente eingebettet sind. Ein Gebilde, das sich aus grauen Formen zusammensetzt, verläuft von der unteren Bildhälfte in einem schwungvollen Bogen entlang des rechten Bildrandes bis in die rechte obere Bildecke. Zu beiden Seiten dieser kompakten grauen Masse erstrecken sich blaue und lilafarbene Rechtecke. Eine weitere blaue Fläche findet sich in der oberen linken Bildecke. Zum Teil weisen einige der geometrischen Formen ein schwarzes Strichmuster auf. Die einzelnen Farbfelder sind ohne Umrisslinien dicht aneinandergesetzt. Manche überlappen sich dabei und andere sind durch schmale weiße Zwischenräume voneinander getrennt. Grundsätzlich sind ein deckender Farbauftrag sowie ein gestischer, teils pastoser Pinselduktus festzustellen.

Carl Unger arbeitete in diesem Gemälde mit seinem gewohnten Formenrepertoire der geometrischen Ungegenständlichkeit, wandte aber eine stärkere gestische Dynamik an, die in den folgenden Serien immer dominanter werden sollte.

Im Jahr 1956 malte Carl Unger weitere Flusslandschaften, wie beispielsweise das bereits erwähnte Ölgemälde „Sommer am Fluss I“ (Abb. 38). Diese Landschaftsdarstellung gibt allerdings nicht den Fluss im Kamptal wieder, sondern die Donaulände in Wien. Obwohl das Werk thematisch nicht in dieses Kapitel gehört, soll es an dieser Stelle dennoch Erwähnung finden, da es zur selben Zeit gemalt wurde wie die Kamptallandschaften und einen Übergang zu Carl Ungers nächster Serie bildet, die er ein Jahr später in Sanary-sur-Mer malte.

Im querformatigen Ölgemälde „Sommer am Fluss I“ (Abb. 38) ist das Motiv der Donaulände nicht mehr auszumachen. Bunte Farbfelder bedecken die gesamte Leinwand. Es ist jedoch eine farbliche Ordnung festzustellen. Die untere Bildhälfte ist vorwiegend in Gelbtönen gehalten. Die rechte obere Bildecke ist Blau gestaltet und parallel dazu die linke in Grün. Im Zentrum dominieren die Farben Rot und Weiß. Die Farbfelder werden durch schwarze Linien durchbrochen, die vertikal, horizontal, diagonal und in Zacken verlaufen und dabei keine eindeutige Richtung vorgeben. Sie bilden dadurch eine gitterartige Struktur, die sich über die gesamte Leinwand zieht. Das Geflecht aus Linien und Farbflächen ergibt eine sehr dichte Bildtextur. Diese Bildfestigkeit ist verbürgt durch die Gleichwertigkeit und Gleichgewichtigkeit der einzelnen Farbteile.

Obwohl das Gemälde abstrakt ist ähnelt es in seinem farblichen Aufbau dem Bild „Donaulandschaft I“ (Abb. 30), das ebenfalls eine Abstraktion der Donaulände darstellt. Dies zeigt beispielhaft, dass in Carl Ungers ungegenständlichen Darstellungen nichts willkürlich gestaltet ist, sondern jeder Pinselstrich bewusst durchdacht gesetzt wird, stets mit dem realen Motiv vor Augen.

Das Werk zeichnet sich durch seine leuchtende Farbigkeit aus. Auch dieses Gemälde weist wie das vorangegangene einen dicken, kompakten und pastosen Farbauftrag auf. In den Farbfeldern sind die Spuren des Malens sichtbar. Die Farbfelder sind hier nicht mehr in klaren Umrisslinien aneinandergesetzt, wie es in Carl Ungers bisherigen Arbeiten meist der Fall war, sondern gehen ausgefranst und verschwommen ineinander über. Mehrere Farbschichten sind übereinander aufgetragen, wobei die unteren Schichten vor allem an den Rändern hervorscheinen. Dadurch wird die optische Dichte nochmals betont.

In diesem Gemälde ist ebenso wie in „Am Fluss II“ (Abb. 37) die Verbindung des geometrischen Formgefüges mit einer verstärkten gestischen Dynamik zu erkennen. Dieser gestische Ausdruck wird zunehmend stärker. Im Werk „Sommer am Fluss I“ (Abb. 38) ist das insbesondere am Farbauftrag sowie an der Umrisszeichnung auszumachen. Bei diesem Gemälde lassen sich gewisse formale Ähnlichkeiten zu dem französischen Künstler Jean Le Moal herstellen, dessen Bilder in Österreich durch die Ausstellungen des Institute Français gezeigt wurden.

In der Serie „Kamptal“ verfolgte Carl Unger seine abstrahierende Naturreduktion konsequent weiter. Das Anwenden des Formenrepertoires der geometrischen Ungegenständlichkeit verweist immer noch auf die Rezeption des Kubismus. Dennoch ist bereits ein Herantasten an Ausdrucksmöglichkeiten des Informel in den Werken dieser Serie zu bemerken, was in den weiteren Serien zu seinem vordergründigen Ausdrucksmittel werden soll. Dies geht einher mit der immer größer werdenden Bedeutung der informellen Malerei in Österreich, die sowohl durch einzelne Künstler wie Hans Staudacher, Hans Bischoffshausen oder Maria Lassnig als auch durch die Künstler der 1954 gegründeten Galerie St. Stephan Verbreitung fand.

3.5.2 Sanary-sur-Mer (1957)

Im Sommer 1957 unternahm Carl Unger eine Reise in die südfranzösische Küstenstadt Sanary-sur-Mer, wo er hauptsächlich Ölgemälde und Aquarelle vom Hafen und von der

Küste von Sanary anfertigte. Die dort entstandenen Motive weisen eine starke Reduktion der Naturformen auf. Dabei war es Carl Unger wichtig, „das Erlebnis der Landschaft zwar nachvollziehbar zu machen, aber die freie Wahl der künstlerischen Mittel nicht durch das Motiv beschränken zu lassen.“¹¹⁸ In Sanary fand Carl Unger eine neue Möglichkeit seine Landschaften zu malen und die Farben einzusetzen, was dann auch Einfluss auf seine spätere Malerei haben sollte, wie er selbst berichtete:

*„1957 verbrachte ich den Sommer in Sanary in der Nähe von Toulon. Es war für mich eine sehr wichtige Arbeitsphase, vor allem eine neue Möglichkeit, die Landschaft zu malen. Die Mittelmeerfarben, das Sonnenlicht, die ganze Atmosphäre war ungeheuer belebend und befreiend. Meine Farben wurden bestimmter, intensiver, besonders in den Aquarellen. (...) Dieser Aufenthalt war für meine spätere Malerei bedeutsam.“*¹¹⁹

Wie aus dem Zitat herauszulesen ist und anhand der im Folgenden vorgestellten Bilder zu sehen sein wird, begann sich Carl Unger ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre mit den Ausdrucksmöglichkeiten der informellen Malerei auseinanderzusetzen. Diese entwickelte sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich, vor allem in den Jahren 1949 und 1950. Für viele in Paris lebende Künstler wie beispielsweise Wols, Hans Hartung, Jean Bazaine, Roger Bissière, Andre Lansky, Alfred Manessier, Pierre Soulages, Jean-Paul Riopelle, Gustave Singier, Pierre Tal Coat, Jean Fautrier oder Georges Mathieu war das Informel das einzig adäquate Ausdrucksmittel dieser Zeit.¹²⁰ Dennoch mussten sich die informellen Maler einerseits gegen die Kunst der „großen Alten“ wie eines Pablo Picasso und andererseits gegen die geometrische Abstraktion durchsetzen.¹²¹ Viele dieser Künstler wurden in den Ausstellungen des Institut Français in Österreich gezeigt, wo eine vermehrte Rezeption des Informel ab der Mitte der 1950er Jahre auszumachen war.¹²² Die bekanntesten österreichischen Künstler, die sich ganz der informellen Malerei widmeten waren Arnulf Rainer, Markus Prackensky, Wolfgang Holleggha, Josef Mikl, Oswald Oberhuber, Hans Bischoffshausen, Hans Staudacher, Max Weiler und für eine kurze Dauer auch Maria Lassnig, bevor sie sich ihren Körperbewusstseinsbildern zuwandte.

Ein wesentliches Merkmal des Informel ist die grundsätzliche Ablehnung der Methode des Abstrahierens, um dadurch den Gegenstand herauszufiltern und zu verdichten.¹²³ Dies ist wiederum ein typisches Kennzeichen der Kunstwerke Carl Ungers, das sich

¹¹⁸ Smola 2006, S. 86.

¹¹⁹ Wagner 1982, S. 40.

¹²⁰ Vgl. Seuphor 1962, S. 164.

¹²¹ Vgl. Zaunschirm 1980, S. 93.

¹²² Vgl. Werkner 2013, S. 32.

¹²³ Vgl. Baum 2003, S. 10.

durch sein gesamtes Schaffen zieht. Er übernahm also nicht einfach einen neuen Stil mit all seinen Merkmalen und „Regeln“, sondern adaptierte diesen und verwendete nur jene Elemente des Stils, die er benötigte, um damit das auszudrücken, was er wollte. Aus dieser Sichtweise sind auch die Werke der Serie „Sanary-sur-Mer“ zu betrachten. Im Jahr 1957 schuf Carl Unger in unmittelbarer Reaktion auf das Motiv das als Querformat ausgeführte Ölgemälde „Küste bei Sanary II“ (Abb. 39), eine abstrahierte Darstellung der südfranzösischen Küstenlandschaft. Der Abstraktionsgrad ist allerdings so weit fortgeschritten, dass das Naturvorbild nicht mehr zu erkennen ist. Carl Unger baute die Landschaft aus geometrischen Farbflächen auf, die die gesamte Leinwand ausfüllen. Auffallend dabei ist, dass er vermehrt weiche, fließende Umrisslinien zeichnete und nicht mehr die klaren und harten Konturierungen einsetzte, die für sein bisheriges Werk sehr typisch waren. Zwischen die Farbfelder setzte er dünne schwarze Linien, die die Komposition aber nicht irritierend durchbrechen, sondern sich ihr harmonisch einfügen. Darüber hinaus zeichnen sie der Bildfläche eine imaginäre Tiefe ein. Insgesamt ist ein Bewegungszug von der Mitte nach rechts und links außen festzustellen. Die schwarzen Linien sind so positioniert, dass sich mehrere dreiecksförmige Spitzen herausbilden.

Das Gemälde weist einen durchgehend deckenden, stellenweise mehrschichtigen Farbauftrag auf. Es finden sich sowohl pastose als auch glatte Stellen. Die Pinselführung ist klar zu erkennen. Gedeckte Farben – Grau, Schwarz und Blau – dominieren das Werk. Wenige leuchtende Akzente in Rot entziehen ihm aber die Düsterei.

Anschaulich gibt es in „Küste bei Sanary II“ noch Analogien zur geometrischen Ungegenständlichkeit, doch ist bereits eine stärkere Gestik festzustellen, die zu einer zunehmenden Lösung vom bisherigen strengen Formgefüge führt.

Das annähernd quadratische Ölgemälde „Hafen von Sanary II“ (Abb. 40) aus dem Jahr 1957 zeigt eine abstrakte Darstellung des Hafens von Sanary. Wie in dem eben vorgestellten Werk ist auch in diesem kein Bezug zum Naturvorbild festzustellen.

Verschieden geformte Farbfelder breiten sich in der Mitte zentriert auf der Leinwand vor einem grauen Hintergrund aus. Schwarze vertikale und schräg angeordnete Linien geben der aus kleinen Feldern bestehenden Masse eine Ordnung. Diese Geraden nehmen eine dominante Rolle im Bild ein. Eine bogenförmige Linie am rechten Bildrand bildet die einzige Ausnahme. Die Umrissbehandlung der Farbfelder hat hier eine neue Ebene erreicht. In sich verschwimmende und ineinander übergehende Flächen erzeugen einen fließenden Eindruck, der in Carl Ungers bisherigen Werk nicht zu finden war.

Das Gemälde weist eine gleichmäßige Festigkeit des Farbgefüges auf, wodurch sich eine dichte Bildtextur ergibt. Wie für die Serie typisch, sind auch in diesem Werk mehrschichtige und unterschiedliche Farbaufträge mit einer klar erkennbaren Pinselführung festzustellen. Es gibt sowohl pastose als auch glatte Ausformulierungen. Farbtechnisch verwendete Carl Unger leuchtende, strahlende Farben auf einem matten, aber hellen Grund. Das erzeugt eine lichtvolle Atmosphäre.

Dieses Gemälde ist ein weiteres Beispiel dafür, wie Carl Unger zunehmend von den starren geometrischen Grundformen abließ und einen gestischen Malauftrag mit fließenden Übergängen anzuwenden begann.

Formal erinnern die Bilder, die in Sanary-sur-Mer entstanden sind, an die Werke des Berliner Künstlers Ernst Wilhelm Nay (1902-1968), der in den 1950er Jahren eine von geometrischen Formen dominierende Abstraktion betrieb.¹²⁴ Sein Gemälde „Rhythmen in Purpur und Grau“ (Abb. 41) aus dem Jahr 1954 zeigt eine ähnliche gitterartige graphische Struktur, die sich über verschieden geformte Farbfelder legt.

In den Werken, die Carl Unger in Sanary-sur-Mer gemalt hatte, trieb er die Reduktion der Naturformen so weit, dass man die Motive nicht mehr erkennen bzw. sie in Zusammenhang mit den Bildtiteln nur mehr erahnen kann. Somit ging er seinen Weg in Richtung Abstraktion konsequent weiter, indem er sich informeller Stilmittel bediente, wobei er diese in der im folgenden Kapitel vorgestellten Serie „Steinbruch“ noch stärker und konsequenter einzusetzen begann.

3.5.2.1 Informel

Der Begriff „Informel“ wird von der französischen Bezeichnung „art informel“ hergeleitet und bedeutet formlose Kunst. Es handelt sich dabei um eine in der Nachkriegszeit in Paris entstandene gestische Art der abstrakten Malerei, die in bewusstem Gegensatz zur geometrischen Ungegenständlichkeit gesehen wird. In der Literatur wird der Begriff „Informel“ meist als allgemeiner Überbegriff für gestische formlose Kunst verwendet. Die Grenzen zwischen Informel, Tachismus und lyrischer Abstraktion sind sehr schwer zu ziehen, da sie fließend ineinander übergehen und sich die gestisch-abstrakt malenden Künstler meist in all diesen Stilausformungen bewegen.

¹²⁴ Vgl. Grasskamp 1999, S. 244.

Das Informel ist weniger ein bestimmter Stil, als eine künstlerische Haltung, die neben der bereits erwähnten Ablehnung der geometrischen Abstraktion auch das klassische Form- und Kompositionsprinzip negiert und stattdessen eine zwar ebenfalls gegenstandsfreie, aber offene und prozesshafte Bildform anstrebt. Aus diesem Grund gibt es auch so viele verschiedene künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb der informellen Malerei.¹²⁵ Als gemeinsame Kennzeichen sind dennoch folgende Merkmale auszumachen: der Hang zur „offenen Form“, die unmittelbare, spontane Gestaltung der Bildoberfläche, ein in der *écriture automatique* des Surrealismus wurzelndes Interesse am Unbewussten, die Akzentuierung der persönlichen malerischen Gestik, die Ablehnung eines planmäßig konstruierten Bildaufbaus und die freie Verwendung von Farben. Um den plastischen Charakter des Bildes zu betonen, wird oft Material wie Sand, Asche oder Stroh auf die Leinwand aufgetragen.¹²⁶

Einflüsse erhielt die informelle Malerei einerseits durch den bereits erwähnten Surrealismus der Vorkriegszeit mit seiner Betonung des Unbewussten sowie durch Wassily Kandinskys abstrakter Variante des Expressionismus.¹²⁷ Der Begriff Informel als Stilbezeichnung wurde im Jahr 1951 vom französischen Kunstkritiker Michel Tapié geprägt. Er war es auch, der diese in der Nachkriegszeit neu entstandene Malerei erstmals in einer Ausstellung dem europäischen Publikum näherbrachte und dabei auch Vertreter des Abstrakten Expressionismus aus Amerika vorstellte. Es handelte sich dabei um eine Werkschau in der Galerie Nina Dausset mit dem Titel „*Véhérences confrontées*“. Gezeigt wurden die damals führenden Vertreter der informellen Malerei wie Wols, Hans Hartung, Georges Mathieu, die Amerikaner Jackson Pollock und Willem de Kooning sowie der Kanadier Jean-Paul Riopelle. Im November desselben Jahres veranstaltete Michel Tapié eine zweite Ausstellung dieser Art im Studio Paul Facchetti mit dem Titel „*Signifiants de l'informel*“. Neben Arbeiten von den Künstlern der ersten Schau wurden nun auch Werke von Jean Fautrier, Jean Dubuffet und Henri Michaux gezeigt, die bereits in den 1920er und 1930er Jahren als Reaktion auf die Konkrete Kunst die Spontaneität des schöpferischen Prozesses propagiert hatten. Ihre Werke wiesen daher eine große stilistische Nähe zu denen der neuen informellen Maler auf.¹²⁸

¹²⁵ Vgl. Zuschlag 1998, S. 39.

¹²⁶ Vgl. Springer 1999a, S. 166.

¹²⁷ Vgl. Dempsey 2002, S. 187.

¹²⁸ Vgl. Mengden 1998, S. 119.

3.5.3 Steinbruch (1957-1958)

Wie bereits erwähnt, verbrachte Carl Unger den Sommer 1957 in der am Mittelmeer gelegenen Stadt Sanary-sur-Mer in der südfranzösischen Provence und malte dort vor allem den Hafen und die Küste von Sanary. Des Weiteren entstand in dieser Zeit eine Reihe von Aquarellen und Ölgemälden, die die Felswände der nahe gelegenen Steinbrüche wiedergeben. Bei der Darstellung der Steininformationen beschäftigte sich Carl Unger vor allem mit dem Wesen der Oberflächenstruktur. Dabei sorgte das spezielle mediterrane Licht dafür, dass der Charakter der Felsen besonders zur Geltung kam.¹²⁹ Wie bereits erwähnt, sind auch die Bilder der Serie „Steinbruch“ im informellen Stil gemalt.

Das annähernd quadratische Ölgemälde „Steinbruch bei Sanary II“ (Abb. 42) aus dem Jahr 1957 ist ein Bild, das von steilen Schrägen beherrscht wird. Es zeigt eine abstrahierte Darstellung der Felswände eines Steinbruchs in der Nähe von Sanary. Im Gegensatz zu den anderen Werken dieser Zeit, bei denen vorwiegend weiche Farbübergänge zu finden sind, weist dieses Bild eine harte und kantige Linien- und Pinselführung auf. Die gesamte Leinwand ist mit kurzen bunten Pinselstrichen sowie dünnen schwarzen Linien ausgefüllt. Die Striche bilden eine netzartige Linienstruktur in Form von großen Dreiecken, die sich vom unteren bis zum oberen Bildrand erstrecken. Dabei überlagern sie sich gegenseitig bzw. sind ineinander verschachtelt, wodurch eine optische Tiefe erzeugt wird. Kurze, schräg gesetzte Pinselstriche füllen die Formen aus. Diese Farb- und Linienmischung erzeugt die splittrige Wirkung von schroffem Gestein. Obwohl die gesamte Leinwand auf diese Weise durchgearbeitet ist, erzeugt sie dennoch nicht eine optische Dichte, da viele Flächen zwischen den bunten Farbstrichen weiß gemalt sind. Dadurch entsteht der Eindruck von gleisendem Sonnenlicht, das auf die Felsen scheint. Die Spitzen der Dreiecke berühren den oberen Bildrand. Ein schmaler weißer Streifen entlang des Bildrandes ist weiß gemalt, wodurch der Eindruck eines Luftraumes zwischen den festen Dingen entsteht. Das Gemälde weist einen durchgehend deckenden, pastosen Farbauftrag auf. Carl Unger wählte leuchtende helle Farben in Rot- und Gelbnuancen, die die Lichtwirkung am Mittelmeer wiedergeben sollen.

Diese graphische, abstrakte Auflösung des Motivs erinnert an gewisse Bilder des französischen Künstlers Jean Bazaine (1904-2001), der nach dem Zweiten Weltkrieg

¹²⁹ Vgl. Smola 2006, S. 90.

ebenfalls eine auf dynamischen Farbstrukturen basierende, informelle Malerei betrieb und dabei Bilder wie „Die Lichtung“ (Abb. 43) aus dem Jahr 1951 schuf.¹³⁰

Wieder zurück in Wien, beschäftigte sich Carl Unger auch nach dem Ende seiner Reise mit dem Motiv des Steinbruchs. Inspiration zu diesem Thema fand er vor allem in der Landschaft um Schönberg am Kamp, wo er bereits diverse Flusslandschaften gemalt hatte. Die Form der Darstellung änderte sich allerdings, wie in dem querformatigen Ölgemälde „Steinbruch“ (Abb. 44) aus dem Jahr 1958 zu sehen ist. Er versuchte den Steinbruch nicht mehr mithilfe der Ausdruckskraft der Farbe wiederzugeben, wie er es in Frankreich gemacht hatte, sondern durch eine bestimmte Materialwirkung. Dafür verwendete er tonige, erdige Farben, denen er Sand beimischte um dadurch eine grobkörnige, reliefartige Oberflächenwirkung zu erhalten. Das Motiv als solches ist nicht mehr zu erkennen, jedoch trägt die Farbgebung dazu bei, die Darstellung mit einem Steinbruch bzw. einem Naturmotiv zu assoziieren. Auf der gesamten Leinwand ist eine dicke Schicht Farbe aufgetragen, wodurch sich eine dichte Textur ergibt. Die verschiedenen Farbschichten verschwimmen miteinander. Im Zentrum des Bildes ballen sich mehrere kreisförmige Flächen, die durch die weichen Übergänge in die Farbmassen einbettet sind und damit verschmelzen. Weitere solcher Farbkörper ballen sich an den Bildrändern zusammen.

In diesem Gemälde trug Carl Unger die Farben in einem bisher noch nie bei ihm gesehenen gestischen Pinselduktus auf. Er fügte sich der vom Informel geforderten Umsetzung, ohne aber die kompositorische Entscheidung dem Malprozess zu überlassen.

Die Bilder der Serie „Steinbruch“ weisen mehrere verschiedene stilistische Ausformulierungen auf. Carl Unger gestaltete die Felsformationen einerseits in Form von weich konturierten Farbflächen in warmen Tönen, andererseits fand er in manchen Werken eine graphische Lösung. Eine weitere Ausdrucksmöglichkeit bot ihm die informelle Malerei in Form von Materialbildern. Des Weiteren finden sich in dieser Serie verschiedene Formen der Abstraktion von einer leichten Reduktion der Naturformen bis hin zur vollkommenen Ungegenständlichkeit.

¹³⁰ Sagner-Düchting 1999, S. 38.

3.5.4 Resümee

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre bediente sich Carl Unger dem Formenrepertoire der geometrischen Ungegenständlichkeit immer seltener und ließ zunehmend Ausdrucksformen des Informel in sein Werk einfließen. Dieser Weg ist eindeutig an den Serien „Kamptal“, „Sanary-sur-Mer“ und „Steinbruch“ zu erkennen. Kennzeichnend für die Werke dieser Zeit sind der steigende Abstraktionsgrad sowie immer wiederkehrende schwarze Linien, die in das Dargestellte eingefügt werden. Ebenso ist grundsätzlich ein stärkerer gestischer Pinselduktus festzustellen. In den Bildern der „Kamptal“-Serie verwendete Carl Unger noch die für die erste Hälfte der 1950er Jahre typischen kubischen Formen, um die Natur auf der Leinwand abstrahiert darzustellen. In dem Gemälde „Sommer am Fluss I“ (Abb. 38) ist allerdings bereits eine Veränderung in der Umrisszeichnung festzustellen. Die Konturen verlaufen leicht und bilden nicht mehr streng gerade Linien. Auch das gitterartig angelegte Netz aus schwarzen Geraden tritt hier erstmals auf.

In den Serien „Sanary-sur-Mer“ und „Steinbruch“ steigerte Carl Unger nochmals den Grad der Abstraktion, die gestische Pinselführung und die fließenden Übergänge der Konturen. Eine Ausnahme bildet dabei das Gemälde „Steinbruch bei Sanary II“ (Abb. 42), das durch seine Linienführung und den Pinselstrich einen kristallinen, scharfkantigen Eindruck erweckt. Ebenso einmalig ist das Bild „Steinbruch“ (Abb. 44), da es sich dabei um das einzige Materialbild handelt. Carl Unger fügte der Ölfarbe Sand bei, um eine raue Oberflächenstruktur zu erhalten.

3.6 Informelle Natur-Abstraktion

3.6.1 Musik im Garten (1958-1982)

Im Jahr 1958 begann Carl Unger die Serie „Musik im Garten“ zu malen. Bis ins Jahr 1982 entstanden neben Ölgemälden auch Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen und Collagen, die in ihren Ausführungen nur sehr wenig voneinander abweichen. Carl Unger berichtete, dass ihm die Idee zu diesem Thema auf einer Hochzeit in Südtirol gekommen war, bei der sich die Hochzeitsgäste und eine Musikkapelle im Garten eines Schlosses aufhielten. In den entstandenen Bildern wollte er die Verbindung von

einem Garten mit vielen Bäumen und einer fröhlichen Gesellschaft festhalten.¹³¹ Er versuchte also die Menschen und die Landschaft auf dynamische Weise miteinander zu verbinden.¹³²

Grundsätzlich gab es in Wien in den 1950er Jahren ein verstärktes Interesse am künstlerischen Austausch zwischen Malerei und Musik. Bereits 1949 organisierte das Tiroler Institut Français eine Ausstellung mit dem Titel „Musik und bildende Kunst von heute“, in der auf die Verbindungen dieser beiden Gattungen eingegangen wurde und in der vor allem kubistische und abstrakte Künstler wie beispielsweise Pablo Picasso, Juan Gris, Louis Marcoussis, Roger Bissière oder Gustave Singier gezeigt wurden, die sich in ihren Bildern mit Musik auseinandersetzten.¹³³ Die gegenseitige Beeinflussung von Malerei und Musik lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen und reicht bis in die Gegenwart. Immer wieder suchten Maler Inspiration durch Musik und umgekehrt. In den 1950er Jahren ließen sich die Musiker von der abstrakten Malerei der Zeit inspirieren, wie beispielsweise der Komponist Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994), dem Begründer der „Musikalischen Graphik“. Aufgabe der „Musikalischen Graphik“ war es, für die Klangeffekte und Klangerzeuger der neuen Musik eine adäquate Zeichensprache zu finden, da die herkömmliche Notenschrift dazu nicht mehr imstande war.¹³⁴ In diesem Kontext ist auch Carl Ungers Serie „Musik im Garten“ zu sehen, die vermutlich durch Musikstücke oder musikalische Graphiken angeregt wurde.¹³⁵

Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung zeigt sich beispielsweise in dem quadratischen Ölgemälde „Musik im Garten I“ (Abb. 45) aus dem Jahr 1958. Zu sehen ist eine rasterartig aufgebaute, zentral ins Bild gesetzte Farbfläche, die sich aus vielen kleinen Farbfeldern zusammensetzt. Deren Umrisse gehen weich und fließend ineinander über. Vertikal verlaufende Linien, die aus vielen kurzen horizontal gesetzten Strichen bestehen, sind in Form einer Gitterstruktur zwischen die Farbfelder eingefügt. Dadurch ergibt sich ein Geflecht aus Linien und Formen, die den Eindruck einer dichten, flimmernden Textur erzeugen. Die vierteilige Farbfläche ist auf einem grünen Hintergrund gemalt, der sie von allen Seiten umschließt.

Die Komposition kennzeichnen eine horizontale Pinselführung sowie ein weicher Pinselduktus. Carl Unger malte sowohl mit dünnen als auch mit breiten Pinselstrichen,

¹³¹ Vgl. Smola 2006, S. 94.

¹³² Vgl. Wagner 2008, S. 404.

¹³³ Vgl. Institute Français 1949.

¹³⁴ Vgl. von Maur 1999, S. 114-116.

¹³⁵ Carl Unger war beispielsweise seit seiner Kindheit und zeit seines Lebens mit dem Komponisten Karl Schiske (1916-1969) befreundet, wodurch auch hier eine Beeinflussung nicht auszuschließen ist. Siehe dazu Wagner 2008.

die klar zu erkennen sind. Grundsätzlich gestaltete er das Werk in einem deckenden Farbauftrag. Es finden sich nur vereinzelt lasierend gemalte Stellen, an denen der Leinwandgrund durchscheint.

„Musik im Garten I“ ist eine abstrakte Farbkomposition, die aufgrund des weichen und fließenden Pinselduktus dem Stil der lyrischen Abstraktion zuzuordnen ist. Bei dieser Darstellung ist kein Bezug zu einem Motiv herzustellen, was bei Carl Unger sehr selten vorkommt. Dies wiederum lässt vermuten, dass es sich also um die Verarbeitung eines musikalischen Themas handelt. Manfred Wagner hingegen sah hinter dem Werk eine reale Situation indem er das Formgebilde folgendermaßen beschrieb: *„Auch hier liefert räumliche Ordnung einen gewissen Anhaltspunkt, weit mehr noch eine Art Makropixeldimension konstruktivistischer Zusammenschau einer realen Situation.“*¹³⁶

In ihrem formalen Aufbau erinnern die Bilder der Serie „Musik im Garten“ teilweise an die Werke von Roger Bissière, der sich ebenfalls mit der Beeinflussung von Malerei und Musik beschäftigte und seine Leinwände mit gitterartigen Farb-Clustern überzog. Ein Beispiel dafür ist das Bild „Grau“ (Abb. 46) aus dem Jahr 1958.

3.6.2 Aulandschaften (1963-1965)

In der ersten Hälfte der 1960er Jahre malte Carl Unger eine Reihe von abstrakten Landschaften, die, wie die Flusslandschaften in den 1950er Jahren, im Kemptal entstanden sind und zusammenfassend als Serie der „Aulandschaften“ bezeichnet werden. Als Motiv diente ihm diesmal vor allem das Flussufer des Kamp sowie die teils steilen Felswände, an denen der Fluss vorbeizieht. Carl Unger beschrieb seine Suche nach dem passenden Motiv folgendermaßen:

*„Der Kamp fließt ja teilweise an Felswänden vorbei, ist eingebettet. Meine Motive in der Landschaft habe ich ja gesucht, ich bin viel herumgelaufen, nach meinen Wünschen und Vorstellungen gesucht. Ich habe mich nicht einfach hingeworfen und habe zu malen begonnen. Ich hatte ein Motiv, die Struktur der Bäume, den Durchblick auf den Kamp und das andere Ufer mit Schönberg; dieser Durchblick ist auch ein konstantes Thema, das geht durch bis heute. Es ist wie ein Kaleidoskop, ich schaue durch und die Landschaft wird für mich zu einer abstrakten Landschaft.“*¹³⁷

¹³⁶ Wagner 2008, S. 404.

¹³⁷ Wagner 1982, S. 37.

Dieser beschriebene Blick ist beispielsweise im Ölgemälde „Aulandschaft II“ (Abb. 47) aus dem Jahr 1965 zu erkennen. Im 70 x 80 cm messenden Werk wandelt Carl Unger die Landschaft zu einer abstrakten Komposition, die von der Art des Farbauftrages sowie der Farbigkeit bestimmt wird. Der Bildaufbau ergibt sich aus drei parallel angeordneten Vertikalen sowie vielen kurz und fleckenartig gesetzten Linien. Durch den die ganze Leinwand ausfüllenden weiß gemalten Hintergrund gibt es kein eindeutiges Oben und Unten, das den Bildraum definiert. Die Farbflecke, die sich auf der ganzen Leinwand ausbreiten, wirken als würden sie in der weißen Bildfläche schweben, sich an mancher Stelle ballen und explosiv auseinanderstreben. Besonders ist dies im unteren Bereich der mittleren Vertikale festzustellen. Farblich wird die Komposition von Braun- und Grüntönen beherrscht. Kurze, rote Pinselstriche blitzen in der oberen Bildhälfte zwischen den grünen Flecken und Strichen hervor und sind so gesetzt, dass sie eine unterbrochene Linie ergeben. Neben der Farbigkeit ist, wie bereits erwähnt, auch die Art des Farbauftrages ein besonderes Gestaltungsmittel des Werkes. Sowohl das Dargestellte als auch der weiße Hintergrund weisen einen pastosen und spachtelartigen Farbauftrag auf, der die breit hingestrichene, energische Pinselzeichnung klar erkennen lässt.

Die farbigen Linien und Flecken in Kontrast mit dem weißen Hintergrund sorgen für die Transparenz, die Carl Unger erzeugen wollte, um den Eindruck des Durchblicks durch die Bäume auf das andere Ufer zu erschaffen. Mit diesem Wissen ändert sich der Blick auf das Gemälde und die abstrakte Landschaft wird zu einer abstrahierten Landschaft. Die Vertikalen stellen die Baumstämme dar, die Farbflecken Blattwerk und Sträucher, die zarte rote Linie deutet das andere Ufer an.

Carl Unger schuf mit der Serie „Aulandschaften“ abstrakte Bilder aus Farbformen, die dennoch gegenständliche Titel mit landschaftlichen Assoziationsmöglichkeiten erhielten. Er bediente sich bei der gestalterischen Umsetzung den Ausdrucksmöglichkeiten der informellen Malerei. Dabei fügte er sich zwar der vom Informel geforderten formalen Umsetzung, ohne aber die kompositorische Entscheidung dem Malprozess zu überlassen.

Wie bereits aus den vorherigen Kapiteln hervorgegangen ist, hatte Carl Unger diese Form des Ausdrucks bereits seit Mitte der 1950er Jahre angewandt und setzte sie dann vor allem in seinen Bildern der 1960er Jahre ein. Diese informellen Tendenzen sind bis in sein Spätwerk hinein zu finden.

Bei dieser Form der Naturverarbeitung wird man an die Landschaften von Wolfgang Hollegga und Max Weiler erinnert, die beide seit den 1950er Jahren eine

abstrahierende Landschaftsmalerei betrieben haben.¹³⁸ Arnulf Rohsmann hat für die Beschreibung dieser Malerei in seinem Aufsatz „Natur/Abstraktion. Herbert Boeckl, Max Weiler, Wolfgang Hollegha, Peter Krawagna“ aus dem Jahr 1992 den Begriff Natur-Abstraktion verwendet, der auch sehr passend auf Carl Ungers Werk anzuwenden ist. Max Weiler (1910-2001) löste sich allerdings bereits in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre von einem individuellen Naturvorbild, bezog aber die Titel der Werke auf die Natur, wie beispielsweise in dem Gemälde „Wie eine Landschaft“ (Abb. 48) aus dem Jahr 1963. Obwohl beide zu einer ähnlichen Lösung fanden, ging Wolfgang Hollegha (geb. 1929) sehr wohl von einem realen Naturvorbild aus. Er monumentalisierte die Gegenstände und verarbeitete die Formen so weit, bis sie sich in abstrakte Gebilde auflösten, wie in einem Bild aus dem Jahr 1964 zu sehen ist (Abb. 49).¹³⁹ Auf ähnliche Weise ging auch Carl Unger vor, indem er einen Landschaftsausschnitt wählte und diesen bis zur Unkenntlichkeit abstrahierte. Im Gegensatz zu Unger spielte bei Hollegha jedoch der Zufallseffekt eine große Rolle. In Carl Ungers Bildern wurde jeder noch so willkürlich erscheinende Pinselstrich bewusst gesetzt.

3.6.3 Kreta (1960-1969)

Im September 1960 machte Carl Unger eine Reise nach Griechenland, genauer gesagt nach Kreta. Dort faszinierten ihn vor allem die minoische Kultur und die karge Landschaft der Insel, wie er selbst berichtete: *„Auch die karge Landschaft – ich war im September dort und es war noch Hochsommer – hat mich in ihrer erdigen Farbigkeit ungeheuer fasziniert. Alles ist so intensiv, und wenn man Phantasie hat, spürt man jeden Augenblick, was sich hier alles abgespielt hat.“*¹⁴⁰ Carl Unger malte vor Ort viele Aquarelle, jedoch musste er die Reise aufgrund des Todes seines Vaters vorzeitig abbrechen. Dennoch konnte er genug Eindrücke sammeln, um diese in Wien zu verarbeiten, was er über die nächsten Jahre hinweg immer wieder tat.¹⁴¹

Carl Unger malte zum Thema Kreta mehrere Bildgruppen mit den Titeln „Erinnerungen an Kreta“, „Knossos“, „Kreta“ und „Kretische Variationen“. Da sich die Werke dieser Serie in ihren stilistischen Ausführungen sehr ähneln, soll im Folgenden nur ein Werk

¹³⁸ Vgl. Smola 2006, S. 104.

¹³⁹ Vgl. Rohsmann 1992, S. 13-20.

¹⁴⁰ Wagner 1982, S. 41-42.

¹⁴¹ Vgl. Wagner 1982, S. 42.

exemplarisch vorgestellt werden. Das 70 x 80 cm messende Ölgemälde „Kretische Variation I“ aus dem Jahr 1964 gibt auf abstrakte Weise die Eindrücke wieder, die Carl Unger auf Kreta gesammelt hat. Die Komposition wird von Vertikalen und Horizontalen bestimmt. Zwei Farbgebilde breiten sich vom oberen bis zum unteren Bildrand aus und bilden zwei Schwerpunkte im Bild. Sie setzen sich aus vielen breiten, gestischen, vertikalen und horizontalen Pinselstrichen zusammen. Im Zentrum des Bildes verbinden mehrere übereinandergesetzte horizontale Pinselstriche die zwei Farbflächen. Dieses Formgefüge ist auf einen weiß gemalten Hintergrund platziert. Sowohl das Motiv als auch der Hintergrund sind in einem deckenden, pastosen Farbauftrag gestaltet. Des Weiteren kennzeichnet das Gemälde eine gestische Pinselführung. Die einzelnen Pinselschwünge überschneiden und überlappen sich an vielen Stellen. Zwischen den breiten und größtenteils geraden Strichen finden sich vereinzelt dünne gezackt verlaufende Linien wie beispielsweise im rechten unteren Bildfeld und diagonal dazu im linken oberen Bildfeld. Sie scheinen mit einem Pinselstiel in die dick aufgetragene, noch nasse Farbe hineingekratzt worden zu sein. Die Farbwahl betreffend entschied sich Carl Unger für Töne, die die Stimmung auf der Insel widerspiegeln, indem sie Assoziationen mit dem klaren blauen griechischen Meer, den weißen Häusern und der braunen Erde der Insel hervorrufen.

Carl Unger fand die Inspiration für die Motive in seinen Gemälden und Aquarellen einerseits in der griechischen Landschaft und andererseits in den minoischen Wandmalereien im Palast von Knossos. Die Verarbeitung dieser Eindrücke zum endgültigen Motiv beschrieb Wieland Schmied folgendermaßen: *„Dieses Erlebnis läßt Unger nicht los und drängt in immer neue Verwandlungen, bis sich die erinnerten Figurendarstellungen ganz in das immer freiere Spiel farbiger Ensembles auflösen und aus diesem wieder die Bilder von Landschaften aufsteigen.“*¹⁴²

Aufgrund der abstrakten Verarbeitung des Motivs und des spontan-gestischen und dynamisch gesetzten Pinselstriches gehören die Bilder der „Kreta“-Serie ebenfalls zu Carl Ungers informeller Phase. Zur selben Zeit brachten auch andere österreichische Künstler ähnliche Formfindungen hervor, wie beispielsweise die Künstler der Galerie St. Stephan. Josef Mikl (1929-2008) schuf mit seinem Bild „Rote Figur“ (Abb. 51) aus dem Jahr 1960 eine formal ähnliche Lösung, indem er das Motiv auf eine sehr dynamische und gestische Weise abstrahierte und dabei ebenfalls zwei Schwerpunkte setzte, die durch zwei vertikale, geschwungene Formen verbunden sind.

¹⁴² Schmied 1998, S. 17.

3.6.4 Orientreise (1967-1969)

1967 ließ sich Carl Unger für ein ganzes Jahr von seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für angewandte Kunst Wien beurlauben, um eine sieben Monate dauernde Reise in den Orient zu machen. Er hatte das Bedürfnis nach einer Neufindung und entschloss sich, nach den nachhaltig prägenden Eindrücken, die er auf Kreta gesammelt hatte, den Spuren der Hochkulturen weiter zu folgen, wie er selbst berichtete:

„Ich hatte zunächst den Gedanken, für ein Dreivierteljahr nach Paris zu ziehen, doch ich wollte meine Rekreation nicht aus der Kunst beziehen, sondern zu den Quellen unserer Kultur gehen.(...) Ich entschloß mich dann zu dieser großen Reise in den Orient, grenzte sie aber auf die Spuren der Hochkulturen ein.“¹⁴³

So brach Carl Unger im März 1967 zu dieser Reise auf und besuchte Ägypten, Kuwait, den Irak, Syrien, den Iran, Jordanien, die Türkei sowie Israel und Griechenland. Er besichtigte dabei Städte und Orte die als Urquellen früherer Kulturen gelten, wie Kairo, Babylon, Bagdad, Hamadam, das Mündungsgebiet des Euphrat und Tigris, Ur, Assur, Ninive, Jerusalem, Teheran, Täbris, Ararat, Ephesos, Istanbul, den Berg Athos mit den Meteora-Klöstern, Athen, Delphi und Olympia.¹⁴⁴

Das produktive Ergebnis dieser Reise waren mehr als vierhundert Aquarelle und Zeichnungen. Carl Unger bezeichnete diese Papierarbeiten als Reiseimprovisationen bzw. als visuelle Reisenotizen und unterschied sie dadurch von jenen Aquarellen, die er beispielsweise in Unterpurkersdorf gemalt hatte.¹⁴⁵ In den sehr nass gemalten Aquarellen schaffte es Carl Unger, neben der Wiedergabe von topographischen Details, vor allem den Gesamteindruck der Landschaft sowie die Lichtstimmung und die Atmosphäre der besuchten Orte einzufangen.¹⁴⁶

Dies zeigt sich beispielsweise in dem querformatigen Aquarell „Sphinx mit Pyramiden von Gizeh“ (Abb. 52) von 1967. Es handelt sich dabei um eine abstrahierte Darstellung von zwei Pyramiden und einer Sphinx in einer Wüstenlandschaft. Der Landschaftsraum nimmt die gesamte untere Bildhälfte ein. Er ist in kurzen, horizontalen Pinselstrichen gestaltet. Dabei kommt es zu häufigen Überschneidungen der einzelnen Farbstriche.

¹⁴³ Wagner 1982, S. 43.

¹⁴⁴ Vgl. Smola 2006, S. 114.

¹⁴⁵ Vgl. Wagner 1982, S. 45.

¹⁴⁶ Vgl. Smola 2006, S. 114.

Dazwischen finden sich immer wieder weiße Zwischenräume. Carl Unger arbeitete in diesem Werk mit dünnflüssigen transparenten Ölfarben, die er in lasierenden Schichten auftrug. In der oberen Bildhälfte erheben sich aus dem eben beschriebenen Landschaftsraum im linken und im rechten Bildfeld parallel gestellt zwei Dreiecksformen. Sie stellen die Pyramiden dar. Zwischen ihnen befindet sich eine halbkreisförmige Figur, bei der es sich um die Sphinx handelt. Auch diese drei Formen sind mit den gleichen kurzen, horizontalen Pinselstrichen gemalt. Den Hintergrund bildet eine leere, weiße Fläche, bei der es sich um das unbearbeitete Papier handelt.

Carl Unger arbeitete in diesem Aquarell sehr nass. Dadurch ergeben sich die nach unten rinnenden Farbspuren an manchen Stellen im Bild. Er verwendete warme, intensive Farben, um das Motiv darzustellen. Dieses Aquarell verdeutlicht sehr gut, wie Carl Unger einerseits das Motiv erkennbar wiedergab, aber andererseits auch großen Wert darauf legte, die Stimmung und die Atmosphäre vor Ort einzufangen.

Walter Koschatzky schrieb über die auf der Orientreise entstandenen Aquarelle Folgendes:

„Ihre Sprache ist durchaus neu, gegenwärtig und von der Persönlichkeit des Malers geprägt und sie wird sicherlich jenen unverstänglich sein, die allein das historische Abbild suchen (obwohl auch dieses vereinzelt erscheint). Den anderen aber, die Ungers Reise nachempfinden wollen, werden sie sich entschlüsseln und ihnen zeigen, warum er „in die Vergangenheit fuhr“: um die Gegenwart bewußter mitzugestalten.“¹⁴⁷

Nach dem Ende der Reise malte Carl Unger aus dem Themenbereich der Orientreise noch ein paar weitere Bilder. Im Gegensatz zu den eher gegenständlichen Aquarellen, die er während der Reise gemalt hatte, gestaltete er die Eindrücke aus der Erinnerung auf eine abstrakte Weise. Ein Beispiel dafür ist das hochformatige Ölgemälde „Gizeh“ (Abb. 53) aus dem Jahr 1968. In diesem Werk sind es vor allem die verwendeten Farben, die eine Lichtstimmung erzeugen, die an eine ägyptische Landschaft erinnern. Den Hintergrund bildet eine in Gelbtönen gestaltete Leinwand. Vom Zentrum des Bildes breiten sich braune Farbflöcke zu den Bildrändern hin aus. Sie sind mit einem breiten, spachtelartigen Pinselstrich aufgetragen. Zwischen den dominanten braunen Feldern leuchten wenige blaue und weiße Farbakzente hervor. Das gesamte Werk kennzeichnet ein deckender, pastoser und gestischer Farbauftrag im Stile des Informel.

¹⁴⁷ Koschatzky 1969, o.S.

Eine ebenso starke Ausdruckskraft hat das quadratische Ölgemälde „Mykonos II“ (Abb. 54) aus dem Jahr 1969. Das abstrakte Werk soll die Landschaft auf der griechischen Insel Mykonos darstellen, genauer gesagt, einen Hügel mit den typischen weiß getünchten Häusern, umgeben vom tiefblauen Meer. Den Hintergrund bildet eine glatte, monochrome, blau leuchtende Fläche. In der oberen Bildhälfte erhebt sich eine Dreiecksform, die in der unteren Bildhälfte auseinander läuft. Das Formgebilde besteht aus einer Vielzahl kurz gesetzter, weißer Pinselstriche, die sowohl horizontal als auch vertikal angeordnet sind. Sie ergeben dadurch ein dichtes Liniengeflecht, das über dem blauen Grund zu schweben scheint. Die weiße Farbe weist unterschiedlich dicke Farbaufträge auf. Diese reichen von einem ganz dünnen Farbauftrag, bei dem der blaue Grund durchscheint bis zu dicken Farbspuren, bei denen die Farbe nach unten geronnen ist.

Nicht nur Carl Unger, sondern auch viele andere Künstler seiner Zeit begaben sich auf Reisen, um fremde, unentdeckte Landschaftsmotive und neue formale Ausdrucksmittel zu finden. Einer davon ist beispielsweise Anton Mahringer (1902-1974). Neben Südtirol, Ischia und Dalmatien fuhr auch er in den Orient und bereiste die Türkei, Syrien, den Libanon und Jordanien. Wie für Carl Unger bot das Reisen auch für Anton Mahringer eine willkommene Möglichkeit aus festgefahrenen Ansichten und Blickwinkeln auszubrechen, um in eine neue und unbekanntere Umgebung einzutauchen. Es ging ihm nicht vordergründig um eine exakte topographische Darstellung der Orte die er besichtigte, sondern darum, die fremdartigen Erscheinungsformen in ihren anderen atmosphärischen Bedingungen einzufangen. Dies tat er beispielsweise in dem Aquarell „Kamele in der Wüste“ (Abb. 55) aus dem Jahr 1967.¹⁴⁸

Die Orientreise im Jahr 1967 stellte für Carl Unger, genauso wie bereits die Kreta-Reise im Jahr 1960, eine Auseinandersetzung mit den frühen Kulturen dar, wodurch er neue Impulse und Eindrücke sammeln konnte. Die in dieser Zeit entstandenen Werke zeigen einerseits die von ihm stets betriebene Reduktion der Naturformen, wobei er das Motiv abstrahierte, es aber immer noch erkennbar blieb. Andererseits führte er in den danach entstandenen Ölgemälden die Auseinandersetzung mit der völligen Abstraktion im Stil des Informel weiter fort.

¹⁴⁸ Vgl. Schweighofer 2004, S. 27-30.

3.6.5 Resümee

In den 1960er Jahren arbeitete Carl Unger fast ausschließlich mit dem Formenrepertoire des Informel. Dies ist besonders deutlich an den Serien „Musik im Garten“, „Aulandschaften“, „Kreta“ und „Orientreise“ zu erkennen. Alle Ölgemälde dieser Serien kennzeichnen eine malerische Gestik, die freie Verwendung von Farben sowie ein hoher Grad an Abstraktion. Obwohl sich Carl Unger intensiv mit dem Informel auseinandergesetzt hat und es eine starke Rezeption der Kunstform in Österreich gab, wie beispielsweise in der Galerie St. Stephan, wandte er den informellen Stil nie in vollem Umfang in seinem Werk an. Von den internationalen Vertretern des Informel – Wols, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jackson Pollock, usw. – unterschieden ihn vor allem zwei Dinge: Er war gegen die Ablehnung eines planmäßig konstruierten Bildaufbaus sowie gegen die Verweigerung auf ein motivisches Vorbild zurückzugreifen. Genau diese zwei Punkte kennzeichnen das gesamte Oeuvre Carl Ungers, gleich welcher stilistischen Ausdrucksform er sich bediente.

3.7 Zwischen gestischer Abstraktion und topographischer Annäherung

3.7.1 Stein an der Donau (1964-1970)

Ab dem Jahr 1964 malte Carl Unger eine Reihe von Ansichten von Stein an der Donau. Es entstanden dabei Tuschezeichnungen, Aquarelle sowie zwei Bilder-Reihen von Ölgemälden, die eine im Jahr 1965 und die andere im Jahr 1970. Beide Gruppen bestehen aus jeweils vier Bildern die die Titel „Stein an der Donau I – IV“ tragen. Für sein Motiv wählte Carl Unger den Blick vom gegenüberliegenden Donauufer auf die am Fluss gelegene Stadt mit ihren zwei Kirchen und den hügeligen Weingärten im Hintergrund.¹⁴⁹ Carl Unger berichtete, dass ihn ein einfacher Moment zu diesem Motiv inspirierte:

„Ich fuhr eines Abends über die Brücke nach Stein und da habe ich den Weinberg gesehen, die Felsen waren braun-violett, es hat mich enorm beeindruckt. Die gotische Kirche und die Barockkirche, die beiden Senkrechten, die das durchschneiden – wie

¹⁴⁹ Vgl. Smola 2006, S. 120.

*Phallussymbole – ich bin immer wieder hingefahren und habe Zeichnungen gemacht.*¹⁵⁰

Sowohl die Tuschezeichnungen als auch die Aquarelle sind topographisch angelegte Zeichnungen, in denen Carl Unger das Naturmotiv auf seine Grundformen reduzierte. In den Ölgemälden verarbeitete er das Thema auf wesentlich abstraktere Weise. Zwei Beispiele dafür sind die Gemälde „Stein an der Donau IV“ (Abb. 56) und „Stein an der Donau II“ (Abb. 57). Im 52,5 x 59 cm messenden Ölgemälde „Stein an der Donau IV“ (Abb. 56) aus dem Jahr 1965 wandelte Carl Unger die Landschaft zu einer abstrakten Komposition. Das Motiv wird in der Bildkomposition aufgelöst und in quadratische und rechteckige Formen umgewandelt, die die gesamte Leinwand bedecken. Die einzelnen Farbfelder bilden sich aus breiten pastosen Pinselstrichen. Die Farbe macht dabei die Spuren des Malens klar sichtbar. Horizontal und vertikal gestaltete Flächen wechseln sich in unregelmäßigen Abständen ab. Daraus ergibt sich zusammen mit dem deckenden Farbauftrag eine dichte Bildtextur.

Zu einer ganz anderen Lösung fand Carl Unger in dem Bild „Stein an der Donau II“ (Abb. 57) aus dem Jahr 1970. Das 100 x 110 cm messende Ölgemälde zeigt eine abstrahierte Darstellung des Motivs, in dem die Landschaft noch rudimentär angedeutet ist. Der Blick fällt vom gegenüberliegenden Ufer auf den Ort, der sich in den Berg einfügt. Am unteren Bildrand befindet sich eine weiß gestaltete Fläche, die von schwarzen Linien durchbrochen wird. Dabei handelt es sich um die Donau. Darüber erhebt sich der Weinberg als rote Fläche, die bis fast an den oberen Bildrand reicht und einen großen Teil der Leinwand einnimmt. Abgeschlossen wird das Motiv wieder durch eine weiß gestaltete Fläche am oberen Bildrand, die die Himmelszone bildet. Auf dem angedeuteten Berg erstreckt sich der Ort Stein, der allerdings als solcher kaum zu erkennen ist. Stark abstrahiert setzt sich die Stadtansicht aus vielen kleinen Farbflecken zusammen, die von graphischen Elementen übermalt sind. Sie geben dem Farbkonglomerat eine gewisse Struktur, da sie teilweise Gebäudesilhouetten andeuten. Eine Kuppelform und ein spitzes, steiles Gebilde lassen sich als Kirchen identifizieren. Trotz des Abstraktionsgrades sind die einzelnen aus der Farbmasse hervorstechenden Gebäude und ihre Grundformen sowie der charakteristische Umriss des Berges beibehalten.

Grundsätzlich kennzeichnen das Werk ein gestischer, teilweise pastoser Farbauftrag sowie ein breiter Pinselstrich. Die weiße Grundierung scheint an manchen Stellen im Bild durch, vor allem im Bereich der Ortschaft. Der sonst für Carl Unger typische

¹⁵⁰ Wagner 1982, S. 42.

deckende Farbauftrag ist in diesem Werk nicht so ausgeprägt zu finden. Die Farbfelder überlappen sich gegenseitig. Manche darunter liegende Farben scheinen dabei von unten hervor.

Carl Unger setzte sich mit der Serie „Stein an der Donau“ zwei Mal, einmal Mitte der 1960er Jahre und einmal um 1970, auseinander. Das führte einerseits zu einer topographisch erkennbaren Umsetzung des Themas, was vor allem in den Aquarellen zu sehen ist, und andererseits zu abstrakten Lösungen, wobei auch hier verschiedene Abstraktionsgrade festzustellen sind. In dieser Serie bediente sich Carl Unger weiterhin den formalen Ausdrucksmöglichkeiten des Informel.

3.7.2 Donauhafen (1970-1971)

Zur völligen Abstraktion fand Carl Unger in der Serie „Donauhafen“, die innerhalb eines Sommers im Jahr 1970 entstanden ist. Dargestellt ist stets der Winterhafen in der Lobau bei Wien. Den Grund für die Wahl dieses Motives beschrieb der Maler selbst folgendermaßen:

„Auf mich übte der Winterhafen eine besondere Anziehungskraft aus, nicht umsonst habe ich mein Atelier im Prater. Ich liebe die Praterlandschaft, und ein alter Traum von mir war es, hier zu wohnen. Ich habe im Winterhafen und in der nahen Industrielandschaft oft Formen gefunden, die mich begeisterten, aber alles unter dem Aspekt Landschaft gesehen.“¹⁵¹

Insgesamt malte Carl Unger sieben Versionen des Themas, die alle nahezu gleich aussehen. Ein Unterschied findet sich vor allem in den Formatgrößen, die von quadratischen Leinwänden bis zu verschiedenen großen Hochformaten reichen. Dass es sich dabei um ein topografisches Motiv handelt, ist nur aus den Bildtiteln herauszulesen. Die Darstellungen wirken auf den ersten Blick zufällig und skizzenhaft arrangiert, sie sind jedoch genau durchdacht komponiert. Dies wird dadurch ersichtlich, dass Carl Unger alle Bilder sowohl farblich als auch formal weitestgehend identisch gestaltete.¹⁵²

¹⁵¹ Wagner 1982, S. 34-35.

¹⁵² Vgl. Smola 2006, S. 124.

Ein Beispiel aus dieser Serie ist das hochformatige Ölgemälde „Sommer im Donauhafen II“ (Abb. 58) aus dem Jahr 1970. Die Komposition wird von einer intensiven Farbigkeit sowie einem breiten gestischen Pinselstrich dominiert. Mit der Farbauswahl soll vor allem die Stimmung eines heißen Sommertages vermittelt werden. Leuchtende Farbbahnen und –flecken sind auf einen weißen Grund gemalt. Das abstrakte Motiv setzt sich größtenteils aus Vertikalen zusammen. Entlang des linken Bildrandes führen mehrere sich überschneidende gelbe Bahnen von oben nach unten. Parallel dazu erstrecken sich im mittleren Bereich des Bildes lilafarbene und blaue Pinselstriche. Sie nehmen auch den oberen Bildrand ein. In der rechten Bildhälfte sind verschieden große orange Farbflecke zu sehen. Die Flächen zwischen den bunten Formgebilden sind weiß gestaltet. Über der ganzen Leinwand breiten sich graphische Elemente in Form von zarten schwarzen Linien aus. Der Bereich am unteren Bildrand ist weiß gestaltet. Nur eine horizontale, blaue Linie durchbricht diese Fläche. Grundsätzlich ist das Gemälde in einem deckenden, pastosen Farbauftrag gestaltet, bei dem die Pinselstriche in der Farbe klar zu erkennen sind.

In allen Variationen versuchte Carl Unger die Stimmung eines heißen Sommertages einzufangen. Deshalb konzentrierte er sich besonders darauf, die richtige Atmosphäre und Lichtstimmung des Moments wiederzugeben, wie er es auch schon in seinen Werkserien „Sanary-sur-Mer“ und „Steinbruch“ getan hatte.¹⁵³ Kristian Sotriffer bezeichnete die Sommerbilder am Donauhafen als eine poetische Malerei. Der Künstler sei hier

„auf der Suche nach der Poesie der Jahreszeiten, nach einem Ausdruck für die Farben des Sommers an Badestränden – auch dort die Suche Cézannes nach einer Synthese zwischen Natur und Mensch in dessen Kompositionen von Badenden auf seine Art fortsetzend, Bilder von „heiterer Vollkommenheit“, in denen der Vater der Moderne Körper, Räume, Flächen und Landschaftselemente in fließende Strukturen umdichtete, wie Unger eine imaginäre Tiefe erforschend, ein geheimnisvolles Fluidum erzeugend.“¹⁵⁴

In der Serie „Donauhafen“ trieb Carl Unger die Reduktion der Naturformen bis zur völligen Abstraktion, so dass keinerlei Bezug zum realen Motiv mehr herstellbar ist. Somit können auch diese Bilder als Fortführung seiner informellen Phase gesehen werden. Im folgenden Kapitel, welches seine letzte Werkserie darstellt, ist hingegen ein etwas gemäßigerer Ausdruck und wieder stärkerer Naturbezug zu finden.

¹⁵³ Vgl. Smola 2006, S. 124.

¹⁵⁴ Sotriffer 1990, S. 22.

3.7.3 Später Attersee (1973-1990)

Im Jahr 1973 kaufte sich Carl Unger ein Sommerhaus am Attersee, woraufhin er fast jeden Sommer dort verbrachte und bis 1990 eine große Anzahl an Aquarellen und Ölgemälden malte. Diese Darstellungen werden als späte Attersee-Bilder bezeichnet, im Gegensatz zu den frühen Attersee-Bildern, die Anfang der 1950er Jahre entstanden sind. Sie stellen die letzte große Werkserie des Malers dar.

Die frühen Bilder der späten Attersee-Serie, die in den 1970er Jahren entstanden sind, weisen einen festen, breiten, gestischen Pinselstrich auf, der für Carl Ungers Spätwerk typisch ist. Die Motive setzen sich aus größtenteils rechteckigen Farbflächen zusammen, die in verschiedener Dichte zusammengefügt werden.¹⁵⁵ Sie sind teilweise noch erkennbar, zum Teil aber auch völlig in abstrakte Farbformen aufgelöst. Ein charakteristisches Beispiel aus dieser Zeit ist das quadratische Ölgemälde „Schörfling IV“ (Abb. 59) aus dem Jahr 1978. Es handelt sich dabei um eine abstrahierte Darstellung von Schörfling am Attersee. Die Komposition ist aus breiten, blockhaften, eng aneinander gesetzten Pinselstrichen aufgebaut. Brauntöne dominieren das untere Bilddrittel. Im mittleren Bilddrittel herrschen vor allem Grüntöne vor. Am unteren Rand dieses Bereiches zieht sich eine schmale schwarze Linie horizontal über die gesamte Bildlänge. Dabei wird sie im rechten Bildfeld von mehreren schwarzen vertikalen Linien durchbrochen. Im linken Bildfeld leuchtet aus der grünen Fläche ein kleiner weißer Bereich hervor, der durch rote Akzente in Form von kurzen, roten Pinselstrichen betont wird. Das obere Bilddrittel ist vorwiegend in Blautönen gestaltet. Durch die spezifische Farbgebung stellte Carl Unger einen Bezug zum realen Motiv her. Die braune Fläche und die schwarze Linie am unteren Bildrand stellen das Ufer und einen Steg dar. Das weiße Feld im grünen Bereich zeigt den See und die ihn umgebene Landschaft. Das Blau am oberen Bildrand stellt den Himmel dar.

Grundsätzlich kennzeichnet das Werk ein deckender Farbauftrag, bei dem die Pinselführung klar zu erkennen ist. Die Farben sind teilweise in mehreren Schichten übereinander gemalt, wobei oftmals die unteren Schichten durchscheinen. Dadurch ergibt sich eine dichte Bildtextur.

Wie bereits erwähnt kann man bei der Serie „Später Attersee“ zwischen den Bildern, die in den 1970er Jahren entstanden sind und jenen, die gegen Ende der 1980er Jahre gemalt wurden, unterscheiden. Im Gegensatz zu den früheren Werken, die durch

¹⁵⁵ Vgl. Smola 2006, S. 128.

breite, gestische und flächendeckende Pinselschwünge gekennzeichnet sind, weisen die späteren Darstellungen eine kleinteiligere, filigranere Struktur auf. Dies verdeutlicht beispielsweise das Bild „Attersee mit Boot und Seeufer“ (Abb. 60) aus dem Jahr 1989. Das 95 x 100 cm messende Ölgemälde zeigt ebenfalls eine abstrahierte Darstellung des Attersees, in der sich das Motiv in der Bildkomposition auflöst. Das Werk ist aus kurzen, breiten Pinselstrichen und dünnen Linien auf einem weißen Hintergrund aufgebaut. Carl Unger schien hier völlig ungezwungen mit der Auseinandersetzung von Farben und Formen umzugehen. Die auf den ersten Blick willkürlich wirkende Anordnung der Flächen und Linien, die auf der ganzen Leinwand verteilt sind, ergibt aber ein genau durchdachtes Bildgerüst. Die zwei parallel gestellten Gebilde, die vom linken unteren Bildrand in einer Diagonale über das Bild führen, stellen zwei Boote dar. Der Betrachter nimmt in diesem Gemälde eine für Carl Unger untypische Perspektive ein – nämlich die Vogelperspektive. Er scheint über der Szenerie zu schweben und blickt von oben auf den See hinunter. Der weiße Grund erweckt den Eindruck eines Luftraumes zwischen den festen Dingen.

Das Dargestellte ist in einem gestischen, dynamischen Pinselduktus gemalt. Es kommt zu vielen Überschneidungen. Es sind verschiedene Farbaufträge festzustellen. An einigen Stellen ist die Farbe so flüssig aufgetragen, dass sie auf der Leinwand nach unten rinnt. Andere Bereiche sind lasierend gemalt und wieder andere weisen einen dicken, deckenden Farbauftrag auf.

In seiner letzten großen Serie der „Späten Attersee“-Bilder, mit der sich Carl Unger über viele Jahre hinweg beschäftigt hatte, fand er also verschiedene formale Lösungen. Die frühen Werke weisen eine breite, dynamische und flächendeckende Pinselführung auf, die späteren Darstellungen hingegen gestaltete er mit kleinteiligen und filigranen Pinselstrichen, zwischen denen ein weiß gemalter Grund durchscheint. Carl Unger führte in diesen Werken einerseits die reine Abstraktion, die er auch in der Serie „Donauufer“ betrieben hatte, weiter. Andererseits begnügte er sich aber auch teilweise mit der für ihn typischen Reduktion der Naturformen, indem er zum Beispiel in manchen Bildern Segelboote zwischen den abstrakten Formgebilden durchscheinen ließ. So ist die Serie „Später Attersee“ beispielhaft für Carl Ungers gesamtes Schaffen, indem sie einerseits die Naturabstraktion im Sinne einer noch erkennbaren Reduktion der Naturformen und andererseits eine reine Abstraktion wiedergibt. Beider Ausdrucksmöglichkeiten hat sich Carl Unger in seinem Werk stets bedient.

3.7.4 Resümee

In Carl Ungers letzten Serien, zu denen „Stein an der Donau“, „Donauhafen“ und „Später Attersee“ zählen, finden sich einerseits abstrakte Kompositionen in einem gestischen Pinselstrich im Stil des Informel. Dazu zählen beispielsweise die Ansichten des Donauhafens im Sommer. Andererseits fügte er wieder vermehrt topographische Details in die abstrakten Farb- und Formräume ein. Zu sehen ist dies beispielsweise in den späten Darstellungen von „Stein an der Donau“ und auch immer wieder in den „Späten Attersee“-Bildern, die über den langen Zeitraum von 17 Jahren entstanden sind. Dennoch sind alle Werke dieser Serien grundsätzlich von einem hohen Abstraktionsgrad und einer starken Gestik gekennzeichnet.

4 Schlussbetrachtung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigte sich mit dem malerischen Werk des Künstlers Carl Unger. Ziel dieser Untersuchung war es, die stilistische Entwicklung des Malers, der verschiedene Schaffensphasen durchlief, anhand seiner Landschaftsdarstellungen herauszuarbeiten und zu analysieren. Ein besonderer Fokus wurde dabei auf den Zeitraum 1945 bis 1955 gelegt, da in diesem Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich wie auch in ganz Europa und in den USA verschiedenste neue Stile aufkamen bzw. bereits bestehende Kunstrichtungen neu interpretiert wurden. Diese hatten auch Einfluss auf das Werk Carl Ungers. So zeigte sich, dass in seinem Oeuvre Darstellungen im Stile des Impressionismus, des Expressionismus, des Kubismus, des Konstruktivismus und des Informel zu finden sind.

Diese Arbeit soll die Frage zu beantworten, warum Carl Unger so viele verschiedene Stile in seinem Werk verarbeitet hat. Hängt der gewählte Stil mit einem Auftraggeber zusammen oder steht er in besonderem Zusammenhang mit den jeweiligen Werken? Werden für verschiedene Bildthemen verschiedene Modi verwendet, oder verarbeitet er die aktuellen Stile der Nachkriegszeit einfach chronologisch?

Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, wurde der Malstil Carl Ungers und seine Anregungen und Einflüsse beleuchtet und analysiert. Es ist allerdings schwierig, summarisch über das komplexe Werk des Künstlers zu urteilen. Sein Oeuvre ist sehr ambivalent angelegt. Einerseits gibt es streng geometrische Tendenzen, andererseits gestisch abstrakte Neigungen. Sein Repertoire reicht von gegenständlichen Darstellungen, über leicht abstrahierte bis zu ganz ungegenständlichen Kompositionen. Zwei Merkmale bestimmen alle Landschaftsdarstellungen Carl Ungers: zum einen ist die Farbe die beherrschende Macht der malerischen Gestaltung. Zum anderen sind Reduktionserscheinungen eine charakteristische Eigentümlichkeit der Malerei des Künstlers. Diese beiden Punkte ziehen sich von seinem Frühwerk bis zu seinem Spätwerk als prägnantes Kennzeichen durch, unabhängig vom gewählten Stil.

Auch wenn es auf den ersten Blick so scheinen mag, können Carl Ungers Bilder nicht als Zeugnisse abstrakter Malerei bezeichnet werden, aber auch nicht als gegenständlich. Er bewegt sich dazwischen. Immer hält er an der Komposition seiner Gemälde fest. Es war ihm wichtig, den Bezug zur Wirklichkeit stets zu erhalten. Die Landschaft hatte für ihn sowohl etwas Lebendiges als auch etwas Beruhigendes. Er

sah sie in Formen und Farben und projizierte diese dann auf die Leinwand, wie auch die Tochter des Künstlers betonte.¹⁵⁶ Die abstrahierende Gestaltung war für ihn somit ein ideales Mittel für das, was er ausdrücken wollte und nicht eine kurzweilige Beteiligung an aktuellen Moden.¹⁵⁷ In manchen seiner Bilder, wie beispielsweise den Kreta- oder Donauhafendarstellungen, ist der Abstrahierungsgrad so weit fortgeschritten, dass man den Bezug zum realen Motiv nicht mehr erkennen kann. Dadurch, dass er den abstrakten Bildern aber einen gegenständlichen Titel gab, stellt man dennoch Assoziationen mit dem realen Motiv her.¹⁵⁸

Seine abstrakten Landschaften sind Konstrukte, die auf klaren Überlegungen basieren. Hinter willkürlich gesetzt erscheinenden Pinselstrichen stecken Denkvorgänge, die er auf die Leinwand oder das Papier brachte. Auf diese Weise entstanden chiffrenhafte Formulierungen der Landschaft. Dazu gehört auch die bewusste Strukturierung von Leerflächen, die in vielen seiner Werke eine wichtige Rolle spielt. Durch diese Vorgehensweise werden seine Landschaften zu artifiziellen Konstrukten. Gleichzeitig ist in seinen Bildern eine Suche nach dem Elementaren im Sinne von Fritz Novotny zu erkennen. Eine Elementarkategorie in der bildenden Kunst ist u.a. die des Raumes. In den Kunstwerken der vorigen Jahrhunderte bildete der Raum eine Voraussetzung für die Objektwelt. In den Bildern der abstrakten Richtungen der Malerei des 20. Jahrhunderts hingegen sollen Erscheinungsweisen und Funktionen von Dreidimensionalität selbst in den Bildräumen ausgedrückt werden. Dies zeigt sich in Form von einem Tiefenzug schräger Flächen oder dem Geschichtet-, Gestaffelt- und Durchkreuztsein von Raumkörpern, die nicht von der Zentralperspektive bestimmt werden. Diese Gestaltung des Raumes als eines Elementaren ist in einigen Werken Carl Ungers zu finden.¹⁵⁹

Carl Ungers Aneignung der Moderne besteht zusammengefasst aus der Zurückdrängung bzw. Abstrahierung des Motivs, einer Neuordnung der ästhetischen Elemente im Bild sowie einer Vernetzung mit der Bildfläche. Damit steht er mit seinem Werk im Kontext der europäischen Entwicklungen nach dem Zweiten Weltkrieg.

Bei der Betrachtung von Carl Ungers Bilder-Serien ist auch auffallend, dass es sich dabei größtenteils um Landschaftsdarstellungen aus den Sommermonaten handelt. Dies hängt einerseits damit zusammen, dass die Natur im Sommer eine größere Vielfalt und somit eine größere Motivauswahl bietet und andererseits war dies die

¹⁵⁶ Vgl. Interview (3) mit Johanna Franz am 8.5.2015.

¹⁵⁷ Vgl. Wagner 1982, S. 7.

¹⁵⁸ Vgl. Schmidt 1956, S. 33-34.

¹⁵⁹ Vgl. Novotny 1968, S. 19.

vorlesungsfreie Zeit, wo Carl Unger nicht unterrichtete und sich so seiner eigenen Malerei widmen konnte.

Die Frage, ob der gewählte Stil mit einem bestimmten Auftraggeber in Zusammenhang steht, ist klar mit nein zu beantworten. Dies bestätigten auch die Kinder des Künstlers.¹⁶⁰ Grundsätzlich schuf Carl Unger nur im Bereich der Porträtmalerei und in Form von öffentlichen Aufträgen Auftragsarbeiten. Die Landschaftsdarstellungen entstanden aus seiner eigenen Intention heraus. Somit ist der gewählte Stil nicht in Zusammenhang mit anderen Personen bzw. Auftraggebern zu bringen. Des Weiteren war Carl Ungers Einkommen durch seine Professur an der Universität für angewandte Kunst Wien gesichert. Dadurch war er nicht darauf angewiesen einem bestimmten Geschmack zu gefallen, um Bilder verkaufen zu können. Dies ermöglichte es ihm, zu malen was ihn interessierte und ihm selbst gefiel. Diese Tatsache verschaffte ihm gewisse Freiheiten und ist ausschlaggebend für Carl Ungers vielseitiges Schaffen.

Die Frage, ob der jeweils von ihm gewählte Stil mit einem bestimmten Werk oder einer bestimmten Motivauswahl in Zusammenhang steht, ist ebenfalls mit nein zu beantworten. Dies ist an den Ausführungen in Kapitel 3 gut zu erkennen, woraus hervorgeht, dass sich Carl Unger mit einem Stil, beispielsweise in Form der geometrischen Ungegenständlichkeit oder des gestischen Informel, immer über einen längeren Zeitraum, der bis zu mehreren Jahren dauern konnte, auseinandergesetzt hat. In dieser Zeit hat er dann verschiedenste Motive im selben Stil verarbeitet. Genauso war es aber auch möglich, dass er die aktuelle Ausdrucksform wieder hinter sich ließ und sich einer neuen zuwandte. Somit kann man sagen, dass für den Entwicklungsgang Ungers ein ständiges Zurückgreifen auf eigene und fremde Gestaltungsformen und ein Nebeneinander verschiedener Malweisen überhaupt charakteristisch ist. Er war sein Leben lang auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, wie auch Wieland Schmied feststellte:

„Carl Unger war ein sehr sensibler Mensch, vielen Zeitströmungen offen – nicht in dem Sinne, daß er sich ihnen schnell und unbedacht angeschlossen hätte, sondern vielmehr in der Weise, daß er sich immer darum bemühte, das Wesentliche einer Bewegung, die ihn berührt hatte und die er als aktuell empfand, für sich herauszufiltern und diese so nach seinen individuellen Bedürfnissen interpretierten Tendenzen behutsam auf sich und die neu entstehenden Arbeiten einwirken zu lassen, um sie nach einem gewissen

¹⁶⁰ Vgl. Interview (2) mit Clemens Unger am 29.4.2015 und Interview (3) mit Johanna Franz am 8.5.2015.

*Zeitraum vielleicht wieder abzustoßen, wenn sie doch nicht ganz zu ihm paßten, wenn sie sich dem Fortschreiten auf dem weiteren Weg als nicht mehr förderlich erwiesen.*¹⁶¹

Bei der Betrachtung von Carl Ungers Arbeitsweise ist also zu erkennen, dass er die verschiedenen Stile, die nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem aus Frankreich nach Österreich kamen, sozusagen chronologisch verarbeitete. Er beschäftigte sich mit den Arbeiten anderer Künstler, um seine eigene Kunst weiterzuentwickeln. Er eignete sich gewisse Stile an, behielt sie einige Zeit bei und verwarf sie dann wieder¹⁶², oder um es mit den Worten von Johanna Franz zu sagen: *„Dieses Üben am Anderen, um zum Eigenen zu kommen, sich in einen Maler hineinzusetzen, sich in eine andere Stilrichtung hineinzusetzen, um zu sehen, was das mit einem macht, das hat er [Carl Unger], glaube ich, zu Studienzwecken gemacht.*¹⁶³

Dieses Vorgehen behielt Carl Unger seine gesamte Schaffenszeit bei. So ist beispielsweise sein Frühwerk zuerst von impressionistischen und kurz darauf von expressionistischen Einflüssen gekennzeichnet. Dies ist vor allem auf seinen Lehrer Herbert Boeckl zurückzuführen. Nach zwei Jahren, in denen die Serien „Mattersburg“ und „Stadtlandschaften“ entstanden sind und in denen er sich mit der Farbflächenmalerei auseinandergesetzt hatte, beschäftigte sich Carl Unger mit verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der geometrischen Ungegenständlichkeit und bediente sich dabei vor allem des nach dem Zweiten Weltkrieg von französischen Künstlerkollegen neu interpretierten Formenrepertoires des Kubismus. Die unterschiedlichen Ergebnisse sind zwischen 1949 und 1956 in den Serien „Baumlandschaften“, „Früher Attersee“, „Badestrand“ und „Donauufer“ zu sehen. Im Jahr 1955 setzte sich Carl Unger für kurze Zeit mit dem Konstruktivismus auseinander. Die Serien „Kamptal“, „Sanary-sur-Mer“ und „Steinbruch“, die in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre entstanden sind, zeigen sowohl Elemente geometrischer Formaflösungen als auch des Informel. In dieser Zeit begann sich Carl Unger also von den kubistischen Ausdrucksmöglichkeiten zu lösen und ab 1958 und vor allem in den 1960er Jahren ganz im informellen Stil zu malen. Auch hierzu erhielt er die meisten Anregungen von Künstlern aus Frankreich. Das Ergebnis ist in den Serien „Musik im Garten“, „Aulandschaften“, „Kreta“ und „Orientreise“ zu sehen. In seinen letzten Serien, zu denen „Stein an der Donau“, „Donauhafen“ und „Später Attersee“ zählen, bediente sich Carl Unger zwar weiterhin des Informel, nahm aber den Abstraktionsgrad etwas zurück, um Teile der Motive wieder erkennbar zu machen. In

¹⁶¹ Schmied 1998, S. 6.

¹⁶² Vgl. Interview (1) mit Felix Unger am 29.1.2015.

¹⁶³ Interview (3) mit Johanna Franz am 8.5.2015.

den Landschaftsbildern zeigt sich also auf markante Weise der kontinuierliche Wandel, den er vollzog, ebenso wie die in sein Werk einfließenden verschiedenen Kunstströmungen.

Wie bereits erwähnt, erhielt Carl Unger die meisten Anregungen aus Frankreich. Der künstlerische Austausch zwischen den beiden Ländern war in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg allerdings schwierig. Dennoch gab es für Carl Unger mehrere Möglichkeiten, die neuen Kunstrichtungen in Österreich kennenzulernen. Nur kurze Zeit nach dem Ende des Krieges organisierten die Besatzungsmächte in ganz Österreich Ausstellungen, um ihre Kunst und Kultur im Land zu verbreiten. Besonders ist dabei die Arbeit des Institut Français zu erwähnen, das in Tirol und Wien zahlreiche Ausstellungen organisierte und dabei sowohl Künstler der klassischen Moderne als auch zeitgenössische Maler und Bildhauer präsentierte. Des Weiteren bemühten sich Vereine wie der Wiener Art Club, dessen Gründungsmitglied Carl Unger war, um einen internationalen künstlerischen Austausch. Eine weitere Möglichkeit um sich mit den neuen Kunstströmungen auseinanderzusetzen boten die Künstlerreisen. In den 1950er Jahren fuhren Maler wie Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Hans Staudacher oder Hans Bischoffshausen nach Paris, um neue Tendenzen kennenzulernen und brachten diese Erfahrungen dann mit nach Österreich. Auch Carl Unger machte mehrere solcher Reisen, um neue Eindrücke zu sammeln. Diese führten ihn nach Frankreich und Griechenland sowie auf seiner großen Orientreise nach Nordafrika und von der Türkei bis in den Iran. All diese Optionen ermöglichten es ihm, die neuen Kunstströmungen und Stile aus dem Ausland kennenzulernen und zu verarbeiten.

Mit dieser Arbeit wurde versucht, einen Überblick über das komplexe und vielseitige Werk Carl Ungers zu geben. Besonders stach dabei der experimentelle Grundzug hervor, der diesen Künstler ausmacht und seine Bilder so lebendig erscheinen lässt. Er wagte, auf oftmals radikale Weise, immer wieder neue ästhetisch relevante Experimente, aus denen sowohl formal als auch stilistisch sehr unterschiedliche Serien hervorgingen. Diese Herangehensweise an seine Arbeit verschaffte ihm ein Alleinstellungsmerkmal seiner Zeit in der österreichischen Kunstlandschaft.

5 Anhang

5.1 Quellen

5.1.1 Literatur

Aigner/Belgien 2004

Carl Aigner/Tayfun Belgien (Hg.), Josef Mikl. Retrospektiv 1947-2003, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, Krems, 2004.

Assmann/Dankl/Falschlunger 1991

Peter Assmann/Günther Dankl/Silvie Falschlunger, Tirol – Frankreich 1946-1960. Spurensicherung einer Begegnung, Kat. Ausst. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Innsbruck, 1991.

Baum 1996

Peter Baum, Aufbruch zum Pluralismus 1955-1980, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Kunst aus Österreich 1896-1996, Kat. Ausst. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. München/New York, 1996, S. 74-79.

Baum 2003

Peter Baum, Paris 1945-1965. Metropole der Kunst. Jahrzehnte des Aufbruchs. Malerei – Plastik – Graphik – Fotografie, Kat. Ausst. Lentos Museum Linz, Linz, 2003.

Boeckl 2008

Matthias Boeckl, Durch das Andere zum Eigenen. Zur Rezeptionsgeschichte der Moderne Frankreichs in Österreich, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien – Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880-1960, Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2008, S. 23-37.

Boehm 2007

Gottfried Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin, 2007.

Breicha 1981

Otto Breicha (Hg.), Der Art Club in Österreich, Wien/München, 1981.

Breicha 1996

Otto Breicha, Neubeginn in Vielfalt. Bildende Kunst in Österreich vom Kriegsende bis Mitte der 50er Jahre, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Kunst aus Österreich 1896-1996, Kat. Ausst. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. München/New York, 1996, S. 62-65.

Damus 2000

Martin Damus, Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Hamburg, 2000.

Dankl 1991

Günther Dankl, Tirol – Frankreich. Ein Dialog, in: Peter Assmann/Günther Dankl/Silvie Falschlunger, Tirol – Frankreich 1946-1960. Spurensicherung einer Begegnung, Kat. Ausst. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Innsbruck, 1991, S. 49-59.

Dankl 1996

Günther Dankl, „... über das Chaos des Augenblicks hinausführende Denkanstöße ...“ (Maurice Besset). Zur Rezeption der französischen Kunst in Österreich von 1945 bis 1960, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995, Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995, Wien, 1996, S. 64-83.

Dempsey 2002

Amy Dempsey, Bewegungen. Ein Handbuch zur Kunst der Moderne, Leipzig, 2002.

Denk 2003

Wolfgang Denk, Das große Aufatmen. Der Art Club – seine Künstler, seine Folgen, in: Wolfgang Denk (Hg.), Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, Krems, 2003, S. 8-14.

Dorival 1977

Bernard Dorival, Nicolas de Staël, in: Galerie Nathan (Hg.), Nicolas e Staël. Gemälde und Zeichnungen, Kat. Ausst. Galerie Nathan, Zürich, 1977, o.S.

Düchting 1999a

Hajo Düchting, Geometrische Abstraktion, in: Marion Ackermann/Wieland Schmied (Hg.), Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, London/München/New York, 1999, S. 132.

Düchting 1999b

Hajo Düchting, Kubismus, Marion Ackermann/Wieland Schmied (Hg.), Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, London/München/New York, 1999, S. 193-194.

Düchting 1999c

Hajo Düchting, Paul Klee, Marion Ackermann/Wieland Schmied (Hg.), Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, London/München/New York, 1999, S. 183-184.

Düchting 2005

Hajo Düchting, Wie erkenne ich? Die Kunst des Expressionismus, Stuttgart, 2005.

Düchting 2007

Hajo Düchting, Wassily Kandinsky 1866-1944. Revolution der Malerei, Köln, 2007.

Ecker 2010

Berthold Ecker, Kunstförderung im Streit der Moderne. Die 50er Jahre in der Sammlung des MUSA, in: Berthold Ecker/Wolfgang Hilger (Hg.), Die fünfziger Jahre. Kunst und Kunstverständnis in Wien, Kat. Ausst. MUSA, Wien, 2010, S. 9-23.

Ecker/Hilger 2010

Berthold Ecker/Wolfgang Hilger (Hg.), Die fünfziger Jahre. Kunst und Kunstverständnis in Wien, Kat. Ausst. MUSA, Wien, 2010.

Fellner 1997

Sabine Fellner, Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre, Wien, 1997.

Fleck 1982

Robert Fleck, Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Bd. 1, Die Chronik, Wien, 1982.

Friedewald 2011

Boris Friedewald, Paul Klee. Sein Leben, seine Kunst, München/London/New York, 2011.

Frodl/Brandstötter 2004

Gerbert Frodl/Elisabeth Brandstötter (Hg.), Anton Mahringer, Salzburg, 2004.

Galerie Nathan 1977

Galerie Nathan (Hg.), Nicolas de Staël. Gemälde und Zeichnungen, Kat. Ausst. Galerie Nathan, Zürich, 1977.

Galerie Salis 1983

Galerie Salis (Hg.), Serge Poliakoff 1900-1969. Gouachen, Ölgemälde, Lithographien, Kat. Ausst. Galerie Salis, Salzburg, 1983.

Galerie Ulysses 1976

Galerie Ulysses (Hg.), Wolfgang Holleggha, Wien, 1976.

Grasskamp 1999

Walter Grasskamp, Ernst Wilhelm Nay, in: Marion Ackermann/Wieland Schmied (Hg.), Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, London/München/New York, 1999, S. 243-244.

Habarta 1996

Gerhard Habarta, Frühe Verhältnisse. Kunst in Wien nach '45, Wien, 1996.

Habarta 2003

Gerhard Habarta, Der Art Club – 50 Jahre danach, in: Wolfgang Denk (Hg.), Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, Krems, 2003, S.22-77.

Hegyí 1995

Lóránd Hegyi, Kampf um die Sprache, in: Fundación „La Caixa“ (Hg.), Europa nach der Flut. Kunst 1945-1965, Kat. Ausst., Künstlerhaus Wien, Wien, 1995, S. 33-65.

Husslein-Arco 2008

Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien – Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880 – 1960, Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2007.

Institute Français 1949

Institute Français (Hg.), Musik und bildende Kunst von heute, Kat. Ausst. Innsbruck, 1949.

Köb 2001

Edelbert Köb, Max Weiler (1910-2001). Die Natur der Malerei, Kat. Ausst. Essl Museum, München, 2001.

Köller 1965

Ernst Köller, Malerei und Graphik, in: Günther Feuerstein/Heribert Hutter/Ernst Köller/Wilhelm Mrazek, Moderne Kunst in Österreich, Wien/Hannover/Bern, 1965, S. 43-77.

Koschatzky 1969

Walter Koschatzky, in: Galerie Würthle (Hg.), Carl Unger. Impressionen einer Orientreise. Aquarelle – Zeichnungen, Kat. Ausst. Galerie Würthle, Wien, 1969, o.S.

Lucie-Smith 1969

Edward Lucie-Smith, Kunstrichtungen seit 1945, München/Wien/Zürich, 1969.

Lützelner 1961

Heinrich Lützelner, Abstrakte Malerei, Gütersloh, 1961.

von Maur 1999

Karin von Maur, Vom Klang der Bilder, München/London/New York, 1999.

Mengden 1998

Lida von Mengden, Ich bin Natur – Von der Sprachlosigkeit des Informel, in: Richard W. Gassen (Hg.), Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959, Kat. Ausst. Wilhelm-Hack-Museum, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 119-123.

Moeller 2005

Magdalena M. Moeller (Hg.), Expressionismus. Die große Künstlerbewegung der Moderne, Köln, 2005.

Mrazek 1978

Wilhelm Mrazek, Carl Unger, Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, 1978.

Nagler 1989

Gabriela Nagler, Der Weg zur abstrakten Malerei in Österreich 1945 bis 1955, phil. Diss. (ms.), Wien, 1989.

Nagler 1994

Gabriela Nagler, Die Rückkehr der Phantasie. Die Situation der Kunst in Wien nach 1945, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Bd. 2, Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien, Baden, 1994, S. 872-878.

Nagler/Patka 2000

Gabriela Nagler/Erika Patka (Hg.), Farbenlust und Formgedanken. Abstrakte Wege in Österreich 1900-2000, Kat. Ausst. Universität für angewandte Kunst Wien, u.a., Wien, 2000.

Naredi-Rainer/Boeckl 1990

Paul Naredi-Rainer/Matthias Boeckl, Vision und Schicksal. Herbert Boeckls Seckauer Fresken, Graz, 1990.

Natter 1994

G. Tobias Natter (Hg.), Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre, Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 1994.

Novotny 1968

Fritz Novotny, Über das „Elementare“ in der Kunstgeschichte, in: Über das „Elementare in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze, Wien, 1968, S. 17-25.

Reißer/Wolf 2008

Ulrich Reißer/Norbert Wolf, Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II, Bd. 12, Stuttgart, 2008.

Richter 1991

Horst Richter, Malerei unseres Jahrhunderts, Köln, 1991.

Rohsmann 1992

Arnulf Rohsmann, Natur/Abstraktion. Herbert Boeckl, Max Weiler, Wolfgang Hollegha, Peter Krawagna, in: Kärntner Landesgalerie Klagenfurt (Hg.), Natur/Abstraktion. Boeckl, Weiler, Hollegha, Krawagna, Kat. Ausst. Kärntner Landesgalerie Klagenfurt, Klagenfurt, 1992, S. 13-21.

Rohsmann 1996

Arnulf Rohsmann, Die Neuorientierung der österreichischen Kunst nach 1945 und der Konflikt von Zentrum und Peripherie. Lassnig – Staudacher – Bischoffshausen – Rainer, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995, Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995, Wien, 1996, S. 200-209.

Ruhrberg 1992

Karl Ruhrberg, Die Malerei in Europa und Amerika 1945 – 1960. Die zweite Moderne, Köln, 1992.

Sagner-Düchting 1999

Karin Sagner-Düchting, Jean Bazaine, in: Marion Ackermann/Wieland Schmied (Hg.), Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, London/München/New York, 1999, S. 38.

Schmeller 1981

Alfred Schmeller, Ein Sammelsurium, in: Otto Breicha (Hg.), Der Art Club in Österreich, Wien/München, 1981, S. 31-34.

Schmidt 1956

Gerhard Schmidt, Neue Malerei in Österreich, Wien, 1956.

Schmidt 1995

Gerhard Schmidt, Gustav Kurt Beck, in: Galerie Peithner-Lichtenfels (Hg.), Gustav Kurt Beck, Kat. Ausst. Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien, 1995, S. 6.

Schmied 1974

Wieland Schmied, Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Berlin/Frankfurt am Main/Wien, 1974.

Schmied 1979

Wieland Schmied, Nach Klimt. Schriften zur Kunst in Österreich, Salzburg/Welz, 1979.

Schmied 1996

Wieland Schmied, Ein Land mit Eigenschaften. Notizen zur Malerei in Österreich 1945-1995, in: Wieland Schmied (Hg.), Malerei in Österreich 1945-1995. Die Sammlung Essl, Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien, München/New York, 1996, S. 26-58.

Schmied 1998

Wieland Schmied, Carl Unger, Salzburg, 1998.

Schmied 2002

Wieland Schmied, Die Malerei nach 1945, in: Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert, Bd. 6, München/London/New York, 2002, S. 113-152.

Schmied 2003

Wieland Schmied, Eine Utopie, die nur 15 Monate währte. Erinnerungen an den Art Club, in: Wolfgang Denk (Hg.), Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, Krems, 2003, S. 17-20.

Schurian 1997

Walter Schurian, Österreichische Malerei nach 1945, Wien, 1997.

Schweighofer 2004

Bettina Schweighofer, Neufindungen des Sichtbaren. Ausgewählte Reisebilder von Anton Mahringer, in: Gerbert Frodl/Elisabeth Brandstätter (Hg.), Anton Mahringer, Salzburg, 2004, S. 27-32.

Seuphor 1962

Michel Seuphor, Ein halbes Jahrhundert abstrakte Malerei. Von Kandinsky bis zur Gegenwart, München/Zürich, 1962.

Skreiner 1989

Wilfried Skreiner, Carl Unger – Gebändigte Sinnlichkeit, in: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Hg.), Carl Unger. Ölbilder 1947 – 1988, Kat. Ausst. Künstlerhaus Graz, Graz, 1989, o.S.

Smola 2006

Franz Smola, Carl Unger (1915 – 1995). Variationen, Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2006.

Sottriffer 1990

Kristian Sottriffer, Carl Unger. Aquarelle und Zeichnungen, München, 1990.

Sottriffer 1994

Kristian Sottriffer, Vierzig Jahre früher, in: G. Tobias Natter (Hg.), Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre, Kat. Ausst., Wien Österreichische Galerie Belvedere, 1994, S. 11-22.

Sottriffer 2000

Kristian Sottriffer, In einer Art Fließgleichgewicht. Über den Maler und Graphiker Carl Unger, in: Galerie Hassfurther (Hg.), Carl Unger 1915 – 1995. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Ausst. Galerie Hassfurther, Wien, 2000, o.S.

Springer 1999a

Walter Springer, Informel, in: Marion Ackermann/Wieland Schmied (Hg.), Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, London/München/New York, 1999, S. 166.

Springer 1999b

Walter Springer, Expressionismus, in: Marion Ackermann/Wieland Schmied (Hg.), Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, London/München/New York, 1999, S. 114-115.

Stadler 1964

Wolfgang Stadler, Was sagt uns die moderne Malerei, Freiburg, 1964.

Steininger 2008

Florian Steininger, Abstrakte Tendenzen in der europäischen Avantgarde, in: Ingrid Brugger/Florian Steininger (Hg.), Monet, Kandinsky, Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei, Kat. Ausst. Bankaustria Kunstforum, Berlin/München, 2008, S. 69-71.

Thomas 2004

Karin Thomas, Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln, 2004.

Unger 1981

Carl Unger, Ohne daß der eine den anderen behindert hätte, in: Otto Breicha (Hg.), Der Art Club in Österreich, Wien/München, 1981, S. 36-37.

Wagner 1982

Manfred Wagner, Carl Unger. Bilder, Zeichnungen, Wien, 1982.

Wagner 2008

Manfred Wagner, Zur Freundschaft Karl Schiskes mit dem Maler Carl Unger, in: Markus Grassl/Reinhard Kapp/Eike Rathgeber (Hg.), Österreichs Neue Musik nach 1945: Karl Schiske, Wien/Köln/Weimar, 2008, S. 401-405.

Werkner 1984

Patrick Werkner, Verwandlung des Sichtbaren – Expression, in: Kristian Sottriffer (Hg.), Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart, Wien, 1984, S. 86-100.

Werkner 2013

Patrick Werkner, Fragwürdiges zur Kunst nach 1945, in: Stefan Schmidl (Hg.), Die Künste der Nachkriegszeit. Musik, Literatur und bildende Kunst in Österreich, Wien/Köln/Weimar, 2013, S. 31-37.

Wetzlinger-Grundnig 2011

Christine Wetzlinger-Grundnig (Hg.), Streng geometrisch, Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, 2011.

Zaunschirm 1980

Thomas Zaunschirm, Die fünfziger Jahre, München, 1980.

Zaunschirm 1984

Thomas Zaunschirm, Auflösen und Neufassen, in: Kristian Sottriffer (Hg.), Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart, Wien, 1984, S. 117-160.

Zaunschirm 1992

Thomas Zaunschirm, Von der Realität der Abstraktion, in: Kärntner Landesgalerie Klagenfurt (Hg.), Natur/Abstraktion. Boeckl, Weiler, Hollegha, Krawagna, Kat. Ausst. Kärntner Landesgalerie Klagenfurt, Klagenfurt, 1992, S. 5-10.

Zuschlag 1998

Christoph Zuschlag, Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei, in: Annette Frese/Hans Gercke/Christoph Zuschlag (Hg.), Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Köln, 1998, S. 38-44.

5.1.2 Interviews

Interview (1)

Interview mit Prof. Dr. Dr. h.c. Felix Unger am 29.1.2015.

Interview (2)

Interview mit Dipl. Ing. Clemens Unger am 29.4.2015.

Interview (3)

Interview mit Dr. Johanna Franz am 8.5.2015.

5.2 Abbildungsverzeichnis

Abb 1: Carl Unger Homepage, http://www.carl.unger.at/oelbilder/weissensee_31.htm, 5.8.2015.

Abb. 2: Smola 2006, S. 29.

Abb. 3: Smola 2006, S. 30.

Abb. 4: Moeller 2005, S. 32.

Abb. 5: Moeller 2005, S. 222.

Abb. 6: Smola 2006, S. 37.

Abb. 7: Smola 2006, S. 37.

Abb. 8: Assmann/Dank/Falschlunger 1991, S. 57.

Abb. 9: Smola 2006, S. 38.

Abb. 10: Smola 2006, S. 39.

Abb. 11: Ecker/Hilger 2010, S. 90.

Abb. 12: Smola 2006, S. 46.

Abb. 13: Smola 2006, S. 45.

Abb. 14: Smola 2006, S. 47.

Abb. 15: Smola 2006, S. 48.

Abb. 16: Smola 2006, S. 49.

Abb. 17: Smola 2006, S. 48.

Abb. 18: Sottriffer 1990, Abb. 24.

Abb. 19: Smola 2006, S. 51.

Abb. 20: Österreichische Galerie Belvedere, [http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/19/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=a6a84a90-98ef-4b57-b261-74a9b64798a7](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/19/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=a6a84a90-98ef-4b57-b261-74a9b64798a7), 6.8.2015.

Abb. 21: Husslein-Arco 2008, S. 347.

Abb. 22: Smola 2006, S. 53.

Abb. 23: Smola 2006, S. 55.

Abb. 24: WikiArt, <http://www.wikiart.org/en/jacques-villon/le-mois-de-mai-1952>, 3.8.2015.

Abb. 25: Smola 2006, S. 57.

Abb. 26: Smola 2006, S. 56.

Abb. 27: MoMA, <http://www.moma.org/collection/works/66746?locale=de>, 7.8.2015.

Abb. 28: Smola 2006, S. 67.

Abb. 29: Smola 2006, S. 69.

Abb. 30: Naredi-Rainer/Boeckl 1990, S. 61.

Abb. 31: Smola 2006, S. 61.

Abb. 32: Galerie Nathan 1977, Abb. 15.

Abb. 33: Smola 2006, S. 65.

Abb. 34: Smola 2006, S. 62.

Abb. 35: Smola 2006, S. 77.

Abb. 36: Friedewald 2011, S. 135.

Abb. 37: Smola 2006, S. 83.

Abb. 38: Smola 2006, S. 85.

Abb. 39: Smola 2006, S. 87.

Abb. 40: Smola 2006, S. 88.

Abb. 41: Ernst Wilhelm Nay Stiftung:

http://www.ewnay.de/werkverzeichnis.html?view=detail&product=704&imagetype=1&page=1&epoche=1954-1962&prev_view=category, 4.7.2015.

Abb. 42: Smola 2006, S. 91.

Abb. 43: Unidam, 11.8.2015.

Abb. 44: Smola 2006, S. 92.

Abb. 45: Smola 2006, S. 95.

Abb. 46: Unidam, 11.8.2015.

Abb. 47: Smola 2006, S. 106.

Abb. 48: Köb 2001, S. 83.

Abb. 49: Galerie Ulysses 1976, o.S.

Abb. 50: Smola 2006, S. 111.

Abb. 51: Aigner/Belgien 2004, S. 58.

Abb. 52: Smola 2006, S. 115.

Abb. 53: Smola 2006, S. 117.

Abb. 54: Homepage Carl Unger, <http://www.carl.unger.at/oelbilder/wv.php>, 1.6.2015.

Abb. 55: Frodl/Brandstötter 2004, S. 243, Abb. 183.

Abb. 56: Smola 2006, S. 121.

Abb. 57: Smola 2006, S. 123.

Abb. 58: Smola 2006, S. 126.

Abb. 59: Smola 2006, S. 129.

Abb. 60: Smola 2006, S. 132.

5.3 Abbildungen



Abb.1: Carl Unger, Weißensee, 1937, Öl/Leinwand, 47,8 x 65,8 cm



Abb. 2: Carl Unger, Steinbruch in St. Margareten bei Rust, 1941, Gouache/Papier, 48 x 60,5 cm



Abb. 3: Carl Unger, Gärtnerei im Clam-Gallas-Garten I, 1942, Öl/Leinwand, 48 x 66 cm

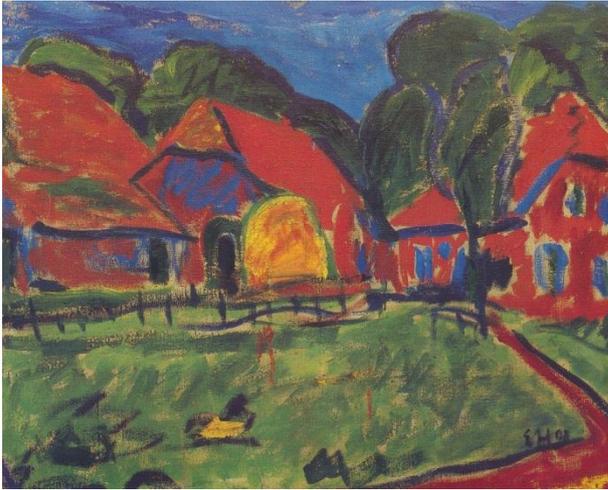


Abb. 4: Erich Heckel, Rote Häuser, 1908, Öl/Leinwand, 70 x 80 cm

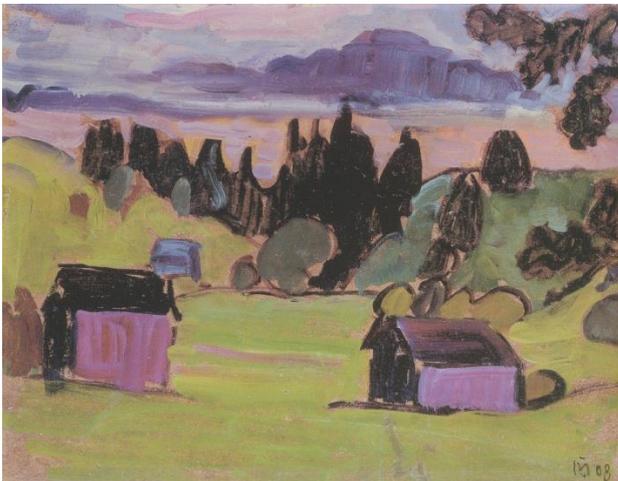


Abb. 5: Gabriele Münter, Blick aufs Murnauer Moos, 1908, Öl/Karton, 32,7 x 40,5 cm

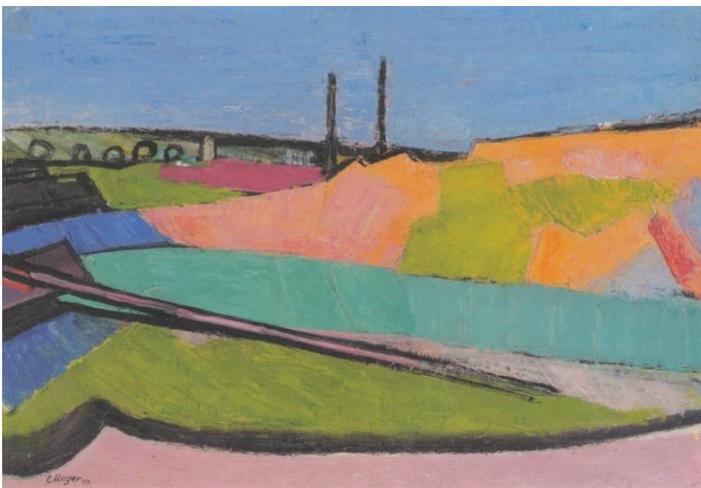


Abb. 6: Carl Unger, Großer Ziegelteich, 1947, Öl/Leinwand, 60,5 x 86,5 cm



Abb. 7: Carl Unger, Ziegelteich bei Mattersburg, 1947, Öl/Leinwand, 42 x 67 cm



Abb. 8: Serge Poliakoff, Composition, 1953, Öl/Leinwand, 60 x 50 cm

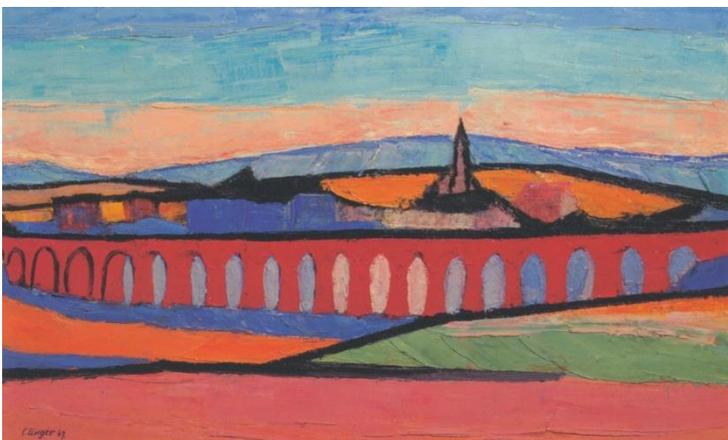


Abb. 9: Carl Unger, Landschaft bei Mattersburg, 1947, Öl/Leinwand, 57 x 93 cm



Abb. 10: Carl Unger, Große Mattersburger Landschaft, 1947, Öl/Leinwand, 75 x 107,5 cm



Abb. 11: Herbert Boeckl, Staatzer Kogel, 1940, Öl/Leinwand, 96 x 130 cm

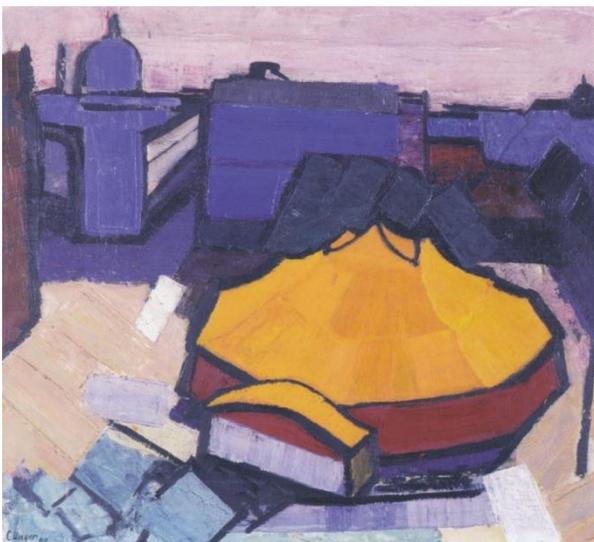


Abb. 12: Carl Unger, Gaussplatz mit Zirkus Rebernigg, 1948, Öl/Leinwand, 89 x 97 cm



Abb. 13: Carl Unger, Donaukanallandschaft I, 1949, Öl/Leinwand, 70 x 100 cm

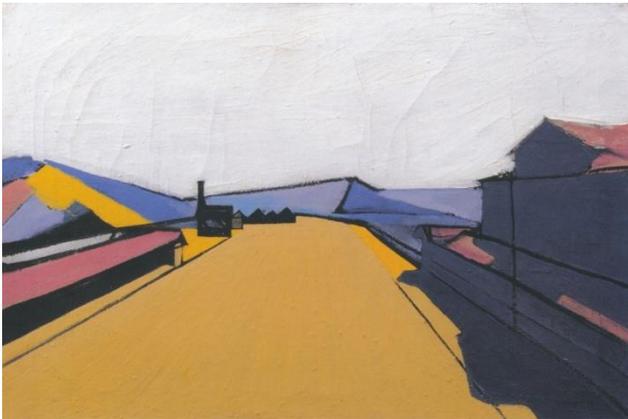


Abb. 14: Carl Unger, Bahnhof Unterpurkersdorf, 1949, Öl/Leinwand, 60 x 80 cm



Abb. 15: Wassily Kandinsky, Dominante Kurve, 1936, Öl/Leinwand, 130 x 195 cm



Abb. 16: Carl Unger, Baumlandschaft – Unterpurkersdorf, 1949, Öl/Leinwand, 70 x 88 cm

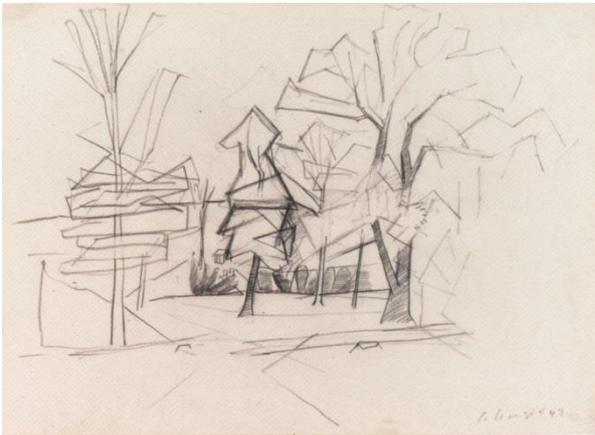


Abb. 17: Carl Unger, Baumlandschaft – Unterpurkersdorf, 1949, Kreide/Papier, 36,7 x 49,6 cm



Abb. 18: Carl Unger, Baumlandschaft II, 1949, Aquarell/Papier, 31,3 x 40 cm



Abb. 19: Carl Unger, Waldrand, 1949, Öl/Leinwand, 46 x 50 cm



Abb. 20: Herbert Boeckl, Der Erzberg II, 1947, Öl/Leinwand, 103 x 121 cm



Abb. 21: Maria Lassnig, Lesendes Mädchen, 1948, Öl/Leinwand, 57,5 x 45,5 cm



Abb. 22: Carl Unger, Attersee II, 1951, Öl/Leinwand, 50 x 70 cm



Abb. 23: Carl Unger, Attersee, 1951, Öl/Leinwand, 90 x 110 cm

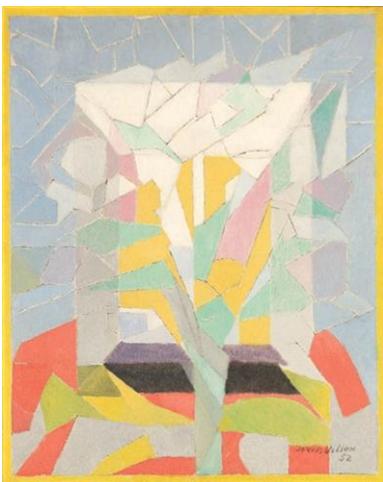


Abb. 24: Jacques Villon, Der Monat Mai, 1952, Öl/Leinwand



Abb. 25: Carl Unger, Gelber Badestrand, 1951, Öl/Leinwand, 50 x 70 cm

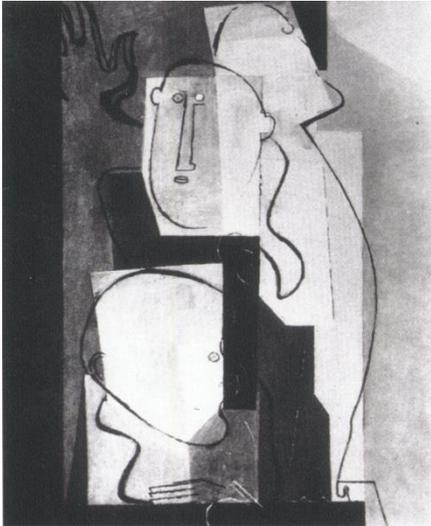


Abb. 26: Louis Marcoussis, Die drei Dichter, 1929, Öl/Leinwand



Abb. 27: Jacques Villon, Rider in the Ring, Lithographie/Papier, 38,2 x 56,5 cm



Abb. 28: Carl Unger, Donauufer, 1952, Öl/Leinwand, 43 x 70 cm



Abb. 29: Nicolas de Staël, Landschaft – Grignan, 1953, Öl/Leinwand, 65 x 81 cm

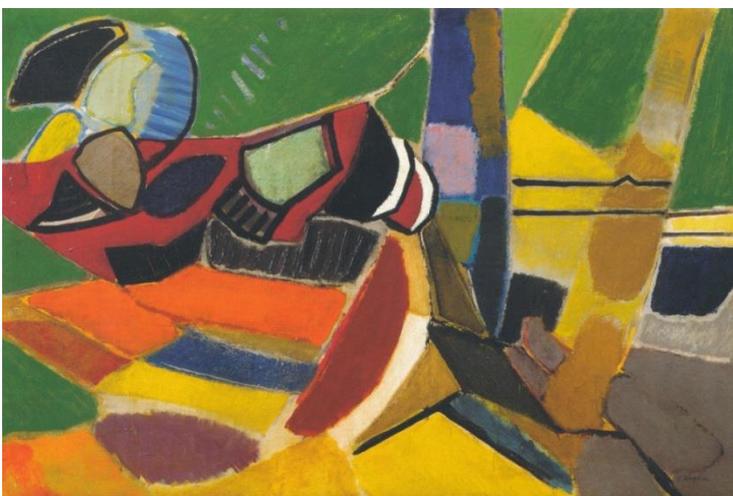


Abb. 30: Carl Unger, Donaulandschaft I, 1952, Öl/Leinwand, 81 x 121 cm



Abb. 31: Carl Unger, Stadlauer Brücke, 1953, Öl/Leinwand, 86,5 x 119 cm

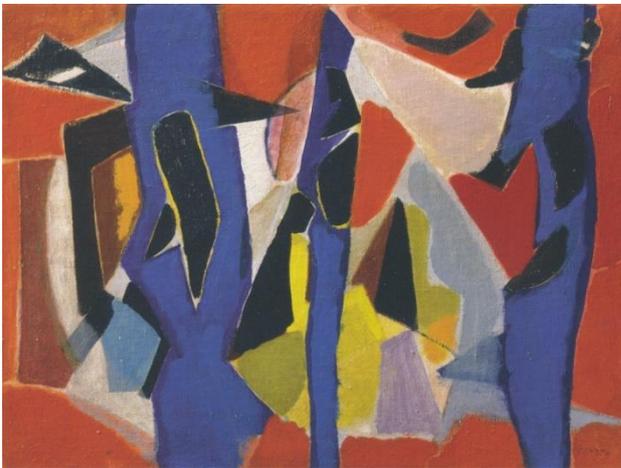


Abb. 32: Carl Unger, Kleiner Badestrand, 1952, Öl/Leinwand, 60 x 80 cm



Abb. 33: Carl Unger, Großer Badestrand, 1953, Öl/Leinwand, 180 x 242 cm



Abb. 34: Herbert Boeckl, Entwurf für die Altarwand (Nordwand), 1951/52, Collage (Papier, Bleistift, Aquarell), 255 x 240 cm



Abb. 35: Carl Unger, Mondbruch, 1955, Öl/Leinwand, 81 x 55 cm



Abb. 36: Paul Klee, Die rote Brücke, 1928, Aquarell auf Ölfarbgrundierung auf Papier, mit Gouache und Feder eingefasst, auf Karton, 21,1 x 32,8 cm



Abb. 37: Carl Unger, Am Fluss II, 1956, Öl/Leinwand, 80 x 60 cm

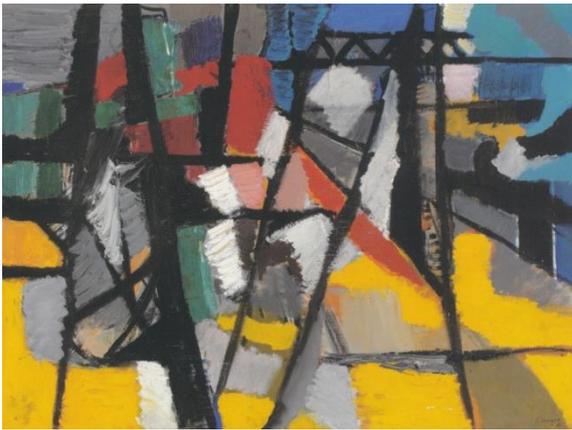


Abb. 38: Carl Unger, Sommer am Fluss I, 1956, Öl/Leinwand, 91 x 120 cm



Abb. 39: Carl Unger, Küste von Sanary II, 1957, Öl/Leinwand, 80 x 100 cm



Abb. 40: Carl Unger, Hafen von Sanary II, 1957, Öl/Leinwand, 91 x 100 cm



Abb. 41: Ernst Wilhelm Nay, Rhythmen in Purpur und Grau I, 1954, Öl/Leinwand, 90x125 cm



Abb. 42: Carl Unger, Steinbruch bei Sanary II, 1957, Öl/Leinwand, 78 x 87 cm



Abb. 43: Jean Bazaine, Die Lichtung, 1951, Öl/Leinwand, 120 x 96 cm



Abb. 44: Carl Unger, Steinbruch, 1958, Öl/Leinwand, 70 x 92 cm



Abb. 45: Carl Unger, Musik im Garten I, 1958, Öl/Leinwand, 80 x 80 cm



Abb. 46: Roger Bissière, Grau, 1958, Öl/Leinwand, 116 x 89 cm



Abb. 47: Carl Unger, Aulandschaft II, 1965, Öl/Leinwand, 70 x 80 cm



Abb. 48: Max Weiler, Wie eine Landschaft, 1963, Eitempera/Leinwand, 96 x 196 cm



Abb. 49: Wolfgang Holleggha, Öl/Leinwand, Ohne Titel, 1964, 139 x 149 cm



Abb. 50: Carl Unger, Kretische Variation I, 1964, Öl/Leinwand, 70 x 80 cm



Abb. 51: Josef Mikl, Rote Figur, 1960, Öl/Leinwand, 195 x 210 cm

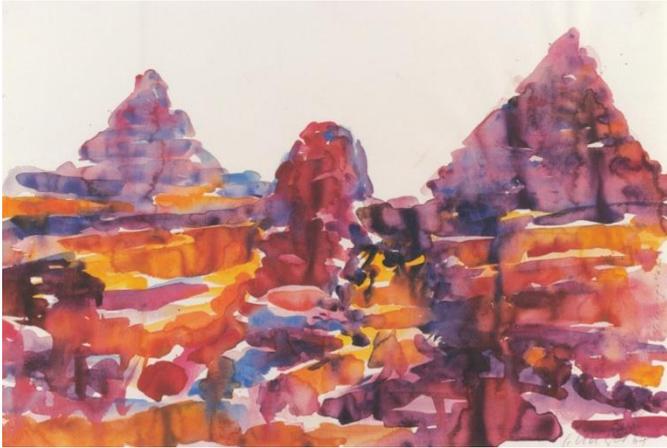


Abb. 52: Carl Unger, Sphinx mit Pyramiden von Gizeh, 1967, Aquarell/Papier, 38 x 55,5 cm



Abb. 53: Carl Unger, Gizeh, 1968, Öl/Leinwand, 82 x 66 cm



Abb. 54: Carl Unger, Mykonos II, 1969, Öl/Leinwand, 80 x 80 cm



Abb. 55: Anton Mahringer, Kamele in der Wüste, 1967, Aquarell, Kohle/Papier, 40 x 52 cm



Abb. 56: Carl Unger, Stein an der Donau IV, 1965, Öl/Leinwand, 52,5 x 59 cm



Abb. 57: Carl Unger, Stein an der Donau II, 1970, Öl/Leinwand, 100 x 110 cm



Abb. 58: Carl Unger, Sommer im Donauhafen II, 1970, Öl/Leinwand, 92 x 67 cm



Abb. 59: Carl Unger, Schörfling IV, 1978, Öl/Leinwand, 100 x 100 cm



Abb. 60: Carl Unger, Attersee mit Boot und Seeufer, 1989, Öl/Leinwand, 95 x 100 cm

5.4 Zusammenfassung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem malerischen Werk des Künstlers Carl Unger. Ziel dieser Untersuchung ist es, die stilistische Entwicklung des Malers, der verschiedene Schaffensphasen durchlief, anhand seiner Landschaftsdarstellungen aufzuzeigen und zu analysieren. Besondere Berücksichtigung wird dabei dem Zeitraum 1945 bis 1955 beigemessen, da es in diesem Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich wie auch in ganz Europa und in den USA zu einem Entstehen diverser neuer Stile kam bzw. bereits bestehende Kunstrichtungen neu interpretiert wurden, die auch Einfluss auf das Werk Carl Ungers hatten. So findet man in seinem Oeuvre Darstellungen im Stile des Impressionismus, des Expressionismus, des Kubismus, des Konstruktivismus und des Informel. Diese Arbeit soll die Frage beantworten, warum Carl Unger so viele verschiedene Stile in seinem Werk verarbeitet hat. Hängt der gewählte Stil mit einem Auftraggeber zusammen oder steht er in besonderem Zusammenhang mit den jeweiligen Werken? Werden für verschiedene Bildthemen verschiedene Modi verwendet, oder verarbeitet er die in der Nachkriegszeit neu aufgekommenen Stile einfach chronologisch? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, wird der Malstil Carl Ungers und seine Anregungen und Einflüsse beleuchtet und analysiert.