



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Das Bild des Körpers im Werk von Fritz Martinz“

Verfasserin

Mag. Angelika Katzlberger

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka



# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort und Danksagung</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Einleitung</b> .....	<b>3</b>
1.1. Forschungsfeld und Methodik .....	3
1.2. Forschungsstand und Fragestellung .....	8
1.3. Quellenlage .....	10
1.4. Gliederung der Arbeit .....	12
<b>2. Leben und Werk</b> .....	<b>14</b>
2.1. Die Anfänge .....	14
2.1.1. Kindheit und Jugend .....	14
2.1.2. Kunstgewerbeschule Graz .....	14
2.1.3. Kriegseinsatz 1943-1945 .....	16
2.1.4. Von Graz nach Wien 1945-1947 .....	17
2.2. Akademie der bildenden Künste Wien 1947-1950 .....	18
2.2.1. Tierbilder 1948-1950 .....	21
2.3. Das malerische Werk .....	22
2.3.1. Die 1950er Jahre: Vom Tier zum Menschen .....	22
2.3.1.1. Krieg als Thema 1953/54 .....	25
2.3.1.2. Schlachthaus 1955 .....	32
2.3.1.3. Studien und neue Themen 1956/57 .....	35
2.3.1.4. Die menschliche Figur 1958-1960 .....	37
2.3.1.5. Ausstellungsdebüt 1960 .....	40
2.3.1.6. Zusammenfassung .....	41
2.3.2. Die 1960er Jahre: Mensch und Schlachttier in Variationen.....	43
2.3.2.1. Ausstellungen und Reisen .....	43
2.3.2.2. Modellierung des Körpers 1961-1964.....	48
2.3.2.3. Pose und Bewegung 1965/66 .....	51
2.3.2.4. Farbwirkung 1966/67 .....	53
2.3.2.5. Körper, Raum und Perspektive 1968/69 .....	55
2.3.2.6. Ausstellung „Figur. Wiener Naturalisten“ 1969 .....	60
2.3.2.7. Zusammenfassung .....	61
2.3.3. Die 1970er Jahre: Mensch, Tier und die Einbeziehung der Umwelt .....	62
2.3.3.1. Ausstellungen und Reisen .....	62
2.3.3.2. Akte .....	63
2.3.3.3. Fleisch .....	67
2.3.3.4. Hyänen und Hunde.....	68
2.3.3.5. Porträt Viktor Matejka .....	69
2.3.3.6. Umwelt-Serie .....	70
2.3.3.7. Pferde .....	72
2.3.3.8. Berichte-Serie.....	73
2.3.3.9. Bilder der Arbeitswelt .....	75
2.3.3.10. Picasso, El Greco, Rubens – Hommage an Vorbilder.....	76
2.3.3.11. Zusammenfassung .....	77

2.3.4. Die 1980er und 1990er Jahre: Späte Schaffensphasen .....	78
2.3.4.1. Ausstellungstätigkeiten .....	78
2.3.4.2. Zeit und Bild-Zyklus .....	79
2.3.4.3. Zyklen und Ikonen .....	85
2.3.4.4. Zusammenfassung .....	86
2.4. Das graphische Werk .....	87
2.4.1. Aktzeichnungen .....	87
2.4.2. Skizzen und Entwurfszeichnungen .....	89
2.4.3. Graphische Zyklen .....	90
2.5. Das plastische Werk .....	91

### **3. Kritische Untersuchung der Rezeption des Werks von Fritz Martinz und seine Stellung im Kontext der Kunst nach 1945 in Österreich.....93**

3.1. Die Begriffe Realismus und Naturalismus und deren Bedeutung in der bildenden Kunst .....	93
3.1.1. Realistische Strömungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts .....	95
3.1.2. Realisten in Österreich in den 1950er und 1960er Jahren.....	99
3.1.3. Realismusdebatte der Zwischenkriegszeit .....	106
3.1.4. Realismusdebatte der 1950er und 1960er Jahre .....	107
3.2. Figuration versus Abstraktion – Die Rezeption des Werks von Fritz Martinz in den 1950er und 1960er Jahren .....	110
3.3. Realisten – Naturalisten? .....	117
3.4. Pluralistische Tendenzen und Wandel in der Malerei – Die Rezeption des Werks von Fritz Martinz in den 1970er Jahren .....	120
3.5. Postmoderne – Die Neuen Wilden – Die Rezeption des Werks von Fritz Martinz in den 1980er und 1990er Jahren .....	133
3.6. Die Stellung von Fritz Martinz im Kontext der Kunst nach 1945 .....	137

### **4. Das Bild des Körpers .....140**

4.1. Körper und Bild .....	140
4.2. Das Körperbild als Menschenbild .....	143
4.2.1. Das Thema Badende.....	143
4.2.2. Das Thema Irrenhaus .....	146
4.3. Der Körper als Ort der Bilder .....	149
4.3.1. Leiblichkeit und Subjektivität .....	149
4.3.2. Körper und Gestik .....	155
4.3.3. Tierkörper und Intersubjektivität .....	157
4.3.4. Der symbolische Körper.....	159
4.4. Die Rolle des Betrachters.....	161
4.4.1. Nacktheit und Voyeurismus .....	161
4.4.2. Bildformat .....	163
4.4.3. Disposition von Farbe und Perspektive.....	171
4.4.4. Zeit und Bewegung .....	177
4.5. Fritz Martinz und der Wiener Aktionismus .....	181
4.6. Fritz Martinz im Vergleich mit Positionen der figurativen Malerei nach 1945 .....	190
4.6.1. Lucian Freud und Francis Bacon .....	190

4.6.2. Willi Sitte .....	195
4.6.3. Georg Baselitz .....	198
4.6.4. Maria Lassnig .....	202
<b>5. Zusammenfassung .....</b>	<b>206</b>
5.1. Die formale Erkundung des Körpers.....	206
5.2. Der Körper als Menschenbild und Handlungsort.....	207
5.3. Die Bedeutung des Werks von Fritz Martinz aus heutiger Sicht .....	209
 <b>Anhang</b>	
Fritz Martinz: Biographie .....	213
Fritz Martinz: Einzel- und Gruppenausstellungen.....	215
Quellenverzeichnis.....	219
Literaturverzeichnis .....	221
Abbildungsverzeichnis.....	235
Abbildungsnachweis .....	391
Abstract in Deutsch.....	397
Abstract in English.....	398
Curriculum Vitae .....	399



## Vorwort und Danksagung

*„Nichts ist ohne Grund.“*

Martin Heidegger

Martin Heidegger hielt im Oktober 1956 an der Wiener Universität seinen Gastvortrag „Der Satz vom Grund“, und Fritz Martinz saß im Auditorium. Losgelöst von philosophischen und ideologischen Dimensionen des Inhalts, wurde der oben zitierte Satz für mich ein Leitmotiv, das die Arbeit an der Dissertation in den letzten drei Jahren begleitete.

Durch meine langjährige Kunstvermittlertätigkeit war es Neugierde und Interesse, das Werk eines kaum bekannten Künstlers zu erforschen. Je mehr ich in Leben und Werk von Fritz Martinz eintauchte, intensivierte sich das Gefühl, dass das Werk in der Klemme steckt, festgefahren in der Zwickmühle kunsttheoretischer und ideologischer Diskurse und Modelle, die sich nicht von heute auf morgen nivellieren lassen. Diese Arbeit stellt einen Beginn dar und möge für weitere Forschungen eine gute Basis sein. Für mich persönlich war die wissenschaftliche Arbeit eine große fachliche und persönliche Bereicherung.

Mein herzlichster Dank gilt HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka, der die Betreuung der Arbeit übernahm und sie mit Offenheit, Hinweisen, Informationen und konstruktiver Kritik begleitete. Seine unermüdliche Frische und Begeisterungsfähigkeit waren mir Vorbild und trieben die Arbeit weiter voran.

Großer Dank gebührt Dorothea Martinz für die Bereitstellung der Materialien aus dem Nachlass. Ihre spontane Bereitschaft mir bei der Klärung von Fragen zu helfen und mir für viele Stunden der Auseinandersetzung und Diskussion zur Verfügung zu stehen, an der Roland Werkl und Christl Martinz rege beteiligt waren, war der Grundstein für die Realisierung der Arbeit.

Zum guten Gelingen gehörte auch das Verständnis und Interesse meines privaten Umfeldes. Ich danke meinem Lebenspartner für Motivation, Geduld und Unterstützung, meinen Eltern und Geschwister für nachhaltiges Interesse und Hilfestellungen sowie meinem Freundeskreis für Ratschläge und Ermunterungen.



## 1. Einleitung

### 1.1. Forschungsfeld und Methodik

Das künstlerische Schaffen von Fritz Martinz (1924-2002) erstreckte sich über einen Zeitraum von sechs Jahrzehnten, von den 1940er Jahren bis kurz vor seinem Tod im Jahr 2002. Damit umspannt sein Werk die gesamte zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die vorliegende Arbeit ist als monographische Studie konzipiert und versteht sich als Beitrag zur Aufarbeitung der Kunst, respektive zur gegenständlichen Malerei, nach 1945 in Österreich.

Wie in der Kunstgeschichte nach 1945 dargestellt, unterlag die Kunstgattung Malerei in dieser Zeitspanne einem wechselvollen Wandel. Als weltweites Medium dominierte sie noch in den 1950er Jahren. Die Abstraktion in ihren Spielarten feierte sowohl in Amerika – Abstrakter Expressionismus – als auch in Europa – Tachismus und Informel – internationale Erfolge. Die Künstler konnten noch an neuen Ausdrucksmöglichkeiten im Medium Bild arbeiten, bevor in den 1960er Jahren die Bedeutung der Kunstgattung Malerei ins Wanken geriet.<sup>2</sup>

Das folgende Jahrzehnt stand im Zeichen der Erweiterung von Kunst und Medien. In der Malerei wurde in mehreren Etappen das Tafelbild zum Objekt. In der Plastik entdeckten die Künstler Alltagsgegenstände neu, Marcel Duchamps Konzept des Readymade erfuhr eine Wiederbelebung. Durch die Auseinandersetzung und mit der Integration der Elemente Raum, Zeit und Bewegung entstanden neue Kunstrichtungen wie Op Art, kinetische Kunst und Land Art. Fluxus und Happening mündeten in die Kunst der Performance. Die Kunst begann sich jenseits aller Gattungsgrenzen zu bewegen, traditionelle Vorstellungen wurden in Frage gestellt und von neuen Strategien unterwandert.<sup>3</sup>

Hatte in der Tafelbildmalerei die Abstraktion seit Kandinsky eine freie, autonome Malerei hervorgebracht und sich unter Aufgabe jeglichen Bezuges zur Wirklichkeit in den Bereich der Fiktion zurückgezogen, so wurde in den 1960er Jahren die Beziehung zwischen der Leinwand und dem Künstler selbst bedeutsam.<sup>4</sup> Künstler wie Lucio Fontana, Yves Klein oder Jackson Pollock zielten mit ihren künstlerischen

---

<sup>2</sup> Vgl. Reißer/Wolf 2003, S. 17-21.

<sup>3</sup> Reißer/Wolf 2003, S. 20.

<sup>4</sup> Vgl. Klotz 1999, S. 12-13.

Aktionen „von der Leinwand weg unmittelbar ins Leben hinein, um jenseits des künstlerischen Mediums das Werk von Schein und Fiktion freizumachen und es im Leben aufgehen zu lassen.“<sup>5</sup> In unterschiedlichen Formen konstituierte sich eine Wirklichkeit jenseits der Trennung von Kunst und Leben. „Längst genügt ihnen nicht mehr die autonome Wirklichkeit des Bildes, geschweige denn die im Bild dargestellte Wirklichkeit.“<sup>6</sup> In der Pop Art der 1960er Jahre kündigte sich nach Klotz<sup>7</sup> die Postmoderne an. In ihrer gegenstandsbezogenen Malerei wurde die Welt des Alltags und des Trivialen aufgegriffen und die Künstler „reproduzierten Produkte der Werbung sowie Klischees der Konsum- und Medienwelt, ohne dass Unterschiede zwischen ernsthafter Interpretation und zynischer Aneignung so richtig deutlich wurden.“<sup>8</sup> Realität war ästhetisch als Künstlichkeit – „nicht Licht und Atmosphäre, vielmehr Haltmachen vor der dazwischen gelegten Folie medialer Vervielfältigung“<sup>9</sup> – wieder zumutbar. Vor dem Hintergrund der „optischen Revolution“<sup>10</sup>, die in den 1960er Jahren durch das Fernsehen begann, „wird die Realität zum Bild der Realität, und das Bild selbst wird Realität, eine Über- und Ersatz-Realität.“<sup>11</sup> Es entstanden neue Formen des Realismus, die sich zwischen Illusion und Wirklichkeit bewegten. Mit der Postmoderne, deren Ausgangslage „die Entgrenzung und die ästhetische Neusetzung der Fiktion war, setzte eine Revision der Moderne ein.“<sup>12</sup>

Beschwor die Pop Art noch eine Konjunktur der gegenstandsbezogenen Malerei – vor allem auf dem Kunstmarkt – herauf, so verlor die traditionelle, dem Gegenstand verhaftete Tafelbildmalerei im Laufe der 1970er Jahre an Bedeutung. Minimal Art, Concept Art und neue Medien wie Fotografie, Film und Video drängten unterschiedliche Richtungen der figurativen Malerei in eine Randposition. Gerade diese Marginalisierung führte in den 1980er Jahren die Tafelbildmalerei erneut zu einer Hochblüte. Speziell in Deutschland, Österreich und Italien boomte eine sinnliche, emotionale, figurative Malerei in Ausstellungen und auf dem Kunstmarkt. Diese Aktualisierung hielt allerdings nicht lange an. Mitte der 1980er Jahre kam „aus den

---

<sup>5</sup> Klotz 1999, S. 12.

<sup>6</sup> Sager 1973, S. 12.

<sup>7</sup> Vgl. Klotz 1999, S. 62-69.

<sup>8</sup> Reißer/Wolf 2003, S. 20.

<sup>9</sup> Klotz 1999, S. 65.

<sup>10</sup> Sager 1973, S. 10.

<sup>11</sup> Sager 1973, S. 9.

<sup>12</sup> Klotz 1999, S. 57.

vielgestaltigen Tendenzen der Figuration heraus, neben diesen und durch sie hindurch, die Abstraktion zu neuen Ehren.“<sup>13</sup> In dieser neuen Abstraktion beobachtete Klotz „eine weitere Entwicklung und eine durch Subjektivität und Fiktionalität ange-reicherte Sprache der Moderne, eine ‚Zweite Moderne‘.“<sup>14</sup> In dieser Phase wurde durch die Entwicklung der neuen digitalen Medien wie Video, Animation und Vi-deoinstallation, das Spektrum der Künste abermals erweitert. Die technischen und bewegten Bilder waren neue, spontane Ausdrucksmittel, die „neue Erzählungen und neue Fiktionen wieder zugelassen haben.“<sup>15</sup> Die Malerei per se war durch die Medi-enorientierung wiederum in Frage gestellt, gleichzeitig eröffneten sich neue Fragen nach dem Bild.<sup>16</sup> Zudem war diese skizzierte Geschichte der Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von mannigfaltigen Malereidiskursen begleitet, die von Seiten der Kunstwissenschaft und ab den 1960er Jahren vermehrt im Bereich der Philosophie geführt wurden.

Als spezifisches Phänomen der Kunst in Österreich wird das „Thema Körper in sei-nen vielfältigen Verflechtungen“<sup>17</sup> angeführt. Die aufgebaute Traditionslinie reicht von der Verwurzelung in der religiösen Kunst des Barock<sup>18</sup> über die Körperdarstel-lungen im Werk von Gustav Klimt und Egon Schiele am Beginn des 20. Jahrhun-derts bis hin zum Wiener Aktionismus in den 1960er Jahren. Spätestens ab diesem Zeitpunkt wird der „Körper als Referenzmodell von Kunst“<sup>19</sup> in Aktionen und Per-formances, in der Folge auch im Bereich der Medienkunst wie Fotografie, Video und Film eingesetzt.

Als Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem Thema Körper kann seit Beginn der 1960er Jahre im Wesentlichen die Prägung einer gesellschaftskritischen Haltung angesehen werden. Das impliziert, dass der inszenierte Körper als Hand-lungs- und Austragungsort fungiert, an dem „Reflexion von Körper, Gesellschaft,

---

<sup>13</sup> Klotz 1996, S. 10.

<sup>14</sup> Klotz 1996, S. 16.

<sup>15</sup> Klotz 1996, S. 19.

<sup>16</sup> Vgl. Fleck 2013.

<sup>17</sup> Aigner 2002, S. 129.

<sup>18</sup> Husslein-Arco/Lechner/Klee 2013.

<sup>19</sup> Reißer/Wolf 2003, S. 29.

Sexualität und Identität“<sup>20</sup> stattfindet. Diese künstlerische Praxis hat bis heute Gültigkeit und findet sich global in unterschiedlichen Ausprägungen.<sup>21</sup>

In Österreich gibt es mannigfaltige Positionen (Maria Lassnig, Valie Export, Elke Krystufek, Arnulf Rainer, Gottfried Helnwein, Adolf Frohner, Peter Sengl, u.a.), die den Körper im Zentrum ihrer Darstellung haben. So betrachtet, würde „Lust und Leiden am Selbst“<sup>22</sup>, das im „Körper einen Fluchtpunkt“<sup>23</sup> hat, zwar österreichspezifisch zu sehen sein, global, historisch und aktuell betrachtet, ist der Körper ein Mittel, das eingesetzt wurde und wird, um innere und äußere Konflikte, Selbstbefragung, Fragen der Identität, Unterdrückung, Verfolgung, Ausbeutung, Kriege und gesellschaftliche Missstände und Not zu thematisieren.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema Körper äußerte sich im Laufe der Zeit in immer neuen Formen bis durch die Virtualität der digitalen Bilder eine weitere Facette durch die Fragestellung nach der „Zukunft des Körpers“<sup>24</sup> aufgeworfen wurde. In diesem Zusammenhang dehnte sich sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft das Interesse an der Auseinandersetzung mit dem Thema Körper aus. „Der Körper hat Konjunktur. Als ausgestellt, gestaltbarer und gestalteter, verfügbar und verführbarer begegnet er uns täglich im Übermaß. Das Präsentieren und Zurichten von Körpern gehört zu den Punkten, an denen gesellschaftliche Praktiken sichtbar und spürbar werden. Es war nur eine Frage der Zeit, bis im Spiel der einander ablösenden und überschneidenden turns auch ein corporeal (oder body) turn ausgerufen und der Körper zu einem zentralen Gegenstand wissenschaftlicher und philosophischer Auseinandersetzung erklärt werden würde.“<sup>25</sup> Diese einleitende Feststellung in der Publikation „Leiblichkeit“ bescheinigt dem Thema Körper ungebrochene Aktualität in allen Wissensbereichen.

---

<sup>20</sup> Aigner 2002, S. 129.

<sup>21</sup> Vgl. Kat. Ausst. Albertina 2012, Warr/Jones 2005, Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2014: Man denke an John Coplans 'fotografische Inszenierungen des eigenen Körpers, an die Performancekünstlerin Marina Abramovic, die in ihrer Performance 'Balkan Baroque', 1997, den Balkankrieg thematisierte oder an die britische Malerin Jenny Saville, die verformte, fette Körper malt und das vermarktete Schönheitsideal in Frage stellt.

<sup>22</sup> Aigner 2002, S. 129.

<sup>23</sup> Aigner 2002, S. 129.

<sup>24</sup> Die Zukunft des Körpers I, Kunstforum International Band 132, November-Januar 1996.

<sup>25</sup> Alloa/Bedorf/Grüny/ Klass 2012, S. 1.

Betrachtet man die Kunstgeschichtsschreibung in Österreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts so erfolgte im Wesentlichen Mitte der 1990er Jahre eine Veränderung in der Wahrnehmung der österreichischen Kunst nach 1945. Anlässlich von Jubiläen<sup>26</sup> und Gedenkjahren wurden vermehrt Symposien und Ausstellungen organisiert, in denen man sich der „kritischen Aufarbeitung der Kunst und ebenso der Kunstgeschichtsschreibung in Österreich seit 1945“<sup>27</sup> widmete. Neu entdecktes Quellenmaterial und die Einbeziehung von politischen und sozialhistorischen Ansätzen erschlossen eine differenziertere Dimension der Kunst nach 1945. Dazu zählte sowohl die Publikation „Frühere Verhältnisse“<sup>28</sup> von Gerhard Habarta, die trotz subjektiv vorgebrachter Argumente des Zeitzeugen zur Erhellung des politischen Kräftespiels beitrug als auch die Ausstellung „Mythos Art Club.“<sup>29</sup>

Eine gründliche Aufarbeitung in diesem Forschungsbereich ist nach wie vor im Gange und scheint aktueller denn je. Gerade in den letzten Jahren wurden in Ausstellungen künstlerische Positionen einer Revision unterzogen und unter neuen, anderen, kontextbezogenen Blickwinkeln betrachtet. Die Beschäftigung mit der Kunst der 1950er und 1960er Jahre trifft mittlerweile auf neue Ansätze und Methoden. Die Neuerforschung von bereits bekanntem Quellenmaterial und die Einbeziehung des internationalen Kontextes führen zu neuen Sichtweisen und zu Neubewertungen. Es findet, gerade im Rückblick auf die Nachkriegszeit und dem damaligen Spiel der politischen Kräfte, ein wesentlicher Wandel von Bedeutungen statt.

Dieser Bedeutungswandel schließt auch die Rezeptionsforschung<sup>30</sup> mit ein. Mit der Erweiterung der Kunst in den 1960er Jahren wurde das Kunstverständnis des Betrachters besonders herausgefordert. Verbindliche ästhetische Kategorien wurden seither radikal in Frage gestellt. Geht man von der Tatsache aus, dass der Erwartungs- und Verständnishorizont der Rezipienten jeweils den aktuellen kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen unterworfen ist, so folgt daraus, dass die Rezeption von Kunst einem stetigen Wandel unterzogen ist. So werden Deutungen und Beurtei-

---

<sup>26</sup> Kat. Ausst. Secession 1998.

<sup>27</sup> Werkner 1996, S. 9.

<sup>28</sup> Habarta 1996.

<sup>29</sup> Vgl. Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2003.

<sup>30</sup> Vgl. Kemp 1985.

lungen, die es im Laufe der Zeit gab, kritisch untersucht und am Verständnis der Gegenwart gemessen.

Mit der Entstehung und Entwicklung der digitalen Medien, die eine Bilderflut mit sich brachte, gründeten sich neue kunstwissenschaftliche Ansätze, die unter dem Begriff „Ikonische Wende“ zusammen gefasst werden. Der durch die neuen Medien ausgelöste Diskurs, der mit dem „Ende der Kunstgeschichte“<sup>31</sup> begann, und fortgesetzt wurde über die „Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft“<sup>32</sup>, mündete mittlerweile in der Etablierung der Bildwissenschaft, die im Medienzeitalter neue Fragen nach dem Bild stellt und es so neuen Betrachtungsweisen unterzieht und neue Denkmöglichkeiten eröffnet.

Mit diesen Voraussetzungen ergaben sich Rahmen und Struktur der vorliegenden Dissertation.

## **1.2. Forschungsstand und Fragestellung**

2009 wurde ich durch eine Ausstellung im Kulturhaus Bruck an der Mur auf den Maler Fritz Martinz aufmerksam. Anlässlich des 85. Geburtstages organisierten seine Geburtsstadt und die Tochter des Malers, Dorothea Martinz, eine umfangreiche Präsentation, in der Malerei, Graphik und Skulpturen des Künstlers aus all seinen Schaffensphasen gezeigt wurden und ein erster monografischer Katalog herausgegeben wurde.

Nach Recherchen und einem Gespräch mit der Tochter, die nach dem Tod des Vaters den Nachlass verwaltet, stellte sich heraus, dass das umfangreiche und beeindruckende Oeuvre des Künstlers wissenschaftlich nicht bearbeitet war.

Überraschend war für mich ebenfalls die Erkenntnis, dass Fritz Martinz nahezu vergessen ist. Im Rahmen meiner Diplomarbeit<sup>33</sup> beschäftigte ich mich intensiv mit der Kunst nach 1945 in Österreich und gerade in vielen Werken zur Malerei in diesem Zeitraum tauchte der Name Fritz Martinz nicht oder nur marginal auf. In der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung fand er zuletzt Erwähnung im letzten

---

<sup>31</sup> Belting 1983 und 1995.

<sup>32</sup> Belting 2000.

<sup>33</sup> Katzlberger 2001.

Band „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert“. Wieland Schmied erwähnte Fritz Martinz als Maler der Gruppe „Figur“, zu der Alfred Hrdlicka (1928-2009), Georg Eisler (1928-1998), Rudolf Schönwald (geb. 1928) und Rudolf Schwaiger (1924-1979) zählten. Die gleichnamige Ausstellung, welche in Kapitel 3.3. eingehend beleuchtet wird, die in der Tiefgarage der Zentralsparkasse 1969 zu sehen war, erregte in Wien erhöhte Aufmerksamkeit, weil sie „Programmatisches“<sup>34</sup> postulierte: „Die Künstler der Gruppe ‘Figur’ sahen sich als dezidierte Realisten – jetzt hatten sie sich auf die Bezeichnung ‘Naturalisten’ verständigt, was diesem Begriff freilich eine Facette des ‘Verismus’ der 20er Jahre hinzufügte. Für realistische Kunst aber waren die Nachkriegsjahre in Wien nicht günstig gewesen.“<sup>35</sup> Im Folgenden wurde die ideologische Verortung der Kunstrichtungen nach 1945 – einerseits Abstraktion andererseits Phantastischer Realismus – durch die Blockbildung des Kalten Krieges begründet. Der Realismus – so verstanden von Fritz Martinz und seinen Freunden – wurde in die Nähe des „Sozialistischen Realismus“ gerückt und Künstler, die sich zu einer kritischen und engagierten Kunst bekannten, wurden an den Rand gedrängt.

Im musealen Rahmen war Fritz Martinz 1994 in der Österreichischen Galerie im Belvedere in der Ausstellung „auf-Brüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre“<sup>36</sup> vertreten, und der Katalogbeitrag von Tobias Natter „Wiener Naturalisten“ lieferte offenkundig die Basis für Wieland Schmieds Vermerk im Sammelwerk des 20. Jahrhunderts, angereichert mit einer Differenzierung des Begriffs „Naturalisten“.

In der fehlenden Rezeption des Werks von Fritz Martinz mag wohl die Ursache liegen, dass Schmied in diesem Nachschlagewerk ausführliche Worte zur Kunst von Georg Eisler, zu Adolf Frohner und zu den Skulpturen von Hrdlicka fand, das Schaffen von Fritz Martinz – unbekannt und unerforscht – blieb vollkommen ausgespart, Name und Geburtsjahr bildeten die einzige Referenz.

Die Publikationen von und über Fritz Martinz, die zu Lebzeiten erschienen, sind überschaubar. Neben der umfangreichen Publikation zur Ausstellung „Figur. Wiener

---

<sup>34</sup> Schmied 2002, S. 148.

<sup>35</sup> Schmied 2002, S. 148.

<sup>36</sup> Natter/Frodl 1994.

Naturalisten“ handelt es sich in erster Linie um schmale, meist in schwarz-weiß gehaltene Broschüren zu Einzel- und Gruppenausstellungen – vorwiegend aus den 1960er und 1970er Jahren, sowie Veröffentlichungen zu thematischen Zyklen. Posthum erschien 2009 ein Katalog zur Ausstellung in Bruck an der Mur. Den Essay „Den Humanismus mittels Fleischermesser sichtbar machen“ leitete Brigitte Borchhardt-Birbaumer mit folgendem Satz ein: „Es ist eines der großen Versäumnisse der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung, das Werk von Fritz Martinz noch nicht ausreichend gewürdigt zu haben. Zwar zählt der ‚Wiener Naturalist‘ nicht zu den Vergessenen, dafür war sein Auftritt zu vital, seine Präsenz und die seiner Figurenbilder einfach zu stark in der Wirkung, seine Ausstellungen zu international; aber er wird mit Hans Escher und Rudolf Schönwald in der Realistengruppe der Nachkriegszeit oft an den Rand gedrängt.“<sup>37</sup> Seine Position im künstlerischen Umfeld der 1950er und 1960er Jahre wurde von der Kunstgeschichtsschreibung bisher nicht erforscht, eine Rezeption in den 1980er Jahren anlässlich der gefeierten Wiederkehr der Malerei fand nicht statt.

Aufgrund dieser Gegebenheiten stellten sich folgende Fragen: Welches Werk schuf Fritz Martinz? In welchen Ausstellungen konnte er sich positionieren und wie wurde er von der Kunstkritik wahrgenommen? Die kritische Untersuchung der Rezeption des Werks soll die Frage klären, wie und wodurch kam es zur Marginalisierung und worauf begründete sich diese? Welche Haltung nahm der Künstler gegenüber Gesellschaft und Kunst ein? Eine weitere zentrale Frage ist, ob es nach neuen kunstwissenschaftlichen Ansätzen eine Möglichkeit gibt, das Werk von Fritz Martinz in einen aktuellen Wissensdiskurs einzubinden.

### **1.3. Quellenlage**

Das Oeuvre von Fritz Martinz umfasst etwa 700 Ölgemälde, schätzungsweise 2500 bis 3000 Zeichnungen und zirka 60 Kleinplastiken. Die Anzahl der Ölgemälde lässt sich aus dem Werkverzeichnis eruieren, welches mir Dorothea Martinz für die Forschung zur Verfügung stellte. Dieses Werkverzeichnis wurde noch von Fritz Martinz zu Lebzeiten begonnen und nach seinem Tod 2002 von seiner Tochter digitalisiert,

---

<sup>37</sup> Borchhardt-Birbaumer 2009, S. 7.

weitergeführt und ergänzt. Es beinhaltet sowohl detaillierte Werkangaben (Titel, Jahr, Technik und Maße, Standort) als auch – nahezu vollständig vorhanden – eine digitale Abbildung. Diese wichtige Basis meiner Arbeit konnte ich durch das Studium der Originale ergänzen, die sich größtenteils im Nachlass befinden. Die Werke in den öffentlichen Sammlungen (Belvedere, Wien; MUSA, Wien; Sammlung der Bank Austria, Wien; Wien Museum, Wien; Tiroler Landesmuseum, Innsbruck; Universal-museum Joanneum, Graz; Museum der Moderne, Salzburg;) konnte ich eruieren und dort, wo es möglich war, in den Depots sichten. Die Eröffnung der Galerie Martinz<sup>38</sup> im November 2011 und die dort organisierten thematischen Ausstellungen erleichterten diesen Forschungsbereich wesentlich.

Im Nachlass befinden sich zudem umfangreiche Tagebuchaufzeichnungen, Skizzen- sowie Arbeitsbücher von Fritz Martinz. Seit 1943 führte der Künstler Aufzeichnungen über sein Leben, seine Reisen, und seine Beschäftigung mit Kunst. Da die Tagebücher in Kurrentschrift mit persönlichem Schriftbild verfasst sind, war es notwendig, diese transkribieren zu lassen. Im Auftrag von Dorothea Martinz nahmen sich in den vergangenen Jahren zwei Damen dieser Aufgabe an und verfassten Word-Dokumente, die ich für meine Forschung auswertete. Bis 1969 sind die Notizen des Künstlers sehr detailliert und umfangreich, danach verlagerte sich das Dokumentieren und Kommentieren von Martinz auf Arbeitsbücher, bestehend aus kurzen Notizen versehen mit Skizzen beziehungsweise ersten Ideen für Kompositionen. Das Auswerten der persönlichen Aufzeichnungen von Fritz Martinz und die vorhandene umfassende Bibliothek des Künstlers trugen wesentlich dazu bei, das Leben des Künstlers, seine Aktivitäten und sein Werk zu erforschen und zu erfassen.

Daneben existiert eine umfangreiche Korrespondenz mit Freunden, zum Beispiel mit Karl Stark, und Geschäftskorrespondenz mit Sammlern und Galeristen. Vom Künstler zu Lebzeiten gesammelte Zeitungsausschnitte, ergänzt um Rezensionen im Research Center des Belvederes, bereicherten die Dokumentation der Ausstellungsaktivitäten von Fritz Martinz ganz wesentlich.

Ein wichtiger Bereich der Recherche waren Interviews und Gespräche, die ich mit Zeitzeugen und Zeitgenossen führte. Neben einem konsequenten regen Austausch

---

<sup>38</sup> Galerie Martinz, Neustiftgasse 32-34/1, 1070 Wien. Die Galerie musste im April 2014 aufgrund eines Wasserschadens schließen.

mit der Tochter Dorothea Martinz, mit ihrer Mutter Christl Martinz und ihrem Lebenspartner Roland Werkl, führte ich ein Gespräch mit Dorothea Simader, der Schwester des Künstlers. Des Weiteren waren Gespräche mit Rudolf Schönwald und Manfred Chobot wichtige Quellen für die Zeit der 1950er bis 1970er Jahre. Fragen an einige Schüler der Künstlerischen Volkshochschule (Martin Ivic und Peter Schopf) erhellten die Zeit der 1980er und 1990er Jahre. Den Kontakt zu Dieter Schrage konnte ich im Mai 2011 herstellen, allerdings verhinderte sein Tod am 29. Juni 2011 ein ausführliches Gespräch.

#### **1.4. Gliederung der Arbeit**

Die vorliegende Untersuchung stellt sich die Aufgabe folgende Bereiche zu erforschen: Das **zweite Kapitel** widmet sich dem Leben und Werk von Fritz Martinz. Anhand ausgewählter Werke aus dem Werkverzeichnis wird ein Überblick über dessen künstlerisches Schaffen in chronologischer Abfolge gegeben. Die Herausarbeitung und Dokumentation wichtiger Werkphasen und deren stilistischer Charakterisierung unter Einbeziehung biographischer, historischer und künstlerischer Einflüsse erfolgte nach der ikonographischen Methode. Einblicke ins graphische und plastische Schaffen werden unter dem Aspekt ihrer Wechselwirkung zur Malerei analysiert. Mangels bisheriger wissenschaftlicher Bearbeitung des Werks resultierte daraus eine umfangreiche und ausführliche Darstellung von Leben und Werk, die sich für den weiteren Fortschritt der Arbeit als unerlässlich und notwendig erwies.

Im **dritten Kapitel** wird die kritische Untersuchung der Rezeption des Werks von Fritz Martinz angestrebt, um so seine Stellung im Kontext der Kunst nach 1945 zu ermitteln: Vor dem Hintergrund sozialgeschichtlicher Entwicklungen nach 1945 wird unter Einbeziehung kunsttheoretischer und philosophischer Gesichtspunkte die Realismusdebatte nach 1945 erörtert. Dies erwies sich als notwendige Voraussetzung für die Bestimmung der Position, die Fritz Martinz ab den 1960er Jahren im österreichischen Kunstgeschehen einnahm. Die Analyse von ausgewählten Katalogtexten, Vorworten und Zeitungsrezensionen vermittelt zusätzlich ein aufschlussreiches Bild der Rezeptionsgeschichte jener Zeit.

Als Voraussetzung für das **vierte Kapitel** erweist sich die konsequente Darstellung der Figur im künstlerischen Schaffen von Fritz Martinz. Im Fokus der Untersuchung „Das Bild des Körpers“ steht das Bild des menschlichen Körpers beziehungsweise dessen Verbindung mit der Darstellung des Schlachttieres in den 1960er und 1970er Jahren. Neben kunstwissenschaftlicher Hermeneutik werden in erster Linie bildanthropologische und rezeptionsästhetische Ansätze herangezogen, um den Fragen nach der Repräsentation des Körpers im Bild und seiner Bedeutung nachzugehen. Der bildhistorische Kontext aus der Perspektive der älteren, der neueren und der internationalen Kunst sind dabei herangezogene Untersuchungsfelder, um das Spezifische im Werk von Fritz Martinz zu ermitteln und seinen Stellenwert für diesen Zeitraum zu eruieren.

## **2. Leben und Werk**

### **2.1. Die Anfänge**

#### **2.1.1. Kindheit und Jugend**

Friedrich Wilhelm Martinz (Abb. 1) wurde am 29. Mai 1924 als zweites Kind von Dora Martinz, geb. Svihalek (1886-1970) und Friedrich Martinz (1889-1968) geboren. Die Eltern stammten aus Graz und siedelten sich in Bruck an der Mur an, der Vater war Beamter bei der Post. Fritz Martinz wuchs mit seiner Schwester Dorothea (1919-2013) und seinem zwei Jahre jüngeren Bruder Hermann (1926-1944) ab 1936 in einem Haus mit großangelegtem Garten in der Wüstenroterstraße 18 auf.

Von 1930-1934 besuchte Martinz die Brucker Volksschule, im Anschluss daran war er in den Jahren 1934-1937 in der Realschule. Im letzten Jahr wechselte er in die Hauptschule, die er im Jahr 1938 abschloss.

Über Martinz' Schulzeit<sup>39</sup> ist überliefert, dass er kein ausdauernder Lerner war, sondern vielmehr ein Kind, das sich viel im Freien aufhielt. Als Jugendlicher war Martinz sportlich sehr aktiv. Er galt als exzellenter Eisläufer. Im Sommer gehörten Schwimmen und Bergwandern zu seinen Freizeitbetätigungen. Malen und Zeichnen waren in der Schulzeit schon auffällige Merkmale des Schülers. Nachdem es im Umfeld der Familie Martinz künstlerische Persönlichkeiten gab,<sup>40</sup> stieß die zeichnerische Neigung auf familiäres Wohlwollen.

#### **2.1.2. Kunstgewerbeschule Graz**

Im Herbst 1939 begann Fritz Martinz im Alter von 15 Jahren eine vierjährige Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Graz bei Rudolf Szyszkowitz (1905-1976). Die Jahre an der Kunstgewerbeschule waren für den Jugendlichen sowohl künstlerisch als auch persönlich eine prägende Zeit.

---

<sup>39</sup> Hinweis von Dorothea Simader, Schwester des Künstlers und Dorothea Martinz. Interview am 4. Mai 2013.

<sup>40</sup> Wilhelm Martinz, Opernsänger in Nürnberg und Egon Svihalek, Zeichenprofessor in Knittelfeld.

Szyszkowitz galt als engagierter und einfühlsamer Pädagoge. Seine Lehrtätigkeit stand in enger Verbindung mit seinem eigenen künstlerischen Weg. Selbst Absolvent der Kunstgewerbeschule – von 1921-1925 studierte Szyszkowitz bei Wilhelm Gösser – besuchte er anschließend die Akademie der bildenden Künste in Wien. Sein künstlerisches Schaffen war geprägt von der Zugehörigkeit zum Bund Neuland seit 1921 und vom Studium in der Meisterklasse von Karl Sterrer (1885-1972). Im Jahr 1935 wurde Rudolf Szyszkowitz nach Graz berufen, um dort eine Meisterklasse für Malerei aufzubauen. In der Zwischenkriegszeit bezog sich das Werk von Szyszkowitz auf die Darstellung von Natur und Mensch, in erster Linie am Gegenstand haftend, sozial engagiert und kritisch.<sup>41</sup> Wilfried Skreiner charakterisierte die Malerei von Szyszkowitz so: „Mensch und Natur, Produkte der Schöpfung, sollten über den Weg des künstlerischen Gestaltens, das seinerseits die Schöpfung widerspiegelte, die Wirklichkeit religiöser Daseinserfahrung transparent machen.“<sup>42</sup> Dies entsprach der geistigen Ausrichtung der katholisch orientierten Jugendbewegung. Szyszkowitz war im Bund Neuland, dem auch Otto Mauer (1907-1973), Leopold Birstinger (1903-1983) und Max Weiler (1910-2001) angehörten, sehr aktiv. Das Feld seiner Tätigkeiten schloss auch Theateraufführungen, in denen er Schauspieler und Regisseur war, mit ein. „Von diesen literarischen Agitationen [...] profitierten seine Schüler. [...] Sie erhielten vor allem Zugang zur Welt der mittelalterlichen Mystik, etwa eines Johann Seuse, Jakob Böhme oder Meister Eckhart.“<sup>43</sup>

Im Unterreicht vermittelte Szyszkowitz trotz der nationalsozialistischen Verfolgung weiterhin seine Begeisterung für den Expressionismus,<sup>44</sup> der seit 1934 als entartet galt und 1937 in der berüchtigten Ausstellung „Entartete Kunst“ in München in großem Umfang präsentiert worden war. Szyszkowitz gab an seine Schüler weiter, das, was für ihn selber nachhaltig prägend war: „Das Bewahren des Menschenbildes“<sup>45</sup> und „die Charakteristika von drei Expressionisten. [...] Die monumentalen, schicksalshaften Darstellungen von Albin Egger-Lienz, die expressive Bewegtheit von Lovis Corinth sowie die sozialen Themen der Graphiken von Käthe Kollwitz.“<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Danzer/Christa Steinle (Hg.) 2006, S. 112.

<sup>42</sup> Zitiert in: Nadj 1990, o. S.

<sup>43</sup> Smola 2002, S.10.

<sup>44</sup> Danzer/Steinle (Hg.) 2006, S. 112.

<sup>45</sup> Skreiner 1994, o. S.

<sup>46</sup> Smola 2002, S. 12.

Aus Martinz' Zeit an der Kunstgewerbeschule hat sich ein zeichnerischer Zyklus zu „Reineke Fuchs“, 1941 (Abb. 2 und Abb. 3) erhalten. Fritz Martinz fertigte eine Serie von Bleistift- beziehungsweise Rötelseichnungen auf Papier an, die insgesamt aus 20 Blättern besteht. Es handelt sich dabei um Illustrationen des zum Kinderbuch adaptierten mittelalterlichen Tierepos. Die Umsetzung der literarischen Vorlage zeigt den jungen Künstler auf einer beachtlichen Höhe des Naturstudiums. Sowohl die naturalistische Darstellung der Füchse, der Waldlandschaft als auch der Stallarchitektur überzeugt durch die perspektivische Gestaltung sowie durch die Hell-Dunkel-Modellierung. Der Wechsel von statischen und bewegten Momenten schildert das Geschehen in einer dynamischen Abfolge. In den Blättern verdichtet sich die narrative Schilderung von Szene zu Szene.

Wie wichtig und prägend das Verhältnis zu Rudolf Szyszkowitz war, bestätigt der aufschlussreiche Beitrag von Fritz Martinz (Abb. 4) zur Ausstellung „Rudolf Szyszkowitz und seine Schüler“ 1994.<sup>47</sup> In seinen Erinnerungen betonte Martinz sowohl Hinweise und Gespräche zur künstlerischen Tätigkeit als auch Hilfestellungen während der schwierigen Kriegsjahre. Er verdankte Elfriede Stark-Petrasch und seinem Professor einen einjährigen Aufschub der Einberufung und später aufbauende Briefe an die Front. Des Weiteren strich er besonders die kluge politische Haltung von Szyszkowitz in der Zeit des Nationalsozialismus hervor.

An der Kunstgewerbeschule wurde der Grundstein zur langjährigen Freundschaft mit Karl Stark (1921-2011) und Elfriede Stark, geborene Petrasch, und zu Josef Pillhofer (1921-2010) gelegt.

### **2.1.3. Kriegseinsatz 1943-1945**

Mit der Einberufung im Jänner 1943 kam der neunzehnjährige Fritz Martinz zunächst nach Villach zur Grundausbildung. Im Mai wurde er als Soldat nach Dalmatien an die Front versetzt. Im Dezember 1943 befand sich die Truppe unter schwerem Beschuss. Martinz hielt in seinem Tagebuch fest: „Furchtbares Feuer erhielten wir

---

<sup>47</sup> Kat. Ausst. Rudolf Szyszkowitz und seine Schüler, Graz/St. Martin 1994, o. S.

aus einem Dorf, ein Toter, zwei Verwundete. Ich bekam einen Schuß in die MG Tasche. Sonst passierte mir nichts.“<sup>48</sup>

Durch einen Mineneinschlag im Oktober 1944 wurde Martinz durch Splitter schwer verwundet und sofort nach Wien ins Lazarett transportiert. Im November 1944 erreichte ihn die Nachricht vom Tod seines Bruders Hermann, der im Kriegseinsatz erschossen wurde.

Nach der Genesung kam Fritz Martinz im Februar 1945 wieder an die Front, zunächst nach Plauen, einer Stadt in der Nähe von Dresden. In der Nacht von 10. auf 11. April 1945 erlebte er dort einen der schwersten Bombenangriffe. Daraufhin erfolgten der Rückzug und eine weitere Stationierung in der Nähe von Marburg. Nach dem Ende des Krieges am 8. Mai 1945 dauerte der Rückzug seiner Einheit nach Kärnten bis 14. Mai. Dort wurde Martinz von der britischen Armee interniert und anschließend zum Arbeitsdienst in Wolfsberg/Kärnten eingesetzt.

Die Tagebücher dieser Zeit geben vielfältige Einblicke: Zum einen schilderte Martinz die ungewohnte Gegend, landschaftliche Besonderheiten und kulturelle Höhepunkte – so als ob er seine erste größere Reise festhalten wollte. Zum anderen beobachtete er sehr genau die Menschen und Tiere in den jeweiligen Regionen. Beim Anblick des Leidens sowohl für Mensch als auch Tier äußerte er Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Krieges. Wenn Zeit war, zeichnete er. Einerseits war es eine Empfehlung von Rudolf Szyszkowitz, der seinem Studenten Briefe an die Front sandte und empfahl: „Schenken Sie doch Ihrem Hauptmann ein schönes Pferdebild oder eine Landschaft – oder hat er Hunde gern, einen ‘Hund mit Jungen’, damit er Ihnen gewogen wird und Sie arbeiten läßt.“<sup>49</sup> Andererseits beobachtete Martinz sehr genau die Tiere und deren Leid und hielt dies in Zeichnungen (Abb. 5) fest.

#### **2.1.4. Von Graz nach Wien 1945-1947**

Im Herbst 1945 kehrte Martinz an die Kunstgewerbeschule Graz zurück und setzte seine Ausbildung fort. In Nachfolge des Zyklus „Tiere im Krieg“ realisierte er eine

---

<sup>48</sup> Tagebucheintrag vom 22. Dezember 1943. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>49</sup> Brief von Rudolf Szyszkowitz an Fritz Martinz vom 12. Februar 1944. Nachlass Fritz Martinz.

Serie mit „Pferden im Krieg“ (Abb. 6), die er 1946 in der diesem Thema gewidmeten Ausstellung im Palais Attems in Graz und in der Neuen Galerie in Wien zeigte.

Inhaltlich knüpfte der Künstler an das gesehene Leid der Tiere im Krieg an. Stilistisch setzte er durch die starke Konturierung der Gegenstände und den Hell-Dunkel-Einsatz das erarbeitete grafische Vokabular von „Reineke Fuchs“ fort. Im Juni 1947 nahm Fritz Martinz Kontakt mit der Akademie der bildenden Künste in Wien auf. Szyszkowitz empfahl seinen Studenten einen Wechsel nach Wien, um dort einen Akademieabschluss zu erhalten, da auf „die Realisierung einer Grazer Kunstakademie nicht zu hoffen war.“<sup>50</sup> Zu diesem Zeitpunkt studierte Martinz' Freundin Waltraud Kettler, genannt Traudl, bereits in Wien Germanistik.

## **2.2. Akademie der bildenden Künste Wien 1947-1950**

Im Herbst 1947 übersiedelte Fritz Martinz nach Wien – er erhielt ein Zimmer in der Wohnung von Karl Stark und Elfriede Petrasch, die ebenfalls in diesem Jahr von Graz nach Wien gezogen waren, am Franz Josefs Kai – und begann das Studium an der Akademie der bildenden Künste in der Meisterklasse von Albert Paris Gütersloh. Die Klasse war ein Sammelbecken junger Künstler und Künstlerinnen, die sich durch die Offenheit und Toleranz des Professors frei entfalten konnten. Fritz Martinz traf hier auf die späteren „Phantastischen Realisten“ wie Arik Brauer (geb. 1929), Ernst Fuchs (geb. 1930), Wolfgang Hutter (1928-2014) und Anton Lehmden (geb. 1929).

Der sogenannte „Abendakt“-Kurs an der Wiener Akademie, geleitet von Herbert Boeckl (1894-1966), war eine Pflichtlehrveranstaltung für sämtliche Akademiestudenten. Täglich wurde zwei Stunden vor Modell (Abb. 7 und Abb. 8) gezeichnet. Dort lernte Martinz Maria Lassnig (1919-2014), Kurt Moldovan (1918-1977), Georg Eisler (1928-1998), Rudolf Schönwald (geb. 1928) und Alfred Hrdlička (1928-2009) kennen.

Den Tagebuchaufzeichnungen kann man entnehmen, dass sich Fritz Martinz in der Großstadt zunächst nicht wohlfühlte. Das ungewohnte Leben inmitten vieler

---

<sup>50</sup> Smola 2002, S. 13.

Häuser, Bauten und dem Schutt der Nachkriegszeit erschien ihm „naturlos und leblos.“<sup>51</sup>

Der Kontakt zu den Starks war in der ersten Zeit sehr eng und konzentriert. Die freundschaftliche Verbundenheit führte dazu, dass Martinz am 13. November 1947 Trauzeuger bei der Heirat von Karl Stark und Elfriede Petrasch in der Evangelischen Kirche in der Wiener Dorotheergasse war. Ebenfalls Trauzeuger war der Bildhauer Josef Pillhofer, der so wie Stark und Martinz an die Akademie der bildenden Künste nach Wien gewechselt war und in den Jahren 1947 bis 1950 bei Fritz Wotruba Bildhauerei studierte.<sup>52</sup>

Die Anfänge an der Akademie standen für Fritz Martinz im Zeichen einer ersten Orientierung und waren geprägt von einer unruhigen Suche. Die Malweise, die er bei seinen Kollegen sah, behagte ihm nicht. Martinz knüpfte Kontakte etwa zu Leopold Birstinger, der damals in Mauer lebte,<sup>53</sup> einem Freund von Rudolf Szyszkowitz. Mit Emil Breisach, den Martinz vom Krieg her kannte, setzt er den Kontakt in Graz fort.

Ein beeindruckendes Erlebnis für den jungen Akademiestudenten war ein Besuch bei Oskar Kokoschka (1886-1980), den Martinz sehr ausführlich in seinem Tagebuch schilderte.<sup>54</sup> Oskar Kokoschka hielt sich im Herbst 1947 in Wien auf. Er besuchte seinen Bruder Bohuslav und „versuchte über Vorsprache bei Bürgermeister Körner wieder in den Besitz des enteigneten Hauses im Liebhartstal zu gelangen.“<sup>55</sup> Initiiert von Georg Eisler, der Oskar Kokoschka von London kannte, besuchten am späten Nachmittag des 27. November 1947 Fritz Martinz, Georg Eisler, Elfriede und Karl Stark den Künstler. Er besah sich die studentischen Arbeiten und gab seine Kommentare ab, die von den jungen Studenten fasziniert aufgenommen wurden.

Vom ersten Moment an verfolgte Martinz interessiert das Ausstellungsgeschehen in Wien. Die Werke der österreichischen Expressionisten wie Egon Schiele, Anton Kolig, Franz Wiegele, Herbert Boeckl und Oskar Kokoschka beeindruckten ihn sehr. 1948 besuchte er die Art Club Ausstellung in der Secession, er blieb aber auf Distanz zu den Aktivitäten der avantgardistischen Vereinigung.

---

<sup>51</sup> Tagebucheintrag vom 6. Oktober 1947. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>52</sup> Smola 2002, S. 13.

<sup>53</sup> Tagebucheintrag vom 7. März 1948. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>54</sup> Tagebucheintrag vom 27. November 1947. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>55</sup> Hoerschelmann 2008, S. 305.

Die Bekanntschaft mit Otto Mauer ist ebenfalls belegt. Mauer war zu diesem Zeitpunkt oftmals Gast an der Akademie, er hielt Vorträge – wie etwa am 7. April 1948 zum Thema „Metaphysik in der Kunst“ – und besichtigte studentische Arbeiten. Der Kunstkritiker der Presse, Jörg Lampe, organisierte eine Ausstellung mit dem Titel „Formen und Wege – ausgesuchte Wiener Malerei“ in der Konzerthausgesellschaft, 1948, bei der Fritz Martinz mit einigen Arbeiten vertreten war.

Im Mai 1948 und im Juni 1949 war es Fritz Martinz möglich, einen Aufenthalt in Schloss Leopoldskron<sup>56</sup> in Salzburg wahrzunehmen. Der Besuch des „Salzburg Seminar in American Studies“ im Schloss Leopoldskron, ermöglicht durch amerikanische Unterstützung, war verbunden „mit gesundem Essen, gesundheitlichen Untersuchungen, Konzerten und Zeit für künstlerische Arbeit.“<sup>57</sup> Dort hörte Martinz verschiedene Vorträge über moderne Kunst, über Surrealismus und Futurismus. Er pflegte Kontakte zur Galerie Welz. Friedrich Welz kannte der Student bereits von Wien, da dieser zu diesem Zeitpunkt die Galerie Würthle in Wien leitete.<sup>58</sup>

Im Juni 1949 – nach seiner Rückkehr aus Salzburg – erhielt Martinz an der Akademie einen eigenen Atelier-Raum. Den Grund dafür erfährt man aus der Biographie von Karl Stark: „Den unterschiedlichen Auffassungen seiner Akademiestudenten trug Professor Gütersloh schließlich Rechnung, indem er dem Ehepaar Stark 1949 ein eigenes großes Atelier im obersten Stockwerk der Akademie zur Verfügung stellte, welches sich die beiden mit dem Maler Fritz Martinz teilten, und dadurch von den übrigen Meisterklasseschülern abgesondert waren.“<sup>59</sup> Bereits an der Akademie kristallisierte sich eine Art Sonderstellung heraus, die auch künstlerisch ihren Niederschlag fand. So war es nicht das Sammelbecken der damaligen Avantgarde, das Martinz überzeugte, sondern auf Anraten von Albert Paris Gütersloh wurde er im November 1949 Mitglied der Wiener Secession. Gütersloh war zu diesem Zeitpunkt

---

<sup>56</sup> Vgl. Salzburg Global Seminar: Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Schloss Leopoldskron an die Erben von Max Reinhardt zurückgegeben. Der Österreicher Clemens Heller, der in Harvard studierte, beschloss gemeinsam mit seinen beiden Freunden Scott Elledge und Richard Campbell ein Seminar für Europäer und Amerikaner zu organisieren. Die Witwe von Max Reinhardt, Helene Thimig, stellte Schloss Leopoldskron dafür zur Verfügung. Im Sommer 1947 fanden sich 90 Teilnehmer aus Europa und USA zu einem sechswöchigen Dialog ein, der in den Folgejahren fortgesetzt wurde.

<sup>57</sup> Tagebucheintrag vom 7. Mai 1948. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>58</sup> Bis 1949. Dann übernahm Fritz Kamm die Galerie Würthle, ein Schweizer Bankier, der Fritz Wotruba als künstlerischen Leiter einsetzte.

<sup>59</sup> Smola 2002, S. 14.

Vizepräsident, anschließend von 1950 bis 1954 als Nachfolger von Josef Hoffmann Präsident der Secession.

### 2.2.1. Tierbilder 1948-1950

Neben der studienbedingten Beschäftigung mit dem menschlichen Körper im „Abendakt“ an der Wiener Akademie, blieb Fritz Martinz in seiner malerischen Auseinandersetzung zunächst dem Thema Tier treu. Von einem Pferdebild von Delacroix<sup>60</sup> inspiriert, entstand eine Serie von Pferdedarstellungen, die die Beschäftigung mit Komposition und vor allem den Umgang mit Farbe belegen. Dargestellt sind jeweils zwei Pferde, die sich überschneiden und zwei gegenläufige Diagonalen bilden. Sind im Aquarell (Abb. 9) sowohl Farbe als auch Körper weitestgehend naturalistisch wiedergegeben, geht Martinz in den beiden anderen Pferdebildern (Abb. 10 und Abb. 11) dazu über, die Tierkörper mit Farbe zu modellieren und gleichzeitig zu schematisieren. Das Figur-Grund-Verhältnis wird zunehmend undifferenzierter. In dieser Zeit war das Werk der Künstler des Blauen Reiters wie Wassily Kandinsky (1866-1944), August Macke (1887-1914) und Franz Marc (1880-1916) großes Vorbild für den Künstler.

Interessanterweise beschäftigte sich Martinz mit frühen Pferdebildern von Franz Marc, wie der Vergleich mit dem Bild „Weidende Pferde IV (Die roten Pferde)“ (Abb. 12) deutlich zeigt. Das Motiv der weidenden Pferde rückte Martinz in seinen Bildern näher an den Betrachter heran. Er variierte sowohl die Stellung der Tiere als auch den Farbauftrag.

Ab Februar 1950 ging Fritz Martinz in den Tiergarten Schönbrunn, um Studien vor Ort zu betreiben. Dort fand er das Motiv der Hirsche und des Tigers. Die Gemälde standen im Zeichen der Suche nach einer neuen Form. So zeigt das Bild „Hirsche in der Landschaft“ (Abb. 14), dass die organische Geschmeidigkeit der Körper zugunsten gerader, eckiger Umrisse aufgegeben wurde und die Modellierung der Hirschkörper durch abgegrenzte Farbpartien stattfindet. Sowohl die flächenhafte Behandlung der Umgebung als auch das kristalline Facettieren verweisen auf die Auseinandersetzung mit dem Kubismus.

---

<sup>60</sup> Eugène Delacroix (1798-1863): Vor dem Blitz scheuendes Pferd, 1824, Aquarell, 24 x 32 cm, Budapest, Kupferstichkabinett.

In der Tat lässt sich durch Tagebuchaufzeichnungen belegen, wie sehr sich Fritz Martinz mit dem deutschen Expressionismus und mit dem französischen Kubismus auseinandersetzte. Am 15. März 1950 schrieb Martinz: „Ich bin und war bei Tieren. [...] Die Kunst stellt große Forderungen. Hab die Ausstellung Form und Gestaltung beschaut. Bilder aus dem Intellekt gearbeitet. Es finden sich nur mehr geistig fundamentierte Arbeiten. – (Picasso, Klee, Lipschitz, Kandinsky, etc.). Studiere in der Albertina Marc, Munch und Nolde.“<sup>61</sup> Martinz war interessiert an der Übersetzung der Natur in Kunstform: „Eine neue Geburt verlangt die Form, ich wähle die Metamorphose.“<sup>62</sup> Innerhalb weniger Wochen setzte er sich mit Picasso, Cézanne, Klee und Kandinsky auseinander. Für den Abschluss an der Akademie der bildenden Künste entstand das Bild „Akademietiger“, 1950 (Abb. 13). Hier verdichteten sich seine Studien der malerischen Vorbilder zu einem Motiv, das der Künstler rein aus der Farbmaterie schuf. Im engen Ausschnitt des Bildes steht der Tiger mit gesenktem Kopf und erhobener Tatze vor abstraktem Hintergrund. Die starken Umrisse, die drei Primärfarben und ihre Komplementaritäten sind in differenzierten Nuancen aufgetragen. Die Verwandlung des Raubtieres zu einer archetypischen Form hatte sich vollzogen.

Dieses Werk wurde von den Akademieprofessoren mit der Verleihung des Staatspreises bedacht. Am 28. Juni 1950 fand die feierliche Übergabe von Diplom und Staatspreis statt.

## **2.3. Das malerische Werk**

### **2.3.1. Die 1950er Jahre: Vom Tier zum Menschen**

Nach Abschluss der Akademie der bildenden Künste bezog Fritz Martinz im August 1950 einen neuen Wohn- und Atelierraum in der Flossgasse im zweiten Bezirk. In der malerischen Auseinandersetzung beschäftigte er sich weiterhin mit dem Thema Tier. Bei zahlreichen Aufenthalten im Tiergarten Schönbrunn studierte er Hirsche im Gehege. Ergebnis dieser Studien sind die Bilder „Die Wildfutterstelle“, 1951 (Abb. 15), und „Drei Hirsche im Vordergrund“, 1952 (Abb. 16). Im letztgenannten Gemäl-

---

<sup>61</sup> Smoliner 2010, S. 16.

<sup>62</sup> Smoliner 2010, S. 16.

de weichen die kubistischen, flächenhaften Facetten einer Hell-Dunkel-Modellierung mit ausgeprägter Schattenbildung. Auch die abstrakte Behandlung des Hintergrundes wird aufgegeben, und grüne Baumstämme begrenzen den Blick.

Von der eigenen künstlerischen Produktion zu leben, war für Fritz Martinz nach Abschluss der Akademie der bildenden Künste nicht möglich. Neben der familiären Unterstützung war es notwendig, verschiedene Gelegenheitsarbeiten anzunehmen. Über Vermittlung von Karl Stark<sup>63</sup> wurde Martinz als Babysitter für die Tochter Sabine von Karl und Hilde Röder<sup>64</sup> engagiert. Durch diese Bekanntschaft ergaben sich für den jungen Künstler vielfältige Kontakte wie etwa zu Viktor Matejka, der gemeinsam mit Karl Röder im KZ Dachau interniert war, und der damals die Zeitschrift „Tagebuch“ als Redakteur leitete. Karl Röder war zu diesem Zeitpunkt Abteilungsleiter von Wien-Film-Universal. Hilde Röder, Kunsthistorikerin, arbeitete in der Redaktion des „Tagebuchs“ in der Wohllebengasse 1, im vierten Bezirk.

Wichtig für die weitere Entwicklung wurden Reisen und Ausstellungsbesuche, die Fritz Martinz in den 1950er und 1960er Jahren gründlichen Studienzwecken dienten. Im Oktober 1950 realisierte der Künstler seine erste Italienreise.<sup>65</sup> Auf dem Programm standen die Besuche der Biennale in Venedig und der Städte Florenz, Genua und Mailand.

Im Mai 1951 fuhr Martinz acht Tage nach Paris. Anlass war der Besuch von Josef Pillhofer, der in der französischen Hauptstadt ein Stipendium hatte. Bei dieser Gelegenheit besuchte Martinz viele Galerien, Museen und Privatsammlungen. Im Tagebuch von Fritz Martinz heißt es dazu: „Wesentlicher Eindruck: Orientierung in der jungen malerischen Bestrebung. [...] Sämtliche künstlerische Bestrebungen ins Abstrakte.“<sup>66</sup>

Die zweite Italienreise fand 1952 statt. Per Autostopp besuchte Martinz die Biennale in Venedig, Padua, Rom und Florenz.

---

<sup>63</sup> Brief vom 7. März 1952. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>64</sup> Wohnhaft in der Semperstraße 58 im achtzehnten Bezirk.

<sup>65</sup> Italienreise von 2. bis 13. Oktober 1950, in: Smoliner 2010, S. 34.

<sup>66</sup> Smoliner 2010, S. 64.

In dieser Zeit verstärkten sich die Kontakte zu Alfred Hrdlicka. Hrdlicka war von November 1946 bis April 1948 in der Malklasse von Gütersloh, wechselte anschließend in die von Josef Dobrowsky, in der er bis April 1953 Malerei studierte. Danach besuchte er die Bildhauerklasse von Fritz Wotruba bis 1957. Martinz und Hrdlicka trafen öfters bei Gelegenheitsarbeiten aufeinander. Im selbstverfassten Lebenslauf von Fritz Martinz heißt es dazu: „Während dieser Arbeitszeit konnten wir uns durch fruchtbare Gespräche immer konsequenter für eine bestimmte künstlerische-geistige Aussage entscheiden.“<sup>67</sup> Eines dieser Gespräche findet sich 1988 in der Publikation „Alfred Hrdlicka. Texte und Bilder zum sechzigsten Geburtstag des Bildhauers A.H.“ wiedergegeben: „1952 Wiener Secession: Wir – Hrdlicka und ich – stellen für eine Buchausstellung Stellagen und Wände auf. Während wir mit 30er und 80er Nägel arbeiten, unterhalten wir uns über Géricault, angeregt durch das Studium eines damals erschienenen, umfangreichen Werkkatalogs. Die ausdrucksstarke, wirklichkeitsnahe Behandlung des Themas ´Pferd´ bei Géricault bringt unser Gespräch auch auf Rubens und die Pferde in seinen Kompositionen. Ich bringe einen aktuellen Pferdemaler ins Gespräch: Franz Marc. Hrdlicka ist für Rubens und gegen Franz Marc. Warum? ´Ich bin für eine lebendige Darstellung des Gegenstandes innerhalb der Malerei. Marc ist mir zu arabeskenhaft und verstellt jede malerische Weiterentwicklung! [...] Diese Einstellung ist für uns schon immer kennzeichnend gewesen. Jedes Bild und jede plastische Arbeit wurde von Hrdlicka diesbezüglich korrigiert. Die Wirklichkeit in der Darstellung war von Anfang an Hrdlickas besonderes diszipliniertes Anliegen.“<sup>68</sup> Diese Reflexion Martinz´ zeigt den Einfluss Hrdlickas in dieser Phase der künstlerischen Orientierung.

Weltpolitisch bewegte der Ausbruch des Koreakriegs am 25. Juni 1950 die Gesellschaft. Das neuerliche Kriegsgeschehen und die westeuropäische Beteiligung nach wenigen Wochen wirkten als starke Bedrohung auf den Frieden. Vor diesem Hintergrund nahmen die gesellschaftspolitischen Diskussionen im Umfeld von Fritz Martinz zu.

---

<sup>67</sup> Fritz Martinz, Lebenslauf, undatiert. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>68</sup> Jenni/Scheufele 1988, S. 154.

Georg Eisler, Alfred Hrdlicka, Rudolf Schönwald und Karl Stark, der bereits seit 1951 in Radlach, Kärnten wohnte, verbanden sich zu einer losen Gruppierung. Vorrangiges Ziel war, gemeinsame Ausstellungsmöglichkeit zu organisieren.<sup>69</sup>

Allmählich kristallisierte sich der künstlerische Weg, den Fritz Martinz eingeschlagen wird, heraus. Er fühlte sich weder zur lyrisch-phantastischen Welt noch zur reinen Abstraktion hingezogen. In der Hinwendung zur figurativen Malerei mit der Darstellung zeitbezogener Themen fand er seine Möglichkeit der künstlerischen Betätigung und Aussage. Der Gedanke einer Gruppierung, wie sie die „Phantastischen Realisten“ darstellten oder die „Abstrakten“ um Monsignore Otto Mauer, förderte den Zusammenschluss von Hrdlicka, Eisler, Schönwald und Martinz. Sie erhofften im gemeinsamen Vorgehen und Ausstellen, einen erhöhten Stellenwert in der Kunstwelt zu erreichen.

### **2.3.1.1. Krieg als Thema 1953/54**

Im Laufe des Jahres 1953 manifestierte sich eine deutliche Wende im Werk von Fritz Martinz. Das „Stierbild“ von 1952 (Abb. 17) leitete eine grundlegend stilistische Änderung ein. Ein mächtiger Stier in einer grünen Wiese, daneben eine am Boden liegende Kuh, blickt stoisch ruhig aus dem Bild. Die Ruhe und Idylle der ländlichen Szene wird getrübt durch den grauverhangenen Himmel und wird jäh gestört durch den im Vordergrund umgestoßenen Melkschemel als Hinweis auf die Unterbrechung einer Tätigkeit, als Zeichen, eines Unglücks. Die Beine des Hockers stoßen perspektivisch in den Betrachtarraum vor, sodass dieser Gegenstand unmittelbare Aufmerksamkeit erregt. In der malerischen Ausführung sind sowohl die Tiere als auch die Umgebung in naturalistischer Weise wiedergegeben. Die Farbgebung orientiert sich an den Lokaltönen. Damit bewegt sich das Bild weg von den früheren Bemühungen Martinz' einer abstrahierenden Darstellung und weist völlig neue Akzente auf.

Dieses Bild wird im Laufe des Jahres 1953 an den Beginn eines Triptychons gestellt, das Martinz in den folgenden Monaten erarbeitete. Der zweite Teil trägt den Titel „Evakuierung“<sup>70</sup> (Abb. 18). Vor der Kulisse einer Bergkette zieht ein Bauer

---

<sup>69</sup> Tagebucheintrag vom 4. Dezember 1952, in: Smoliner 2010, S. 106.

<sup>70</sup> Das Bild wurde später von Fritz Martinz zerstört. Es existiert eine Schwarzweiß-Fotografie, die die Grundlage dieser Bearbeitung darstellt. Auskunft von Dorothea Martinz.

eilig mit seinem beladenen Karren davon, hinter ihm eine Kuh mit ihrem Kalb. Das Bild ist durch das diagonale Kompositionselement des Kuhrückens und dem dargestellten Kopf des Bauern, der sich flüchtig umwendet und dessen Blick auf den Betrachter trifft, in seiner Aussage dramatisch zugespitzt.

Den Abschluss des Triptychons bildet das Bild „Finale“<sup>71</sup> (Abb. 19). Das großformatige Gemälde zeigt im Zentrum einen am Kopf verwundeten Mann, gestützt von einem Helfer, der aus einer Gruppe von Männern hervortritt. Im linken Bildraum liegt ein verwundetes Pferd. Die Szene spielt sich vor der architektonischen Kulisse einer Stadt mit Hochhäusern und Kaminen ab. Mit dem Gewehr und dem bewaffneten hockenden Mann im Hintergrund verweist Martinz eindeutig auf den Krieg beziehungsweise auf dessen Ende. Die Darstellung der Figuren ist äußerst detailliert und realistisch. Konturierung, Schattierung und die räumliche Tiefenstaffelung verweisen auf einen maßgeblichen Wandel der Kompositionsweise. Die Farbgebung in kühlen Blau- und Grüntönen wird durch das Rot des Schals konterkariert und verweist auf eine politische Akzentuierung der Szene: Der Retter des Verwundeten gehört dem politischen Lager der Kommunisten an.

Stilistisch manifestierte sich der Wandel in der realistischen Malweise und der dezidiert inhaltlichen Aussage, die durch die Anordnung als Triptychon zusätzlich eine narrative Struktur aufweist.

Ausschlaggebend für diese grundlegende Wende war die Teilnahme an der ersten Biennale del Mare in Rimini im Juli 1953. Fritz Martinz war einer von fünf österreichischen Künstlern<sup>72</sup>, die von der Stadt Rimini eingeladen waren, zum Thema „Das Leben der Menschen am Meer“ künstlerische Arbeiten zu fertigen. Damit die Künstler ihr „Interesse auf das wirkliche Leben lenken“<sup>73</sup> konnten, ermöglichte die Stadt einen zweiwöchigen Aufenthalt, um vor Ort arbeiten zu können. Fritz Martinz realisierte Graphiken von Hafenarbeitern (Abb. 20 und Abb. 21) und erhielt bei dem internationalen Wettbewerb den ersten Preis für ausländische Graphik, dotiert mit 30.000 Lire.

---

<sup>71</sup> Laut Tagebuchaufzeichnungen schloss Martinz das Bild Ende Oktober 1953 ab.

<sup>72</sup> Österreichische Teilnehmer an der ersten Biennale del Mare in Rimini: Hans Escher, Rudolf Hautzinger, Axl Leskoschek und Karl Stark.

<sup>73</sup> Ceccaroni 1953, S. 22.

Abgesehen von diesem ersten internationalen Erfolg, lernte Fritz Martinz in Rimini die italienischen Künstler des „Realismo“ kennen. Renato Guttuso (1911-1987) hatte die Präsidentschaft der Biennale über und saß in der Jury des Wettbewerbs. Diese Begegnung mit den italienischen Realisten war für Martinz beeindruckend und nachhaltig.

Martinz wandte sich nach Rimini dezidiert der Darstellung des Menschen zu, der Mensch in seiner Verstrickung mit Gesellschaft und Politik, wovon das Bild „Finale“ zeugt. Nicht zuletzt fand er in dieser Kunst eine Entsprechung für seine eigenen Ideen und Anliegen.

Ein weiteres bedeutendes Ereignis im Jahr 1953 war im Dezember eine Graphikausstellung mexikanischer Künstler in Wien. Anlässlich des Friedenskongresses in Wien nahm Leopoldo Méndez (1902-1969), den im Jahre 1952 an ihn und die Taller de Gráfica Popular verliehenen Internationalen Friedenspreis entgegen. Es kam zu einem persönlichen Treffen von Martinz und seinen Künstlerkollegen mit Luis Arenal (1908/09-1985) und Méndez. Große Wirkung zeigte für die Wiener die Idee der Taller de la Gráfica Popular – TGP. Die 1937 gegründete Werkstatt der Volksgraphiker, die ihre Aufgabe darin sah, durch Plakate und Flugblätter politische Ereignisse in der Öffentlichkeit präsent zu machen, war in Mexiko nach 1945 sehr aktiv. „Die Erklärung geschichtlicher Ereignisse mit Sinn für Simplifizierung, die Wiederbesinnung auf volkstümliche Traditionen (...) und das humoristische Element waren substantielle Komponenten in dem Bestreben, das Volk zu erreichen.“<sup>74</sup> Im Anschluss an dieses Zusammentreffen beschlossen die Wiener Künstler die Gründung einer Graphikgruppe, die aus Alfred Hrdlicka, Rudolf Schönwald, Georg Eisler und Karl Stark bestehen sollte. Ziel der Gruppe war, in gemeinsamer Arbeit aktuelle gesellschaftliche Geschehnisse künstlerisch umzusetzen.<sup>75</sup>

Im Frühjahr 1954 entstand die Graphikmappe „Soldatentreffen“. Im gewählten Titel spiegelte sich die Reaktion der Künstler auf die vermehrt organisierten Veteranentreffen ehemaliger Nationalsozialisten, die damals stattfanden, wider.<sup>76</sup> In einem Keller in der Phorugasse im vierten Bezirk richteten sich die Künstler eine Druckwerk-

---

<sup>74</sup> Palma 1988, o. S.

<sup>75</sup> Smoliner 2010, S. 129.

<sup>76</sup> Hinweis von Rudolf Schönwald im Gespräch vom 25. Juni 2013.

statt ein. Es gab kein Licht, keinen Strom, alles wurde notdürftig hergerichtet. Das Ergebnis war eine Mappe mit 24 Holz- und Linolschnitten mit Darstellungen zum Thema Soldatentreffen, allerdings mit antimilitaristischem Inhalt. Eine vollständige Ausgabe hat sich im Salzburger Rupertinum<sup>77</sup> erhalten. Jeder Künstler lieferte sechs Blätter, Rudolf Schönwald verwendete das Pseudonym Otto Schemansky. Karl Stark, ein Mitinitiator der Idee, war im Endeffekt nicht dabei.<sup>78</sup>

Die Blätter von Fritz Martinz tragen Titel wie „Rohmaterial des Krieges“, „Manöver“, „Galerie der Straße“, „Allgemeine Wehrpflicht“, „Brandrede“ und „Manöver“. Laut Hrdlicka war es das Ziel, „verschiedene Linksorganisationen dafür zu interessieren, so auch die KPÖ, der diese Mappe jedoch zu politisch war.“<sup>79</sup> Die Mappe war das erste und letzte Ergebnis der Idee einer Graphikgruppe.

Nach dem bescheidenen Erfolg der graphischen Betätigung konzentrierte sich Fritz Martinz wieder auf die Malerei. Das Bild „Badende Männer an der Donau“, 1953/54 (Abb. 22), erscheint wie eine Fortsetzung des Themas in Rimini, das sich im Studium des Lebens in der Gegenwart manifestiert. Motivisch traten zum ersten Mal Männerakte auf, die sich im Freien aufhalten und in Bewegung dargestellt sind. Fritz Martinz' Auseinandersetzung mit Paul Cézanne (1839-1906) und seinem Thema der Badenden transformierte der Maler in eine Szene mit eindeutiger Milieuschilderung: Einfache Menschen, Arbeiter in der Freizeit, die ihre muskulösen, von der Arbeit trainierten Körper zeigen. Im Bild befinden sich zwei Männer wie Ringer im Kampf, die von einem Außenstehenden beobachtet werden, im Hintergrund gönnt sich ein bekleideter Arbeiter sein Bier. Das Gemälde belegt eine erste Auseinandersetzung mit dem Thema der Badenden, das im Werk von Martinz in den 1960er Jahren intensiv zum Tragen kommt. Ebenso verweist das Motiv der Ringer auf Gustave Courbet (1819-1877), der 1853 miteinander kämpfende Männer in den Mittelpunkt seiner Komposition „Die Ringkämpfer“ (Abb. 23) stellte.

---

<sup>77</sup> Auskunft von Dr. Barbara Herzog, Museum der Moderne, Salzburg.

<sup>78</sup> Karl Stark übersiedelte 1951 mit seiner Familie ins Drautal nach Radlach/Kärnten. Einerseits nahm er Distanz zur Wiener Kunstszene, andererseits hielt er regen Kontakt zu Fritz Martinz und seinem Kreis. Ein intensiver Briefverkehr hat sich im Nachlass erhalten. Die Geburt des Sohnes Wolfgang (geb. 1952) und die Erkrankung von Elfi Stark im Jänner 1953 an einem unheilbaren Augenleiden schränkten Karl Starks Aktivitäten sehr ein. Krankenhausaufenthalte zwangen Karl Stark sich auf die grundlegenden familiären Angelegenheiten zu konzentrieren. Die zunehmende Verschlechterung der Sehkraft bei Elfi Stark führte zur endgültigen Erblindung 1963.

<sup>79</sup> Hrdlicka 1969, S. 61.

Kurze Zeit später – im Juli 1954 – entwarf Martinz die Idee, eine Serie von Bildern zum Thema Passion des Krieges zu malen.<sup>80</sup> Hinsichtlich der stilistischen Entwicklung wurden nun Museumsbesuche für Fritz Martinz eine wichtige Inspirationsquelle: „Vormittag im Museum. Hauptsächliches Interesse bei Rubens, Caravaggio, Tizian. In diesen drei Meistern ein gemeinsames Bemühen so nahe als möglich den Bewegungen und Formen entgegen zu kommen.“<sup>81</sup>

Durch seine Italienreise im August 1954 bekam Martinz weitere Impulse für seine Bildidee. Zunächst besuchte der Künstler die Biennale in Venedig. Von der Surrealisten-Ausstellung war er wenig beeindruckt. Vielmehr erwähnte er sein Interesse an den Werken von Courbet und Munch. In der Stadt besuchte er die Accademia und studierte Veronese, Tintoretto und Tiepolo. Von Venedig führte die Reise nach Rimini, anschließend nach Rom. In Rom sah er Velazquez und Caravaggio, besondere Erwähnung im Tagebuch erfuhren die Bilder „Kreuzigung Petri“ und „Bekehrung Pauli“ in Santa Maria del Popolo.<sup>82</sup>

Bis Jahresende entstand das Triptychon „Gefangennahme-Kreuzigung-Grablegung“ (Abb. 24, 25, 26). Dabei handelt es sich um großformatige Gemälde, in denen Martinz inhaltlich die christliche Ikonographie auf das Kriegsgeschehen ummünzte. Die Form des Triptychons geht auf die Gestaltung von Flügelaltären zurück, erfuhr allerdings im 20. Jahrhundert etwa durch Otto Dix, Max Beckmann beziehungsweise Oskar Kokoschka eine Aktualisierung. Insbesondere Otto Dix mit seinem Triptychon „Krieg“ (Abb. 29) könnte als Vorbild für Fritz Martinz fungiert haben.

Das erste Bild „Gefangennahme“ (Abb. 24) zeigt ein Geschehen, das durch einen diagonal ins Bild gesetzten Treppenaufsatz und die dahinterliegende Säulenhalle geteilt ist: Im rechten Teil wird der Gefangene vorgeführt, dahinter erscheint eine Menge, die durch die Kopfbedeckung in einen Geistlichen und in Vertreter des Bürgertums und des Militärs unterteilbar ist. Im linken Teil sitzt ein erschöpfter Mann, neben ihm zwei Hunde, vor ihm ein Hut und eine Gasmaske. Dahinter drängen sich Menschen, die einem lesenden Soldaten ihre Aufmerksamkeit schenken. Ein Mann

---

<sup>80</sup> Smoliner 2010, S. 138.

<sup>81</sup> Tagebucheintrag vom 17. Oktober 1954, in: Smoliner 2010, S. 139.

<sup>82</sup> Smoliner 2010, S. 165.

mit Mantel zieht seine Mütze, dahinter erblickt man die Rot-Weiß-Rote-Fahne. Der auf dem Sockel sitzende Junge fungiert als Repoussoirfigur.

In Bezug auf den räumlichen Bildaufbau und der Darstellung der architektonischen Versatzstücke erscheint der linke Teil im Gemälde „Ecce Homo“ (Abb. 27) von Tizian eine wichtige visuelle Quelle gewesen zu sein. Martinz schuf allerdings mit dem Aufgang zum Wiener Parlament, einen direkten Bezug zur Gegenwart.

Im Mittelbild der „Kreuzigung“ (Abb. 25), eigentlich eine Kreuzaufrichtung, verfuhr Martinz ähnlich: Laut einer Zeichnung im Nachlass hielt der Künstler das Motiv des rechten Torbogens der Karlskirche fest, gleichzeitig verweist die im Bild dargestellte Architektur ebenso auf Veroneses Komposition „Gastmahl im Hause des Levi“ (Abb. 28). Inhaltlich bezog sich Martinz auf den Krieg: In der Darstellung verschiedener Waffen – von Sensen, Bajonettgewehr, Gasmasken, Maschinengewehr und Panzer – schuf er eine historische Abfolge vom Bauernkrieg über den Ersten zum Zweiten Weltkrieg. Zudem wurde die aktuelle österreichische Lage der Besatzungszeit mit einbezogen. Sowohl die amerikanische als auch die französische Flagge werden sichtbar, und die zentrale männliche Figur hält eine Dollarmünze hoch.

Die Folge endet mit der „Grablegung“ (Abb. 26). In einer verlassenen, düsteren Gegend mit Felsplateau liegen Gefallene, im Vordergrund wird der Leichnam herangebracht, den man alsbald in eine Grube mit Toten werfen wird. Im rechten Hintergrund marschiert ein Zug von Gefangenen mit erhobenen Händen heran. Stilistisch ging Martinz auf die großen Vorbilder der Renaissance zurück, Formen und Bewegungen, die er während seiner Italienreise studierte, fanden hier ihren Niederschlag.

Mit dieser monumentalen Bildfolge schuf Martinz überdies ein Historienbild, in dem er das Kriegereignis sowohl in der christlichen Tradition als auch als Ereignisbild zeitgenössischen Geschehens verortete. Im Tagebuch vermerkte er dazu folgendes: „Die Annäherung an die großen Humanisten, wie klassische Epochen, muß für unsere malerischen Bestrebungen von großer Bedeutung sein. Ein zeitnahe Historienbild, in dem man alle formalen wie malerischen Probleme einzuordnen versucht, bildet einen Ausgangspunkt, um alle illusionistischen Bestrebungen auszuschalten.“

Ich meine auch die unentwegte Arbeit, die allein das menschliche Gleichgewicht verschafft.“<sup>83</sup>

Bei Abschluss der drei großen Bilder zog Fritz Martinz eine Art Resümee in seinem Tagebuch. Zum einen sind es formale Reflexionen, zum anderen hielt er einige Punkte fest, die ihm für die zukünftige Arbeit besonders wichtig waren: „Wieso bin ich bewußt diesen Weg gegangen. Die Ästhetik allein erfüllte mich nicht. Ich lebe als Mensch mitten in Realitäten, diese sie durchströmen und spannen mich die notgedrungene Reaktion als Entgegenwirken mit Allen ~~Mitteln~~, sage ich, Ironie, Monumentalität, Tragik, Freuden, diese Ausdrucksmittel und noch etliche bilden für den Schaffenden jenes Material, um wie die Techniker Chemiker ihre Erkenntnisse und ihre Elemente, die Realität also ~~als Material~~ in den Dienste des Menschen zu stellen. [...] Ich muß also beachten: 1. Ein umfassendes sehr menschliches Thema aus der Situation od. aus der Zeit. 2. Aus diesem Thema heraus die Komposition gestalten, habe ich all diese Gerüste zur sogenannten „Vergeistigung“ des Details, so kann ich 3. auf die intensivste Form und Ausdrucksmöglichkeit eingehen, die mich als Zeichner ~~unbedingt~~ wenigstens während der Arbeit vollkommen überzeugen muß.“<sup>84</sup> Mit diesen Aussagen verlieh der Künstler seinem eigenen künstlerischen Schaffen ein programmatisches Vorgehen, zudem kann man der Aufzählung der drei Punkte nahezu einen manifestartigen Charakter zuschreiben.

Als Otto Mauer im Jahr 1954 die Neue Galerie in der Grünangergasse als „Galerie St. Stephan“ übernahm und am 6. November dort eine Ausstellung von Herbert Boeckl unter dem Titel „Wasserfarbenkraftwerke“ eröffnete, und in der Folge die künstlerische Avantgarde dort versammelte, fand dies in den Notizen von Martinz keine Erwähnung. Ebenso wie ein weiterer Kontakt zu Otto Mauer nicht mehr aufscheint. Die Distanzierung ging einher mit der kritischen Haltung und Reflexion von Fritz Martinz gegenüber der Abstraktion beziehungsweise generell gegenüber den

---

<sup>83</sup> Tagebucheintrag vom 6. Dezember 1954, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1954, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>84</sup> Tagebucheintrag vom 6. Dezember 1954, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1954, Nachlass Fritz Martinz.

Avantgardebewegungen dieser Zeit.<sup>85</sup> Da Martinz sich in seinem künstlerischen Schaffen dem Menschen und seiner existentiellen Bedingung verpflichtet sah, ging das mit einer figurativen, realistischen Malweise einher.

### 2.3.1.2. Schlachthaus 1955

Im März 1955 bezog Fritz Martinz einen neuen großen Arbeitsraum im vierten Bezirk in der Wohllebengasse 7/10, in der Nähe der Redaktion des „Tagebuchs“. Im russischen Sektor gelegen, wurde allerdings nach Ende der Besatzungszeit die Miete wesentlich erhöht und Fritz Martinz sah sich gezwungen, innerhalb kurzer Zeit, nämlich im August 1955 ein weiteres Mal umzuziehen, in die Bellariastraße 4 im ersten Bezirk.

Nach der Kriegsthematik, die im Zeichen der Verarbeitung eigener Kriegserlebnisse stand, wandte sich Fritz Martinz einem neuen Thema zu. Mit der Erlaubnis der Magistratsabteilung 60<sup>86</sup> arbeitete der Künstler von Mitte April bis Ende Juni 1955 im Schlachthof St. Marx im dritten Bezirk – zu Beginn noch britische Besatzungszone – um Studien vor Ort zu betreiben. In dieser Zeit entstanden 200 bis 300 Zeichnungen vom Schlachtgeschehen, die sowohl Basis für die Malerei als auch für die Druckgraphik wurden.

Explizite Gründe, weshalb er diesen Ort für seine künstlerische Arbeit aufsuchte, sind im Tagebuch nicht erwähnt. Ob es wie bei Hrdlicka „Inspirationsuche“<sup>87</sup> war, der sich dem Aufsuchen der Schlachthöfe anschloss, ist anzunehmen. Man kann zudem Mutmaßungen anstellen, die im zeitlichen Kontext plausibel erscheinen. Sowohl Martinz' Interesse für Tiere als auch seine Auseinandersetzung mit den Kriegserlebnissen bildeten den Ausgangspunkt für die Wahl des Schlachthauses als Ort: Als relevante Fortführung der Thematik entsprach das Geschehen in einem Schlachthaus einem Äquivalent für das Abschlachten und Morden auf dem Schlachtfeld. Somit wären zunächst die entstandenen Werke eine Fortsetzung der Kriegsthematik in einer

---

<sup>85</sup> Vgl. Nadj 1990, o. S.: Vergleichbar wäre die Reaktion von Rudolf Szyszkowitz, der ebenfalls ab 1953 Distanz zu den Aktivitäten von Otto Mauer einnahm beziehungsweise distanzierte sich Otto Mauer von der Ästhetik seiner Freunde aus dem Bund Neuland.

<sup>86</sup> Schreiben der Magistratsabteilung 60 (Dr. Hutterer, Veterinärämtdirektor) an Fritz Martinz vom 21. April 1955 (M. Abt. 60-409/55). Nachlass Fritz Martinz.

<sup>87</sup> Husslein-Arco/Weidinger 2010, S. 26.

anderen Aussageform. Diese Ansicht wird gefestigt, wenn man sich vor Augen hält, dass andere Künstler in den 1950er Jahren das Schlachthaus aufsuchten, hier wäre etwa die Fotografin Madame d'Ora (Dora Kallmus) (1881-1963) zu erwähnen, die 1946 bis 1948 die Schlachthöfe in Paris aufsuchte und dort in ihren Fotos Ansichten von geschlachteten Tieren (Abb. 30) festhielt.<sup>88</sup>

In der Schlachthaus-thematik kam aber auch ein prägendes Seherlebnis aus Martinz' Kindheit ans Tageslicht: Bei Aufhalten an der Mur in seiner Heimatstadt Bruck schwammen Kuhaugen und andere Schlachtabfälle an den spielenden Kindern vorbei.<sup>89</sup> Des Weiteren belegt eine Zeichnung aus dem Jahr 1935 mit dem Titel „Zwergenschlachthaus“ (Abb. 31), dass der Künstler bereits einmal ein Schlachthaus von innen sah, und dieses ein unvergessliches Erlebnis darstellte. Die auffallende Buntstiftzeichnung des elfjährigen Martinz aus dem Jahr 1935 zeigt einen perspektivisch dargestellten Innenraum eines Schlachthauses, in dem Zwerge bei der Arbeit sind: Mit ihren Beilen schlachten sie ein Schwein und zerteilen Fleisch. An der Wand hängen die Wurstwaren, während im Vordergrund zwei Figuren am Boden liegen.

Da Martinz ein aufmerksamer Beobachter seiner Zeit war, könnte ein möglicher Auslöser für die Idee „Schlachthaus“ die Frühjahrsmesse 1954 angeführt werden, die medial als Großereignis gefeiert wurde.<sup>90</sup> Im Bereich Nahrungs- und Genussmittel widmete die Wiener Frühjahrsmesse<sup>91</sup> dem Rindfleisch eine Sonderschau. Werbeplakate sowie der Besuch hochrangiger Politiker wie Theodor Körner, waren ein Medienereignis. Da Fritz Martinz ein aufmerksamer Beobachter des politischen und gesellschaftlichen Lebens war, könnte diese „Rindfleisch-Werbung“ (Abb. 32), die zum vermehrten Fleischkonsum aufforderte, durchaus eine visuelle Quelle für die Idee Schlachthaus gewesen sein.

Der Schlachthof St. Marx war in dieser Zeit bestimmt für die Schlachtung von Rindern. Die knappe Tagebucheintragung vom 27. April 1955 gibt eine Vorstellung über

---

<sup>88</sup> Vgl. Faber 1983.

<sup>89</sup> In früheren Zeiten war es üblich, Schlachtungen auf einer Brücke durchzuführen. Das garantierte eine schnelle Entsorgung der Abfälle durch das fließende Wasser beziehungsweise war es üblich, Schlachtabfälle in Flüssen zu entsorgen.

<sup>90</sup> Wenzke 1954.

<sup>91</sup> Wiener Frühjahrsmesse: 14. bis 21. März 1954 im Messepalast und auf dem Rotundengelände im Prater.

die Herausforderung wieder, täglich an so einem Ort zu arbeiten. „Über eine Woche arbeite ich im Schlachthaus St. Marx. Ich studiere Ort und bereite für die Lithoserie vor. Der Vorgang des Schlachtens ist sehr dramatisch. Als Uneingeweihter fordert die künstlerische Arbeit in diesen Räumen starke Nerven. Den ersten Tag brauchte ich dazu, um mich seelisch zu stärken. – [...]“<sup>92</sup>

Nach den Studien in der Schlachthalle realisierte Martinz eine Serie von Lithographien (Abb. 40 und Abb. 41) mit 16 Blättern und eine Reihe von Ölbildern, die sowohl stilistisch als auch inhaltlich den eingeschlagenen Weg verfestigten.

Die Werke, die im Atelier entstanden, weisen von Bild zu Bild einen deutlichen Wandel auf. Es ist belegt, dass Martinz im Sommer 1955 als eines der ersten Werke „Schlachthaus“ (Abb. 33) malte. Das Bild zeigt deutlich Anleihen bei malerischen Vorbildern. Der konzentrierte Blick auf den an den Hinterbeinen aufgehängten Stier am Balken mit geöffneter Bauchdecke und herausquellenden Gedärmen bringt sowohl Rembrandts „Geschlachteten Ochsen“, 1655 (Abb. 34), ins Gedächtnis als auch Lovis Corinths „Geschlachteten Ochsen“, 1905 (Abb. 35). Nicht nur die Komposition, sondern auch die Lichtgestaltung in der ausgeprägten Hell-Dunkel-Modellierung, belegt diese Nähe. Im Kontrast der blassen Haut des Tieres mit dem dunklen Rot der Eingeweide schilderte der Künstler die Materie sehr anschaulich. Martinz reicherte zusätzlich die Szene mit einem Metzger an, verschattet im Hintergrund stehend, der dabei ist, das Tier zu häuten.

Ein weiteres Bild mit dem Titel „Kleines Schlachthaus“ (Abb. 36) zeigt den Vorgang des Tötens: Ein Metzger zielt gerade mit seinem Schlagbolzen auf das Tier, und holt mit erhobenem Arm zum Schlag aus. Weitere Gehilfen gehen zur Hand, um das Tier zu bändigen. Der Rinderkörper ist seltsam verdreht, nimmt die zentrale Position ein und wird durch die Lichtakzentuierung stark hervorgehoben. Bewegung und Dynamik charakterisieren die Komposition.

Ein Wandel in der inhaltlichen Bestimmung der Schlachthaus-Gemälde manifestiert sich im Bild „Großes Schlachthaus“ (Abb. 37). Deutlich wird die Ablösung von den

---

<sup>92</sup> Tagebucheintrag vom 27. April 1955. Nachlass Fritz Martinz.

malerischen Vorläufern. Ebenso zeigt das Bild „Schlachthaus“ (Abb. 38), das zeitlich als letztes dieser Serie einzuordnen ist, diese neuen Impulse.

In beiden Bildern hat sich Martinz' malerische Ausführung in Richtung detailgetreuer Wiedergabe der Tiere, Personen und Gegenstände gewandelt. Die arbeitenden Menschen bekamen einen prominenten Stellenwert. Im Bild „Großes Schlachthaus“, in dem sehr viele Metzger und deren Gehilfen festgehalten sind, überträgt sich das hektische Treiben eines Arbeitsalltags auf den Betrachter. Dynamik und Bewegung in dieser vielfigurigen Szene im monumentalen Format sind letztlich Ergebnis von Martinz' Studien von Bewegungen und Formen in den Werken von Tizian, Caravaggio und Rubens im Kunsthistorischen Museum. Im letzten Schlachthaus-Bild dieser Serie nahmen die Gesichter der Metzger sogar porträthafte Züge an.

Das Thema Schlachthaus wurde nachhaltig bestimmend für das gesamte Werk von Fritz Martinz und stellte einen wichtigen Bestandteil zukünftiger Beschäftigung dar.

### **2.3.1.3. Studien und neue Themen 1956/57**

Mit dem Ende der Besatzungszeit 1955 und im folgenden Jahr mit der Ungarnkrise trat eine Abkühlung und Distanzierung zum Sowjetkommunismus ein. Die Reaktionen im näheren Umfeld von Fritz Martinz waren, dass Alfred Hrdlicka aus der KPÖ austrat<sup>93</sup> und Karl Stark in einem Brief vom 29. November 1956<sup>94</sup> sein Entsetzen über das Vorgehen der Sowjetarmee in Ungarn ausdrückte und empfahl, Distanz einzunehmen.

Im Werk von Fritz Martinz begann eine Phase, die in neue Themenbereiche mündete und zunächst eine Abkehr von den dezidiert zeitkritischen Aussagen bedeutete. Der Künstler widmete sich in erster Linie formalen Studien. Er ging im Februar 1956<sup>95</sup> täglich ins Kunsthistorische Museum und realisierte Zeichnungen vor dem Ephesischen Relief<sup>96</sup> (Abb. 41, 42, 43, 44). Das Modell bot mehrere Faktoren, die Martinz interessierten: Die Kampfszenen der griechischen Heldenfiguren waren in

---

<sup>93</sup> Husslein-Arco/Weidinger 2010, S. 26.

<sup>94</sup> Nachlass Fritz Martinz.

<sup>95</sup> Unveröffentlichtes Tagebuch 1954-1963, S. 17. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>96</sup> Dabei handelt es sich um Reliefplatten des Parthermonuments, die sich heute im Ephesos Museum befinden.

Bewegung dargestellt, es gab Überlagerungen, und die Reliefs waren teils durch Zerstörung fragmentiert.

In der Malerei widmete sich Martinz dem Thema Stilleben, vor dem geschichtlichen Hintergrund, ein völlig unpolitischer Gegenstand. Es entstanden „Fünf braune Äpfel“ (Abb. 45) und im Anschluss „Toter Truthahn“, 1956/57 (Abb. 46). Sowohl in der Auswahl der Gegenstände als auch in der Malweise mit farblich differenzierten Strichbündeln wird die Auseinandersetzung von Martinz mit Paul Cézanne spürbar. Stand bei Cézanne das formale Bestreben, die Gegenstände rein mit den malerischen Mitteln zu erfassen im Vordergrund, so verknüpfte Martinz die Darstellung von verfaulten Äpfeln mit der Vanitas-Bedeutung. Im Bild „Toter Truthahn“ ging Martinz dazu über, das Motiv in eckigen, andeutungsweise spitzwinkligen, kristallinen Formen darzustellen. Dies belegt in dieser Phase eine neuerliche Auseinandersetzung mit dem Kubismus. Es ist anzunehmen, dass hier der Besuch der Picasso Graphik-Ausstellung in der Galerie Würthle im Februar 1956 seinen Niederschlag fand.

Die Studienreisen führten Fritz Martinz 1956 wieder nach Italien.<sup>97</sup> Bei einem kurzen Aufenthalt im Sommer reiste er nach Venedig, Padua, Vicenza und Mantua. Dort studierte er die Meister der Frührenaissance Piero della Francesca, Paolo Uccello und Benozzo Gozzoli und in Mantua die Werke von Andrea Mantegna. „Zum Dreigestirn der Frührenaissance“ vermerkte Fritz Martinz im Tagebuch: „Aber habe ich gerade diese Meister schon verarbeiten können? Rufe ich mir nicht immer wieder Signorelli ins Bewusstsein, der mit allen anderen Großen als Ausgangspunkt die menschliche Figur setzte? - Diese und manche anderen Bestrebungen zu vereinen, als stilvolles Werk zu ordnen, wäre eine Möglichkeit.“<sup>98</sup>

Im September 1956 führte ihn eine weitere Reise nach Amsterdam. Die Begegnung mit den Werken von Rembrandt hinterließ einen nachhaltigen Eindruck bei Fritz Martinz.

Im September 1957<sup>99</sup> reiste Martinz abermals nach Italien. Der Künstler besuchte Arezzo, anschließend war er in Orvieto und sah die Signorelli-Fresken im

---

<sup>97</sup> Unveröffentlichtes Tagebuch 1954-1963, S. 25. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>98</sup> Tagebucheintrag vom 14. September 1956. Unveröffentlichtes Tagebuch 1954-1963. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>99</sup> Smoliner 2012, S. 173.

Dom, mit denen er sich ausführlich beschäftigte. Danach hielt er sich in Neapel auf. Dort studierte er die antiken Mosaiken, die Wandmalerei in Pompeji, die Alexander-schlacht und Minotaurus-Bilder. Danach war die nächste Station Rom. Martinz be-sichtigte die Sixtinische Kapelle im Vatikan. In Florenz galt sein Hauptinteresse Uccellos „Großem Reiterbild“ in den Uffizien. Während der Reise entstanden etliche Architekturskizzen. Die Studien im Zeichen einer formalen Neuorientierung führten Fritz Martinz nach diesen Reisen zur Darstellung der menschlichen Figur.

Alfred Hrdlicka, der im Juni 1957 sein Studium der Bildhauerei bei Fritz Wotruba abgeschlossen hatte, gründete mit Fritz Martinz im August eine neue Ateli-ergemeinschaft. In einem 20 Quadratmeter großen Gassenlokal in der Kleinen Neugasse im fünften Bezirk teilten sich die Künstler zwei Arbeitsräume: Hrdlicka erinnerte sich so: „Im rückwärtigen Teil hauste Martinz mit einer Tiefdruckpresse, und im Vorderteil des Raums (ganze neun Quadratmeter, der Raum wurde von uns durch eine Holzwand unterteilt, Tageslicht kam durch eine Glastür) hatte ich mich mit fünf überlebensgroßen Steinfiguren, an denen ich abwechselnd arbeitete, ein-quartiert.“<sup>100</sup> Diese Ateliergemeinschaft hielt bis zur ersten Ausstellung der beiden Künstler in der Wiener Kunsthalle, Zedlitzgasse, 1960 an.

Der verstärkte Kontakt zu Hrdlicka, der bereits in frühen Jahren sein Interesse am nackten Körper und an der Fleischeslust bekundete, deckte sich mit Martinz' In-teresse an der Darstellung des weiblichen Aktes.

#### **2.3.1.4. Die menschliche Figur 1958-1960**

In der Malerei manifestierte sich die neuerliche Hinwendung zur Figur mit dem Bild „Männliche Figuren im Raum (Gymnasion)“ (Abb. 47), in dem Martinz offensicht-lich das Aktstudium Revue passieren ließ. Drei Männerakte sind in unterschiedlichen Posen festgehalten. Eine frontale, statische Mittelfigur wird links flankiert von einer Figur im klassischen Kontrapost – das Spielbein ruht auf einem kleinen Podest – und rechts von einer Figur im Halbprofil. Der Raum mit neutralen Hintergründen gibt einen Aktzeichensaal – obwohl der Titelzusatz auf eine Bildungs- und Trainingsstät-

---

<sup>100</sup> Lewin 1987, S. 41.

te für Athleten im antiken Griechenland verweist – wieder. Nach diesem Studienbild wandte sich Fritz Martinz dem weiblichen Akt zu.

In der Malerei trat das politisch motivierte Schaffen in den Hintergrund. Ins Zentrum rückte die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper. Es waren neue malerische Herausforderungen, die Fritz Martinz in dieser Zeit antrieben.

Im Bild „Maler und zwei Modelle“, 1958 (Abb. 48), hielt Martinz sich selbst mit zwei weiblichen Figuren im Bild fest. Als Modelle fungierten Frauen aus dem privaten Umkreis des Künstlers. Die verschiedenen Ansichten der Modelle und das Variieren von Bewegungsmomenten greifen Aufgaben der klassischen Aktmalerei auf. Ebenso gehören die Attribute des Malers – Palette, Staffelei und Leinwand – zum traditionellen Repertoire eines Künstler-Selbstbildnisses. Mit der Selbstdarstellung als Akt nimmt der Maler eine Doppelrolle ein: Zum einen zeigt er sich als aktiv tätiger Künstler, zum anderen fungiert er selbst als Modell. Außerdem nimmt er den Blickkontakt mit dem Betrachter auf, er sieht und er will gesehen werden.

Die malerische Formulierung der Figuren zeigt harte, kantige Konturen, die vom roten Tuch, das um den Körper geschlungen ist, verstärkt werden. Die Körper präsentieren eine außerordentliche Plastizität, die durch starke Weißhöhungen und durch eine intensive Schattenakzentuierung erzielt wird. Die Farbpalette ist weitestgehend aufgehellt. Martinz bewegte sich weg von der naturalistischen Wiedergabe des Inkarnats und verlieh der Haut durch die starken Weißhöhungen eine eigenständige, malerische Ebene.

Die Arbeit am weiblichen Akt setzte Martinz im Bild „Zwei Frauen vor dem Spiegel“, 1958 (Abb. 49), fort. Zwei weibliche Akte posieren vor einem Spiegel im Atelier. Auffallend ist die Vielansichtigkeit der Figuren: Die Komposition vereint, so wie im Bild „Zwei Hexen“ (Abb. 50) von Hans Baldung Grien (1484-1545), einen stehenden Rückenakt in Drehung mit gekreuzten Beinen und einen weiblichen Akt von vorne, der mit einem Bein auf einem Podest steht. Die dritte Ansicht des Rückens resultiert aus der Reflektion im Spiegel. Die weiblichen Körper zeigen drei verschiedene Zustände, eine Abfolge von üppigen weiblichen Formen über einen geschwollenen Bauch, auf dem die Hand ruht bis hin zu einer ideal-schlanken Figur im Spiegel und suggerieren die Kategorie der Zeit, als Aufeinanderfolge von Istzu-

stand, Wunsch und Projektion. Die diagonale Positionierung der Figuren ergibt eine räumliche Tiefenstaffelung. Der Umriss der Figuren ist stark betont. Die Körpervolumina wirken durch viele Pinselschraffuren und Weißhöhungen überbetont. Nicht nur thematisch, sondern auch malerisch und stilistisch kündigte sich in diesen beiden Bildern etwas Neues an. Martinz verarbeitete sowohl die Beschäftigung mit der Malerei der Renaissance als auch die Auseinandersetzung mit dem Kubismus.

Bei einer weiteren Italienreise 1958 setzte Martinz seine Studien fort: In Loreto faszinierte ihn Luca Signorellis „Bekehrung des Hl. Paulus“. Zusätzlich besuchte er Perugia, Arezzo und Siena. In seinem Reisetagebuch zeigte er sich besonders beeindruckt von den Fresken von Ambrogio Lorenzetti und Simone Martini und empfand diese Werke als „große Bereicherung für die eigene Malerei.“<sup>101</sup> Die Schulung an den malerischen Vorbildern der Renaissance festigte die Vorstellung von Fritz Martinz, sich dezidiert der Darstellung des Menschen zu widmen.

Mit dem Thema des weiblichen Aktes beschäftigte sich der Künstler in dieser Zeit sehr intensiv. 1959 entstanden mehrere Bilder mit zwei weiblichen Akten in unterschiedlichen Haltungen. Innerhalb kürzester Zeit wandelte sich die malerische Textur: Das Bild „Eine sitzende und eine stehende weibliche Figur“ (Abb. 51) zeigt nun eine weiche, fließende Modellierung, erzielt durch einen fein nuancierten Farbauftrag mit diagonalen Pinselstrichen. Sowohl die Konturierung als auch die starke Schattenbildung sind zurückgenommen. Diese Malfaktur findet man im Spätwerk von Lovis Corinth (1858-1925), so wie das Bild „Porträt Herbert Eulenberg“ (Abb. 52) zeigt.<sup>102</sup> Bei Martinz blieb dieser Farbauftrag nur eine kurze Zwischenphase.

Wenig später änderte sich der malerische Duktus, wie das Bild „Liebesgarten“ (Abb. 53) belegt. Im monumentalen Gemälde – 250 x 380 cm – befinden sich die Akte im Freien, Männer und Frauen, in verschiedenen Ansichten und in unterschiedlichen Haltungen zueinander. Die nackten Körper zeigen starke Rundungen, sind muskulös, und wirken zum Teil wie aufgeblasene Formen. Für den Maler stellte es eine große Herausforderung dar, diese vielfigurige Komposition zu bewältigen. Das Kompositionsprinzip war von Signorellis Fresken (Abb. 54) im Dom von Orvieto angeregt, in der Titelgebung rekurrierte Martinz auf Peter Paul Rubens (1577-

---

<sup>101</sup> Smoliner 2010, S. 191.

<sup>102</sup> Vgl. Kat. Ausst. Belvedere 2009.

1640). Er studierte und zeichnete im Kunsthistorischen Museum das „Venusfest“<sup>103</sup> (Abb. 55), übernahm aber den Titel von Rubens' Bild „Liebesgarten“<sup>104</sup> im Prado. Wie der Vergleich zwischen Martinz und Rubens zeigt, fokussierte sich Martinz auf Details der linken Bildseite. Das ausgelassene Tanzen der Paare bei Rubens wich einer statischen Haltung der Paare bei Martinz. Die Figuren wirken abwartend, einige Blicke der Dargestellten suchen den Kontakt zum Betrachter. Das Format beider Bilder ist annähernd gleich groß. Das bedeutet, dass Martinz ein Versatzstück aus Rubens' Bild ins Monumentale übersetzte.

Hatte Fritz Martinz sich als Maler selbst nackt dargestellt, stehend und malend, so fungierte für den „Liegenden Mann“, 1960 (Abb. 56), Alfred Hrdlicka als Modell. Die Komposition zeigt einen am Rücken liegenden Akt in extremer perspektivischer Verkürzung durch die vertikale Draufsicht. Als Vorbild diente Mantegnas „Beweinung Christi“ (Abb. 57), Martinz kannte sicher auch die Darstellung des Leichnams im Bild „Pietà“, 1926 (Abb. 58) von Albin Egger-Lienz (1868-1926). Fritz Martinz ließ die Details der religiösen oder weltlichen Trauer weg. Er konzentrierte sich auf den wie aufgebahrt daliegenden Körper. Die Plastizität ist vermindert, wohingegen der äußere kurvige Umriss eine Überbetonung erfährt. Der Künstler modellierte mit gebündelten und gerundeten Farbflecken, die für die kommenden Kompositionen von 1961 und 1962 von großer Wichtigkeit wurden.

### **2.3.1.5. Ausstellungsdebüt 1960**

Bezüglich Ausstellungsaktivitäten waren die 1950er Jahre für Fritz Martinz eher dürftig. Ein erster öffentlicher Auftritt war ihm 1953 im Rahmen der Präsentation der Zeichnungen aus Rimini in der Sowjetischen Informationshalle in der Treitlstraße beschieden gewesen. 1956 hatte er eine Ausstellungsbeteiligung in Rom in der Galerie Il Torcoliere und anschließend in Bologna. In Wien war Martinz nur einem kleinen Künstler- und Sammlerkreis bekannt.

---

<sup>103</sup> Tagebucheintrag vom 15. November 1960, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1954-1963, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>104</sup> Peter Paul Rubens, Liebesgarten, 1632, Öl auf Leinwand, 198 x 283 cm, Museo del Prado, Madrid.

Die Absenz vom Ausstellungsgeschehen war auf ein taktisches Vorgehen zurückzuführen, das Alfred Hrdlicka vorschlug, und dem Fritz Martinz zustimmte. Die Strategie sah vor, dass beide Künstler in aller Zurückgezogenheit und Stille ein umfangreiches Werk entwickeln sollten – ohne allzu viel Beeinflussung von außen – um dann, mit einem plötzlichen Paukenschlag in der Öffentlichkeit in Erscheinung zu treten. So sollte die Präsentation der Werke in Form eines „vertikalen Eindringlings“<sup>105</sup> wirken, der wie ein Keil – von oben oder von unten – mit Vehemenz und Durchschlagskraft, die in Wien vorherrschende Kunstszene auseinandertreibt, und gleichzeitig eine eigenständige Position markiert.

Der Zeitpunkt war 1960 gekommen: Alfred Hrdlicka und Fritz Martinz organisierten eine gemeinsame Ausstellung in der Wiener Kunsthalle, Zedlitzgasse 6. Dafür mieteten sie für dreizehn Tage die Räume und präsentierten ihre Werkphasen, die sie im Laufe der 1950er Jahre erarbeitet hatten. Martinz' künstlerische Produktion umfasste Malerei, Zeichnung und Druckgraphik (Abb. 59). Hrdlicka zeigte Malerei, Druckgraphik und monumentale Skulpturen. Diese Ausstellung erfüllte ihren Zweck, sie wurde von den Kunstkritikern mit erhöhter Aufmerksamkeit wahrgenommen, was sich in vielen Rezensionen niederschlug. Die Meinungen waren äußerst kontrovers, so wie in Kapitel 3.2. dargestellt.

### **2.3.1.6. Zusammenfassung**

Die 1950er Jahre im Schaffen von Fritz Martinz standen im Zeichen der Suche nach seinem eigenen künstlerischen Weg. Dieser führte ihn thematisch von der Darstellung der Tierwelt hin zur menschlichen Figur. Mit der malerischen Aufarbeitung der eigenen Kriegserlebnisse 1953/54 setzte der bewusste Einsatz einer dem Gegenstand verpflichteten Malerei ein. Zeigte das Triptychon „Gefangennahme-Kreuzigung-Grablegung“ (Abb. 24, 25, 26) starke Anklänge an einen illustrativen, realistischen Stil, der der Formensprache des Sozialistischen Realismus sehr nahe kam, so fand

---

<sup>105</sup> Vgl. Ortega 1978, S. 69: Dieser Begriff stammt vom spanischen Philosophen José Ortega y Gasset (1883-1955), den er in seinem Buch „Der Aufstand der Massen“, 1929, verwendete: „Der Europäer, der jetzt zu herrschen beginnt, ist im Verhältnis zu der verwickelten Kultur, in die er hineingeboren wird, ein Barbar, ein Wilder, der aus der Versenkung auftaucht, ein vertikaler Eindringling.“ Diese Strategie überlieferte Rudolf Schönwald im Gespräch vom 25. Juni 2013.

Fritz Martinz mit den Schlachthaus-Bildern zu einer gegenständlichen Malerei, die, in Auseinandersetzung mit der Bildtradition, einen freien Umgang mit Formen und einen expressiven Pinselduktus zeigt. Die Kompositionen wurden figurenreicher, und die Dynamik der Szenen erhöhte sich. Martinz führte das Thema Schlachthaus in eine zeitgemäße Gegenwärtigkeit. Durch seine Studienreisen und durch die Besuche im Kunsthistorischen Museum wandte sich der Künstler ab 1958, nach dem Vorbild der „großen Humanisten“ (Martinz) der Renaissance, dezidiert der Darstellung der menschlichen Figur zu, die fortan sein Werk bestimmen sollte.

## 2.3.2. Die 1960er Jahre: Mensch und Schlachtier in Variationen

### 2.3.2.1. Ausstellungen und Reisen

Nach der Ausstellung in der Wiener Kunsthalle war Martinz im Kunstgeschehen vermehrt präsent. Im Herbst 1961 wurde er in der Secessions-Ausstellung „Der Gegenstand in der österreichischen Malerei und Plastik“<sup>106</sup> gezeigt. 1962 fand eine weitere Gemeinschaftsausstellung mit Alfred Hrdlicka<sup>107</sup> statt. Martinz präsentierte im Französischen Saal des Künstlerhauses zwölf großformatige Bilder, die neben dem „Großen Schlachthaus“ aus dem Jahr 1955, die Kunstproduktion der vergangenen vier Jahre inkludierte. Zur Eröffnung sprach Johann Muschik. International war Fritz Martinz in der Ausstellung „Österreichische Malerei“ im Salon des Comparaisons in Paris beteiligt.

Martinz besuchte regelmäßig die Biennale in Venedig.<sup>108</sup> 1962 brachte er laut Tagebucheintragung für die internationale Länderschau keine Begeisterung auf: „Pavillons – Suche nach einigen Schulbeispielen. – Kaum etwas Bedeutendes vorgefunden. – Scheint die uninteressanteste Biennale zu sein. – Trotz einigen „Klassischen“ Sonderschauen - wie Redon, Giacometti; SIRONI [...].“<sup>109</sup> Dagegen studierte er in der Accademia Bellini, Tizian und Tintoretto. Ein besonderes Augenmerk legte er auf Details wie etwa die „Weiteneffekte“ (Martinz) und die Darstellung der Hände, insbesondere auf das Moment der Handhebung. Martinz besuchte auch die Ausstellung von Armando Pizzinato (1910-2004), einem Vertreter des italienischen Realismo.

In Wien war es nach wie vor das Kunsthistorische Museum, das zu seinen bevorzugten Studienorten gehörte. Auch dort waren es Tizian und Tintoretto, aber auch Ribera und Rubens, die ihn besonders interessierten. Dies manifestierte sich in seinen Zeichnungen und Aquarellen, die Martinz 1963<sup>110</sup> in der Kellergalerie der Secession präsentierte.

---

<sup>106</sup> Kat. Ausst. Wiener Secession 1961.

<sup>107</sup> Ausstellungsdauer: 5. bis 23. April 1963.

<sup>108</sup> Besuch der Biennale Venedig vom 7. bis 13. August 1960.

<sup>109</sup> Besuch der Biennale Venedig vom 26. August bis 1. September 1962, in: Reisetagebuch 1962, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>110</sup> Fritz Martinz, „Aquarelle und Zeichnungen“, Kellergalerie, Secession, 5. bis 18. März 1963.

Die folgenden Jahre verliefen für Fritz Martinz in künstlerischer Hinsicht sehr erfolgreich. 1965 erhielt er den Preis der Theodor-Körner-Stiftung. Für einen Künstler, der permanent in prekären Verhältnissen lebte, war das Geld eine willkommene finanzielle Erleichterung. Im Sommer war Fritz Martinz in der Festwochenausstellung „Wiener Malerei seit 1945“ im Künstlerhaus vertreten, die von Robert Weissenberger, dem Leiter der Kunstabteilung der Stadt Wien, organisiert wurde.<sup>111</sup> Eine Einzelpräsentation von „Aquarellen und Zeichnungen“ fand in der Galerie ZB im Oktober 1965 statt.<sup>112</sup>

Im darauffolgenden Jahr war Martinz abermals in der großen Festwochenausstellung im Künstlerhaus vertreten. Die international ausgerichtete Präsentation mit dem Titel „Engagierte Kunst. Gesellschaftskritische Graphik seit Goya“<sup>113</sup> wanderte weiter nach Graz, Alpbach und Linz.

Ende August 1966 eröffnete die Neue Münchner Galerie eine Einzelausstellung mit Gemälden, Graphiken und Zeichnungen von Fritz Martinz. Diese Ausstellung markierte für den Maler einen Höhepunkt dieser Jahre. Er zeigte dort fünfzehn Ölbilder, sowie Zeichnungen und Druckgraphik. Der Kontakt zum Leiter der Neuen Münchner Galerie, Richard Hiepe, ging auf die Vermittlung von Alfred Hrdlicka zurück. Hrdlicka bestritt 1965 eine Sonderschau innerhalb der Großen Kunstausstellung im Haus der Kunst in München und zeigte parallel dazu seinen Radierzyklus „Haarmann“ in der Neuen Münchner Galerie.<sup>114</sup> Bei einem Besuch von Richard Hiepe in Wien besichtigte dieser das Atelier von Fritz Martinz, und in weiterer Folge kam es zu einer langjährigen Zusammenarbeit.

Im Jahr 1966 findet sich im Ausstellungsverzeichnis von Martinz die Erwähnung „Galerie Werner, Berlin, Ausstellung mit Georg Baselitz“. Mit absoluter Sicherheit lässt sich leider nicht recherchieren, ob es diese Ausstellung gab oder nicht. Im Nachlass existiert die Korrespondenz mit Michael Werner, der auf Fritz Martinz aufmerksam wurde. Die Frage, ob dies über Vermittlung von Richard Hiepe geschah, muss offen bleiben. Michael Werner trat einerseits in Ankaufsverhandlungen ein, andererseits bot er dem Künstler eine Ausstellung mit Zeichnungen an.<sup>115</sup> Bis ins

---

<sup>111</sup> Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1965.

<sup>112</sup> Fritz Martinz, „Aquarelle und Zeichnungen“, Galerie ZB, Wien, 6. bis 30. Oktober 1965.

<sup>113</sup> Ausstellungsdauer: 25. Mai bis 3. Juli 1966.

<sup>114</sup> Hrdlicka 1969, S. 176.

<sup>115</sup> Brief von Michael Werner vom 27. April 1966. Nachlass Fritz Martinz.

Jahr 1967 lässt sich der Kontakt verfolgen. Die Eintragung von Martinz ins Tagebuch „Ausstellung in Berlin endgültig abgesagt“<sup>116</sup> weist darauf hin, dass es keine Ausstellung gab. Zu diesem Zeitpunkt war Martinz sicherlich nicht persönlich in Berlin. Es erfolgten Ankäufe.<sup>117</sup> Es wäre möglich, dass die angekauften Papierarbeiten in einer Gruppenausstellung präsentiert wurden. Mit letzter Sicherheit ließ sich das allerdings nicht eruieren.<sup>118</sup> Der Kontakt wurde nicht fortgesetzt.

Im Sommer 1966 fand in der Secession eine großangelegte Ausstellung über Richard Gerstl<sup>119</sup> statt, die von Otto Breicha organisiert wurde. Martinz kannte die Werke von Gerstl bereits durch verschiedene Ausstellungen, unter anderem waren Bilder von Gerstl 1956 auf der Biennale in Venedig. In der Malweise des österreichischen Expressionisten Richard Gerstl (1883-1908) sah man zu dieser Zeit einen Vorläufer der abstrakt expressiven Aktionsmalerei der fünfziger Jahre.

Im Juli 1966 hielt sich Martinz fünf Tage in Ungarn auf. Sowohl Badetage am Balaton als auch der Besuch von Budapest standen auf dem Programm. Im Museum der schönen Künste sah der Künstler Bilder von El Greco, Goya, Tintoretto, Baldung Grien und Bronzino. Zu diesem Zeitpunkt las Martinz „Die Blechtrommel“ von Günter Grass und vermerkte im Tagebuch: „Erfrischend gegen jede Konvention gerichtet. - Vor allem gegen den Formalismus innerhalb der Literatur. Und das ist der große Wert dieses Könners. - Starke Berührung mit meinen Auffassungen: Betrifft = die Existenz d. Mikrokosmos = der .....die letzten Endes stärker zur Wahrheit d. Lebendigen gehört als 'Ethik in Uniform'.“<sup>120</sup>

Im Mai 1967 heiratete Fritz Martinz Margit Mühlberger, mit der er seit 1962 liiert war. Sie brachte ihre Tochter Michaela mit in die Ehe. Im Oktober 1967 erfuhr die Wohnsituation des Malers eine wesentliche Veränderung: Martinz bezog mit seiner Frau eine Wohnung mit Atelierraum in der Bandgasse 8, im siebten Bezirk. Im Zuge

---

<sup>116</sup> Tagebucheintrag vom 1. Februar 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>117</sup> Galerie Werner erwarb Papierarbeiten von Fritz Martinz, die Überweisung des Betrages von 3.200 Schilling traf am 25. Juli 1967 ein.

<sup>118</sup> Meine Anfrage bei der Galerie Werner vom 13.1. 2013 brachte kein Ergebnis. Michael Werner kann sich nicht erinnern und ließ mitteilen, dass er zwei Aquarelle von Fritz Martinz besitzt. Möglich wäre die Erwähnung dieser Ausstellung als marketingfördernde Maßnahme, die in den 1990er Jahren von der Galerie Peithner-Lichtenfels ergriffen wurde.

<sup>119</sup> Kat. Ausst. Wiener Secession 1966.

<sup>120</sup> Tagebucheintrag vom 26. Juli 1966, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1966-1969, Nachlass Fritz Martinz.

dessen gab er sein Atelier in der Bellariastraße 4 auf, in dem er seit 1955 gearbeitet und gewohnt hatte. Der Arbeitsraum in der neuen Wohnung war nicht annähernd so groß und Martinz hatte Mühe, seine Großformate zu übersiedeln. Etliche Leinwände musste er abspannen.<sup>121</sup>

Von 9. bis 17. September 1967 trat Martinz eine DDR Reise<sup>122</sup> an. Diese führte ihn von Berlin nach Schwerin und Rostock. Auf der Rückreise besuchte er Dresden. Unter den Reisenden war Conny Mayer<sup>123</sup>, mit dem er sich befreundete.

Zu Martinz' Lektüre dieser Zeit gehörte eine Biographie über Auguste Rodin und eine Schriftenauswahl von Theodor W. Adorno, „Ohne Leitbild. Parva Aesthetica“.

Die finanzielle Situation war sehr angespannt und Fritz Martinz nahm weiterhin Gelegenheitsarbeiten an. Er wurde vom Architekturbüro Hautmann in Hütteldorf zum Modellbau engagiert.<sup>124</sup> Otto Breicha fotografierte die Werke von Martinz und übergab ihm 36 Farbdias. Im Gegenzug erhielt Breicha das Gemälde „Der Raucher“.

Im Herbst 1967 bezog Alfred Hrdlicka ein vom Staat zur Verfügung gestelltes Atelier im Prater. Bei einem Besuch im Oktober<sup>125</sup> besichtigte Martinz die Räume und zeigte sich beeindruckt von deren Größe. Gemeinsam wurden die neuen Skulpturen betrachtet und eine anregende Diskussion über Kunst geführt. Am 8. Dezember<sup>126</sup> veranstaltete Hrdlicka eine Atelierparty, bei der neben Künstlerfreunden auch prominente Größen des Wiener Kulturlebens anwesend waren. Das Buch von Otto Breicha „Aufforderung zum Misstrauen“<sup>127</sup> war in diesem Jahr erschienen, eine Publikation zu Kunst und Literatur der Nachkriegszeit. Obwohl Breicha Fotos der Werke von Martinz gemacht hatte, war keine einzige Abbildung im Buch enthalten. Diese Tatsache löste große Enttäuschung bei Martinz aus.

---

<sup>121</sup> Tagebucheintrag vom 22. Oktober 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>122</sup> Einreisevisum von der Zentralfraktion der gewerkschaftlichen Einheit. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>123</sup> Conny Hannes Mayer (geb. 1931) ist ein österreichischer Regisseur und Schriftsteller. Er leitete von 1963 bis 1974 das Theater am Börseplatz.

<sup>124</sup> Rudolf Hautmann (1935-2014) und Klara Hautmann-Kiss (1920-2000).

<sup>125</sup> Tagebucheintrag vom 8. Oktober 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>126</sup> Tagebucheintrag vom 8. Dezember 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>127</sup> Breicha 1967.

Zum engeren Bekanntenkreis aus dem kulturellen Umfeld dieser Zeit gehörten das Ehepaar Muschik, das Ehepaar Hautmann, Otto Breicha, Otto Basil und Robert Weissenberger. Adolf Frohner wurde ebenfalls erwähnt.

Neben der malerischen Tätigkeit und seinen Ausstellungsbesichtigungen besuchte Fritz Martinz in dieser Zeit – gefördert durch die Bekanntschaft mit Conny Meyer – öfters Theateraufführungen. In diesen Zeitraum fielen auch häufige Kinobesuche. Zudem erwähnte der Künstler, dass er, bei Aufenthalten im Elternhaus in Bruck an der Mur, täglich etliche Stunden vor dem Fernseher verbrachte.

Im Jahr 1968 wurde Georg Eisler am 12. März zum Präsidenten der Secession gewählt und blieb es bis 1972. Damit wurde einerseits ein enger Freund Martinz', andererseits ein gegenständlicher Maler an diese einflussreiche Position gesetzt. Knapp ein Monat später wurde bereits die erste Ausstellung in der Wiener Secession unter der Federführung von Georg Eisler eröffnet: Secession '68.<sup>128</sup> Fritz Martinz war mit dem Bild „Mann und Frau (Liebeskampf)“ (Abb. 281) vertreten.

Am 3. Mai 1968 wurde die Ausstellung „Wirklichkeiten“ eröffnet. Sechs Künstler stellte Otto Breicha zu einer losen Gruppe zusammen: Martha Jungwirth (geb. 1940), Wolfgang Herzig (geb. 1941), Kurt Kappa Kocherscheidt (1943-1992), Peter Pongratz (geb. 1942), Franz Ringel (1940-2011) und Robert Zeppel-Sperl (1944-2005). Martinz war bei der Eröffnung anwesend und notierte in seinem Tagebuch: „Aufgeregt – neue Brille – und am Abend [...] Ausstellungstumult in der Secession – shit – maler – „Wirklichkeiten“ – manche Leute getroffen. Initiator Breicha.“<sup>129</sup>

In diesem Jahr erhielt Martinz den Ausstellungspreis der Stadt Wien für die Wiener Secession, der mit 5.000 Schilling dotiert war. Mit dem Preis des Wiener Kulturfonds erhielt der Künstler 12.000 Schilling. Seit 1968 war der Kulturreferent des Wiener Kunstfonds der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien Dieter Schrage

---

<sup>128</sup> Vgl. Kat. Ausst. Wiener Secession 1968: Ausstellungsdauer: 9. bis 28. April 1968. Der Katalog enthält einleitend ein Zitat von Ludwig Hevesi vom 22. Juni 1907 und einen Text von Eisler. Insgesamt sind 76 Nummern verzeichnet. Die Ausstellung bot ein breites Spektrum an Generationen, Medien (Malerei, Graphik und Bildhauerei) und Stilen (von Figurativ bis Abstrakt). Eine Auswahl der Künstlerliste liest sich etwa so: Friedrich Aduatz, Robin C. Andersen, Joannis Avramidis, Paul Meissner, Carl Unger, Fritz Wotruba und Grete Yppen. Oswald Oberhuber war für das Konzept der Hängung zuständig.

<sup>129</sup> Tagebucheintrag vom 3. Mai 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

(1935-2011). Schrage, der nach künstlerischer Arbeit als Keramiker und dem Abschluss des Studiums der Theaterwissenschaften diese Funktion innehatte, empfahl Martinz für eine Förderung durch den Kunstfonds. Schrage realisierte künstlerische Projekte und Ausstellungen der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien (heute Bank Austria Uni Credit) und fungierte als Ankäufer für die Kunstsammlung. Diese Position hatte er bis 1979 inne. Von 1979 bis 2001 arbeitete er als Kurator im Museum moderner Kunst. Martinz und Schrage pflegten in dieser Zeit einen sehr engen Kontakt. Schrage kam oft privat auf Besuch, und gemeinsam besichtigten sie Ausstellungen, wie etwa im Juni 1968<sup>130</sup> die Ausstellung Fernand Léger im Museum des 20. Jahrhunderts.

Die konsequenten Tagebuchaufzeichnungen, die Fritz Martinz seit Mitte der 1940er Jahre führte, beendete er mit dem Eintrag: „Samstag 13. Juli: Überprüfung meiner geistigen – künstlerischen Existenz – im Juli 1968 - ergibt – ICH SCHREIBE KEINE ZEILE MEHR – IN DIESES BUCH – DAMIT SCHLIESSE ICH EINE im Jahr 1943 begonnene gewissenhafte oft von einer unglaublichen Naivität behaftete Bestandaufnahme ab.“<sup>131</sup>

### **2.3.2.2. Modellierung des Körpers 1961-1964**

In einem unbändigen Schaffensdrang entwickelte Fritz Martinz seine Motive wie die menschliche Figur und das Schlachthaus-Thema weiter. Die Darstellung von Mensch und Tier in unterschiedlichen Variationen wird tragendes Thema dieser Jahre. Stilistisch lässt sich nachfolgende Entwicklung festhalten:

Im Jahr 1961 entstand das Bild „Liebespaar“ (Abb. 60). In diesem schmalen Hochformat – 230 x 80 cm – setzte Martinz Mann und Frau in einer sehr komplexen Komposition zueinander in Beziehung. Der weibliche Akt liegt auf dem Rücken, der männliche Akt mit aufgestütztem Unterarm liegt auf dem Bauch. Damit ergeben sich gleichzeitig zwei kontroverse Positionen, ein Körper, der räumlich in die Tiefe geht, ein anderer der räumlich aus der Tiefe kommt. Herausfordernd schien die Bewälti-

---

<sup>130</sup> Tagebucheintrag vom 8. Juni 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>131</sup> Tagebucheintrag vom 13. Juli 1968, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

gung der extremen perspektivischen Verkürzungen beider Körper im schmalen Hochformat.

Die neue Entwicklung in der Darstellung des Körpers führte zu wuchernden, plastischen Formen in kurvigen, runden Ausprägungen einzelner Körperpartien. Der Maler modellierte gleichsam die Figuren, in dem er Farbschicht um Farbschicht additiv und partiell auftrug. Die Modellierung der Körper mit Farbe im Zweidimensionalen ist mit dem bildhauerischen Prozess des Aufbaus einer Figur aus Ton vergleichbar. Seit Mitte der 1950er Jahre fertigte Martinz Kleinplastiken an und ein „Torso“ (Abb. 62), geschnitzt aus Buchenholz, später in Bronze gegossen, aus dem Jahr 1958 zeigt die Herausarbeitung des weiblichen Körpers in kugelförmigen und runden Partien. Daraus resultierte in seiner Malerei eine starke Objektivität des menschlichen Körpers.

Noch übersteigter in der plastischen Modellierung ist der Körperaufbau in kugeligen Formen im Bild „Schreitender“ (Abb. 61). Mit überkreuzten Beinen und gleichzeitig eine Bewegung nach vorne machend, scheint der Dargestellte direkt auf den Betrachter zuzukommen. Die Schwellung der Körperform ist auf ein Höchstmaß getrieben, ebenso die Übersteigerung der Proportionen von Händen und Füßen. Die grotesk übertriebene Darstellung der Muskeln lässt an die Graphik „Herkules“<sup>132</sup> (Abb. 63) des Manieristen Hendrick Goltzius (1558-1617) denken, der so eine anti-klassische Heldenfigur schuf. Im Vergleich mit der Skulptur „Schreitender“ (Abb. 64) von Auguste Rodin (1840-1917), der sich hier auf die Darstellung des Bewegungsmotivs konzentrierte, werden die proportionalen und die plastischen Übersteigerungen deutlich.

1962 entstand die Ölstudie „Sitzender Trinker“ (Abb. 65) im quadratischen Format. Ein männlicher Akt mit überkreuzten Beinen, mit zurückgelehntem Kopf und ausgebreiteten Armen sitzt leger in einem Stuhl. Der Zustand des Betrunken-Seins wird evoziert durch die malerische Formulierung des Körpers: Der Mann hat zwar noch festen Boden unter den Füßen, allerdings wird der Eindruck von Schwindel und optischen Beeinträchtigungen durch den dargestellten Körper evident: Der Oberkörper zeigt eine Tendenz zum Zerfließen, als ob das Fleisch und die Muskeln zu einer gal-

---

<sup>132</sup> Das Blatt ist im Bestand der Albertina und es ist davon auszugehen, dass Fritz Martinz das Werk kannte.

lertigen Masse zerrinnen würden. Die Übersteigerung der Extremitäten und der karikaturhafte Eindruck der Hände unterstreichen den Umstand, dass hier nicht nur ein Betrunkener sitzt, sondern dass der Betrachter selbst mit einer verschwommenen Optik auf das Motiv blickt.

Das Thema des Trinkers setzte Martinz im selben Jahr in einem Triptychon variantenreich um (Abb. 66). Der ekstatische Zustand der männlichen Aktfiguren ist in ausdrucksstarken Gesten wiedergegeben, die Figuren zeigen unterschiedliche Ansichten und verschiedene Posen. Von links nach rechts variierte Martinz die Lichtsituation in den Gemälden – Nacht, Dämmerung, Morgen – und die Art der Modellierung. Dominierte in den beiden ersten Bildern eine grafische Fixierung der Weißhöhlungen durch einzelne Striche, so wurden im rechten Bild die Lichtbereiche auf den Körpern malerisch formuliert.

Neben der Modellierung der Körper sah Fritz Martinz die perspektivische Verkürzung als große Herausforderung. Immer wieder betrieb er intensive Studien, um im Zweidimensionalen die Fertigkeit in der Darstellung von Verkürzungen zu verbessern. Im Sommer 1963 konzentrierte sich der Künstler bei Aufenthalten im Freien auf Licht- und Schattenverhältnisse. Im Tagebuch erwähnte er das Lichtstudium zur heißen Mittagszeit und das Einbeziehen von Grüntönen zur Akzentuierung der kontrastreichen Spannung zwischen Licht und Schatten. Im Bild „Zwei Frauen am Ufer der Mur“ (Abb. 67) variierte Martinz den perspektivisch verkürzten Körper. Von oben gesehen sonnen sich zwei Frauen, die diametral entgegengesetzt dargestellt sind. Die Farbpalette ist auf Braun- und Grautöne reduziert, die Umrisse sind stark betont. Das Licht in Form von Weißhöhlungen ist das Mittel, mit dem der Künstler die Plastizität fassbar machte.

Die Verknüpfung von Mensch und Schlachthaus fand am Beginn der 1960er Jahre eine neuerliche Umsetzung: Sowohl 1961 als auch 1962 realisierte Martinz Großformate zu diesem Thema („Große Fleischträger“, 1961, 250 x 380 cm und „Hohes Schlachthaus“, 1962, 250 x 150 cm). Fortgesetzt im Bild „Fleischträger II“, 1963 (Abb. 68), kulminierte die Umsetzung der Thematik in eine Gruppe von Männern, die durch Vor- und Rückschreiten der Figuren, in Bewegung versetzt ist. Es ist ein Aufeinandertreffen einer Masse aus Menschenkörpern und Tierkadavern.

Als Mittelbild eines Triptychons setzte Martinz es in Beziehung mit den Bildern „Badender“ und „Das Bad“ (Abb. 68). Bei beiden Gemälden werden menschliche Figuren nackt in Szene gesetzt, gehend, stehend, liegend. Der Wandel im malerischen Aufbau der Körper wird deutlich: Der Übergang von den anschwellend modellierten Körperpartien hin zur Plastizität der Körper durch Weißhöhungen wird auffallendes Merkmal dieser Werke.

Mit diesen neu errungenen formalen Eigenschaften entwickelte der Künstler das Motiv der Fleischträger weiter: 1964 entstand das Gemälde „Fleischträger“ (Abb. 69), in dem man deutlich die veränderte Malweise spüren kann. Martinz vernachlässigte mehr und mehr die graphische Formulierung der Körper und forcierte eine heftige Malerei mit gesteigerter Expressivität und der Tendenz zur Formauflösung.

### **2.3.2.3. Pose und Bewegung 1965/66**

Es waren zwei großen Themenbereiche, die sich in der Malerei kontinuierlich fortsetzten: Fleischträger und Tierkadaver sowie der weibliche und männliche Akt in allen Lebenslagen. Unterschiedliche Posen – Hocken, Liegen, Stehen – werden in mannigfacher Weise variiert. Die malerische Umsetzung von Bewegung im Bild wird ein weiteres Element in der formalen Auseinandersetzung. Im „Großen Männerbild“, 1965 (Abb. 70), wird das Anliegen des Malers, die menschliche Figur formal zu beherrschen, deutlich. Eine Gruppe von Männern befindet sich im Freien. In der Haltung der Dargestellten finden wir die Entwicklung eines primitiven Hockenden hin zum Aufrecht-Schreitenden. Eine diagonal liegende Frau auf der linken Seite führt uns in den Hintergrund. Dort lassen sich schemenhaft zwei weitere hockende Gestalten ausmachen, von denen einer mit sehr reduzierten Gesichtszügen festgehalten ist. Eine Art Evolution des Menschen breitet sich vor den Augen des Betrachters aus.

Das Motiv des Hockenden, das bereits ein Jahr vorher entwickelt war, und fortan immer wieder die Menschendarstellungen von Fritz Martinz begleitete, ging auf eine Anregung von Auguste Rodin zurück. In der Bibliothek des Künstlers befin-

det sich ein Rodin Buch, bei dem auf der Seite mit der Skulptur „Sitzender Mann“ (Abb. 71)<sup>133</sup> ein Zettel eingelegt ist. Im Tagebuch notierte Martinz: „Das Bild ‘Der hockende Mann’ war die Wiederholung der Probleme des ‘Trinkenden Mannes’ von 1963.“<sup>134</sup> Es wird zudem deutlich, dass er ebenso das Haltungsmotiv der „Kauernenden“ (Abb. 72) von Rodin in Malerei übersetzte. Rodins komplexe Pose der angewinkelten, gespreizten Beine und der Schulter, die sich dazwischenschiebt, war bereits für Egon Schiele eine Körperhaltung, die er im Bild „Blinde Mutter“ (Abb. 73) verarbeitete. Spürt man bei Schiele das Vorbild der Skulptur sehr stark, variierte Fritz Martinz das Motiv hinsichtlich des dazwischengeschobenen Armes. Auch der Ausdruck ist gänzlich anders: Martinz hauchte seiner Figur Leben ein, die Verdrehung wirkt bewegt. Durch den leicht erhobenen Kopf und durch den offenen Mund fixierte der Künstler eine aktive Figur, die mit dem Betrachter kommuniziert.

Im Gemälde „Liebesgarten III“, 1965 (Abb. 74), nimmt der Hockende die zentrale Position ein. Der Mann hockt nun auf dem Boden, eingebettet in eine weite Landschaft. Mit seinem stutzenden, urzuständlichen Gesichtsausdruck stellt er ein Wesen dar, das auf seine nackte Existenz zurückgeworfen ist. Links und rechts ist der Hockende von zwei weiblichen Akten – einer seitlich hockend, der andere kopfüber liegend – umgeben. Eine zweite Figur mit Helm wird durch die Geste der erhobenen, ausgestreckten Hand auffallend inszeniert. Die Gestik in Verbindung mit dem frontalen Gesicht suggeriert eine Abwehrhaltung gegenüber dem Betrachter.

Das Werk nimmt hinsichtlich der Entwicklung der Motivik eine Schlüssel-funktion ein. Es zeigt nicht nur den Hockenden, sondern auch der liegende Akt, der hier kopfüber vor dem Betrachter liegt, wird von Fritz Martinz ein weiteres Mal aufgegriffen: Im Bild „Liegende Frau senkrecht“, 1966 (Abb. 75)<sup>135</sup>, stellte er den weiblichen Akt im lebensgroßen Format in einer ungewöhnliche Pose dar: Das Modell liegt auf dem Rücken, streckt die Arme über den Kopf und hebt die überkreuzten Beine in die Höhe. Für den Betrachter ergeben sich zwei unterschiedliche Blickwinkel, eine Aufsicht auf den Oberkörper und eine Frontalsicht auf die Beine. Die Dar-

---

<sup>133</sup> Waldmann/Schneider-Lengyel 1945, o. S.

<sup>134</sup> Tagebucheintrag vom 30. September 1965, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1965, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>135</sup> Es existiert nur ein Schwarzweiß-Foto.

stellung von Verkürzungen erweiterte der Künstler damit um eine zusätzliche Facette. Die Position erinnert an die aufgehängten Tierkadaver und generiert dadurch eine Nähe der menschlichen Figur zum leblosen Fleisch der Schlachthäuser.

Eine weitere Etappe bei der Erarbeitung innovativer Kompositionen im Themenbereich des weiblichen Aktes zeigt das kurze Zeit später entstandene Gemälde „Hohes Frauenbild“ (Abb. 76): Der liegende Körper mit den erhobenen Beinen ist angeschnitten, die auf den Knien kriechende Figur im Hintergrund bewegt sich vom anderen Körper weg. Die angedeutete Raumkante suggeriert perspektivische Tiefe und trotz des schmalen Formats erreicht die räumliche Dimension ihre größtmögliche Ausdehnung.

#### **2.3.2.4. Farbwirkung 1966/67**

Formale Überlegungen trieben Fritz Martinz an, in seiner bereits bekannten Motivwelt weitere Variationen zu erarbeiten. Die neuerliche Beschäftigung mit dem Thema Schlachthaus führte den Künstler zur Darstellung von Fleisch-Stilleben. Die 1966 gemalten „Fleischträger“ (Abb. 77), die nahezu in einer Fülle von zerteilten Fleischhälften- und Stücken verschwinden, setzte der Künstler als Diptychon mit dem großformatigen Bild „Große Fleischhalle“ (Abb. 78) in Beziehung. Mit Deutlichkeit tritt zu Tage, dass Martinz auf die malerische Wiedergabe des Fleisches konzentriert war. Die Metzger hantieren im Hintergrund. Der Blick des Betrachters wird ganz nahe an Tierkadaver und zerteiltes und ausgeweidetes Fleisch, das sich im Vordergrund ausbreitet, heran geführt. Das Fleisch schillert in vielen Nuancen. Die eingesetzte Farbpalette macht den Wandel des leuchtenden Rots von frisch Geschlachtetem zu fahlen Violett-, Grau- und Grüntönen des Verwesenden sichtbar.

Wie ein Detailausschnitt aus dieser großen Fleischhalle wirken die beiden Stilleben „Rinderschädel“ (Abb. 79) und „Tierkörper“ (Abb. 80). Im Vergleich der beiden Bilder wird die farbliche Behandlung bedeutsam: Setzte Martinz bei den „Rinderschädeln“ der Rot-Grün-Komplementärkontrast ein, so differenzierte er die Schweinepartien mit dem Hintergrund im Gelb-Blau-Kontrast. In der Isolierung als Bildmotiv tritt nun durch die klar begrenzte Hintergrundfläche eine Beruhigung ein.

Die fortgesetzte Darstellung der menschlichen Figur, in denen das erarbeitete Vokabular sich wiederholt, wird speziell in Bezug auf die eingesetzten Farben bedeutsam. Sowohl das Bild „Ein Strand (Das Bad)“ (Abb. 81), als auch „Frauen mit roten und blauen Tüchern“ (Abb. 82), zeigen eine Festigung in der Schilderung des Inkarnats in einzelnen Farbflecken in vielfachen Nuancen. Bei der Darstellung des Schattens ging nun Martinz dazu über, diesen mit Grün zu artikulieren. Das Interesse am Malerischen resultierte im Ausloten des Komplementärkontrastes. Dies bedeutete eine Loslösung der Farbe von Lokaltönen hin zu farblich differenzierten Valeurs die Körper, Raum und Flächen artikulieren.

Das Gemälde „Maler und Modell“, 1967 (Abb. 83), begann Martinz ursprünglich als „Familienbild“, arbeitete es etliche Male um, und versah es mit einem neuen Titel.<sup>136</sup> Ein stehender weiblicher Akt, mit rotem Umhang und blauen Strümpfen steht in statischer Pose vor dem Betrachter. Modisch erscheinen die Ponyfrisur und die rotlackierten Fingernägel. Dahinter stellte sich der Maler selbst als Akt in exaltierter Pose mit der Pfeife in der Hand dar. Die Beschäftigung mit Farbauftrag und Farbwirkung – immer wieder liest er im „Doerner“<sup>137</sup>, dem Standardwerk für Maltechnik<sup>138</sup> – führte Martinz zur Modellierung der Körper durch Farbe. Vergleicht man den malerischen Aufbau der weiblichen Figur mit jener des Mannes, so zeigen sich zwei unterschiedliche Zugänge: Der Körper der Frau ist durch eine homogene Farbschicht in Zitronengelb mit Weißhöhungen modelliert und erhält seine Plastizität durch die blaue Schattenkonturierung. Der Mann hingegen ist durch ein Farbfleckengewebe gebildet. Die grüne Farbfläche, die ihn umgibt, verleiht ihm Körperlichkeit. Das Atelier, in dem sich viele abgestellte Leinwände befinden, ist zwar geometrisch durch Vertikalen und Diagonalen betont, aber in der Wirkung sehr uneinheitlich. In dieser Raumwirkung spürt man Einflüsse des Werks von Max Beckmann. Im März sah Martinz eine Max Beckmann Ausstellung in der Secession<sup>139</sup>, die ihn sehr beeindruckte. In der Folge studierte er ausführlich Beckmanns Graphiken. Einen Reflex

---

<sup>136</sup> Tagebucheintrag vom 3. Februar 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>137</sup> Tagebucheintrag vom 31. März 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>138</sup> Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bild*, 7. verbesserte Auflage, Stuttgart 1941. Seit 1952 im Besitz von Fritz Martinz. Geschenk von Waltraud Kettler. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>139</sup> Tagebucheintrag vom 24. März 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

darauf findet man in der Verkleidung des Modells mit Umhang und Strümpfen, die an eine motivische Facette aus Beckmanns Theater- und Variété-Bildern (Abb. 84) erinnert. Auch stilistisch lässt die hartkantige Fixierung des Standbeines beim Mann und der Einsatz von angeschnittenen Diagonalen und kantig, eckigen Linien und Flächen zur räumlichen Staffelung an Beckmann denken (Abb. 85).<sup>140</sup>

Dieser Bildentwurf zeigt, dass Martinz nach wie vor sowohl an malerischen als auch an kompositorischen Möglichkeiten arbeitete. Rastlos und ruhelos ist er ein Getriebener hinsichtlich seines künstlerischen Schaffens. Hatte Beckmann Spuren im Bild „Maler und Modell“ hinterlassen, so verdeutlicht ein Eintrag im Tagebuch vom 16. Juni 1967, dass er zwischen künstlerischen Welten hin und her wanderte: „Am Abend war ich im Museum. Immer wieder bewundere ich Rubens, seine farbliche Oberflächenbehandlung, sein Licht – seine autonome Figurenwelt (frei von jeder Zeitreferenz).“<sup>141</sup>

### **2.3.2.5. Körper, Raum und Perspektive 1968/69**

In Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur trieb Fritz Martinz das Thema des Aktes auf einen malerischen Höhepunkt zu. In einer Serie von großformatigen Badebildern setzte er den männlichen Akt vital, dynamisch und drängend in Szene. Einleitend nimmt das Bild „Badender Fleischer - Hockender Mann“, 1963/64/1968 (Abb. 86), eine Schlüsselposition ein. Das Gemälde ist das Ergebnis mehrmaliger Überarbeitungsphasen, und vereint das Motiv des Hockenden mit dem Fleischer, der, isoliert von seiner gewohnten Tätigkeit beziehungsweise nach seiner Tätigkeit, in die Badewanne steigt. Kompositorisch schlug Martinz einen neuen Weg ein: Das vorstoßende Knie und die angeschnittene Badewanne suggerieren eine unmittelbare Nähe. Die Bewegung des erhobenen Armes verstärkt sich durch die Wiederholung in der zweiten Figur im Hintergrund. Das weiße Handtuch ist der formale Ruhepol. Der Rot-Grün-Kontrast löst ebenfalls ein Schwanken zwischen Nähe und Ferne aus. Aus diesem Motiv heraus entwickelte Fritz Martinz seine Serie des „Männerbades“. Ne-

---

<sup>140</sup> Vgl. Beckett 1997, S. 84.

<sup>141</sup> Tagebucheintrag vom 16. Juni 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

ben den „Männerakten“ (Abb. 87) wird vor allem das „Männerbad II“ (Abb. 88) ein Hauptwerk dieser Schaffensphase.

Im Gegensatz zu Badebildern wie etwa jenen von Cézanne oder auch der deutschen Brücke-Künstler versetzte Martinz die Szene in einen Innenraum. Die intime Tätigkeit des Badens wird in Gesellschaft ausgeführt. Muskulöse Männer befinden sich in einer Badeanstalt mit Badewannen und weißem Fliesenboden. In der Komposition „Männerakte“ ist eine lose Gruppensituation festgehalten. Sind die Männer der vorderen Ebene bildparallel dargestellt, ist im Werk „Männerbad II“ die Zentralfigur im Begriff aus der Wanne zu steigen. Ein übersteigert großer Fuß stößt bis zur unteren Bildkante vor und tritt nicht nur auf die Fliesen, sondern betritt auch den Betrachtterraum. Die beiden anderen Figuren sind in heftigen Bewegungen wiedergegeben, ein Drehen und Wenden der Leiber und Köpfe charakterisiert sie. Die derb-kräftigen Körper sind durch Farbflecke plastisch aufgebaut, und ihre Formen tendieren in vielen Partien zur Auflösung.

Diese Tendenz ist im Bild „Männerbad mit Rückenakt“ (Abb. 89) noch weiter getrieben. Das Bad ist nun angereichert mit einem stehenden Rückenakt in expressiver Pose. Die Darstellung des aus der Wanne steigenden, muskulösen Körpers und der Beine des Rückenakts sind amorphe Farbformen, die nur mehr entfernt an die körperliche Struktur erinnern. Ebenso geht der vollkommen ungegenständlich wiedergegebenen Fuß als rote Farbfläche mit dem drapierten weißen Handtuch einen spannungsvollen Kontrast zwischen gegenständlich und abstrakt ein.

Im „Strandbild – Der große Strand“ (Abb. 90) verließ Martinz den Innenraum und siedelte eine Gruppe nackter Figuren im Freien an, die sich vor einem türkisblauen, schmalen Streifen am Horizont tummelt. In der dicht gedrängten Menschenmenge nimmt man Szenen mit akrobatischen Haltungen wahr: Rechts steht ein Mann im Handstand, und im Zentrum steigt ein weiblicher Rückenakt über einen Liegenden hinweg. Die Figuren zeigen keine individuellen Gesichtszüge, vielmehr sind die Physiognomien unter den Tüchern, Kappen und Hüten ganz grob geschildert. Im Hintergrund verdichten noch zeichnerisch festgehaltene Akte die Szenerie und erhöhen die räumliche Tiefenillusion.

Zu seinen Bildern notierte Martinz im April 1969 folgende Gedanken: „Meine Männerbadbilder = die aus der Wanne steigenden Männer = Auferstehung aus der

Zivilisation – im Bereich der individuellen Freiheit des Selbstbewußtseins so aufgefaßt – diese Bilder wirken, sind zeitlos + verbinden doch die Gegenwart mit der Vergangenheit.“<sup>142</sup>

Im hochpolitischen Jahr 1968 entstanden zusätzlich Werke, die sich auf internationale politische Ereignisse bezogen. Im „Großen Negerbild“ (Abb. 91) stürzt ein schwarzer Mann zu Boden. Zwei weitere Figuren werfen entsetzt den Kopf in die Höhe und lassen durch die ausgebreiteten Arme eine Assoziation der Kreuzigung aufkommen. Schrecken, Entsetzen und Leid, ausgelöst durch Gewalt und Tod verbindet sich in diesen drei Figuren. Im April 1968 wurde Martin Luther King, der amerikanische Bürgerrechtler und Vertreter des Kampfes gegen soziale Unterdrückung und Rassismus, durch ein Attentat ermordet.

Politische Dimensionen weisen noch zwei weitere Bilder auf, die sich im Bereich des Sportes ereigneten. Im Oktober 1968 fanden die Olympischen Sommerspiele in Mexiko-City statt. Das „Läuferbild“ (Abb. 92) zeigt die Auseinandersetzung mit Bewegung im Bild. Die laufenden Männer, die sich im Wettkampf befinden, stürmen nach rechts. Kraftanstrengung, Anspannung und Durchsetzungswille ist den laufenden Körpern mit ihren zurückgeworfenen Köpfen nachzuempfinden. Mitten unter den Laufenden befindet sich ein Schwarzer. Erhöhtes Aufsehen in der Öffentlichkeit erregte damals der 200 m Lauf, der hohe politische Virulenz hatte: Die Sieger des Rennens, die beiden afroamerikanischen US-Sprinter Tommie Smith (1. Platz) und John Carlos (3. Platz), gaben auf dem Podium den „Black Power“-Gruß – eine zur Faust geballte Hand im schwarzen Handschuh – wieder. Daraufhin wurden sie vom amerikanischen Komitee des olympischen Dorfs verwiesen und mussten das Land innerhalb von 48 Stunden verlassen. Dem politisch immer aufmerksamen Fritz Martinz war der Fall in den Medien sicher nicht entgangen.

In einen anderen sportlichen Kontext stellte Fritz Martinz seine Männerakte im Bild „Großes Boxerbild“ (Abb. 93), das er im April/Mai 1969 malte. In kämpferischen Posen demonstrieren sie ihre Stärke, Energie und Angriffslust. Die geballten Fäuste beziehen sich auf die Boxhaltung, könnten allerdings eine Anspielung auf den „Black Power“-Gruß sein. Die männlichen Akte sind in heftigen Bewegungen zueinander in Beziehung gesetzt. Etwas Gewalttätiges geht von ihnen aus. Nicht eindeu-

---

<sup>142</sup> Tagebucheintrag im April 1969 (ohne Tag), in: Tagebuch 1966-1969, Nachlass Fritz Martinz.

tig ist, ob sich die Figuren innerhalb oder außerhalb des Boxringes befinden. Die schrägen Linien und Kanten strukturieren das Umfeld der Figuren und verunklären durch ihre Gegenläufigkeit die räumliche Situation.

Im Anschluss, im Mai/Juni 1969, entstand das Bild „Hockend-wartende Männer“ (Abb. 94). Die versammelten Hockfiguren differenzierte Martinz in unterschiedlichen Ansichten. Sowohl die perspektivische Übersteigerung der Gliedmaßen als auch die dunklen Augenhöhlen in den stumpfen, einfältigen Gesichtern verleihen der Szenerie etwas Urzuständliches und Existenzielles. Die Struktur von schrägen Linien und Kanten im Bild, die im Hintergrund betont graphisch artikuliert sind, erweitern die Tiefenräumlichkeit.

Sowohl die kompositorischen als auch die formalen Errungenschaften der 1960er Jahre scheinen im Bild „La maison des fous (Irrenhaus)“ (Abb. 95) – gemalt im Oktober/November 1969 – in Dichte und Fülle zu verschmelzen. Das Thema Irrenhaus ist einerseits im Werk von Francisco de Goya (Abb. 274) zu finden, andererseits gab es in diesen Jahren ein vermehrtes Interesse der Künstler an Geisteskranken.<sup>143</sup>

Martinz konfrontiert den Betrachter mit einer Gruppe von männlichen Akten, links auf einem Podium, und rechts am Boden sitzend, hockend, liegend und stürzend. Ihre Posen und Gesten sind extrem übersteigert. Voller Dramatik, Leid und Aggression sind die Insassen einer Irrenanstalt wiedergegeben, bewacht von einem Aufseher mit Helm und Gewehr, der schemenhaft zu erkennen ist. Die farbig modellierten Körper sind mit Schattenumrissen umgeben, die mit dem eigentlichen Körper nichts zu tun haben. Deutlich wird diese betonte Konturierung auch im Bild „Gestürzter“ (Abb. 97), einer Studie mit Einzelfigur zur großen Komposition. Durch diese Betonung der Körperumrisse tritt eine Isolierung vom Umraum ein und die Objektivität der Figuren wird gesteigert.

Neu ist die räumliche Öffnung durch einen Gang mit Fenster im Hintergrund, der viel Helligkeit in die obere Bildzone bringt. Am Eingang dieser Raumflucht befindet sich wie in einem Rahmen eine rot-blaue Aktfigur. Sie ist ein von Martinz wieder verwendetes Motiv, das auf das Bild „Stehende Frau unter Rotlicht“

---

<sup>143</sup> Siehe Kapitel 4.2.2.

(Abb. 98) zurück geht. Diese Bild-im-Bild Situation tritt mit der Figur rechts – ein sich ausziehender Rückenakt – nochmals ein. Das Prinzip der Raumgestaltung erinnert an die extreme Raumillusionierung im Sinne der italienischen Renaissanceperspektive, die etwa Raffael im Fresko der „Schule von Athen“ (Abb. 96) zur zentralperspektivischen Konstruktion eines Innenraumes anwandte.

In dieser Phase setzte sich Fritz Martinz intensiv mit der mexikanischen Wandmalerei auseinander. In seinem Tagebuch notierte er: „Versuche mich mit dem Maler Siqueiros zu beschäftigen – komme darauf – ich habe die Frau des Malers im Jahre 1953 während der Friedenspreisverleihung hier in Wien gezeichnet + mit ihr zusammen + Mendez zu Mittag gegessen.“<sup>144</sup> Ein Buch über Siqueiros in der Bibliothek des Künstlers belegt diese Aussage.<sup>145</sup>

Im Jahr 1969 entstanden zwei weitere Bilder zum Thema Männerbad. Ein sich ausziehender Mann (Abb. 99) ist im Begriff in die Wanne zu steigen, während er von zwei Männern flankiert wird. Von links nach rechts ergibt sich so eine Abfolge vom statischen Zustand bis zur dynamischen Bewegung. Rechts unten liegt eine Zeitung, auf der das Wort 'Mond' zu lesen ist. Die Datierung 'VII 1969' unterstützt die Vermutung, dass Martinz hier einen aktuellen Bezug zur Mondlandung am 21. Juli 1969 herstellte. Im nachfolgenden Bild „Männerbad mit Attribut (Zeitung)“ (Abb. 100) wiederholte Martinz die stehende Figur mit Handtuch. Sie leitet über zu einem Mann, der ein Glas in die Höhe hält und zu einem liegenden Raucher. Martinz führte mit diesen Attributen etwas Zeitgemäßes und Gegenwärtiges in seine Bilder ein, die auf die Beschäftigung mit der Pop Art<sup>146</sup> – vordergründig in literarischer Form – in diesem Zeitraum zurückzuführen ist.

---

<sup>144</sup> Tagebucheintrag vom 16. April 1969, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1966-69, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>145</sup> Raquel Tibol, David Alfaro Siqueiros, Dresden 1966. Nachlass Fritz Martinz.

<sup>146</sup> In der Bibliothek befindet sich das 1969 erschienene Buch „Acid – neue amerikanische Szene“ von Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975). Diese Anthologie zur Pop Kultur in den USA versammelt Literatur der Beatgeneration im Zeitraum von 1960 bis 1968.

### 2.3.2.6. Ausstellung „Figur. Wiener Naturalisten“ 1969

Der Höhepunkt des Jahres 1969 war die Ausstellung „Figur. Wiener Naturalisten“<sup>147</sup> in der Tiefgarage der Zentralsparkasse Wien in der Vorderen Zollamtstraße 13. Der Stuttgarter Kritiker Karl Diemer organisierte diese Ausstellung und vereinte die Künstler Georg Eisler, Alfred Hrdlicka, Rudolf Schönwald, Rudolf Schwaiger und Fritz Martinz. Ein ausführlicher Katalog mit Farbabbildungen erschien.<sup>148</sup>

Im März 1969 hielt sich Martinz für einige Tage in München auf. Die Neue Münchner Galerie verlegte eine Druckgraphik, die er vor Ort erarbeitete. Bei dieser Gelegenheit besuchte er die Pinakothek und das Lenbachhaus.

Im Herbst 1969 wurde Fritz Martinz an die Wiener Kunstschule<sup>149</sup> berufen. Diese Lehrtätigkeit übte er bis kurz vor seinem Tod aus. Dort unterrichtete er Aktzeichnen, und einmal pro Woche auch Tierzeichnen im Tiergarten Schönbrunn. Dabei gab er dem Naturstudium einen bedeutenden Stellenwert. Er achtete auf eine grundlegend gute handwerkliche Ausbildung und vermittelte zudem die räumlich-plastische Darstellung im zweidimensionalen Medium der Zeichnung und der Malerei. Finanziell bedeutete es für den Künstler eine Grundsicherung, wenn auch nicht ein übertrieben hohes Einkommen und vor allen Dingen war die Sozialversicherung damit verbunden.

Am Ende des Jahres 1968 kam es zur Trennung des Ehepaars Martinz: Seine Frau Margit zog aus der gemeinsamen Wohnung aus. Das Scheitern der Beziehung hinterließ eine seelische Narbe. Fritz Martinz war in dieser Phase voller Wut und litt unter Einsamkeit.

---

<sup>147</sup> Ausstellungsdauer: 14. Februar bis 7. März 1969.

<sup>148</sup> Diemer 1969.

<sup>149</sup> Vgl. Husslein-Arco/Weidinger 2010, S. 52: Seit die künstlerische Volkshochschule von Gerda Matejka-Felden 1946 gegründet wurde, gab es von Seiten der Akademie und deren Professoren eine kritische Sicht auf diese Institution. Die Befürchtung war, dass eine nicht-akademische künstlerische Ausbildung schlechte Künstler und Künstlerinnen hervorbringen werde.

### **2.3.2.7. Zusammenfassung**

Im Überblick des Jahrzehnts konstatiert man ab Mitte der 1960er Jahre die Abkehr vom Thema Schlachthaus im künstlerischen Schaffen von Fritz Martinz. Es setzte eine Phase ein, in der der Künstler sich intensiv mit der menschlichen Figur im Bild beschäftigte. Einzelakte, aber vermehrt der Mensch in Gemeinschaft mit anderen, werden seine bevorzugten Sujets. Ferner lässt sich festhalten, dass Fritz Martinz am Ende der 1960er Jahre mit seiner Serie der Männerbilder – im Bad, beim Sport, im Irrenhaus – einen hohen Grad an Eigenständigkeit in seinem Werk erlangte. Sowohl der Einsatz der malerischen Mittel – Farbe, Form, die Erforschung des Verhältnisses von Figur und Grund – führte zu einer expressiven Malerei, die sich im Spannungsfeld zwischen Figuration und Abstraktion bewegte. Wesentliches Ergebnis dieser Malerei war die Darstellung und Sichtbarmachung von Bewegung im Bild. In seiner Motivwelt schlug sich das Erleben der Gegenwart immer wieder nieder, sei es das Persönlich-Erfahrene in seiner privaten Beziehung zu Frauen, zu Männern, zur Gesellschaft oder sei es die Beobachtung von medial vermittelten Ereignissen in Sport, Freizeit und Kultur.

Lag der Ursprung der Bildideen wie Schlachthaus und Aktdarstellungen, in der Malereitradition, so machte Martinz aus der historischen Bildform etwas durch und durch Gegenwärtiges. Die Erfahrung seiner Gegenwart resultierte in Bildern, die nirgendwo abgeleitet sind und so eine vollkommen originäre Leistung darstellen. Sie zeugen von wesentlichen Erfahrungen der menschlichen Existenz.

### 2.3.3. Die 1970er Jahre: Mensch, Tier und die Einbeziehung der Umwelt

#### 2.3.3.1. Ausstellungen und Reisen

Im Jahr 1970 erhielt Fritz Martinz den Preis der Stadt Wien für Malerei und Graphik, der einen hohen Stellenwert für die künstlerische Anerkennung bedeutete. Eine wichtige Beteiligung markierte 1970 die Teilnahme an der Ausstellung der Wiener Festwochen in der Secession mit dem Titel „Bilder. Eine internationale Ausstellung.“<sup>150</sup> Fritz Martinz war mit dem Werk „Männerakte“, 1968 (Abb. 87), vertreten.

In den Bundesländern fand eine Einzelausstellung mit Aquarellen und Zeichnungen in der Galerie Welz in Salzburg statt.<sup>151</sup> Im Herbst wurde Martinz in der Galerie Slama in Klagenfurt präsentiert.

Unter dem Titel „Frauenbilder“ zeigte Fritz Martinz 1971 in der Galerie auf der Stubenbastei<sup>152</sup> eine große Auswahl von Zeichnungen und Gemälden zum Thema weiblicher Akt. Das Künstlerhaus Wien veranstaltete eine Ausstellung mit dem Titel „Das große Format“ und in München wurde Martinz in der Galerie Hartmann in der Gruppenausstellung „Realisten mit psychosozialer Tendenz“ präsentiert.

1971 wurde Tochter Dorothea geboren. Fritz Martinz heiratete Christl Pichler. Sie stammte aus Kärnten und ist im Gut Schöttelhof in Oberdrauburg aufgewachsen. Im Sommer 1972 entstanden bei einem mehrwöchigen Aufenthalt in Oberdrauburg erste Studien und Zeichnungen zum Thema Pferd.

1972 eröffneten Manfred und Dagmar Chobot im sechzehnten Bezirk das Atelier Yppen in der Yppengasse 5. Martinz war einer der ersten, der dort gezeigt wurde.

Im Herbst 1973 hatte Fritz Martinz eine umfassende Ausstellung von Großformaten im Hauptraum der Wiener Secession:<sup>153</sup> Er zeigte siebenunddreißig Exponate, darunter „Hyänenbild“, „Flucht“ und „Wiener Neustädter Schlachthalle“.

---

<sup>150</sup> Ausstellungsdauer :2. Juni bis 26. Juli 1970.

<sup>151</sup> Galerie Welz, Fritz Martinz. Aquarelle und Zeichnungen. Ausstellungsdauer: 16. Jänner bis 22. Februar 1970.

<sup>152</sup> Berufsverband der bildenden Künstler Österreichs (BVÖ), Wien, Ausstellungsdauer: 12. Jänner bis 6. Februar 1971.

<sup>153</sup> Ausstellungsdauer: 8. bis 21. Oktober 1973.

Diese Ausstellung, die einer Retrospektive gleichkam – im Mai 1974 stand der 50. Geburtstag bevor – gab Martinz mit einer Reihe von Großformaten einen umfassenden Einblick in sein Schaffen. Die Präsentation bedeutete einen Höhepunkt in seiner Karriere. Gleichzeitig war es die letzte Einzelausstellung in der Secession.

Nach den internen Querelen in der Secession<sup>154</sup> begann eine neue Phase für die Künstlervereinigung. Ein Generationswechsel leitete eine andere Ausstellungspolitik ein, sodass ab Mitte der 1970er Jahre vorrangig aktuelle Kunsttendenzen wie Konzeptkunst und Videokunst gezeigt wurden.

Eine bemerkenswerte Studienreise führte Fritz Martinz, gemeinsam mit Willi Singer, einem Schüler an der Wiener Kunstschule, in die UdSSR.<sup>155</sup> Auf dem Besichtigungsprogramm waren die Städte Moskau, Leningrad und Tiflis. Martinz besuchte Museen und traf mit russischen Künstlern zusammen, mit denen ein Austausch über Programme stattfand.

Im Herbst 1974 trat Fritz Martinz mit einem neuen Themenkreis an die Öffentlichkeit: Die Galerie Herzog<sup>156</sup> zeigte Pferdebilder, Zeichnungen und Graphik. Zur Eröffnung sprach Alfred Hrdlicka.

### **2.3.3.2. Akte**

Anfang der 1970er Jahre dominierte im Schaffen von Fritz Martinz die Darstellung des weiblichen Aktes. Die männlichen Protagonisten traten in den Hintergrund, es entstanden Einzelakte (Abb. 101) und vielfigurige Darstellungen. In monumentalen Formaten setzte der Künstler eine Reihe von weiblichen Figuren in äußerst expressiver Weise in Szene. In der zweiteiligen Arbeit „Frauen im Atelier“, 1970 (Abb. 102), posieren, räkeln und verrenken sich die Frauenkörper vor den Augen des Betrachters. Eine Fülle von Brüsten, Bäuchen, Beinen und Armen sind auf der Bildfläche festgehalten, der Raum scheint über zu borden. Die dynamischen Körperformen überlagern sich, die Gliedmaßen sind perspektivisch übersteigert dargestellt. Die Plastizität der

---

<sup>154</sup> Siehe Kapitel 3.4.

<sup>155</sup> Studienreise vom 20. Februar bis 8. März 1972 in die UdSSR.

<sup>156</sup> Galerie Herzog im Pferdestall: Ausstellungsdauer: 23. September bis 11. Oktober 1974.

Körper wird jeweils durch eine blaue Kontur erreicht, die mit dem gelb-orangen Inkarnat eine fortwährende Steigerung erzielt. Eine optische Beruhigung schafft die Raumarchitektur. Ein vertikaler Balken teilt die zwei Dreiergruppen im Vordergrund, im Hintergrund bilden Raumecken einen geometrischen Kontrast zu den wuchernden Körperformen. Als Pendant entstand „Frauen im Atelier II“ (Abb. 103). Angeordnet in einer klassischen Dreieckskomposition gruppierte der Künstler die weiblichen Körper vor einem geometrisch strukturierten Hintergrund.

Im Gemälde „Frauenbad“, April/Mai 1970 (Abb. 104), wandte Martinz ähnliche Prinzipien an. Der Komplementärkontrast von Gelb-Blau sowohl für die Modellierung der Körper als auch für die Darstellung der geometrischen Elemente, wie Badewanne, Fliesenboden und Raumecken, bildet einen formalen Gegensatz zu den wuchernden, sich in Auflösung befindenden Frauenkörpern. Die karikierende Übertreibung von Gesicht und Körper der Zentralfigur steht im Kontrast mit dem Farbfleckengewebe, das die anderen Körper formuliert. In der oberen Bildzone schwindet die Gegenständlichkeit und löst sich in vielschichtige Farbakzente auf, die als Verzerrungen und Deformationen wahrgenommen werden. Dies wird umso augenfälliger, da das Motiv der links stehenden Frau eine lose Wiederholung der „Frau mit Strümpfen und Perücke“ (Abb. 105) ist.

1971 widmete sich Fritz Martinz der Darstellung einer Schwangeren. Zweifelsohne stand das Motiv in Verbindung mit der Schwangerschaft seiner Frau, dennoch blendete Martinz die persönliche Ebene aus – vornehmlich durch die fehlenden Gesichtszüge – um klar zu stellen, dass es sich nicht um ein Porträt seiner Frau handelt. In insgesamt drei Bildern (Abb. 106, 108, 109) hielt er den schwangeren Körper in unterschiedlichen Ansichten fest. Der Spiegel verdoppelt die Figur und steigert die Tiefenräumlichkeit im Bild. Zum Gemälde „Schwangere (Torso)“ (Abb. 106) malte Martinz ein Pendant (Abb. 107), das ihn selbst nackt vor dem Spiegel zeigt. In beiden Bildern verstärkt sich die Präsenz der plastisch modellierten Körper durch die breite blaue Kontur.

Einen Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit dem weiblichen Akt im Innenraum erreichte Martinz mit dem Bild „Lebensalter der Frau“ (Abb. 110). In der Mitte posiert die Schwangere, der voluminöse Bauch bildet das Zentrum der Kompo-

sition. Der Kopf der Dargestellten wendet sich nach links, wo ihr Blick auf einen weiblichen Akt trifft, der eine Hand vor die Augen hält, während in der rechten Bildhälfte eine gealterte, hohläugige Figur ruhig dasitzt. Von links nach rechts erscheint vor dem Betrachter die Abfolge von Jugend, Reife, Alter. Martinz reicherte die Komposition mit weiteren verschiedenen Ansichten an, so dass die Vergänglichkeit des Lebens linear vor dem Auge des Betrachters abläuft. Mit dem Prinzip der grotesken Deformation zerstörte Fritz Martinz das traditionell Ästhetische und schuf überspitzte, karikaturhafte Darstellungen, die die Wirkung der Unmittelbarkeit der Vergänglichkeit steigern.

In der Reihe der Einzelakte aus dieser Zeit wird der Wandel im Einsatz der Farbe augenfällig. Im Gemälde „Frau mit Modestiefel“ (Abb. 111), das von einer lockeren, dynamischen Pinselsprache charakterisiert ist, ist die Farbe sehr dünn und trocken aufgetragen. An manchen Stellen schimmert die ungrundierte Leinwand durch. Das Motiv stellte eine Reflexion des Malers auf die visuelle Sprache der Werbung dar.

In der Folge wurden modische Accessoires ganz bewusst in die Komposition integriert. Der Künstler setzte den Akt mit einer karierten Decke<sup>157</sup> in Szene. Im Bild „Frau vor Autodecke“ (Abb. 112) und „Liegende Frau auf einem Tisch“ (Abb. 113) bildet die rot, gelb, grün und blau gestreifte beziehungsweise karierte Decke den Hinter- bzw. den Untergrund für den Körper. Der deformiert dargestellte Körper im Gemälde „Frau vor Autodecke“ ist so ins Bild gesetzt, dass es den Anschein hat, als ob die übersteigert großen Füße aus dem Bildraum heraus stoßen. Die Geometrie des Stoffmusters schafft den Gegensatz zu dem in vielen Farbtönen plastisch modellierten Körper. Diese Verbindung von Figur und geometrischem Stoffmuster findet sich im Werk von Egon Schiele. Im „Bildnis Poldi Lodzinsky“ (Abb. 114) wird der Körper der Sitzenden durch das karierte Tuch konstituiert, es ist gleichzeitig Raum und Ornament. Die auf den Knien ruhenden Hände sind in ihrer Größe und Schlankheit übertrieben.

Bei Martinz erfährt jedes Detail eine Steigerung. Der Körper scheint eine schwabbelige Masse zu sein, die aus der Form gelaufen ist. Die Hände zerrinnen, die Oberschenkel gleichen wuchernden Farbformen und die Füße, groß und schwer, sto-

---

<sup>157</sup> Dorothea Martinz erinnert sich, dass diese Decke als Sofaüberwurf in Verwendung war.

ßen dem Betrachter entgegen. Ruhe und Statik im Gemälde von Egon Schiele weichen und münden in aggressive Bewegung bei Martinz.

Das Stoffmuster, nun kariert, wiederholt sich im Bild „Liegender weiblicher Akt“ (Abb. 113). Der Unterschied zwischen statischer Geometrie und dynamischer Inszenierung des wuchernden Fleisches wird evident. In dieser Schaffensphase resultierten die Kompositionselemente aus Martinz' Beschäftigung mit der Op Art, deren Vertreter wiederum den De Stijl Künstler Piet Mondrian als Vorläufer in Anspruch nahmen.<sup>158</sup> Wenn man eine Komposition (Abb. 115) von Piet Mondrian (1872-1944) heranzieht, so sind die Rechtecke zwar ein formales Pendant, allerdings überführte Martinz das Muster, das zweidimensional und flächig ist, ins Räumliche. Damit machte er im Vergleich mit Schiele und Mondrian geradezu das Gegenteil. Zum einen bildet der Gegensatz von weichen und harten Linien den größtmöglichen Kontrast, zum anderen wird der Raum durch das Stoffmuster begrenzt.

Stellt man Martinz' Bild „Liegende auf einem Tisch“ (Abb. 113) dem Blatt „Weiblicher Akt auf kariertem Tuch“ (Abb. 116) von Egon Schiele gegenüber, so verließ Martinz die bildparallele Anordnung und wählte die raumschaffende Diagonale von Tisch und Figur. Der kopfüberliegende Körper stößt oben und unten an den Bildrand. Im Vergleich mit Lovis Corinth (1858-1925), der 1907 einen „Liegenden weiblichen Akt“ auf einem Tisch (Abb. 117) bildparallel fixierte, wird der Unterschied in der Farbtextur deutlich. War Corinth bemüht, minutiös die Haut und das Fleisch in einer lebendig-organischen Realistik spürbar zu machen, so vermied Martinz die einheitliche Oberfläche mithilfe einer offenen, unterbrochenen Textur. Gegenständliches wie die roten Fingernägel setzte Martinz mit abstrahierenden Formen und einer offenen Malweise gleichermaßen ein. Der weibliche Akt auf dem Tisch liegt wie aufgebahrt und wehrlos vor den Augen des Betrachters. Die Komposition vermittelt eine Analogie zu den Fleischbildern von Fritz Martinz und präsentiert den weiblichen Akt als Stilleben.

Als zeitgenössisches Merkmal findet sich die Decke ein weiteres Mal im Bild

---

<sup>158</sup> Vgl. Murken/Murken 1991, S. 188-190.

„Große Rauchende“ (Abb. 118). Zigaretten rauchen symbolisierte in dieser Zeit ein Zeichen für Freiheit, Selbstbewusstsein und Selbstbestimmtheit. Der Rauch wurde für Martinz in der oberen Bildzone auslösendes Moment, um die Gegenständlichkeit seiner Figur zu verlassen. Er verwandelte sie in fließende, abstrakte Formen. Noch deutlicher wurde diese Verschiebung im Bild „Kleine Rauchende“ (Abb. 119), wo Figur und Grund miteinander verschmelzen.

### **2.3.3.3. Fleisch**

Die Komposition des Bildes „Fleischabfall“, 1972 (Abb. 120), ähnelt der bildnerischen Anlage des Gemäldes „Liegende auf einem Tisch“ (Abb. 113). Im quadratischen Format türmen sich in einer diagonal gestellten Kiste Knochen, Schädel und Eingeweide. Der Boden der rechten Bildhälfte wird durch eine rote Fläche gebildet, die sich mit einem farblich differenzierten Streifen zu einem Dreieck formt, und so durch die geometrische Anlage eine Beruhigung in die Komposition bringt. Die Abfälle des Schlachtens modellierte der Künstler mit feinen Farbnuancen, die mit den warmen Tönen von Gelb, Orange und Rot aufgebaut sind, und ihre Plastizität gewinnen, in dem immer wieder blaue oder grüne Flecken dem „Fleischabfall“ stoffliches Leben einhauchen.

Im Gemälde „Schweineschlachten“, 1972 (Abb. 121), bildet die zentrale Diagonale das geschlachtete, auf dem Rücken liegende Schwein auf einem Gitter des Schweinetrogs. Die linke Figur bereitet sich gerade vor, mit einer Kette die Schweineborsten von der Haut zu reiben. Die rechte Figur schüttet heißes Wasser in den Trog. Das Geschehen vor diesem Moment zeigen die Details im Hintergrund, das Messer auf dem Tisch und der Eimer voll Blut verweisen auf den Akt des Tötens und auf das Sterben des Tieres. Mit vielen Farbschichten, bestehend aus einem Fleckengewebe einzelner Partien, formulierte der Künstler das Motiv. Durch die starken Weißhöhungen, die mit blauer Kontur kontrastiert sind, erscheint die Szenerie in grellem Licht.

Der Hintergrund der arkadenartigen Architektur schafft eine Verbindung zum Bild „Wiener Neustädter Schlachthalle“, 1973 (Abb. 122). In der erneuten Hinwendung zum Thema Schlachthaus variierte der Künstler das bereits erarbeitete Vokabu-

lar. Nun erscheinen Fleischkadaver und Mensch in gleichartiger Weise dargestellt. Die existentiellen Grundbestimmungen des menschlichen Seins – der Mensch ist nackt, ungeschützt, ausgeliefert – werden gleichbedeutend mit der Rohheit und der Gewalt, dem das geschlachtete Tier zum Opfer fällt. Die malerische, offene Ausführung von Mensch und Tier wird durch die realistische Darstellung der spitzen Fleischhaken konterkariert.

#### **2.3.3.4. Hyänen und Hunde**

Von 1971 bis 1973 entstanden Werke mit Tieren, die von bisherigen Themenbereichen abwichen. 1971 malte Fritz Martinz ein großes „Hyänenbild“ (Abb. 123), welches fünf aassfressende Bestien vor nächtlich-blauem Hintergrund zeigt. Sie sind ihren Käfigen entkommen und verharren in einer abwartenden Position. Ihre Aufmerksamkeit wird von etwas außerhalb des Bildes angezogen, ihre Sinne sind aufgereizt und spannungsgeladen, sie warten auf den Moment, in dem sie losschlagen und sich auf ihre Beute stürzen können.

Verstehen sich Hyänen als nicht domestizierte Kreaturen, so stellte Martinz 1973 einen Hund (Abb. 124) dar, der, über Jahrhunderte als Begleiter des Menschen gezähmt und abgerichtet, in seinem Gemälde zur wilden Bestie wird. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich auf den Hundekopf, der mit offenem Maul seine hechelnde Zunge und scharfen Zähne zeigt. Eingepresst im engen Hochformat, als Ausschnitt wiedergegeben, demonstriert das Tier seine Gefährlichkeit und Aggressivität.

In der Offensivität des Hundes wird ein Vergleich mit Oskar Kokoschkas „Tigerlöwen“ (Abb. 125) naheliegend. 1926 sah Kokoschka das Zwitterwesen aus Löwe und Tiger im Londoner Zoo und stellte es gemeinsam mit einer toten Gazelle im Bild dar. Obwohl das Tier sein Opfer schon getötet hat, scheint es nach wie vor angriffslustig, aggressiv und gefährlich zu sein, eine Bedrohung, die sich direkt an den Betrachter richtet.

Eine Verbindung von Mensch und Hund setzte Fritz Martinz im Bild „Dressur“ (Abb. 126) um. Ein Mensch ringt mit wild klaffenden Hunden und scheint von ihnen zerrissen zu werden. Der Titel „Dressur“ suggeriert, dass er dabei ist, sie zu erziehen und abzurichten. Die Hunde lehnen sich allerdings mit wildem, aggressi-

vem Gebell dagegen auf. Dieser Widerstreit drückt sich in den Bildzonen aus: Unten sehen wir den fest auf den Beinen stehenden Menschen mit seinen monumentalen Füßen, wohingegen die obere Bildzone vollkommen abstrakt in heftig gestischem Pinselstrich aufgelöst ist. Im Spannungsverhältnis Figuration und Abstraktion generiert der stürmische Malgestus mit freiem, tachistischem Farbauftrag und Verwischungen eine Dynamisierung der Szene, in der Mensch und Tier rasend und heißblütig miteinander verschmelzen. Im Bild „Dressur“ erreichte Fritz Martinz durch die formauflösende Tendenz einen hohen Grad an autonomer Kraft der malerischen Mittel.

### **2.3.3.5. Porträt Viktor Matejka**

Im Juni 1973 malte Fritz Martinz das Gemälde „Die Figur des Dr. V. Matejka“ (Abb. 127), welches im Auftrag des Porträtierten entstand und auch im Besitz von Matejka war.<sup>159</sup> Matejka hegte als Kunstsammler eine Vorliebe für die Themen Hähne und Porträts, die einen Schwerpunkt in seiner Sammlung darstellten.<sup>160</sup> Das Bild zeigt den Kulturpolitiker und Publizisten ganzfigurig, in legerer, aber bestimmter Haltung. Ein Foto (Abb. 128) dokumentiert zusätzlich, dass Matejka dem Künstler Modell stand.

Fritz Martinz widmete sich kaum der Gattung Porträt. Obwohl er vorwiegend mit Modellen arbeitete und vom Naturvorbild ausging, unterließ er die Bezeichnung Porträt. Martinz bevorzugte die Bezeichnung Figur beziehungsweise Kopf. Beispiele dafür sind das Bild „Stehende Figur des Peter Gröger“ (Abb. 129), das 1959 der Künstler von seinem Freund malte. Offensichtlich übernahm er das Kompositionsschema dieses Gemäldes für die „Figur des Dr. V. Matejka“.

1960 realisierte Martinz ein Gruppenbildnis mit dem Titel „Freunde“ (Abb. 130). Obwohl er sich selber mit seinem engeren Bekanntenkreis – Peter Gröger und Peter Kindermann – malte und die Darstellung auch den Porträtcharakter der Versammelten belegt, blieb Martinz bei einer nicht näher spezifizierenden Bezeichnung.

---

<sup>159</sup> Das Bild befindet sich heute im Besitz des Wien Museum, welches den Nachlass von Viktor Matejka beherbergt.

<sup>160</sup> Kat. Ausst. Secession 1982.

Wenn sich Fritz Martinz auf das Gesicht konzentrierte und nach Modell aus seiner unmittelbaren Umgebung arbeitete, so gliederte er die Porträts in die sogenannte „Kopfserie“ ein, frühe Beispiele sind das Bild „Margit“ (Abb. 131) oder das „Porträt Gitti K.“ (Abb. 132). Ebenso bezeichnete Martinz die Bilder seiner Tochter Dorothea als Kinderfigur (Abb. 133 und Abb. 134).

Es scheint so, als ob er die Gattung Porträt partout nicht bedienen wollte. Letztlich geben die Bezeichnungen des Künstlers den Hinweis, dass er, obwohl er sehr nahe Personen festhielt, diese durch seine Malerei aus dem subjektiven Bereich in eine objektive Ebene überführen wollte.

Insofern stellte das Bild „Die Figur des Dr. V. Matejka“ eine seltene Ausnahme dar. Anders als Georg Eisler, der viele prominente Persönlichkeiten, Künstler und Intellektuelle, wie Erich Fried, Georg Lukács, Hilde Spiel und auch Viktor Matejka, porträtierte, vermied Martinz dezidiert Aufträge von offiziellen Personen beziehungsweise die Möglichkeit, damit Geld zu verdienen und bekannt zu werden.

#### **2.3.3.6. Umwelt-Serie**

Stellten die Akte und die Fleisch- und Schlachtbilder Motive dar, die Fritz Martinz kontinuierlich seit zwanzig Jahren variierte und weiterentwickelte, so erschloss der Künstler im Jahr 1970 mit dem „Umweltfries“ ein neues Motivfeld. „Straßenbild“, 1970 (Abb. 135), und „Anatomie“ (Abb. 136) sind Gemälde, die sich auf Demonstrationen beziehen, die im Zuge der 1968er-Bewegung sowohl in den USA als auch in Europa vermehrt aufkamen, und somit mediale Präsenz besaßen. Damit fügte Martinz der Darstellung der menschlichen Figur eine neue inhaltliche Facette hinzu, nämlich die Bezugnahme zu aktuellen Zeitgeschehnissen.

Im Gemälde „Straßenbild“ hielt er den Moment der Eskalation einer Demonstration fest, einen Moment voller Bewegung, Gewalt und Aggressivität. Über einer auf der Straße liegenden Figur ist eine wilde Auseinandersetzung mehrerer Personen im Gange. Die Nacktheit der Menschen und die kahlen Köpfe vermeiden jede Zuweisung an eine bestimmte Gesellschaftsgruppe, vielmehr thematisierte Martinz in diesem Bild menschliches Verhalten, das von Brutalität und Verletzlichkeit gleichermaßen bestimmt ist.

Stellte Martinz im „Straßenbild“ Opfer und Täter dar, so malte er im Gemälde „Anatomie (Erschossene Demonstranten)“ ausschließlich die Opfer. In den diagonal hingestreckten Leichen vermied der Künstler Einzelheiten und Details, sondern, in der angeschnittenen Szene wird – evoziert durch die Heftigkeit der Pinselsprache – die vorangegangene Gewalt und die Misshandlung der Opfer offenbar.

Das nächste Bild dieser Serie war „Straßenarbeiter (Umwelt)“, 1972 (Abb. 137). In dieser Komposition verknüpfte Martinz einen Fleischträger im rechten Hintergrund mit dem Straßenarbeitermilieu. Details wie die Kappen, Pflastersteine, Werkzeug und Zigarette gelten als typische Attribute der Arbeiter. Der Wandel der Darstellung von drastischen, politischen Ereignissen zur Darstellung körperlicher Arbeit, die in der Öffentlichkeit sichtbar ist, war einerseits auf die Russlandreise 1972 zurückzuführen, andererseits auf die politische Situation in Österreich.<sup>161</sup> Als Indiz dafür stehen das Thema der Arbeiter, die weiße Taube und die rote Form – rund wie ein Kreis oder rund wie der Buchstabe S – in der rechten oberen Bildzone. In diesem Zusammenhang wird Martinz' Rezeption der DDR-Malerei offenkundig, in der gerade die Darstellung und Gestaltung der Arbeiterklasse seit den 1960er Jahren tragendes Thema war.

Zwei Jahre später fügte Martinz das Gemälde „Der Unfall“ (Abb. 138) zum Umweltfries hinzu. Über den nackten Verunglückten erheben sich eine Reihe entsetzter Arbeiter. Neben den Kopfbedeckungen erscheint zum ersten Mal Bekleidung im Bild. Das rot-weiß-rote Ringelhemd sticht durch den vorgestreckten Arm auffallend hervor.

In der DDR-Malerei ist der Arbeiter, der sich von Ausbeutung befreit hat und nun eine staatstragende und regierende Rolle einnimmt, heroisch, frei und selbstbestimmt dargestellt, so wie im Bild „Monteur“ (Abb. 139) von Karl-Erich Müller oder wie im „Schachspieler“ (Abb. 140) von Willi Neubert. Bei Martinz ist der Arbeiter verstrickt in grausame Vorgänge, die ihn als Opfer von äußeren Einwirkungen zeigen.

Mit diesen Bildern vollzog sich im künstlerischen Schaffen von Fritz Martinz eine markante Verschiebung. Thematisch wird der Mensch einer bestimmten Gesellschaftsschicht zugeordnet und sein Tun, Handeln und Erleben wird zum Mittelpunkt

---

<sup>161</sup> 1970 begann die Ära Kreisky, die durch die SPÖ Alleinregierung geprägt war und 13 Jahre lang anhielt.

der Darstellungen. Sozialistische Ideale verschränken sich mit allgemein humanistischen Vorstellungen. Stilistisch nahm Martinz die autonome Kraft der bildnerischen Mittel zurück, und forcierte das Zeichnerische in seinen Bildern. Damit ging einher, dass der Künstler das Deskriptive und Illustrative in seiner Malerei verstärkte.

Die Gemälde, die bis zum Sommer 1973 entstanden, zeigte Fritz Martinz in der großangelegten Ausstellung in der Secession. Sowohl das quadratische Format als auch das schmale Hochformat vieler Bilder, lässt die Vermutung zu, dass sich der Künstler mit dem Jugendstil ebenso auseinandersetzte, wie mit dem secessionistischen Gedanken einer Erneuerung der Künste.

### **2.3.3.7. Pferde**

Martinz hielt sich im Sommer 1973 in Kärnten auf dem Gestüt Schöttelhof in Oberdrauburg auf. Dort widmete er sich vor allem zeichnerisch dem Thema Pferd. Nach den „Pferden im Krieg“ und den „Akademie-Pferden“ der 1940er und 1950er Jahre erfuhr das Pferde-Motiv eine neuerliche Umsetzung. Die im Sommer entstandenen Naturstudien setzte Martinz im Bild „Der Rote Reiter“<sup>162</sup> (Abb. 141) um. Die dicht gedrängte Szene führt mitten in eine Pferdekoppel. Sowohl der Reiter als auch die Pferde sind ausschnitthaft wieder gegeben. Das Kompositionsprinzip mit gegenläufigen Diagonalen erzeugt gesteigerte Dynamik und Bewegung.

Das Pferd wurde tragendes Thema dieser Jahre. Schließlich setzte Martinz es für einen öffentlichen Auftrag anhand zweier großer Pferdekombinationen (Abb. 142 und Abb. 143) im Rahmen der Alt-Erlaa Bauten um. Die Errichtungsgesellschaft Gesiba (Gemeinnützige Siedlungs- und Baugesellschaft) beauftragte im Jahr 1976 die Künstler Georg Eisler, Adolf Frohner, Alfred Hrdlicka und Fritz Martinz<sup>163</sup> zwei Wände der Eingangshallen des von Architekt Harry Glück errichteten Baus, zu gestalten. Alfred Hrdlicka malte ein Fresko und arbeitete in situ, die anderen Künstler

---

<sup>162</sup> Im Titel rekurrierte Martinz auf die Künstlergruppe „Der blaue Reiter“. Zudem malte der italienische Futurist Carlo Carrà im Jahr 1913 ein Bild mit dem Titel „Der rote Reiter“.

<sup>163</sup> Gesiba 1977.

schufen Leinwandbilder auf Keilrahmen. Fritz Martinz realisierte zwei Pferdekombinationen in monumentalem Format von je 250 x 380 cm.<sup>164</sup> Als Paraphrase auf Leonardo da Vincis „Anghiarischlacht“, 1494 – das monumentale Schlachtenbild ging im 16. Jahrhundert verloren und ist nur noch in Skizzen erhalten, rezipiert wurde es durch Peter Paul Rubens im Schlachtenbild des Decius Mus (Abb. 144)<sup>165</sup> – konzipierte Martinz zwei gegensätzliche Kompositionen. Die wildbewegte Szene mit hervor springendem Pferd verwandelt sich im Gegenüber durch das gestürzte Pferd im Zentrum in eine beruhigte Anordnung. Die Fülle an verdrehten, verkürzten und verrenkten Pferdekörpern erzeugt eine dramatische Stimmung voller Aggressivität und Gewalt. Da die Soldaten als Ausdrucksträger fehlen, wird das Kampfverhalten auf die Pferde übertragen, sie sind Ausdrucksmittel und Bedeutungsträger.

Anlässlich der feierlichen Eröffnung und Einweihung der Gemälde am 11. Jänner 1978 erschien ein Katalog. Die Auftragssumme belief sich auf 100.000 Schilling pro Werk. Das war und blieb der einzige Auftrag von Fritz Martinz für Kunst am Bau.

### **2.3.3.8. Berichte-Serie**

Aus dem „Umweltfries“ ging 1976 eine neue Serie hervor, die Fritz Martinz unter dem Titel „Berichte“ zusammenfasste. Es war das politische Zeitgeschehen, das Martinz veranlasste, das Thema Gewalt in seinen Bildern darzustellen. Schon 1975 erarbeitete er ein Diptychon mit dem Titel „Die große Jagd“ (Abb. 145), bei der er Täter und Opfer einer Schusszene darstellte. Ein Jahr später stellte er mit den Bildern „Ein Bericht '76“ (Abb. 146) und „Die große Erschießung“ (Abb. 147) Motive dar, die ein Echo auf Berichte aus Argentinien waren, wo im März 1976 das Militär putschte, die Regierung des Landes übernahm und ihre politischen Gegner ermordete oder inhaftierte.

Im Bild „Ein Bericht '76“ teilt eine rot-weiß-rote Fluchtstange das extreme Querformat in zwei Bildteile: Links steht eine Rückenfigur mit erhobenen Händen, die von einer größeren Menge bedroht wird. Ein Gewehr ist auf das Opfer gerichtet. Rechts befindet sich eine weitere Gruppe von Menschen in expressiven Posen und

---

<sup>164</sup> Das Pferdethema wurde vom Auftraggeber bestimmt.

<sup>165</sup> Vgl. Kräfner 2004, S. 164/165.

Bewegungen. Geometrische Formen wie Pflastersteine oder die offene Holzkiste führen zur Verräumlichung der Bildfläche. Im breiten Querformat schilderte Martinz eine Art Ablauf, nicht zeitlich, sondern simultan, mehrere Szenen spielen sich linear vor einer Ziegelarchitektur ab.

Der in der DDR-Malerei oftmals verwendete Bildtypus des Historienbildes, der von Malern wie Bernhard Heisig, Wolfgang Matheuer und Willi Sitte im Laufe der 1960er Jahre durch neue Ausdrucksweisen zum „Komplex- und Epochenbild“<sup>166</sup> erweitert wurde, stand Pate für die Bildidee von Fritz Martinz. Als sogenanntes „zeitgenössisches Ereignisbild, das zum politisch-kämpferischen Genre gehört“<sup>167</sup>, verknüpfte Martinz aktuelle Vorgänge mit der Bildtradition von Erschießungsszenen, die von Goya und Manet bis Dix und Picasso reicht. Damit wird ein gegenwärtiges Ereignis in eine historische Folge integriert. Neben Gräuel, Grausamkeit und Gewalt eröffnet sich dadurch eine weitere Bildaussage, die Mahnung und Warnung an ein Ereignis, das in der Geschichte der Menschheit immer und immer wieder stattfand, stattfindet und stattfinden wird

In dem Bild „Die große Erschießung“ konfrontiert Martinz den Betrachter mit den Opfern. In einer Nahaufnahme zeigt er den hingestreckten Mann, der in vorderster Ebene perspektivisch dramatisch in Szene gesetzt. Darüber erheben sich zwei Figuren. Eine sieht weg, in dem sie sich mit dem Unterarm die Augen verdeckt, die andere zeigt Ergriffenheit und pures Entsetzen. Die Oberbekleidung schilderte der Künstler sehr detailliert. Im Hochformat übersteigerte Martinz die drei Figuren in expressiver Weise. Die gespreizten Finger der Hände und die von Furcht und Entsetzen gekennzeichnete Mimik der Dargestellten zeugen von der Dramatik des Augenblicks. Martinz zitierte sowohl den ikonographischen Topos des Schreis – von Edvard Munch (Abb. 148) bis zu Sergej Eisensteins Panzerkreuz Potemkin (Abb. 149) – als auch die Hand mit den durchgestreckten Fingern, die John Heartfield auf einem Wahlplakat für die Kommunistische Partei (Abb. 150) verwendete.

Waren im bisherigen Werk Martinz' Figuren nackt, so zeigt er hier zwei Männer in Hemd, Jacke und T-Shirt. Die erschütternde Szene spielt sich auf und vor Quadersteinen ab, die an Granitsteine der Straße beziehungsweise auch an Architekturmodelle erinnern.

---

<sup>166</sup> Lang 1979, S. 80.

<sup>167</sup> Lang 1979, S. 83.

Im Zuge des erwachenden ökologischen Bewusstseins entstand 1977 das Bild „Der Abfall (Berichte)“ (Abb. 151). Die eng an den Betrachter herangerückten nackten Menschen hocken zwischen Flaschen, Dosen, Schachteln und anderem Müll. Martinz konfrontiert die Gesellschaft direkt mit den Folgen des gestiegenen Warenkonsums. Die einzelnen Figuren werden durch eine graphische Umrisslinie stark akzentuiert. Sie wirken wie Schablonen, die ins Bild projiziert wurden. Das Resultat ist, dass Martinz das Malerische zurück nahm, gleichzeitig das Zeichnerische forcierte, und das handwerklich Exakte demonstrierte.

### **2.3.3.9. Bilder der Arbeitswelt**

Bereits 1972 thematisierte Martinz als Teil des Umweltfrieses die Straßenarbeiter (Abb. 137). Ab Mitte der 1970er Jahre wurde das Thema der Arbeitswelt im künstlerischen Schaffen immer wieder aufgenommen. 1975 entstand das Bild „Abbau (Gerüster)“ (Abb. 152), das den Fokus auf die handwerkliche Tätigkeit von körperlich arbeitenden Männern wirft. Das Thema von Arbeitern am Baugerüst findet sich im Werk von Fernand Léger (1881-1955), der mit einer klaren, einfachen Bildsprache Mensch und Technik miteinander verband. Seine Figuren im Bild „Les constructeurs à l’aloès“ (Abb. 153) wirken wie Marionetten auf einer Bühne. Bei Martinz dient das Gerüst als geometrische Struktur, mit der er das Bild in verschiedene Zonen teilt. Die Arbeiter mit ihren gestreiften Kappen hantieren mit Holzbrettern. Kraftanstrengung und Bewegung ist den nackten Oberkörpern eingeschrieben.

Ein Werk aus dem Jahr 1978 trägt den Titel „Der Fund“<sup>168</sup> (Abb. 154). Fritz Martinz umgibt die zentrale, am Boden kniende Figur mit Details und Szenen einer Baustelle. Man erkennt die offene Erdoberfläche, Pflastersteine und einen aus dem Kanal steigenden Arbeiter. Im Hintergrund wird von einer Vielzahl von Arbeitern gerade der gefundene Schädelknochen begutachtet. Die Figuren sind nun klar umrissen, sie erfahren eine starke Betonung durch eine blaue beziehungsweise türkisfarbene Kontur, die sie gleichsam fluoreszierend umgibt. Das Motiv der stark gespreizten

---

<sup>168</sup> Es ging um einen Schädelknochen, der bei den Bauarbeiten zur Wiener Stadthalle im Jahr 1956 gemacht wurde. Man fand Köpfe vom ehemaligen Schmelzer Friedhof im Märzpark. Dabei handelte es sich um Gefallene der Märzrevolution von 1848. Hinweis von Peter Schopf.

Finger findet man zweimal, sie sind ein Zeichen für Betroffenheit in höchstem Ausmaß und fordern Aufmerksamkeit ein.

Ein Auftrag der Stadt Wien, die 1978 den Bewerb „Künstler sehen die Arbeitswelt“ initiierte, führte Fritz Martinz in die Zentralwerkstätte der Wiener Verkehrsbetriebe. Dort fertigte er etliche Studien zu Mensch, Arbeit und Technik an. Ergebnis der Skizzen vor Ort ist das Gemälde „Die Schmiede der Zentralwerkstätte der Wiener Verkehrsbetriebe“, 1979 (Abb. 155). Der Bildausschnitt gibt die Arbeiter und ihre technischen Geräte wieder. Die zentrale Figur unterbricht ihre Tätigkeit und richtet ihren Blick direkt auf den Betrachter. In diesem Bild wird eine verstärkte realistische Figurenauffassung deutlich. Die dichte räumliche Situation ergibt sich durch die diagonale Durchdringung verschiedener Ebenen. In diesem Auftragsbild näherte sich Fritz Martinz an Arbeiterporträts der DDR an, wie etwa ein Vergleich mit dem Bild „Chemiearbeiter am Schaltpult“ (Abb. 156) von Willi Sitte deutlich macht.

#### **2.3.3.10. Picasso, El Greco, Rubens – Hommage an Vorbilder**

Im Laufe der 1970er Jahre entstanden drei Werke, in denen Martinz an seine Vorbilder erinnerte beziehungsweise jeweils ein konkreter Anlass bestand, sich mit diesen Künstlern und ihren Werken als Motiv zu beschäftigen. Nach dem Tod von Pablo Picasso am 8. April 1973 malte Martinz im folgenden Jahr das Bild „Hommage à Picasso“ (Abb. 157). Sein charakteristisches Motivrepertoire wie Pferd, muskulöse Figur mit geballten Fäusten und einen Gestürzten setzte Martinz in Verbindung mit dem Skelett eines Stier- oder Pferdeschädels, ein Zitat auf Picassos Pferd- und Stierbilder. Damit schuf Martinz ein Gemälde, das im Einsatz seines eigenen Formenvokabulars und seiner Gestaltungsmitteln dem Vorbild Picasso Tribut zollte. Es waren weniger Picassos Stilmittel, auf die sich Martinz bezog, als vielmehr dessen engagierte Haltung, die er im Besonderen mit seinem Bild „Guernica“, 1937, einnahm, in dem er ein Statement gegen Krieg und Gewalt ablegte.

1975 paraphrasierte Martinz das Bild „Porträt des Kardinalinquisitors Don Fernando Nino de Guevara“ (Abb. 158 und Abb. 159) von El Greco. Mit dem spanischen Künstler hatte sich Martinz im Laufe der 1960er Jahre intensiv beschäftigt. Der Zeitpunkt der Bildentstehung fiel zusammen mit dem Tod von General Franco

am 20. November 1975 und dem Ende der Diktatur in Spanien, wie die Inschrift auf dem weißen Blatt unter dem monumentalen Fuß des Kardinals bezeugt.

1977 wurde ein großes internationales Gedenkjahr für Peter Paul Rubens gefeiert. Mehrere Sonderbriefmarken wurden herausgegeben, die Stadt Siegen organisierte eine große Ausstellung. Martinz malte aus diesem Anlass das Bild „Begegnung mit Rubens“ (Abb. 160). Rechts steht der Maler selbst, nackt, vor der Staffelei und wendet sich dem Betrachter zu. Dahinter erkennt man auf der Leinwand das Rubens Motiv „Der Einsiedler und die schlafende Angelica“. Das Atelier ist bevölkert von weiblichen Akten, in allen Posen und Haltungen. Das üppige Gesäß der liegenden Figur ist eine Referenz an das Rubensche Körperideal. Die weiblichen Attribute wie Stöckelschuhe, lackierte Fingernägel, Ohrringe und Armreifen verorten die Modelle in der Gegenwart. Die Tücher und Schals am Boden, die bereits in anderen Bildern zum Einsatz kamen, ergänzen das gegenwärtige Repertoire. Eine satyrhafte Figur belauert die Szenerie und ist im Begriff sich auf die Frauen zu stürzen. Sie ist eine Verbildlichung des dionysischen Prinzips, das den Werdegang von Martinz bestimmte. Der komplexe Bildaufbau schließt mehrere Ebenen ein: Eine Reflexion des Malers über sein Schaffen, die Anbindung an die Bildtradition und der Antrieb, aus dem Bestehenden etwas Neues, Eigenes zu gestalten.

### **2.3.3.11. Zusammenfassung**

Der Überblick über die Schaffensphasen der 1970er Jahre zeigt, dass Martinz eine außerordentlich reiche künstlerische Produktion bis zur Personale 1973 in der Secession hatte. Bis zu diesem Zeitpunkt malte der Künstler monumentale, wild bewegte, raumgreifende Kompositionen zum Thema Akt, parallel dazu eine Reihe von Bildern zum Thema Schlachthaus. Ab 1970 entstanden die ersten Gemälde zum Thema Umwelt. Anfänglich, in unmittelbarem Zusammenhang mit der 1968er Bewegung stehend, lässt sich nach der Russlandreise von Fritz Martinz ab 1972 ein markanter Wandel feststellen: Der dargestellte Ort im Bild wird die Straße und auf ihr agieren die Helden der Arbeit.

Nach der intensiven Beschäftigung mit dem Thema Pferd bis 1976 verlagerte sich ab Mitte der 1970er Jahre das Interesse des Künstlers auf die Motivbereiche Arbeit, Umwelt und Gewalt. In dieser Phase fand eine dezidierte Hinwendung zu politischen und gesellschaftskritischen Themen statt. Waren die 1960er Jahre von einer permanenten Suche nach formalen Lösungen und Neuerungen geprägt, so trat dieses Anliegen in den Hintergrund. Martinz setzte seine erarbeiteten Stilmittel ein, um virulente Themen seiner Gegenwart im Bild festzuhalten. Im Kompositionsprinzip schließen die Bilder an die Montagetechnik der DDR Maler an, stilistisch vollzieht sich ein Übergang vom Malerischen zum Zeichnerischen. Damit werden Figuren und Gegenstände schärfer und detaillierter im Bild dargestellt, sie erhalten einen illustrativen und deskriptiven Charakter.

### **2.3.4. Die 1980er und 1990er Jahre: Späte Schaffensphasen**

#### **2.3.4.1. Ausstellungstätigkeiten**

Die Ateliersituation von Fritz Martinz begann sich mit dem Auftrag für Alt-Erlaa zu ändern. Er mietete für das Bewältigen der Großformate eine Waschküche im Dachgeschoß des Hauses Garnisonsgasse 10, im neunten Bezirk. Als er sich von seiner Frau – Scheidung 1981 – trennte, wurde der Arbeitsraum zu seinem Wohnatelier, in dem er – mit Unterbrechungen – bis zu seinem Tode lebte. Die veränderte Arbeitssituation führte im künstlerischen Schaffen dazu, dass die Entstehung von Großformaten abnahm, dafür eine reiche Produktion von Kleinformaten einsetzte.

Im Ausstellungsverzeichnis der beiden Jahrzehnte scheinen jährlich zahlreiche Aktivitäten auf. Martinz bestritt Ausstellungen in Wien und in der Wiener Umgebung. Des Weiteren sind Beteiligungen an Gruppenausstellungen zu verschiedenen Themen verzeichnet.

Die finanzielle Situation war angespannt. Martinz lebte von seinen Einkünften aus Lehraufträgen und von gelegentlichen Verkäufen an seine Sammler.

Aus Anlass des 70. Geburtstags organisierte die Galerie Peithner-Lichtenfels 1994 die Ausstellung „Fritz Martinz, Ölbilder und Zeichnungen“. In der Ausstellung

„aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre“ im Belvedere Wien, die sich der Nachkriegszeit und den unterschiedlichen künstlerischen Tendenzen widmete, wurde Fritz Martinz in der Gruppe „Wiener Naturalisten“ gezeigt. Initiiert von Dieter Schrage wurde 1997 der lithografische Schlachthaus-Zyklus in der Postsparkasse präsentiert.

Am 15. November 2002 starb Fritz Martinz im 79. Lebensjahr nach langer, schwerer Krankheit in Wien. Er wurde am Hernalser Friedhof begraben.

#### **2.3.4.2. Zeit und Bild-Zyklus**

Die Entwicklung des Titels zu dieser Serie reicht in die 1970er Jahre zurück. Aus der Idee der Serie „Umweltfries“ entwickelte Martinz Mitte der 1970er Jahre die Bezeichnung „Zeitfries“. Seit 1976 arbeitete er konsequent mit dem Titel „Zeit und Bild“, in Anlehnung an die Nachrichtensendung „Zeit im Bild“ des ORF.

Das Verarbeiten und Kommentieren von aktuellen politischen und gesellschaftlichen Ereignissen systematisierte Fritz Martinz in der Serie „Zeit und Bild“, in denen Medienberichte die Bildidee einlösten. Der Zyklus besteht aus über 300 Zeichnungen und kleinformatigen Ölbildern. Pressefotos<sup>169</sup> dienten oftmals als Vorlage für diese Gemälde. Die vom Künstler gesammelten Zeitungsausschnitte bezogen sich in erster Linie auf gewalttätige Konflikte: Bewaffnete Soldaten, Soldaten und Kinder oder Demonstranten in Auseinandersetzung mit der Polizei. Martinz nahm das Geschehen in den arabischen Staaten ebenso wahr, wie die Ereignisse in Afrika (Bürgerkriege, Apartheid, etc.) und die Auseinandersetzungen bei Demonstrationen auf Deutschem oder Schweizer Boden. Die Fotos zeigen dramatische Momente, die in der ästhetischen Sprache des Bildjournalismus komponiert sind und jeweils den Betrachter direkt ansprechen, um seine Aufmerksamkeit zu erringen.

Von großem Interesse für Martinz waren der Bildausschnitt, die Komposition und das Ereignis. In manchen Details fügte er seinen malerischen Ausführungen eigene Interpretationen hinzu. So etwa im Bild „14. Juni - Die kleine Nachtwache (Der verfluchte Krieg)“ (Abb. 161), in dem er das fotografische Vorbild (Abb. 162) der Bewaffneten um zwei Krieger im Hintergrund erweiterte. Die vorderen Figuren sind

---

<sup>169</sup> Mappe: Fotos in Verwendung zu meinen Bildentwürfen. Nachlass Fritz Martinz.

hell erleuchtet, während die dunkle Gestalt hinten kaum detailliert auszumachen ist. Sowohl in der Titelgebung als auch im Hell-Dunkel-Kontrast rekurrierte der Künstler auf Rembrandts „Nachtwache“ von 1642.

Auch im Bild „Juni - Kinder und Soldaten (auch ein Kinderbild)“ (Abb. 163 und Abb. 164) reicherte Martinz die Szene, in der ein Kind von Soldaten weg geführt wird, mit einer Figur im Vordergrund an. Sie kriecht auf allen Vieren und fleht um ihr Leben, während sie rechts von einem Gewehrlauf bedroht wird. In „März-Zwei Köpfe hell und dunkel“ (Abb. 165 und Abb. 166) verwandelte Martinz das Porträt des bebrillten Mugabe in einen Kopf im vorzivilisatorischen Zustand, ohne Brille, mit buntem Halsschmuck eines afrikanischen Stammes.

Aber auch eine spektakuläre Sportaufnahme, wie der Sturz eines Fußballers (Abb. 167 und Abb. 168) interessierte Martinz und fand Eingang in seinen „Zeit und Bild“ Zyklus.

Trotz aller Dramatik, Gewalt und Aggression ging es größtenteils in der Auswahl der Pressefotos um Bewegung im Bild. Da die malerische Ausführung der einzelnen Werke jeweils sehr verschieden ist, lässt sich die Bewegung als gemeinsamer Nenner auf der formalen Ebene anführen. Inhaltlich sind es die Topoi Gewalt und Konflikte, die die „Zeit und Bild“-Serie dominieren.

Wie aus einer photographischen Bildvorlage ein großformatiges Gemälde entstand, lässt sich am Bild „Nackt gegen Gewalt“ (Abb. 171) verfolgen. Ausgangspunkt war das Pressefoto (Abb. 170) über Jugendproteste in Zürich, bei denen die Demonstranten mit ihrer Nacktheit gegen die staatliche Gewalt antraten. „Nackt gegen nackte Gewalt“ lautete die Schlagzeile. Die schemenhaften, hellen Gestalten in dunkler Nacht der Ölskizze (Abb. 169) wurden im Gemälde durch ein Paar abgelöst, die Martinz zwischen die Fronten stellte. Im Hintergrund schirmt ein Zaun die Menschenmenge ab, im Vordergrund bedrohen zwei behelmte Figuren das Paar. Durch die realistische Darstellung der Menschen und des Ortes zeigt sich eine Veränderung der Stilmittel. Die Unschärfe und der expressive Duktus sind zurückgenommen, wichtig erschienen Martinz alle Details der Szene, sowohl der narrative Gehalt als auch die Botschaft an den Betrachter. Es kommt die Bedrohung der existentiellen Freiheit durch die Obrigkeit zum Ausdruck kommt.

Mit der systematischen Verwendung von fotografischen Vorlagen am Beginn der 1980er Jahre verstärkte sich die Tendenz, in den Bildern die Narration und somit die Illustration zu forcieren. Martinz ging es eindeutig um eine Aussage, um eine Mitteilung an den Betrachter. Eine Beschreibung der Motive bis in alle Einzelheiten sollte die politische und gesellschaftliche Dimension durchschaubar machen. Stilistisch vollzog sich eine Zurücknahme des gestischen Pinselstrichs. Die klare kompositorische Struktur, und die Schilderung der Details führten zur Deskription und zur Verstärkung des illustrativen Charakters.

Die Auseinandersetzung mit den Medien resultierte in viele kleinformatige Werke, die sich direkt auf das Fernsehen beziehen. Ein weiterer Zyklus, der 1981 bis 1983 entstand, ist dem Thema „Songcontest“ (Abb. 172) gewidmet. Die zehnteilige Serie verbindet Einzelbilder mit singenden Frauen und Männern. Der Ausschnitt zeigt spezifische mimische Ausdrucksmöglichkeiten während des Gesanges. In der malerischen Umsetzung schuf der Künstler deutliche und unscharfe Physiognomien, in der gemeinsamen Anordnung entstand eine dynamisierte, tönende Gruppe.

Zeitgleich realisierte der deutsche Maler Martin Kippenberger (1953-1997) eine 21teilige Serie mit dem Titel „Bekannt durch Film, Funk, Fernsehen und Polizeirufsäulen“ (Abb. 173), in der prominente Politiker mit Schlager- und Fernsehstars, aber auch anonymen Personen und Figuren in sehr unterschiedlichen Stilen vereint sind. Kippenberger, der in dieser Phase der Bewegung der Neuen Wilden zugeordnet wurde, übte eine zynische Reflexion über Massenmedien aus, mit einer gleichzeitigen Revision der Moderne: Er thematisierte die Gattung Porträt sowie unterschiedliche Malereistile. Gleichzeitig griff er das Konzept der Serie auf und lieferte ein Zitat auf Andy Warhols serielle Darstellung von Berühmtheiten.<sup>170</sup>

Im Vergleich mit der Serie „Song Contest“ von Fritz Martinz und dem Künstler der Postmoderne Martin Kippenberger wird deutlich, dass beider Ausgangspunkt eine Reflexion über Massenmedien und deren Einfluss auf die Gesellschaft ist. Ein deutlicher Unterschied liegt im Einsatz der Stilmittel, Martinz übersetzte Ausdruck und Bewegung in reine Malerei, während Kippenbergers stilpluralistischer Einsatz den Umgang mit Traditionen untersucht, um durch ihre Aneignung zu neuen Bildaussagen zu kommen, so wie es in der postmodernen Malerei praktiziert wurde.

---

<sup>170</sup> Murken/Murken 1991, S. 284.

Den gesamten Zyklus „Zeit und Bild“ verstand Martinz als konsequente Fortsetzung seines von Anfang an vorherrschenden Themas, der permanenten Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur. „Wenn man immer wieder Menschen-Bilder macht, muß man den Menschen zwangsläufig mit dessen Umwelt in Beziehung setzen.“<sup>171</sup> Die intensive Auseinandersetzung mit den Medien, die im Zyklus „Zeit und Bild“ zum Tragen kam, erzeugte ein neues Realismus-Verständnis im Schaffen von Fritz Martinz. In der künstlerischen Umsetzung von Seh- und Bildgewohnheiten, die aus der unmittelbaren Lebenspraxis stammten, damit zu einem beträchtlichen Teil aus der optischen Reizüberflutung durch die Massenmedien (Fernsehen, Film, Illustrierte), stoppte Martinz mit seinen Werken die Flüchtigkeit der Ereignisse. In seiner Malerei verknappte und verdichtete er die Szenen, um so die Betrachter zur Auseinandersetzung mit dem Bildgehalt zu zwingen.

Das intensive Erleben seiner Gegenwart, die Nachrichten über Kriege und Bedrohungen, die humanitären Katastrophen, trieben Martinz in seinem künstlerischen Schaffen immer wieder an, diese als Themen in seinem Werk darzustellen. Als in den 1980er Jahren das Buch von George Orwell „1984“ vermehrt medial diskutiert wurde, fand das ebenfalls seinen Niederschlag im Schaffen des Künstlers. Im Bild „Orwelldeutung“ (Abb. 174), das der Künstler über mehrere Jahre mehrmals überarbeitete, konfrontiert er uns mit einer grauenvollen Szene, in der eine Gruppe von Menschen einer nicht sichtbaren Bedrohung ausgeliefert ist. Im Hintergrund erahnen wir mit den zwei Gasmasken einen möglichen Grund. Allerdings bleibt die wahre Gefahr, vor der sich die Menschen ducken, zusammenkauern und vor Angst erstarren, außerhalb des Bildes. Ist es das Schreckensbild eines totalitären Staates mit Unterdrückung und Überwachung, so wie es Orwell in seinem Roman aus dem Jahr 1949 zeichnete? Oder könnte man heute in Martinz’ Darstellung – angesichts der weltweiten Terrorbedrohung – das Bild eines terroristischen Anschlags vor Augen haben?

Das Thema einer ständigen Bedrohung und Gefahr für den Menschen war auch Ausgangspunkt für das Bild „Maskenzug (Carneval)“ (Abb. 175) aus dem Jahr 1982. In

---

<sup>171</sup> Unger/Sterk 1981, S. 21.

der Zusammenschau der Komposition differenziert sich die Masse der Menschen durch ihre Kopfbedeckungen. Helme, Gasmasken und Vermummungsmützen verhüllen die Gesichter. Im Gegensatz dazu liefern der Schweinekopf und die Totenköpfe ein Vanitas-Motiv. Kriege, Kämpfe und Feindschaften der menschlichen Gesellschaft werden angesichts des Todes sinnlos. Im linken oberen Eck ist ein Foto, das die Tochter des Künstlers im Faschingskostüm zeigt, integriert. Dieses Foto ist ein Gestaltungsmittel der Collage. Inhaltlich brachte Martinz das Thema Fasching in einen anderen Kontext und akzentuierte damit die individuelle Uminterpretation eines Maskenzugs.

Als eine Art Zusammenschau des Motivrepertoires des gesamten Schaffens von Fritz Martinz versteht sich das großformatige Gemälde „Die Eingeweide einer Stadt“ (Abb. 176), das im Zeitraum von 1985 bis 1987 entstand. Das Gemälde „Der Fund (Arbeiter finden bei Grabungen einen Menschenschädel)“ (Abb. 154) stellte eine Vorarbeit zu diesem Bild dar.

Im Bildaufbau lässt sich eine simultane Darstellung von Einzelbildern – ähnlich einem Comic, aber ohne lineare Lesbarkeit – wie Frauen, Fleischer und Tierkörper, Pferdekopf, Trinker, Arbeiter und Straße erkennen, die charakteristisch für Martinz geworden sind. Zur Vorbereitung schuf der Künstler eine Reihe von Skizzen, in denen er erarbeitete Details ausschnitt und mit anderen Elementen zusammenklebte. Der zeichnerische Stil ist auf die Leinwand übertragen, collageartig fügte er wie Schablonen die Elemente zusammen. Durch starke Akzentuierung der Umrisse wird jedes Detail in seiner Wirkung betont. Diese Methode entspricht der Montage-Technik der DDR-Malerei, in der „Aufblühen der Bildphantasie und bildnerische Intelligenz, die sich bevorzugt in simultanen Kompositionen äußern, die nach dem Prinzip der Montage verschiedene Szenen, Zeiten und Räume integrieren und ein inhomogenes Bildgefüge zur Folge haben und gerade dadurch – im idealen Fall – eine Antizipation gesellschaftlicher Prozesse erlauben.“<sup>172</sup>

Seinem Arbeitsbuch Nr. 5<sup>173</sup> kann man außerdem entnehmen, dass Martinz sich in dieser Zeit mit Elias Canettis Buch „Masse und Macht“ auseinandersetzte. Im linken Teil hielt der Künstler zwei Porträts fest: Zum einen handelt es sich um den

---

<sup>172</sup> Lang 1979, S. 83.

<sup>173</sup> Nachlass Fritz Martinz.

Kopf von Picasso, zum anderen ist der im Profil dargestellten Schriftsteller Thomas Bernhard wieder gegeben. Beide Künstler waren für Martinz wichtige Persönlichkeiten, in deren Fußstapfen er sich in dieser Zeit sah. Er verstand sich als Nachfolger und Vertreter einer kritischen künstlerischen Praxis, der den Finger auf die offenen Wunden der Gesellschaft legte.

Zwei weitere großformatige Bilder, die sich als Diptychon verstehen, sind „Pastorale“ (Abb. 177) und „Das Aubild“ (Abb. 178). Der Komplementärkontrast Rot-Grün ist in diesen zwei Gemälden gesplittet und lässt sich als programmatischer Entwurf fassen: Mit dem Titel „Pastorale“ spielte Martinz auf bukolische Szenen oder idyllische Schäferbilder der Antike und Klassik an. Der Künstler verkehrte das dem Idyll gewidmete Genre ins Gegenteil. Vor rotem Hintergrund entwickelte Martinz eine dichte Kulisse mit fülligen Aktfiguren, die sich inmitten dramatischer Ereignisse befinden: Neben Rinderschädel und toter Taube wird einem Tierkadaver ein Gewehrlauf ins Maul gesteckt und dadurch wie am Spieß vorgeführt. Zusammen mit der Farbe Rot und dem Motiv des Schreienden mit erhobenen Armen und ausgestreckten Händen breitet sich vor dem Betrachter ein Bild voller Hässlichkeit, Brutalität und Aggressivität aus.

Als Pendant wirkt im „Aubild“ das kühlere Grün beruhigend. Die weiblichen Akte präsentieren sich stolz und selbstsicher in der freien Natur. Mit dem Pfau wird ihnen auch das Attribut der Eitelkeit zugeschrieben. Das visuelle Gegenstück zum Pfau bildet der Mann mit der roten Fahne in der linken Bildzone, dessen Darstellung auf Delacroix' „Freiheit auf den Barrikaden“ (Abb. 179) zurückgeht. Seine Haltung ist maniert. Die weiße Friedenstaube fliegt auf. Sowohl die dominante Farbgebung als auch der Inhalt ist nicht ohne den politischen Hintergrund der Zeit zu lesen: Anspielungen auf die Partei der Grünen<sup>174</sup> und der Roten, die Besetzung der Hainburger Au im Dezember 1984 und Feministinnen als emanzipierte, engagierte Frauen werden hier zitiert. Das Bild versteht sich als Agitations- und Propagandabild der 1980er Jahre.

Als Reaktion und Kommentar auf den Fall der Berliner Mauer und dem Ende des Kommunismus malte Fritz Martinz das Bild „Die Auferstehung des Marat“,

---

<sup>174</sup> Im Jahr 1986 gelang den Grünen mit einer Wahlliste von VGÖ- und ALÖ-Vertretern der Einzug in den österreichischen Nationalrat.

1989 (Abb. 180). In Anlehnung an Jacques-Louis Davids „Tod des Marat“ generierte der Künstler mit seinem eigenen Motivrepertoire ein Gegenstück, das mit Pferd, Katze und wütenden Figuren hinter rot-weiß-roter Sperre und durch die Wiederbelebung des Toten nicht das Ende durch Tod, sondern Hoffnung auf Leben und Neues suggeriert.

1989 beendete Fritz Martinz den Zyklus „Zeit und Bild“. In seinen Notizen vermerkte der Künstler: „Mit dem Ende des Kalten Krieges hab ich auch meinen Zyklus „Zeit und Bild“ abgeschlossen.“<sup>175</sup>

### **2.3.4.3. Zyklen und Ikonen**

Fritz Martinz setzte in seinem letzten Lebensjahrzehnt die malerische Tätigkeit unermüdlich fort. Es entstanden zahlreiche kleinere Ölbilder, in denen er sein Motivrepertoire – Akte, Tiere, Schlachthaus – immer wieder aufgriff.

Zusätzlich widmete er sein künstlerisches Schaffen der Arbeit an Zyklen und Ikonen. 1991 entstand ein malerischer Zyklus zum Thema „Nibelungen“ (Abb. 181, 182, 183, 184). In einem engen Bildausschnitt hielt der Künstler die Protagonisten der Nibelungen in Schlüsselmomenten der Sage fest. Dramatisch zugespitzt sind die Szenen mit zwei Kontrahenten. Mythologischen Themen haftet generell das Inaktuelle und Unpolitische an. Im Aufgreifen dieser Bildmotive durch Fritz Martinz wurden zwischenmenschliche Konfliktsituationen in eine Zeitlosigkeit überführt.

Eine wesentliche Verschiebung erfuhr im Werk von Fritz Martinz das Thema Tier: Es entstand eine Reihe von Bildern, die er unter dem Titel „Nutztierikonen“, 1994-98 (Abb. 187), zusammenfasste. In greller Farbigkeit und mit zeichnerischer Pinselsprache schildert der Künstler in anklagenden Bildern das Leid der Tiere, das durch den Menschen und seinen steigenden Wachstumsanspruch von Konsum und Wirtschaft per se verursacht wird.

---

<sup>175</sup> Zitate, Momente, Gedankensplitter. Nachlass Fritz Martinz.

Mit dem Begriff „Ikone“ schuf Martinz eine Verbindung mit den Kult- und Heiligenbildern der Ostkirche. Allerdings stellte er sie nicht in einen religiösen, sondern in einen aktuellen gesellschaftlichen Kontext. Skandale in der Lebensmittelbranche wie BSE-Rinderwahn, Schweinepest oder die Diskussion über artgerechte Hühnerhaltung waren ausschlaggebend für diese Darstellungen in seiner Malerei. Letztlich mündete gegen Ende seines künstlerischen Schaffens das thematisierte Schlachthaus, dem er sich ab 1955 kontinuierlich widmete, in kritische, anklagende Bilder, die die Folgen und Missstände einer ins uferlose wachsenden Konsumgesellschaft aufzeigen. Die Ikone versteht sich in diesem Zusammenhang als zeitlose Form, zur Vergegenwärtigung dieser Tatsachen und auf den Umstand verweisend, dass eine existentielle Verbindung zwischen dem Dargestellten und dem Betrachter besteht.

#### **2.3.4.4. Zusammenfassung**

In den 1980er Jahren stand die Auseinandersetzung mit Bildern, die via Fernsehen oder Zeitung vermittelt wurden und in denen das Moment der Gewalt zum Ausdruck kam, im Zentrum von Fritz Martinz' Schaffen. Seine Werke bezeugen eine höchst kritische Haltung. Zum einen stand im Zentrum die Befragung des Wahrheitsgehalts der Pressefotografien, zum anderen lenkte Martinz den Blick auf globale, soziale und gesellschaftliche Konflikte und Missstände. Die Kompositionen sind so konzipiert, dass die Bilder einer didaktischen, moralischen Aufgabe unterstellt sind. Dafür spricht die zeichnerisch-grafische Pinselschrift, die die Motive eindeutig erläutert und die grelle Farbigkeit, die Aufmerksamkeit und Beachtung einfordert. Es ist Martinz' Referenz an eine Zeit, im Medium der Malerei gegen die Schnelllebigkeit zu agieren, die im Zuge der Mediatisierung der Lebenswelt mit der Schnelligkeit der Bilder einherging.

## 2.4. Das graphische Werk

Zusätzlich zum malerischen Oeuvre erarbeitete Fritz Martinz im Laufe seiner künstlerischen Tätigkeit einen reichen Bestand an Arbeiten auf Papier. Zeichnungen bilden dabei den Hauptbestandteil, phasenweise begleiteten Aquarell und Druckgraphik das künstlerische Schaffen.

Für den Künstler war die Zeichnung von Anfang an ein wichtiges Mittel. Festgehaltene Überlegungen wie – „Die Zeichnung eine überleitende Beschäftigung um lebendig zu bleiben.“<sup>176</sup> oder „Die Aussagemittel Zeichnung – Malerei im anwendbaren Sinne waren für mich immer ergänzend einsetzbar. Dadurch war die Zeichnung für die Malerei eine notwendige Voraussetzung.“<sup>177</sup> – belegen die existentielle Bedingtheit und die wechselseitige Abhängigkeit der Medien Zeichnung und Malerei.

### 2.4.1. Aktzeichnungen

Nach dem Aktstudium an der Akademie der bildenden Künste, bei dem das Arbeiten vor Modell einen wichtigen Teil der Ausbildung beinhaltete und als Basis des künstlerischen Handwerks fungierte, blieb das Arbeiten mit Modellen für Fritz Martinz kontinuierlich ein Mittel, das Naturvorbild zu studieren und zeichnerisch zu transformieren.

Gleichzeitig suchte der Künstler in den 1950er und 1960er Jahren sehr oft das Kunsthistorische Museum auf, um sein Auge und seine Hand an den großen Meistern zu schulen. Zeichnungen zu „Susanna im Bade“ (Abb. 188) nach Tintoretto stehen hier stellvertretend für diese Studien.

Mit der Hinwendung zur menschlichen Figur in der Malerei Ende der 1950er Jahre ging einher, dass Martinz den Menschen in allen Posen zeichnerisch studierte. Im privaten Umfeld und bei Aufenthalten in Bädern beobachtete er die Menschen und wie sich ihre Körper stehend, gehend, sitzend, hockend oder liegend verhielten,

---

<sup>176</sup> Tagebucheintrag vom 2. November 1964, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1965, Nachlass Fritz Martinz.

<sup>177</sup> Textdokument: „Wenn ich zu den Fragen Zeichnung - Malerei Stellung nehme ...“. Nachlass Fritz Martinz.

davon zeugen Skizzen, die Fritz Martinz im Döblinger Bad 1963 (Abb. 189-192) anfertigte. Das Erfassen der Figuren erfolgte durch die Kontur, die Schatten sind durch parallele Strichbündel und durch kreuzweise überlagerte Schraffuren festgelegt. Etwas später – im Sommer 1963 – bei einem Aufenthalt in Bruck an der Mur übte sich Martinz in der Darstellung von Verkürzungen (Abb. 193). Besondere Bedeutung erlangte die Linie: „Die einzelnen Skizzen – im Skizzenbuch waren meine Werkzeugzeichnungen und ich habe sehr intensiv geschaut – betrachtet – um der Linie – das eigentliche Ergebnis – durch Direktlicht – nachzuspüren – wie eine Lebenslinie zu folgen möglich wäre. – Die Linie hat eine spezielle Kraft angenommen – und das Licht lag breit – breit auf der Oberfläche – die Schatten wirkten – räumlich – umschließend.“<sup>178</sup> Martinz ging dazu über, die Kontur an manchen Stellen zu verstärken und die Schattenpartien durch einzelne Flecken zu markieren. Sein künstlerisches Anliegen war die Fixierung von Plastizität und Räumlichkeit im zweidimensionalen Medium. Wirken die dunklen Stellen sanft und abgeschwächt, so ist im Blatt „Akt“ (Abb. 194) von 1965 die Schattenakzentuierung verstärkt durch prismatische Flächen wiedergegeben. Die Kontur der Figur wirkt dadurch eckig und hart. Überdies ist die Verkehrung des Motivs – die Darstellung der Verkürzung beginnt vom Kopf – eine Innovation in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Akt.

Auch in den vielfigurigen Szenen wird innerhalb eines Jahres ein markanter Wandel in der Strichführung offenbar. Dominierte in „Liebesgarten“ (Abb. 195) die runde, kurvige Kontur, wird der Umriss der Figuren im Blatt „Zwei Männer, Frauen betrachtend“ (Abb. 196) teils offen, teils doppelt verstärkt. Die Schattenbildung ist durch schraffierte Flächen und dunkle Flecken akzentuiert. Insgesamt wurde die Handschrift vehementer und impulsiver. Im Vergleich der beiden Blätter verstärkte Martinz den Eindruck von Dynamik und Offensivität.

In einer Reihe von Aktzeichnungen Anfang der 1970er Jahre (Abb. 197 und Abb. 198), in denen das Modell auf einem Podium oder Tisch liegt, intensivierte Martinz Ausdruck und Unmittelbarkeit. Der Umriss der Figur ist nicht durchgehend, immer wieder unterbrechen dunkle und schraffierte Flächen die Kontur. Spitze, kantige, eckige Formen konstituieren den Körper. Zugleich erhöht sich der Eindruck einer schnellen, heftigen Arbeitsweise.

---

<sup>178</sup> Tagebucheintrag vom 27. September 1963, in: Tagebuch 1962-66-69, Nachlass Fritz Martinz.

Die zeichnerisch festgehaltenen Figuren im zweidimensionalen Medium erfüllten eine Doppelfunktion: Einerseits waren die Aktzeichnungen um ihrer formalen Wirksamkeit geschaffen worden, andererseits waren sie Studiovorzeichnungen zu den Öl- und Aquarellkompositionen des Künstlers.

#### **2.4.2. Skizzen und Entwurfszeichnungen**

Das Medium Zeichnung bietet im Vergleich zur Malerei die Möglichkeit, individuelle Bildfindungen und künstlerische Ideen zu erproben. Ihre Unmittelbarkeit und Spontaneität gegenüber der Malerei, die durch Technik und großem Format einen längeren Prozess bedingt, erweisen sich als entscheidender Vorzug. In diesem Sinne entstanden im Schaffen von Fritz Martinz sehr viele Arbeiten auf Papier, die einerseits Ideenskizzen sind, andererseits rasche Kompositionsentwürfe für Großformate.

Als Vorarbeit der Schlachthaus-Bilder 1955 nahm die Zeichnung einen wichtigen Stellenwert ein. Das zeichnerische Festhalten der Vorgänge beim Schlachten (Abb. 199 und Abb. 200) vor Ort war die wesentliche Grundlage für die malerischen Kompositionen und für die Umsetzung in Druckgraphik.

Die 1966 entstandenen Werke „Fleischträger“ (Abb. 77) und „Große Fleischhalle“ (Abb. 78) bereitete Martinz zeichnerisch vor. Dass sich in der malerischen Umsetzung Änderungen durch den Arbeitsprozess einstellten, macht der Vergleich mit den Zeichnungen sichtbar. Die Zeichnung „Fleischträger“ (Abb. 201) wurde in der malerischen Ausführung wesentlich verdichtet: Das Schwein im Zentrum wurde vom Künstler als zerteilte Hälfte in den Vordergrund gerückt. Auch die „Große Fleischhalle“ weist erheblich mehr Tiere und Fleischteile auf als die Zeichnung „Fleischhalle“ (Abb. 202). Die architektonischen Versatzstücke im Hintergrund wurden zurückgenommen, insgesamt verdichtete Martinz das Bild durch angeschnittene Motive. Auffallend sind die vielen Diagonalen in der Zeichnung, die die Konstruktion sichtbar machen und die Martinz in der Malerei raumbildend einsetzte.

Für das großformatige Gemälde „La maison des fous“ (Abb. 95) ist eine Zeichnung (Abb. 203) erhalten, die die Komposition bereits sehr detailliert zeigt. Im zeichnerischen Fixieren von Figuren und Raum sind die geraden und diagonalen Li-

nien zur Verteilung und Anordnung sehr wichtig. In der malerischen Ausführung wurde das Motiv näher an den Betrachter herangerückt.

Zum Bild „Straßenarbeiter“ 1972 (Abb. 137) entstand als Vorarbeit eine Zeichnung, in der Martinz Beobachtungen und Ideen zum Thema Straße (Abb. 204) festhielt: Um einen Fleischträger gruppierte er einzelne Felder, die einen laufenden Hund, eine auffliegende Taube und Menschen in Bewegung zeigen. Quadratische Formen, als flacher Boden oder als dreidimensionale Gebilde, stellte er wiederholt dar. Das ausgeführte Gemälde ist eine Synthese dieser Ideen.

Zwei Zeichnungen „Die Erschießung“ (Abb. 205) und „Mann mit erhobenen Händen“ (Abb. 206) stellen die Bildentwürfe zum Bild „Die große Erschießung“ (Abb. 147) dar. Im Gemälde verband Martinz die beiden Entwürfe.

Im Gegensatz dazu ist das Motivrepertoire im Entwurf (Abb. 207) für das Bild „Die Eingeweide einer Stadt“ (Abb. 176) nochmals erweitert worden. In der Zeichnung wird die kompositorische Anlage deutlich, die Strukturierung des Blattes durch diagonale und horizontale Linien und Balken sind wesentliche Elemente, die im Zusammenspiel mit den Figuren verschiedene Ebenen konstituieren.

### **2.4.3. Graphische Zyklen**

Im Laufe seines künstlerischen Schaffens widmete sich Fritz Martinz immer wieder der Arbeit an Zyklen. Schon sehr früh setzte er sich mit der griechischen und römischen Mythologie auseinander. Bereits 1956 entstand der Zyklus „Metamorphosen von Ovid“ (Abb. 208). Diese Vorzeichnung diente zur Umsetzung in eine Lithographie. 1959 schuf er einen Zyklus zum Thema „Odyssee“.

Mit dem Zyklus „Zeit und Bild“ ab Mitte der 1970er Jahre wurde das serienmäßige Arbeiten zu einem bestimmten Thema über einen längeren Zeitraum systematisiert. Neben den Ölbildern entstanden zahlreiche Zeichnungen, die einen aktuellen Zeitbezug beziehungsweise einen gesellschaftskritischen Hintergrund aufweisen. Die Blätter „Der Staatsanwalt und seine Attribute“ (Abb. 209) und „Spionage“ (Abb. 210) geben pointierte, kritische Kommentare zum Rechtswesen beziehungsweise zur Bespitzelung ab.

1976 schuf Fritz Martinz neunzehn Illustrationen zum Buch „Die Pest in Athen“ von Robert Seitschek. Dabei handelt es sich um eine medizinhistorische und philologische Untersuchung, bei der der Autor – Arzt und Archäologe – sich mit der von Thukydides beschriebenen Krankheit beschäftigte und in einer großen Zusammenschau von Medizin, Geschichte und Sprachwissenschaft die Vermutung der Pocken-Hypothese untermauerte.

1986 entstand der Nero-Zyklus. Das Blatt (Abb. 211) mit der Aufschrift „Ave Caesar moritur te salutant“ („Heil dir, Caesar, die Todgeweihten grüßen dich“) führt animalische Wesen vor, die an einem enthaupteten Kopf zerren. Die Szene wird angereichert durch einen heftig gestikulierenden Krieger, der aggressiv und herausfordernd seine geballte Faust und seine grüßende Hand zeigt. Dabei gilt die Drohgebärde weniger dem grausamen Treiben, als vielmehr dem Betrachter der Szene.

Anfang der 1990er Jahre zog Fritz Martinz erneut literarische Quellen heran, um sich mit ihnen sowohl zeichnerisch als auch malerisch zu beschäftigen. 1991 entstand der Nibelungen-Zyklus. Zu diesem Thema fertigte Martinz Entwurfsskizzen zur Umsetzung in Malerei und eigenständige Zeichnungen (Abb. 212 und Abb. 213) an. 1993 entstand der Zyklus „Der gallische Krieg“ (Abb. 214).

## **2.5. Das plastische Werk**

Der Bestand an Kleinplastiken im Werk von Fritz Martinz beläuft sich auf etwa 60 Arbeiten. Eine persönliche Auflistung des Künstlers aus den 1970er Jahren (Abb. 215) belegt den zeitlichen Schwerpunkt seiner Auseinandersetzung mit dreidimensionalem Gestalten in den Jahren 1955 bis 1958 und 1972/1973. Bis Ende der 1990er Jahre entstanden vereinzelt weitere Kleinplastiken.

Speziell in den 1950er Jahren, als Martinz' Interesse an der menschlichen Figur geweckt war und das Ausloten der Figur im Raum im Vordergrund stand, spielte das eigene plastische Gestalten eine große Rolle und stand in Wechselwirkung mit seiner Malerei. Mit „Liebespaar“ von 1955 (Abb. 216) setzte Martinz zwei Figuren zueinander in Beziehung, so wie ein Jahr später in der Gruppe der „Ringer“ (Abb. 217). „Minotaurus“ (Abb. 218) und „Europa und der Stier“ (Abb. 219) belegen das

mythologische Thema, das sich ebenfalls im druckgraphischen Werk dieser Zeit finden lässt.

Während das „Pferd“ (Abb. 220) von 1956 durch eine ruhige Statik geprägt ist, zeugt die Plastik „Weibliche Figur“ (Abb. 221) von der Beschäftigung mit Bewegung. Festgehalten ist der Moment einer Drehung des Oberkörpers. Der „Torso“ aus dem Jahr 1958 (Abb. 62) zeigt die Konzentration auf die Modellierung der plastischen Form.

Für diese Phase von Martinz' plastischem Arbeiten wird augenfällig, dass er durch das Material Ton seine Figuren sukzessive aufbaute. Die Oberfläche zeugt vom Prozess des Hinzufügens. Der Künstler beließ sie in unebener, lebendiger Struktur. Diese Arbeiten weisen auf den Einfluss der Werke von Auguste Rodin hin.

Erst in den 1970er Jahren setzte Martinz die Beschäftigung mit dem eigenen dreidimensionalen Gestalten fort. In den Jahren 1972/1973 entstanden acht Tonfiguren, die er glasierte und brennen ließ. Das Thema Erschießung stellte er in zwei Arbeiten dar, getrennt in Täter und Opfer (Abb. 222, 223). 1986 wurde der Erschossene aus dem Bild „Die große Erschießung“ (Abb. 224) vereinzelt, plastisch gestaltet und rot glasiert. Die kleine Plastik wirkt wie eine Ikone, ein Kultgegenstand, der Gewalt und Tod in Erinnerung ruft.

Die letzte Beschäftigung mit Plastik ist die Bronze „Die Ratten“ (Abb. 225). Dieses Motiv steht in Wechselwirkung zum Ölbild „Die Ratten vom Sigmund Freud Park“, 1998 (Abb. 226), eine Reminiszenz an den nächtlichen Nachhauseweg in sein Wohnatelier in der Garnisongasse 10 im neunten Bezirk.

### **3. Kritische Untersuchung der Rezeption des Werks von Fritz Martinz und seine Stellung im Kontext der Kunst nach 1945**

In diesem Kapitel wird der Frage nachgegangen, wie sowohl das Werk als auch der Künstler Fritz Martinz in Ausstellungen, in der Kunstkritik und in der Gesellschaft wahrgenommen wurde und welche Wirkung er erzielte.

Vor dem Hintergrund von Kunst und Kunsttheorie nach 1945 wird anhand von ausgewählten Ausstellungskatalogen und Zeitungskritiken die öffentliche Wahrnehmung aufgezeigt und das zeitbedingte Urteil festgehalten, um seine Position im Umfeld der Kunst in Österreich der letzten sechs Jahrzehnte zu ermitteln.

#### **3.1. Die Begriffe Realismus und Naturalismus und deren Bedeutung in der bildenden Kunst**

Um es gleich vorweg zu nehmen, beide Begriffe sind mehrdeutig und wohl nicht endgültig zu definieren. Die nachfolgende Darlegung ist im rezeptionshistorischen Sinne verfasst und hält die verschiedenen Stadien der Ansätze zur Definition fest.

In der kunsthistorischen Definition ist „Realismus“ – von lateinisch *realis*, ‚die Sache betreffend‘; *res*: ‚Sache, Ding‘ – die „Bezeichnung für eine der Wirklichkeit nahekommende Kunstform. [...] Realistische Strömungen sind seit der Antike bekannt.[...] Besonders aber wird der Terminus Realismus für die im 19. Jh. in Frankreich entstandene sachbezogene Strömung der Malerei, mit einer exakten Schilderung von Land und Leuten, verwendet. Dieser Realismus sollte die Wirklichkeit im Bild wiedergeben und sie gleichzeitig in ihren wichtigen Zusammenhängen begreifbar machen.“<sup>179</sup> Analog der Begriffsentstehung in der Literatur (für Frankreich gelten die Autoren Flaubert und Zola, für Deutschland Hebbel und Keller als Realisten) wird der Terminus in der Kunstgeschichte ab 1840/50 verwendet.<sup>180</sup> Kunsttheoretisch fundiert wurde der Begriff Realismus vor allem durch den Maler Gustave Courbet (1819–1877), der in Abkehr von Klassizismus und Romantik diesen Begriff für seine Kunst anwandte. Da er 1855 mit seinen Bildern bei der Pariser Weltausstel-

<sup>179</sup> Hartmann 1996, S. 1260. Vgl. den Artikel „Realismus“ in: Olbrich/Strauss 1994, S. 62-64.

<sup>180</sup> Wolf 2002, S. 26.

lung ausgeschlossen war, stellte er davor einen Pavillon mit der Aufschrift „Le réalisme“ auf.<sup>181</sup> Vor diesem Hintergrund erhielt der Begriff Realismus den Stellenwert einer „Kampfparole einer Kunst, für die alle Erscheinungen der sichtbaren und aktuellen Welt darstellungswürdig wurden, die sich folglich ihrem Wesen nach als demokratische Kunst verstand und ihren Hauptfeind im lebensfremden Idealismus und Klassizismus der Akademien, überhaupt in allen Äußerungen alter Hierarchien sah.“<sup>182</sup>

Im Werk von Gustave Courbet, dessen Kunst dem Realismus zugeordnet wird, war das erklärte Ziel, „das Alltägliche, Banale und die schlichte Natur zum Gegenstand künstlerischer Darstellung zu machen.“<sup>183</sup> Nicht erhabene Themen, die dem vorherrschenden Geschmack unterlagen, sondern Bilder von Ringkämpfern (Abb. 23) oder Steinklopfern (Abb. 227) zeigten im Schaffen von Courbet die Konzentration auf das gegenwärtige Leben. Sein Widerstand gegen das Akademische drückte sich auch in seinem Stil aus: Der Feinmalerei begegnete er mit einer offenen Malweise, die oft unfertig wirkte, wie im Bild „Le désespéré“ (Abb. 228) dargelegt ist. „Sein Anspruch war die Erneuerung der Malerei von der Materie, den Malmitteln her, zu betreiben.“<sup>184</sup>

Nach der Verbreitung des Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts manifestierte sich vor dem Hintergrund der industriellen Revolution zudem eine politische Motivation, die in sachliche, kritische Schilderungen von Alltagsleben, gesellschaftlichen Verhältnissen und politischen Ereignissen resultierte.

In der Vergegenwärtigung realer und existierender Dinge handelt es sich nicht „um eine mechanische Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern durch Imagination wird der Künstler in die Lage versetzt, den höchsten und vollständigen Ausdruck der wirklichen Dinge zu schaffen.“<sup>185</sup> Die Aussage verweist darauf, dass sowohl die Verwendung des Begriffs Realismus als auch die Verwendung des Adjektivs realistisch doppeldeutig sein kann. Einerseits kann die Darstellungsweise „realistisch“ für exakt geschilderte Naturanschauung stehen, andererseits etablierten sich in realistischen Bildern Themen wie Konflikte, Missstände und Widersprüche in

---

<sup>181</sup> Wolf 2002, S. 26.

<sup>182</sup> Wolf 2002, S. 26.

<sup>183</sup> Pochat 1986, S. 555.

<sup>184</sup> Wolf 2002, S. 27.

<sup>185</sup> Kultermann 1998, S. 150.

Alltag- und Gesellschaftsleben. Dieser Doppelcharakter wird in der Unterscheidung „realistisch-naturalistisch“ offenbar. Der Naturalismus, als Sonderform des Realismus, ist charakterisiert durch „das Bestreben, die Natur ohne Idealisierung so wirklichkeitsnah wie möglich wiederzugeben.“<sup>186</sup> Aus dem Doppelcharakter erwuchs ein Mehrfachcharakter, da die Darstellung von Wirklichkeit nichts mit einer Abbildhaftigkeit zu tun hat, sondern mit der Darstellung von Wirklichkeitswahrnehmung. Die permanente Verschiebung von Realitäten macht eine exakte Definition unmöglich.

### **3.1.1. Realistische Strömungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts**

Überblickt man die Literatur zur Kunst des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, so lassen sich unterschiedliche Formen von Realismus ausmachen, die sich jeweils durch ihre davor gesetzten Adjektive ganz wesentlich in ihrer Wirklichkeitsauffassung unterscheiden.

Die nachfolgende Skizzierung ausgewählter realistischer Strömungen erhebt nicht den Anspruch vollständig zu sein, sondern dient als Anschauung für die Vielfalt der Ausprägungen und für die Anstrengung, diese stilbegrifflich zu unterscheiden.

In der Malerei der Zwischenkriegszeit kam der künstlerischen Erfassung von Realität erhöhte Bedeutung zu. Kurz nach dem Ersten Weltkrieg entstanden viele Schulen, Richtungen und Positionen der realistischen Malerei wie etwa der Expressive Realismus, der Verismus und die Neue Sachlichkeit,<sup>187</sup> die sich parallel zu den abstrakten und konstruktivistischen Bestrebungen der Zeit entwickelten. Die Abkehr von den avantgardistischen Richtungen nach dem Ersten Weltkrieg und die Hinwendung zur Schilderung von Kriegsgräuel, Alltagsproblemen und gesellschaftlichen Missständen verband Künstler wie Ernst Barlach (1870-1938), Käthe Kollwitz (1867-1945), Max Beckmann (1884-1950), George Grosz (1893-1959) oder Otto Dix (1891-1969). „Die große Verbreitung, die die realistische Malerei auf internationaler Ebene zwischen den beiden Weltkriegen fand, verleiht ihr trotz ihres konservativen Charakters großes Gewicht.“<sup>188</sup> Der hier angesprochene „konservative Charakter“

---

<sup>186</sup> Hartmann 1996, S. 1057.

<sup>187</sup> Murken/Murken 1991, S. 123.

<sup>188</sup> Murken/Murken 1991, S. 123.

bezieht sich auf eine figurative, gegenstandsbezogene Malerei im Vergleich zur Avantgarde, die in Abkehr davon, im Neuen, im Innovativen das Fortschrittliche sah, das als entscheidender Motor der Moderne fungierte.

War der Verismus durch seine „bohrende, minuziöse Genauigkeit“<sup>189</sup> und die Neue Sachlichkeit durch „die Nüchternheit und Schärfe des Blicks und eine unsentimentale, von Emotionen weitgehend freie Sehweise“<sup>190</sup> gekennzeichnet, so blieb die Bestimmung des Expressiven Realismus relativ offen: „Die Begriffsbezeichnung 'Expressiver Realismus' wurde gewählt, weil sie allgemein genug bleibt, um keine Stilgeschlossenheit vorzutäuschen, wo es sich nur um die Gemeinsamkeit einer künstlerischen Grundhaltung handelt. Sowohl der Begriff 'Realismus', als auch die Bestimmung 'expressiv' sind Kennzeichnungen von immer wiederkehrenden Einstellungen. In ihrer Verbindung grenzen sie die von ihnen bezeichneten Gestaltungsmöglichkeiten deutlich genug von anderen Richtungen ab, umfassen aber immer noch ein breites Spektrum individueller Ausformungen.“<sup>191</sup> Die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten realistischer Kunst stilistisch zu erfassen, stellte eine große Herausforderung dar, dennoch begleiteten Definitionen der realistischen Strömungen das 20. Jahrhundert bis in die 1970er Jahre.

Einfacher schien die Kategorisierung des Sozialistischen Realismus. „Mit dem Begriff 'Sozialistischer Realismus', wie er seit 1945 für die ehemalige Deutsche Demokratische Republik sowie für den unter sowjetischer Oberherrschaft stehenden Ostblock überhaupt als verbindlich sich herausgebildet hat, ist ganz allgemein die künstlerische Ausdrucksform gemeint, die von den kommunistischen Machthabern zur politisch-ideologischen Massenbeeinflussung eingesetzt wurde.“<sup>192</sup> Die Wurzeln des Sozialistischen Realismus liegen in den 1920er Jahren. Bereits Lenin und später Stalin lehnten moderne Tendenzen in der Kunst vehement ab. Schließlich wurde der Sozialistische Realismus von Stalin 1932 zur offiziellen Kunstrichtung erklärt. „Nach Kriegsende stellte man schließlich innerhalb der gesamten Ostblockstaaten verbindliche Regeln für die Kunst des Sozialistischen Realismus auf.“<sup>193</sup> Die Malerei war figürlich-realistisch, die Themen bezogen sich auf die Darstellung der Welt der

---

<sup>189</sup> Richter 1993, S. 142.

<sup>190</sup> Richter 1993, S. 145.

<sup>191</sup> Zimmermann 1980, S. 155.

<sup>192</sup> Murken/Murken 1991, S. 168.

<sup>193</sup> Murken/Murken 1991, S. 168.

Arbeiter, der Bauern oder der Soldaten. Ergebnis waren typisierte Gestalten in heroisch, pathetischer Inszenierung in kühler Formenstrenge. Die Darstellung des Typischen bedeutete gleichzeitig einen Mangel an Individualität, die Helden blieben anonym. Es sollte in erster Linie „unbeirrbarer Optimismus“<sup>194</sup> verbreitet werden. Zweifel und Konflikte des sozialistischen Lebens hatten keinen Platz.

Mit der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) im Herbst 1949 wurden die Grundsätze des Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung für den Osten Deutschlands verbindlich. War das offizielle Kunstschaffen in den 1950er Jahren „linientreu“, so kam es Anfang der 1960er Jahre zu einer Erweiterung der Thematik und zu stilistischer Breite.<sup>195</sup> 1958 veröffentlichte Georg Lukács das Buch „Wider den mißverstandenen Realismus“, in dem er von der doktrinären Auslegung des Sozialistischen Realismus abwich und räumte „neben der ästhetischen Position des sozialistischen Realismus, eine weitere Möglichkeit, die des kritischen Realismus ein.“<sup>196</sup>

Die Künstler rückten ab von der Darstellung der idealisierten Gesellschaft und versuchten zu einem persönlichen Standpunkt zu kommen. Im Schaffen von Willi Sitte (1921-2013) tauchen ab Mitte der 1960er Jahre Akt- und Liebespaarbilder auf. Selbst die Hauptvertreter der offiziellen Kunst wie die Maler Bernhard Heisig (1925-2011), Wolfgang Matheuer (1927-2004) und Werner Tübke (1929-2004) erweiterten „das starre Realismus-Konzept mit Stilelementen, die bis dahin tabu gewesen waren, indem sie [...] Simultan-Montagen kunstgeschichtlicher Zitate lieferten, von Dix, Grosz und Beckmann über Picasso, Léger, Kokoschka und Corinth bis hin zu Bosch, Brueghel und Grünewald.“<sup>197</sup> Das Historienbild erfuhr durch diese Rückgriffe auf die Kunstgeschichte eine Aktualisierung.

Abseits des aufoktroierten Sozialistischen Realismus in Osteuropa entwickelte sich nach 1945 in den westlichen Gesellschaften eine kritische und politische Kunst. Wenn auch Kritik in demokratischen Verhältnissen zum täglichen Leben gehört, so ist es keineswegs selbstverständlich, dass kritische Kunst in der Öffentlichkeit gese-

---

<sup>194</sup> Richter 1993, S. 155.

<sup>195</sup> Ausschlaggebend waren die Beschlüsse der zweiten „Bitterfelder Konferenz“ 1964.

<sup>196</sup> Barron/Eckmann 2009, S. 67.

<sup>197</sup> Richter 1993, S. 155.

hen, wahrgenommen und akzeptiert wird. Obwohl es in Italien, Spanien, Deutschland und Österreich kritische Positionen nach 1945 gab, waren diese im Vergleich mit anderen Kunstströmungen häufig eine Randerscheinung.

Eine spezielle Richtung des Sozialistischen Realismus entfaltete sich in Italien. Die als „Realismo“ oder auch „Neorealismus“ bezeichnete Kunst wurde stark von der Kunst Pablo Picassos beeinflusst. Als Hauptvertreter gilt Renato Guttuso (1911-1987), der einen sozial engagierten Realismus verfolgte, politische Aussagen formal beziehungsweise inhaltlich inkludierte und somit in seinen Bildern eine kritische Haltung gegenüber den gesellschaftspolitischen Vorgängen manifestierte.<sup>198</sup>

In den 1960er Jahren etablierten sich als Gegenreaktion auf die Abstraktion neue Formen des Realismus in Europa. 1960 organisierte der französische Kritiker Pierre Restany in der Mailänder Galerie Apollinaire eine Gruppenausstellung unter dem Titel „Les Nouveaux Réalistes“. „Gemeint war mit dem missverständlichen Begriff Neuer Realismus alles andere als eine mimetische oder sozialpolitisch engagierte Kunst, mit der man im Allgemeinen Realismus verbindet. [...] Der Programmpunkt, auf den man sich einigte, bestand schlichtweg darin, einen ‘neuen Zugang zur Wahrnehmung’ einzufordern. [...] Assemblage und Objektkollage waren die bevorzugten künstlerischen Techniken. Als neues Credo stand die Formel von der ‘Aneignung’ von Realität im Vordergrund.“<sup>199</sup> Mit dieser Forderung erweiterten sich die traditionellen Kunstgattungen. Eingang in die Kunst fanden reale Objekte wie Alltagsgegenstände und gewöhnliche Fundstücke sowohl in der Malerei als auch in der Bildhauerei. Neben Assemblage und Objektkunst gehören auch Happening, Fluxus und Aktionismus zum Neuen Realismus.

Im Bereich der Malerei erweiterten sich die Formen des Realismus durch den amerikanischen „Fotorealismus/Hyperrealismus“, der durch „superscharfe, überexakte Wirklichkeitswiedergabe“<sup>200</sup> charakterisiert ist. Anders der „Figurative Realismus“,

---

<sup>198</sup> Sager 1973, S. 206-207.

<sup>199</sup> Reißer/Wolf 2003, S. 116.

<sup>200</sup> Richter 1993, S. 225.

bei dem das Thema „die Realität der unmittelbaren Erscheinungswelt, Mensch und Gegenstand selbst, nicht ihr schon fotografisch fixierte zweite Wirklichkeit ist.“<sup>201</sup>

Eine weitere Spielart in Fortführung der Neuen Sachlichkeit ist der „Symbolische, magische und visionäre Realismus“<sup>202</sup>, bei dem Maler wie der Amerikaner Richard Lindner (1901-1978) oder der Deutsche Konrad Klapheck (geb. 1935) „ihren Bildinhalten eine über die vordergründige Wahrnehmbarkeit hinausreichende, symbolische, magische oder visionäre Bedeutung geben.“<sup>203</sup>

1973 erschien Peter Sagers „Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit“<sup>204</sup> mit der Untersuchung und Dokumentation realistischer Strömungen in Europa und Amerika. Kurze Zeit später wurden stilistische Kategorisierungen in Frage gestellt, stilbegriffliche Einordnungen erwiesen sich angesichts des Pluralismus der Postmoderne als obsolet und das „Problem des Stils“ gehört zu aktuellen Problemfeldern der heutigen Kunstwissenschaft.<sup>205</sup>

### **3.1.2. Realisten in Österreich in den 1950er und 1960er Jahren**

In Österreich entstand im Laufe der 1950er Jahre als Gegenspielart zur Abstraktion die Gruppe „Wiener Schule des phantastischen Realismus“. Die Bezeichnung wurde vom Kunstkritiker Johann Muschik getroffen und etablierte sich als feststehender Begriff 1959 durch die erste große Gemeinschaftsausstellung in der Österreichischen Galerie im Belvedere.<sup>206</sup> Das Zusammenfassen von Arik Brauer (geb. 1929), Ernst Fuchs (geb. 1930), Rudolf Hausner (1914-1995), Wolfgang Hutter (1928-2014) und Anton Lehmden (geb. 1929) zu einer Gruppe, verhalf den „Phantasten“ sich im Ausstellungsgeschehen und auf dem Kunstmarkt zu behaupten. Vermittelt durch Edgar Jené (1904-1984) rezipierten die Maler den Surrealismus der Zwischenkriegszeit und schufen Werke mit phantastischen Welten in altmeisterlicher Schichten- und Lasurmalerei.

---

<sup>201</sup> Sager 1973, S. 141.

<sup>202</sup> Richter 1993, S. 232.

<sup>203</sup> Richter 1993, S. 234.

<sup>204</sup> Sager 1973.

<sup>205</sup> Vgl. Held/Schneider 2007, S. 337-350.

<sup>206</sup> Gratzner 2008, S. 202.

Neben den „Phantasten“ traten ab Mitte der 1950er Jahre einige Künstler an, die im sozialpolitischen Engagement einen gemeinsamen Nenner in ihrer künstlerischen Einstellung fanden.<sup>207</sup> Dazu gehörten neben Fritz Martinz, Georg Eisler, Alfred Hrdlicka und Rudolf Schönwald. Ihre Bekanntschaft ging auf die Akademiezeit zurück und mit der Mappe „Soldatentreffen“ 1954 bekundeten sie in einer Gemeinschaftsarbeit ihre kritische Haltung gegenüber dem Krieg und seinen Folgen. Diese erste Gruppenbildung war von kurzer Dauer und fand keine Fortsetzung in einem gemeinsamen künstlerischen Vorgehen. Erst 1969 in der Ausstellung „Figur. Wiener Naturalisten“ traten die Künstler Martinz, Eisler, Hrdlicka, Schönwald, erweitert um Rudolf Schwaiger, als Gruppe wieder in Erscheinung und untermauerten ihre künstlerische Einstellung: „Die Künstler der Gruppe ‚Figur‘ sahen sich als dezidierte Realisten.“<sup>208</sup> In den Jahren, die dazwischen lagen, bildeten sich jeweils charakteristische Eigenschaften heraus, die sich in der stilistischen Vielfalt der genannten Künstler ausdrückte.

Im Folgenden behandle ich die einzelnen Künstler der Gruppe „Figur“ näher, so wie dies in der Rezeptionsgeschichte festgehalten wurde.<sup>209</sup>

Georg Eisler (1928-1998), Sohn des Komponisten Hanns Eisler, kam 1946 aus dem Exil in England nach Wien zurück. Er hatte bei Oskar Kokoschka 1944 in London Privatunterricht und nahm nach seiner Rückkehr in der „Abendakt“-Lehrveranstaltung bei Herbert Boeckl an der Wiener Akademie teil.<sup>210</sup> Hier wurde der Grundstein zur Freundschaft mit Fritz Martinz, Alfred Hrdlicka und Rudolf Schönwald gelegt. In ihnen „fand er Gesinnungsgenossen im Engagement für eine kritisch-realistische Kunst.“<sup>211</sup> 1950 entstand das „Kriegsbild“ (Abb. 229), in dem Soldaten und Zivilisten mitten im Kampfgeschehen dargestellt sind. Der Repräsentant des Militärs als gestikulierende Rückenfigur steht dem frontal dargestellten statischen Priester, als Stellvertreter der Kirche, diametral gegenüber. Dieses Bild kann in der Thematik als Fortsetzung von Oskar Kokoschkas „Anschluss - Alice in

---

<sup>207</sup> Etliche andere Künstler, die ebenfalls den Realisten zugerechnet wurden, wie Hans Escher, Hans Fronius, Axl Leskoschek, u.a. werden hier nicht näher behandelt. Vgl. Kat. Ausst. Kunstforum Länderbank 1987 und Kat. Ausst. Kleine Galerie 1996.

<sup>208</sup> Schmied 2002, S. 148.

<sup>209</sup> Vgl. Schmied 2002, S. 148.

<sup>210</sup> Frodl 1997, S. 189.

<sup>211</sup> Schmied 2002, S. 148.

Wonderland“, 1942 (Abb. 230) gesehen werden. Eisler scheint hier ebenso wie Koschka das untätige Verhalten der Kirche angesichts von Kriegsgräueln anzuprangern.

In den 1960er Jahren wandte sich Eisler der Darstellung von Akten zu. „Die Modelle“ (Abb. 231) aus dem Jahr 1961 stehen in einem düsteren Atelier, zwanglos und unbeobachtet, denn sie warten auf Kaffee, welchen eine Figur im Vordergrund zubereitet. In der ruhigen, harmlosen Schilderung einer Pause schuf Eisler eine Atelierszene, die ihn als Beobachter auf Distanz offenbarte. Diese Haltung nahm er auch im Bild „Interieur“ (Abb. 232), entstanden in den Jahren 1965/66, ein. Obwohl die Modelle näher an den Betrachter herangerückt sind, scheinen sie unter sich zu sein.

Gegen Ende der 1960er Jahre trat das sozialpolitische Schaffen wieder in den Vordergrund. 1968/69 entstanden mehrere Bilder mit Laufenden (Abb. 233), die sich auf Demonstrationen in der politisch brisanten Phase der 1968er Bewegung bezogen.<sup>212</sup> Stilistisch wandelte sich Eislers Malerei von einer stark grafischen Fixierung der Motive hin zum malerischen Duktus mit farblich nuancierten Pinselstrichen und strukturierten Flächen. Als Stilmittel bildete Georg Eisler eine Hell-Dunkel-Malerei heraus, die im Bild „Modelle“ noch an klassischen Vorbildern geschult war, wohingegen er am Ende der 1960er Jahre den Hell-Dunkel-Kontrast koloristischer umsetzte.

Ab den 1970er Jahren entstanden Landschaftsbilder, Stadtszenen und Porträts, die Eislers Schaffen bis an sein Lebensende bestimmten. Er malte „den Menschen als gesellschaftliches Wesen, als *zoon politikón*“, als Geschöpf der modernen Metropole, als ‚Großstadttier‘.“<sup>213</sup> Eisler hielt den Menschen in seiner Umgebung fest, im Kaffeehaus, in der Straßenbahn, im Wartesaal, auf dem Markt. Dabei zeigte er ihn als abhängig von seiner Umwelt, gleichzeitig aber auch als isoliertes und einsames Wesen, so wie im großformatigen Gemälde „Grosses Kaffeehaus“ (Abb. 234) dargestellt.

Rudolf Schönwald (geb. 1928), ein „Entwurzelter“ wie Eisler – „flüchtete 1943 nach Ungarn und überlebte als Lagerhäftling und U-Boot“<sup>214</sup> – studierte von 1948-1955

---

<sup>212</sup> Clair 1997, S. 37-39.

<sup>213</sup> Schmied 2002, S. 148.

<sup>214</sup> Schönwald 2005, o. S.

Malerei an der Akademie der bildenden Künste bei Joseph Dobrowsky und Christian Ludwig Martin. Zum Kreis seiner Mitstudenten gehörte Alfred Hrdlicka. Lagen Schönwalds Anfänge in der gegenständlichen Malerei, so widmete er sich nach dem Gemeinschaftswerk „Soldatentreffen“ 1954 vornehmlich der Graphik. „Die alte literarische Ader kommt wieder zum Durchbruch, er wendet sich der zyklischen Graphik zu, macht Illustrationen.“<sup>215</sup> 1955 entstand der Lithographiezyklus „Candide“ und 1957 der Radierzyklus „Die Abenteuer des Captain Singleton“ nach Daniel Defoe. Der Vorgang des Druckens faszinierte Schönwald, er kombinierte Kaltnadel, Aquatinta, Aussprengverfahren und Ätzzradierung. In seiner Radierwerkstatt<sup>216</sup> entstanden Lithographien, Radierungen und Holzschnitte: 1964/65 nach François Rabelais „Gargantua und Pantagruel“ und der Holzschnittzyklus „König Ubu“ (Abb. 235, 236). Nach Alfred Jarry (1873-1907) stellte er die animalische Monstrosität des Königs in einer blattformatsprengenden grotesken Figur dar, die gleichzeitig seine Gefräßigkeit, aber auch seine Machtbesessenheit beinhaltet. Von 1968 bis 1974 zeichnete Rudolf Schönwald den Comic-Strip GOKS für das Neue Forum Wien. Seine Frau seit 1966, Gilli Hillmayr, verfasste die Texte.

Als technischer Leiter des Theaters am Fleischmarkt<sup>217</sup> war Schönwald 1959 bei Georges Mathieus (1921-2012) Aktionsmalerei<sup>218</sup> dabei. 1960 assistierte er Markus Prachensky (1932-2011) bei der Vorführung seiner Peinture Liquid im Stadttheater Aschaffenburg. Rudolf Schönwald wurde 1976 als Professor für Bildnerische Gestaltung an die Technische Hochschule Aachen berufen und war bis 1993 in dieser Position tätig.

In den frühen 1950er Jahren war das Werk von Alfred Hrdlicka (1928-2009), der ein Doppelstudium an der Akademie der bildenden Künste absolvierte – von 1946-1953 Malerei bei Josef Dobrowsky und von 1953-1957 Bildhauerei bei Fritz Wotruba – durch die Malerei bestimmt. „Der Krieg im Fernen Osten“, 1950 (Abb. 237) – be-

---

<sup>215</sup> Diemer 1969a, S. 14.

<sup>216</sup> 1965 richtete sich Rudolf Schönwald eine Radierwerkstatt im 3. Bezirk, im Hinterhof der Pfefferhofgasse 5 ein, die er bis 2012 betrieb.

<sup>217</sup> 1958 von dem Schauspieler Herbert Wochinz (1925-2012) gegründet. Dort fanden Erstaufführungen von Stücken der französischen Avantgarde statt.

<sup>218</sup> Georges Mathieu: Die Huldigung an den Connétable von Bourbon/Hommage au Connétable de Bourbon, Urheber der Plünderung von Rom, Öl auf Leinwand, Wien, Theater am Fleischmarkt, 2. April 1959.

zugnehmend auf den Koreakrieg – zeigt skurrile, groteske Gestalten, die trotz Kriegshandlungen, Mord und Folter ihrem gewohnten Lebensstil nachgehen. Sowohl stilistisch als auch thematisch griff Hrdlicka auf das Vorbild George Grosz zurück. In der Malerei widmete er sich Aktdarstellungen wie die beiden Bilder „Stehende“ (Abb. 238) und „Modell und Ofen“ (Abb. 239) belegen. Hier schuf Hrdlicka Werke, die einer naturalistischen Farbigkeit verpflichtet waren. Als Höhepunkt der großformatigen Malerei kann das Bild „Die Badenden“, 1955-1960 (Abb. 240) gelten, in dem der Künstler auf ein Ereignis im Zweiten Weltkrieg Bezug nahm, das durch einen Freund der Familie vermittelt wurde: Das Bad von Gefangenen mündete in ein Massaker.<sup>219</sup>

Ab den späten 1950er Jahren konzentrierte sich Hrdlicka auf das bildhauerische Schaffen und auf graphische Zyklen. In der Bildhauerei verfolgte der Künstler nicht das Abstrahieren der Figur wie von Fritz Wotruba nach 1945 propagiert, sondern setzte bei frühen Wotruba-Werken an und schuf monumentale Torsi, wie den „Gekreuzigten“, 1959 (Abb. 243). „Durch seinen Realismus stellte er aber auch revolutionär die These des Irrwegs von Kubismus und Abstraktion in den Raum.“<sup>220</sup> Zu Themen der christlichen Ikonographie gesellte sich die Mythologie (Marsyas, Orpheus) und die Darstellung von Mördern (Haarmann, Martha Beck). Hrdlickas Kunst löste einerseits öffentliche Diskussionen aus, andererseits schuf er, auf historische Bezüge rekurrierend, eine eigenständige Position, in der er die existentielle Bedingtheit des menschlichen Daseins in ein neues Licht rückte. Sein „Generalthema war das spezifische Verhältnis der Epoche zum Körperlichen, Nackten. Die Wahrheit und Wirklichkeit dieses Körperlichen vom Striptease bis zum KZ und zur Herztransplantation.“<sup>221</sup> In seinen großen Radierzyklen „Winkelmann“, „Haarmann“ und „Roll over Mondrian“, in denen Hrdlicka „Krieg, Mord, Totschlag, Kreuzigung, KZ-Gräuel, Obszönität“<sup>222</sup> darstellte, stieß er an Tabus der gesellschaftlichen Moral.

In Alt-Erlaa realisierte Hrdlicka zwei Fresken (Abb. 241 und 242), die sich auf das Medium Fernsehen beziehen. In einem infernalischen Szenario breitet Hrdlicka vor dem Bildschirm Abscheulichkeiten des Lebens aus. Der Künstler lieferte

---

<sup>219</sup> Husslein-Arco/Weidinger 2010, S. 33-37.

<sup>220</sup> Boeckl 2002, S. 230.

<sup>221</sup> Diemer 1969b, S. 75.

<sup>222</sup> Diemer 1969b, S. 75.

einen aktuellen Bezug, in dem er aufzeigte, wie sich Technik und ihre Innovationen auf die Gesellschaft auswirken kann.

Im Jahr 1969 erweiterte Rudolf Schwaiger (1924-1979) die Gruppe „Figur“ um eine bildhauerische Position. Schwaiger hatte ebenfalls bei Fritz Wotruba studiert – von 1946-1951 – und schloss 1958 Bekanntschaft mit Alfred Hrdlicka, als dieser sein Atelier in Simmering bezog und Nachbar von Schwaiger wurde. So wie Hrdlicka lehnte Schwaiger Wotrubas Formenkanon ab und entwickelte im Bereich der menschlichen Figur genau das Gegenteil: Statt kubisch und tektonisch waren die bildhauerischen Arbeiten von Schwaiger – in Stein oder Holz – rund, weich und voll. Die Skulptur „Drei Grazien“, 1968 (Abb. 244) zeigt dieses Figurenideal in Marmor oder „Ilsebill“ (Abb. 245) in Holz. Die Modellierung, die Haltung, die runden, dral- len Formen erfüllen die Forderung nach dem Lebendigen und Fleischlich- Sinnlichen.<sup>223</sup>

Adolf Frohner (1934-2008), der im Zusammenhang mit der Foyergestaltung in Alt- Erlaa den Kreis der Realisten der ersten Stunde erweiterte, hatte seine künstlerischen Anfänge im Wiener Aktionismus. 1962 war er, gemeinsam mit Otto Mühl und Her- mann Nitsch, Protagonist bei der 1. Aktion Blutorgel. Bis Mitte der 1960er Jahre fertigte er Matratzenbilder und Materialcollagen. Anschließend, in einer zweiten Phase, wandte er sich der Zeichnung zu. Die Linie wurde tragendes Element, vor- nehmlich auf Leinwand oder Holzplatte.<sup>224</sup> Ende der 1960er Jahre entstanden groß- formatige Frauenbilder wie etwa „Die drei Grazien“ (Abb. 246). Entgegen den male- rischen Vorbildern zu diesem Thema – Raffael und Rubens – tragen die drei Frauen Höschen, Strümpfe und Stöckelschuhe. Die Körper sind unförmig, der Ausdruck der Gesichter ist zu Grimassen gesteigert. Die Darstellung entbehrt jede Schönheit und Eleganz.

In den monumentalen Gemälden für Alt-Erlaa – ausgeführt in Bleistift, Gra- phitkreide und Tempera – thematisierte Frohner „Künstler und Gesellschaft“. (Abb. 247) beziehungsweise „Gewalt und Gleichgültigkeit“ (Abb. 247). In einer friesarti- gen Anordnung der Menschengruppen empören sich in der linken Hälfte aufgebracht-

---

<sup>223</sup> Diemer 1969c, S. 59.

<sup>224</sup> Vgl. Borchhardt-Birbaumer 1991, S. 36.

te Damen der Gesellschaft über die Szenen von Folter, Tod und sexueller Unterwerfung, die sich rechts abspielen. Die Gegenüberstellung zweier kontroverser Pole wird auch in „Gewalt und Gleichgültigkeit“ zum zentralen Anliegen. Während links Gewalt an Frauen verübt wird, bleibt die Gruppe rechts mit maskierten Gesichtern von diesem Vorgehen unberührt. In der Darstellung von übertriebenen, deformierten Körpern und grimassenartigen Gesichtern fand Frohner ein Mittel, menschliches Verhalten, das zwischen Anteilnahme und Passivität pendelt, zu kritisieren.<sup>225</sup>

Im Jahr 1968 vereinte Otto Breicha fünf Künstler und eine Künstlerin – Martha Jungwirth (geb. 1940), Wolfgang Herzig (geb. 1941), Kurt Kocherscheidt (1943-1992), Peter Pongratz (geb. 1940), Franz Ringel (1940-2011), Robert Zeppel-Sperl (1940-2005) – zu einer Gruppe und präsentierte sie in der Secessions-Ausstellung unter dem Titel „Wirklichkeiten“. Der Titel „Wirklichkeiten“ erscheint wie eine ironische Antwort auf den Diskurs Realismus versus Abstraktion und verweist auf den unorthodoxen Wirklichkeitsbegriff. Im Plural verwendet, deutet er an, „dass jeder der Künstler, die sich hier zusammengefunden hatten, seine eigene Wirklichkeit mitbrachte und nicht aufgeben wollte.“<sup>226</sup>

Die unterschiedliche Wirklichkeitswahrnehmung drückte sich in sehr disparaten Kunstwerken aus. Franz Ringel schuf hässliche Wesen, sehr oft eine Kasperl-Figur (Abb. 248), die er mit Magen und Darm darstellte und die mit neuester Technik, hier mit dem von Walter Pichler kreierte Fernsehhelm, konfrontiert sind. In der Darstellung des weiblichen Aktes (Abb. 249) steigerte Ringel die Hässlichkeit durch Deformierung und berührte die Themen Gewalt und Brutalität.<sup>227</sup>

Ganz anders Peter Pongratz, der, inspiriert von der Kunst Jean Dubuffets und der Art Brut, in dieser Phase Werke schuf, die sich mit Querschnitten beschäftigten. Im „Selbstporträt mit Frau“ (Abb. 250) erscheinen die beiden Konterfeis als Teil einer komplexen, verschlungenen Komposition, die von organischen Querschnitten mit pelzig umschlossenen Gliedmaßen eingefasst sind.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Gesiba 1977.

<sup>226</sup> Schmied 1996, S. 47.

<sup>227</sup> Borchhardt-Birbaumer 1991, S. 38.

<sup>228</sup> Borchhardt-Birbaumer 1991, S. 38.

Die ursprüngliche Intention der Künstler der „Wirklichkeiten“ war vor allem, sich durch möglichst triviale und unzeitgemäße Bildinhalte von den Malern der Abstraktion deutlich zu unterscheiden.

### 3.1.3. Realismusdebatte der Zwischenkriegszeit

Die Mehrdeutigkeit des Begriffs Realismus löste bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Debatte aus, die sich durch die Schwierigkeiten einer exakten Definition ergaben. Diese setzte sich im 20. Jahrhundert fort.

Als Beispiel für die Auseinandersetzung in der Kunsttheorie am Ende des 19. Jahrhunderts sei hier der deutsche Kunsttheoretiker Konrad Fiedler (1841-1895) angeführt, der Kunst als „Ausdrucksästhetik“ darlegte und sich mit der Frage nach dem Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit beschäftigte. „Die Frage, ob die Kunst realistisch, also an einer Wirklichkeit, oder idealistisch, also an nichtkünstlerischen Ideen orientiert sei, hat Fiedler schlicht für eine falsch gestellte Frage gehalten.“<sup>229</sup> Fiedler fand zu folgender Feststellung: „Die Kunst ist immer realistisch, weil sie das hervorbringen sucht, was dem Menschen allererst Realität ist, und sie ist immer idealistisch, weil alle Realität, die sie schafft, ein Produkt des Geistes ist.“<sup>230</sup>

Bei dieser Einschätzung, die eine Nivellierung in der Realismusdebatte bedeutete, ist es nicht geblieben. In der Zwischenkriegszeit fanden in ganz Europa Auseinandersetzungen um realistische Tendenzen statt. Im deutschsprachigen Raum kam es 1937/38 in der Theoriedebatte „Realismus oder Expressionismus?“ zu kontroversen Erörterungen, die – in Literaturtheorie und Philosophie ausgetragen – weitreichende Folgen für die bildende Kunst hatte.<sup>231</sup> Über die Expressionismusdebatte entfachte sich ein Streit über die Auslegung des Realismusbegriffs zwischen dem deutschen Philosophen Ernst Bloch (1885-1977) und dem ungarischen Literaturtheoretiker Georg Lukács (1885-1971). Letztlich betraf der Kern dieser Debatte die „Aktualität des Realismus als ästhetische Kategorie“<sup>232</sup>. Bertolt Brecht (1898-1956) war ebenfalls in

---

<sup>229</sup> Liessmann 1999, S. 94.

<sup>230</sup> Fiedler 1991, S. 38.

<sup>231</sup> Peters/Prügel 2009, S. 65.

<sup>232</sup> Peters/Prügel 2009, S. 65.

die Debatte eingebunden. Er wandte sich gegen Lukács und seiner Forderung nach einer „traditionell vertrauten Lesbarkeit realistischer Kunst.“<sup>233</sup> Das Mittel der Verfremdung, das Brecht einführte, sah vor, dass „Bekanntes als etwas Fremdes wahrgenommen werden soll, um so die Möglichkeit der Veränderung des Bekannten wahrzunehmen.“<sup>234</sup> Für Brecht war „realistische Kunst die, welche die Realität gegen Ideologien führt und ein realistisches Denken, Fühlen und Handeln ermöglicht.“<sup>235</sup>

Die Debatte über die ästhetischen Kategorien von Realismus fand zu diesem Zeitpunkt keine Fortsetzung. Dafür wurde die Realismusdebatte mit weitreichenden Konsequenzen nach 1945 fortgeführt.

### **3.1.4. Realismusdebatte der 1950er und 1960er Jahre**

Bereits in der Zwischenkriegszeit bestanden Vorurteile gegenüber dem malerischen Realismus. Als rückständig und reaktionär bezeichnete man die Hinwendung zur Darstellung von Wirklichkeitsverhältnissen gegenüber avantgardistischen – abstrakten und konstruktivistischen – Formen der Zeit.

Nach 1945 geriet der Realismus in den Ideologiekonflikt des Kalten Krieges und wurde auf westlicher Seite vollkommen abgelehnt. Hintergrund war der von den USA initiierte Marshallplan zum Wiederaufbau: „Neben der Einführung moderner Ideen und Produktionsweisen sichert der Marshallplan durch Einführung US-amerikanischer Konsumgüter und Lebensstile auch die ideologische Westintegration Österreichs.“<sup>236</sup> Im Österreich der Besatzungszeit war der Begriff „Realismus“ schwer belastet. Die damit verbundene Nähe zum Sozialistischen Realismus war gerade bis 1955 mit der Nähe zur Besatzungsmacht der Sowjetunion verbunden.

War Viktor Matejka (1901-1993) als Vertreter der KPÖ von 1945-1949 Kulturstadtrat in Wien, so war auf Bundesebene dem Schriftsteller und KPÖ-Politiker Ernst Fischer (1899-1972) nur eine kurze Phase – er war Staatssekretär für Volksaufklärung, Unterricht, Erziehung und Kultur vom 27. April bis 20. Dezember 1945 – in der provisorischen Staatsregierung vergönnt. Nach der ersten Nationalratswahl

---

<sup>233</sup> Peters/Prügel 2009, S. 65.

<sup>234</sup> Peters/Prügel 2009, S. 65.

<sup>235</sup> Peters/Prügel 2009, S. 65.

<sup>236</sup> Stanka 2012, S. 5.

am 25. November 1945 in Österreich erreichte die KPÖ nur wenige Stimmen und war nicht mehr an der Regierung beteiligt. Als wichtigste kommunistische Intellektuelle im Land nach 1945 verlegten sich Ernst Fischer und Viktor Matejka auf publizistische Tätigkeiten. Fischer war von 1945 bis 1947 Chefredakteur der ersten Nachkriegszeitung „Neues Österreich“. Ab 1948 gab er zusammen mit Matejka und Bruno Frei das „Österreichische Tagebuch. Wochenschrift für Kultur, Politik, Wirtschaft“<sup>237</sup>, die kulturpolitische Zeitschrift der KPÖ, heraus.

Die offizielle Kulturpolitik von 1945 bis 1948 leitete eine entscheidende Wende ein, wie Matthias Boeckl 1995 in seinem Beitrag „Kulturnation Österreich“. Bemerkungen zu ausgewählten Kunstereignissen 1934 bis 1948“<sup>238</sup> plausibel darlegte. Er führte dies an zwei wichtigen Ausstellungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit vor Augen. Positionierte sich Österreich noch 1946/47 in einer Ausstellung in Zürich mit dem Titel „Meisterwerke aus Österreich“ „als das ‚Tor zum Osten‘, ein Topos, der zum Standardrepertoire der Kulturpolitik des Ständestaates gehörte,“<sup>239</sup> so versuchte man 1948 bei der Ausstellung „Entwicklung der österreichischen Kunst von 1897 bis 1938“ in der Akademie der bildenden Künste „eine Kontinuität der österreichischen Moderne über die Zäsuren beider Weltkriege hinweg und in enger Verbindung mit den französischen Entwicklungen zu konstruieren.“<sup>240</sup> Dies bedeutete auch von offizieller Seite eine eindeutige Öffnung gegenüber den Westmächten.

Wie heftig der Ost-West-Diskurs ausgefochten wurde, verdeutlicht das Ausstellungsgeschehen in Wien im Jahr 1947. Im Museum für angewandte Kunst fand die Ausstellung „Classiques de la Peinture Française moderne“ statt, die einen Querschnitt französischer Kunst von den Impressionisten und Paul Cézanne (1839-1906), über den Kubismus bis zu späteren Werken von Pablo Picasso (1881-1973) und Fernand Léger (1881-1955) zeigte.<sup>241</sup> Am gleichen Ort fand die Ausstellung „Sowjetische Malerei“ statt. Sie wurde organisiert vom Komitee für Kunstangelegenheiten beim Ministerrat der Sowjetunion und präsentierte vier russische Maler: Alexander Gerassimow (1881-1963), Sergei Gerassimow (1885-1964), Alexander Deineka

---

<sup>237</sup> Die Zeitschrift wurde später umbenannt in Tagebuch, ab 1969 in Wiener Tagebuch und existierte bis 1989. Bis 1969 wurde sie von der KPÖ finanziert.

<sup>238</sup> Boeckl 1996.

<sup>239</sup> Boeckl 1996, S. 40.

<sup>240</sup> Boeckl 1996, S. 40.

<sup>241</sup> Schmied 2002, S. 114.

(1899-1969) und Arkadij Plastow (1893-1972). Diese Konfrontation französischer Meister mit dem Sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung, die in monumentalen Formaten ihre gesellschaftspolitisch konformen Inhalte zeigten, verursachte höchste Polarisierung. Wurde die französische Kunst begeistert aufgenommen,<sup>242</sup> so war man über die sowjetische Kunstschau entrüstet. Wolfgang Hutter brachte es so zum Ausdruck: „In die Ausstellung sowjetischer Malerei ist man gegangen und hat alles gesehen, was man auch unter den Nazi gesehen hatte. Als junger Mann hatte man Lust zu schreien: Hoch lebe der freie Westen oder so etwas. Die Sowjets setzten das Haus der Kunst nahtlos fort, nur mit anderen Emblemen.“<sup>243</sup> Der Sozialistische Realismus sowjetischer Prägung wurde mit dem Realismus nationalsozialistischer Ästhetik gleichgesetzt und unter diesem Gesichtspunkt auf das Heftigste abgelehnt.

Betrachtet man die Institutionenlandschaft im ersten Jahrzehnt nach dem Krieg so stand die Akademie, die Secession, die Albertina, das Künstlerhaus, die Österreichische Galerie im Belvedere, das Rathaus und das Museum für angewandte Kunst, mit den Einschränkungen der Kriegsschäden, zur Verfügung.<sup>244</sup> Als kleinere Ausstellungsorte sind die Staatsdruckerei, die Galerie Würthle, die Neue Galerie, das Konzerthausfoyer und die Zedlitzhalle zu erwähnen. Das vielfältige Programm der Institutionen und Veranstaltungsorte unterteilte Boeckl in drei Themenkomplexe: „Ein wichtiges Anliegen war die Präsentation der westeuropäischen und amerikanischen Moderne in direkter Zusammenarbeit mit den Besatzungsmächten. Darüber hinaus wurde auch viel Wert auf österreichische Klassiker wie Alt, Romako und andere gelegt. Als dritter Themenkreis war aber vor allem die junge Wiener Kunstszene von Bedeutung, die in jener Zeit vor dem Siegeszug der abstrakten Malerei noch fast alle modernen Kunstströmungen wie den Surrealismus, den Kubismus, den Konstruktivismus und andere rezipierte.“<sup>245</sup> In dieser Aufzählung wird der Expressionismus nicht explizit erwähnt. Künstler wie Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Herbert Boeckl, Anton Kolig, Franz Wiegele, u.a., wurden ebenfalls als „Continuum“<sup>246</sup> der österreichischen Kunst in Ausstellungen präsentiert und rezipiert. Die nach der NS-

---

<sup>242</sup> Habarta 1996, S. 82.

<sup>243</sup> Zitiert in: Habarta 1996, S. 85.

<sup>244</sup> Boeckl 1996, S. 41.

<sup>245</sup> Boeckl 1996, S. 41.

<sup>246</sup> Institut zur Förderung der Künste in Österreich 1957.

Diktatur ehemals „Entartete Kunst“ wurde als Vorbild eingesetzt, um der Forderung nach einem kulturellen Wiederaufbau nachzukommen.

Mit dem „Art Club“ hatte die junge vitale Kunstszenen eine Plattform und mit der Gründung der Galerie nächst St. Stephan unter Monsignore Otto Mauer 1954 etablierten sich zwei Orte, die beide in ihren Programmen an der westlichen Ideologie orientiert waren.<sup>247</sup>

Der Realismus per se war durch die Nähe zum Sozialistischen Realismus desavouiert. „Die Option für die künstlerische Westorientierung war allgemein, was es jungen Künstlern wie Georg Eisler oder Alfred Hrdlicka, die sich im weitesten Sinn dem Realismus verpflichtet fühlten, lange Zeit sehr schwer machte, sich durchzusetzen.“<sup>248</sup> Von dieser komplexen Verknüpfung zwischen Kunst und Ideologie blieb die Rezeption des Werkes von Fritz Martinz nicht unbeeinflusst.

### **3.2. Figuration versus Abstraktion – Die Rezeption des Werks von Fritz Martinz in den 1950er und 1960er Jahren**

In den 1950er Jahren wurde Fritz Martinz nur vereinzelt von der Öffentlichkeit und von der Kunstszenen wahrgenommen. Als Mitglied der Secession ab 1949 war er in diesem Jahr im Rahmen einer Gruppenausstellung vertreten. Die nächste Schau, in der Martinz gezeigt wurde, fand 1953 in Wien statt. Die Präsentation der fünf österreichischen Künstler, die an der Biennale del Mare in Rimini teilnahmen – Hans Escher, Rudolf Hautzinger, Axl Leskoschek, Fritz Martinz und Karl Stark – wurden im Sowjetischen Informationszentrum<sup>249</sup> in der Treitlstraße gezeigt. Die „Österreichische Zeitung“ erwähnte die Ausstellung als „sehenswert.“<sup>250</sup> Die Zeitung „Der Abend“ berichtete sowohl am 11. Juli 1953 vom bevorstehenden Wettbewerb als auch im Dezember über die Ausstellung „Menschen am Meer“. Johann Muschik als Rezensent schrieb: „Ins Monumentale und in realistische Stärke strebt Fritz Martinz, der bei der Biennale del Mare den Ausländerpreis für Graphik bekam. Sein ‚Netzflicker‘, der bei der Arbeit auf dem Boden sitzend, die Beine von sich streckt, hat viel Kraft, sein ‚Werftarbeiter‘, der ein Schiff streicht, viel treffende Beobach-

---

<sup>247</sup> Vgl. Breicha 1981.

<sup>248</sup> Schmied 2002, S. 114.

<sup>249</sup> Ausstellungsdauer: 10. bis 23. Dezember 1953.

<sup>250</sup> Österreichische Zeitung, 23. Dezember 1953.

tung und Bewegung.“<sup>251</sup> Sowohl das Thema der Arbeit als auch die realistische Darstellung entsprachen der Linie der Sowjetunion. Johann Muschik (1911-1979), einflussreicher Kunstkritiker der 1950er und 1960er Jahre, schrieb ebenfalls für das „Wiener Tagebuch“. Muschik kannte Fritz Martinz bereits als Student der Akademie. Er besuchte ihn des Öfteren dort und verfolgte die Entwicklung seiner künstlerischen Arbeit.

Mit dem Erscheinen der Mappe „Soldatentreffen“, 1954, die nie ausgestellt wurde, sondern vielmehr ein Mittel sein sollte, sowohl kritisch die Folgen des Krieges aufzuzeigen als auch Geld zu verdienen, thematisch aber weder bei der KPÖ noch bei anderen Institutionen positiv angenommen wurde, beschäftigte sich sehr ausführlich Karl Röder im „Wiener Tagebuch“: „Eine Voraussetzung für die Mappe war die klare Vorstellung, an welches Publikum sie sich wenden sollte. Die Wahl des Themas verschloss von vorneherein die Möglichkeit einer Publizität durch den offiziellen Kunstbetrieb. Akzentuiert politische Themen sind dort nicht erwünscht, eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Soldatentreffen ist geradezu verboten.“<sup>252</sup> Röder beschrieb einzelne Blätter und endete den Artikel mit den Sätzen: „Ein Kollektiv junger Menschen hat sich an eine künstlerische Arbeit gewagt, die den Menschen helfen soll, die Gefahren besser zu verstehen und sich den Reihen jener anzuschließen, die bereits den bewussten Kampf gegen die Gefahr eines drohenden Krieges aufgenommen haben.“<sup>253</sup>

Mit diesen beiden offiziellen Ereignissen wurde Martinz von einem kleinen Kreis in Wien wahrgenommen. Das Sympathisieren mit der Linken, Ausdruck eines antifaschistischen Statements und einer Antikriegshaltung, erschlossen Martinz einen Bekanntenkreis, der sich von Viktor Matejka, Karl Röder bis Ernst Fischer erstreckte. Von der Kunstszene – sei es der Art Club oder Der Kreis – wurde Martinz kaum wahrgenommen. Wie Wieland Schmied über die Realisten resümierte: „Sie waren damals in der Szene nicht präsent. Mag sein, dass das auch daran lag, dass sie sich langsamer entwickelt haben als ihre Generationsgefährten, dass sie alles andere wa-

---

<sup>251</sup> Johann Muschik, Menschen am Meer, in: Der Abend, 15. Dezember 1953.

<sup>252</sup> Karl Röder, Soldatentreffen, in: Wiener Tagebuch, April 1954.

<sup>253</sup> Karl Röder, Soldatentreffen, in: Wiener Tagebuch, April 1954.

ren als ´Frühstarter´. Vor allem aber hatte es einen Grund: Sie passten nicht in das politische Klima. Denn sie begriffen sich allesamt als Realisten und standen links.“<sup>254</sup>

Anfang der 1960er Jahre erweiterten sich die Ausstellungsplattformen um das Museum des 20. Jahrhunderts im Schweizergarten – 1962 trat Werner Hofmann (1928-2013) als erster Direktor an – und um die Galerie im Griechenbeisl<sup>255</sup>, 1960 von der Malerin Christa Hauer (1925-2013) und dem Maler Johann Fruhmann (1928-1985) gegründet.

Mit der Ausstellung „Martinz-Hrdlicka“ (Abb. 252, 253) in der Wiener Kunsthalle Zedlitzgasse<sup>256</sup> (Abb. 251) wurde der Künstler zum ersten Mal groß in den damaligen Printmedien wahrgenommen. Der Ausstellungsort war zu diesem Zeitpunkt bereits in Diskussion zur Umgestaltung.<sup>257</sup> Historisch gesehen war die Wiener Kunsthalle ein bedeutender Standort der Zwischenkriegszeit, in dem der Hagenbund bis 1938 seine Ausstellungsplattform hatte. Die Wahl der beiden Künstler für die Wiener Kunsthalle bekam dadurch eine programmatische Note.

Fritz Martinz und Alfred Hrdlicka präsentierten ihre Werke der vergangenen acht Jahre. Das umfangreiche Schaffen Martinz´ beinhaltete die Schlachthausbilder, „Bacchanale“, „Liebesgarten“, Radierung aus dem Zyklus „Odysseus: Nessus und Deianeira“ und Zeichnungen nach dem „Ephesischen Relief“. Der um vier Jahre jüngere Alfred Hrdlicka präsentierte Skulpturen, Malerei und Graphik. Hrdlicka zeigte in dieser Ausstellung sowohl seine großformatigen Bilder „Krieg im Fernen Osten“ und „Die Badenden“ als auch Radierungen und Lithographien von Werktätigen aller Art. Das bildhauerische Schaffen umfasste die Skulptur „Gekreuzigter“ (rötlicher Marmor) und „Schreitender“ (weißer Kalkstein).

---

<sup>254</sup> Schmied 2002, S. 114.

<sup>255</sup> Nach dem Ende des Art Clubs 1959 wurde die Galerie im Griechenbeisl eine wichtige Plattform für junge zeitgenössische Kunst, vorwiegend konzeptueller Tendenzen. Sie wurde 1971 geschlossen.

<sup>256</sup> Ausstellungsdauer: 27. Mai bis 9. Juni 1960.

<sup>257</sup> Die Wiener Kunsthalle in der Zedlitzgasse wurde 1965 abgerissen. An dieser Stelle wurde das Umpspannwerk für den ersten Bezirk errichtet.

Der allgemeine Tenor der Kritiken war Aufregung beziehungsweise Erregung. Titel wie „Ungefüge chthonische Kräfte brechen brutal hervor“<sup>258</sup> (Österreichische Neue Tageszeitung) oder „Gewalttätiges“ in der Kunsthalle“<sup>259</sup> (Presse) belegen eine schockartige Wirkung auf die Berichterstatter. Alfred Schmeller: „Ein Abgrund hat sich zwischen Zedlitzgasse und Grünangergasse aufgetan wie nach einem mittleren Erdbeben. In der Wiener Kunsthalle stellen zwei saftige Gegenstandsmaler aus und auf der Gegenseite die abstrakten Vier der Galerie St. Stephan. Huldigen die einen dem Fleische, dann die anderen der vom Gegenstand entschlackten Farbe. Geist und Fleisch als Gegenpole? Realität und Abstraktion als Extreme? Der Riß geht durch unsere Zeit.“<sup>260</sup> In dieser Darstellung spiegelte sich am besten die erhoffte Wirkung<sup>261</sup> der beiden Künstler wider: Das über Jahre im Stillen gewachsene Werk sollte einen Keil zwischen Abstraktion und Phantastischem Realismus treiben.

Bei vielen Kritiken war es aber nicht der Diskurs der Stilrichtungen, sondern vielmehr die Verbindung von Brutalität und Gewalt im gemalten Fleisch, sei es im Schlachthaus, sei es bei den Aktdarstellungen. Die Art der Darstellung stellte für die damalige Zeit einen Tabubruch dar. Die Kommentare der Kritiker waren insgesamt tendenziös. Abgesehen von der Forderung des Kritikers der Wiener Zeitung, Martinz „sei ein überschäumendes künstlerisches Talent, das strenger Zügel und Zucht bedürfte“,<sup>262</sup> brachte Jörg Lampe in der Presse die Realisierung der Ausstellung mit politischen Motivationen in Verbindung: „Genügend Anzeichen sprechen dafür, daß sie von der KPÖ zumindest unterstützt wird.“<sup>263</sup> Zum damaligen Zeitpunkt bedeutete so eine Bemerkung politische und künstlerische Diffamierung. Martinz und Hrdlicka protestierten aufs Heftigste. Darauf erschien zwei Tage später in der „Presse“ eine Richtigstellung mit der Erwähnung, dass die „gesamten Kosten der Ausstellung von privat-persönlichen Geldern, von Verwandten und Bekannten des Herrn Fritz Mar-

---

<sup>258</sup> Karl Maria Grimme, Ungefüge chthonische Kräfte brechen brutal hervor, in: Österreichische Neue Tageszeitung, 5. Juni 1960.

<sup>259</sup> Jörg Lampe, „Gewalttätiges“ in der Kunsthalle, in: Die Presse, 10. Juni 1960.

<sup>260</sup> Alfred Schmeller, Fleisch, gesehen durch Temperament. Zwei beachtenswerte Ausstellungen junger Maler aus gegensätzlichen Lagern, in: Kurier, 10. Juni 1960.

<sup>261</sup> Siehe Kapitel 2.3.1.5.

<sup>262</sup> Anonymus, Rubens, Antike und Praterfiguren, in: Wiener Zeitung, 3. Juni 1960.

<sup>263</sup> Jörg Lampe, „Gewalttätiges“ in der Kunsthalle, in: Die Presse, 10. Juni 1960.

tinz bestritten wurden.<sup>264</sup> Dieser Vorfall belegt, wie stark die politische Verortung der gegenstandsbezogenen Malerei zu diesem Zeitpunkt in der kunstinteressierten Gesellschaft verankert war. Diese Bezugnahme zur KPÖ überschattete für Fritz Martinz diese Ausstellung.

Abgesehen von den konservativ-autoritär und politisch tendenziösen Inhalten der Kritiken, kann man feststellen, dass Alfred Hrdlicka im Vergleich zu Fritz Martinz eine überwiegend positivere Bewertung erfuhr. „Zum Teil behandeln sie die gleichen Themen, doch sind sie im Charakter völlig verschieden.“<sup>265</sup> Für Martinz fand der Kritiker die Ausdrücke „orgienhafte Malerei des Fleischlichen“<sup>266</sup>, wohingegen der Gegenpol Alfred Hrdlicka „Mord, Tod und Vernichtung malt. Er ist der Revolutionär, der die Laster der heutigen Gesellschaft geißelt.“<sup>267</sup>

Unter Paul Meissner fand im Herbst 1961 eine Ausstellung statt, die hinsichtlich der Positionierung gegenständlicher Kunst einen Versuch darstellte, die Hegemonie der Abstraktion zu brechen und einen Beitrag lieferte, das künstlerische Schaffen der Zeit in seiner ganzen Bandbreite zu erfassen. Programmatisch nach der Festwochenausstellung „Abstraktive Kunst“ fand wenige Monate später die Schau „Der Gegenstand in der österreichischen Malerei und Plastik“ statt. Der Kritiker des „Kleinen Volksblattes“ schrieb: „Die gegenwärtige Schau will einen Lagebericht schaffen, über das dem Gegenstand verbundene Schaffen; aufzeigen, wie weit diese Richtung der alten Stilformen fortwirkt, im neuen wieder Raum gewinnt.“<sup>268</sup> Mit Vorbehalten gegenüber dem „Alten“ wurde der Artikel eingeleitet, mit den Worten: „Mit dieser sehenswerten Schau [...] kommt bei aller von der Secession gepflogenen Vorliebe für die abstrakte Kunst das Mitspracherecht der ‚Gegenständlichen‘ und gleichzeitig Freizügigkeit zum Ausdruck.“<sup>269</sup>

Parallel zur Secessions-Ausstellung präsentierte das Künstlerhaus ebenfalls gegenständliche Malerei ihrer Mitglieder und die Künstlergruppe „Der Kreis“ zeigte im Französischen Saal des Künstlerhauses ihre Herbstausstellung. Welches Polarisie-

---

<sup>264</sup> Berichtigung, in: Die Presse, 12. Juni 1960.

<sup>265</sup> Anonymus, Das Fleisch und die Vernichtung, in: Arbeiterzeitung, 4. Juni 1960.

<sup>266</sup> Anonymus, Das Fleisch und die Vernichtung, in: Arbeiterzeitung, 4. Juni 1960.

<sup>267</sup> Anonymus, Das Fleisch und die Vernichtung, in: Arbeiterzeitung, 4. Juni 1960.

<sup>268</sup> Anonymus, Secession kommt gegenständlich, in: Das kleine Volksblatt, 18. Oktober 1961.

<sup>269</sup> Anonymus, Secession kommt gegenständlich, in: Das kleine Volksblatt, 18. Oktober 1961.

zungspotential die Schau hatte, zeigte sich an den Überschriften: „Neues Österreich“ titelte „In der Secession: Der Gegenstand lebt“ (Muschik) und die „Wiener Zeitung“ „Der Gegenstand in der Zwangsjacke des Mittelmaßes“: „Das Ergebnis konnte mit einiger Spannung erwartet werden, da nun gerade dem Gegenstand – dem vielgelästerten, totgesagten und heute als neu im Kommen begriffen prophezeiten – zentrale Stellung eingeräumt wurde: bis auf wenige Ausnahmen fehlt das große Format, hinter dem man das Gewicht der künstlerischen Persönlichkeit spürt und das allein zur Ehrenrettung des diskutierten Gegenstandes beizutragen vermag.“<sup>270</sup> In der Secession wurden 44 Künstler präsentiert, die malerischen Positionen einer älteren Generation wie Boeckl, Kokoschka, Stransky, Pauser, Kitt, Gütersloh und Dobrowsky bis zu den Phantastischen Realisten Fuchs, Brauer, Hausner, Hutter, Lehmden. Die Künstler Eisler, Schönwald und Martinz wurden erwähnt, ebenso in der Sparte Bildhauerei Alfred Hrdlicka. Als neues Mitglied der Secession und als auffallendes Talent wurde er besonders hervorgehoben.

1962 präsentierten Martinz und Hrdlicka<sup>271</sup> parallel zur Frühjahrsausstellung im Künstlerhaus ihre Werke im Französischen Saal. Auch diese Ausstellung wurde von den Printmedien aufmerksam wahrgenommen. Martinz stellte zwei „Fleischträger“-Bilder, „Liebesgarten“, „Drei Jünglinge“, „Unterhaltung“, „Bacchanale“, „Schlachthaus“, „Frauen vor dem Spiegel“, „Der Liegende“, „Mann mit Bohrer“, „Freundinnen“, „Liebespaar“, „Komposition“ und etliche Zeichnungen aus (Abb. 254, 255, 256). Alfred Hrdlicka konzentrierte sich auf die Präsentation von Skulpturen, darunter die Werke „Schreitender“, „Golgotha“, „Marsyas (von Apollo geschunden)“ und „Rechter Schächer“ (Abb. 257). Des Weiteren zeigte er Werkzeichnungen und Radierungen, die keinen Zusammenhang mit den Skulpturen hatten.

Zur Eröffnung am 4. April 1962 sprach Johann Muschik. Wichtige Punkte der Rede von Muschik wurden in der Zeitung „Neues Österreich“ anstelle einer Rezension abgedruckt. Muschik betonte einerseits, dass Martinz und Hrdlicka Außenseiter seien, die unbeirrbar ihren Weg gehen: „Die Unverdrossenheit und der Mut, mit der sie es tun, verdienen unsere Achtung.“<sup>272</sup> Auch bei den anderen Kritikern war die

---

<sup>270</sup> Anonymus, Der Gegenstand in der Zwangsjacke des Mittelmaßes, in: Wiener Zeitung, 18. Oktober 1961.

<sup>271</sup> Ausstellungsdauer: 5. bis 23. April 1962.

<sup>272</sup> Johann Muschik, Adam, aus Erde geformt, in: Neues Österreich, 7. April 1962.

vergangene Aufregung einer allgemeinen Akzeptanz gewichen, wobei man feststellen kann, dass besonders die Skulpturen von Hrdlicka eine deutlich positive Anerkennung fanden.

International war 1962 Fritz Martinz in Paris im Salon Comparaison im Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris vertreten. Die zeitgenössischen österreichischen Künstler wurden von einer Jury – Fritz Nowotny, Robert Eigenberger, Werner Hofmann, Alfred Schmeller und Johann Muschik – ausgewählt. Die Jury berücksichtigte „sämtliche Tendenzen der zeitgenössischen, bildenden Kunst in Österreich“ (Salzburger Nachrichten). Im Vergleich mit zeitgenössischen internationalen Künstlern präsentierte sich Österreich mit 50 Bildern und 10 Plastiken in Paris.<sup>273</sup> Allgemeine Kritik wurde geübt, dass kein Künstler aus dem Bundesland vertreten war und dass ein fehlerhafter Katalog publiziert wurde.

Nach dieser ersten Phase arbeitete Fritz Martinz rege und kontinuierlich an seinen Ausstellungsaktivitäten. Als erste tatsächliche Einzelausstellung des Künstlers – ohne Alfred Hrdlicka – zählte die Schau in der Kellergalerie der Secession 1963<sup>274</sup>, in der Martinz Zeichnungen und Aquarelle (Abb. 258) präsentierte. Seine Badeszenen, Liebesgärten und Schlachthäuser wurden nun „etwas kultivierter und gezügelter“ (Wiener Zeitung) beziehungsweise „Gemalt mit Kraft und Zagen“ (Neues Österreich) gesehen, denn „Vitalität ist anstrengend“ (Kurier), so lauteten die Überschriften der Tageszeitungen.

Von 1963 bis 1968 konnte sich Fritz Martinz im Wiener Ausstellungsgeschehen überzeugend positionieren. Die gegenständliche Malerei hatte sich ihr Terrain zurückerobert, die Verstörung von 1960 wich und Martinz wurde als Maler des „Fleisches“ und als „Rubens“ wahrgenommen.

Im Vergleich zu seinen Freunden und Kollegen Georg Eisler und Alfred Hrdlicka geriet Fritz Martinz in diesen Jahren dennoch etwas ins Abseits. Georg Eisler hatte

---

<sup>273</sup> Vertretene Maler und Malerinnen: Mikl, Hollegha, Rainer, Hutter, Fuchs, Hausner, Lehmden, Brauer, Beck, Unger, Kreuzberger, Hartik, Meissner, Rotterdam, Staudacher, Eckert, Yppen, Boeckl, Merkel, Frankl, Pauser, Hessing, Therese Schütz-Leinfellner, Martinz, Eisler, Stransky, Maria Lassnig, Hunderwasser. Vertretene Bildhauer: Hoflehner, Bertoni, Hrdlicka, Urteil, Pillhofer, Wotruba, Avramidis, Leinfellner, Coufal und Göschl.

<sup>274</sup> Ausstellungsdauer: 5. bis 18. März 1963.

seine erste Einzelausstellung 1958 in der Galerie Wolfrum in Wien und war Anfang der 1960er Jahre international bei Ausstellungen in Amsterdam, London, Brüssel und Paris vertreten. 1965 bestritt er eine Einzelausstellung in der Secession. Bereits 1963 erhielt er den Theodor-Körner-Preis und 1965 den Österreichischen Staatspreis für Malerei. Von 1968 bis 1972 war Georg Eisler Präsident der Secession.

Alfred Hrdlicka, der im Ausstellungsgeschehen die gleiche Startposition wie Fritz Martinz hatte, überholte diesen bereits nach der gemeinsamen Ausstellung im Künstlerhaus. Der Galerist Friedrich Welz war durch diese Präsentation auf Alfred Hrdlicka aufmerksam geworden und präsentierte dessen Werke 1963 in Salzburg. Ein Jahr später war Alfred Hrdlicka neben Herbert Boeckl Österreichs Vertreter auf der Biennale in Venedig. In der Folge konnte sich Alfred Hrdlicka international positionieren, Einzelausstellungen in Rom, München, Stuttgart, Sao Paulo, Baden-Baden und London folgten. Die künstlerische Karriere erfuhr durch Preise wie 1967 den Bildhauerpreis der Stadt Wien und den Österreichischen Staatspreis für Bildhauerei 1968 erhöhte Anerkennung.

Durch die Erfolge seiner Freunde und Kollegen erhoben sich bei Fritz Martinz zunehmend Gefühle der Enttäuschung und des Zweifels. Er empfand sich als ein an Einsamkeit leidender Mensch, der von den Kritikern übersehen beziehungsweise vernachlässigt wird. Martinz vermutete Intrigen gegen seine Person.<sup>275</sup> Dieses Gefühl schien eine Bestätigung zu finden, als 1967 Otto Breichas Buch „Aufforderung zum Misstrauen“ veröffentlicht wurde. Fritz Martinz ist kurz erwähnt, allerdings fehlte die ausführliche Behandlung seiner Kunst und Otto Breicha integrierte keine einzige Abbildung.

### **3.3. Realisten – Naturalisten?**

Mit der Ausstellung „Figur. Wiener Naturalisten“, 1969 (Abb. 259, 260), wurden Georg Eisler, Alfred Hrdlicka, Fritz Martinz, Rudolf Schönwald und Rudolf Schwaiger als Gruppe in der Tiefgarage der Zentralsparkasse präsentiert. Die Schau initiierte Dieter Schrage und der Stuttgarter Kritiker Karl Diemer kuratierte sie.

---

<sup>275</sup> Tagebucheintrag vom 8./9. 12. 1967, in: Unveröffentlichtes Tagebuch 1967, Nachlass Fritz Martinz.

Ausführliche Artikel in Kurier, Presse und Volksblatt beschäftigten sich mit dieser Präsentation. Der Ort selber war ungewöhnlich, ein Großteil der Werke – wo möglich wegen den Monumentalformaten – wurde in der Tiefgarage der Zentralsparkasse gezeigt, ein weiterer Teil, eine Art „Dokumentation“ von Papierarbeiten im sechsten Stockwerk der Bank.

An Betonwänden und zwischen Heizungs- und Lüftungsrohren konnten die Besucher Malerei und Skulptur von „Fünf starken Figuren“<sup>276</sup> beziehungsweise von „fünf prominenten Freunden“<sup>277</sup> sehen und so „Die Stimme der Realisten“<sup>278</sup> hören. Sehr kritisch äußerte sich Kristian Sottriffer (1932-2002), Kunstkritiker der Presse, über den Ausstellungskatalog und über den Text von Karl Diemer: „So viel ist an der Polemik, die realistische („linke“) Maler heute gegen die übrigen zeitgenössischen Tendenzen der Kunst vorbringen, wahr: Realismus war lange nicht gefragt. Jetzt wittert er Morgenluft. Anlässlich einer Ausstellung von Eisler, Hrdlicka, Martinz, Schönwald und Schwaiger trompetet ein Mann aus Stuttgart, Karl Diemer, in einem umfangreichen Katalog, freilich etwas falsch.“<sup>279</sup> Um gleich fortzusetzen: „Sehr sicher können sich Schöpfer und Apologeten des zeitgenössischen Realismus nicht fühlen, wenn sie ununterbrochen und auf militante Art zum Sturm blasen.“<sup>280</sup> Des Weiteren bemängelte Sottriffer den Titel der Ausstellung „Figur“. Denn, so Sottriffer, „‘Figur’ wird angekündigt, viel Fleisch wird geboten (warum heißt die Ausstellung so abstrakt ‘Figur’ und nicht einfach ‘Mensch’, denn auf ihn zielt ja alles Wollen der Beteiligten?).“<sup>281</sup> Bemerkenswert an der Rezension von Sottriffer ist, dass er die „Gruppe“ der Realisten nicht isoliert sehen möchte, sondern eine Einbettung in internationale Zusammenhänge forderte, die jedoch nie hergestellt wurde: „Gut gemaltes Fleisch von Fritz Martinz in seinem ‘Männerbad’, mehr Fleisch in seinem ‘Fleischträger-Fries’, einem Schlachtbild im Format eines Schlachtenbildes. Wo

---

<sup>276</sup> Otto Breicha, Fünf starke Figuren. ‘Figur’ - eine Ausstellung fünf prominenter Freunde in der Zentralsparkasse, in: Kurier, 24. Februar 1969.

<sup>277</sup> Otto Breicha, Fünf starke Figuren. ‘Figur’ - eine Ausstellung fünf prominenter Freunde in der Zentralsparkasse, in: Kurier, 24. Februar 1969.

<sup>278</sup> Kristian Sottriffer, Die Stimme der Realisten. Fünf Wiener Künstler stellen in der Zentralsparkasse aus, in: Die Presse, 19. Februar 1969.

<sup>279</sup> Kristian Sottriffer, Die Stimme der Realisten. Fünf Wiener Künstler stellen in der Zentralsparkasse aus, in: Die Presse, 19. Februar 1969.

<sup>280</sup> Kristian Sottriffer, Die Stimme der Realisten. Fünf Wiener Künstler stellen in der Zentralsparkasse aus, in: Die Presse, 19. Februar 1969.

<sup>281</sup> Kristian Sottriffer, Die Stimme der Realisten. Fünf Wiener Künstler stellen in der Zentralsparkasse aus, in: Die Presse, 19. Februar 1969.

Martinz sich als beachtenswerter Maler (und nicht als Realist, denn eine gelungene künstlerische Leistung steht zunächst über den Kategorien) ausweist, eben im 'Männerbad', ist er so gut wie ein Guttuso (auch ein übersehener Realist, Herr Diemer, und was ist mit Kokoschka?).<sup>282</sup>

Den Titel der Ausstellung stellte auch Otto Breicha in Frage: „Die Ausstellung heißt 'Figur'. Ursprünglich war der Titel 'Fünf Wiener Naturalisten' erwogen worden. Auch mit der Bezeichnung 'Realismus' hätte man am Kern der Sache vorbeigetroffen. Die Maler Eisler und Martinz und die Bildhauer Schwaiger und Hrdlicka sind zusammen mit dem Graphiker Schönwald darum noch keine 'Naturalisten', weil sie in ihrer Arbeit bei den von Natur aus gegebenen Formen anknüpfen. Ihre Bildwerke sind darum noch keine Manifestationen eines neuen Realismus, weil sie es mit dem Gegenständlichen halten. Gewiß sind sie allesamt Figuralisten, aber sie bedienen sich der Figur als eines für sie selbstverständlichen Mittels zum höchst individuellen Bildzweck.“<sup>283</sup>

Bei der Besprechung der einzelnen Künstler und Werke gab es aufschlussreiche Einschätzungen. Breicha, der den Künstlern bereits erreichte Prominenz apostrophierte, fand für Martinz folgende Sätze: „Von den fünf ist Fritz Martinz bisher im Schatten seiner erfolgreichen Kollegen geblieben. Er ist ein Monumentalmaler unserer Zeit, doch sucht er sich seine Außerordentlichkeiten mehr im Bildnerischen als im Inhalt. Die gute alte Malerei (wenn sie nur gut ist) hat für ihn nichts an Bewandnis verloren. Martinz malt darum Fleischbänke und 'Männerbilder', Läufer am Badeband und fabelhaft dicke Aktmodelle in fabelhafter Verdrehung. Diese Fleischschau gilt Anatomien geradesogut wie den Menschenlandschaften seiner 'Liebesgärten'. Gerade sie werden dem mehr oder weniger zufällig zugefallenen Ausstellungstitel vorzüglich gerecht. Sie könnten eine Entdeckung sein.“<sup>284</sup>

Die Formulierung „Pathos als Protest“, so Diemers Titel im Katalog für seinen Text über Fritz Martinz, begann mit dieser Ausstellung die Kunst von Martinz zu beglei-

---

<sup>282</sup> Kristian Sotriffer, Die Stimme der Realisten. Fünf Wiener Künstler stellen in der Zentralsparkasse aus. in: Die Presse, 19. Februar 1969.

<sup>283</sup> Otto Breicha, Fünf starke Figuren. 'Figur' - eine Ausstellung fünf prominenter Freunde in der Zentralsparkasse, in: Kurier, 24. Februar 1969.

<sup>284</sup> Otto Breicha, Fünf starke Figuren. 'Figur' - eine Ausstellung fünf prominenter Freunde in der Zentralsparkasse. Kurier, 24. Februar 1969.

ten. Im Volksblatt hieß es dazu: „Sehr dynamisch, kraftvoll, oft ins Brutale gewandelt und auch maltechnisch unterstrichen, präsentieren sich bei Fritz Martinz die schon von Anfang an bevorzugten Schlachthausbilder in all ihrer Realistik. Scheinbar als Protest zu den abstrahierten Figuren der Moderne gelten seine massigen, fleischigen Körper von Männern und Frauen.“<sup>285</sup>

Die Benennung „Wiener Naturalisten“ mutet in der Zusammenstellung der Positionen der einzelnen Künstler seltsam, wenn nicht sogar kunsttheoretisch unkorrekt an. Zur Entstehung des Titels gab Rudolf Schönwald die Auskunft, dass Alfred Hrdlicka diese Bezeichnung formulierte, um eine klare Abgrenzung zum Stil von Fritz Wotruba zu schaffen.<sup>286</sup> Aufgrund dieser Information lässt sich die Vermutung ausdrücken, dass die fälschliche Bezeichnung „Naturalismus“ in ihrer Überspitzung des Realismus demonstrativ, polemisch und provozierend gemeint war.

### **3.4. Pluralistische Tendenzen und Wandel in der Malerei – Die Rezeption des Werks von Fritz Martinz in den 1970er Jahren**

Die in den 1960er Jahren einsetzende Erweiterung der künstlerischen Medien – Objektkunst, Fotografie, Performance – führte in der Folge zu einer Vielzahl von unterschiedlichen Kunstgattungen. Mit dieser Tendenz ging einher, dass „der Avantgardismus“<sup>287</sup> ein Ende nahm. „Überlieferte Formen sprengen und neue Entwicklungen einleiten“<sup>288</sup> als Prinzip der Avantgarde resultierte „in eine kaum noch überschaubare Vermehrung progressiver Tendenzen, die jedoch keine breite Anerkennung noch im alten avantgardistischen Sinne stilbildend wirken können.“<sup>289</sup>

Markant für die 1970er Jahre wurde die radikale Erweiterung des Kunstbegriffs, die sich anhand des Ausstellungsgeschehens nachvollziehen lässt. Am Beispiel der umfangreichen Aktivitäten des 20er Hauses kann rückblickend diese Entwicklung abgelesen werden: „Bestimmten in der Ära Hofmann eindeutig der Surrealismus, der Abstrakte Expressionismus und das Informel das Ausstellungsgeschehen,

---

<sup>285</sup> Anonymus, Der Mensch ist ihr Hauptthema, in: Volksblatt, 26. Februar 1969.

<sup>286</sup> Gespräch mit Rudolf Schönwald am 25. Juni 2013.

<sup>287</sup> Richter 1993, S. 261.

<sup>288</sup> Richter 1993, S. 261.

<sup>289</sup> Richter 1993, S. 262.

so bevorzugte Schmeller Objektkunst, Land-Art und Multiples, naive Kunst, Populärkunst (Karikaturen und Comics), Phantastischen Realismus, Fotografie sowie alle Kunstsparten jenseits von Malerei und Plastik, nämlich Film, Musik, Design, Literatur und Architektur.<sup>290</sup>

Von 1969 bis 1979 war Alfred Schmeller (1920-1990) Direktor im 20er Haus. Als Sekretär des Art Club und Redakteur der Zeitschrift *magnum* war er mit der österreichischen Kunstszene bestens vernetzt und als Denkmalschützer (Landeskonservator für das Burgenland) mit den staatlichen Kulturinstitutionen vertraut. Nach der Ära Werner Hofmann (1959-1969), dem Gründungsdirektor des 20er Hauses als erstem Museum für moderne Kunst in Wien, der in seinem Programm die „Grundlagen der Moderne“ präsentierte, war Schmellers Ausstellungsprogramm völlig anders gelagert: „Die Perspektive des 20er Hauses verengte sich geographisch nun zunehmend auf den österreichischen, burgenländischen und südeuropäischen Kunstbetrieb, während sich der Kunstbegriff selbst in einer Gegenbewegung stark öffnete: So präsentierte Schmeller neben den Personalien und Themenausstellungen zeitgenössischer Kunst auch Architektur, Volkskunst, Cartoons, Technik, Kinderkunst, Musik, Kunstschulen, Kunstpublikationen und Möbeldesign.“<sup>291</sup>

Vor dem Hintergrund der pluralistischen, künstlerischen Formen, in der sich die Grenzen der tradierten Kunstgattungen auflösten und es zu „fließenden Übergängen zwischen Malerei, Graphik, Plastik und Architektur“<sup>292</sup> kam, wurde die traditionelle Malerei stark in Frage gestellt. Nicht mehr die malerische Handschrift beziehungsweise der schöpferische Akt standen im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung, sondern die Künstler in Europa und Amerika analysierten den ganzen Arbeitsprozess bei der Bildentstehung. In den Mittelpunkt der Beschäftigung rückten der Bildträger, der Malgrund, die Malmittel und die Werkzeuge.<sup>293</sup> Die Wurzeln dieser Entwicklung lagen in den 1950er Jahren in Amerika, nun wurde in der „Analytischen Malerei“ die „Forderung nach einer Malerei um der Malerei willen in höchster Konsequenz verwirklicht.“<sup>294</sup> Damit wurde im Bereich der Malerei ein *l'art pour l'art*-Standpunkt beansprucht, der in einen neuen Malereidiskurs mündete. Als 1969

---

<sup>290</sup> Boeckl 2011, S. 114.

<sup>291</sup> Boeckl 2011, S. 113.

<sup>292</sup> Richter 1993, S. 263.

<sup>293</sup> Murken/Murken 1991, S. 236.

<sup>294</sup> Murken/Murken 1991, S. 236.

der Maler Georg Baselitz (geb. 1938) seine figurativen Bilder auf den Kopf stellte, um „jede Form des Narrativen und Destruktiven zu vermeiden, um die Malerei und die ihr eigenen Ausdruckswerte nicht zu beeinträchtigen“<sup>295</sup> war innerhalb der gegenständlichen, figurativen Malerei die Form-Inhalt-Debatte ausgelöst.

War die Frage Figuration oder Abstraktion ideologisch bestimmt, gingen hinsichtlich der Form-Inhalt-Dialektik entscheidende Impulse von der Philosophie aus.

Im Jahr 1970 erschien von Theodor W. Adorno (1903-1969) posthum seine Schriftensammlung „Ästhetische Theorie“. Da seine kunsttheoretischen Einsichten und Darlegungen ihren Niederschlag in der Kunstrezeption fanden und in den folgenden Jahren in die postmoderne Kunstpraxis eingingen, soll an dieser Stelle kurz auf wichtige philosophische Überlegungen eingegangen werden, die bezüglich der Rezeption von Fritz Martinz zum Tragen kamen.

Adorno postulierte einen engen Zusammenhang zwischen Kunst und Philosophie, und umgekehrt, und forderte eine bedingungslose ästhetische Radikalität, um Kunst und seinen Anspruch auf Wahrheit und Kritik in der spätbürgerlichen Gesellschaft aufrechtzuerhalten. Adornos zentrale „Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Kunst und dessen Relevanz für die Konzeption der Moderne“<sup>296</sup> fasste Liessmann so zusammen: „[...] daß Kunstwerke auf Wahrheit, auf Erkenntnis aus seien, daß sie gleichsam Objektivierungen des Geistes darstellen, aber daß sie diese Wahrheit nicht durch einen Begriff, sondern durch ihre Form zum Ausdruck bringen. Daß diese Wahrheit nicht diskursiv, also nicht begrifflich ist, aber auch nicht in der bloßen Widerspiegelung oder Nachahmung der Wirklichkeit besteht, macht für Adorno das Wesen und das Geheimnis des Kunstwerks aus.“<sup>297</sup> Die Kunstwerke sind durch ihre Form bestimmt, der Inhalt, der durch die Form zum Ausdruck kommt, kann nicht unmittelbar zugänglich sein. „Es liegt in der Struktur der Kunstwerke, in ihrer Art und Weise, Wahrheit zu vermitteln, daß sie nicht unmittelbar zugänglich sind, daß sie sich dem Verständnis gleichermaßen anbieten wie immer auch entziehen. [...] Was immer sich in einem Kunstwerk ausdrückt, kann anders nicht gesagt werden.“

---

<sup>295</sup> Murken/Murken 1991, S. 256.

<sup>296</sup> Liessmann 1999, S. 124.

<sup>297</sup> Liessmann 1999, S. 124.

Könnte es anders gesagt werden, erübrigte sich das Kunstwerk. Wann immer die Kunstwerke durch den Hinweis auf ihren Wahrheitsgehalt legitimiert werden sollen, darf diese Wahrheit nicht die begrifflicher, rationaler, diskursiver Erkenntnis sein, noch dürfen die Kunstwerke bloßes Abbild, Illustration einer These, Unterstützung einer außerästhetischen, philosophischen, religiösen oder politischen Wahrheit sein: Sie machten sich sonst überflüssig.<sup>298</sup> Das bedeutet eine Absage an bisherige Bezugssysteme der Moderne wie etwa der Gegenständlichkeit. Adorno sprach solchen Werken den Charakter von Kunst ab: „Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“<sup>299</sup> Die ästhetische Radikalität soll sich im Werk durch die Behandlung des ästhetischen Materials erfüllen, darin liege der Fortschritt in der Kunst. „[...] was umgekehrt bedeutet, daß Künstler, die sich diesem Fortschritt nicht anschließen, ästhetisch rückständig und inhaltlich reaktionär sind.“<sup>300</sup> Vielmehr soll im Kunstwerk eine Andeutung gemacht werden, die vervollständigt werden muß. Diese Verrätselung der Kunst erfordert aufmerksame Rezipienten, die durch Reflexion und Verstehen das Kunstwerk ergänzen. „Im Prozeß des Verstehens realisiert sich so überhaupt das Kunstwerk, in ihm geht es auf. Produktion und Rezeption gehören zusammen.“<sup>301</sup> Damit wurde die Partizipation des Betrachters eingefordert.

Gleichzeitig postulierte Adorno nach Kants Formel vom Zweck der Zwecklosigkeit, dass die Kunstwerke funktionslos, nutzlos sein sollen. „Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit.“<sup>302</sup> So stand Adorno einer engagierten Kunst sehr skeptisch gegenüber. Mit seinem oftmals zitierten Ausspruch, es sei barbarisch, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben, verstand er die Grenze einer Kunst, die durch gesellschaftskritische Aussagen etwas bewirken könnte. „In ihrer Nutzlosigkeit – der zeitgemäßen Erscheinungsform ihrer Autonomie – liegt aber auch die Chance von Kunst, zu einer kritischen Instanz werden zu können: Denn sie ist allen anderen Zwecken gegenüber frei.“<sup>303</sup>

---

<sup>298</sup> Liessmann 1999, S. 125.

<sup>299</sup> Adorno 2003, S. 184.

<sup>300</sup> Liessmann 1999, S. 128.

<sup>301</sup> Liessmann 1999, S. 127.

<sup>302</sup> Adorno 2003, S. 336.

<sup>303</sup> Liessmann, 1999, S. 126.

In Auseinandersetzung mit Adornos „Ästhetischer Theorie“ legte 1974 Peter Bürger (geb. 1936) sein Werk „Theorie der Avantgarde“ vor. Bürger nahm eine Beschreibung des avantgardistischen Werks – mit den Kategorien des Neuen, des Zufalls, der Allegoriebegriff Benjamins, der Montage – vor und handelte die Intention der historischen Avantgardebewegungen ab. In diesem Zusammenhang ging er von der Institution Kunst aus, die sich seit dem 18. Jahrhundert aus dem „kunstproduzierenden und -distribuierenden Apparat und den zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen“<sup>304</sup> zusammensetzt. Die historischen Avantgardebewegungen – Futurismus, Dadaismus, früher Surrealismus – wandten sich gegen die Institution, sowohl gegen den „Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen ist, als auch gegen den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, der mit dem Begriff Autonomie umschrieben ist. Erst nachdem im Ästhetizismus die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst hat, kann einerseits das Ästhetische sich ´rein´ entfalten, wird aber andererseits die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit, erkennbar.“<sup>305</sup> Die Autonomie entwarf Bürger als „Funktionsmodus des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst und dessen (relative) Selbstständigkeit gegenüber gesellschaftlichen Verwendungsansprüchen.“<sup>306</sup>

In weiterer Folge trennte Bürger zwischen der „Institution Kunst“ und den „Gehalten von Einzelwerken“, die sehr wohl gesellschaftsbezogen und kritisch sein können. Allerdings liefern sich die Einzelwerke einer weiteren Gefahr aus. Bürger folgerte: „Die Abgehobenheit von der Lebenspraxis, die immer schon den institutionellen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft ausgemacht hat, wird nun zum Gehalt der Werke. Institutioneller Rahmen und Gehalte fallen zusammen. [...] Im Ästhetizismus verliert die Thematik an Bedeutung zugunsten einer immer größeren Konzentration der Kunstproduzenten auf das Medium selbst.“<sup>307</sup> Zusätzlich drohe dem engagierten Einzelwerk durch das Herauslösen aus dem gesellschaftlichen Kontext, seine Folgenlosigkeit. „Die Institution Kunst neutralisiert den politischen

---

<sup>304</sup> Bürger 1974, S. 29.

<sup>305</sup> Liessmann 1999, S. 132.

<sup>306</sup> Bürger 1974, S. 32.

<sup>307</sup> Bürger 1974, S. 35.

Gehalt des Einzelwerks.<sup>308</sup> Wichtig wird daher, an welchem Ort das Kunstwerk wirken soll.

Im letzten Kapitel der „Theorie der Avantgarde“ handelte Bürger das Thema „Avantgarde und Engagement“ ab. Er setzte am Beginn die gegensätzlichen Theorien von Adorno und Lukács, die – bezugnehmend auf den Expressionismus der 1930er Jahre – sich um die Frage „von organischem und avantgardistischem Kunstwerk“<sup>309</sup> drehte. Diese kunsttheoretische Unterscheidung nahmen beide vor, allerdings ist die Bewertung anders. Georg Lukács (1885-1971) hielt „am organischen (in seiner Terminologie: realistischen) Kunstwerk als ästhetischer Norm fest und lehnt von dieser aus avantgardistische Kunstwerke als dekadent ab, während Adorno das avantgardistische, nicht-organische Werk zu einer, allerdings nur historischen, Norm erhebt und verurteilt von hier aus alle Bemühungen um eine *im* Sinne von Lukács realistischen Kunst der Gegenwart als ästhetischen Rückschritt.“<sup>310</sup> Diese Auseinandersetzung legte Bürger als historisch überwunden dar: „Das Nebeneinander von ‚realistischer‘ und ‚avantgardistischer‘ Kunst ist heute ein Faktum, gegen das legitimerweise Einspruch zu erheben nicht mehr möglich ist. Die Bedeutung der Zäsur in der Geschichte der Kunst, die die historischen Avantgardebewegungen provoziert haben, besteht zwar nicht in der Zerstörung der Institution Kunst, wohl aber in der Zerstörung, ästhetische Normen als gültige zu setzen.“<sup>311</sup> Daraus resultierte das „legitime Nebeneinander von Stilen und Formen.“<sup>312</sup>

Wie steht es nun mit der Frage nach dem Stellenwert von politisch-gesellschaftlichem Engagement in der Avantgarde? Bürger argumentierte einen neuen Typus engagierte Kunst. „Im avantgardistischen Werk verweist das Einzelzeichen nicht primär auf das Werkganze, sondern auf die Wirklichkeit. Der Rezipient kann das Einzelzeichen, sei es als lebenspraktisch wichtige Äußerung, sei es als politische Anweisung, aufnehmen. [...] Auf der Grundlage des avantgardistischen Werktypus wird ein neuer Typus engagierter Kunst möglich.“<sup>313</sup> Dieser neue Typus drückt sich

---

<sup>308</sup> Bürger 1974, S. 125.

<sup>309</sup> Bürger 1974, S. 117.

<sup>310</sup> Bürger 1974, S. 118.

<sup>311</sup> Bürger 1974, S. 122.

<sup>312</sup> Bürger 1974, S. 130.

<sup>313</sup> Bürger 1974, S. 126.

im „Nebeneinander politischer und nicht politischer Motive sogar in einem einzigen Werk aus“.<sup>314</sup>

Als Resümee von Bürgers These wandelt sich die Form-Inhalt-Dialektik. Mit Rückbesinnung auf Hegel, der in der Romantik bereits die charakteristische Durchdringung von Form und Inhalt der klassischen Kunst durch die unabhängige Subjektivität aufgelöst sah, findet Bürger das von Hegel erfasste „Begriffspaar Subjektivität – äußere Welt (bzw. Geist-Sinnlichkeit)“<sup>315</sup> für die nachavantgardistische Kunst relevant. Damit einhergehend formulierte Bürger auch die Befürchtung: „Wo die Möglichkeiten der Gestaltung unendlich geworden sind, wird nicht nur authentische Gestaltung unendlich erschwert, sondern zugleich deren wissenschaftliche Analyse.“<sup>316</sup>

Das Verhältnis von eigener Wahrnehmung zur äußeren Wirklichkeit bestimmte fortan die Form-Inhalt-Frage, die bis heute relevant ist.

In Wien trat bezüglich der Auseinandersetzung Figuration-Abstraktion zunächst eine Nivellierung in der Betrachtung ein. Beispielhaft für diese Tatsache kann die Ausstellung der Wiener Festwochen „Bilder. Eine internationale Ausstellung“<sup>317</sup> (Abb. 261) im Jahr 1970 angeführt werden. Georg Eisler, Präsident der Secession, vereinte aktuelle Tendenzen der Malerei mit internationaler Beteiligung. Das Spektrum der malerischen Artikulationen vereinte alle Tendenzen der Malerei, von Abstraktion, Pop Art und Op-Art bis gegenständliche Malerei und Collage, Montage und Fotorealismus. Für die Zusammenstellung der Schau folgte man dem Prinzip, dass sich ein österreichischer Künstler der Secession einen ausländischen „Korrespondenten“ wählte. Die Intention der Ausstellung brachte Eisler so auf den Punkt: „Es ist keine schöne, dafür eine wahre Ausstellung. Sie zeigt: Es gibt keine progressive Malerei, es gibt nur gute oder schlechte Malerei in allen Bereichen. [...] Wir lassen hier nicht die Kunsttheoretiker, sondern die Bilder miteinander kämpfen. Das ist neu an der Sache.“<sup>318</sup> 77 Künstler – darunter zwei Künstlerinnen Maria Lassnig und Bridget Riley – wurden hier vereint, von denen etliche Namen im Laufe der Zeit Bedeutung und Berühmtheit erlangten: Frank Auerbach, Francis Bacon, Fernando Botero, Jo-

---

<sup>314</sup> Bürger 1974, S. 126.

<sup>315</sup> Bürger 1974, S. 130.

<sup>316</sup> Bürger 1974, S. 131.

<sup>317</sup> Ausstellungsdauer: 2. Juni bis 26. Juli 1970.

<sup>318</sup> Eisler 1970, o. S.

hannes Grützke, Renato Guttuso, David Hockney, Allen Jones, Asger Jorn, Eugen Leroy, Richard Lindner, Mimmo Rotella, Antonio Saura, Cy Twombly, um hier einige anzuführen. Die österreichische Kunst bot eine Auswahl von Eisler, Frohner, Gironcoli, Herzig, Hrdlicka, Martinz, Mikl, Oberhuber, Pongratz, Rainer, Staudacher, Weiler bis Unger und Wotruba.

Dieser lapidare Titel kündigte bereits entscheidende Veränderungen an. Die Grabenkämpfe zwischen den malerischen Richtungen schienen vergessen, alle Formen der Tafelbildmalerei – Figuration, Abstraktion, Op-Art, internationale Vertreter des Abstrakten Expressionismus wurden in einer Ausstellung vereint. Das internationale Feld wurde mit einbezogen und das „anything goes“<sup>319</sup> der Postmoderne kündigte sich an. Beachtenswert erscheint auch der Umstand, dass die Initiative nicht von Ausstellungsmachern, sondern von der Künstlerschaft ausging.

Im Jahr 1970 bestritt Fritz Martinz einige Ausstellungen in den Bundesländern: In Salzburg hatte er eine Schau in der Galerie Welz<sup>320</sup>, in Klagenfurt wurde er in der Galerie Slama<sup>321</sup> präsentiert. Die Kritiker zitierten einerseits die Protest-Formel und andererseits wurden malerische Mittel besonders hervorgehoben: „Für Martinz ist die Bewältigung der Farbe und Form, oder wie er sich ausdrückt, der Farbform, die wichtigste Aufgabe, weshalb er stets an der europäischen Maltradition festhielt.“ (Kärntner Tageszeitung).

In Wien erregte 1971 die Einzelausstellung „Frauenbilder“ (Abb. 262) in der Galerie auf der Stubenbastei<sup>322</sup> des Berufsverbands der bildenden Künstler Österreichs (BVÖ) große Aufmerksamkeit. Fritz Martinz präsentierte rund um das Ölgemälde „Frauen im Atelier II“ (Abb. 103) sämtliche Vorarbeiten und Skizzen. Im Kommentar der Wochenpresse wurde Fritz Martinz als „Neoexpressiver und Neofigurativer“ bezeichnet, um ihm damit gleichzeitig zu attestieren, dass er „mit seiner angewandten Anatomie“ geschickt auf einer Welle der eben wieder so publikumswirksam gewordenen gegenständlichen Malerei schwimmt.“<sup>323</sup>

---

<sup>319</sup> Reißer/Wolf 2003, S. 21.

<sup>320</sup> Ausstellungsdauer: 16. Jänner bis 22. Februar 1970.

<sup>321</sup> Ausstellungsdauer: 16. Oktober bis 7. November 1970.

<sup>322</sup> Ausstellungsdauer: 12. Jänner bis 6. Februar 1971.

<sup>323</sup> Wochenpresse, 20. Jänner 1971.

Der Kritiker der Wiener Zeitung legte in seinen Ausführungen die Absicht des Künstlers dar: „Das Anliegen von Martinz ist es, eine Gegenbewegung zu den Symbolisten und Ästhetizisten in der zeitgenössischen Kunst zu schaffen. Die Natur wird von ihm nur so weit verändert, um die menschliche Gestalt in den Bildraum hineinzuprojizieren.“<sup>324</sup> Der Kritiker widersprach in der Folge dem Künstler: „Die vitale Aggressivität seiner Figuren, die vor allem in der großformatigen Ölmalerei besonders hervortritt, steht zu diesem objektivierten formalen Programm einigermaßen in Diskrepanz. Hier tritt ein Engagement zutage, das doch auch das Formale als expressiven Aussagefaktor verwendet.“<sup>325</sup> In diesem Artikel wird deutlich, dass Fritz Martinz, „der Maler eines programmatischen Naturalismus“<sup>326</sup>, bewusst eine Haltung einnahm, die den künstlerischen Tendenzen seiner Zeit entgegengesetzt war. Es ist anzunehmen, dass er, mit der Aussage, die in der Presse zu lesen war, „seinen eigenen Weg als ein barock gestimmter, realistischer Expressionist weitergeht“<sup>327</sup>, weitestgehend konform ging.

Damit legte Fritz Martinz ganz bewusst seine Rolle als Künstler fest: Er nahm eine Gegenposition ein und vertrat diese vehement. Gleichzeitig inszenierte er sich dadurch als Einzelgänger und Außenseiter und beförderte sich in eine Randposition.

Im Vorfeld der Vorbereitungen zur großen Personale, die Fritz Martinz 1973 im Hauptraum der Secession präsentierte, entwickelten sich ungünstige Umstände, die sich nachteilig auf Künstler und Ausstellung auswirkten.

1972 kam es innerhalb der Organisation der Secession zu Streitigkeiten. Die Präsidentschaft von Georg Eisler endete im Frühjahr 1972. In der Wahl am 16. Juni 1972 löste der Druckereibesitzer Anton Tusch, ehemaliges Ausschussmitglied, Georg Eisler ab. Tusch war in der Secession sehr aktiv, er unterstützte junge Künstler und veranstaltete jährliche Ausstellungen, war damit aber der erste Nichtkünstler in dieser Funktion. Hrdlicka opponierte dagegen. Die Neuwahl wurde angefochten. Eisler, Escher und Architekt Hautmann traten zurück.<sup>328</sup> Der neue Ausschuss setzte sich

---

<sup>324</sup> Wiener Zeitung, 20. Jänner 1971.

<sup>325</sup> Wiener Zeitung, 20. Jänner 1971.

<sup>326</sup> Wiener Zeitung, 20. Jänner 1971.

<sup>327</sup> Die Presse, 28. Jänner 1971.

<sup>328</sup> Wahlanfechtung in der Secession, in: Die Presse, 21. Juni 1972.

wie folgt zusammen: Georg Eisler, Hans Escher, Franz Ringel, Roland Göschl, Walter Navratil, Peter Hautmann, Otto Grün und Karl Markus. Fritz Martinz hielt sich bei diesen Auseinandersetzungen im Hintergrund.

Der Führungsstreit in der Secession fand 1973 seine Fortsetzung. Im April 1973 berichteten Wiener Zeitung und Kronen Zeitung von der Gründung einer „Gegensecession“ unter Federführung von Alfred Hrdlicka. Mitglieder der „Keimzelle“ (außer dem Bildhauer Rudolf Schwaiger) waren Georg Eisler, Adolf Frohner, Mario Decleva, Hans Escher und Alfred Hrdlicka. Sie forderten eine neue programmatische Ausrichtung der Künstlerversammlung und Ausstellungsprojekte mit Titeln wie „Politik“, „Subkultur“ oder „Impetus“ sollten realisiert werden. Im Mai 1973 wurden Neuwahlen durchgeführt, Paul Meissner (1907-1983) wurde wieder zum Präsidenten gewählt.<sup>329</sup> Als Festwochenausstellung veranstaltete die Secession die Gruppenschau „kon 73“, die Johann Fruhmann mit einigen Kollegen kuratierte und betreute. Man wählte aus den Mitgliedern der Secession 41 Künstler aus, die ein breites generationen- und genreübergreifendes Feld absteckten. Die Gegensecessionisten waren nicht dabei. Paul Meissner schrieb damals im Katalog geradezu programmatisch: „Es muß gesagt werden, daß im Gegensatz zu Leuten, die mehr oder weniger publikumsgängige Bilder und Bildwerke konservativer oder moderner Tendenzen ´machen´ und die sich willig in der Gesellschaft integrieren, wirkliche Künstler exakt danach zu messen sind, in welchem Ausmaße sie befähigt erscheinen, ihre Freiheit gegenüber der Umwelt zu behaupten. Darin liegt der Auftrag der Kunst an die Gesellschaft und eben der Unterschied zu der Kunst, die von der Gesellschaft beauftragt ist.“<sup>330</sup>

Fritz Martinz war bei der Ausstellung „kon 73“ dabei, somit war er kein aktiver „Gegensecessionist“. Er übte sich in vornehmer Zurückhaltung, er nahm gleichsam eine „neutrale“ Haltung ein, um weder der einen noch der anderen Partei dienlich zu sein.

Seine als Retrospektive konzipierte Ausstellung<sup>331</sup> (Abb. 263) im Hauptraum der Secession fiel in diese Phase. Es erschien wegen fehlender Subventionen kein Katalog und der Transport der Bilder wurde vom Künstler selber organisiert. Martinz

---

<sup>329</sup> Paul Meissner hatte die Präsidentschaft der Secession sowohl von 1954 bis 1958 als auch von 1960 bis 1965 inne.

<sup>330</sup> Meissner 1973, o. S.

<sup>331</sup> Ausstellungsdauer: 8. bis 21. Oktober 1973.

zeigte im Hauptraum 37 großformatige Bilder, beginnend 1954 mit dem Kriegsverarbeitungs-Triptychon bis zur gegenwärtigen Bildproduktion. Alfred Hrdlicka hielt die Eröffnungsrede, die sich als Tondokument erhalten hat. Hrdlicka ging weniger auf die Werke von Martinz ein, vielmehr erörterte er die Kunstproduktion, den Kunstbetrieb und das Ausstellungswesen. „Der reservierte und unhandliche Fritz Martinz hat, und das muss man betonen, eigentlich aufgrund seiner unheimlich wirkungsvollen Bilder – so würde ich sagen – viel zu wenig Wirkung, nämlich erstaunlich zu wenig Wirkung.“<sup>332</sup> Schuld sei zum einen das Ausstellungswesen: „Er ist unhandlich für die Kunstgalerie. Kunstgalerie braucht also handliche Ware. Das ist es nun einfach nicht. Das sieht man an den Formaten. Es ist zeitweise so, dass die Bilder ja aufgerollt werden, verschwinden irgendwo und wenn eine Ausstellung kommt, rollt sie der Martinz wieder auf, dann gibt es die Bilder wieder – ein seltsamer Zustand.“<sup>333</sup> Zum anderen aber auch die öffentliche Hand: Martinz sei „eine ausgesprochen monumentale Begabung. Er organisiert Bilder, er ist ein großartiger Organisator, er ist ein Raumorganisator.“<sup>334</sup> Hrdlicka meinte nicht die herkömmlichen Kunst am Bau-Aufträge an Künstler, sondern „er wäre ein Mann, dem man Flächen geben müsste. Den man müsst irgendwie wirken lassen – und das find ich eigentlich das Fazit dieser Ausstellung.“<sup>335</sup> Alfred Hrdlicka erwähnte auch, dass Georg Baselitz Bilder von Martinz gesehen hätte und in den Bildern von Martinz die anstößende Idee fand, seine Bilder auf den Kopf zu stellen.

Presse und Kurier erwähnten die Ausstellung in kurzen Notizen. Erwin Melchart titelte in der Kronenzeitung „Barocke Formenfülle“<sup>336</sup>, in der der „Realist seinen Werdegang seit den frühen fünfziger Jahren präsentiert.“<sup>337</sup> In der Wiener Zeitung wird er als „Naturalist“<sup>338</sup> bezeichnet, der eine Entwicklung „von der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts über barocke Kompositionsschemen, die den Tiefenraum aufreißen bis hin zum Malakt, der immer ungezügelter wird, die Gestik der vom Abstrakten Expressionismus geübten Aktionsmalerei wird auf die Figurenbil-

---

<sup>332</sup> Hrdlicka 1973.

<sup>333</sup> Hrdlicka 1973.

<sup>334</sup> Hrdlicka 1973.

<sup>335</sup> Hrdlicka 1973.

<sup>336</sup> Erwin Melchart, Barocke Formenfülle. Secession: Bilder von Fritz Martinz, in: Kronenzeitung, 18. Oktober 1973.

<sup>337</sup> Kronenzeitung, 18. Oktober 1973.

<sup>338</sup> Wiener Zeitung, 17. Oktober 1973.

derung angewendet<sup>339</sup> zeigt. Oskar Wiesflecker hielt explizit fest, dass bis jetzt nicht ein einziges Bild verkauft sei: „Die Bilder Martinz’ sind unbequem. [...] Die großartigen Bilder aus dem Schlachthaus, die die bürgerliche Moral entblößenden Aktbilder oder gar die erregenden Bilder aus dem Zyklus Umwelt sind eindrucksvolle Zeugnisse eines Künstlers, der seine ganze Kraft und Intensität aufbietet, um Alltägliches so zu gestalten, daß jedermann sowohl die dargestellte Realität als auch den Tatbestand des Veränderbaren erkennen kann.“<sup>340</sup>

Ende der 1970er Jahre kam es im Vorstand der Secession zu einer Generationenablösung und mit ihr einhergehend zu einem Richtungswechsel. Auf Paul Meissner folgte Hermann Painitz (Präsident von 1977 bis 1983), auf ihn folgte Edelbert Köb (Präsident von 1982 bis 1991). Unter diesen Leitungen kam es zu keiner weiteren Ausstellung von Fritz Martinz in der Secession. Das Programm trug den aktuellen Kunstentwicklungen Rechnung.

Ab Mitte der 1970er Jahre verzeichnet die Ausstellungsbiographie von Fritz Martinz eine Verschiebung. Seine Werke wurden kaum mehr in großen Institutionen gezeigt. Vielmehr wurde der Künstler in Galerien und Kunstvereinen präsentiert. Damit wird ein deutlicher Wandel in der Wiener Kunstlandschaft offenkundig. Sehr positiv hatte sich die Galerien-Szene in Wien entwickelt und die Möglichkeiten, die sich dadurch ergaben, wurden von Fritz Martinz wahrgenommen. Die kleineren Räume bedingten allerdings in erster Linie das Ausstellen von Papierarbeiten, für die monumentale Ölmalerei war selten Platz.

Eine Ausnahme markierte eine Ausstellung in Linz in der Galerie Lehner. Unter dem Titel „Die menschliche Figur“ zeigte Martinz zwanzig Bilder aus den Jahren 1968 bis 1976. Die Aktbilder lösten positive Kritiken aus. „Das hervorstechendste Merkmal ist die barocke Bewegtheit seiner Figuren. Die menschliche Gestalt erscheint in den vertracktesten Stellungen; man glaubt, der Maler suche sich jeweils die schwierigste, interessanteste, ästhetisch ergiebigste aus, um an ihr sein enormes zeichneri-

---

<sup>339</sup> Wiener Zeitung, 17. Oktober 1973.

<sup>340</sup> Oskar Wiesflecker, Keine ‘gängigen’ Bilder. Zur Ausstellung Fritz Martinz’ in der Secession, in: Volksstimme, 15. Oktober 1973.

ches Können zu erproben.<sup>341</sup> Erwähnenswert schien vor allem die handwerkliche Qualität des Malers: „Einerseits der künstlerischen Tradition verbunden, andererseits dem Menschen der Gegenwart engagiert, bringt Martinz neben perfektem handwerklichen Können viel Spannung in seine Werke.“<sup>342</sup> Peter Möseneder stimmte nicht in die euphorische Beurteilung ein: „Die Konsequenz im formalen Bereich deckt sich mit jener in der Beherrschung des Handwerklichen, doch scheint auch hier bereits vieles zur Routine erstarrt zu sein, trotz mancher graphisch bemerkenswerter Lösung vermag er auf Dauer nicht zu fesseln. Es sind ebenso schöne wie letztlich nichtssagende Bilder, die an den Betrachter nicht mehr Anspruch stellen, als sich an der Virtuosität des Künstlers zu erfreuen.“<sup>343</sup>

In weiterer Folge wurde Martinz nur sporadisch öffentlich wahrgenommen. 1977 zeigte er in der BAWAG Foundation unter dem Titel „Dialoge. Zeichnungen zu Skulpturen und Bildern aus Museen 1955-1962“<sup>344</sup> seine Werke, die in den Museen nach Gemälden Alter Meister entstanden waren. Der Generaldirektor der Bank für Arbeit und Wirtschaft, Walter Flöttl, und die Bundesministerin für Wissenschaft und Forschung Hertha Firnberg, waren zwei prominente Namen, in deren Namen die Einladung erging.<sup>345</sup>

Des Weiteren wurde Martinz als Künstler, der im Wohnpark Alt-Erlaa monumentale Pferdekompotionen ausführte, wahrgenommen. Bei der feierlichen Eröffnung im Jänner 1978 war Bundeskanzler Bruno Kreisky zugegen. Die Künstler führten keine Dekoration im Sinne einer entgegenkommenden, ästhetischen Wandgestaltung aus, sondern realisierten ein programmatisches Anliegen. Dieser Umstand veranlasste den Kritiker Sottriffer zur Bezeichnung „Gesellschaftskünstler“. Zudem stellte der Kritiker sowohl die Wahl der Künstler als auch die Themen für diesen Ort in Frage. „Die Bilder vor Ort wirken schlicht deplaciert.“<sup>346</sup>

---

<sup>341</sup> Oberösterreichischer Kulturbericht, 19. November 1976.

<sup>342</sup> Oberösterreichischer Kulturbericht, 19. November 1976.

<sup>343</sup> Peter Möseneder, Ermüdend gleichförmig, in: Oberösterreichische Nachrichten, 12. November 1976.

<sup>344</sup> Ausstellungsdauer: 22. Februar bis 19. März 1977.

<sup>345</sup> Nachlass Fritz Martinz.

<sup>346</sup> Kristian Sottriffer, Kein leerer Wahn? Die Monumentalbilder von Eisler, Frohner, Hrdlicka und Martinz in Alt-Erlaa, in: Die Presse, 22. Februar 1978.

### 3.5. Postmoderne – Die Neuen Wilden – Die Rezeption des Werks von Fritz Martinz in den 1980er und 1990er Jahren

Die 1980er Jahre gingen als „Das Jahrzehnt der Malerei“ in die österreichische Kunstgeschichte ein.<sup>347</sup> Das Museum Moderner Kunst unter der Leitung von Dieter Ronte festigte mit dem Erwerb der Sammlung Hahn und Teilen der Sammlung Ludwig den Sammlungsfokus auf Aktionismus, Happening und Konzeptkunst. Allerdings würdigte man die Neue Malerei-Bewegung bereits 1983 mit der Ausstellung „Einfach gute Malerei“, der dann 1986 mit „Hacken im Eis“ eine Fortsetzung folgte. Eine neue Generation wandte sich der figurativen Malerei zu, befreit von den Diskussionen der vergangenen Jahrzehnte und frische, ungezwungene Malerei zwischen den Begriffspaaren Figuration – Abstraktion war möglich.

Georg Eisler und Adolf Frohner wurden zu diesem Zeitpunkt ebenfalls rezipiert und in Gruppenausstellungen integriert. Auf die Frage von Wolfgang Drechsler an Georg Eisler, was der Begriff Realismus, der sehr unklar sei, für ihn bedeute, antwortete dieser: „Realismus lässt sich verschiedenartig interpretieren. Für mich ist Realismus eine Auseinandersetzung mit der erkennbaren, mit der optisch wahrnehmbaren Umwelt und des diese Umwelt bevölkernden Menschen. (...) Das Zeitkritische ist sicher sehr wichtig, aber es ist für mich nicht vorausprogrammierbar, weil bestimmte Ereignisse bei mir nicht nur Denkvorgänge, sondern auch Malvorgänge auslösen. Um es ganz grob zu erklären: Malerei ist für mich nicht nur Stellungnahme, sondern Welt-Anschauung, zwei Worte mit Bindestrich, das heißt: ich reflektiere etwas.“<sup>348</sup> In dieser Aussage findet sich die Subjektivität des Künstlers im Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit wieder, wie von Peter Bürger proklamiert.

Die breite Akzeptanz, die die Malerei innehatte, und im Besonderen die gegenständliche Malerei, drückte sich im „Hunger nach Bildern“<sup>349</sup> aus. Außergewöhnliche Positionen, wie Willie Sitte, der führende Maler der DDR, wurde 1984 im Künstlerhaus gezeigt, 1987 wurde eine große Otto Dix Ausstellung im 20er Haus gezeigt. 1987 organisierte und kuratierte Klaus Albrecht Schröder für das Bank Austria Kunstforum die Ausstellung „Die lädierte Welt. Realismus & Realismen in Ös-

---

<sup>347</sup> Brugger/Schröder 1991.

<sup>348</sup> Zitat Georg Eisler, in: Österreichische Galerie 1992, S. 38.

<sup>349</sup> Faust/de Fries 1987.

terreich“.<sup>350</sup> Teilnehmende Künstler waren Georg Eisler, Alfred Hrdlicka, Adolf Frohner, Florentina Pakosta, Gottfried Helnwein, Rivka Golans, Franz Zadrazil, Heinz Stangl und Peter Sengl.

Anlässlich des Gedenkens an 40 Jahre Zweite Republik und 30 Jahre Staatsvertrag wurde in der BAWAG Foundation eine Ausstellung mit dem Titel „Vorkriegskinder – Nachkriegskünstler“<sup>351</sup> organisiert. Im Konzept der Ausstellung fasste man die vielfältigen Strömungen der Kunst nach 1945 in Gruppen zusammen: ‘Die Realisten’ (Escher, Eisler, Martinz, Hrdlicka), ‘Die Phantasten’ (Janschka, Fuchs, Brauer, Lehmden, Hutter), ‘Die Hundsgruppe’ (Lassnig, Rainer, Fuchs), ‘Die Abstrakten der St. Stephan’ (Rainer, Mikl, Hollega, Prachensky), ‘Die Bildhauer’ (Bertoni, Avramidis, Urteil), ‘Die Einzelgänger’ (Moldovan, Hundertwasser, Steinwendner), ‘Die Zeitungsmacher’ (Der Plan, Silberboot), ‘Die Photographen’ (Kudronovsky) und ‘Der Art-Club’. Resümeehaft stellte Jan Tabor im Kurier fest: „Den Surrealisten, später als die ‘Wiener Schule des phantastischen Realismus’ bekannt, galt bald auch die staatliche Zuneigung. Die Abstrakten, die in der vom Domprediger Monsignore Otto Mauer gegründeten Galerie nächst St. Stephan ihre Bastion fanden, zählten in der breiten Öffentlichkeit wenig. Die Realisten waren suspekt, weil der Realismus als ‘Ostkunst’ galt.“<sup>352</sup> In der Furche hieß es zu dieser Ausstellung: „Die Phantasten hatten in der Nachkriegszeit bereits ihren Stil ausgeprägt, die Realisten hatten damals wie heute ihre große Zeit; die Abstrakten der Galerie Nächst St. Stephan zählten damals zur internationalen Avantgarde.“<sup>353</sup> Im Rückblick auf die Kunst der Nachkriegszeit wird in Österreich in drei Kategorien gedacht und eingeordnet: die Phantasten, die Realisten, die Abstrakten. Für Sottriffer war „der dort gegebene Überblick informativ und berührend“ und merkte an, dass „alte Mythen neu aufgewärmt werden.“<sup>354</sup>

---

<sup>350</sup> Kat. Ausst. Kunstforum Bank Austria 1987.

<sup>351</sup> Ausstellung „Vorkriegskinder – Nachkriegskünstler“, BAWAG Foundation, Wien, 28. Juni bis 7. September 1985.

<sup>352</sup> Jan Tabor, Das Neben- und Durcheinander der wienerischen Nachkriegszeit, in: Kurier, 22. August 1985.

<sup>353</sup> Gabriele Kala, Frühgereifte, in: Die Furche, 26. Juli 1985.

<sup>354</sup> Kristian Sottriffer, Was wurde aus dem ‘Pintorarium’? in: Die Presse, 15. Juli 1985.

Fritz Martinz blieb in den 1980er und 1990er Jahren, als die Malerei sowohl im Ausstellungswesen als auch am Kunstmarkt boomte, im Hintergrund. Er setzte kontinuierlich seine Ausstellungstätigkeit fort, blieb auf der Ebene der Galerien beziehungsweise beteiligte sich bei Ausstellungen, deren Ziel es war, humanitäres Engagement einzufordern. 1983 war Martinz bei der Gruppenausstellung „Schweigen brechen. 172 Künstler aus 31 Ländern stellen aus für die politischen Gefangenen in der Türkei“<sup>355</sup> in Basel vertreten. Zusätzlich war er aktiv in der Bewegung „Kunst gegen Atomkraft“.

1990 zeigte Fritz Martinz eine große Ausstellung im Tiroler Kunstpavillon in Innsbruck unter dem Titel „Zeitfries“ (Abb. 264), in der er Ölbilder und Zeichnungen präsentierte.

1992 kuratierte Georg Eisler eine Ausstellung mit dem Titel „Vienna: Expressionist Tendencies since 1945“, im Salford Museum and Art Gallery, Manchester in Zusammenarbeit mit dem Bundesministerium für Unterricht und Kunst.<sup>356</sup> Die Präsentation umfasste figurative Malerei von Herbert Boeckl, Alfred Hrdlicka, Adolf Frohner, Georg Eisler bis zu den Vertretern der Neuen Malerei wie Siegfried Anzinger, Alois Mosbacher und Josef Kern. Fritz Martinz wurde eingeladen, er lehnte allerdings ab, ein Bild aus seinem eigenen Bestand in der Ausstellung zu zeigen. So stellte die Österreichische Galerie im Belvedere das Gemälde „Kleines Schlachthaus“ (Abb. 36) und die Sammlung der Bank Austria „Männerakte“ (Abb. 87) zur Verfügung.

Anlässlich des 70. Geburtstages von Fritz Martinz organisierte die Galerie Peithner Lichtenfels 1994 eine Ausstellung, in der ein Werkquerschnitt gezeigt wurde. Der Galerist fügte im Katalog unter „Persönliches“ eine Charakterisierung von Martinz hinzu: „Lebt einsiedlerisch umgeben von pedantischer Ordnung. Hat kein Telephon und ist nur für Eingeweihte an bestimmten Tagen zu bestimmten nächtlichen Zeiten in bestimmten Lokalen anzutreffen. [...] wenn die Rede schon auf das offizielle Kunstgetriebe kommt, dann donnert er los, der Martinz, und überrascht mit aktuellem Insider-Wissen über so manche Kunstcabalen, sowie mit beinharten kunstkritischen Analysen bezüglich bestimmter Facetten im zeitgenössischen Kunstspektakel.“

---

<sup>355</sup> Ausstellungsdauer: 21. Oktober bis 9. November 1983.

<sup>356</sup> Kat. Ausst. Österr. Ministerium für Unterricht und Kunst 1992.

[...] Der Querkopf Martinz will eben manchmal nicht, und so hat er etliche vor den Kopf gestoßen [...].<sup>357</sup> Dieser Kommentar zur Persönlichkeit von Fritz Martinz dokumentiert einerseits die Zurückgezogenheit des Künstlers, andererseits auch seine kritische Haltung gegenüber den Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst und des Kunstmarktes.

Auf Initiative von Dieter Schrage wurde 1997 der Lithographie-Zyklus „Schlachthaus“ in der Postsparkasse gezeigt. Parallel organisierte die Galerie Peithner-Lichtenfels<sup>358</sup> eine Ausstellung mit ausgewählten Werken von 1945 bis zu aktuellsten Ölgemälden. „Martinz war anders, blieb es – bekannt dafür, Ausstellungs- und Kaufangebote zu ignorieren, nichts an ‚Kapitalisten‘ oder ‚Bilderberger‘ zu verkaufen.“<sup>359</sup> Die kritische Haltung gegenüber Gesellschaft, Politik und Kunst, die Fritz Martinz in seinen Bildern der 1990er Jahre einnahm, klingt auch hier an. Der Künstler erteilte auf diese Weise Institutionen beziehungsweise gewissen Sammlerkreisen eine dezidierte Absage. Der Kritiker Sottriffer brachte Fritz Martinz nochmals in Verbindung mit Alfred Hrdlicka, in dem er schrieb: „Ein ‚Fleischträger‘ (1962) und die ‚Schlachtstiere‘ in einer Zeichnung (1987) erinnern an den lebenslangen Umgang des Künstlers mit dem, wovon Hrdlicka sagte, von ihm gehe alle Macht aus: dem Fleisch. Damit verbunden ist das Tier- und Menschenleid.“<sup>360</sup>

Nach dem Ableben von Fritz Martinz im November 2002 wurde in den Nachrufen der Österreichischen Tageszeitungen – nach kurzen biographischen Angaben und Werküberblicken – der Künstler vor allem mit den Prädikaten „Realist“, „Humanist“, „Existentialist“ versehen. Dabei wurde bedeutsam, dass es sich dabei nicht um die Charakterisierung seiner Stilrichtung handelte, sondern vielmehr um die Haltung, die Fritz Martinz in seinem Lebenswerk, im Besonderen im Schaffen der letzten zwanzig Jahre, gegenüber der Gesellschaft, der Politik und der Kunst einnahm. Das 1969 gefundene Motto „Pathos als Protest“ begleitete ihn bis über sein Lebensende hinaus.

---

<sup>357</sup> Peithner-Lichtenfels 1994, o. S.

<sup>358</sup> Ausstellungsdauer: 8. Mai bis 13. Juni 1997.

<sup>359</sup> Kristian Sottriffer, Von der ‚Aggression des Vitalen‘, in: Die Presse, 12. Mai 1997.

<sup>360</sup> Kristian Sottriffer, Von der ‚Aggression des Vitalen‘, in: Die Presse, 12. Mai 1997.

Retrospektiv gesehen, scheint dieses vielzitierte Leitmotiv, das sich in erster Linie auf Martinz' kritische Sicht auf die Entwicklungen in den genannten Feldern bezog, stärker gewesen zu sein, als die Wahrnehmung der Qualität seiner Malerei.

### **3.6. Die Stellung von Fritz Martinz im Kontext der Kunst nach 1945**

Die Untersuchung der Rezeption zeigte, dass Fritz Martinz am Ende der 1960er Jahre einen Höhepunkt der künstlerischen Karriere hinsichtlich der Wirkung nach außen feierte. Zusammenfassend lässt sich zur Rezeption des Werks von Fritz Martinz festhalten, dass zunächst das Etikett „Realismus“ in den 1950er Jahren den Blick auf das Werk verstellte und Qualitäten der gegenständlichen Malerei außerhalb der Kriterien standen. Zusätzlich mit der Wahrnehmung innerhalb einer Gruppe – sei es mit Alfred Hrdlicka oder mit Georg Eisler und Rudolf Schönwald – und der damit verbundenen Einschätzung und Bewertung führte dies zu einer eingeschränkten Sicht auf das Werk von Fritz Martinz. Diese Punkte resultieren in der Tatsache, dass der Blick auf das Werk von Martinz in dieser Zeit nie frei war – weder stilbegrifflich noch ideologisch.

Mit der Ausstellung „Figur. Wiener Naturalisten“ setzten sich Zuordnungen und Charakteristiken fest, die die Rezeption von Fritz Martinz in den folgenden Jahren konsequent begleiteten: Martinz als Realist oder als Naturalist, der aus Protest arbeitet beziehungsweise „Pathos als Protest“ ausdrücken will und dessen Werke an die Barocktradition gebunden sind. Besonders die barocke Verortung von Martinz bedeutete eine Rückbindung an eine Tradition, die speziell für die Rezeption des Expressionismus lange Zeit angewandt wurde. Wie von Eva Michel dargelegt, „waren es vor allem der Barockstil und in weiterer Folge der Barockbegriff als solcher, denen in der österreichischen Moderne wachsende Bedeutung zukam.“<sup>361</sup> In der Malerei der Zwischenkriegszeit kam es dazu, dass es nicht mehr „um formale oder strukturelle Parallelen ging“, sondern „die Deutung des Barock kam als spezifisch 'österreichische Ausdrucksform' zum Tragen“<sup>362</sup> und resultierte in einer ideologischen Verankerung. Barock als Vorbild im Austrofaschismus galt „als Inbegriff vergangener Größe und der geglückten Verbindung von katholischer Kirche und Staat

---

<sup>361</sup> Michel 2013, S. 71.

<sup>362</sup> Michel 2013, S. 73.

[...] sowie als Ausdruck österreichischer Identität.<sup>363</sup> Nach 1945 war es vor allem Oskar Kokoschka, der „mit Hinweis auf den Barock gegen den Trend zur abstrakten Kunst antreten wollte: nicht als Vertreter einer mittlerweile antiquierten gegenständlichen Malerei, sondern als ‚Fortsetzer‘ der großen österreichischen Tradition und als deren Erneuerer.“<sup>364</sup> Dieser Verweis auf die Geschichte des Barockbegriffs dient zur Feststellung der Tatsache, dass in der Rezeption von Fritz Martinz die barocke Tradition eine große Rolle spielte und zeitgenössische künstlerische Ansätze vollkommen ausgeblendet waren.

Die einmal festgelegten Beurteilungen im Zeitraum von Ende der 1960er und Beginn der 1970er Jahre prägten die öffentliche Rezeption bis in die 1990er Jahre.

War die Marginalisierung bis Ende der 1970er Jahre von außen bestimmt, so positionierte sich Martinz in den 1980er und 1990er Jahren bewusst an den Rand. Einerseits belegt die Kunstproduktion eine Malerei, die die Inhaltlichkeit dezidiert forcierte, und so eine Absage an die Formel „Malerei als Malerei“ darstellte, in dem in erster Linie die malerischen Mittel Thema der Malerei waren, andererseits übte Martinz durch die Verweigerung an Ausstellungsbetrieb und Kunstmarkt Kritik an der Institution Kunst, die nach Bürgers These, eine Neutralisierung engagierter Kunst bedeutete hätte. Fritz Martinz entschied sich gegen eine Vereinnahmung durch die Institution Kunst. Mit seiner rhetorischen Malerei einerseits, mit seiner handwerklichen Gediegenheit andererseits, postulierte er zudem eine Gegenposition zu den Spielarten der gegenständlichen Malerei dieser Zeit. Damit manövrierte er sich bewusst in die Position eines Einzelgängers und Außenseiters. Dieses Image prägt bis heute die öffentliche Wahrnehmung.

Diese Haltung von Fritz Martinz führte dazu, dass sein Schaffen unsichtbar blieb. Außer Zeichnungen verkaufte er kaum Ölgemälde. Er wurde in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens nur von einem kleinen Kreis wahrgenommen und die auf Mitteilung und Effekt konzipierten Werke verfehlten ihre Wirkung, denn sie wurden öffentlich nicht ausreichend rezipiert.

---

<sup>363</sup> Michel 2013, S. 74.

<sup>364</sup> Michel 2013, S. 77.

Das Bild des Künstlers Fritz Martinz als Realist, an dessen Prägung er selber Anteil hatte, in dem er vor allem in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens gegen bestehende Verhältnisse opponierte, in seiner Malerei mit Störungen und Negationen gegenüber den gegenwärtigen künstlerischen Ausprägungen arbeitete, trugen und tragen bis heute dazu bei, dass sein Werk der 1980er und 1990er Jahre eine widersprüchliche, wenn nicht gar ablehnende Haltung hervorruft.

## 4. Das Bild des Körpers

### 4.1. Körper und Bild

Im Werk von Fritz Martinz ist der Körper stets präsent. Als Mensch oder als Tier war er von Anfang an motivischer Ausgangspunkt für die Umsetzung in Malerei. Die charakteristischen Werke, in denen Martinz dezidiert den nackten Körper, einzeln, zu zweit oder in Gruppen darstellt, entstanden von 1958 bis 1973.

Dieser Zeitraum war sozialgeschichtlich stark geprägt von autoritären Strukturen, konservativem Katholizismus und Tabus hinsichtlich Moral und Sexualität.<sup>365</sup> Die daraus resultierende Körperfeindlichkeit in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg dominierte das gesellschaftliche Leben.

Im Bereich der bildenden Kunst bedeutete die Abstraktion der Nachkriegszeit, abseits der ideologischen Verortung,<sup>366</sup> die Verdrängung des sichtbaren Körpers aus der Kunst. Nicht Realität, sondern Fiktion war das Resultat auf dem Tafelbild. Hierbei schloss die Kunst das Leben aus. Dieser Umstand verkehrte sich in den 1960er Jahren ins Gegenteil. Mit der Forderung nach einer Verbindung von Kunst und Leben, auf der Suche nach einer authentischen Wirklichkeitserfahrung, wurde der Körper des Künstlers in der Körper-Kunst (Body Art) das neue Medium und Referenzmodell: „Die Körper der Künstler stellen seitdem die dramatischen gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen zur Schau. [...] Der Körper, den man zuvor verstecken musste, ist in diesem Zeitraum zunehmend aggressiver wieder in Erscheinung getreten – als Sitz der eigenen Persönlichkeit sowie als Ort, an dem der öffentliche Raum auf die Privatsphäre trifft und das gesellschaftliche Leben verhandelt, erzeugt und mit Sinn versehen wird.“<sup>367</sup>

Als provokantes Mittel wurde der meist nackte Körper in Selbstdarstellungen, Selbstkasteiungen und Selbstverletzungen inszeniert, um gesellschaftliche Normen und Tabus in Frage zu stellen.

---

<sup>365</sup> Am 31. März 1950 wurde ein „Gesetz zum Schutze der Jugend vor Schmutz und Schund“ verabschiedet. Damit konnte rechtlich gegen anstößige Bilder in damals populären Medien wie Hefromanen, illustrierten Zeitschriften, Comics und Kinofilmen vorgegangen werden.

<sup>366</sup> Siehe Kapitel 3.1.3.

<sup>367</sup> Warr/Jones 2005, S. 21.

Betraff die Rückkehr des Körpers in den 1960er Jahren vor allem den realen Körper, so wurde im Bereich der Bild- und Kunstwissenschaft ab den 1990er Jahren der Diskurs hinsichtlich „Medium-Bild-Körper“<sup>368</sup> eingeleitet. „Wo immer Menschen im Bilde erscheinen, werden Körper dargestellt. Also haben auch Bilder dieser Art einen metaphorischen Sinn: sie zeigen Körper, aber sie bedeuten Menschen.“<sup>369</sup> Beltings Bild-Anthropologie postuliert das Körperbild als Menschenbild. Seit der Renaissance, dem Zeitalter des Humanismus, stellen „Bilder den Körper, der immer der gleiche war, immer verschieden dar.“<sup>370</sup> Verfolgt man die Bildgeschichte, so erscheinen je nach Epoche sowohl unterschiedliche Körperideale als auch Rollenzuschreibungen. Nach Belting ergibt sich so ein Widerspruch zwischen Sein und Schein: „Jede Menschendarstellung, als Körperdarstellung, ist der Erscheinung abgewonnen. Sie handelt von einem Sein, das sie allein im Schein darstellen kann. Sie zeigt, was der Mensch ist, in einem Bilde, in dem sie ihn erscheinen läßt. [...] Der Mensch ist so, wie er im Körper erscheint. Der Körper ist selbst ein Bild, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird. Die Abbildung ist nicht das, was sie zu sein behauptet, nämlich Reproduktion des Körpers. Sie ist in Wahrheit Produktion eines Körperbilds, das schon in der Selbstdarstellung des Körpers vorgegeben ist. Das Dreieck Mensch-Körper-Bild ist nicht auflösbar, wenn man nicht alle drei Bezugsgrößen verlieren will.“<sup>371</sup>

In der Verknüpfung dieser drei Parameter nimmt der Begriff Bild eine zentrale Bedeutung ein. „Ein ‚Bild‘ ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln.“<sup>372</sup> Zentraler Gedanke ist nun die Einführung eines anthropologischen Bildbegriffs, denn „wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern.“<sup>373</sup> In der Verbindung Bild-Mensch bedeutet das weiterführend, dass der Mensch nicht „als Herr seiner Bilder erscheint, sondern [...] als ‚Ort der Bilder‘, die seinen Körper besetzen: er ist den selbst erzeugten Bildern ausgeliefert,

---

<sup>368</sup> Belting 2001, S. 11-14.

<sup>369</sup> Belting 2001, S. 87.

<sup>370</sup> Belting 2001, S. 88.

<sup>371</sup> Belting 2001, S. 89.

<sup>372</sup> Belting 2001, S. 11.

<sup>373</sup> Belting, 2001 S. 11.

auch wenn *er* sie immer wieder zu beherrschen versucht.<sup>374</sup> Folgt man dieser These, kommt man zur Erkenntnis, dass die Bilder, die wir sehen und wahrnehmen, im eigenen Körper gespeichert sind und als Erinnerung oder als Vorstellung diesen besetzen. Der Körper wird so zu einem lebenden Trägermedium.<sup>375</sup>

Diese These Beltings deckt sich mit den großen Körperdiskursen des 20. Jahrhunderts, die im Bereich der Philosophie<sup>376</sup> stattfanden. Dort wird, ausgehend von der Phänomenologie Edmund Husserls, die Kategorie der Körper-Leib-Differenz etabliert. Diese Differenz bringt zum Ausdruck, dass der Körper als Objekt verstanden wird, während der Leib jener Ort ist, in dem sich die Erfahrungen einschreiben. Lust, Leid, Schmerz, Verzweiflung, Angst, Erotik und Sexualität werden visuell durch den Körper dargestellt. In der Präsenz des Körpers im Bild drängt sich die leibliche Realität auf.<sup>377</sup>

Im philosophischen Diskurs der Thematik Körper und Wahrnehmung machte der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty in seinem Werk „Phänomenologie der Wahrnehmung“ den Begriff des Leibes zum Hauptthema seiner Forschung. Zentraler Gedanke war sehr früh, dass „die Frage nach der Leiblichkeit untrennbar mit einer anderen verbunden ist, nämlich mit der nach Subjektivität und umgekehrt die Frage nach Subjektivität mit der nach Leiblichkeit.“<sup>378</sup> In den Begriffen Eigenleib, Fremdleib, geteilter Leib, die auf Merleau-Ponty zurückgehen, werden verschiedene Dimensionen von unbewussten und bewussten Wahrnehmungen unterschieden. So gehören etwa Motorik und Haltung zur unbewussten Dimension, während die bewusste mit einer psychologischen Vorstellung des Leibes zusammenhängt.

Ein weiterer wichtiger Faktor ist, dass ein Leib von anderen umgeben und der Veränderung ausgesetzt ist. Sei es Subjektivität, Fremdheit oder Spaltung, die Leiblichkeit bedingt die Anwesenheit des Anderen und trägt damit die Dimension der Intersubjektivität in sich.<sup>379</sup> Das schließt die Rezeptionsästhetik unmittelbar mit ein und wird die zentrale Kategorie für die Analyse von Körperbildern.

---

<sup>374</sup> Belting 2001, S. 12.

<sup>375</sup> Zur Aktualität des Themas: Vgl. Kat. Ausst. Albertina 2012, Kat. Ausst. Neue Galerie Graz 2012.

<sup>376</sup> Vgl. Alloa/Bedorf/Grüny/Klass 2012.

<sup>377</sup> Kristensen 2012, S. 23-36.

<sup>378</sup> Kristensen 2012, S. 23.

<sup>379</sup> Kristensen 2012, S. 24.

## 4.2. Das Körperbild als Menschenbild

Das malerische Werk von Fritz Martinz entstand Zeit seines Lebens im Wissen und in der Kenntnis von Bildern: Er rezipierte Bilder der Malereigeschichte, er war inspiriert von Bildern der Gegenwart – in Zeitungen, Illustrierten und von Filmen – und er war geprägt von inneren Bildern, die sich durch Erfahrungen, Empfindungen und Erinnerungen eingeschrieben haben. Die Auseinandersetzung mit seinem körperlichen Dasein in der Gegenwart war für Fritz Martinz die Voraussetzung und Bedingung, sich die Realität, die ihn umgibt anzueignen und in seiner Malerei umzusetzen.

In der nachfolgenden Untersuchung wird die Frage gestellt, wie das Bild des Körpers im Werk von Fritz Martinz dargestellt ist, welche visuellen Quellen es rezipiert und was es uns – im Kontext der vorhandenen Bildquellen und der gesellschaftlichen Bedingungen – vermitteln kann. Dabei spielt das Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter wie im rezeptionsästhetischen Ansatz angelegt, eine entscheidende Rolle.

### 4.2.1. Das Thema Badende

Ein wesentlicher Faktor der Werkentfaltung von Fritz Martinz war die Auseinandersetzung mit der Tradition der abendländischen Malerei. Die Beschäftigung des Künstlers sowohl mit den Werken der Renaissance, die wiederum die Tradition der griechischen und römischen Antike widerspiegeln, als auch mit Werken des Manierismus und des Barock, bildeten einen wichtigen Ausgangspunkt für Fritz Martinz. Dabei stand nach anfänglicher Befragung der Stilmittel, vor allem die Befragung inhaltlicher Komponenten im Zentrum.

Das Thema der Badenden reicht bis in die Renaissance zurück und schloss zu dieser Zeit inhaltlich an die christliche Überlieferung oder an die antike Mythologie an.<sup>380</sup> Obwohl „der weibliche Akt im Laufe der Renaissance zu einer der vornehmsten Aufgaben der Malerei wird, geht mit ihm doch die Aufgabe der Darstellung idealer

---

<sup>380</sup> Vgl. Natter/Leopold 2012.

weiblicher Schönheit einher<sup>381</sup>, bedurfte die Darstellung unverhüllter Nacktheit über einen langen Zeitraum einer Rechtfertigung wie im Falle von Tintoretto's „Susanna im Bade“, um 1560/62, dessen Quelle die Bibel war. Bei Tizians Bild „Aktäon überrascht Diana beim Bade“, 1556/1559 (Abb. 265), wird die Jagdgöttin Diana mit ihren Nymphen vom jungen Helden Aktäon überrascht. Der Inhalt bezieht sich auf Ovids Metamorphosen, ist Anlass der Darstellung, gezeigt werden nackte, weibliche Körper. Der Entdecker der Nacktheit ist männlich und bekleidet. Dieses Modell wird auch im Bild „Diana mit Aktäon und Kallisto“ 1634/35 (Abb. 266) von Rembrandt nahezu hundert Jahre später übernommen. Die dargestellten Körper sind der idealistischen Bestimmung der jeweiligen Zeit unterworfen. Es sind Motive, die dem Betrachter und seiner Augenlust gewisse Befriedigung bringen, in dem der Entdecker der Nacktheit, der bekleidete Aktäon, zur Projektionsfigur für den männlichen Betrachter wird.

Albrecht Dürer, der nach seinem ersten Italienaufenthalt (1494/95) eine Zeichnung mit dem Titel „Frauenbad“, 1496 (Abb. 267), realisierte, entmythologisierte das Thema, in dem er sechs Frauen und zwei kleine Jungen in einem Badehaus zeigt. Sie sind in unterschiedlichen Ansichten und Haltungen wiedergegeben, ebenso bei unterschiedlichen Tätigkeiten gezeigt. Diese Überführung des Badethemas in den profanen Bereich blieb über Jahrhunderte eine Seltenheit.

Mit der Orientalmalerei im 19. Jahrhundert wurden Bade- und Haremsszenen beliebte Darstellungen. Die nackten weiblichen Körper im „Türkischen Bad“ (Abb. 269) von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) repräsentieren Sinnlichkeit und Erotik. Unter dem Deckmantel des damals gängigen Mythos, der Orient sei ein Ort der Unsittlichkeit und Dekadenz, wurde die Nacktheit in orientalisches Dekor eingebunden und so für den europäischen Geschmack akzeptabel gemacht.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden Badende bei Edgar Degas oder Paul Cézanne als Thema aufgegriffen. Waren es bei Degas ungewöhnliche Blickwinkel und intime Einblicke in die Tätigkeit des Badens, so stellte Cézanne mit seiner Serie der Badebilder die künstlerischen Anliegen in den Vordergrund.

Besonderer Beliebtheit erfreute sich das Baden im Freien bei den deutschen Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Otto Mueller (Abb. 270)

---

<sup>381</sup> Müller 2009, S. 51.

oder Erich Heckel (Abb. 271). Sie verknüpften das Baden mit der sozialen Utopie einer von gesellschaftlichen Konventionen befreiten Ursprünglichkeit des Lebens. Die Brücke-Künstler stellten die Akte in der Landschaft dar, um der neuen Freiheit und Selbstbestimmtheit des Menschen Ausdruck zu verleihen.

Wie diese kurze Übersicht deutlich macht, hatte sich das Thema der Badenden gewandelt, vom Anliegen, Schönheitsideale der Zeit zu repräsentieren bis hin zu einer gesellschaftspolitischen Bestimmung. Im Bewusstsein dieser Traditionslinie setzte Martinz sein Bild „Frauenbad“, 1970 (Abb. 104), um. Der Künstler zeigt die nackten Frauen in der Sauna, sie sind unter sich. Dynamik geht von ihren Haltungen und von ihren Tätigkeiten aus. Martinz konfrontiert den Betrachter mit einem veränderten Bild der Frau in der Gesellschaft, sie ist in ihrer Nacktheit nicht mehr ungeschützt und ausgeliefert, sondern nackt gibt sie sich selbstbewusst und selbstbestimmt. Hier manifestiert sich das sich verändernde Frauenbild der 1960er und 1970er Jahre, das Martinz visuell umsetzte.

Wurden über Jahrhunderte in erster Linie weibliche Akte beziehungsweise am Beginn der Moderne Akte beiderlei Geschlechts dargestellt, die sich beim Baden vergnügten, so lässt sich eine durchgängige Traditionslinie zum Thema Männerbad, dem sich Fritz Martinz 1968/69 widmete, in dieser Form nicht finden. Ausnahme stellt der analog dem „Frauenbad“ zeitgleich entstandene Holzschnitt „Männerbad“ (Abb. 268) von Albrecht Dürer dar. Ungewöhnlich ist das Beisammensein der Männer im Bade, die sich unterhalten, trinken, musizieren und lauschen. Dieses Blatt blieb in dieser Zeit eine Einzelerscheinung. Denn der männliche Akt repräsentierte über Jahrhunderte den mythologischen Held oder den christlichen Märtyrer.<sup>382</sup> Erst im Werk von Edvard Munch erfuhr der männliche Körper eine neue Bestimmung. Seine „Badenden Männer“ (Abb. 272) sind starke, muskulöse Typen und zeigen ein Körperbild, das von Arbeit geprägt ist. Munch hielt sie in ihrer Freizeit fest, in der sie sich am Meer vergnügten.

In den Jahren 1968/1969 erarbeitete Martinz eine Serie unterschiedlicher Varianten zum Thema „Männerbad“ (Abb. 88, Abb. 89). Zum einen verlieh er durch die Wahl

---

<sup>382</sup> Vgl. Hammer-Tugendhat 2012, S. 37-45.

des Ortes – ein Innenraum einer Badeanstalt mit mehreren Badewannen – dem Thema eine zeitgenössische Facette, zum anderen vereinte er nackte, muskulöse Körper, die einen aktiven, kräftigen, trainierten, sportlichen Mann repräsentieren. Die Vitalität der Szenen wird durch die Bewegung der Männer, die dabei sind aus den Wannen zu steigen, erzeugt. In den Bildern von 1969 (Abb. 99, Abb. 100) führte Martinz ganz bewusst Alltagsgegenstände wie eine Zeitung oder ein Glas in die Szene ein. Die Männer sind unter sich, sie entspannen sich im Bad und fühlen sich – ohne das andere Geschlecht – wohl. Die geschlechtliche Trennung, die Martinz in diesen Bildern vornimmt, führt weg vom harmonischen Zusammensein im Freien wie bei Kirchner oder Müller. Martinz schuf eine neue Selbstbestimmtheit beider Geschlechter: Sie repräsentieren Menschen, die aufgeklärt und von Tabus entlastet sind, und sich in einer neuen Freiheit wiederfinden.

In der langjährigen Auseinandersetzung mit dem Thema der Badenden liegt das Anliegen von Martinz zugrunde, dem er sich fortgesetzt stellte: Im Besinnen auf die Bildtradition wurzelte das Streben nach Erneuerung in der gegenständlichen Malerei, die ihre Berechtigung in seiner Zeit findet. Mit den Badenden schuf Martinz ein der Zeit adäquates Menschenbild.

#### **4.2.2. Das Thema Irrenhaus**

Zeigen die Bilder mit dem Thema Männerbad ein von Vitalität geprägtes Bild des Mannes, änderte sich dies innerhalb kurzer Zeit und Fritz Martinz transformierte das Bild eines neuen Menschen, der befreit, selbstbestimmt und freudvoll sein Dasein erlebt, in sein Gegenteil. „La maison des fous“ (Abb. 95) wirft die männliche, nackte Gestalt auf ihre existentiellen Bedingungen zurück. Hockend, klagend, wütend, wehmütig und mahnend sind die Männer im Bildraum gefangen und ihren Wärtern ausgeliefert.

Ende der 1960er Jahre erhöhte sich das Interesse an der Kunst von Geisteskranken. International ist hier vor allem Jean Dubuffet und die von ihm so benannte Art Brut zu nennen. In Österreich findet man die Auseinandersetzung mit der Kunst von Geisteskranken im Werk von Arnulf Rainer, der im psychischen Automatismus, angeregt durch den Einsatz als Technik bei den Surrealisten auf das unbewusste und

nicht reflektierte Agieren von psychisch Kranken zurückgriff. Ebenso besannen sich Peter Pongratz oder Franz Ringel auf die Schöpfungen von Geisteskranken, in dem sie Motive aus dem Unbewussten in ihrer Kunst darstellten.

Alfred Hrdlicka, der 1968 einen Radierzyklus mit dem Titel „Randolectil“ schuf, ging einen anderen Weg. In einem Aufsatz im August 1969 nahm er Stellung zum Phänomen und zur Aktualität von Kunst psychisch Kranker. „Ich bin also für Kunst, die sich mit Wahn beschäftigt, in gewisser Hinsicht natürlich auch für Kunst, die vom Wahn erzeugt wird, aber gegen jede Bestrebung, die das Krankheitsbild retuschiert, vom angeblich so kreativen Wahndenken subtrahiert und mit der Fata Morgana eines erstrebenswerten bildnerischen Begnadetseins operiert.“<sup>383</sup> Er sprach sich gegen das Kopieren von Wahndenken aus. Vielmehr kam in seiner Kunst die Tatsache zum Tragen, „daß Psyche und Geist unabdingbar an die Physis gekettet sind.“<sup>384</sup> Hrdlicka besuchte 1968 eine Anstalt mit psychisch Kranken und befand, dass die dort stationierten Patienten bevormundet werden und dem Personal ausgeliefert sind. „Die katastrophale Rechtlosigkeit der zur Unmündigkeit verurteilten und für ihre Handlungen rein wissenschaftlich zwar für unzurechnungsfähig erklärten, aber im Tagesbetrieb der Kliniken immer wieder zur Rechenschaft gezogenen Individuen, machte mir klar, daß diese Menschen mehr noch als jeder Angeklagte vor Gericht, der ja immerhin Rechtshilfe genießt, unter einem Totalverlust ihres ohnehin schon reduzierten Selbstbewusstseins leiden, so etwas wie einen Anwalt brauchen würden, der für die tagtägliche Selbstbehauptung zuständig wäre.“<sup>385</sup>

Der aus 47 Arbeiten bestehende Zyklus „Randolectil“ beschränkt sich „keineswegs auf das Beobachten des Klinikalltags einer psychiatrischen Anstalt, sondern versucht die Erlebniswelt der Patienten umzusetzen, das Ineinanderfließen von Realität und Irrealität bzw. wie die Realität auf den psychisch Erkrankten oder wie die Schilderung des psychisch Erkrankten ‘auf den Gesunden’ wirkt.“<sup>386</sup> Im Blatt „Feuer in Soho“ (Abb. 273) zeigt Hrdlicka den Ausbruch einer Psychose. „Der Patient nimmt an, daß das Haus, in dem er sich befindet, brennt. Von dieser Sichtweise versucht der Künstler nunmehr die Bilder aus der Welt der psychisch Erkrankten zu

---

<sup>383</sup> Hrdlicka 1987, S. 21.

<sup>384</sup> Hrdlicka 1987a, S. 20.

<sup>385</sup> Hrdlicka 1987, S. 22.

<sup>386</sup> Lewin 1989, S. 185.

zeigen.<sup>387</sup> Die Darstellung von Groteskem als Sichtbarmachung von Wahnvorstellungen und das im Bild festgehaltene Verhalten der Kranken, das optisch aufscheint, waren zentrale Anliegen von Alfred Hrdlicka. Dieser Zugang, aus einer Innensicht des Kranken Bilder zu erzeugen, war in dieser Zeit eine völlig neue Perspektive.

Das Werk von Fritz Martinz bestätigt die Aktualität des Themas in dieser Zeit. Es war keineswegs die Gestaltungsweise, die in sein Interesse an psychisch Kranken resultierte. Vielmehr schloss er an die Bildtradition an: Bei Goya findet sich das „Irrenhaus“, um 1808/14 (Abb. 274), und war damals ein Kommentar auf den „allgemein verbreiteten Wahnsinn menschlicher Natur. Kleine symbolische Details lassen die halb oder ganz nackt gezeigten Irren zu Vertretern unterschiedlicher Schichten der spanischen Gesellschaft werden.“<sup>388</sup> Visuell und ideell auf Goya zurückgreifend, scheint Martinz' Bild „La maison des fous“ gleichsam die Illustration der Stellungnahme von Alfred Hrdlicka zu sein. Fritz Martinz machte die Insassen optisch sichtbar, ihre Wahnvorstellungen und Phantasien erscheinen im Hintergrund. Er lieferte den bildlichen Kommentar zur Debatte und tendierte dazu, sich als Anwalt der Entmündigten und Rechtlosen einzusetzen.

Demgegenüber legt der männliche, hockende Akt im Zentrum der Komposition nahe, dass das Künstler-Ich sich unter die psychisch Kranken einreicht, und sich Martinz so selbst mitten unter den Wahnsinnigen befindet. Genie und Wahnsinn sind Begriffe, die oft für die Charakterisierung einer Künstlernatur herangezogen werden. Indem Martinz sich als Wahnsinnigen inmitten von Wahnsinnigen sieht, im Hintergrund als Wahnvorstellungen zwei stehende Akte erscheinen, könnte damit auch die eigene Rolle als Künstler in dieser Zeit gemeint sein: Wie soll man sich inmitten von Verrückten, die außer Rand und Band sind, zu Recht finden? Und was passiert, wenn der Wächter einmal zuschlägt? Diese Figur wirkt wie eine ständige Bedrohung, eine übergeordnete Macht, die die Kunst von Martinz bedroht.

1973 griff Martinz das Thema ein weiteres Mal auf. Mit heftigem Duktus ausgeführt, versammelte der Künstler in dem Bild „Kleines Irrenhaus (Drogenbild)“ (Abb. 275)

---

<sup>387</sup> Lewin 1989, S. 198.

<sup>388</sup> Schuster/Seipel 2005, S. 286.

Hockfiguren und sich überlagernde Akte. Eingesperrt in einem Kellerraum agieren sie zügellos und wildbewegt. Abermals befindet der Künstler sich mitten in der Szene als Hockfigur mit rotem Stirnband am linken Bildrand. Scheinbar unbeteiligt sitzt er etwas erhöht und blickt in eine unbestimmte Ferne. Der Zusatz „Drogenbild“ verstärkt die Annahme, einen vom Drogenrausch überbordenden, visuell verzehrten Eindruck vor sich zu haben. In der Umklammerung von Künstler-Ich und sinnlich beeinträchtigter Wahrnehmung eröffnet sich eine weitere Facette der Befragung der eigenen Identität.

Die ausgewählten Beispiele zeigen eine große Anbindung an die Bildtradition, die Fritz Martinz in seinem Werk verarbeitete. In den behandelten Themenbereichen versuchte er stets eine grundlegende Innovation zu erarbeiten und das Thema zu aktualisieren, in dem er einen Zeitbezug zu gesellschaftlichen Verhältnissen herstellte. So gelang es ihm, im modernen Dasein eine Facette von Dauer und Allgemeingültigkeit zu erzeugen.

Als erstes Fazit aus dieser Untersuchung kann man zudem festhalten, dass Martinz nicht nur motivisch in der langen Tradition der abendländischen Malerei steht, sondern dass er explizit die Rolle des Betrachters beziehungsweise seine eigene Rolle mit einbezogen hat.

### **4.3. Der Körper als Ort der Bilder**

#### **4.3.1. Leiblichkeit und Subjektivität**

Im Laufe der 1960er Jahre umkreiste Fritz Martinz mit der Darstellung des menschlichen Körpers verschiedene Stadien, in denen dieser Handlungs- und Austragungsort eigener existenzieller Bedingungen wurde. Im Hinblick auf die Darstellung des männlichen Aktes stand am Beginn das Künstler-Ich in einer selbstbewussten Inszenierung wie das Bild „Maler und zwei Modelle“ (Abb. 48) zeigt. Der nackte Körper des Künstlers und seine Tätigkeit als Künstler sind in Einklang gebracht, mit seinem direkten Blick auf den Betrachter nimmt er Kontakt auf und sucht Bestätigung durch diesen.

Im Laufe der Zeit wandelte sich dieses Selbst-Bild. Verfolgt man die Darstellung des männlichen Aktes, der als Metapher für das Künstler-Ich steht, werden verschiedene Dimensionen der Selbstwahrnehmung offenbar.

Eine wichtige visuelle Quelle in der Repräsentation des männlichen Aktes wird Martinz' Auseinandersetzung mit den expressionistischen Vorläufern. Exemplarisch für die Selbstbefragung durch Erkundung des eigenen Körpers stehen die unzähligen Selbstdarstellungen im Werk von Egon Schiele (1890-1918). Sein Bild „Sitzender männlicher Akt (Selbstdarstellung)“ (Abb. 276) zeigt den nackten Körper – in Form und Farbe – ausgemergelt, krank und leidend. Es fehlen Füße und Hände, der Kopf ist eingezogen. Das Bild des Körpers, das Egon Schiele dem Betrachter darbietet, zeigt die schutzlose Nacktheit und legt provokant Geschlechtlichkeit und sexuellen Trieb offen.

Im Bild „Schreitender“ (Abb. 61) von Fritz Martinz sehen wir einen Körper, der in jedem Detail übersteigert ist. Die Proportionen der Extremitäten und die Plastizität der Figur stehen in krassem Gegensatz zu Schieles Gemälde und scheinen geradezu ein Gegenbild des „Sitzenden männlichen Aktes“ zu sein. Statt krank und leidend, steht ein gesunder, kräftiger Mann vor uns. Der knochige Brustkorb bei Schiele wird in schwellende Muskeln umgeformt, die Leerstelle von Händen und Füßen füllt Martinz mit Monumentalität. Die fehlende räumliche Verankerung der Figur im Werk von Schiele evoziert eine Art Schwebezustand, dennoch dominiert der Eindruck der statischen Fixierung. Bei Martinz ist der Raum akzentuiert, der Eindruck von Tiefenräumlichkeit verankert den männlichen Körper fest am Boden. Martinz' dargestellter Körper ist in Bewegung, das Moment des Voranschreitens potenziert sich vor der Rückenansicht eines Aktes im Hintergrund und die Figur strotzt vor Vitalität. Der Held, der allen bevorstehenden Taten gewachsen ist, schreitet voran.

Mit dem „Sitzenden Trinker“ (Abb. 65) näherte sich Martinz an Schieles leidenden Körper an. Im quadratischen Format wird der sitzende Nackte im Vergleich zu Schieles Akt seitenverkehrt dargestellt, statt der geöffneten Beine sind die Knie übereinander geschlagen. Ein deutlicher Innenraum in nächtlicher Dämmerung ist wieder gegeben. Abermals verstärkt der Eindruck von Bewegung einen deutlichen Unterschied zum Werk von Egon Schiele. Bei Martinz evoziert der betrunkene Zu-

stand des nackten Körpers das Ausgeliefertsein an Einsamkeit und Isolation, womit letztlich das Zurückgeworfen-Sein auf sich selbst thematisiert wird.

Da Fritz Martinz sich immer als Teil der Gesellschaft sah und auch als Gemeinschaftswesen empfand, setzte er den männlichen Akt im Laufe der 1960er Jahre mit anderen Figuren in Beziehung. Im Bild „Liebesgarten III“, 1965 (Abb. 74) veranschaulicht die Hockfigur zwischen zwei weiblichen Akten eine Anwesenheit in Gesellschaft, ohne tatsächlich aktives Mitglied zu sein. In Haltung und Ausdruck gleicht der Hockende einer armen, verkümmerten Seele, die angesichts der weiblichen Nacktheit sprachlos ist. Zurückgezogen in sich selber, wird der Körper der Ort, an dem sich die inneren Zustände von Befangenheit, Einsamkeit und Nicht-Verstanden-Sein des Künstlers im Bild äußern.

Dass die inneren Zustände nie gleich sind, sich rasch ändern können, die Gefühlswelten stark schwanken, kommt sehr gut im „Großen Männerbild“ (Abb. 70), welches im gleichen Jahr entstand, zum Ausdruck. Der männliche Körper ist Träger verschiedener Stadien, die ihn von der unbedarften Kreatur bis zum aufrechten Helden zeigen. Die imposante Figur des Schreitenden strotzt vor Selbstsicherheit und Tatendrang.

Die Befragung der eigenen Rolle als Mann und als Künstler manifestierte sich in der Darstellung des männlichen Aktes. Auf der Suche nach einer ins Wanken geratenen Identität des Mannes in der Gesellschaft brachte Martinz die subjektive Befragung auf eine allgemeingültige, gesellschaftliche Ebene.

Mit der Darstellung von Liebespaaren, die ebenfalls ein wiederkehrendes Motiv in den 1960er Jahren sind, griff Martinz einen sehr subjektiv bestimmten Gegenstand auf. Ausgangspunkt war die eigene Körperlichkeit und das ihr innewohnende sexuellen Begehren und triebhafte Verlangen.

Zunächst war das Thema Liebespaar einem formalen Interesse unterworfen, wie das Bild „Liebespaar“ (Abb. 60) aus dem Jahr 1961 belegt. 1964 griff Fritz Martinz das Thema im Bild „Liebespaar (Priapus)“ (Abb. 277) wieder auf. Obwohl mit der Bezeichnung Priapus auf den griechischen Fruchtbarkeitsgott hingelenkt wird, steht das sexuelle Begehren und das Ausgeliefertsein an die triebhafte Natur des Mannes im Zentrum. Die Haltung der Figur suggeriert Scham und Leiden an der

übermäßigen Erektion des Penis. Die Frau greift sich an den Kopf, eine Geste, die ungläubiges Staunen mit gleichzeitiger Ablehnung suggeriert.

Im selben Jahr griff der Künstler das Motiv „Liebespaar“ (Abb. 278) ein weiteres Mal auf. Im Ineinander der Körper ist der sexuelle Akt dargestellt. In der Ausführung im vehementen, gestischen Pinselduktus legt das Bild einen hohen Grad an subjektiver Beteiligung offen.

Zieht man die Bildtradition heran, so halten küssende oder sich umarmende Liebespaare mit dem Ende des 19. Jahrhunderts Einzug in die Kunst. Prominente Vorläufer sind Edvard Munchs (1863-1944) Ölbild „Vampir“, 1893 oder die Radierung „Der Kuß“ von 1895 beziehungsweise Gustav Klimts Bild „Liebespaar (Der Kuss)“, 1908. Vor dem Hintergrund einer angeregten Sexualitätsdebatte um 1900, die in der Entwicklung der Psychoanalyse Sigmund Freuds resultierte, fand im Zuge der Erkundung der Sexualität die Darstellung von Liebespaaren, die aus dem mythologischen Kontext befreit waren, ihre zeitliche Parallele.

Verlieh Gustav Klimt seinem Gemälde „Liebespaar (Der Kuss)“ durch die formalen Gestaltungsmittel eine zeitlos gültige Form – die das Paar umschließende Goldfläche enthebt es der Zeitlichkeit, die sphärische Wirkung des zweidimensionalen Hintergrundes entrückt das Paar und erlaubt keinen Bezug zum realen Raum<sup>389</sup> – so wurde das Thema der Umarmung im Werk von Egon Schiele und Oskar Kokoschka im biographischen Kontext evident und malerisch umgesetzt.

In Egon Schieles Bild „Tod und Mädchen“ (Abb. 279) drückt sich in der Umarmung, sowohl im Zueinander des Paares als auch in der erdigen, tonigen Farbigkeit der Umgebung, eine existentielle Note aus. Mit Bezugnahme zum biographischen Hintergrund – dargestellt ist eine letzte Umarmung von Egon Schiele und Wally Neuziel, die er im Jahr 1915 verließ<sup>390</sup> – erstarrt die Szene in einer Momentaufnahme voller Leid, Trauer und Hoffnungslosigkeit.

Bei Oskar Kokoschka stand bei der Entstehung des Bildes „Die Windsbraut“ (Abb. 280) ebenfalls die Verarbeitung eigener Erlebnisse, nämlich die Beziehung des Künstlers mit Alma Mahler, im Mittelpunkt.<sup>391</sup> Im Vergleich mit dem Gemälde von Egon Schiele wird bei Kokoschka das Paar zum fixierten Mittelpunkt einer – durch

---

<sup>389</sup> Husslein-Arco/Weidinger 2012, S. 211.

<sup>390</sup> Leopold/Pumberger/Summerauer 2015, S. 99.

<sup>391</sup> Husslein-Arco/Weidinger 2008, S. 232.

Wind – stark bewegten Umgebung. Die ungleiche Darstellung von Mann und Frau stört das Gefühl harmonischen Zusammenseins: Alma schläft ruhig, während Kokoschka mit offenen Augen in seelischem Schmerz neben ihr liegt.

Im Vergleich mit Schiele und Kokoschka hielt Martinz nicht einen bestimmten Moment fest, keine Erstarrung in einer Umarmung, vielmehr suggeriert die Komposition Bewegung und Aktion. Als fester Punkt dient der Kopf des Mannes rechts oben und das Bein der Frau in der Mitte. Der Rest der beiden Körper ist ein Ineinander von Farbflecken und Pinselstrichbündeln, die konturlos aufgetragen, den Eindruck von atemberaubender Bewegung im Liebesakt vermitteln.

Zwei Jahre später scheint Martinz mit dem Bild „Lutterus Amoureux - Mann und Frau - Liebeskampf“ (Abb. 281) direkt auf Schieles „Tod und Mädchen“ zu rekurrieren: Als Parallele findet man das weiße Tuch unter der Frau, das in beiden Bildern mit kantigen, eckigen Falten dargestellt ist. In der Ausführung der Haltung des Paares ging Fritz Martinz allerdings einen ganz anderen Weg: Die Frau – der Körper ist diagonal kopfüber dargestellt – liegt mit verdrehtem Leib und verrenkten Gliedern auf dem Bett, ihr Gesicht ist halb von einem roten Tuch bedeckt. Der Mann ist mit Kopf und Händen als menschliches Wesen definiert, der Rest des Körpers ist allerdings schwer differenzierbar. Mit greifenden Händen scheint er sich auf die Frau stürzen zu wollen, die nicht ahnt, welche triebhafte, urtümliche Kreatur ihr auf den Leib rücken will. Rot als Farbe der Erotik und der Aggressivität erfüllt hier seine symbolische Bestimmung. Die ungestümen Bewegungen suggerieren die Verbindung von Eros und Gewalt und führen den Kampf der Geschlechter sprichwörtlich vor Augen. So wie Oskar Kokoschka in seinem Theaterstück „Mörder, Hoffnung der Frauen“, 1908, diesem Thema eine expressive und dramatische Sprache verlieh und seine Illustration auf dem Titelbild der Zeitschrift ‚Der Sturm‘ (Abb. 282) diesem Kampf zwischen Mann und Frau bis auf Fleisch und Blut gerecht wurde, so hatte Fritz Martinz – trotz eines hohen Grades an Subjektivität – die Themen seiner Zeit, wie Sexualität und das sich verändernde Verhältnis von Mann und Frau und ihrer Rollen in der Gesellschaft, verhandelt.

So wie Oskar Kokoschka eine Reflexion über die gesellschaftliche Geschlechterdiskussion<sup>392</sup> darlegte, so wird auch bei Martinz aus der subjektiven Problematik – sein Körperbild fungiert als Austragungsort für menschliche Befindlichkeiten wie sexuelles Begehren, Angst, Leid, Verletzung und Einsamkeit – ein gesellschaftliches Phänomen. Vor dem sozialhistorischen Hintergrund, der uns Mitte der 1960er Jahre in die Zeit einer intensiven Emanzipationsbewegung führt und einen Wandel der Rolle der Geschlechter mit sich brachte, reflektierte Martinz anhand der gemalten Szenen triebhaftes Verlangen, Sexualität und die Veränderung von Geschlechterbeziehungen in seiner Zeit. Verursacht durch das Tabu gegenüber diesen Themen im gesellschaftlichen Konservativismus und strengem Katholizismus manifestierte sich in den Bildern von Fritz Martinz eine Möglichkeit der Kommunikation. Damit verlieh er der Sprachlosigkeit seiner Zeit einen adäquaten Ausdruck.

Der weibliche Akt war in den 1960er Jahren ein Hauptthema von Fritz Martinz. Da er kontinuierlich vom Studium vor lebenden Modellen ausging, er die Modelle persönlich kannte, liegt hier ebenfalls die Tendenz einer subjektiven Anteilnahme begründet.

Seit der Antike war der nackte, weibliche Körper nie neutral. Über einen langen Zeitraum war er in der Bildtradition in seiner Darstellung ein Topos von idealer Schönheit, der die Dimensionen von Verführung und Begehren in sich trägt.

Verfolgt man den Wandel der Darstellung des weiblichen Körpers im Werk von Fritz Martinz wird neben der formalen Erkundung des weiblichen Körpers bis Mitte der 1960er Jahre das männliche Begehren spürbar, das in der Komposition, in der Pose und der Gestik der weiblichen Körper zum Ausdruck kommt.

Exemplarische Beispiele sind hier „In den Raum Liegende“, 1964 (Abb. 283), und „Große Liegende diagonal“, 1965 (Abb. 284). Obwohl Martinz seine Modelle immer anonymisierte, wird ein besonders nahes Verhältnis zwischen Maler und Modell offenbar. Auch im Bild „Liegende auf Luftmatratze“ (Abb. 285) wird die intime Beziehung von Maler und Modell spürbar. Vergleicht man das Gemälde mit Egon Schieles „Liegende“ (Abb. 286) von 1917, das die Frau des Künstlers als Modell zeigt, aber nicht als solche identifiziert werden will, stellt man fest, dass Fritz Mar-

---

<sup>392</sup> 1903 veröffentlichte Otto Weininger sein Werk „Geschlecht und Charakter“, in dessen Mittelpunkt die Geschlechterproblematik stand.

tinz die raumbildende Diagonale wählte, im Gegensatz zur bildparallelen Darstellung von Schiele. Schieles Leintuch wird von Martinz durch eine Luftmatratze ersetzt. Die Posen sind ähnlich, ausgestreckt, mit den Händen über dem Kopf, bieten die Modelle ihren Körper dem Auge des Betrachters dar. Die gekrallte Hand bei Schiele wird bei Martinz zu einer wortwörtlichen Krallenhand durch die langen, spitzen Fingernägel. Sie sind an den Betrachter adressiert, dessen Blick, der über den passiven Körper schweift, wird durch die Pose und die roten Nägel erotisch aufgeladen.

Erfasst der beobachtende Blick ein ruhendes, passives Modell, so veränderte sich dieses Verhältnis am Ende der 1960er Jahre. In den Bildern mit stehenden Akten wie „Stehende Frau unter Rotlicht“ (Abb. 98) und „Frau mit Strümpfen und Perücke“, 1970 (Abb. 105), zeigt der Künstler verschwommene, deformierte Körper, die mit dem gängigen Schönheitsideal eines wohlproportionierten, harmonischen Körpers radikal brachen. Das Rotlicht beziehungsweise die Kleidung weisen auf das Prostituierten-Milieu. Die Verführungsabsicht wird kundgetan – die auffordernde Geste im Bild „Frau mit grünen Strümpfen“ (Abb. 287) aktiviert den Betrachter – allerdings erscheinen die Frauen eher abstoßend als begehrenswert.

In dieser Zeit beschäftigte sich Adolf Frohner in seiner Kunst ebenfalls mit Prostituierten. Das Bild „Die Nacht“ (Abb. 288) zeigt Prostituierte unter sich. Sie haben ihre Rolle als erotische Verführerinnen abgelegt, sie sitzen leger auf Stühlen, und ungezwungen zupft die linke Figur an ihrem Höschen. Sie wendet sich um, und blickt überrascht und gleichzeitig erbost auf den Betrachter, der sie zu stören scheint.

Bei Fritz Martinz tritt die sich umwendende Prostituierte mit ihrer erhobenen Hand in Kontakt zum Betrachter, in ihrer Aufforderung aktiviert sie ihn.

#### **4.3.2. Körper und Gestik**

Im Laufe der 1960er Jahre kam es phasenweise im Werk von Fritz Martinz zu einer Malweise, die von einem heftigen, gestischen Duktus bestimmt war und in einen tachistischen Farbauftrag mündete. War im Bild „Mann und Frau (Großes Liebespaar)“, 1964 (Abb. 278), bereits die Tendenz zum vehementen gestischen Einsatz des Pinsels vorhanden, so kulminierte die spontane, heftige Malerei von Fritz Martinz

Ende der 1960er Jahre, Anfang der 1970er Jahre zu einer impulsiven, rasenden Handschrift.

Schon im Bild „Frauenbad“ (Abb. 104) führte der gestische Pinselduktus bei der linken Figur zur Auflösung der körperlichen Ganzheit. Die Mischung aus figürlicher Erkennbarkeit und malerisch-abstraktem Verunklären führt zu einem Vergleich mit Willem de Kooning (1904-1997). Als Vertreter des amerikanischen Abstrakten Expressionismus schlug de Kooning einen singulären Weg ein, in dem er an der menschlichen Figur festhielt, diese allerdings in einer expressiv-gestischen Malweise an den Rand der Auflösung brachte. Besonders in der in den 1950er Jahren entstandenen Bilder-Serie „Woman“ (Abb. 289) deformierte, entstellte und verunklärte er in gestischem Duktus den weiblichen Akt in radikaler Weise. Obwohl im Titel als auch in der Farbkomposition noch eine Erinnerung an Gegenständliches gewahrt bleibt, führte de Kooning mit dem Bild „Der Besuch“ (Abb. 290) exemplarisch vor, wie sich in der Aufhebung des Verhältnisses von Figur und Grund eine Malerei im Spannungsfeld von Figuration und Abstraktion manifestiert.<sup>393</sup>

In den drei Themenbereichen, männlicher und weiblicher Akt und Liebespaar kam es im Schaffen von Fritz Martinz zu einem dramatischen Höhepunkt im Bild „Ein Mann, drei Frauen, ein Hund (Drogenszene)“ (Abb. 291). Die ineinander verstrickten Figuren, die das Verschmelzen der Körper im Geschlechtsakt bedeuten, werden durch das rasante und heftige Ausleben der Künstlerhand formuliert. Die kaum mehr optisch fassbare Gegenständlichkeit der Figuren steht im Gegensatz zum klar formulierten Tisch im Hintergrund. Seine Position im Bild versetzt die Menschengruppe auf den Boden. Dieser Ort und der Hinweis „Drogenszene“ weisen auf den Vorgang einer unkontrollierten Ausschweifung hin. Gemeinsam mit dem Hund, der sich zu Füßen des Mannes befindet, wird auf die animalische Triebhaftigkeit verwiesen. Trotz figürlicher Fixierung erreichte Martinz einen hohen Grad an Autonomie der malerischen Mittel. Anders als de Kooning akzentuierte jedoch Martinz deutlich das Figur-Grund-Verhältnis. Damit dynamisierte er die körperliche Aktion und machte den Ort eindeutig lesbar.

Gesteigert wurde ein derartiger Kraftakt noch im Bild „Dressur“ (Abb. 126). Ein heftiger, dynamischer Pinselduktus löst das Figürliche in der oberen Bildzone

---

<sup>393</sup> Reißer/Wolf 2003, S. 88.

nahezu auf. Der Umriss des Kopfes existiert nicht, es entsteht ein Wischeffekt, der Bewegung im Sinne von Widerstand und Kräftenessen mit den fletschenden Bestien evoziert.

Da Fritz Martinz seinen malerischen Schaffensprozess nie öffentlich sichtbar machte, verrät die heftige Pinselsprache ein erhöhtes Maß an Subjektivität des Künstlers, man könnte sagen, es handelt sich um seine innere Subjektivität, die sich enthüllt, in dem er Anspannungen, Verletzungen, Wut, Zorn und Aggressivität, Gefühle, die den Menschen als soziales Wesen ausmachen, an die Oberfläche beförderte. Die Spuren gestischer Gebärden, die auf den Malprozess der Abstrakten Expressionisten rekurrieren, vergegenwärtigen die Präsenz des Künstlers und sind ein Beleg für den kraftvollen Schaffensakt von Martinz. In dieser Phase wurde das subjektive Erleben und Wahrnehmen im Bild umgesetzt und zeugt von Zerrissenheit und Aggressivität, aber auch Vitalität, die der Künstler sich selber gegenüber aufbringt. Zum Ausdruck kommt ein Moment der Gewalt, die er sich selbst antut.

#### **4.3.3. Tierkörper und Intersubjektivität**

Das Schlachthaus Thema im Werk von Fritz Martinz, einsetzend mit dem Jahr 1955, wurde im zweiten Kapitel sowohl mit der Bildtradition des 17. Jahrhunderts als auch mit Lovis Corinth in Verbindung gebracht. Inhaltlich schloss Martinz mit der Darstellung der Grausamkeit in den Schlachthäusern an die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs und die Verbrechen der Nationalsozialisten an. Die Zeit nach 1945 war lange geprägt vom Schweigen und Verdrängen und könnte mit Wittgensteins „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“<sup>394</sup> in Einklang gebracht werden. Wenn es nicht, so wie im Falle von Fritz Martinz, der durch seinen Kriegseinsatz Erinnerungen und Erfahrungen in und mit sich trug, keine Möglichkeit gab, diese psychisch schwer belastenden Erlebnisse zu verarbeiten. Im Schlachthaus-Thema fand er ein seiner Wirklichkeitserfahrung entsprechendes Bild, und das Abschlachten auf dem Schlachtfeld im Zweiten Weltkrieg erfuhre eine visuelle Übersetzung.

---

<sup>394</sup> Wittgenstein 1963<sup>1</sup>, S. 115.

Geht man der Frage nach, welche Bedeutung die Darstellung des geschlachteten Tieres für Fritz Martinz hat und in weiterer Folge für den Betrachter, wird die Weiterführung des Schlachthaus-themas hin zu Stilleben mit rohem Fleisch wichtig.

In der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Schlachthaus rückte Fritz Martinz die Tierkadaver und das zerstückelte Fleisch immer mehr in den Fokus seiner Darstellungen.

Knüpft man an die Bildtradition an, so bekommt das „Wildschweinstilleben“ (Abb. 292) von Johann Georg de Hamilton (1672-1737) durch die isolierte Darstellung des abgetrennten Kopfes zusammen mit den Waffen im Vordergrund eine grausame, brutale Facette, die mit aller Eindringlichkeit an die Vergänglichkeit des Lebens gemahnt. Damit wurde ein Bruch zur sauberen, appetitlichen Ästhetik der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, wie etwa das Bild von David Teniers d. J. „Wurstmachen“ (Abb. 293) vorgibt, vollzogen.

Am Beginn des 20. Jahrhunderts verstand es Oskar Kokoschka 1910 mit seinem Stilleben „Hammel und Hyazinthe“ (Abb. 294) diese Kategorien zu sprengen. Im Gegensatz zur Tradition des Stillebens arrangierte er nicht nur „leblose“ Dinge. Neben dem toten Hammel sieht man eine Schildkröte, eine weiße Maus und ein Aquarium mit einem Axolotl. Das Fleisch des Hammels schillert in fahlen Farben und geht mit dem fleckigen, kühlen, düsteren Hintergrund eine ekeleregende Mischung ein, die die Geschmacksnerven der Zeit in höchste Aufregung versetzte.<sup>395</sup>

Fritz Martinz realisierte 1967 das Bild „Tote Ziege“ (Abb. 295), eine Paraphrase auf das Motiv des Hammels bei Kokoschka. Der rote Untergrund verstärkt die verwundete Körperlichkeit des toten Tieres, beschwört die Verbindung von Fleisch und Blut herauf und führt dem Betrachter ein eindringliches Bild von Tod und Vergänglichkeit vor Augen.

In der „Großen Fleischhalle“ (Abb. 78) von 1966 häufte Martinz Tierköpfe und Fleischstücke zu einem Stilleben an, das nicht nur Vernichtung und Vergänglichkeit der tierischen Existenz durch den Menschen thematisierte, sondern zudem ein Bild forcierte, das dem Geschmack der bürgerlichen Wohlstandsgesellschaft zuwider laufen musste. Der ständig steigende Fleischkonsum in der Nachkriegszeit war ein Parameter für die gut genährte Wohlstandsgesellschaft.

---

<sup>395</sup> Husslein-Arco/Weidinger 2008, S. 190.

Die beiden Stilleben „Rinderschädel“ (Abb. 79) und „Tierkörper“ (Abb. 80) – formal lotete Martinz den Komplementärkontrast – sind in der Darbietung von anderen Gegenständen isoliert und schlagen in dieselbe inhaltliche Intention wie die „Große Fleischhalle“. Damit erweiterte Martinz im Genre der Stilleben-Malerei die allegorische Bedeutung von Geschlachtetem, erreichte es, seine Bilder in einen aktuellen Kontext zu stellen, legte seine kritische Haltung dar und forderte gleichzeitig die Wirklichkeitswahrnehmung des Betrachters heraus.

Im Gemälde „Wiener Neustädter Schlachthalle“ (Abb. 122) verdeutlichen und verstärken die Rinderhälften die Stimmung der wildbewegten Gruppe von Menschen. Das sind keine Fleischträger oder Metzger mehr, sondern das geschlachtete Fleisch ist äquivalent mit dem geschundenen Menschen, der sich im Spannungsfeld von Gewalt und Verzweiflung, Aggression und Schmerz befindet. Formale Anliegen trieben Fritz Martinz an, dieses Thema immer wieder zu malen. In dieser Dimension stellte Martinz den Körper dar, der Gewalt ausübt und den Körper, dem Gewalt angetan wird.

In der kontinuierlichen Fortsetzung des Schlachthaus-Themas überführte Fritz Martinz die inneren Bilder und Erfahrungen der Grausamkeit in eine zeitgenössische Wirklichkeitserfahrung, in dem er die subjektive Betroffenheit in ein intersubjektives Thema transformierte, das auf die existenziellen Bedingungen aller Lebewesen verweist.

#### **4.3.4. Der symbolische Körper**

Bis Anfang der 1970er Jahre stand die Darstellung des Körpers in engem Zusammenhang mit Martinz' eigenem Erleben und Fühlen. Ab diesem Zeitpunkt entstanden Gemälde, die sich bewusst mit dem Leid der Außenwelt beschäftigten. Vor allem das Thema Gewalt setzte Fritz Martinz vermehrt und wiederkehrend in seinen Werken um. Vor dem zeithistorischen Hintergrund waren es im Zug der 68er Bewegung Demonstrationen, die gewalttätig ausarteten beziehungsweise ab Mitte der 1970er Jahre weltweite Konflikte und Kriege – 1973 Jom Kip Pur, 1976 Putsch in Argentinien – die, medial vermittelt, die Aufmerksamkeit des Künstlers erregten und die er künstle-

risch umsetzte. In diesen Gemälden, die sich mit dem Leid der Außenwelt beschäftigten, vollzog sich sowohl stilistisch als auch inhaltlich ein Wandel.

Martinz versuchte stets, nie allein auf das zeitbedingte Ereignis zu verweisen, sondern band immer die Bildtradition mit ein. Das Bild „Anatomie“ (Abb. 136) zeigt erschossene Demonstranten. Der Titel selbst spannt einen Bogen von der Bildtradition – Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp“ von 1632 (Abb. 296) oder Herbert Boeckls „Die Anatomie“ von 1931 (Abb. 297) – bis zur unmittelbaren Gegenwart. Martinz strebte eine Aktualisierung klassischer Bildkompositionen an. Hier ist es nicht mehr die medizinische Forschung, die das Motiv des toten Menschen legitimiert, sondern das aktuelle Ereignis. So gelang es Martinz, das Thema zeitgemäß und gegenwärtig erscheinen zu lassen.

Mit dem Gemälde „Ein Bericht ‘76“ (Abb. 146) schuf der Künstler ein zeitgenössisches Historienbild, das sowohl das Zeitgeschehen reflektierte als auch kunsthistorische Vorbilder wie Goyas „Die Erschießung der Aufständischen“, 1814 (Abb. 298), oder Manets „Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“, 1867/68 (Abb. 299), rezipierte. Beide Gemälde gelten als Hauptwerke der kritisch-realistischen Kunst im 19. Jahrhundert.<sup>396</sup> Zudem zitierte Martinz weitere Details, die auf Vorläufer im 20. Jahrhundert Bezug nehmen. Die Bildkonstruktion von Goya und Manet übernahm Otto Dix in seinem Bild „Straßenkampf“, 1927 (Abb. 300), sowie Picasso 1951 im Gemälde „Massaker in Korea“ (Abb. 301). Die Nähe zwischen Täter und Opfer war seit Goya charakteristisch, Martinz betonte hingegen die Gruppe der aggressiven Täter, die Opfer befinden sich außerhalb des Bildes. Eine Rückenfigur versucht händelnd das Morden zu verhindern. Das Element der Pflastersteine der Straße findet eine Entsprechung bei Otto Dix. Im Bildaufbau mit vertikaler Fluchtstange und Ziegelmauer nahm Martinz sich das Werk „Massaker II“ (Abb. 302) von Willi Sitte als Vorbild.

Das Gemälde „Ein Bericht ‘76“ fungiert als Schlüsselwerk für den weiteren Weg, den Fritz Martinz in künstlerischer Hinsicht ging: Aus der Gegenwart des Künstlers und seiner subjektiven Anteilnahme an politisch und gesellschaftlich bedingten Konflikten vereinte er durch die Traditionslinie von Goya bis Picasso die

---

<sup>396</sup> Buchholz 1999, S. 72.

historischen Vorläufer und generierte damit ein Bild, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart treffen. Diese Verbindung in der Wirklichkeitswahrnehmung des Künstlers offenbart seinen Realismus als Konzept. Das Thema im Bild stellt so einen Anachronismus dar, der bis heute Gültigkeit hat. War das Bild „Anatomie“ von einer äußeren expressiven Malweise geprägt, so verringerte Martinz ab Mitte der 1970er sukzessive die heftige, gestische Handschrift. Mit den Themen der Außenwelt, gekoppelt mit einem zunehmend zeichnerischen Stil, vollzog sich der Übergang vom sinnlich-subjektiven Körper zum symbolischen Körper.

#### **4.4. Die Rolle des Betrachters**

Die Beziehung Kunstwerk und Betrachter bildet in der nachfolgenden rezeptionsästhetischen Untersuchung den Ausgangspunkt und stellt Fragen nach der Betrachterfunktion im Werk<sup>397</sup> von Fritz Martinz.

##### **4.4.1. Nacktheit und Voyeurismus**

Von Anfang an stellte Martinz den Menschen nicht als Einzelwesen dar. Seine Figuren, die er als nackte, menschliche Körper abbildete, traten bis Mitte der 1960er Jahre in Gemeinschaft auf. War die vielfigurige Komposition „Liebesgarten“ (Abb. 53) geprägt vom friedvollen, idyllischen Nebeneinander einzelner Paare, so dominierte in seinen Bildern bis Mitte der 1960er Jahre die Darstellung von zwei Akten. Mit der formalen Herausforderung, Figuren im Raum darzustellen, ging einher, dass Martinz die Beziehung zueinander und die Wirkung und Wahrnehmung nach außen ins Zentrum seiner Befragung rückte. Dem Blick des Betrachters kam dabei eine wesentliche Rolle zu.

Beim Thema Mann/Frau im Bild lässt sich eine lange Traditionslinie verfolgen, in der Nacktheit und Voyeurismus die zentrale Rolle spielten. Tizian setzte im Gemälde „Venus mit Orgelspieler und Cupido“, um 1548 (Abb. 303), die ruhende Schönheitsgöttin mit einem Orgelspieler in Szene. Während dieser sich umwendet und sie be-

---

<sup>397</sup> Vgl. Kemp 1988, S 240-248.

trachtet, ist die Göttin Venus mit ihrem Sohn beschäftigt. Es entsteht eine Situation, bei der der voyeuristische Blick des Betrachters durch den Orgelspieler im Bild manifestiert ist. Auch bei Peter Paul Rubens' Bild „Der Einsiedler und die schlafende Angelica“ (Abb. 304) wird der Blick des Betrachters durch den Eremiten, der der schlafenden Angelica den Schleier wegzieht, um ihre Nacktheit zu enthüllen, gespiegelt. Die Schlafende ist sowohl dem Eremiten als auch dem Blick des Betrachters ausgeliefert. Allein die dämonisch-groteske Figur über dem Kopfkissen beobachtet das Geschehen, nimmt eine Schutzfunktion ein und faucht den Eremiten feindlich an. In beiden Bildern nimmt der Mann eine aktive Seh- und Beobachterrolle ein, während die nackte Frau eine passive Haltung innehat.

Diese Passivität wird durch die Schlafende in Johann Heinrich Füssli „Der Alptraum“, 1871 (Abb. 305), fortgesetzt. Aus der Mythologie herausgelöst setzte Füssli in der Visualisierung einer inneren Traumwelt eine hingestreckte, weibliche Figur mit ihren Dämonen in Szene, wobei der kleine Gnom Alptraum sich schwer auf den Körper der Frau niedergelassen hat. Er bedrückt den Schlaf. Der hingestreckten Körper der Frau evoziert Unruhe und Störung einer erholsamen Nachtruhe.

Fritz Martinz setzte als wiederkehrendes Motiv das Verhältnis von Mann und Frau in Szene. Das Bild „Ein Mann beobachtet eine Frau“ aus dem Jahr 1965 (Abb. 306) zeigt die von Martinz entwickelte Hockfigur und einen weiblichen Akt. Im Vergleich mit den erwähnten Beispielen, bietet sich dem Betrachter ein sitzender Rückenakt dar, mit erhobenen Armen und nach rechts gewandtem Kopf. Das Modell räkelt sich gerade. Der Kopf befindet sich in einer Schattenzone, sodass die Gesichtszüge kaum erkennbar sind. In einer Art Höhleneingang tritt uns die hockende Figur im Hintergrund frontal gegenüber. In stiller Beobachtung ruht der männliche Blick auf der Vorderansicht des weiblichen Körpers. Hier fixierte Martinz eine neue Rolle des Betrachters: Sein Blick wird von dem diagonal verlaufendem Bein direkt auf den Rückenakt gelenkt und ins Bild hineingezogen. Die begehrte Vorderseite bleibt ihm allerdings verborgen. Das für den Betrachter Nicht-Sichtbare nimmt die hockende Figur wahr. Das Künstler-Selbst wird so auf die Hockfigur übertragen. Der weibliche Akt, der von zwei Seiten beobachtet wird, ist mit sich selber beschäftigt und bleibt davon unberührt. Mit diesem Bild machte Martinz das Grundmotiv des Sehens – die Beobachtung und die Wahrnehmung, seine eigene als auch die des Be-

trachters – zum Bildthema. Im Zusammenhang mit der Darstellung des weiblichen Aktes offenbart sich eine Reflexion über die traditionelle Vorstellung des voyeuristischen Blicks.

Damit wird deutlich, dass Fritz Martinz in seiner Malerei weder der Frage nach Realität noch nach Fiktion nachging, sondern, der These von Stoichita<sup>398</sup> folgend, ein „selbstbewußtes Bild im Sinne der Metamalerei“<sup>399</sup> gestaltete. Unter dem Aspekt der Rezeptionsästhetik und der Medientheorie wird von Martinz eine „kunstimmanente Reflexion auf die Bedingungen von Bildlichkeit“<sup>400</sup> vorgeführt, die ihre Entsprechung in der ungegenständlichen Kunst findet, die das Bild als selbstbezügliche bemalte Fläche definiert.<sup>401</sup>

#### 4.4.2. Bildformat

Der rezeptionsästhetische Ansatz inkludiert neben den inneren Kommunikationsmitteln, die den Betrachter aktivieren, auch die Bedingungen der Erscheinung des Kunstwerks.<sup>402</sup> Hier stellt sich die Frage nach der Präsentationsform der Werke und wie sie auf ihren räumlichen und funktionalen Kontext reagieren. Im Zentrum der folgenden Untersuchung stehen die Eigenheiten des Mediums durch seine Größe und durch seine Gestaltung des Übergangs oder der Grenze zwischen „Außen“ und „Innen“, um die Rolle des Betrachters zu spezifizieren und ihn räumlich zu situieren.

Überblickt man das Schaffen von Fritz Martinz, so fällt auf, dass er zum einen extreme Großformate, inklusive der Bildform des Triptychons einsetzte und, neben dem quadratischen Format, ein schlankes Hochformat. Die Frage nach dem Bildformat

---

<sup>398</sup> Vgl. Stoichita 1998, S. 11-12.

<sup>399</sup> Vgl. Stoichita 1998: Im Hinblick auf das Tafelbild legte Stoichita 1998 mit seinem Werk „Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei“ eine wegweisende Studie vor. Die Fragen nach „Bildformen, Bildtypen und Bildverwendung“, die in der Bildwissenschaft behandelt werden, führten in seiner Untersuchung der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zur Erkenntnis der Funktion des neuzeitlichen Tafelbildes. Diese bestehe darin, dass das Bild das reflexive Potential von Medialität nutzt und seine eigene Leistung der Verbildlichung und damit auch seinen eigenen Status als Bild ausstellt.

<sup>400</sup> Bogen 2005, S. 61.

<sup>401</sup> Bogen 2005, S. 61.

<sup>402</sup> Kemp 1988, S. 243-245.

beziehungsweise nach der Bildform soll die Frage nach der vom Künstler beabsichtigten Bildverwendung beziehungsweise die Bildbestimmung<sup>403</sup> erhellen.

Am Beginn der Reihe der Realisierung von Monumentalformaten stand das Werk „Liebesgarten“ (Abb. 53). Monumentalformate waren in den 1950er Jahren vor allem bei öffentlichen Aufträgen gefragt. Man denke an den Gobelin „Die Welt und der Mensch“, 1956-58 (Abb. 307) von Herbert Boeckl für die Wiener Stadthalle mit einem Format von 250 x 1200 cm.<sup>404</sup> Ebenso im zeitlichen Kontext mit Martinz´ „Liebesgarten“ stand 1957 der Auftrag an Fritz Wotruba, ein Werk für den Österreichischen Pavillon für die Weltausstellung in Brüssel zu gestalten. Es entstand das „Grosse Figurenrelief“ (wv 206) (Abb. 308), eine siebenteilige Bronzearbeit, die stehende, abstrahierte Figuren in unterschiedlichen Ansichten und Haltungen zeigt. Die Figuren sind aus zylindrischen Formen zusammengesetzt. Die Breite des Reliefs beläuft sich auf 568 cm. In unserem Zusammenhang ist zudem bedeutend, dass der Bildhauer Fritz Wotruba (1907-1975), als er im Herbst 1945 aus seinem Schweizer Exil nach Wien zurückkehrte und die Meisterklasse für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste übernahm, die figurative Tradition in der Bildhauerei fortsetzte. Er hielt an der menschlichen Figur fest – entgegen dem damaligen Zeitgeist – und fügte der Gestaltung eine neue Facette hinzu. In der Rezeption von Kubismus bis hin zum künstlerischen Schwerpunkt der Architektur schuf Wotruba Werke mit tektonischen, geblockten Formen (Abb. 309).<sup>405</sup> „Die Stele/Figur als nie in Frage gestellte Behauptung, die kubistische Konstruktion als Struktur, die Reihung als Raumeroberung, die materiale und oberflächenmäßige Ursprünglichkeit als chthonisch-zeitlose Dimension, (...)“<sup>406</sup> So ging Wotruba in der Darstellung der Figur eine Verbindung mit der Abstraktion ein, die ihn in der westlichen Kunstlandschaft integrierte und im internationalen Feld wurde er als einer der großen Bildhauer neben Alberto Giacometti oder Marino Marini gereiht.<sup>407</sup>

---

<sup>403</sup> Bogen 2005, S 55-57.

<sup>404</sup> Husslein-Arco 2009, S. 419.

<sup>405</sup> Seipel/Fritz Wotruba Privatstiftung 2012, S. 204.

<sup>406</sup> Boeckl 2002, S. 216.

<sup>407</sup> Boeckl 2002, S. 216.

In der Malerei war zu diesem Zeitpunkt der figürliche und gegenständliche Aspekt vehement in Frage gestellt. Im Wiener Kunstgeschehen wird der Abstrakte Expressionismus gefeiert. Als Georges Mathieu 1959 seine Malaktion im Theater am Fleischmarkt ausführte, hatte Fritz Martinz sicherlich Kenntnis vom Ablauf dieses Ereignisses, nicht zuletzt war sein Freund Rudolf Schönwald Assistent vor Ort gewesen beziehungsweise war ein Bericht in der Tageszeitung Kurier (Abb. 310, 311) zu lesen. Der gestikulierende Körper des Künstlers bedeutete, „den unmittelbaren Ausdruck der einzigartigen Persönlichkeit des Künstlers“<sup>408</sup> darzustellen. Somit kam dem eigentlichen Schaffensakt von Kunstwerken erhöhte Bedeutung zu, die von der Vaterfigur des Action-Painting, Jackson Pollock Ende der 1940er Jahre ausgehend, über die Performances von Georges Mathieu bis hin zu Markus Prachensky mit seinen Peinture Liquid reichte.<sup>409</sup>

Das Resultat war ein abstraktes Gemälde auf einer Leinwand von 6 m Größe. Fritz Martinz rekurrierte zu diesem Zeitpunkt nicht auf die Malweise des Informel, sondern auf das Format. Die monumentale Größe von 250 x 380 cm seines „Liebesgarten“ wird eine Begründung, die Fritz Martinz einsetzte, um für eine gegenständliche Malerei – in Anlehnung an die Tendenz der Bildhauerei – zu argumentieren, die in Opposition zur Gruppe der Abstrakten stand. In Anlehnung an Wotrubas Figurenideal schuf Martinz das Gegenbild, voluminöse, plastische Körper, die durch Größe und Aussehen ihre Präsenz manifestieren.

Dass ein monumentales Format den körperlichen Einsatz des Künstlers – ob abstrakt oder figurativ – ebenso erforderte, könnte als Absicht dahinter stehen. Vor allem erfordert es die Aktivierung des Betrachters, der das Bild, bedingt durch die Dimension, abschreiten muss.

Die Bildform des Triptychons fand ebenfalls häufigen Einsatz im Werk von Fritz Martinz: Bereits 1953 brachte der Künstler die Gemälde „Stierbild“, „Evakuierung“ und „Finale“ (Abb. 17, 18, 19) in eine narrative und zeitliche Ordnung. Ein Jahr später stellte er die Bilder „Gefangennahme“, „Kreuzigung“ und „Grablegung“, 1954 (Abb. 24, 25, 26), durch die Form des Triptychons in einen inhaltlichen Zusammenhang. Die aus der religiösen Malerei stammenden Bildtitel legen die Bedeutung der

---

<sup>408</sup> Warr/Jones (Hg.) 2005, S. 14.

<sup>409</sup> Warr/Jones (Hg.) 2005, S. 14.

Anordnung offen: Abgeleitet von mittelalterlichen Altartafeln verweist die Wahl der Bildform auf die historische und hieratische Dimension. Zudem wohnt dem Triptychon ein gewisses Pathos inne.<sup>410</sup> Dieser Ursprung erzeugt bis heute eine notwendige Ernsthaftigkeit und besondere Ausstrahlung. Dies war anfangs sicher die Intention von Fritz Martinz: Neben der narrativen Struktur – die Erzählung ist von links nach rechts zu lesen – forderte er, durch Größe und Anordnung, Aufmerksamkeit und Respekt ein.

Diese Absicht kann man auch Oskar Kokoschka attestieren, der mit seinen Triptychen „Prometheus“, 1950 (Abb. 312), und „Thermopylen“, 1954 (Abb. 313), Werke schuf, die in Anlehnung an Themen der griechischen Antike, ein Bekenntnis zum Humanismus waren.<sup>411</sup> Anders als die dem politischen Engagement gewidmeten Gemälde, die während des Zweiten Weltkriegs entstanden – zum Beispiel „Anschluss – Alice in Wonderland“, 1942, oder „What we are fighting for“, 1943, – verstanden sich diese Triptychen nicht als ideologische Propaganda, vielmehr wandten sie sich generell gegen Unmenschlichkeit. Im „Thermopylen“-Triptychon, das für einen Hörsaal im ‚Philosophenturm‘ der Hamburger Universität entstand und das als Leihgabe 1958 in der großen Kokoschka-Retrospektive im Künstlerhaus zu sehen war, proklamierte der Maler mit der Beschwörung des klassischen Altertums existentielle Tendenzen, die im Dienste der Stabilisation der erschütterten Grundfesten der Zivilisation standen.<sup>412</sup> Inspiriert durch insgesamt acht Griechenlandreisen – 1956 das erste Mal – entstand bei Kokoschka eine regelrechte Antikenbegeisterung. Vor allem die Entdeckung des Individuums als Errungenschaft der griechischen Antike beeindruckte ihn sehr. In der Zeit des Kalten Krieges schien ihm als politischen Menschen das Weiterleben der humanistischen Ideale der Antike dringlicher denn je.<sup>413</sup> Zum einen war es „das besondere Wesen der griechischen Kunst, deren Bedeutung nicht bloß eine ästhetische, sondern ebenso eine ethische, mit dem Staat, mit der menschlichen Gemeinschaft im weiteren Sinne sich deckende gewesen ist“<sup>414</sup>, zum anderen haftet der griechischen Mythologie etwas Unaktuelles und Unpolitisches an und eignet sich so zur wiederkehrenden Aneignung um allgemein-gültige Bilder zu

---

<sup>410</sup> Hofmann 2004, S. 378.

<sup>411</sup> Lachnit 1991, S. 40-43.

<sup>412</sup> Kat. Ausst. Albertina 1998.

<sup>413</sup> Hofmann 2008, S. 21-29.

<sup>414</sup> Lachnit 1991, S. 41.

schaffen. Sowohl die Themen als auch die Bildform des Triptychons untermauerten Oskar Kokoschkas künstlerisches Statement für ein humanistisches Engagement. Zudem plädierte er mit diesen Mitteln für eine gegenständliche Malerei, die durch das Vorherrschen der Abstraktion bedroht war. Oskar Kokoschka nahm sowohl in der inhaltlichen Ausrichtung als auch in der malerischen Haltung in den 1950er Jahren eine Vorbildfunktion für Fritz Martinz ein.

Im Laufe der Zeit änderte sich in Martinz' Werk der Zugang zur Narration. Nach den Triptychen, die der Kriegsthematik gewidmet waren, war die Anordnung der Schlachthaus-Bilder (Abb. 59) aus dem Jahr 1955 bereits markant anders. Es wird nichts erzählt, es gibt keinen zeitlichen Ablauf, sondern die Arbeit im Schlachthaus wird von mehreren Seiten dargestellt und unter verschiedenen Blickwinkeln gezeigt. Das Mittelbild ist eindeutig größer als die beiden Seitenbilder.

Deutlich wird im Werk „Trinkertriptychon“ (Abb. 66), dessen Konzeption der Formate aufeinander abgestimmt ist, dass die Seitenteile mit dem Mittelbild eine Einheit bilden und kompositorisch aufeinander bezogen sind. Die nackten Körper – lebensgroß – werden in unterschiedlichen Haltungen gezeigt, es ist eine Art Choreographie von Posen, die panoramaartig vor dem Betrachter ausgebreitet wird. Das Trinken als Handlung bestimmt das Thema. Mit dem Triptychon „Badender, Fleischträger, Das Bad“ (Abb. 68), mit einer Breite von 6 Meter, ist der Betrachter tatsächlich mit einer Formatgröße konfrontiert, die einer Kinoleinwand gleichkommt. Von mehreren Seiten kommen die lebensgroßen Figuren auf den Betrachter zu, sie schließen ihn ein, sie nehmen ihn in ihrer Mitte auf. So wurde aus der ursprünglichen Distanz der Bilder der 1950er Jahre, plötzlich eine unmittelbare Nähe durch direkte Konfrontation als auch Integration des Betrachters. Zudem erfordert ein Format dieses Ausmaßes die Bewegung des Betrachters, der damit aktiv ins Geschehen eingebunden wird. Diese Intention steigerte sich bis Anfang der 1970er Jahre, als Martinz seine Bilder zum Thema Umwelt (Abb. 135, Abb. 137, u.a.) zu einem Fries anordnete. Damit nahm Martinz Bezug zu Edvard Munchs „Lebensfries“. In diesem Konzept vereinte Munch Werke, die die menschlichen Grunderfahrungen wie Einsamkeit, Angst, Liebe und Tod thematisieren und durch den Fries in einen formalen Zusam-

menhang gebracht wurden.<sup>415</sup> Fritz Martinz wählte die Idee einer fortlaufenden Serie, um Themen und Erfahrungen seiner Gegenwart ganz bewusst mit einzubeziehen. Da es keine narrative Struktur gibt, nimmt der Fries die Idee der Serie auf, in der Einzelwerke durch ein gemeinsames Thema zu einem Ganzen zusammengefasst werden. Die Serie zeichnet sich zudem durch eine offene Struktur aus, es gibt keinen Anfang, kein Ende, sie ist erweiterbar. Im Sinne einer waagrechten, ununterbrochenen Anordnung mehrerer Bilder wird der panoramaartige Effekt noch gesteigert.

Eine weitere Auffälligkeit ist die Verwendung des schmalen Hochformats, das Fritz Martinz vornehmlich für weibliche Aktdarstellungen einsetzte. Das Bildformat eröffnet eine Anbindung an die Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Erneuerungsbewegung der Secessionisten inkludierte, traditionelle Formate hinter sich zu lassen und im quadratischen Bildformat beziehungsweise im schmalen Hochformat Innovationen sichtbar zu machen. Am Ende des 19. Jahrhunderts kam hierbei der Einfluss der asiatischen Kunst zum Tragen – etwa japanische Rollbilder beziehungsweise Holzschnitte – fungierten als Inspirationsquelle für die Secessionisten.

Im Werk von Gustav Klimt kam das Hochformat beispielsweise bei „Nuda Veritas“ (Abb. 314) oder bei „Adam und Eva“ (Abb. 315) zur Anwendung. Mit dem Bild „Nuda Veritas“ leitete Gustav Klimt eine wesentliche Verschiebung hinsichtlich der Wahrnehmung des nackten Körpers ein. Der weibliche Akt, der Schönheit, Sinnlichkeit und Erotik repräsentiert, hält dem Betrachter einen Spiegel vor. Zum einen initiierte Klimt die Entmythologisierung des weiblichen Aktes und verortete ihn in der Wirklichkeit, zum anderen bezog er bewusst den Betrachter mit ein und aktivierte dessen Rolle. Der begehrlische, um die Jahrhundertwende vornehmlich männliche Blick, begegnet dem Blick des bis dahin reinen Objekts. Damit wird die Begehrlichkeit des Voyeurs in Kommunikation von Subjekt zu Subjekt transformiert. Das Bild „Nuda Veritas“ war Klimts Antwort auf die langanhaltenden Diskussionen um seine Fakultätsbilder. Die „nackte Wahrheit“ und die Inschrift eines Aphorismus von Friedrich Schiller – mit dem Wortlaut „Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk, mach es wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm.“ – war nicht nur hinsichtlich der Einbeziehung der Öffentlichkeit ein Skandalbild, son-

---

<sup>415</sup> Mai Britt Guleng 2009, S. 26.

dem Klimts rothaarige Nackte ist verführerisch und anstößig und stellte einen Tabubruch und einen Normverstoß dar.<sup>416</sup>

Dieses Format wurde sowohl von Egon Schiele (Abb. 316) als auch von Oskar Kokoschka für den weiblichen Akt in Lebensgröße verwendet. Beim Bild „Stehender weiblicher Akt, Alma Mahler (Skizze)“, 1918 (Abb. 317), handelt es sich zudem um eine lebensgroße Vorlage für die Puppenmacherin Hermine Moos zur Anfertigung einer Puppe nach dem Vorbild von Alma Mahler.<sup>417</sup>

In Auseinandersetzung mit diesen Beispielen und angetrieben vom Erneuerungswillen fixierte Martinz Mitte der 1960er Jahre im lebensgroßen Format sein weibliches Modell, drehte das Motiv um und stellte es auf den Kopf. Das Bild „Liegende Frau Senkrecht“ (Abb. 75) bietet im schmalen Hochformat einen ungewohnten Blickwinkel. Der Betrachter blickt direkt auf das Modell, dessen Körper im Bild kopfüber dargestellt ist. Vom Standort des Künstlers aus sind nun die Hände in der vordersten Bildzone und die überkreuzten Beine oben beziehungsweise hinten. So fixierte Fritz Martinz im schmalen Hochformat eine Darstellung, die die gewöhnliche Wahrnehmung irritierte.

Stellt das Bild „Liegende Frau senkrecht“ in dieser Reihe mit den Vorläufern eine einleuchtende Innovation hinsichtlich der Variation von Posen dar, so blieb es das einzige Bild in dieser Art der Verkehrung. Für Martinz bedeutete es keineswegs zu diesem Zeitpunkt eine Inhaltentleerung, so wie von Georg Baselitz ab 1969 mit seinen auf den Kopf gestellten Bildern beabsichtigt.<sup>418</sup> Denn im nachfolgenden Bild verfolgte Martinz ein anderes Ziel, das ihn formal beschäftigte: Im Bild „Hohes Frauenbild“ (Abb. 76) begann er die Motive anzuschneiden und räumlich zu verorten. Der liegende Akt vorne suggeriert die unmittelbare Nähe, der kriechende Akt bewegt sich vom Betrachter weg. So wie mit „Liegende Frau senkrecht“ wählte er ein extremes Hochformat, das in der Enge des Bildausschnittes dennoch die größtmögliche räumliche Tiefe mit zwei Modellen zuließ. Nähe und Ferne waren Mittel, den Betrachter aus seiner passiven Rolle zu holen. Das lebensgroße Format vermittelt dabei eine Erhöhung des Wirklichkeitsbezugs.

---

<sup>416</sup> Hollein/Natter (Hg.) 2005, S. 108.

<sup>417</sup> Winkler/Erling 1995, S. 80.

<sup>418</sup> Murken/Murken 1991, S. 256.

Mit der Darstellung einer schwangeren Frau im Jahr 1971 setzte sich Fritz Martinz mit einem Motiv auseinander, das bereits von Gustav Klimt mehrmals variiert wurde. Im Fakultätsbild der „Medizin“ hatte Klimt in der vielfigurigen Komposition im rechten oberen Eck die Darstellung einer Schwangeren integriert. 1903 stellte der Künstler mit dem Bild „Die Hoffnung“, 1903 (Abb. 318), eine Schwangere lebensgroß im Bild dar. Klimt setzte das keimende Leben im Bauch der Schwangeren mit Tod und Vergänglichkeit in Beziehung und bediente so den ikonografischen Topos von Eros und Thanatos.

Herbert Boeckl, der das Thema 1930 aufgriff, stattete im Bild „Donna Gravida“ (Abb. 319) die Schwangere mit anderen Attributen aus: Das Kind auf dem Stuhl betont die Rolle der Mutter, gleichzeitig trägt das Modell – seine Frau Maria – rote Stöckelschuhe, die als Zeichen der Erotik gedeutet werden können. Boeckl verband im Bild der Schwangeren die Gleichzeitigkeit der Rolle von anreizender Frau und fürsorglicher Mutter.

Fritz Martinz variierte das Bild der Schwangeren (Abb. 106, 108, 109) in unterschiedlichen Ansichten vor einem Spiegel. Das Gesicht ist anonymisiert, einmal weggedreht, einmal durch den hochgehobenen Arm verdeckt. Damit rückte er den gemalten Körper im Bild in den Fokus des Interesses. Im engen Bildformat drängt der weibliche Akt ganz nah an den Betrachter heran. Im Vergleich mit Klimt verweigerte Fritz Martinz jedweden symbolischen Anklang, im Vergleich mit Boeckls Schwangerer fehlen explizite Hinweise auf Erotik oder Mutterschaft. Martinz ging es allein um den Körper, der sich durch die Schwangerschaft in einen prallen Bauch mit vollen Brüsten verwandelt hat. Hier eröffnet sich eine Parallele zu Otto Dix. 1931 stellte der Künstler, dessen „zentrales Motiv die künstlerische Bewältigung von Wirklichkeit“<sup>419</sup> war, eine Schwangere als Halbakt (Abb. 320) dar. Abgesehen von der sachlichen Malweise und der naturalistischen Farbgebung, konzentrierte er sich in der Komposition auf die schwer hängenden Brüste, die auf dem voluminösen Bauch ruhen. Der Kopf der Frau ist weggedreht. Die braune Decke hüllt den Unterleib ein. Offenkundig wird, dass es sich weder um ein Porträt handelt, noch, dass es um irgendeine Rollenzuweisung geht. Der Ausschnitt zeigt die vordergründige Inten-

---

<sup>419</sup> Sabarsky 1987, S. 17.

tion von Otto Dix, die Wirklichkeit nüchtern und ungeschönt darzustellen. Im plastischen Körpervolumen sowie in der minutiösen Schilderung des Inkarnats ist der Künstler einer Realistik verpflichtet, die keine Assoziationen zulässt und in der Distanzlosigkeit die Präsenz des Körpers betont.

Im Vergleich mit Otto Dix' Bild der Schwangeren wird bei Fritz Martinz' Darstellungen der Eindruck der Deformierung des Körpers durch die übergroßen Füße unterstrichen. Gleichzeitig kippt er die Statik von Klimt und Boeckl, in dem sich der Körper räkelt und bewegt. Sich vor dem Spiegel betrachtend, verströmt das Bild ein neues Selbstverständnis der Frau, die selbstbewusst ihre körperlichen Veränderungen wahrnimmt und trotz Deformierung und exaltierter Pose eine selbstsichere Erotik ausstrahlt. In der Bildserie der Schwangeren ergriff Fritz Martinz die Möglichkeit, an der Darstellung des Körpers gesellschaftliche Tabus, moralische Schranken sowie die persönliche Betroffenheit in eine allgemeingültige Form zu bringen.

Martinz' Bestreben in seiner Malerei zu neuen Lösungen vorzustoßen, schließt seine Verwendung des Bildformats mit ein. Das Hochformat in Verbindung mit den genannten Beispielen ist einem Zweck unterworfen, es soll die dargestellte Wirklichkeit im Bild steigern. Die Lebensgröße der Figuren und die direkte, unmittelbare Konfrontation mit dem Betrachter verraten das Engagement des Künstlers, ein zeitgemäßes Bild der Frau zu schaffen.

#### **4.4.3. Disposition von Farbe und Perspektive**

In der Malerei von Martinz unterlag der Rot-Grün-Kontrast in den Werken von 1969/1970 einem entscheidenden Wandel. War 1966 im Bild „Rinderschädel“ (Abb. 79) die komplementäre Wirkung – warm/kalt und nah/fern – wichtig, so wurde nun der Kontrast wichtiges Ausdrucksmittel zur Erhöhung der Aufmerksamkeit. Rot und beißendes Grün wurde im Gemälde „Männerbad mit Attribut (Zeitung), 1969“ (Abb. 100), für die räumliche Strukturierung großzügig eingesetzt. Ansatzweise erfuhr die Schattenbildung eine verstärkte Wirkung durch grünliche Konturen. In der unteren Bildzone setzte Martinz im Bild „Frauen im Atelier II“, 1970 (Abb. 103), den Rot-

Grün-Kontrast gezielt ein, um etwa Stöckelschuhe oder die Fußsohle zu betonen. Ebenso wurde das gelb-orange-rote Inkarnat durch grüne Pinselstriche und Farbflecke durchbrochen, um so eine lebendige Schilderung von Fleisch und Muskeln zu generieren. Die Körpermodellierung erreichte ein Höchstmaß an Lebendigkeit und Fleischlichkeit.

Der Einsatz von Komplementärkontrasten in der Malerei fand sich häufig bei den Expressionisten, wie Beispiele von Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) (Abb. 321) beziehungsweise Erich Heckel (1883-1970) (Abb. 322) belegen. Es waren in erster Linie die Binnenformen, die farblich in Kontrast zur Umgebung gesetzt wurden. Ebenfalls war die Anwendung des Rot-Grün-Kontrastes ein charakteristisches Merkmal im Werk von Emil Nolde (1867-1956). Sowohl in seinen Blumenbildern als auch bei der Darstellung von menschlichen Figuren, wie im Blatt „Junges Paar“, 1931/35 (Abb. 323), erreichte er mit dem Rot-Grün-Kontrast die größtmögliche Leuchtkraft der Farben. Das Leuchtende inkludiert eine signalhafte Kraft, die ihre Wirkung auf den Betrachter nicht verfehlt.<sup>420</sup>

Abgesehen von diesen Beispielen kam der Erhöhung der Aufmerksamkeit durch Signaleffekte besonders in der mexikanischen Wandmalerei große Bedeutung zu, mit der Fritz Martinz sich am Ende der 1960er Jahre intensiv beschäftigte.

José Clemente Orozco (1883-1949) und David Alfaro Siqueiros (1886-1974) gehörten neben Diego Rivera (1886-1957) zu den Hauptvertretern der mexikanischen Wandmalereibewegung in den 1920er Jahren. Nach der mexikanischen Revolution, 1910 bis 1917, stellten die genannten Künstler ihr Schaffen in den politischen Dienst. Ihre Auftragswerke für große öffentliche Gebäude führten eine Malerei vor, die politisch, historisch, narrativ, didaktisch und aufklärerisch war. Obwohl die Zielsetzungen der drei Künstler gleichgerichtet waren, unterschieden sie sich doch wesentlich in ihrem Charakter und der Malerei.<sup>421</sup> Fritz Martinz' Interesse galt nicht Diego Rivera, sondern er wandte sich bewusst dem Schaffen von Orozco und Siqueiros zu. Hinsichtlich der Farbverwendung und der Steigerung der Farbwirkung war das Werk von Orozco beispielgebend. Neben den künstlerischen Ausdrucksmitteln waren es

---

<sup>420</sup> Vgl. Husslein-Arco/Koja 2013.

<sup>421</sup> Rodriguez 1967a, S. 164.

auch inhaltliche Momente, in der Martinz einen Resonanzboden für seine eigene Arbeit fand.

José Clemente Orozco entfernte sich am weitesten von Diego Rivera. „Riveras Malerei ist sinnhaft und festlich, die Kunst Orozcos ist ernst und streng. Der eine widmet sein Leben der Verherrlichung seines Volkes, der andere kritisiert es. Jener verschreibt sich ganz der Tradition, um sie wiederzuerwecken, dieser flieht sie.“<sup>422</sup> Im Wandbild „Katharsis“ von 1940 (Abb. 324, 325, 326) für den Palast der Schönen Künste in Mexico City malte Orozco „seine danteske Vision unserer Gesellschaft.“<sup>423</sup> Dargestellt ist der Kampf zwischen Menschen und Maschinen. Waffen, Geldschränke, Prostituierte und Massen von Arbeitern und Bauern sind in einer dichten, überbordenden Komposition miteinander verwoben. Formal arbeitete Orozco mit kräftigen Kontrasten: Die wild bewegten Szenen zeigen die zu Boden gefallenen Prostituierten, während oben, neben dem Feuer, die Arbeitermasse mit hoch erhobenen Fäusten protestiert. Die grüne Kontur des weiblichen Körpers (Abb. 325) und die mit grün akzentuierten Partien des nackten Körpers erzeugen einen schrillen Gegensatz zum Rot-Orange der Flammen. Dieser Kontrast steht nicht nur im Dienst der räumlichen Wirkung, sondern unterstreicht den Inhalt der Szene, in der Unruhe, Kampf und Rebellion zum Ausdruck kommt. Für Orozco war „die Malerei immer Ausdrucksform von Ideen, ein Mittel im Kampf gegen Ungerechtigkeiten, Ungleichheiten und Konventionen.“<sup>424</sup> So untersteht auch die Farbwirkung dieser Zielsetzung.

Im Werk von Martinz steht der Rot-Grün-Kontrast im Zeichen der Verstärkung der plastischen Wirkung der Körper. Gleichzeitig löst die Farbigkeit eine starke Signalwirkung aus, die sich direkt an den Betrachter richtet und seine Aufmerksamkeit sowie seine Beteiligung einfordert.

Neben der Farbwirkung sind vor allem auch die Perspektive, die den äußeren Raum fortsetzt und der konstituierte Raum im Bild in Verbindung mit der mexikanischen Wandmalerei zu sehen. Im Besonderen wird Martinz' Auseinandersetzung mit dem Werk von Siqueiros eminent wichtig, um die Position des Betrachters zu bestimmen.

---

<sup>422</sup> Rodriguez 1967a, S. 164.

<sup>423</sup> Rodriguez 1967a, S. 168.

<sup>424</sup> Rodriguez 1967a, S. 167.

Obwohl in den Grundzügen verwandt, nahm auch David Alfaro Siqueiros eine individuelle Rolle unter den „Drei Großen Mexikos“, Rivera, Orozco und Siqueiros, ein. Was ihn von den anderen unterschied, waren drei ausgeprägte Eigenschaften: „Seine politischen, seine doktrinären und drittens seine technisch-ästhetischen Anschauungen.“<sup>425</sup> Speziell der letzte Punkt, Siqueiros Umgang mit Formen, die er zu revolutionieren versuchte, wurde für das Werk von Martinz wichtig.

1919 kam Siqueiros nach Spanien. Während seines Aufenthaltes in Europa erwarb er profunde Kenntnisse der europäischen Kunst aller Zeiten. Er beschäftigte sich mit der italienischen Renaissance ebenso wie mit der Pariser Avantgarde – Fauvismus und Kubismus – sowie mit dem italienischen Futurismus. Gerade die theoretischen Leitsätze, die im futuristischen Manifest<sup>426</sup> von 1910 festgehalten sind, beeinflussten ihn nachhaltig. „Aufwertung der Bildebene, Synthese von Raum und Zeit, um die Bewegung darzustellen, plastisch-räumlicher Ausdruck der Zeit, Revolutionierung des Bildaufbaus durch Simultanität, Verwendung der Gesetze der sphärischen Perspektive für die Komposition und schließlich die Darstellung der menschlichen Beziehungen und Konflikte.“<sup>427</sup> Zielsetzung war, ebenfalls von den Futuristen festgehalten, die allgemeine „Kraft des Bildes“ einzusetzen, „die Kraftlinien, die den Zuschauer einbeziehen und mitreißen sollten, davon, daß das Bild die Synthese des Erinnerungten und des Gesehenen sein sollte, davon, die Phasen eines Aufstandes zu malen, mit dem Wald erhobener Fäuste und den lärmenden Angriffen der Kavallerie.“<sup>428</sup>

Mit diesen Grundlagen ausgestattet, kehrte Siqueiros 1922 nach Mexiko zurück. Ein weiterer Auslandsaufenthalt sollte entscheidende Entwicklungen forcieren: 1937 hielt sich der Maler für längere Zeit in den Vereinigten Staaten auf. Er war stets bedacht, die für die Wandmalerei erforderlichen Materialien und Werkzeuge zu verbessern. Für den Auftrag eines Wandgemäldes verwendete er zum ersten Mal Spritzpistolen, die in den USA zum Lackieren von Möbeln und Autos gebraucht wurden. Zusätzlich entwickelte er bereits in Ansätzen, das, was für ihn später Typisch werden sollte: „Die Einbeziehung von Fenster und Tür in die Malerei und der Drang, einige

---

<sup>425</sup> Rodriguez 1967a, S. 181.

<sup>426</sup> Partsch 2002, S. 224-226.

<sup>427</sup> Tibol 1966, S. 12.

<sup>428</sup> Tibol 1966, S. 12.

Figuren aus der Fläche nach ´außen´ stoßen zu lassen, was dann zu einer fixen Idee des Künstlers wurde.<sup>429</sup> Siqueiros verwendete einen „Bildwerfer“ um seine Motive zu projizieren. Mit diesem technischen Hilfsmittel, vor dem Hintergrund der Entwicklungen in Film und Fotografie seiner Zeit, gelang es ihm, die filmische Perspektive auf die Malerei zu übertragen.

Dieses Vorstoßen in den Raum des Betrachters erzielte er durch extreme Verkürzungen, vorgeführt in den Bildern des Wandgemäldes Neue Demokratie (Abb. 327, 328). Noch übersteigter wird dieser Vorstoß in den Betrachtterraum im Selbstporträt „Der große Oberst (Selbstbildnis)“ (Abb. 329) zelebriert. Hier erreichte der Künstler diesen Effekt durch die überzeichnet, perspektivische Darstellung, wie sie auch in der Fotoaufnahme des Künstlers (Abb. 330) zum Tragen kommt. Im zweidimensionalen Medium der Malerei ist die Hand im Vordergrund gleich groß wie der Kopf im Hintergrund dargestellt. In Siqueiros Werk gehen die formalen Bestrebungen des Futurismus, Bewegung und Dynamik im Bild darzustellen, und Anregungen durch den Film und seine Möglichkeiten, eine Synthese ein.

Im Schaffen von Fritz Martinz zeigen die Werke Ende der 1960er Jahre/Anfang der 1970er Jahre formale Prinzipien, die Ausdrucksmittel von Siqueiros und damit futuristische Methoden als auch die filmische Perspektive rezipieren.

Die Formverdoppelung im Werk „Badender Fleischer - Hockender Mann“, 1963/64/68 (Abb. 86) steigert die Bewegung des Dargestellten, die verstärkte Kontur durch Grün wird durch Rot in einen starken Kontrast versetzt und bringt den Tiefenraum zum Schwingen. Während Knie und Oberschenkel des Hockenden noch vom Weiß der Badewanne in Distanz gehalten sind, stößt im Bild „Frau vor Autodecke“ (Abb. 112) der Fuß des Modells aus dem Bild heraus.

In der österreichischen Kunst findet sich mit Anton Kolig (1886-1950) ein Maler, der bereits ein Vordringen in den Betrachtterraum unternahm. Im Bild „Sehnsucht“ (Abb. 331) evoziert die Darstellung des Körpers ein nach vorne Kippen. Martinz steigerte die Öffnung des Betrachterraums noch mehr: Die Frau stößt so kraftvoll ihren Fuß dem Betrachter entgegen, dass dieser sich bedrängt fühlt, da er fürchtet einen Tritt zu bekommen. Der Künstler ging hier noch einen Schritt weiter, er

---

<sup>429</sup> Rodriguez 1967b, S. 182.

schockte nicht nur die Sinne des Betrachters durch das Hässliche, sondern er attackierte durch die Farben und die körperliche Präsenz geradezu dessen Wahrnehmung. Die Betroffenheit, die beim Betrachter ausgelöst wird, geht zurück auf die Distanzlosigkeit des Motivs. Der Betrachter kann sich dem Anblick der Frau nicht entziehen und gleichzeitig wird er von ihrem Anblick abgestoßen.

Im Triptychon „Frauen im Atelier“ (Abb. 102, 103) erzielte Martinz im Spiel der großen Körper ein Höchstmaß an Dynamik, in dem er die Figuren vervielfachte und schwindelerregende Verkürzungen anwandte. Die Wischeffekte durch verschwimmende Konturen evozieren die kontinuierliche Bewegung aller Anwesenden. Das große Format erfordert die Bewegung des Betrachters, dadurch wird er wie durch eine Zentrifugalkraft ins Bild hineingezogen, ob er will oder nicht. Er kann sich der innerbildlichen Dynamik nicht entziehen.

Vergleichbare Effekte erzielte Siqueiros in dem Fresko „Plastische Übung (Ejercicio Plástico)“, 1933 (Abb. 332). Weibliche Akte bedecken Boden, Wände und Decke. Ihre Körper zeigen neuartige, originelle Verkürzungen und erscheinen in kontinuierlicher Bewegung. Gleichzeitig suggerieren die Darstellungen eine scheinbare Instabilität. Zur Darstellung der Bewegung arbeitete Siqueiros mit einer Vielfalt von Fotografien von einem Modell, mit der Projizierung durch den Bildwerfer kam er letztlich zur Formenverdoppelung, nach der die Kubisten gestrebt hatten.

In dieser Zeit proklamierte Siqueiros den „Neuen Realismus“: „Zum ersten Male in der Geschichte der Welt übermittelten uns die Fotografie und der Film [...] die feinste Ausdehnung des Raumes, den Körper im Raum, die Bewegung in ihrer ganzen Kompliziertheit und – was sehr wichtig ist – die intimsten objektiven und subjektiven Belege des menschlichen Dramas. Ohne die Belehrungen der Fotografie gibt es keinen Zugang zu einem neuen Realismus in der Malerei.“<sup>430</sup> Damit wies Siqueiros dem Einsatz der Fotografie eine beachtlich wichtige Rolle zu. In seinem Werk war sie nicht nur Dokument, sondern Hilfsmittel bei Bildentwürfen und Katalysator für die Umsetzung der räumlichen Erweiterung des zweidimensionalen Mediums Bild.

---

<sup>430</sup> Rodriguez 1967b, S. 184.

Martinz rezipierte die formalen Errungenschaften von Orozco und Siqueiros in seinen Werken und kam Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre im Ausdruck zu höchster Bewegung und Dynamik in seinen Bildern. Gesteigert noch um das Heraus-treten der Körper aus dem Raum, zielt die Darstellung direkt auf den Betrachter und seine Wahrnehmung. Man darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass diese Prinzi-pien der mexikanischen Künstler für die Wandmalerei angewandt wurden, für Wän-de im öffentlichen Raum beziehungsweise für begehbare und benutzbare Räume und so ihre Wirkung auf den Betrachter hatten. So forderten die Werke der mexikani-schen Maler Kommunikation ein, wenn nicht sogar Aktivität von einem sich bewe-genden Betrachter.

Beides forderte auch Fritz Martinz von seinem Betrachter ein. Allerdings ent-standen seine Werke im Atelier und waren kaum im öffentlichen Raum zu sehen. Waren sie temporär in Ausstellungen präsentiert oder bei Verkauf im Privatbereich zu sehen, so blieb ab den 1980er Jahren ein Großteil der Bilder im Atelier. Nicht sichtbar fehlte jedwede Wirkung für die Öffentlichkeit.

#### **4.4.4. Zeit und Bewegung**

Neben dem Raum gehört die Zeit, und mit ihr die Bewegung, zu den Elementarkate-gorien<sup>431</sup> und seit der Antike war es Anliegen der Künstler, diese im Bild festzuhal-ten. „Die Orientierung in Zeit und Raum war immer eine Grundvoraussetzung menschlicher Existenz und dementsprechend finden das Konzept der Zeit oder tem-porale Vorgänge von Beginn an einen Niederschlag in allen Formen bildhafter Kommunikation.“<sup>432</sup> Als eine existenzielle Erfahrung des Daseins kann die Zeit in unterschiedlichen Möglichkeiten manifest gemacht werden. Pochat unterscheidet mehrere Kategorien, um Zeit im Bild sichtbar und erlebbar zu machen, dazu gehört die Bewegungsdarstellung, das Symbol der Zeit sowie die Rekonstruktion der Histo-rie im Bild.

Im Werk von Fritz Martinz nahm das Anliegen, seine Figuren in der Gegen-wart zu verorten und „Zeit im Bild“ zu manifestieren, einen eminent wichtigen Stel-lenwert ein. Zur Darstellung von Wirklichkeitserfahrung zählen mehrere Faktoren,

---

<sup>431</sup> Nowotny 1968, S. 17.

<sup>432</sup> Pochat 2010, S. 173.

die den Künstler zur Manifestation von Zeit und Bewegung führten: Durch das Werk von Siqueiros rezipierte Martinz sowohl den Futurismus als auch visuelle Darstellungsmöglichkeiten von Film und Fernsehen.

Ein Hauptwerk in der Darstellung und Thematisierung von Bewegung ist das „Läuferbild“ (Abb. 92). Im Vergleich mit Werken des Futurismus, die anhand von Autos (Giacomo Balla) oder Zügen eine forcierte Darstellung von Bewegungsabläufen simulierten, erhält die Bewegung von Figuren einen Doppelcharakter. Wie in Gino Severinis Bild „Lanciers italiens au galop“ (Abb. 333) zu sehen, suggeriert die Vervielfachung der Figuren zum einen Bewegung, ein Voranstürmen der Reiter mit Lanzen, zum anderen entsteht der Eindruck, dass es sich nicht um einen Einzelmenschen handelt, sondern um eine Truppe.

Die Menschengruppen, die in den Gemälden von Martinz dargestellt sind, stehen formal im Dienste der Darstellung von Bewegung. Die vorderste Figur wird durch die hinteren, oft diagonal angeordneten Figuren gewissermaßen vervielfacht, wie im „Läuferbild“ zu sehen. Diese Vervielfachung entspricht der Aufsplitterung in Sequenzen bei den Futuristen. Die Kraftlinien und die daraus resultierende Geometrie verleiht den Werken der Futuristen etwas Mechanisches. Fritz Martinz gelang es, mit plastischer Modellierung lebendige, vitale Typen zu schaffen.

In der Auseinandersetzung mit der Darstellung von Bewegung im Bild kommt neben dem Futurismus auch der Wirkung von Film und Fernsehen eine große Bedeutung zu. Fritz Martinz war ein begeisterter Kinogänger. Mehrmals in der Woche besuchte er Filmvorführungen. Ein Beleg, wie sehr die Ästhetik der bewegten Bilder den Künstler beeinflusste, zeigt das Bild „Hockende“ (Abb. 101). Das Motiv ist in Haltung und Pose – seitenverkehrt – Szenen des Films „Blow-Up“ (Abb. 334, 335) nachempfunden. Michelangelo Antonionis Film aus dem Jahr 1966, heute zu den Klassikern zählend, etablierte eine andersartige visuelle Sprache, die sowohl in Form als auch im Inhalt der Geschichte, sich mit der Frage nach der Wahrheit in Bildern beschäftigt.<sup>433</sup> Die Arbeit und die Erlebnisse eines Modefotografen im „Swinging London“ der 1960er Jahre beeindruckte nachhaltig das Publikum. Fritz Martinz sah

---

<sup>433</sup> Vgl. Moser 2014.

den Film gegen Ende der 1960er Jahre.<sup>434</sup> Speziell die Bilder, in denen der Fotograf im unkonventionellen Agieren mit der Kamera sein Modell in bizarren Posen festhält, finden einen visuellen Nachhall im Werk von Martinz.

Die Wechselwirkung mit den künstlerischen Ausdrucksformen seiner Zeit schließt die Entwicklung des Fernsehens zum Massenmedium mit ein. Kamen etwa Nachrichten aus aller Welt vornehmlich im Kino anhand der „Wochenschauen“ zum Publikum, so stieg der Informationsfluss aus Politik, Gesellschaft, Kunst und Kultur durch die Verbreitung des Mediums Fernsehen ab Ende der 1960er Jahre kräftig an. Ab 1. Jänner 1969 strömten in Österreich die ersten Farbfernsehsendungen über den Bildschirm. Dies bedingte eine Veränderung von Wahrnehmungsstrukturen, die in kritischer Weise vom Künstler aufgenommen wurde. War das „Läuferbild“ ein Motiv, das von den Olympischen Spielen in Mexiko City inspiriert war, so wurde die Aneignung von Medienbildern Teil von Martinz' Kunst ab Ende der 1960er Jahre. Martinz begann vermehrt tagespolitische Ereignisse in seinen Werken zu verarbeiten. Sein Atelier war voll mit Zeitungen und Illustrierten. Er sammelte Pressefotos, Ausschnitte aus Magazinen und illustrierten Büchern. Als visuelle Quelle zeigen sie in der veränderten Kompositionsweise die Wechselwirkung zum fotografischen Bild. Das Bild „Anatomie“ 1970 (Abb. 136) zeigt erschossene Demonstranten.<sup>435</sup> Im quadratischen Format ist die Szene ein Ausschnitt aus einem größeren Ganzen, angeschnitten, wie ein schnell geschossenes Pressefoto. Ein fotografischer Wirklichkeitsausschnitt stimulierte den Künstler zur Übersetzung in Malerei. Neben der Vergrößerung durch das Format vermittelte Martinz eine gewisse Bewegung und plastische Eigenschaften, die er herausarbeitete.

In der Bezugnahme auf aktuelle Ereignisse manifestierte sich die Gegenwart des Künstlers und der Gesellschaft und somit das Phänomen der erlebten Zeit<sup>436</sup> in den Bildern von Fritz Martinz.

---

<sup>434</sup> Auskunft von Christl Martinz.

<sup>435</sup> Kent-State-Massaker 1970.

<sup>436</sup> Pochat 2010, S. 173.

Ein weiteres Element ist die Einführung von Symbolen seiner Zeit, die die Wirklichkeitserfahrung unterstreichen. In diesem Punkt reflektierte Martinz die künstlerische Bewegung der Pop Art.

In den 1960er Jahren begann die aus England und Amerika kommende Pop Art Einzug im europäischen Ausstellungsgeschehen zu halten. Erstmals 1964 wurde unter dem Titel „Neue Realisten & Pop Art“ eine Wanderausstellung in Den Haag, Berlin und Brüssel gezeigt. Im 20er Haus wurde diese Schau unter dem Titel „Pop etc.“<sup>437</sup> von Werner Hofmann übernommen. In größerem Umfang war die Pop Art 1968 auf der documenta IV in Kassel präsentiert worden.

Obwohl die Bildwelten einzelner Pop Art-Künstler sehr unterschiedlich sind, lässt sich ganz allgemein das Bestreben, die Alltagswirklichkeit mit einzubeziehen, festhalten, um so die Kluft zwischen Kunst und Leben, die sich mit dem Abstrakten Expressionismus aufgetan hatte, zu schließen. „Durch die bunten, glänzenden Illustriertenfotos, durch die unübersehbaren Reklamewände, das anspruchsvoll gestaltete Verpackungsdesign und durch das Fernsehen entstand eine reizüberflutete Bilderwelt, die auch in der Kunst nach einem völlig veränderten und leicht aufnehmbaren Erscheinungsbild verlangte.“<sup>438</sup> Die Künstler erhoben Maschinen, Konsumgüter und Unterhaltungsmedien zu ikonographischen Motiven und arbeiteten mit der Ästhetik und den Techniken der Werbung.

Fritz Martinz, in Kenntnis dieser Entwicklungen, beschäftigte sich weniger mit einzelnen Künstlern und ihren Werken, vielmehr reagierte er auf die allgemeinen Charakteristika der Pop Art. Speziell ab 1968 integrierte der Künstler Alltagsattribute in seinen Werken. In den Aktdarstellungen stattete Martinz seine Modelle mit Strümpfen und Stöckelschuhen (Abb. 98 und Abb. 111) aus, die einerseits als klassische Fetische gelten und andererseits als Modeartikel das Motiv in der Zeit verorten. 1972 ist es eine Autodecke, die als Zeichen der Zeit – der Besitz eines eigenen Autos galt als Wohlstandsanzeiger – auf die Aktualität verweist. In der Serie der „Männerbad“-Bilder integrierte Martinz eine Zeitung, ein Glas, eine Zigarette, um mit diesen Zeichen die Alltagswirklichkeit zu manifestieren. So fixierte der Künstler die gegenwärtige Zeit in seinen Bildern.

---

<sup>437</sup> Ausstellungsdauer: 19. September bis 31. Oktober 1964.

<sup>438</sup> Murken/Murken 1991, S. 202.

Eine weitere Facette der Darstellung von Zeit stellt das Bild „Lebensalter der Frau“ (Abb. 110) dar. Das Bild der schwangeren Frau ist die zentrale Figur, in ihr beginnt das neue Leben zu wachsen. Jugend und Alter flankieren sie. Das Thema der Darstellung verschiedener Lebensalter ist seit dem Mittelalter eine Form, den Kreislauf und Ablauf des Lebens zu versinnbildlichen. Einen linearen Zeitablauf zeigte etwa Hans Baldung Grien im Diptychon „Das harmonische Elysium der Jugend und die Lebensalter und der Tod, Gegenstücke“ (Abb. 336).

Gustav Klimt hatte bereits innovative Kompositionen der Lebensalter gestaltet, man denke an den vertikalen Menschenturm, der im Fakultätsbild der „Philosophie“ integriert ist. Im Bild „Die drei Lebensalter“ (Abb. 337) setzte er das Thema 1905 bildbestimmend und geschlechtsspezifisch um. Klimt fixierte die Vergänglichkeit an zwei weiblichen Körpern, deren Haut dem Alter entsprechend, einmal weiß, glatt und gespannt beziehungsweise bräunlich, faltig, runzelig und mit hervortretenden Adern, ist. Der hier geschilderte Naturalismus erfährt durch die Ästhetik der flächigen, ornamentalen Umgebung eine Relativierung in der Drastik.

Im Bild von Fritz Martinz fehlt der Ästhetizismus, der Betrachter hat eine übersteigerte, realitätsnahe Darstellung der Körper vor Augen. Trotz betonter Mitte, läuft die Zeit linear, so wie bei Hans Baldung Grien, von links nach rechts ab, während bei Klimt der Ablauf der Zeit zyklisch aufgefasst ist.

#### **4.5. Fritz Martinz und der Wiener Aktionismus**

Da Fritz Martinz in den 1960er Jahren im Wiener Ausstellungsgeschehen verstärkt präsent war – parallel dazu Entstehung und Wirken des Wiener Aktionismus stattfand – stellt sich die Frage, in wie fern es Berührungspunkte mit den Wiener Aktionisten gab und – obwohl Martinz das Medium Malerei nie verließ – ob thematische Anklänge in der Darstellung des Körpers bei Martinz beziehungsweise im Einsatz des Körpers der Aktionisten Vergleiche zulassen.

Im Jahr 1961 fand in der Secession eine Gruppenausstellung mit dem Titel „Who is who?“<sup>439</sup> statt, in der Hans Staudacher (geb. 1923) teils bekannte Künstler, teils unbekanntes Nachwuchs versammelte. Die geringen finanziellen Mittel führten dazu, dass die Künstlernamen nur am Eingang verzeichnet waren. In der Ausstellung war der Besucher mit Werken konfrontiert, ohne den Namen des Urhebers zu kennen. Unter den Künstlern waren Otto Mühl (1925-2013), Günter Brus (geb. 1938), Hermann Nitsch (geb. 1938), Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) und Alfons Schilling (1934-2013). „Damit ergab sich über die Hintertür die erste wichtige Ausstellung der »Wiener Aktionisten«.“<sup>440</sup> Die Grundidee von Staudacher – der bereits seit zehn Jahren informelle Malerei betrieb – war, „action painting“ in Wien zu zeigen. „Er suchte in den Ateliers Nebenwerke ‚gemäßigter Abstrakter‘, die wie ‚action painting‘ aussahen.“<sup>441</sup> Als Otto Mühl seine Werke in die Secession brachte, befand Staudacher sie für nicht abstrakt. Daraufhin zerstörte Mühl das Bild und hängte es in diesem Zustand an die Wand. Ein Jahr zuvor stellte Otto Mühl zum ersten Mal in der Galerie „Junge Generation“ in Wien seine Bilder aus. Es waren expressiv, flächig gemalte Akte, Köpfe und Kompositionsstudien. Die Begegnung mit Günter Brus, der zu diesem Zeitpunkt mit exzessiven, tachistischen Arbeiten auffiel, begeisterte ihn dermaßen, dass Mühl die konventionelle Vorgangsweise der figurativen Malerei verließ und über das Informel zum Aktionismus gelangte. Otto Mühl, deutlich älter als die anderen, „bildete ideologisch und programmatisch die treibende Kraft. Er redete den Jüngeren zu, den Schritt vom Bildermalen zur Aktion vor Publikum und mit dem Körper zu wagen.“<sup>442</sup>

Als Mitglied der Secession besaß Martinz sicherlich Kenntnis von der Ausstellung „Who is who?“. Aus dem Umfeld<sup>443</sup> des Künstlers ist ferner überliefert, dass er die Aktionisten kannte und dass Otto Mühl ihn ebenso anregte, den Schritt zur Aktion zu machen. Martinz lehnte einen Versuch dieser Art dezidiert ab, er war nicht bereit, die Tafelbildmalerei zu verlassen, wie es etwa Mühl tat, als dieser mit den zerstörten Leinwänden seine sogenannten „Gerümpelskulpturen“ fertigte.

---

<sup>439</sup> Ausstellungsdauer: 11. bis 23. Juli 1961.

<sup>440</sup> Fleck 1998, S. 134.

<sup>441</sup> Fleck 1998, S. 134.

<sup>442</sup> Vgl. Fleck 1998, S. 135.

<sup>443</sup> Hinweis von Dorothea und Christl Martinz.

Das Tafelbild war zu diesem Zeitpunkt radikal in Frage gestellt. Es war als Symbol der bürgerlichen Tradition obsolet geworden. So wie bereits 1952 Arnulf Rainer die Maxime ausgab „Malerei, um die Malerei verlassen“ so war der Ausstieg aus dem Tafelbild eine wesentliche Antriebskraft für die künftigen Aktionisten. Mühl überwand das Tafelbild durch Erweiterung zum Objekt und letztlich durch Zerstörung des rechteckigen Bildformats. Diese Radikalität im Umgang mit der Leinwand wäre für Fritz Martinz nie in Frage gekommen. Damit trennten sich in künstlerischer Hinsicht die Wege, Martinz blieb beim Medium Malerei, Mühl, Nitsch und Brus bildeten, im Rückblick gesehen, in den 1960er Jahren die letzte Avantgardebewegung in Österreich.<sup>444</sup>

Die Initialstunde der Wiener Aktionisten war 1962. Es fand die 1. Aktion „Blutorgel“ statt, als Otto Mühl, Hermann Nitsch und Adolf Frohner sich in Mühls Kelleratelier in der Perinetgasse drei Tage lang einmauern ließen, um in vollkommener Isolierung in einer gemeinsamen Malaktion total aus sich herauszugehen und völlig ungehemmt zu agieren. Analog des „action painting“ eines Jackson Pollock vollzog sich bei den Wiener Künstlern der Wandel von der anfänglichen Aktionsmalerei zum Aktionismus. Mit der Aktion „Versumpfung einer Venus“ (Abb. 338) im Herbst 1963, in der Mühl zum ersten Mal einen menschlichen Körper einsetzte, diesen mit Farbe bewarf, mit Tüchern umwickelte und erneut mit Farbe und Abfall bewarf, wurde der menschliche Körper zum Objekt, zum Material, zum Ort der Handlung. Mühl definierte seine Art der Materialaktion wie folgt: „die materialaktion ist über die bildfläche hinausgewachsene malerei. Der menschliche körper ein gedeckter tisch, auf dem sich das materialgeschehen ereignet, oder ein raum wird zur ‘bildfläche’. [...] jetzt ist es selbstverständlich, daß der mensch in der materialaktion nicht als mensch, sondern als körper behandelt wird [...]“<sup>445</sup>

In weiterer Folge radikalisierte der Künstler in seinen Materialaktionen 1964 die Inszenierungen. Unter dem Aspekt der Frage der Geschlechterrollen fungierte Mühl als Künstler in seinem Vorgehen als aktiver, sadistischer Täter, der die Handlung mit und auf dem Körper des Modells ablaufen ließ. Das verwendete Material und der als Material eingesetzte Körper – der passiv alles mit sich geschehen ließ –

---

<sup>444</sup> Vgl. Gorsen 2002.

<sup>445</sup> Mühl 1986, S. 4.

übernahmen eine Opferrolle. Die Zerstörung war am Opfer ablesbar und nachvollziehbar. Beide, sowohl der Akteur als auch das Modell, sollten durch die Aktion zu einem befreienden Moment gelangen, in dem jedes Tabu durchbrochen werden kann. In seiner präziser werdenden Materialsprache setzte Otto Mühl sehr bald Lebensmittel ein. In der 9. Aktion „Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen und einem Rinderkopf“, 1964 (Abb. 339), ragen zwei menschliche Köpfe durch Löcher aus einer mit einem weißen Tuch bedeckten Tischplatte, zwischen den Köpfen liegt ein Rinderschädel. Mühl beschmierte die beiden Köpfe mit Marmelade, Mehl, Zucker, Eiern, Tomatenmark. Schlusszene war das Zerhacken des Rinderkopfes mit einer Axt. Am Ende entstand ein Stilleben mit realen Gegenständen und lebenden Körperteilen.<sup>446</sup>

In der „Großen Fleischhalle“ (Abb. 78) von Fritz Martinz, in der er eine Fülle von Fleischteilen wie ein Stilleben aufbereitete, erscheinen im Hintergrund schemenhaft die Schlächter. In dieser Fokussierung auf die geschlachteten Tiere und deren zerstückelte Körper im Vordergrund erscheinen sie gleichsam als Opfer. Opfer in zweierlei Hinsicht: als Opfer durch den Schlächter, der durch die Tötung als aktiver Täter bezeichnet werden kann und gleichzeitig als Opfer einer unaufhaltsamen Produktion überbordender Fleischmengen und der Verwertung durch die Konsumgesellschaft. Die zerstückelten Tierkörper sind wie die verwendeten Lebensmittel, mit denen Mühl hantierte, sie wurden deformiert, entstellt und entwürdigt. Damit wandte sich Martinz gegen die kommerzialisierte Verwendbarkeit des Lebensmittels Fleisch und stellte diese in einer ständig wachsenden Wohlstandsgesellschaft in Frage.

Eine künstlerische Reflexion auf Mühls 9. Aktion könnten die beiden Stilleben „Rinderschädel“ (Abb. 79) und „Tierkörper“ (Abb. 80) sein. Martinz verwandelte allerdings die grausame und ekelregende Facette in eine saubere, appetitliche Ästhetik und schuf ein Gegenbild zu Otto Mühls Verwüstungen. Dennoch blieb die inhaltliche Intention der Hinlenkung auf das Konsumgut Fleisch beibehalten.

Zielten die verschiedenen Aktionstypen auf Enttabuisierung gesellschaftlicher Normen und Regeln ab, so hielten die Aktionisten, im speziellen Otto Mühl, doch am traditionellen Rollenverständnis der Geschlechter fest. Der Künstler war aktiver Akteur, die weiblichen Modelle wurden auf die Rolle von Objekten reduziert, die sich

---

<sup>446</sup> Vgl. Stanka 2012.

den Handlungsentwürfen unterordnen.<sup>447</sup> Speziell das Martinz' Bild „Liegende auf einem Tisch“ (Abb. 113) beschwört diese Geschlechterkonstruktion herauf. Wehrlos auf dem Tisch liegend, ist der weibliche Körper wie ein Stück Fleisch auf dem Präsentierteller, ausgeliefert dem Blick des Betrachters. Ist es das Verhältnis der Künstler als Täter, und das Modell als Opfer, das hier gezeigt wird? Oder verweist der passiv sich anbietende Frauenkörper nicht ebenso auf ein von den Massenmedien erzeugtes Bild eines jederzeit verfügbaren weiblichen Körpers, mit dem man machen kann, was man will?

Die Verbindung menschlicher Körper mit blutenden Tierkadavern im Bild beziehungsweise im Aktionsfoto bildet die visuelle Parallele, die man sowohl bei Fritz Martinz als auch bei Hermann Nitsch findet.

Die Anfänge von Hermann Nitsch lagen ebenfalls in der Malerei. Noch als Schüler in der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt (1953-1958) begann er ab 1954 zu malen. Inhaltlich orientierte er sich zunächst an barocken, religiösen Vorbildern wie Tizian, El Greco und Rembrandt. Diese koppelte er dann mit der expressiven Formensprache Vincent van Goghs sowie der österreichischen Expressionisten.<sup>448</sup> Ein frühes Beispiel ist das Bild „Kreuzigung“, 1956 (Abb. 340). Diese Art der Malerei verfolgte Nitsch nicht weiter. Seine Beschäftigung mit Literatur zu dieser Zeit und sein Interesse für tragische Mythen der Antike und der Weltreligionen führten bereits 1957 zur Idee des „Orgien-Mysterien-Theater“.<sup>449</sup> 1960 forcierte Nitsch wieder stärker die Malerei und über Tachismus und Informel kam er zur Aktionsmalerei. Seine Malaktionen<sup>450</sup> (1960-63) bestanden aus dem Bemalen, Verschütten und Bespritzen – mit Pinsel, Schwämmen und Dosen – von roter Farbe auf der Bildfläche. Sinnlicher Reiz von aufklatschender Farbe, das Rinnen und Spritzen der flüssigen Farben erzeugten einen dynamisch-dramatische Effekt. 1962 bei der Veranstaltung „Blutorgel“ führte Nitsch seine 7. Malaktion durch. Hier wurden zum ersten Mal reale Gegenstände und Substanzen dazu genommen, so Blut statt roter Farbe und ein totes Lamm samt Innereien. Einem 2 x 9 m großen Schüttbild aus Farbe und

---

<sup>447</sup> Vgl. Stanka 2012.

<sup>448</sup> Gorsen 2002, S. 162.

<sup>449</sup> Gorsen 2002, S. 163.

<sup>450</sup> 1960 führte er die „1. Malaktion“ im Technischen Museum, wo er damals arbeitet, durch.

Blut stellte er einen gekreuzigten, gehäuteten Lammkadaver gegenüber. Darunter stand ein Tisch, auf dem die Gedärme platziert waren. Das Lamm wurde wiederholt mit Blut und Wasser bespritzt.<sup>451</sup> Die Spritzer an der Wand, sowie das vom Kadaver rinnende Blut, erweiterten die Malerei in den Objektbereich. „[...] die nachfolgenden Aktionen mit Fleisch, Blut, Eingeweiden und lebenden Körpern erfuhren eine dreidimensionale, synästhetische Erweiterung.“<sup>452</sup>

Das Thema Schlachthaus war seit 1955 im Werk von Martinz evident. Wie bereits erläutert, sind es zum einen bildtraditionelle Vorläufer, die die Kompositionen von Martinz bestimmten. Zum anderen war das Interesse am Schlachthaus im Wien der Nachkriegszeit eine Metapher für die Gräueltaten des Zweiten Weltkrieges und dem Abschlachten der Soldaten auf dem Felde. Im gegenwärtigen Kontext war das geschlachtete Vieh Opfer des Menschen, der sich zum Täter macht, da er Fleisch als Lebensmittel unreflektiert für Verzehr und Konsum verwendet.

Bei Hermann Nitsch ist die Integration eines Opfertieres (Abb. 341) mythisch begründet: Dionysos, Gott des Weines und der Fruchtbarkeit wurde in der griechischen Mythologie als Schafbock, der von den Titanen in Ekstase zerrissen und verzehrt wurde, dargestellt. In der christlichen Ikonographie gilt das Lamm als ein Symbol für Jesus Christus. Neben dieser Auslegung ist das Lamm aber auch „der Vater, der König, die politische Machtfigur, das politische Idol, der Staat, der Gott.“<sup>453</sup> Das Opfertier fungiert als Stellvertreter einer höheren Macht, der der Mensch ausgeliefert ist. Im zerteilten Tier, im Blut, im Wühlen in den Gedärmen liegt der Drang zur Tabuverletzung und letztlich zur psychischen Befreiung.

Der Steirer Günter Brus (geb. 1938) kam ebenfalls über die Malerei zum Aktionismus. Als Absolvent der Kunstgewerbe Schule in Graz übersiedelte er 1956 nach Wien und studierte Malerei. Angeregt durch Werke der amerikanischen Nachkriegs-avantgarde wie Jackson Pollock und Franz Kline und des Expressionismus (Munch, van Gogh, Schiele und Gerstl) schuf er 1960 großformatige Arbeiten mit freier, spontaner Gestik. Bereits kurze Zeit später verließ Brus die Einheit eines begrenzten

---

<sup>451</sup> Stärk 1987, S. 15.

<sup>452</sup> Gorsen 2002, S. 163.

<sup>453</sup> Gorsen 2002, S. 164.

Formats und begann einen ganzen Raum samt Inventar mit Papier auszukleiden. Damit überschritt er die geschlossene Bildform. 1961 bestritt er seine erste Ausstellung „Aktionsmalerei“ gemeinsam mit Alfons Schilling in der Galerie „Junge Generation“.<sup>454</sup>

Nach dem Wehrdienst und einer psychischer Krise führte Günter Brus seine 1. Aktion „Ana“ 1964 (Abb. 342) aus. In einem weißen Raum hantierte der Künstler mit Farbe, beschmierte sich, sein Modell und die Umgebung damit. Das ist die einzige Aktion, die Brus mit einem weiblichen Modell – mit seiner Frau Anna Brus – ausführte. Eine Aktionsskizze (Abb. 343) zeigt das Modell in einer gebeugten Pose. In Folge führte er die Handlungen ausschließlich am eigenen Körper durch. 1964 folgte die Aktion „Selbstbemalung“, in der der Körper des Künstlers zur Leinwand wurde. Seine erste Aktion vor Publikum führte er anlässlich seiner Ausstellung von Aktionsfotos und Malereien in der Galerie „Junge Generation“ 1965 aus: Bei der Eröffnung wurde er weiß bemalt mit einem Handwagen in den Galerieraum gezogen. Dort beschmierte er sich mit weißer und schwarzer Farbe, die in Plastikbeuteln am Körper befestigt waren. Das bewegte Treiben hielt er zuweilen an und erstarrte zu einer menschlichen Skulptur. Am Ende kroch er als Verstümmelter und Gepeinigter aus dem Galerieraum.<sup>455</sup>

In weiterer Folge hatte die Selbstbemalung die Selbstverstümmelung<sup>456</sup> durch Verletzungen zur Konsequenz. Über das Einbeziehen der ganzen Umwelt als Bildfläche (Wiener Spaziergang 1965) bis zum Eliminieren der als Substanz begriffenen Farbe ab 1968 radikalisierte Brus seinen Ausdruck. Bei der Aktion „Der helle Wahnsinn“ (Abb. 344) im Februar 1968 im Aachener Reiffmuseum setzte er zum ersten Mal eine Rasierklinge ein, schnitt sich die Haut auf und urinierte und defäkierte öffentlich. Dabei zitierte er immer wieder die Körpersprache psychisch Kranker, in dem er anfallartige Bewegungen ausführte. Damit wurden der Körper und dessen Funktionen endgültig zum Material.<sup>457</sup>

Ein Höhepunkt des Wiener Aktionismus stellte im hochpolitischen Jahr 1968 die Aktion „Kunst und Revolution“ (Abb. 345) im Hörsaal 1 der Wiener Universität

---

<sup>454</sup> Faber 2003, S. 16-17.

<sup>455</sup> Vgl. Faber 2003, S. 72-85.

<sup>456</sup> Die letzte Aktion „Zerreißprobe“ fand 1970 in München statt.

<sup>457</sup> Vgl. Faber 2003, S. 72-85.

dar. Otto Mühl und Peter Weibel konfrontierten das Publikum mit Reden, die Robert Kennedy und den österreichischen Finanzminister Stephan Koren verspotteten. Zu den Aktionslesungen fanden simultan Aktionen statt, wodurch „Kunst und Revolution“ schließlich eine Eigendynamik erhielt. Während Weibels Rede begann Brus mit seiner „Körperanalyseaktion“. Er zog sich aus und ritzte sich mit einer Rasierklinge an Brust und Oberschenkel auf. Dann urinierte er in ein Glas und trank den Urin, defäkierte und beschmierte sich mit Kot. Er erbrach sich, legte sich nieder und führte Onaniebewegungen aus. Beim Defäkieren und nachfolgenden Aktionen sang Brus die österreichische Bundeshymne.<sup>458</sup> „Der auf solche Art massiv und zum ersten Mal ins Zentrum des öffentlichen Interesses tretende Wiener Aktionismus ist ein Kind seiner Zeit; in ihm manifestiert sich die Protestbewegung der 1960er Jahre, die sich gegen alte Autoritäten wie Staat und Kirche auflehnt. Die Körper der Wiener Aktionisten sind außer Kontrolle, sie urinieren, defäkieren, praktizieren Sex in der Öffentlichkeit. Damit begehren sie gegen die elterlichen Grundwerte der Disziplin, Sauberkeit und des Gehorsams auf, ebenso wie gegen sexuelle Reinheit und Zurückhaltung.“<sup>459</sup> Das Ende der Kleinfamilie als Entstehungsort der gesellschaftlichen Normen sollte im Keim erstickt werden, der Forderung nach Selbstbestimmtheit und freier Sexualität wurde Ausdruck verliehen.

In diesem Kontext scheint die zeitgleich entstandene Serie der „Männerbad“-Bilder (Abb. 88, 89) im Werk von Fritz Martinz geradezu ein Synonym für die Befreiung aus den gesellschaftlichen Schranken zu sein: Die vitalen Männer huldigen der Reinlichkeit und Sauberkeit und sind fern einer Welt voll Schmutz und destruktiver Gewalt. Sie zeigen und proklamieren ein Bild des freien Menschen, abseits von Einschränkungen und Verpflichtungen der Gesellschaft.

Wohingegen kurze Zeit später das Bild „La maison des fous“ (Abb. 95), in dem unkontrollierte Haltungen und Entäußerungen psychisch Kranker dargestellt sind, geradezu eine visuelle Parallele zu den aktionistischen Geschehnissen von 1968/69 zu sein scheint. Insbesondere die Aktionsfotos von Günter Brus (Abb. 344, 346), in denen er die Körpersprache psychisch Kranker nachahmte, unterstreicht die Präsenz des Themas in der Kunst dieser Zeit. Ähnlich wie Alfred Hrdlicka und Fritz Martinz versetzte er sich real in die Situation eines psychisch Kranken. So stellt sich

---

<sup>458</sup> Vgl. Faber 2003, S. 72-85.

<sup>459</sup> Stanka 2012, S. 22.

„La maison des fous“ auch als gemalte Version einer Aktion dar. Fritz Martinz nahm motivische Anregungen auf und setzte sie visuell in seiner Malerei um.

Ein weiterer Aspekt der Aktionen war, das Publikum zu aktiver Teilnahme zu bringen. Der Betrachter sollte aus seiner passiven Rolle heraus geholt werden und durch die vermittelten Erfahrungen zur Überwindung von moralisch-gesellschaftlichen Grenzen kommen. Diese Praxis lässt sich auch im Werk von Fritz Martinz finden. Im monumentalen Format postulierte er eine unübersehbare Präsenz seiner Bildentwürfe. In den Kompositionselementen – der raumgreifenden Diagonale, der sprechenden Gestik, der Signalhaftigkeit der verwendeten Farben – zielte er auf eine direkte Konfrontation mit dem Betrachter ab. Martinz forderte zudem die aktive Rolle des Betrachters ein, so wie generell von Performances gefordert. Die Aktivität sollte im Engagement der Gesellschaft resultieren. Damit sprach der Künstler seiner Malerei ab Ende der 1960er Jahre eine didaktische, pädagogische Funktion zu.

Als Ergebnis der Untersuchung des Verhältnisses zum Wiener Aktionismus kann man festhalten, dass Fritz Martinz im Medium Malerei Konzepte der Aktionskunst übersetzte. Als zentraler Ausgangspunkt fungiert der Körper als Medium, bei Martinz auf der Leinwand, bei den Aktionisten der reale Künstlerkörper im Raum. Beide gaben ihrem Protest gegen eine körperfeindliche Gesellschaft Ausdruck. Martinz malte den Körper als Ausdrucksmedium, er verstand den Körper als moralisch-gesellschaftliche Komponente, als einen Ort, an dem unbewältigte Vergangenheit, Tabus und Berührungsverbote verhandelt werden.

War bei den Aktionisten der Künstler Akteur und Material zugleich, so überschritt Martinz diese Grenze nicht. Er blieb vor der Leinwand, sein Material waren Pinsel und Farbe. Dennoch findet sich das Moment der Selbstprojektion in Martinz' Bildern, was einen hohen Grad an Identifikation bedeutet. Nicht nur die Fleisch-Bilder sondern auch die aktionistischen Handlungen von Männergruppen bei Martinz zeigen sowohl Nähe als auch Abgrenzung zu den Aktionisten.

## 4.6. Fritz Martinz im Vergleich mit Positionen der figurativen Malerei nach 1945

### 4.6.1. Lucian Freud und Francis Bacon

Einzelgänger der Malerei nach 1945 wie Lucian Freud oder Francis Bacon in England, die konsequent an einer gegenständlichen Malerei festhielten, sollen hier im Vergleich zu Fritz Martinz betrachtet werden, um die Besonderheiten der jeweiligen künstlerischen Positionen zu analysieren und zu bestimmen. Sowohl die zeitliche Parallele als auch der thematische Topos des nackten Menschen begründen den Vergleich.

Der in Berlin geborene Enkel von Sigmund Freud, Lucian Freud (1922-2011), der 1933 nach England emigrierte, widmete sich in seiner Malerei ab 1952 neben den Themen Stilleben, Landschaft und Porträt vor allem der Aktmalerei.<sup>460</sup> Tatsächliche Berührungspunkte von Fritz Martinz und Lucian Freud gab es wenige. Im März/April 1947 war in der Albertina eine Gruppenausstellung von britischen Künstlern zu sehen, organisiert vom British Council, in der Lucian Freud mit dem Bild „Two Pigeons“ vertreten war. 1954 war Freud gemeinsam mit Francis Bacon und Ben Nicholson als Beitrag Großbritanniens auf der 27. Biennale in Venedig vertreten. Im August 1954 besuchte Martinz die Biennale. Aus seinen Tagebuchaufzeichnungen ging hervor, dass er die große Surrealisten-Ausstellung und jeden einzelnen Pavillon sah. Zum britischen Pavillon äußerte er sich so: „England mit Sutherland und einige unmögliche surreale Bilder befriedigt kaum.“<sup>461</sup> In der Bibliothek des Künstlers gibt es keine Hinweise, dass Martinz sich mit der englischen Malerei bewusst auseinandergesetzt hätte.

Überblickt man die Aktmalerei von Lucian Freud, so stellt „Naked girl“ (Abb. 347) aus dem Jahr 1966 das erste Bild einer völlig nackten Figur dar. Bis dahin konzentrierte sich der Maler eher auf den Kopf. Die Bezeichnung „Naked portrait/Nacktporträt“ setzte ab den frühen 1970er Jahren ein, und bedeutete, dass Freud

---

<sup>460</sup> Street 2013, S. 236-256.

<sup>461</sup> Smoliner 2010, S. 164.

dem nackten menschlichen Körper das gleiche Interesse entgegenbrachte wie dem Gesicht.<sup>462</sup> In den folgenden Jahrzehnten setzte Freud konsequent Einzelakte um. In Auseinandersetzung mit der Bildtradition entwarf er unterschiedliche Posen, die die Konventionen der Aktdarstellungen in der Geschichte der Kunst in Frage stellten. Sein Bild „Night portrait“ (Abb. 348) von 1977/78 präsentiert den liegenden Akt auf einer musterstrukturierten Bettdecke. Die ungewohnte Pose zeigt sich in der Haltung der angewinkelten Beine, der entspannten Arme und dem auf der Schulter liegenden Kopf. Der leere Blick suggeriert geistige Abwesenheit. Damit wird die Präsenz des Körpers umso eindringlicher, der Blick von oben auf das stark beleuchtete Modell liefert sie völlig dem Blick des Betrachters aus. Die Haut ist minutiös geschildert, es schimmern die blauen Adern durch. Diese realistische Darstellung der Oberfläche des Körpers wird ein wesentliches Kennzeichen der Malerei von Lucian Freud.<sup>463</sup>

Auch im Bild „Naked portrait II“ (Abb. 349) von 1980 liegt das Hauptaugenmerk des Malers auf der exakten Darstellung des Inkarnats. Wieder ist das Modell in Aufsicht auf einem Sofa liegend ausschnitthaft wiedergegeben. Die Frau ist eingenickt, sie schläft fest in einer entspannten Haltung. Sie merkt nicht, dass sie gemalt beziehungsweise betrachtet wird. Es ist ein stiller, intimer Moment festgehalten, der Blick von oben liefert das Modell an den genau beobachtenden und prüfenden Blick des Malers aus. Sehr detailliert schilderte Freud die anatomischen Einzelheiten wie die schwer hängenden Brüste, die Bauchwölbung und das explizit gezeigte Geschlecht. Die Darstellung der Haut mit durchschimmernden Äderchen legt einen unverhohlenen Realismus offen, der für die Bilder von Freud kennzeichnend ist.

Vom ersten Nacktporträt bis zu den späten Schaffensjahren ist in Freuds Aktdarstellungen etwas festgehalten, das bis zum Schluss charakteristisch bleibt: Durchgehend kann man eine kühle und sachliche Darstellung verfolgen. Die Malweise variierte Freud, er wechselte kurze Pinselstriche mit großen glatten Malflächen. Die räumlichen Situationen sind sehr präzise konstruiert. Im letzten Jahrzehnt seiner Schaffenszeit betonte der Künstler haptische Stellen im Bild durch eine krustige, reliefartige Oberfläche, wie im Bild „After Breakfast“ (Abb. 350) an Gesicht und Füßen zu sehen ist.

---

<sup>462</sup> Street 2013, S. 236-256.

<sup>463</sup> Gruber 2013, S. 107-111.

Fritz Martinz setzte seine Akte sehr oft zu zweit oder in Gruppen in Szene. Betrachtet man die Aktmalerei der 1960er Jahre, so sind die Werke überwiegend durch das Ausloten von formalen Überlegungen im Bild charakterisiert. „Zwei Frauen am Ufer der Mur“ (Abb. 67) oder „Zwei Frauen im Schatten“ (Abb. 351) zeigen ebenso wie die Bilder von Freud einen beobachtenden Blick von oben auf die Modelle. In weiterer Folge stellte Martinz konventionelle Posen der Bildtradition in Frage, wie in „Große Liegende diagonal“ (Abb. 284). Ein auffallender Unterschied zwischen Freud und Martinz wird hier deutlich: Die räumliche Situation ist bei Martinz nicht einheitlich. Der Ort ist entweder stark verunklärt oder wie im Gemälde „Hohes Frauenbild“ (Abb. 76) präzise formuliert. Die Erprobung verschiedener Posen bedingte oftmals unterschiedliche räumliche Situationen.

Eine große Differenz findet sich im Farbeinsatz. Bei Martinz, der mit einer breiten koloristischen Palette arbeitete, suggeriert der Farbauftrag einen Körper aus Fleisch, Muskeln und Blut. Es scheint die Hautschicht als Schutzorgan zu fehlen. Bei Freud ging es um die minutiöse Wiedergabe des Inkarnats in realistischer Weise. In der Körperdarstellung neigte Martinz zu proportionalen Überbetonungen um die Expressivität zu steigern, während Lucian Freud anatomisch intakte und proportional korrekte Körper malte. Die Aktbilder von Martinz Anfang der 1970er Jahre zeichnen sich durch formale Eigenständigkeit aus, der Maler steigerte mit seinem Farbauftrag und dem erarbeiteten Vokabular an Posen in seinen Aktdarstellungen den expressiven Ausdruck. Das Bild „Große Rauchende“ (Abb. 118) als Beispiel der Serie der Einzelakte von Anfang der 1970er Jahre, zeigt dies deutlich. Hier wird noch ein wesentlicher Unterschied augenfällig, die Posen der Modelle bei Freud sind statisch, ruhig, wirken wie eingefroren, während Martinz immer Bewegung im Bild suggerieren wollte.

Obwohl beide unabhängig ihre Malerei entwickelten und sich große Differenzen im Farbauftrag und dessen Wirkung zeigen, lässt sich als gemeinsamer Nenner von Martinz und Freud die Auseinandersetzung mit der Malereigeschichte anführen. Vorbilder für Freud waren Tizian, Velázquez und Courbet<sup>464</sup>, die ebenso für Fritz Martinz große Bedeutung hatten.

---

<sup>464</sup> Vgl. Haag/Sharp 2013.

Francis Bacon (1909-1992) entwickelte nach 1945 ein umfangreiches Werk, das sich mit der menschlichen Figur und ihren existentiellen Bedingungen auseinandersetzte. Bereits 1946 integrierte er in dem Bild „Gemälde“ (Abb. 352) ein geschlachtetes Rind. Er holte das Motiv aus dem Kontext des Schlachthauses und setzte es in Beziehung zu einem sitzenden Mann unter einem Regenschirm, der von einem kreisrunden Gelände umgeben ist. Bacons Auseinandersetzung mit der Bildtradition des geschlachteten Tieres von Rembrandt bis Corinth verknüpfte er mit dem Thema der Kreuzigung. In einem Gespräch mit David Sylvester im Oktober 1962 sagte Bacon: „Ich war schon immer sehr berührt von Bildern, die mit Schlachthäuser und Fleisch zu tun hatten. Für mich gehören sie stark zu dem ganzen Thema der Kreuzigung. Es gibt da erstaunliche Fotos von Tieren, die man kurz vor ihrer Schlachtung aufgenommen hat; und auch der Geruch des Todes gehört dazu. [...] Ich glaube, diese Bilder verdeutlichen eine Situation, die für mich der Realität der Kreuzigung sehr, sehr nahe kommt. Ich weiß, daß für religiöse Menschen, für Christen, die Kreuzigung eine völlig andere Bedeutung hat. Aber für mich als einen Nichtgläubigen war sie eben ein Akt menschlichen Verhaltens, des Verhaltens eines Wesens einem anderen gegenüber.“<sup>465</sup>

Mit diesem frühen „Gemälde“ entstand ein „Bild der Qual der leidenden und unerlösten Kreatur, wie es geheimnisvoller und ergreifender nicht zu denken ist.“<sup>466</sup> 1954 erscheinen die beiden Hälften eines zerteilten Rindes im Bild „Figur mit Fleisch“ (Abb. 353). Dieses Gemälde gehört zur Serie der Päpste, in der sich Bacon mit dem Porträt Papst Innozenz` X von Velázquez auseinandersetzte. Über Jahrzehnte entstanden 45 Bilder,<sup>467</sup> nur ein einziges Mal berührte er das Thema der Kreuzigung. Das geschlachtete Tier überführt das Leiden am Kreuz in die Realität des Todes. Die Dramatik des Bildes steigerte Bacon durch den Schrei des Papstes, der in einer dunklen Kammer vor den beiden Rinderhälften positioniert ist. Mit der Aussage über die Bedeutung der Kreuzigung für Bacon und dem Kontext, den er hier herstellt, lässt sich die Vermutung anstellen, dass das Entsetzen des Oberhauptes der katholischen Kirche sich auf Leiden, Gewalt und Tod bezieht, das als Bestandteil des täglichen Lebens stets evident ist.

---

<sup>465</sup> Sylvester 1997, S. 25.

<sup>466</sup> Schmied 1996b, S. 79.

<sup>467</sup> Schmied 1996b, S. 17.

Im Triptychon „Drei Studien für eine Kreuzigung“ (Abb. 354) vereinte Bacon im Bild menschliche Figuren mit geschlachtetem Fleisch. Die Kreuzigung, in der der Künstler einen Folter- und Tötungsakt sieht, dient als Metapher für die Darstellung von geschlachteten Tieren.<sup>468</sup> Die Darstellungsweise von rohem Fleisch wandte Bacon im Mittelbild für den menschlichen Körper an, der geschunden, zerrissen und verletzt auf der Matratze liegt.

Die Serie der Schlachthaus-Bilder im Werk von Fritz Martinz wandelte sich von einer starken Orientierung an der Bildtradition hin zur eigenständigen Bildaussage. Ein Hauptaugenmerk von Martinz war die Beziehung Mensch und geschlachtetes Tier. Die Nacktheit der Menschen wird in den Fleischträger-Bildern mit dem rohen Fleisch gleichgesetzt. Das zeigt sich vor allem in der malerischen Behandlung der Körper, ob Mensch oder Tier, diese ist gleichbedeutend. Dieser Eindruck verstärkt sich noch durch die Zusammenstellung des Bildes „Fleischträger II“ (Abb. 68) als Triptychon mit den Bildern „Das Bad“ und „Badender“. Die Körper, die Martinz mit Farbschichten von Blau, Grün und Rot aufbaute, wurden in ihrer Plastizität durch starke Weißhöhungen betont. Er konstruierte die Form von innen her, der Pinsel war gleichsam ein Skalpell, das die Haut öffnete, um Einblicke in die darunterliegenden Schichten freizulegen. Im Bild „Fleischträger“, 1964 (Abb. 69), verschmelzen kaum unterscheidbar Menschen- und Tierkörper ineinander. Zwei Jahre später änderten sich die Verhältnisse von Mensch und Fleisch. Die Gemälde „Fleischträger“, 1966 (Abb. 77), und die „Große Fleischhalle“ (Abb. 78) zeigen Kompositionen, in denen die Tierkadaver und das zerteilte Fleisch in den Vordergrund gerückt sind, während die Fleischträger im Hintergrund agieren und unter der Last des Fleisches nahezu zusammenbrechen. Das Interesse am Aussehen, an der Erscheinung des Fleisches und das farbliche Begreifen des tierischen Körpers trieben Fritz Martinz in dieser Werkphase an. Dabei schuf er eine danteske Auffassung der Hölle, bestehend aus Fleischbergen, die den „Sündern“ die Maßlosigkeit des Lebensmittelkonsums vor Augen hält und gleichzeitig an die Vergänglichkeit des Daseins mahnt.

Im Gemälde „Wiener Neustädter Schlachthalle“, 1973 (Abb. 122), erreichte die Darstellung von Mensch und Schlachtvieh eine Gleichstellung: Das an spitzen

---

<sup>468</sup> Schmied 1996b, S. 76.

Fleischhacken hängende Fleisch wird kongruent mit der Darstellung der Menschen-  
gruppe. Formal behandelte Martinz die Gegenstände in einer offenen, expressiven  
Malweise, mit heftig-bewegtem Pinselduktus. In der inhaltlichen Aussage wird deut-  
lich, dass Martinz Körper – Mensch und Tier – darstellt, denen Gewalt angetan wur-  
de.

So wie Francis Bacon lenkte Fritz Martinz seinen Blick auf die inhaltliche  
Aussage von existentiellen Bedingungen und das Ausgeliefert-Sein an Gewalt, Leid  
und Tod, die Mensch und Tier gleichermaßen betreffen.

Die formalen Mittel sind jedoch anders: Martinz forcierte stets Räumlichkeit  
und Plastizität im Bild. Bacon schuf ein Spannungsfeld zwischen Flächigkeit und  
Räumlichkeit, zwischen Figuration und Abstraktion. Damit wird die Durchdringung  
von Nähe und Distanz, von Ruhe und Bewegtheit auf ein hohes Niveau geschraubt,  
welches auf den Betrachter wirkt. Der farbige, monochrome Hintergrund kontrastiert  
mit der Dramatik der Figur, die Ästhetik der flächigen Ebenen kombiniert mit dem  
deformierten und entstellten Körper bewirkt eine Mischung aus Schönheit und  
Schrecken. Für Gilles Deleuze ist die Abgrenzung der Figuren entscheidend, „um  
den figurativen, illustrativen und narrativen Charakter, den die Figuren notwendi-  
gerweise haben würden, wären sie nicht isoliert, zu vermeiden.“<sup>469</sup>

Bei Martinz gibt es keine Leere, keine Ruhe, alles ist bewegt und durchdrun-  
gen von einer Fülle von Motiven. Martinz lässt keine Distanz zu, alles ist Nähe und  
Unmittelbarkeit. Die zerfaserten Figuren sind Metapher für die zentralen Themen des  
menschlichen Daseins: Leben und Tod, Leid und Vergänglichkeit. Das ist die Mittei-  
lung und der Betrachter ist mit einem Höchstmaß an Gewalt, Brutalität und Grau-  
samkeit konfrontiert.

#### **4.6.2. Willi Sitte**

Spätestens durch den Kontakt zu Richard Hiepe 1966 und der Gruppe „tendenzen“ in  
München und durch die DDR-Studienreise 1967, war Fritz Martinz mit den Entwick-  
lungen der Malerei des Sozialistischen Realismus in der DDR vertraut. Willi Sitte  
hatte 1965 eine Einzelausstellung in München bei Hiepe, reiste persönlich in die

---

<sup>469</sup> Deleuze 1995 (franz. Erstauflage 1981), S. 9.

Bundesrepublik und es kam zu einer Begegnung mit Künstlern der Gruppe „tendenzen“.<sup>470</sup> Die Frage, ob sich Martinz und Sitte persönlich kannten, muss jedoch offen bleiben.

Willi Sitte (1921-2013) gehörte neben Werner Tübke, Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer zu einem der bedeutendsten Maler der DDR und wird als Vertreter des Sozialistischen Realismus gesehen. In der großen Personale von 1982 in der Staatlichen Kunsthalle Berlin wird die Gleichsetzung von Willi Sittes Kunst mit dem Sozialistischen Realismus problematisch eingestuft. „[...] problematisch vor allem, weil es für die Erscheinung einer sozialistischen und realistischen Kunst keinerlei Standards geben kann, da sie sich in unaufhörlicher Wandlung befindet [...]. Dieser Wandel leitet sich ausschließlich vom Wandel der Realität ab, auf die sich Realismus in einer prinzipiell anderen Weise bezieht als Nichtrealismus.“<sup>471</sup>

Unter diesem Aspekt ist das Werk von Sitte zu sehen, das sich von den klassischen Vorbildern und vom altmeisterlichen Stil der Jugendjahre löste und in Auseinandersetzung mit de Chirico, Carrà, Picasso und Léger in eine realistische Bildsprache mündete, die sich wiederum vor dem Hintergrund der staatlichen Verfügungen wandelte. Das Bild „Massaker II“ (Abb. 302) entstand 1959 und zeigt Sittes Auseinandersetzung mit dem Massaker der deutschen Wehrmacht im böhmischen Dorf Lidice bei Prag. An Picassos „Guernica“ anschließend, „verarbeitete der Künstler auch persönliche traumatische Erlebnisse als Zeuge von Verbrechen der Wehrmacht während des Russlandfeldzuges.“<sup>472</sup>

Im Zuge der Lockerung der dogmatischen Starre des Sozialistischen Realismus Ende der 1950er Jahre setzte Sitte in seinem ab dann entstandenen malerischen Werk, neue Impulse. In der Darstellung von weiblichen und männlichen Akten, in ihrem jeweiligen zeitbedingten Umfeld, verband er Persönliches mit einem neuen, selbstbestimmten Lebensgefühl. Das Gemälde „Akte mit Plattenspieler“ (Abb. 355) zeigt zwei weibliche Körper, die sich ungezwungen am Strand aufhalten. Der Freizeitcharakter und gleichzeitig der Freiheitscharakter wird durch den mitgebrachten Plattenspieler – ein zeitgemäßes Produkt westlicher Prägung – verstärkt.

---

<sup>470</sup> Raum 1983, S. 18.

<sup>471</sup> Raum 1983, S. 22.

<sup>472</sup> Barron/Eckmann 2009, S. 304.

Das Bild „Drei Männer unter der Dusche“ (Abb. 356) setzt die Reihe der Bilder fort, die Körper in bewegter, lebendiger Realistik in ihrer Zeit repräsentieren: Drei kräftige, sportliche Typen werden vom Wasser der Dusche berieselt. Die plastisch modellierten Figuren sind durch einen muskulösen Oberkörper mit breiten Schultern gekennzeichnet. Köpfe und Füße wirken hingegen verhältnismäßig klein. Die in einer differenzierten Hell-Dunkel-Malerei ausgeführte Komposition strahlt Kraft und Sinnenfreude aus.

Thematisch erschließen sich hier Parallelen zum Werk von Fritz Martinz. Die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre geschaffene Bilderserie zum Thema „Männerbad“ (Abb. 88, 89) zeigt männliche Körper mit schwellenden Muskeln und forcierter Plastizität und offenbaren ein ähnliches Aufbauschema wie Sittes Typen. Inhaltlich beabsichtigte Martinz ebenfalls die Schaffung eines neuen Menschenbildes. Zeigt Sitte in diesen Bildern „eine lebendige Metapher für ein neues Menschenbild, ein Bekenntnis zu einer vitalen, lebendigen Lebensbejahung und dem Drang zur Glückserfüllung“<sup>473</sup>, so trifft dies bei Martinz speziell in der Schaffensphase von 1968/69 zu.

Im Bild „Gewichtheber“ (Abb. 357) demonstrieren die Sportler dem Betrachter ihre Stärke unter Schweiß und sichtbarer Anstrengung. Vergleicht man es mit dem Gemälde „Großes Boxerbild“ (Abb. 93) von Martinz wird der Unterschied im farblichen Aufbau der Komposition augenfällig: Martinz verwendete eine breite Palette von Farbtönen, während Sitte den naturalistischen Tönen verhaftet blieb. In der Wirkung nach außen, im Kämpferischen, im Aggressiven, im Kommunikativen und auch in der Dynamik treten offensichtliche Parallelen auf.

Sitte schuf sogar intime, private Szenen, wie das Gemälde „Liebespaar“, 1967 (Abb. 358) zeigt. Vordergründig handelt es sich dabei um ein ganz unpolitisches Motiv. Sitte reicherte es allerdings mit dem Federkleid eines Adlerflügels an. So stellte er einen inneren Bezug zu übergreifend gesellschaftlichen Aussagen und Anliegen her, nämlich dem Bekenntnis zu einer von Verklemmung, Erniedrigung und Angst befreiten Liebe, die für ihn „die buchstäbliche Verkörperung von persönli-

---

<sup>473</sup> Raum 1983, S. 23.

chem Glück und, im Dialog mit den Themen der Arbeit und des politischen Lebens, von umfassender Selbstverwirklichung und Persönlichkeitsbildung<sup>474</sup>, war.

Neben den Aktdarstellungen konzentrierte sich Willi Sitte auf kritische Themen. Im Bild „Freiheitsgöttin über Vietnam“, 1966 (Abb. 359), setzte er sich mit der Rolle der USA im Vietnamkrieg auseinander. Ein weiterer Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit findet sich in der Darstellung des Arbeiters (Abb. 360). Resümierend stellte Hermann Raum fest, dass Willi Sitte in den 1960er Jahren mit drei Hauptthemen zu seiner vollen Selbstverwirklichung fand, nämlich mit der „leidenschaftlich polemischen Darstellung von Faschismus und imperialistischem Krieg, das Bild der leidenden, kämpfenden, siegreichen und machtausübenden deutschen Arbeiterklasse, und – die Liebe, der sinnliche Genuß der Menschen, ihre Lebensfreude und fröhliche Vitalität.“<sup>475</sup>

Waren gerade die angesprochenen Themen der Darstellung der Arbeiterklasse und des Krieges im Werk von Martinz in den 1960er Jahren nicht präsent, so übernahmen sie ab Mitte der 1970er Jahre eine wichtige Rolle. In dieser Zeit war das Schaffen des Künstlers vermehrt durch die Kritik an Erscheinungen der Gegenwart bestimmt und sein Engagement fand Ausdruck in seinem Schaffen. In diesem Sinne kommen Werte zum Tragen, die auf Entsprechungen in der künstlerischen Arbeit von Willi Sitte stoßen.

#### **4.6.3. Georg Baselitz**

Ebenso wie in Österreich war die Entwicklung der Kunst in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg dem politischen Kräftenessen ausgesetzt und resultierte im Vorherrschen von Informel und Tachismus. Bei der Etablierung einer dem Gegenstand verpflichteten Malerei kam dem Maler Georg Baselitz (geb. 1938) eine bedeutende Rolle zu. Als Georg Kern in Deutschbaselitz/Sachsen in der DDR geboren, kehrte er sich 1957 mit seiner Übersiedlung nach West-Berlin vom Sozialistischen Realismus ab. Nach Beendigung seines Studiums an der Hochschule für Bildende

---

<sup>474</sup> Raum 1983, S. 23.

<sup>475</sup> Raum 1983, S. 22.

Künste in Berlin trat Baselitz 1961 zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. Mit Eugen Schönebeck (geb. 1936), der ebenfalls aus der DDR kam, inszenierte er die pandämonische Nacht, in der die Künstler ihre „Pandämonischen Manifeste I und II“, 1961/62, veröffentlichten. Diese standen im Zeichen einer Ablehnung der etablierten Stile des Abstrakten Expressionismus und einem vehementen Eintreten für einen gegenständlichen, expressionistischen Stil, „da er sowohl in der Tradition der deutschen Malerei bedeutend war, als auch einen Weg darstellte, die kulturelle und subjektive Identität zu erforschen.“<sup>476</sup>

Mit dem Gemälde „Die große Nacht im Eimer“ (Abb. 361) kam Baselitz mit einem exemplarischen Beispiel diesen Forderungen nach. Das Bild zeigt in provokanter Weise eine masturbierende Figur. Proportional divergent sind der kleine Körper und der große Penis. Das Bild des Körpers strahlt auf direkte und unmittelbare Weise offensive Erotik und Obszönität aus. Das Werk wurde wegen dem Vorwurf der Verbreitung pornographischer Bilder Gegenstand von strafrechtlicher Verfolgung.<sup>477</sup> Abgesehen davon, rückte mit dem Mittel der inszenierten Provokation der junge Baselitz ins Rampenlicht der Öffentlichkeit, der auf diese Weise die Rückkehr der Gegenständlichkeit in der Malerei mit einem Skandal initiierte.

1965/66 entstand die Serie der von Baselitz sogenannten „Heldenbilder“. Im großen Format malte der Künstler Figuren, die kräftige Männer zeigen. Trotz mächtiger Statur, übergroßen Händen und Füßen weichen sie vom klassischen Figurenideal des Helden ab. Im Bild „Der Hirte“ (Abb. 362) wirkt der unproportionierte Körper mit dem kleinen Kopf verletzlich und verloren. Ebenso verheißt die Verkündigung eines neuen Menschen, wie die Bezeichnung „Der neue Typ“ (Abb. 363) es suggerieren würde, keinen vitalen, dynamischen, agilen positiven Mann, sondern, die Gestalt in einer verwüsteten Landschaft erscheint schwer, müde und antriebslos und ist auf ihre Sexualität und Triebhaftigkeit zurückgeworfen. Ganz bewusst und provozierend entwarf Baselitz eine Gegenposition zur DDR-Malerei und deren Menschen- und Körperbild.

---

<sup>476</sup> Barron/Eckmann 2009, S. 316.

<sup>477</sup> Vgl. Gohr 1992: Gezeigt und beschlagnahmt bei Baselitz' ersten Einzelausstellung im Oktober 1963 in der West-Berliner Galerie Werner und Katz. Der angestrenzte Strafprozess endete erst 1965 mit der Rückgabe der Bilder.

Die malerische Formulierung im Bild geschieht mit breiter Kontur, teils mit Pinselzeichnung und einem freien, ungestümen Duktus. Heinrich Klotz sah in den Heldengestalten von Baselitz die Repräsentation von „Selbstvergewisserung, Inhaltsbesessenheit, Fiktionen des Ichs“<sup>478</sup>, während in der aktualisierten Aufarbeitung der Thematik Kunst und Kalter Krieg die Bilderreihe von Baselitz im Zeichen des Bewusstseins „um die persönliche und nationale Kulturgeschichte der Teilung und Entfremdung als auch das Gefühl von Scham und Schuld im Hinblick auf das ‚Dritte Reich‘ zu verarbeiten“<sup>479</sup>, stehend, verortet wird.

Zieht man die „Männerbilder“ von Fritz Martinz heran, die parallel dazu in Wien entstanden sind, so zeigt der Künstler etwa im „Großen Männerbild“ (Abb. 70) intakte, vitale Körper, die zwar entwicklungsbedürftig sind, aber durch ihre Kraft und Stärke allen Herausforderungen gewachsen so sein scheinen. Ebenso vermitteln die dargestellten Figuren in der Serie der „Männerbad“-Bilder (Abb. 88, 89) diesen Eindruck.

Stand Georg Baselitz in seinen Anfängen im Einflussbereich des Expressionismus der Brücke-Künstler, von Oskar Kokoschka oder des späten Corinth, so erarbeitete er ab Mitte der 1960er Jahre eine Malerei, die auf neue Impulse hinsichtlich des Diskurses Figuration/Abstraktion setzte.<sup>480</sup> Auf die Helden folgten in den Jahren 1966 bis 1969 die sogenannten Frakturbilder, in denen Baselitz das dargestellte Motiv in Sequenzen zerteilte (Abb. 364) bis hin zur Zerstörung der körperlichen Einheit im Bild „B. für Larry“ (Abb. 365). Sukzessive zerschnitt und zerteilte er den Körper im Bild und setzte die Körperstücke in ungewohnter Weise wieder zusammen. Im Bild „B. für Larry“ durchsetzte Baselitz den Körper mit weißen Risslinien und so erscheint die Figur buchstäblich zerrissen. Mit der Methode der Dekonstruktion konstruierte er aus Fragmenten neue Gegenstände, in denen das Figur-Grund-Verhältnis der traditionellen Malerei in Frage gestellt war. So ging er seinen „eigenen Weg der Gegenstandsabstrahierung.“<sup>481</sup>

---

<sup>478</sup> Klotz 1999, S. 77.

<sup>479</sup> Barron/Eckmann 2009, S. 316.

<sup>480</sup> Klotz 1999, S. 78.

<sup>481</sup> Klotz 1999, S. 79.

Diese Absicht wurde noch weiter getrieben, als Georg Baselitz ab 1969 seine Motive auf dem Kopf stehend im Bild fixierte. Dieses Konzept erlaubte dem Künstler, die Inhaltlichkeit, die ein dargestelltes Motiv mitliefert, zu relativieren, um den Blick auf die malerischen Werte im Bild zu lenken. In den auf den Kopf gestellten Motiven – Köpfe, Stilleben, Landschaften, Tiere – leistete Baselitz einen Beitrag zur kunsttheoretischen Diskussion von Figuration/Abstraktion und entzog sich diesem durch einen innovativen Kunstgriff, der seine Malerei zwischen den beiden Polen schweben ließ. Zudem irritierte der Künstler die Sehgewohnheiten der Betrachter und wies ihnen eine aktive Rolle zu: „Nicht der Maler vollzog die Abstraktion, sondern der Betrachter erlebte sie im Sehvorgang als Dingbefreiung. Das auf den Kopf gestellte Sujet war gleichzeitig Sehhilfe und Verneinung einer fiktiven Nacherzählung der Welt.“<sup>482</sup>

Zerrissene und sich auflösende Körper dominierten ab 1969 bis 1973 das Werk von Fritz Martinz. Sie standen im Zeichen der Darstellung von Bewegung im Bild. Damit ergab sich in der Darstellung der Körper ein gegenstandsbezogener Fixpunkt, während andere Teile des Körpers sich auflösten. Deswegen zeigen sie eine Zerstörung des Körpers, die sich weniger in der Gesamtkonstruktion vollzieht, als vielmehr in der Modellierung. In den unscharfen Details erscheint die Haut geöffnet und gibt das darunterliegende Fleisch preis.

Zudem forcierte Martinz explizit die perspektivische Darstellung, der die Figur umgebende Raum war ein wichtiges Mittel um den Realitätsbezug aufrecht zu erhalten. Durch die Tiefe des Bildraumes argumentierte Martinz gegen die Verflachung. So stellt das Bild nach Auffassung des Künstlers keine Fiktion dar und mit Tiefe und Räumlichkeit kämpfte er gegen eine Verflachung an, die mit der Wertelosigkeit der Konsumgesellschaft einherging. Wurde im Werk von Baselitz der fiktionale Charakter immer offenbar, so verweigerte Martinz diesen und sah das Bild als Mittel, um Realität spürbar zu machen. Nicht die Befreiung der Darstellung von Inhalt und Bedeutung, wie bei Baselitz, sondern der forcierte Ausdruck von Inhalt wurde für das Werk von Fritz Martinz ab Mitte der 1970er Jahre bestimmend.

---

<sup>482</sup> Klotz 1999, S. 80.

#### 4.6.4. Maria Lassnig

Als Malerin, die zeitgleich wie Fritz Martinz arbeitete, sich der gegenständlichen Malerei widmete und deren zentrales Thema der Körper war, soll ein Vergleich mit Maria Lassnig herangezogen werden, um die jeweiligen Besonderheiten beider Künstler zu zeigen.

Maria Lassnig (1919-2014) gehörte in den 1950er Jahren zum Umfeld der Gruppe nächst St. Stephan und arbeitete zunächst im Bereich der informellen Malerei. Von 1961 bis 1968 war ihr Wohnort Paris, anschließend lebte sie von 1968 bis 1980 in New York. In dieser Zeit beschäftigte sie sich mit dem Film und schuf eigene Zeichentricksequenzen.<sup>483</sup>

Zur Gegenständlichkeit in der Malerei kehrte sie im Laufe der 1960er Jahre zurück, ihr zentrales Thema wurde die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper. Das Nachspüren von Körperzuständen und Körperempfindungen im Sinne der Leiblichkeit und diese visuell umzusetzen, resultierte in ihre sogenannten Körpergefühlsbeziehungsweise „body awareness“- Bildern.<sup>484</sup> Im Bild „Dreifaches Selbstporträt/New Self“ (Abb. 366) stellte die Künstlerin ihre mehrfachen Selbstdarstellungen in drei unterschiedlichen Haltungen in Beziehung zu sich selbst. In der frontalen Gegenüberstellung signalisiert sie ebenfalls eine Dialogbereitschaft mit der Außenwelt. Zwar zeigt ihr Gesichtsausdruck mit dem halb geöffneten Mund Überraschung vor dem Betrachter, zugleich fordert ihr fragender Blick den Außenstehenden zur Kommunikation auf. Zusätzlich lässt ihre Äußerung der Nacktheit keinen Zweifel am demonstrierten Selbstbewusstsein, das durch die Zigarette in der Hand noch unterstrichen wird.

In weiteren Selbstbildnissen von Maria Lassnig wird dem Schmerz beziehungsweise dem Kampf, Ausdruck verliehen. Im „Selbstporträt mit Stab“ (Abb. 367) zeigt sich die Künstlerin frontal sitzend vor einer Leinwand. Ein Stab durchbohrt ihre Brust und suggeriert dem Betrachter körperlichen Schmerz, obwohl die Künstlerin selbst mit einem Ausdruck fester Willenskraft diesen Schmerz zu unterdrücken scheint. Der Körper verharrt mit unerschütterlicher Ruhe und Ausdauer. Obwohl sie von ihrem eigenen Ich ausgeht, transferiert sie die subjektive, innere Erlebniswelt in

---

<sup>483</sup> Vgl. Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2009.

<sup>484</sup> Boehm 2012, S. 12-13.

objektive Dimensionen, die alle etwas angehen, sei es die Rolle der Frau in der Gesellschaft, sei es ihre Rolle als Künstlerin. Das Reflektieren über die künstlerische Tätigkeit, über verschiedene Optionen im Bereich der Kunst wird im Bild „Doppelsebstporträt mit Kamera“, 1974 (Abb. 368), beleuchtet. Es erscheint nahezu die Antwort auf das Gemälde „Selbstporträt mit Maulkorb“ (Abb. 369) zu sein. Zum Entstehungszeitpunkt beider Bilder 1973/74 war in New York die Minimal Art im Vormarsch, ihre Bilder wollten nur wenige sehen. Sie beschäftigte sich mit Zeichentrickfilm, einem Medium, das sowohl die zeichnerische Tätigkeit als auch den Film miteinander verbindet. Im „Doppelsebstporträt mit Kamera“ werden diese Überlegungen visuell umgesetzt.

1976 erscheint in „Woman Laokoon“ (Abb. 370) ihr Selbstbildnis mit der Schlange ringend. Die Vertreterin der figurativen Malerei ringt mit Fremdbestimmtheit und den Belastungen, die sich aus einer Außenseiterposition ergeben.<sup>485</sup>

Lassnigs Werke zeichnen sich durch einen hohen Grad an Reflexivität und Medienbewusstsein aus. Das Ich, der eigene Körper, der Leib, wird durch die Umsetzung in Farbe verlassen und wird im Bild der Austragungsort von Fragen, Konflikten und Positionen.<sup>486</sup>

Selbstporträts und Selbstdarstellungen, die auch so bezeichnet sind, findet man im Werk von Fritz Martinz sehr spärlich. Im Bild „Maler und zwei Modelle, 1958 (Abb. 48) stellte sich der Künstler nackt im Bild dar, setzte seine Tätigkeit und sich in Beziehung zu seinen Modellen. Dieses Kompositionsschema griff er auch im Bild „Begegnung mit Rubens“ (Abb. 160) im Jahr 1977 auf. Eine dezidierte Selbstdarstellung manifestierte 1971 der „Männliche Torso“ (Abb. 107), eine Selbstdarstellung vor dem Spiegel. Der männliche Torso zeigt einen muskulösen Körper. Das Fehlen des Kopfes anonymisiert ihn, Gedanken oder Gefühle bleiben ausgeblendet, ebenso fehlt die Kommunikation mit dem Betrachter. Die Selbstbeobachtung des Künstlers im Bild suggeriert durch die Betonung von physischer Kraft und Stärke eine Bestätigung von Männlichkeit.

Geht man davon aus, dass die männlichen Körper, die Martinz im Laufe der 1960er Jahre in seiner Malerei konsequent im Bild darstellte, mit seinem Selbst und

---

<sup>485</sup> Natter/Leopold 2012.

<sup>486</sup> Boehm 2012, S. 18-19.

seiner Rolle als Mann in Verbindung stehen, so fungiert „Großes Männerbild“ (Abb. 70) als Schlüsselwerk für die weitere Serie der Männerbilder, in der er seine Innenwelt – Gedanken, Überlegungen, Gefühle – bezüglich der Wirkung nach außen zum Thema machte. Dies kommt durch die unterschiedlichen Haltungen und Zustände der vervielfachten Männerbilder zum Ausdruck. Das Künstler-Selbst war Ausgangspunkt für die Aneignung verschiedener Rollen in der Gesellschaft.

Martinz setzte seine männlichen Körper stets in Beziehung zu anderen, empfand sich als soziales Wesen, das in der Gesellschaft verankert und mit den Bedingungen und Anforderungen der Gesellschaft konfrontiert ist. Die Konflikte und Gegensätze, die sich dadurch ergeben, werden im Bild ausgetragen. Martinz' Bilder stehen so wie die von Maria Lassnig immer in Bezug zur Außenwelt.

Die Wirkung der Bilder beider Künstler ist jedoch grundverschieden. Bei Maria Lassnig sind in dieser Phase die Hintergründe weitestgehend flächig gestaltet. Das schafft eine optische Beruhigung und fokussiert den Blick auf das Motiv des Körpers. In den Bildern von Martinz wird explizit Tiefenräumlichkeit durch eine perspektivische Komposition suggeriert. Bei Lassnig sind die Körper in den angeführten Beispielen der 1970er Jahre plastisch, mit intakter Oberfläche und einem homogenen Inkarnat, während bei Martinz durch die expressive Gestik die Haut offen erscheint, und so die Bedeutung auf Fleisch, Muskeln und Sehnen gelenkt wird. Sowohl Lassnig als auch Martinz setzen die Farbe als Ausdrucks- und Bedeutungsträger ein. Lassnig verwendete oft kühle Farben in pastellartigen Nuancen. Martinz hingegen steigerte gegen Ende der 1960er Jahre den Signalwert der Farben.

Als Fazit dieses Vergleichs lässt sich festhalten, dass beide Künstler in ihrer Malerei den Körper thematisieren, sie begreifen den Körper als Realität. Die Darstellung der inneren Welt – die Vorstellungen, die Ideen, die Zweifel, die Konflikte, aber auch die Freuden – werden in Kommunikation mit der Außenwelt offenbar. Beiden ist es ein Anliegen, dass der Körper zum Betrachter spricht und sich mitteilt.

Die Aussage, die sich in den Darstellungen der Körper im Bild eröffnet, verweist jedoch auf eine große Differenz zwischen Maria Lassnig und Fritz Martinz: Maria Lassnig betrieb eine Formulierung des Körpers als Konstrukt, als Zeichen, das die subjektive Leiblichkeit in einen Bereich zwischen Realem und Fiktivem verortet.

„Die spannungsvolle Verbindung zwischen Empfindungen und Dingen, die in der Körpererfahrung vorbereitet wird, ist strukturell starken Metaphern verwandt, in denen heterogene Worte zu einer ganz neuen und vieldeutigen Sinnfigur verschmelzen.“<sup>487</sup> Damit wird dem Betrachter ein freier, assoziativer Spielraum gewährt, der hinsichtlich der Auffassungen unvorhersehbar und vieldeutig sein kann. Fritz Martinz hingegen verband mit den übersteigerten, real präsenten Körperdarstellungen eine unmittelbare Sprache, die den Betrachter bannen und nicht mehr loslassen. In einer drängenden, direkten Art fungieren die Körperdarstellungen als Ausdrucksträger für die existentielle Bedingtheit des menschlichen Daseins, aus dem es kein Entkommen zu geben scheint und deren malerische Erscheinungen kaum Assoziationsalternativen zu lassen.

---

<sup>487</sup> Boehm 2012, S. 21.

## **5. Zusammenfassung**

In den vorangegangenen Kapiteln wurde die figurative Malerei von Fritz Martinz einer sowohl formalen als auch inhaltlichen Untersuchung unterzogen.

### **5.1. Die formale Erkundung des Körpers**

Die dokumentarische Übersicht über Leben und Werk zeigte, dass Fritz Martinz sich von Anfang an einer dem Gegenstand verpflichteten Malerei zuwandte. Dabei fokussierte er sich thematisch auf die Darstellung von Menschen und Tieren. In seinem Motivrepertoire kommt die reine Landschaftsmalerei nicht vor, selten widmete er sich dem Porträt.

Speziell bei der Darstellung der menschlichen Figur waren die Studienreisen nach Italien und die Besuche im Kunsthistorischen Museum im Laufe der 1950er Jahre wesentliche Basis für die Stilbildung. Die späten 1950er Jahre bis Mitte der 1960er Jahre standen im Zeichen der formalen Erkundung des menschlichen Körpers. Dabei wurde neben der abendländischen Tafelbildmalerei der Realismus des 19. Jahrhunderts, der österreichische und der nordische Expressionismus, der Kubismus und Futurismus, sowie der Realismus der Zwischenkriegszeit wesentlicher Ansatzpunkt für die stilistische Ausprägung der menschlichen Figur. Das Werk von Fritz Martinz steht so in Fortsetzung einer europäischen Malereitradition, die etwa mit amerikanischen Vorstellungen nichts gemein hat.

In Auseinandersetzung mit den Elementen Zeit, Raum und Bewegung verarbeitete Fritz Martinz zudem Anregungen aus Film, Fernsehen und der Fotografie und gelangte in Verbindung mit der europäischen Bildtradition zu einem individuellen, unverwechselbaren Stil. Neben der kontinuierlichen Erfassung von Raum und Perspektive zeigt das Werk von Fritz Martinz eine virtuose Beherrschung der Farbe als Ausdrucks- und Bedeutungsträger.

Die formalen Bestrebungen erreichten Ende der 1960er Jahre/Anfang der 1970er Jahre einen Höhepunkt. Betrachtet man die Variationen der Themenbereiche der menschlichen Figur und des Schlachthauses als Serie – so wie von Martinz in der Ausstellung „Bilder-Serien“ in der Secession 1973 konzipiert – so verstehen sich die

Motive als Ausgangspunkt und Anlass für die Malerei. In der Wiederholung und in der Reihung bekommen die Bilder eine neue Intensität. Durch einen heftigen Malgestus, teils mit tachistischem Farbauftrag, der Verwischungen, Unschärfe und spritzende Spuren nicht scheute, gelangte Martinz zu dynamischen, überbordenden Kompositionen, die sich in ihrer Wildheit, Verzerrung und Zersetzung des Figürlichen im Spannungsfeld von Figuration und Abstraktion bewegen. Damit ging ein hoher Grad der Autonomie der malerischen Mittel einher, die den Inhalt der Bilder neutralisierte. Trotz hoher subjektiver Beteiligung erzielte Martinz eine objektive Malerei. In der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem nackten menschlichen Körper und seiner seriellen Darstellung wird die Autonomie von Farbe, Licht und Raum offenbar.

Mitte der 1970er Jahre änderte sich der Stil in den Werken von Fritz Martinz markant. Durch die Auseinandersetzung mit der realistischen Malerei Mexikos und der DDR entwickelte Martinz einen forcierten Realismus in der Darstellung von Figuren und Gegenständen. Die Betonung der einzelnen Elemente ging einher mit der Betonung des Graphischen und einer Zurücknahme des Malerischen. Die akzentuierte Formulierung und Differenzierung von Figur und Grund unterstrich das Deskriptive und Narrative. Vor dem Hintergrund der Infragestellung der Malerei als Medium und dem Vorherrschen unterschiedlicher Spielarten der Abstraktion in diesem Zeitraum begegnete Fritz Martinz etwa der Leere der amerikanischen Farbfeldmalerei mit einer rhetorischen Dichte und Fülle, die eine bewusste Gegenposition manifestierte. Bezüglich der Form-Inhalt-Dialektik gab Martinz eindeutig dem Inhalt den Vorzug. Mit seinen kritischen Stoffen – vor dem Hintergrund des Kalten Krieges, der Bedrohung der menschlichen Existenz durch Krieg und Gewalt, politischer Machtausübung und Umweltgefahren – beschritt er den Weg einer konzeptuellen Malerei.

## **5.2. Der Körper als Menschenbild und Handlungsort**

Gerade in der Kunst der 1960er Jahre wird der Einsatz des Körpers ein wichtiges künstlerisches Mittel, um gesellschaftskritische Themen aufzuzeigen. Mit der Krise des Menschenbildes nach 1945 und der damit einhergehenden Leibfeindlichkeit war

Fritz Martinz um die Wiedergewinnung der Identität des Menschen bemüht. Er begriff in einer Zeit, in der die Gesellschaft dem Körper und der Sexualität feindlich bis abwertend gegenüberstand, den Körper als Realität. Dabei schuf er mit einer sinnlich-direkten Ausdrucksweise Werke, die sowohl in Auseinandersetzung mit einer langen ikonographischen Tradition als auch mit seiner Gegenwart, im Bild des Körpers ein Menschenbild seiner Zeit, dessen Identität ins Wanken geraten war, darlegte. In der wiederkehrenden Fragestellung nach dem existentiellen Wesen des Menschen fand Martinz in der Verbindung von Körper, Raum und Bewegung einen adäquaten Ausdruck für ein, von unserer Gesellschaft und Kultur gefordertes, gesundes, aktives, bewegungsbetontes und körperbewusstes Leben.

Die Konfrontation und die Vergleiche mit den Positionen figurativer Malerei nach 1945, in denen der Körper ein wichtiges Ausdrucksmittel ist, zeigte, dass Fritz Martinz in seiner Malerei von 1958 bis 1973 ein Bild des Körpers entwickelte, das geprägt war von der Beschäftigung mit dem Medium Bild und von der Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Bedingungen seiner Zeit. Dabei ging er immer von sich selbst aus, von seinem Künstler-Ich und reflektierte dies in Beziehung zum gesellschaftlichen Umfeld. Fritz Martinz schuf so ein schonungsloses Menschenbild, bei dem die malträtieren Körper ein Ausdrucksmittel der Leidenschaften sind, welche den Menschen beherrschen: Zorn, Brutalität, Gier, sowie Angst, Leid und Grausamkeit. Diese Bilder sind als malerische Entsprechung einer sozialen Erfahrung zu lesen. Als Chronist seiner Zeit kreierte Martinz durch die Rückbindung an die Bildtradition ein Werk, das außerhalb der Zeit steht und stets Gültigkeit besitzt.

Das Menschenbild, das er in dieser Zeit parallel zum Wiener Aktionismus schuf, oszillierte sowohl zwischen Grenzüberschreitung und Tabuverletzung als auch Affirmation. Damit etablierte sich in der Malerei von Fritz Martinz das Bild des Körpers als Ort, an dem individuelle und gesellschaftliche Fragen verhandelt werden.

Galt in den 1970er Jahren das Medium Malerei als überholt – angesichts der medialen Erweiterung von Kunst – so auch die Darstellung von Körper und Körperlichkeit im Tafelbild. Dieses Thema wurde nur als fortschrittliches Merkmal von Kunst ak-

zeptiert, wenn der Körper im Bereich von Performance und Video eingesetzt wurde.<sup>488</sup>

Vor diesem Hintergrund forcierte Fritz Martinz im Laufe der 1970er Jahre die Darstellung der menschlichen Figur und verknüpfte sie mit politischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten. Dabei setzte er auf rhetorische Dichte und Mitteilungseffekte. Die existentiellen Erfahrungen, die in der Darstellung der menschlichen Figur ihren Ausdruck fanden, hob Martinz so von einem subjektiven Bereich auf eine objektive Ebene. Dabei wurde der konzeptuelle Zugang, die Vorrangstellung der Idee, zunehmend wichtiger. Im Hinblick auf die Entwicklung der 1980er und 1990er Jahre, in der sich das Bild des Körpers als Handlungsort, an dem gesellschaftliche Fragen verhandelt werden, medienübergreifend etablierte, nimmt Fritz Martinz eine zentrale Rolle als Wegbereiter dieser Entwicklung ein.

Als exemplarisches Beispiel sei hier die Künstlerin Elke Krystufek (geb. 1970) angeführt, die seit den 1990er Jahren mit dem Einsatz ihres Körpers (Abb. 371) in unterschiedlichen Medien wie Fotografie, Malerei und Aktionen, in diesem Bereich arbeitet.<sup>489</sup>

### **5.3. Die künstlerische Bedeutung von Fritz Martinz aus heutiger Sicht**

Fritz Martinz' Beitrag zur österreichischen Nachkriegskunst kann wie folgt zusammengefasst werden: Das Festhalten an einer Malerei, die dem Gegenstand verpflichtet ist, bedeutet eine ununterbrochene Fortsetzung der figurativen Malerei in Österreich. In dieser Hinsicht reiht sich Martinz in eine lange europäische Traditionslinie ein. Dabei kristallisiert sich heraus, dass er zudem eine zentrale Position einnimmt, für die der Gleichklang von hohem formalem Anspruch mit Engagement, Gesellschaftskritik und Figuration kennzeichnend ist. Der Künstler erarbeitete in den 1960er Jahren eine eigenständige künstlerische Praxis, in dem er das Bild des Körpers als Austragungsort für gesellschaftliche Verhältnisse im Medium Malerei etablierte.

Diesen Weg setzte Martinz in den 1970er Jahren kompromisslos fort. Vor dem Hintergrund der medialen Erweiterung von Kunst sowie dem politischen und

---

<sup>488</sup> Vgl. Reißer/Wolf 2003, S. 29-31.

<sup>489</sup> Vgl. Kat. Ausst. Sammlung Essl 2003.

gesellschaftlichen Wandel der Zeit stellte er die Weichen für eine gegenständliche Malerei, die gesellschaftskritisch und medienkritisch agierte. Dabei schuf er Werke, die, in Anbindung an die Bildtradition, immer einen Bezug zu aktuellen Geschehnissen hatten.

Mit der Neuen Malerei-Bewegung Anfang der 1980er Jahre wurde die Wiederkehr der figurativen Malerei eingeleitet. Eine junge Generation von Malern – Siegfried Anzinger, Alois Mosbacher, Hubert Schmalix, Josef Kern – durchbrach mit einer spontanen, sinnlich-direkten Ausdrucksweise den Ernst der Malereidiskurse, die nach 1945 geführt wurden, mit einem Schlag. Besonders in den Anfängen war die Darstellung der menschlichen Figur in einer individuellen, expressiven, subjektiven Weise vorherrschend.

Fritz Martinz fungiert in diesem Zusammenhang als Verbindungsglied. Die Anbindung an die abendländische Bildtradition, die Auseinandersetzung mit dem österreichischen Expressionismus und den zeitgenössischen Kunstströmungen, die in der Malerei von Siegfried Anzinger (geb. 1953) (Abb. 372) oder Hubert Schmalix zum Tragen kam, nahm er bereits in den 1960er Jahren vorweg. Damit antizipierte Fritz Martinz den Weg der postmodernen Malerei und kann als Wegbereiter für die Malerei der 1980er Jahre gesehen werden.

Zu diesem Zeitpunkt wandte sich Martinz mit seinen gesellschaftspolitischen und sozial engagierten Themen bewusst gegen die subjektive Ausrichtung der jungen Malergeneration. Dabei nahm er bereits eine Entwicklung der 1990er Jahre vorweg, in dem er durch den konzeptuellen Zugang seiner Malerei gesellschaftlich relevante Themen wie Krieg und Gewalt oder Skandale der Lebensmittelbranche aufgriff.

Die Distinktion zur kapitalistischen Gesellschaft und die Kritik an Entleerung und Verflachung in den künstlerischen Strömungen der 1980er und 1990er Jahre resultierte in Martinz' Verweigerungshaltung gegenüber Kunstmarkt und Kunstinstitutionen. Die dadurch bedingte Marginalisierung, einhergehend mit Rückzug, Verbitterung und prekären finanziellen Verhältnissen in den letzten zwei Lebensjahrzehnten von Martinz, prägte das öffentliche Bild, das der Künstler von sich in Umlauf brachte. Dabei wird offenkundig, dass Martinz ein Künstlerverständnis lebte, das ihn als Helden ausweist, der unverstanden und durch Aufbringung großer Opfer, seine souverän ausgelebte und authentische Kunst schaffen kann. Damit entsprach er

„dem tradierten heroischen Modell des modernen, authentischen Künstlers, der jede Fremdbestimmung und jede Bemühung des Scheins von sich weist.“<sup>490</sup>

So wie die Kunst seit den 1960er Jahren war auch das Bild des Künstlers einem Wandel unterzogen. In der Postmoderne bildete sich eine Identitäts- und Subjektkritik<sup>491</sup> heraus, die die zentralen Topoi des modernen Künstlers – Authentizität, Ehrlichkeit, Unmittelbarkeit, Heroismus, Ursprünglichkeit und Instinkt –, die seit dem 19. Jahrhundert Gültigkeit hatten, in Frage stellten. In jüngster Vergangenheit trat an die Stelle der heroischen Geste und des Engagements die Pose. Das Künstlerverständnis der Gegenwart ist geprägt vom Image, von einem inszenierten, öffentlichen Bild, das der Künstler von sich schafft.

Bezogen auf Fritz Martinz generiert die Gegenüberstellung von Authentizität und Image in der öffentlichen Wahrnehmung ein Bild des Künstlers, das im heroischen Kampf um Menschlichkeit und Gerechtigkeit aufging und damit gleichzeitig, zu seinen Lebzeiten, zum Scheitern verurteilt war.

Abschließend lässt sich festhalten, dass das Werk von Fritz Martinz sich in einer Zeitspanne entfaltete, die von vielen Verschiebungen in den Bereichen Gesellschaft, Politik, Wirtschaft, Umwelt und Kunst geprägt war. Wie in dieser Arbeit dargelegt, manifestierte sich in seiner Malerei eine Wirklichkeitswahrnehmung, die sowohl künstlerische Fragestellungen als auch zeitbedingte Faktoren mit einbezog. Die Kritiken und Deutungen, die das Werk im Laufe der Zeit begleiteten, wurden dem Schaffen von Fritz Martinz nur begrenzt gerecht.

Aus heutiger Sicht – im Hinblick auf das gegenwärtige Verschiebungspotential durch „die offene Situation der Malerei seit den 2000er Jahren“<sup>492</sup> – eröffnen die vielfältigen formalen und inhaltlichen Aspekte, die im „Bild des Körpers“ zutage treten, die Möglichkeit, das Werk von Fritz Martinz durch seine historische Dimension in gegenwärtige kunstwissenschaftliche Diskurse einzubinden.

---

<sup>490</sup> Borchardt 2007, S. 267.

<sup>491</sup> Borchardt 2007, S. 269.

<sup>492</sup> Fleck 2013, S. 87.



## Anhang

### Fritz Martinz: Biographie

- 1924 Geboren am 29. Mai in Bruck/Mur, Österreich
- 1939 Kunstgewerbeschule Graz bei Rudolf Szyszkowitz
- 1943-1945 Kriegsdienst
- 1945-1947 Kunstgewerbeschule Graz
- 1947-1950 Akademie der bildenden Künste Wien bei Albert Paris Gütersloh
- 1949 Mitglied der Secession
- 1950 Diplom und Staatspreis der Wiener Akademie
- Ab 1950 Freischaffender Maler
- 1950-1960 Reisen nach Italien, Frankreich, Niederlande und Deutschland
- 1954 Triptychon Gefangennahme – Kreuzigung – Grablegung
- 1955 Monatelanger Aufenthalt in den Schlachthöfen von St. Marx, Wien
- 1960 Erste programmatische Ausstellung in der Wiener Kunsthalle, Zedlitzgasse, Wien, gemeinsam mit Alfred Hrdlicka
- 1962 Zweite Plastik- und Malereiausstellung im Französischen Saal des Künstlerhauses Wien, gemeinsam mit Alfred Hrdlicka  
Ausstellung im Salon des Comparaisons, Paris
- 1963 Einzelausstellung in der Kellergalerie der Wiener Secession
- 1966 Personale in der Neuen Münchner Galerie, München
- 1969 Ausstellung „Figur. Wiener Naturalisten“, Tiefgarage der Zentralsparkasse, Wien.  
Programmatische, groß angelegte Plastik-, Malerei- und Graphikschau gemeinsam mit Eisler, Hrdlicka, Schönwald und Schwaiger.  
Das „Figurbuch“ erscheint.  
Lehrbeauftragter in der Wiener Kunstschule
- Ab 1970 Intensive Ausstellungsbeteiligungen und Einzelausstellungen im In- und Ausland
- 1970 Preis der Stadt Wien für Malerei und Graphik  
Publikation „Aktzeichnungen“, Verlag Schendl

- 1973 „Bilder-Serien“, Secession Wien
- 1974 Galerie „Pferdestall“ Herzog, Wien
- 1974-1976 Auftrag Alt-Erlaa: Zwei Pferdekombinationen
- 1978 Aufenthalt in den Wiener Verkehrsbetrieben
- Ab 1980 Entstehung großformatiger Bilder. Zyklen und Ikonen. Wesentliche graphische Zyklen entstehen: „Nibelungen“, „Zeit und Bild“.  
Zahlreiche Studienreisen.
- 2002 Am 15. November stirbt Fritz Martinz nach langer, schwerer Krankheit im 79. Lebensjahr in Wien.

## **Fritz Martinz: Einzel- und Gruppenausstellungen**

- 1946 Zyklus „Tiere im Krieg“, Neue Galerie, Wien, Palais Attems, Graz
- 1948 „Formen und Wege. Ausgesuchte Wiener Malerei“,  
Konzerthausgesellschaft, Wien
- 1949 Ausstellung, Secession, Wien
- 1953 Biennale del Mare, Rimini
- 1956 Ausstellung Galerie Il Torcoliere, Rom und Bologna
- 1960 Kollektivausstellung Martinz – Hrdlicka, Wiener Kunsthalle, Zedlitzgasse,  
Wien
- 1961 „Der Gegenstand in der österreichischen Malerei und Plastik“, Festwochen-  
ausstellung, Secession, Wien
- 1962 Kollektivausstellung Martinz – Hrdlicka, Französischer Saal, Künstlerhaus,  
Wien  
„Österreichische Malerei“, Salon des Comparaisons, Paris  
„Graphik aus Österreich“, Ljubljana
- 1963 „Aquarelle – Zeichnungen“, Kellergalerie Secession, Wien  
„Graphik aus dem Kreis der Wiener Secession“, Warschau
- 1964 Herbstausstellung, Secession, Wien
- 1965 „Wiener Malerei seit 1945“, Festwochenausstellung, Künstlerhaus, Wien  
„Aquarelle/Zeichnungen“, Galerie ZB, Wien  
The Visual Arts, Harlow Art Festival
- 1966 „Engagierte Kunst“. Festwochenausstellung, Künstlerhaus, Wien  
Galerie Werner, Berlin mit Baselitz  
Gemälde/Graphik/Zeichnungen. Neue Münchner Galerie, München
- 1967 „Secession '68“, Secession, Wien
- 1969 „Figur. Wiener Naturalisten“, Zentralsparkasse, Wien  
„Modernen Kunst aus dem Besitz der Stadt Wien“, Gent  
La Chaux-de-Fonds, Essen  
„Das kleine Format“, Galerie Seilerstätte, Wien  
„Österreichische Aktzeichnungen von Klimt bis heute“, Secession, Wien
- 1970 „Aquarelle/Zeichnungen“, Galerie Welz, Salzburg  
„Bilder . Eine internationale Ausstellung“, Festwochenausstellung, Secession,  
Wien

- “Contemporary Graphic Art from Austria”  
 “25 Jahre Ankäufe des Kulturamtes der Stadt Wien“, Secession, Wien  
 Galerie Slama, Klagenfurt
- 1971 „Graphics 70/71“, 6 Austrians in Australia  
 „Frauenbilder“, Galerie Stubenbastei, Wien  
 “Vienna Secession-Art Nouveau to 1970”, Royal Academy of Arts, London  
 „Realisten mit psychosozialer Tendenz“, Galerie Hartmann, München  
 „Das große Format“, Künstlerhaus, Wien  
 „Bremerhaven“, Zeichnungen, Bremerhaven  
 „Zeichnen heute“, Secession, Wien  
 „Handzeichnungen“, Galerie für zeitgenössische Kunst, Hamburg  
 „Wiener Graphik“, Graphothek Berlin-Wittenau
- 1972 „Wiener Secession in Graz“, Künstlerhaus, Graz  
 “Austrian Octett”, Austrian Institute, New York  
 „Atelier Yppen“, Ölbilder - Zeichnungen – Graphik. Wien  
 3. Exposition Internationale de Dessins originaux, Musée d’art moderne Rijek-  
 ka, Yougoslavie
- 1973 „kon 73“, Secession, Wien  
 „Portrait heute“, Malerei und Graphik, Zentralsparkasse, Wien  
 Personale "Fritz Martinz Bilder – Serien“, Secession, Wien
- 1974 „Pferdebilder“, Zeichnungen Galerie Pferdestall - Herzog, Wien  
 „Kampf gegen Atomreaktoren“, Wanderausstellung durch die BRD  
 „Atelier Yppen“, Zeichnungen, Wien
- 1975 „Kunst bei der Post“, Wien  
 „Martinz und seine Schüler“, Ölbilder und Zeichnungen. Galerie Alte Schmiede,  
 Wien
- 1976 „Sport“, Atelier Yppen, Wien  
 Kunstmesse Basel, Zeichnungen, Euro-Art.  
 „Die menschliche Figur“, Zeichnungen. Galerie Lehner, Linz  
 Originalzeichnungen zum Buch "Die Pest in Athen", Atelier Yppen
- 1977 „Fritz Martinz – Dialoge“, Zeichnungen zu Skulpturen und Bildern  
 aus Museen (1955 - 1962), BAWAG-Foundation, Wien  
 „Beispiele österreichischer Malerei und Graphik der Gegenwart aus der  
 Sammlung der Zentralsparkasse“, Zentralsparkasse, Wien  
 „Bilder aus der Arbeitswelt“, Galerie Alte Schmiede, Wien
- 1978 „Kunst aus Österreich“, BAWAG-Foundation, Wanderausstellung Israel
- 1979 „Landschaften - Katastrophenlandschaften – Wildbachverbau“, Atelier  
 Yppen, Wien

- „Österreichische Malerei nach 1945“, Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, Stadtmuseum St. Pölten
- „Die unbekannte Sammlung“ (der Staat als Kunstkäufer), Museum für angewandte Kunst, Wien
- „Arbeitswelt und Kunst“, Werkshallen von Simmering-Graz-Pauker, Wien
- „Wiener Secession - die Mitglieder der Secession“, Secession, Wien
- 1980 Wanderausstellung „Grazer Werkbund“ in Albanien  
„Gruppe: Zeichnung“, Galerie Arcade, Mödling
- 1981 „10 Jahre Atelier Yppen“, Wien  
Galerie Wissmann, Wien  
„Die menschliche Figur“, Handzeichnungen und Malerei 1960-1980, Galerie Arcade, Mödling
- 1982 „Erotische Kunst“, Atelier Yppen, Wien  
„Viktor Matejka“, Secession Wien
- 1983 Künstlerhaus Graz  
Neue Münchner Galerie, München  
„Druckgraphik 1960 -1975“, Galerie Chobot, Wien  
„Schweigen brechen“, Auktion Basel
- 1984 „Schweinerien - Vom Ferkel zur Muttersau“, Martinz, Escher, Schwarzinger, u.a., Galerie Chobot, Wien
- 1985 „Künstler für Lateinamerika“, Solidaritätsausstellung, Wien
- 1986 „Vorkriegskinder – Nachkriegskünstler“, BAWAG-Foundation, Wien  
„Die Wienerin“, BAWAG-Foundation, Wien  
„Reiten durch Zeiten: Von der Hallstattzeit bis zur Spätantike“, Wiener Stadthalle und Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
- 1987 „Jugendwerke vom Schillerplatz“, Akademie der bildenden Künste, Wien
- 1990 „Zeitfries“, Ölbilder und Zeichnungen, Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck  
„Kunst in Österreich 1960 -1990“, Bregenzer Kunstverein/Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck
- 1991 “Vienna Expressionist Tendencies since 1945”, Salford Museum and Artgallery, Manchester
- 1993 The First International Print Biennale, Maastricht
- 1994 Fritz Martinz, Ölbilder und Zeichnungen, Galerie Peithner- Lichtenfels, Wien  
„aufbrüche. Österreichischer Malerei und Plastik der 50er Jahre“, Österreichische Galerie im Belvedere, Wien

- 1995 „Zwei Jahrzehnte Kunst in der BAWAG - eine Ausstellung für Walter Flöttl“, BAWAG Foundation, Wien
- 1996 „Realistische Kunst in Wien 1945 -1995“, Kundenzentrum der Wiener Linien, Wien  
Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
- 1997 „Ölbilder – Zeichnungen“, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien  
Fritz Martinz „Schlachthauslithographien“, Postsparkasse, Wien
- 1998 „Perspektiven: Kunst und Virtual Reality - Bilder aus der Sammlung der Bank Austria“, Palais Harrach, Wien

## **POSTHUM**

- 2003 Gedenkausstellung Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
- 2003 „Über Wasser“. Objekte aus der Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien, Museum auf Abruf, Wien
- 2009 „Fritz Martinz 1924-2002 Malerei. Grafik. Skulpturen“; Kulturhaus-Kunstgalerie, Bruck an der Mur
- 2009 „Akte. Fritz Martinz“, Galerie Palais Pálffy, Wien
- 2010 Fritz Martinz, 12. November bis 12. Dezember, Atelier Csokay, Gols
- 2011 „Die 60er Jahre: Eine phantastische Moderne“, MUSA, Wien  
„Körperrituale“, Kleine Galerie, Wien,  
„Das Bad“, Schloss Porcia, Spital an der Drau  
„Die vitale Rückführung zum Elementaren“, Galerie Martinz, Wien
- 2012 „Frauen im Atelier“, Galerie Martinz, Wien  
„Hommage an Dieter Schrage“, Kleine Galerie, Wien  
„Zum 88. Geburtstag“, Galerie Martinz, Wien  
„Männerbad“, Galerie Martinz, Wien  
„Ein Leben in Leidenschaft“, Ausstellung anlässlich des 10. Todestages von Fritz Martinz, Galerie an der Wiener Privatklinik, Wien  
„Akte“, Galerie Martinz, Wien
- 2013 „Hengste der Sonne“, Galerie Martinz, Wien  
„Barock since 1630“, Belvedere, Wien  
„Eingeweide einer Stadt“, Galerie Martinz, Wien  
„Figur“, Galerie Martinz, Wien

## **Quellenverzeichnis**

### **Quellen Fritz Martinz**

Werkverzeichnis. Dorothea Martinz, Wien.

Tagebücher, Briefe, Aufzeichnungen, Skizzenbücher, Arbeitsbücher, Photographien.

Nachlass Fritz Martinz, Dorothea Martinz, Wien.

### **Monographische Publikationen Fritz Martinz**

#### **Martinz 1970**

Fritz Martinz, Aktzeichnungen, Wien 1970.

#### **Martinz 1990**

Fritz Martinz, Zeichnungen 1944 – 1990, Thaur bei Innsbruck 1990.

#### **Martinz 1990**

Fritz Martinz, Der Schlachthaus-Zyklus, Wien 1990.

#### **Kat. Ausst. Bruck an der Mur 2009**

Dorothea Martinz (Hg.), Fritz Martinz 1924 – 2002. Malerei, Grafik, Skulpturen

(Kat. Ausst. Bruck an der Mur 2009), Wien 2009.

#### **Smoliner 2010**

Hans D. Smoliner (Hg.), Fritz Martinz, Tagebücher 1950-1960, Wien/Klagenfurt 2010.

### **Illustration**

Robert Seitschek, Die Pest in Athen. Eine medizinisch-historische und philologische Studie. Illustrationen Fritz Martinz. Wien 1976.

### **Audio-Datei**

#### **Hrdlicka 1973**

Alfred Hrdlicka, Eröffnungsrede in der Ausstellung „Bilder-Serien“, Secession, Wien, 8. Oktober 1973. Nachlass Fritz Martinz.

### **Zeitungen und Zeitschriften**

Österreichische Zeitung, 23. Dezember 1953.

Der Abend, 15. Dezember 1953.

Die Presse, 10. Juni 1960, 12. Juni 1960, 19. Februar 1969, 28. Jänner 1971, 21. Juni 1972, 22. Februar 1978, 15. Juli 1985, 12. Mai 1977.

Wiener Zeitung, 3. Juni 1960, 18. Oktober 1961, 20. Jänner 1971, 17. Oktober 1973, Österreichische Neue Tageszeitung, 5. Juni 1960.

Wiener Tagebuch, April 1954.

Kurier, 10. Juni 1960, 24. Februar 1969, 22. August 1985.

Arbeiterzeitung, 4. Juni 1960.

Das kleine Volksblatt, 18. Oktober 1961, 26. Februar 1969.  
Neues Österreich, 7. April 1962.  
Wochenpresse, 20. Jänner 1971.  
Kronzeitung, 18. Oktober 1973.  
Volksstimme, 15. Oktober 1973.  
Oberösterreichische Nachrichten, 12. November 1976.  
Oberösterreichischer Kulturbericht, 19. November 1976.  
Salzburger Nachrichten, o. Datum.  
Kärntner Nachrichten, o. Datum.  
Die Furche, 26. Juli 1985.  
Kunstforum International Band 132, November-Januar 1996.

## **Literaturverzeichnis**

### **Adorno 2003**

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften Band 7, Frankfurt am Main 2003.

### **Aigner 2002**

Carl Aigner, Fluchtpunkt Körper – Lust und Leiden am Selbst, in: Niederösterreichisches Landesmuseum (Hg.), Kunst nach 1945. Meisterwerke aus dem Niederösterreichischen Landesmuseum, Linz 2002.

### **Alloa/Bedorf/Grüny/Klass 2012**

Emmanuel Alloa/Thomas Bedorf/Christian Grüny/Tobias Nikolaus Klass (Hg.), Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Tübingen 2012.

### **Barron/Eckmann 2009**

Stephanie Barron/Sabine Eckmann (Hg.), Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, Köln 2009.

### **Beckett 1997**

Wendy Beckett, Max Beckmann. Die Suche nach dem Ich, München 1997.

### **Beckmann/Friedl (Hg.) 2010**

Ulrike Beckmann/Christian Friedl (Hg.), Zeit, Graz 2010.

### **Belting 1983**

Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte?, München 1983.

### **Belting 1995**

Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.

### **Belting 2001**

Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

### **Bogen 2005**

Steffen Bogen, Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005.

### **Boeckl 1996**

Matthias Boeckl, 'Kulturnation Österreich'. Bemerkungen zu ausgewählten Kunstergebnissen 1934 bis 1948, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996.

**Boeckl 2002**

Matthias Boeckl, Die Plastik. 1945-1975. Von der Figur zum Ritual, in: Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 6, München 2002.

**Boeckl 2011**

Matthias Boeckl, Vier Jahrzehnte Inspiration. Die Ausstellungen im 20erHaus, in: Agnes Husslein-Arco, Cosima Rainer, Bettina Steinbrügge (Hg.), 21er Haus: Zurück in die Zukunft – Ein retrospektiver Blick auf ein Museum, Berlin 2011.

**Boehm 2012**

Gottfried Boehm, Leib und Leben. Die Bilder der Maria Lassnig, in: Günther Hollerschuster/Dirk Luckow/Peter Pakesch (Hg.), Maria Lassnig. Der Ort der Bilder, Köln 2012.

**Borchardt 2007**

Stefan Borchardt, Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler, Berlin 2007.

**Borchhardt-Birbaumer 1991**

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, 'Die Wahrheit starb in einer bösen Nacht'. Realistische Strömungen in Österreich, in: Ingrid Brugger/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Das Jahrzehnt der Malerei. Österreich 1980 bis 1990. Sammlung Schömer (Kat. Ausst. Kunstforum Wien 1991, Museum der Bildenden Künste Budapest 1992), Wien 1991.

**Borchhardt-Birbaumer 2009**

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Fritz Martinz. Den Humanismus mittels Fleischmesser sichtbar machen, in: Dorothea Martinz (Hg.), Fritz Martinz 1924-2002. Malerei. Grafik. Skulpturen, Wien 2009.

**Breicha/Fritsch 1967**

Otto Breicha/Gerhard Fritsch, Aufforderung zum Misstrauen, Salzburg 1967.

**Breicha 1981**

Otto Breicha, Der Art Club in Österreich. Monographie eines Aufbruchs, Wien 1981.

**Brinkmann 1969**

Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975), Acid – neue amerikanische Szene, Darmstadt 1969.

**Brugger/Schröder 1991**

Ingrid Brugger/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Das Jahrzehnt der Malerei. Österreich 1980 bis 1990. Sammlung Schömer (Kat. Ausst. Kunstforum Bank Austria 1991), Wien 1991.

**Buchholz 1999**

Elke Linda Buchholz, Francisco de Goya, Köln 1999.

**Bürger 1974**

Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974<sup>1</sup>.

**Ceccaroni 1953**

Walter Ceccaroni, Vorwort, in: Biennale del Mare Rimini, Rimini 1953.

**Clair 1997**

Jean Clair, Die Menschenmassen des Georg Eisler, in: Gerbert Frodl (Hg.), Georg Eisler. Bilder aus den Jahren 1943-1997 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere Wien 1997), Wien 1997.

**Danzer/Steinle 2006**

Gudrun Danzer/Christa Steinle (Hg.), Rudolf Szyszkowitz 1905-1976, Wien 2006.

**Diemer 1969a**

Karl Diemer, Rudolf Schönwald oder die Usurpation der Wänste, in: Karl Diemer, Figur. Wiener Naturalisten, Wien 1969.

**Diemer 1969b**

Karl Diemer, Alfred Hrdlicka oder Ästhetik und Verbrechen, in: Karl Diemer, Figur. Wiener Naturalisten, Wien 1969.

**Diemer 1969c**

Karl Diemer, Rudolf Schwaiger oder Kindermenschen und Gerangel, in: Karl Diemer, Figur. Wiener Naturalisten, Wien 1969.

**Deleuze 1995**

Gilles Deleuze, Francis Bacon. Logik der Sensation, München 1995 (franz. Erstauflage 1981).

**Eisler 1970**

Georg Eisler, Vorwort, in: Bilder. Eine internationale Ausstellung (Kat. Ausst. Secession 1970), Wien 1970.

**Faber 1983**

Monika Faber, Madame d'Ora. Wien-Paris, Wien 1983.

**Faber 2003**

Monika Faber, Malerei und Zeichnung vor der Aktion, in: Monika Faber/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Günter Brus. Werkumkreisung (Kat. Ausst. Albertina Wien 2003), Köln 2003.

**Faust/de Fries 1987**

Wolfgang Max Faust/Gerd de Fries, Hunger nach Bildern, Köln 1987.

**Fleck 1998**

Robert Fleck, Dokumentation 1898-1998, in: Secession. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit (Kat. Ausst. Secession Wien 1998), München 1998.

**Fleck 2013**

Robert Fleck, Die Ablösung vom 20. Jahrhundert. Malerei der Gegenwart, Wien 2013.

**Frodl 1997**

Gerbert Frodl (Hg.), Georg Eisler. Bilder aus den Jahren 1943-1997 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere Wien 1997), Wien 1997.

**Fruhmann 1973**

Johann Fruhmann (Hg.), kon 73 (Kat. Ausst. Secession Wien 1973), Wien 1973.

**Fiedler 1991**

Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst I, München 1991<sup>2</sup>.

**Gesiba 1977**

Gesiba (Hg.), 4 Maler im Wohnpark Alt-Erlaa. Eisler, Frohner, Hrdlicka, Martinz, Wien 1977.

**Gohr 1992**

Siegfried Gohr (Hg.), Georg Baselitz: Retrospektive 1964-1991 (Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1992), München 1992.

**Gorsen 2002**

Peter Gorsen, Wiener Aktionismus, in: Wieland Schmied, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 6, München 2002.

**Gorsen 2009**

Peter Gorsen, Das Nachleben des Wiener Aktionismus, Interpretationen und Einlassungen seit 1969, Klagenfurt 2009.

**Gratzer 2008**

Katinka Gratzer, Zur Genese der Begriffe „Wiener Surrealismus“ und „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, in: Matthias Boeckl/Franz Smola (Hg.), Phantastischer Realismus (Kat. Ausst. Belvedere Wien 2008), Wien 2008.

**Grimminger 2000**

Rolf Grimminger, Kunst – Macht – Gewalt: der ästhetische Ort der Aggressivität, München 2000.

**Gruber 2013**

Gerlinde Gruber, „Meine Farbe soll wie Fleisch wirken.“ Lucian Freud und niederländische Meister, in: Sabine Haag/Jasper Sharp (Hg.), Lucian Freud 1922-2011 (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum, Wien 2013/2014), München 2013.

**Guleng 2009**

Mai Britt Guleng, Edvard Munch und die verborgenen Tiefen der Erinnerung, in: Leopold Museum Privatstiftung (Hg.), Edvard Munch und das Unheimliche, Wien 2009.

**Haag/Sharp 2013**

Sabine Haag/Jasper Sharp (Hg.), Lucian Freud 1922-2011 (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum, Wien 2013/2014), München 2013.

**Habarta 1996**

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

**Haftmann 1973**

Werner Haftmann, Renato Guttuso: Autobiographische Bilder, Frankfurt am Main, 1973.

**Hainz 2002**

Bernhard Hainz (Hg.), Karl Stark. Ein Leben für die Malerei, Salzburg 2002.

**Hammer-Tugendhat 2012**

Daniela Hammer-Tugendhat, Zur Semantik männlicher Nacktheit und Sexualität. Ein Rückblick, in: Tobias G. Natter/Elisabeth Leopold (Hg.), Nackte Männer. Von 1800 bis heute (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2012/2013), München 2012.

**Hartmann 1996**

P.W. Hartmann, Kunstlexikon, Leobersdorf 1996.

**Held/Schneider 2007**

Jutta Held/Norbert Schneider, Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007.

**Herding/Stumpfhaus 2004**

Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus(Hg.), Pathos, Affekt, Gefühl: die Emotionen in den Künsten, Berlin, u.a. 2004.

**Hofmann 2004**

Werner Hofmann, Das gespaltene Pathos der Moderne, in: Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus(Hg.), Pathos, Affekt, Gefühl: die Emotionen in den Künsten, Berlin, u.a. 2004.

**Hofmann 2008**

Werner Hofmann, Kokoschkas politische Kunst, in: Antonia Hoerschelmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat 1934-1980, Wien 2008.

**Hollein/Natter 2005**

Max Hollein/Tobias G. Natter (Hg.), Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale, München 2005.

**Hoerschelmann 2008**

Antonia Hoerschelmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat. 1934-1980, Wien 2008.

**Hrdlicka 1969**

Alfred Hrdlicka (Hg.), Alfred Hrdlicka, München 1969.

**Hrdlicka 1987**

Alfred Hrdlicka, Einschleichversuche in die Welt psychisch Kranker, in: Michael Lewin (Hg.), Alfred Hrdlicka. Das Gesamtwerk. Schriften, Wien/Zürich 1987.

**Hrdlicka 1987a**

Alfred Hrdlicka, Zum Zyklus „Randolectil“, in: Michael Lewin (Hg.), Alfred Hrdlicka. Das Gesamtwerk. Schriften, Wien/Zürich 1987

**Husslein-Arco/Weidinger 2008**

Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible 1906 bis 1922, Weitra 2008.

**Husslein-Arco 2009**

Agnes Husslein-Arco (Hg.), Herbert Boeckl. Retrospektive, Wien 2009.

**Husslein-Arco/Weidinger 2010**

Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Alfred Hrdlicka – Schonungslos! (Kat. Ausst. Belvedere Wien 2010), Wien 2010.

**Husslein-Arco/Rainer/Steinbrügge 2011**

Agnes Husslein-Arco/Cosima Rainer/Bettina Steinbrügge (Hg.), 21erHaus: Zurück in die Zukunft – Ein retrospektiver Blick auf ein Museum, Berlin 2011.

**Husslein-Arco/Weidinger 2012**

Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Gustav Klimt 150 Jahre (Kat. Ausst. Belvedere Wien 2012), Wien 2012.

**Husslein-Arco/Lechner/Klee 2013**

Agnes Husslein-Arco/Georg Lechner/ Alexander Klee (Hg.), Barock since 1630 (Kat. Ausst. Belvedere 2013), Wien 2013.

**Husslein-Arco/Koja 2013**

Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja (Hg.), Emil Nolde. In Glut und Farbe (Kat. Ausst. Belvedere Wien 2013/2014), München 2013.

**Institut zur Förderung der Künste in Österreich 1957**

Institut zur Förderung der Künste in Österreich (Hg.), Continuum. Zur Kunst Österreichs in der Mitte des 20. Jahrhunderts, Wien 1957.

**Jenni/Scheufele 1988**

Ulrike Jenni/Theodor Scheufele (Hg.), Alfred Hrdlicka. Texte und Bilder zum sechzigsten Geburtstag des Bildhauers A.H., Gräfelfing vor München, 1988.

**Kamecke (Hg.) 2009**

Gernot Kamecke (Hg.), Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik, Berlin 2009.

**Karcher 1988**

Eva Karcher, Otto Dix 1891–1969 „Entweder ich werde berühmt – oder berüchtigt“, Köln 1988.

**Kat. Ausst. Wiener Secession 1961**

Paul Meissner/Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (Hg.), Der Gegenstand in der österreichischen Malerei und Plastik, (Kat. Ausst. Wiener Secession, Wien 16. Oktober bis 19. November 1961), Wien 1961.

**Kat. Ausst. Museum des 20. Jahrhunderts Wien 1964**

Werner Hofmann (Hg.), POP etc., Wien 1964.

**Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1965**

Robert Weissenberger (Hg.), Wiener Malerei seit 1945, (Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1965), Wien 1965.

**Kat. Ausst. Wiener Secession 1966**

Walter Eckert (Hg.), Richard Gerstl, (Kat. Ausst. Wiener Secession/Tiroler Kunstpavillon Wien/Innsbruck, Juni/Juli 1966), Wien 1966.

**Kat. Ausst. Wiener Secession 1968**

Georg Eisler (Hg.), Secession '68 (Kat. Ausst. Wiener Secession 1968), Wien 1968.

**Kat. Ausst. Secession Wien 1982**

Aus den Ansammlungen des Künstlerfreundes Viktor Matejka. Porträts, Hähne, Montagen und andere Sachen (Kat. Ausst. Wiener Secession 1982), Wien 1982.

**Kat. Ausst. Kunstforum Länderbank 1987**

Klaus Albrecht Schröder, Die lädierte Welt. Realismus & Realisten in Österreich; (Kat. Ausst. Kunstforum Länderbank, Wien 1987, Musée d'Ixelles, Brüssel, 1987), Wien 1987.

**Kat. Ausst. Österr. Ministerium für Unterricht und Kunst 1992**

Österr. Ministerium für Unterricht und Kunst (Hg.), Wien: Expressionistische Tendenzen nach 1945, (Kat. Ausst. Salford Museum and Art Gallery Manchester 1992), Wien 1992.

**Kat. Ausst. Kleine Galerie 1996**

Dieter Schrage/Philipp Maurer (Hg.), Realistische Kunst in Wien 1945-1995: Ein Spiegel (Kat. Ausst. Kleine Galerie, Wien 1996), Wien 1996.

**Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD 1996**

Kunst- und Ausstellungshalle der BRD (Hg.), Kunst aus Österreich 1896 – 1996 (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn 1996), Bonn 1996.

**Kat. Ausst. Secession 1998**

Wiener Secession – Vereinigung Bildender Künstler (Hg.), Secession. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit (Kat. Ausst. Secession, Wien 1998, Rudolfinum, Prag 1999), München 1998.

**Kat. Ausst. Albertina 1998**

Alfred Weidinger (Hg.), Die Thermopylen. Oskar Kokoschka – Ein großer Europäer (Kat. Ausst. Albertina 1998), Wien 1998.

**Kat. Ausst. Kunstforum Wien 2001**

Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte. Retrospektive (Kat. Ausst. Kunstforum Wien), Wolfratshausen 2001.

**Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2003**

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

**Kat. Ausst. Sammlung Essl 2003**

Gabriele Bösch (Hg.), Elke Krystufek – Nackt & Mobil (Kat. Ausst. Sammlung Essl, Klosterneuburg 2003), Wien 2003.

**Kat. Ausst. Belvedere 2009**

Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja (Hg.), Lovis Corinth. Ein Fest der Malerei (Kat. Ausst. Belvedere 2009), München 2009.

**Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2009**

Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig – Das neunte Jahrzehnt (Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009), Wien 2009.

**Kat. Ausst. Albertina 2012**

Walter Moser/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Körper als Protest (Kat. Ausst. Albertina 2012), Ostfildern 2012.

**Kat. Ausst. Neue Galerie Graz 2012**

Günther Holler-Schuster/Dirk Luckow/Peter Pakesch (Hg.), Maria Lassnig. Der Ort der Bilder (Kat. Ausst. Neue Galerie Graz 2012/2013, Deichtorhallen Hamburg 2013), Köln 2012.

**Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2014**

Oliver Wick (Hg.), Egon Schiele – Jenny Saville (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 2014), Ostfildern 2014.

**Katzlberger 2001**

Angelika Katzlberger, Die menschliche Figur im Werk von Siegfried Anzinger, phil.Dipl (ms.), Wien 2001.

**Kemp 1985**

Wolfgang Kemp, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.

**Kemp 1988**

Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting/Dilly, Kemp/Sauerländer/Warnke (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1988<sup>3</sup>.

**Klotz 1996**

Heinrich Klotz (Hg.), Die zweite Moderne: eine Diagnose der Kunst der Gegenwart, München 1996.

**Klotz 1999**

Heinrich Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne, München 1999.

**Kristensen 2012**

Stefan Kristensen, Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität, in: Emmanuel Alloa/Thomas Bedorf/Christian Grüny/Tobias Nikolaus Klass (Hg.), Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Tübingen 2012.

**Kräftner 2004**

Johann Kräftner/u.a. (Hg.), Rubens in Wien. Die Meisterwerke, Wien 2004.

**Kultermann 1998**

Udo Kultermann, Kunst als Arbeit – Die Kunsttheorie des Realismus, in: Udo Kultermann, Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1998.

**Lachnit 1991**

Edwin Lachnit, Die Macht der Bilder. Politisches Engagement 1931-1953, in: Klaus Albrecht Schröder/Johann Winkler (Hg.), Oskar Kokoschka 1896-1980, München, 1991.

**Lang 1979**

Lothar Lang, Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1979.

**Leopold/Pumberger/Summerauer 2015**

Diethard Leopold/Stephan Pumberger/Birgit Summerauer (Hg.), Wally Neuzil – Ihr Leben mit Egon Schiele, Wien 2015.

**Lewin 1987**

Michael Lewin (Hg.), Alfred Hrdlicka. Das Gesamtwerk. Schriften, Wien/Zürich 1987.

**Lewin 1989**

Michael Lewin (Hg.), Alfred Hrdlicka. Druckgraphik, Wien/Zürich 1989.

**Olbrich/Strauss 1994**

Harald Olbrich/Gerhard Strauss (Hg.), Lexikon der Kunst: Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Band 6, Leipzig 1994.

**Liessmann 1999**

Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, Wien 1999.

**Lorenz/Salm-Salm/Schmidt 2008**

Ulrike Lorenz/Marie-Amelie zu Salm-Salm/Hans Werner Schmidt (Hg.), Lovis Corinth und die Geburt der Moderne, Bielefeld/Leipzig 2008.

**Meissner 1973**

Paul Meissner, kon 73, in: Johann Fruhmann (Hg.), kon 73 (Kat. Ausst. Secession 1973), Wien 1973.

**Michel 2013**

Eva Michel, Barock von 1918 bis 1938, in: Agnes Husslein-Arco/Georg Lechner/Alexander Klee (Hg.), Barock since 1630, Wien 2013.

**Moser 2014**

Walter Moser (Hg.), Blow-up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie (Kat. Ausst. Albertina, Wien 2014/Fotomuseum Winterthur 2014), Ostfildern 2014.

**Mühl 1986**

Otto Mühl, die materialaktion 1964, in: Hubert Klocker (Hg.), Otto Mühl. Ausgewählte Arbeiten 1963-1966, Wien 1986.

**Müller 2009**

Jürgen Müller, Der dritte Mann – Überlegungen zur Rezeptionsästhetik von Albrecht Dürers Zeichnung Das Frauenbad, in: Gernot Kamecke (Hg.), Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik, Berlin 2009.

**Murken/Murken 1991**

Axel Murken/Christa Murken, Von der Avantgarde bis zur Postmoderne: die Malerei des 20. Jahrhunderts, München 1991.

**Nadj 1990**

Anton Nadj, Otto Mauer und Rudolf Szyszkowitz, in: Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum (Hg.), Rudolf Szyszkowitz. Zeichnungen, Aquarelle, Druckgrafik aus der Monsignore Otto Mauer Sammlung (Kat. Ausst. Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien 1990), Wien 1990.

**Natter/Frodl 1994**

Tobias Natter/Gerbert Frodl (Hg.), auf-Brüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre (Kat. Ausst. Oberes Belvedere/Atelier im Augarten Wien 1994/1995), Wien 1994.

**Natter/Leopold 2012**

Tobias G. Natter/Elisabeth Leopold (Hg.), Nackte Männer. Von 1800 bis heute (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2012/2013), München 2012.

**Österreichische Galerie 1992**

Österreichische Galerie (Hg.), Ansichten. 40 Künstler aus Österreich im Gespräch mit Wolfgang Drechsler, Wien 1992.

**Nowotny 1968**

Fritz Nowotny, Über das 'Elementare' in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze, Wien 1968.

**Partsch 2002**

Susanna Partsch, 20. Jahrhundert I, Kunst-Epochen Band 11, Stuttgart 2002.

**Palma 1988**

Francisco Reyes Palma, Taller de la Gráfica Popular – Werkstatt für Volksgraphik, in: Wiener Festwochen (Hg.), Imagen de Mexiko, Wien 1988.

**Pedrocco 2000**

Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000

**Peithner-Lichtenfels 1994**

Bernhard Peithner-Lichtenfels, Persönliches, in: Fritz Martinz (Kat. Ausst. Galerie Peithner-Lichtenfels Wien/Prag 1994), Wien/Prag 1994.

**Peters/Prügel 2009**

Ursula Peters/Roland Prügel, Das Erbe des kritischen Realismus in Ost und West, in: Stephanie Barron/Sabine Eckmann (Hg.), Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, Köln 2009.

**Pochat 1986**

Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

**Pochat 2010**

Götz Pochat, Zeit im Bild und ihre Wahrnehmung. Bewegungsdarstellung, Erzählformen und Symbole in der bildenden Kunst, in: Ulrike Beckmann/Christian Friedl (Hg.), Zeit, Graz 2010.

**Reißer/Wolf 2003**

Ulrich Reißer/Norbert Wolf, 20. Jahrhundert II, Kunst-Epochen Band 12, Stuttgart 2003.

**Raum 1983**

Hermann Raum, Willi Sitte 1945-1982 (Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Berlin 1983), Berlin 1983.

**Richter 1993**

Horst Richter, Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1993.

**Rodriguez 1967a**

Antonio Rodriguez, José Clemente Orozco oder die Lösung des Widerspruchs im Zeichen des Prometheus, in: Antonio Rodriguez, Der Mensch in Flammen. Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1967.

**Rodriguez 1967b**

Antonio Rodriguez, Siqueiros – unlösliche Flamme der Unruhe und Widersetzlichkeit, in: Antonio Rodriguez, Der Mensch in Flammen. Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1967.

**Sachs-Hombach 2005**

Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005.

**Sabarsky 1987**

Serge Sabarsky, Otto Dix, (Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Wien 1987), München 1987.

**Sager 1973**

Peter Sager, Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973.

**Seipel/Fritz Wotruba Privatstiftung 2012**

Wilfried Seipel/Fritz Wotruba Privatstiftung (Hg.), Wotruba. Leben, Werk und Wirkung, Wien 2012.

**Schmied 1996a**

Wieland Schmied, Ein Land mit Eigenschaften, in: Wieland Schmied/Wolfgang Kos (Hg.), Malerei in Österreich 1945-1995. Die Sammlung Essl (Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1996), München 1996.

**Schmied 1996b**

Wieland Schmied, Francis Bacon. Das Bewußtsein der Gewalt, München 1996.

**Schmied 2002**

Wieland Schmied, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 6, München 2002.

**Schönwald 2005**

Rudolf Schönwald, Schrei der Metalle, Wien 2005.

**Schröder/Asendorf 1991**

Klaus Albrecht Schröder/ Christoph Asendorf (Hg.), Oskar Kokoschka 1896-1980, Wien 1991.

**Schuster/Seipel 2005**

Peter-Klaus Schuster/Wilfried Seipel (Hg.), Goya. Prophet der Moderne, Köln 2005.

**Skreiner 1994**

Wilfried Skreiner, Rudolf Szyszkowitz (1905-1976). Neuländer, Maler, Lehrer, in: Rudolf Szyszkowitz und seine Schüler, Graz/St. Martin 1994.

**Smola 2002**

Franz Smola, Die acht Jahrzehnte des Malers Karl Stark, in: Bernhard Hainz (Hg.), Karl Stark. Ein Leben für die Malerei, Salzburg 2002.

**Stanka 2012**

Elfriede Anna Stanka, Wiener Aktionismus. Voraussetzungen - Ereignisse - Situationen - Entwicklungen – Folgen, phil. Diss (unpubl.), Wien 2012.

**Stärk 1987**

Ekkehard Stärk, Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater und die Hysterie der Griechen. Quellen und Traditionen im Wiener Antikenbild seit 1900, München 1987.

**Stoichita 1998**

Victor I. Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

**Street 2013**

Ben Street, Lucian Freud: Eine Chronologie, in: Sabine Haag/Jasper Sharp (Hg.), Lucian Freud 1922-2011 (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum, Wien 2013/2014), München 2013.

**Sylvester 1997**

David Sylvester, Gespräche mit Francis Bacon, München 1997.

**Tibol 1966**

Raquel Tibol, David Alfaro Siqueiros, Dresden 1966.

**Unger/Sterk 1981**

Heinz Rudolf Unger/Robert Sterk (Hg.), Zeitungsblätter: Künstler zeichnen für heute, Wien 1981.

**Vereinigung Bildender Künstler, Wiener Secession 1986**

Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985, Wien 1986.

**Waldmann/Schneider-Lengyel 1945**

Emil Waldmann/Ilse Schneider-Lengyel, Auguste Rodin 1840-1917, Wien 1945.

**Warr/Jones 2005**

Tracey Warr/Amelia Jones (Hg.), Kunst und Körper, Berlin 2005.

**Werkner 1996**

Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich: 1945 – 1995 (Symposion der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien im April 1995), Wien 1996.

**Winkler/Erling 1995**

Johann Winkler/Katharina Erling, Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906-1929, Salzburg 1995.

**Wolf 2002**

Norbert Wolf, 19. Jahrhundert, Kunst-Epochen Band 10, Stuttgart 2002.

**Zimmermann 1980**

Rainer Zimmermann, Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925 bis 1975, Düsseldorf/Wien 1980.

**Wittgenstein 1963<sup>1</sup>**

Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung, Berlin 1963.

**Internetquellen****Ortega 1978**

José Ortega Y Gasset, Der Aufstand der Massen, Gesammelte Werke Band III, Stuttgart 1978 (15.02.2015), URL: [http://philosophie.hfg-  
karlsruhe.de/sites/default/files/der\\_aufstand\\_der\\_massen\\_.pdf](http://philosophie.hfg-karlsruhe.de/sites/default/files/der_aufstand_der_massen_.pdf).

**Wenke 1954**

Willi Wenzke, Wiens Messe wirbt, in: Die Zeit Archiv, Jahrgang 1954, Ausgabe 08, (14. 01.2014), URL: <http://www.zeit.de>.

**Salzburg Global Seminar**

Geschichte Schloss Leopoldskron: URL: [http://www.schloss-  
leopoldskron.com/ueber-das-schloss-leopoldskron/salzburg-global-seminar.html](http://www.schloss-leopoldskron.com/ueber-das-schloss-leopoldskron/salzburg-global-seminar.html)  
(14.02. 2015).

## Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Fritz Martinz, 1966.

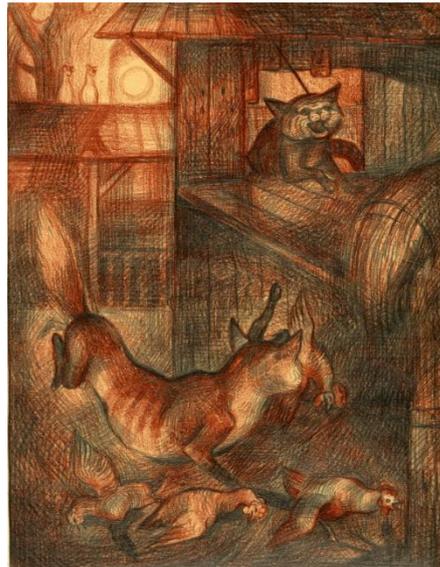


Abb. 2 und Abb. 3: Fritz Martinz, Reineke Fuchs, 1941, Bleistift und Röteln auf Papier, 29,7 x 21 cm.

### ERINNERUNGEN AN RSZ

ICH DENKE AN RSZ:  
AN DAS ERSTE ZUSAMMENTREFFEN IM HERBST  
DES JAHRES 1939 AN DER KUNSTGEWERBE -  
SCHULE IN GRAZ: AN SEINE HINWEISE AUF  
MEINE MITGEBRACHTEN ARBEITEN.  
ICH DENKE AN SEINE VORSICHTIG GESTELLTEN  
FRAGEN - AN DIE GESPRÄCHE ÜBER DIE FREUDEN  
UND SCHWIERIGKEITEN, DIE EIN SCHÖPFERISCHES  
TUN BEINHALTEN.  
ICH DENKE AN DIE DÜSTEREN KRIEGSZEITEN - WO  
RSZ UND VIELE - SO WIE AUCH ICH - TÄGLICH AUF  
DIE EINBERUFUNG WARTEN MUSSEN! WIE RSZ,  
UND SELBST STARK ES ORGANISATORISCH GELUNGEN  
IST FÜR MICH EINEN EINJÄHRIGEN EINBE-  
RUFUNGS AUFSCHUB ZU ERREICHEN.  
ICH DENKE AN DIE TROSTREICHEN BRIEFE VON  
RSZ, AN DIE FRONT - AN MICH.  
ICH DENKE AN DIE KLUGE STELLUNGNAHME ZUR  
DARAUFGEKOMMENEN WELTPOLITIK - DIE FÜR MICH  
WIRKSAM AUFGENOMMEN WURDE.  
ODER WIE RSZ - BEI EINEM KONTRÖLLE-  
SUCH DES DAMALIGEN REICHSUNTERRICHTS-  
MINISTER RUST "DER AUF DEN BILDERN DES  
MALERS HANS WOLF - ZU VIELE OSTISCHE"  
TYPEN KRITISIERTE EINE KLARE ANTWORT  
WURDE: IN DEM ER AUF DIE SELBST DAR-  
STELLUNGEN VON REMBRANDT HIN WIES - DER  
SO WIE AUCH DER MALER WOLF SEIN TYP FÜR  
SEINE KOMPOSITIONEN UNTER GEBRACHT HAT.  
DIESER KOMMENTAR - WURDE VON DIESEM MINISTER  
SCHWEIGEND AKZEPTIERT.

ICH DENKE, WIE RSZ NACH DEM KRIEG MICH  
VORSICHTIG FÜR EINEN AKADEMIE X B -  
SCHLUSS IN WIEN MOTIVIERTE UND MIR  
PARIS GÜTERSLOH ALS LEHRER EMPFOHLEN  
HAT.

ALLES DAS - AUS MEINEN ERINNERUNGEN  
- DIE REICHHALTIGER SIND ALS DER  
OBEN GESCHRIEBENE TEXT, HAT MIR  
BEWIESEN, ES WAR GUT - ES WAR SEHR  
RICHTIG.

DAS BEWAHRE ICH - VERPFLICHTEND  
AUF!

Fritz Martinz  
Wien, März 1994



Abb. 5: Fritz Martinz, Tiere im Krieg, 1945,  
Farbstift auf Papier, 42 x 31 cm.



Abb. 6: Fritz Martinz, Pferde im Krieg, 1946,  
Farbstift auf Papier, 42 x 31 cm.



Abb. 7: Fritz Martinz, Akt, 1947, Aquarell auf Papier, 60 x 50 cm (recto).



Abb. 8: Fritz Martinz, Akt, 1947, Aquarell auf Papier, 60 x 50 cm (verso).



Abb. 9: Fritz Martinz, Pferde (Akademie), 1949, Öl auf Leinwand, 71 x 51 cm.



Abb. 10: Fritz Martinz, Pferdekompotion (Akademiebild), Öl auf Hartfaserplatte, 73 x 90 cm.



Abb. 11: Fritz Martinz, Pferde (Akademiebild), Öl auf Hartfaserplatte, 42 x 66 cm.



Abb. 12: Franz Marc, Weidende Pferde IV (Die roten Pferde), 1911, Öl auf Leinwand, 121 x 183 cm, Privatbesitz.



Abb. 13: Fritz Martinz, Akademietiger, 1950, Öl auf Leinwand, 58 x 75,5 cm.



Abb. 14: Fritz Martinz, Hirsche in der Landschaft, 1950, Öl auf Hartfaserplatte, 60 x 90 cm.



Links: Abb. 15: Fritz Martinz, Die Wildfütterstelle, 1951, Öl auf Leinwand, 100 x 110 cm, Freunde der Secession.



Rechts: Abb. 16: Fritz Martinz, Drei Hirsche im Vordergrund, 1952, Öl auf Leinwand, 90 x 125 cm.

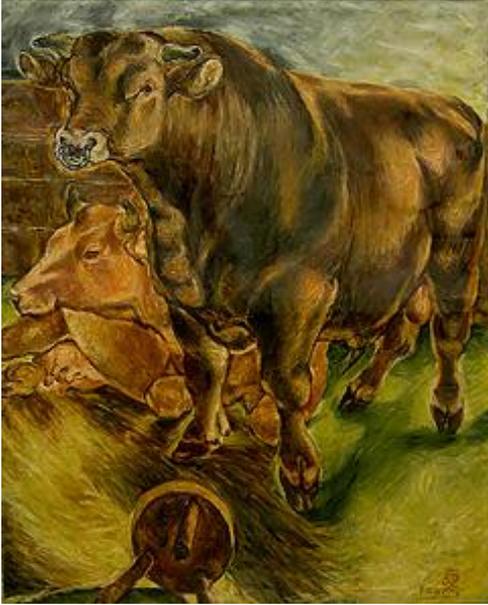


Abb. 17: Fritz Martinz, Stierbild, 1952, Öl auf Leinwand, 177 x 143 cm.

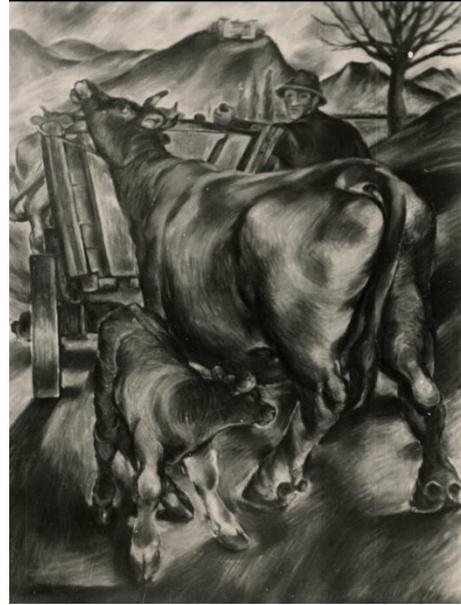


Abb. 18: Fritz Martinz, Evakuierung, 1953, Öl auf Leinwand, 190 x 150 cm (vernichtet).

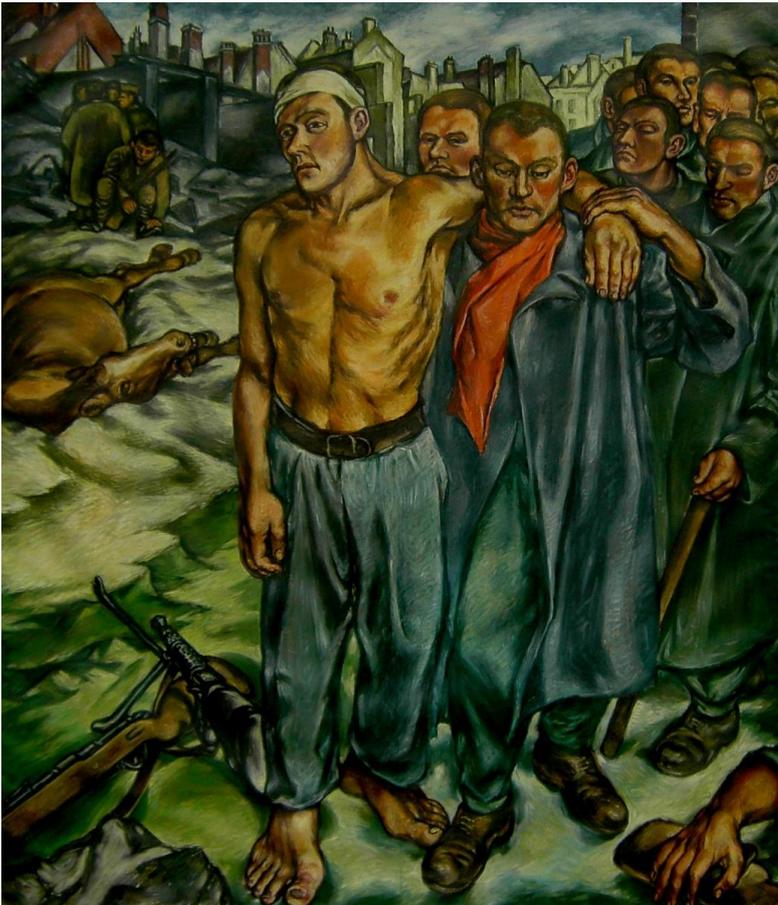


Abb. 19: Fritz Martinz, Finale, 1953, Öl auf Leinwand, 198 x 170 cm.



Abb. 20: Fritz Martinz, Netzflicker, 1953, Pinselzeichnung, 64 x 46 cm.



Abb. 21: Fritz Martinz, Werftarbeiter, 1953, Pinselzeichnung, 64 x 46 cm.

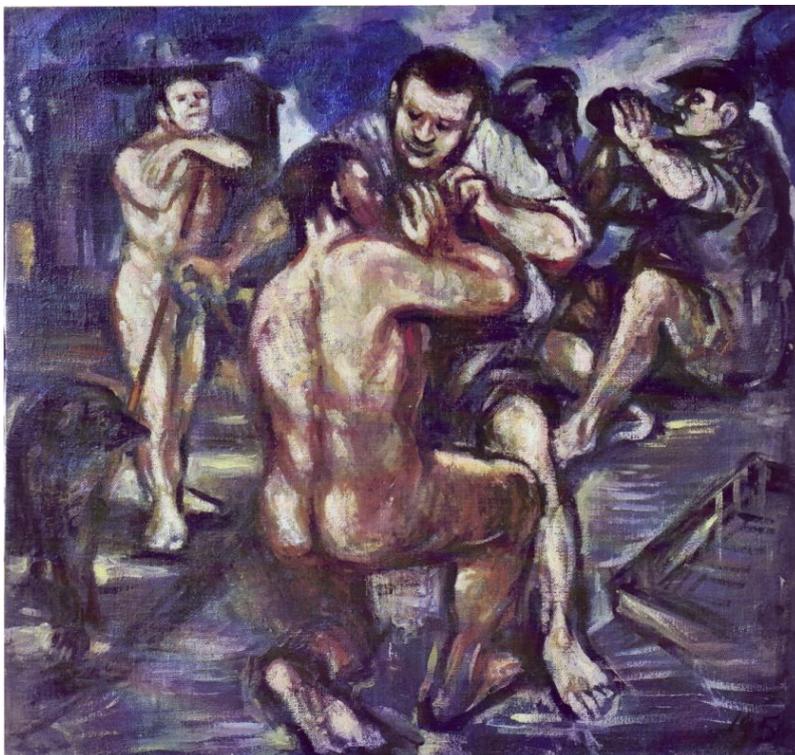


Abb. 22: Fritz Martinz, Badende Männer an der Donau, 1953/54, Öl auf Leinwand, 102 x 95 cm.



Abb. 23: Gustave Courbet, Die Ringkämpfer, 1853, Öl auf Leinwand, 252 x 199 cm, Museum der Schönen Künste, Budapest.



Abb. 24: Fritz Martinz, Gefangennahme, 1954, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.



Abb. 25: Fritz Martinz, Kreuzigung, 1954, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm.



Abb. 26: Fritz Martinz, Grablegung, 1954, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm.



Abb. 27: Tizian, Ecce Homo, Öl auf Leinwand, 242 x 361 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 28: Paolo Veronese, Gastmahl im Hause Levi, 1573, Öl auf Leinwand, 555 x 1280 cm, Accademia, Venedig.



Abb. 29: Otto Dix, Der Krieg, 1929-1932, Triptychon mit Predella, Mischtechnik auf Holz, Flügel: je 204 x 102 cm; Mitteltafel: 204 x 204 cm, Predella: 60 x 204 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.



Abb. 30: Madame d'Ora (Dora Kallmus), Schlachthäuser in Paris 1946-1948, s/w Fotografie, Serie von 32 Aufnahmen, Sammlung mumok, Wien.

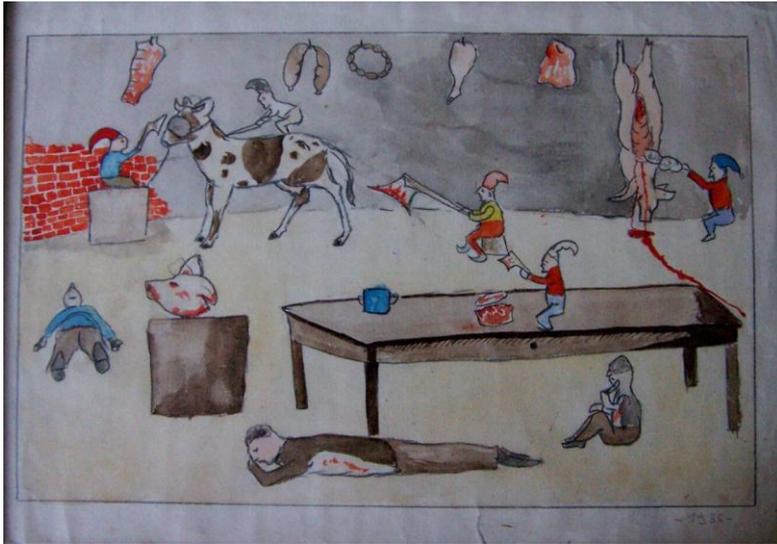


Abb. 31: Fritz Martinz, Zwergenschlachthaus, 1935, Buntstift auf Papier, 24 x 36 cm.

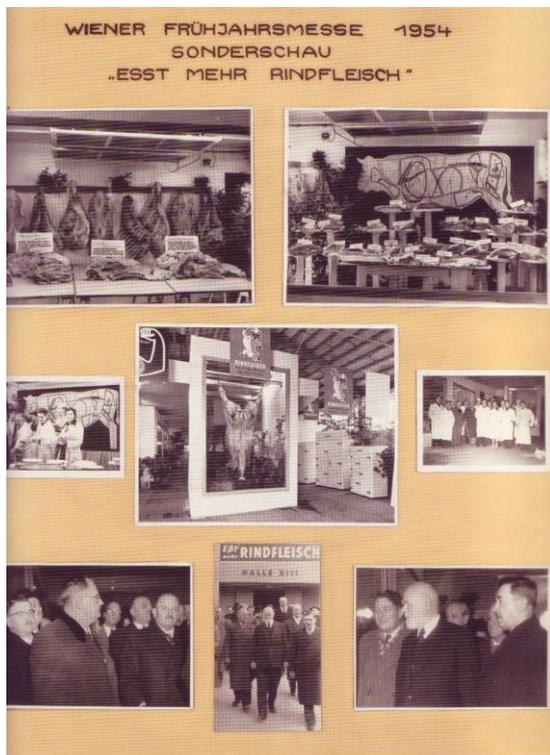


Abb. 32: „Eßt mehr Rindfleisch“, 1954, Bundesinnung der Fleischer, Wiener Frühjahrsmesse, Gelatin Silber Prints, 70 x 58 cm, Privatsammlung.

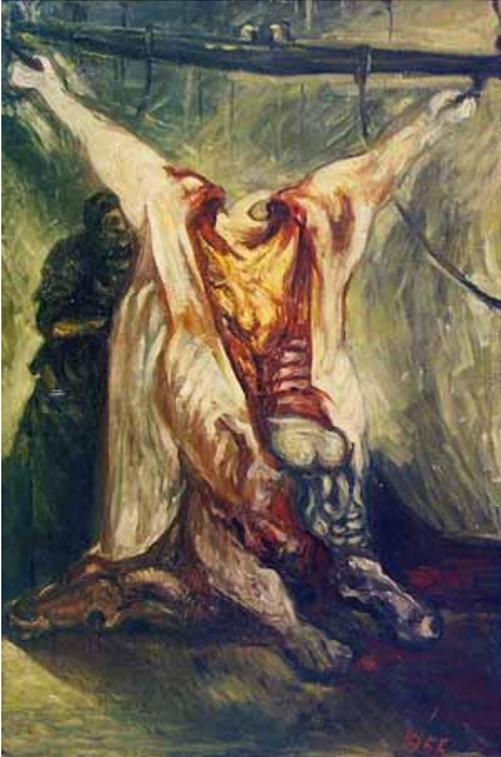


Abb. 33: Fritz Martinz, Schlachthaus - Pendant, 1955, Öl auf Leinwand, 99 x 66 cm.



Abb. 34: Rembrandt, Der geschlachtete Ochse, 1655, Öl auf Holz, 94 x 69 cm, Louvre, Paris.



Abb. 35: Lovis Corinth, Geschlachteter Ochse, 1905, Öl auf Leinwand, 160 x 110 cm, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg.



Abb. 36: Fritz Martinz, Kleines Schlachthaus, 1955, Öl auf Leinwand, 37 x 62 cm, Belvedere, Wien.



Abb. 37: Fritz Martinz, Großes Schlachthaus, 1955, Öl auf Leinwand, 230 x 280 cm.



Abb. 38: Fritz Martinz, Schlachthaus, 1955, Öl auf Leinwand, 180 x 143 cm.



Abb. 39 und Abb. 40: Fritz Martinz, Schlachthaus, 1955, Lithographie, je 86 x 61 cm.



Links: Abb. 41: Fritz Martinz, Blatt aus der Serie „Ephesisches Fries“, 1956, Schwarze Kreide, 43 x 30,5 cm, Wien Museum, Wien.

Rechts: Abb. 42: Apotheose des Lucius Verus, nach 169 n. Chr., Parthermonument, Ephesos Museum, Wien.



Links: Abb. 43: Fritz Martinz, Blatt aus der Serie „Ephesisches Fries“, 1956, Schwarze Kreide, 43 x 30 cm.

Rechts: Abb. 44: Schlachtenszene, Schwertkämpfer, Mitte 2. Jh. n. Chr., Parthermonument, Ephesos Museum, Wien.



Abb. 45: Fritz Martinz, Fünf braune Äpfel, 1956, Öl auf Hartfaserplatte, 53,5 x 60 cm.



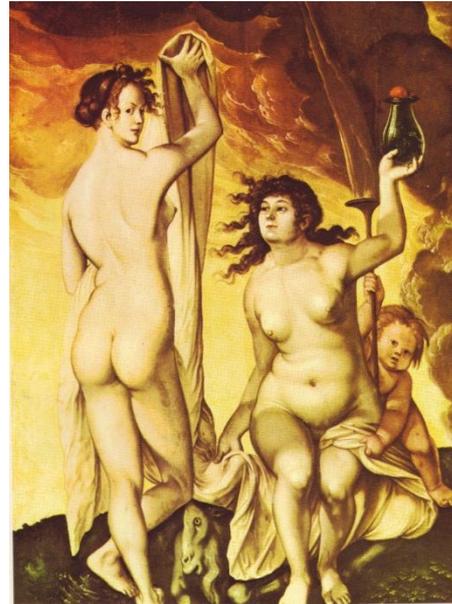
Abb. 46: Fritz Martinz, Toter Truthahn, 1956/57, Öl auf Leinwand, 107 x 99 cm.



Abb. 47: Fritz Martinz, Männliche Figuren im Raum (Gymnasion), 1957, Öl auf Leinwand, 86 x 83 cm.



Abb. 48: Fritz Martinz, Maler und zwei Modelle, 1958, Öl auf Leinwand, 190 x 150 cm.



Links: Abb. 49: Fritz Martinz, Zwei Frauen vor einem Spiegel, 1958, Öl auf Leinwand, 220 x 127 cm.  
Rechts: Abb. 50: Hans Baldung Grien, Zwei Hexen, 1523, Öl auf Holz, 65 x 46 cm, Städel, Frankfurt.



Links: Abb. 51: Fritz Martinz, Eine sitzende und eine stehende weibliche Figur (Trude u. Traute), 1959, Öl auf Leinwand, 180 x 150 cm.  
Rechts: Abb. 52: Lovis Corinth, Porträt Herbert Eulenberg, 1918, Öl auf Leinwand, 71 x 50 cm, museum kunst palast Gemäldegalerie Düsseldorf.



Abb. 53: Fritz Martinz, Liebesgarten, 1959/60, Öl auf Leinwand, 250 x 380 cm.



Abb. 54: Luca Signorelli, Die Auferstehung der Toten (Detail), 1504, Fresko, Cappella di San Brizio, Dom, Orvieto.



Abb. 55: Peter Paul Rubens, Venusfest, um 1636/37, Öl auf Leinwand, 217 x 358 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

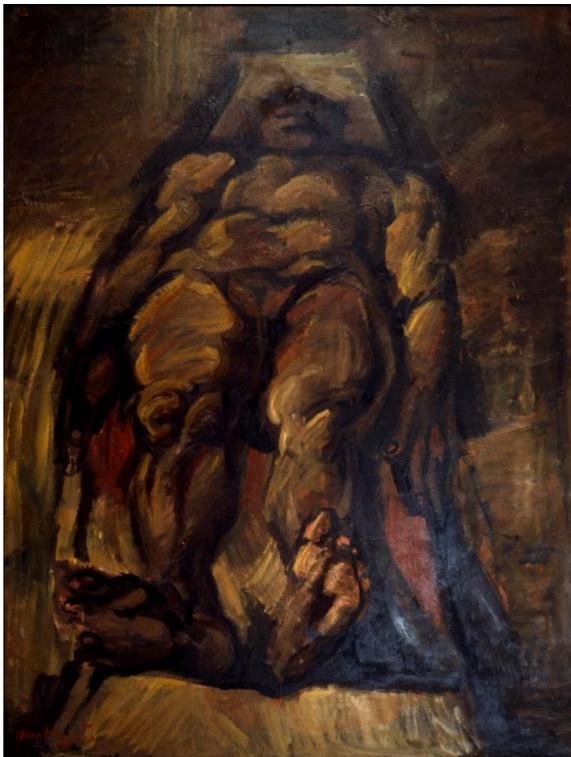


Abb. 56: Fritz Martinz, Liegender Mann (Hrdlicka), 1960, Öl auf Leinwand, 170 x 130 cm.



Abb. 57: Andrea Mantegna, Beweinung Christi, etwa 1475 bis 1478, Tempera auf Holz, 66 x 81 cm, Pinacoteca die Brera, Mailand.

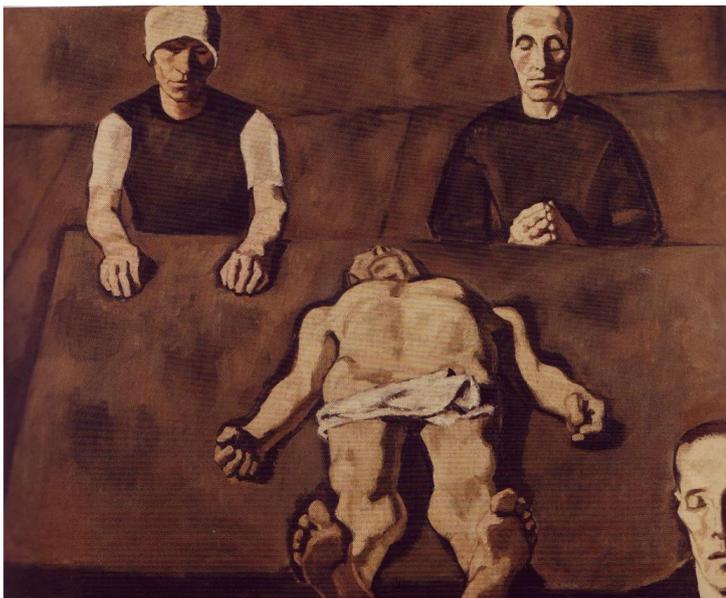


Abb. 58: Albin Egger-Lienz, Pietà, 1926, Öl auf Leinwand, 173 x 231 cm, Leopold Museum, Wien.



Abb. 59: Ausstellungsansicht Wiener Kunsthalle, Zedlitzgasse 1960.



Abb. 60: Fritz Martinz, Liebespaar, 1961, Öl auf Leinwand, 230 x 80 cm.



Abb. 61: Fritz Martinz, Schreitender, 1961, Öl auf Leinwand, 200 x 83 cm.



Abb. 62: Fritz Martinz, Torso, 1958, Bronze, 24 x 11 x 7 cm.



Abb. 63: Hendrick Goltzius, Der große Herkules, 1589, Radierung, 56,1 x 40,2 cm, Albertina, Wien.

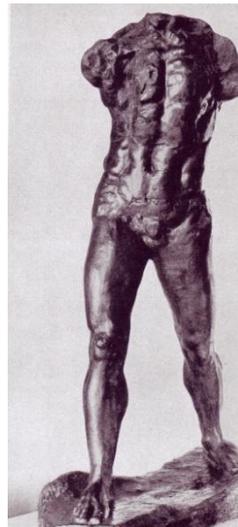


Abb. 64: Auguste Rodin, Schreitender, 1899, Bronze, 84,5 x 59,5 x 26,5 cm, Musée Rodin, Paris.



Abb. 65: Fritz Martinz, Sitzender Trinker (Studie), 1962, Öl auf Leinwand, 69,5 x 69,5 cm.

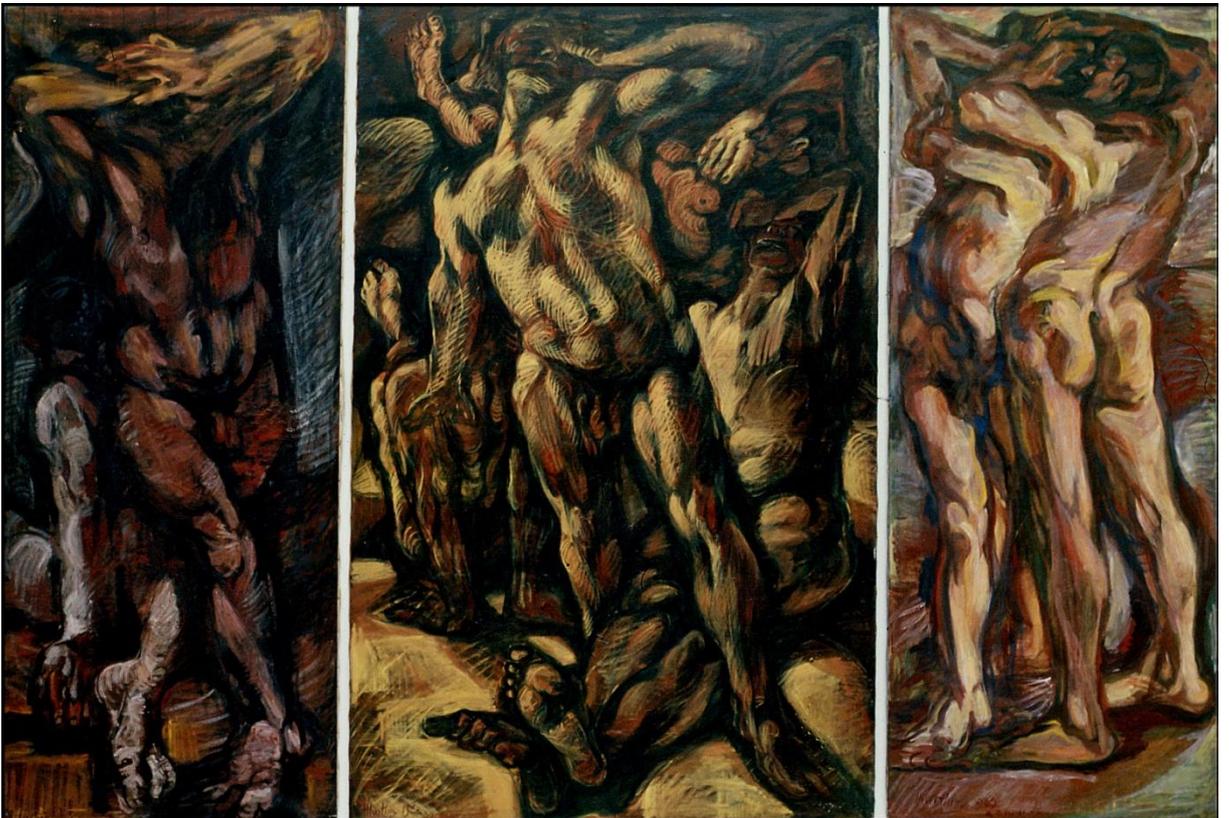


Abb. 66: Fritz Martinz, Trinkertriptychon, 1962, Öl auf Leinwand, linke Tafel: 200 x 83 cm, Mitteltafel: 203 x 126 cm, rechte Tafel: 205 x 82 cm.



Abb. 67: Fritz Martinz, Zwei Frauen am Ufer der Mur, 1963, Öl auf Leinwand, 170 x 145 cm.



Abb. 68: Fritz Martinz, Badender, Fleischträger II, Das Bad, (Triptychon), 1963.  
Linke Tafel: Badender - Pendant zu Fleischträger II, 1963, Öl auf Papier auf Leinwand, 200 x 150 cm.  
Mitteltafel: Fleischträger II, 1963, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.  
Rechte Tafel: Das Bad - Pendant zu Fleischträger II, 1963, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm.



Abb. 69: Fritz Martinz, Fleischträger, 1964, Öl auf Leinwand, 203 x 124 cm, Privatbesitz.



Abb. 70: Fritz Martinz, Großes Männerbild (Imponiergehabe des Mannes Juni 1965), 1965, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.



Abb. 71: Auguste Rodin, Sitzender Mann, um 1880, Wachs, 38 x 22 x 19 cm, Musée Rodin, Paris.



Abb. 72: Auguste Rodin, Die Kauernde, 1882, Bronze, 84 x 60 x 50 cm, Musée Rodin, Paris.

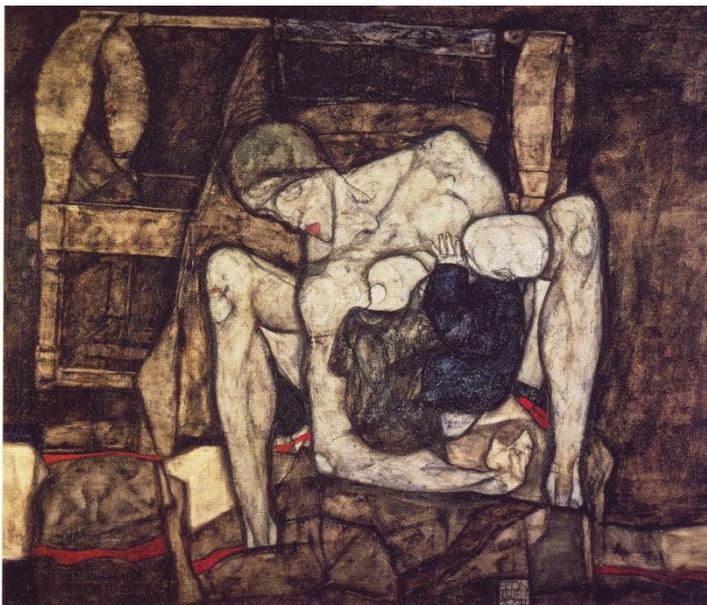


Abb. 73: Egon Schiele, Blinde Mutter, 1914, Öl auf Leinwand, 99,5 x 120,4 cm, Leopold Museum, Wien.



Abb. 74: Fritz Martinz, Liebesgarten III, 1965, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.



Links: Abb. 75: Fritz Martinz, Liegende Frau senkrecht, 1966, Öl auf Leinwand, 200 x 82 cm, Privatbesitz.



Rechts: Abb. 76: Fritz Martinz, Hohes Frauenbild, 1966/67, Öl auf Leinwand, 200 x 82 cm.



Abb. 77: Fritz Martinz, Fleischträger 1966, Öl auf Leinwand, 199 x 150 cm.



Abb. 78: Fritz Martinz, Große Fleischhalle, 1966, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm.



Abb. 79: Fritz Martinz, Rinderschädel, 1966,  
Öl auf Leinwand, 99 x 125 cm.



Abb. 80: Fritz Martinz, Tierkörper  
(Schweinestillleben Juni 1966), 1966,  
Öl auf Leinwand, 99 x 125 cm.



Abb. 81: Fritz Martinz, Ein Strand (Das Bad), 1967,  
Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm.

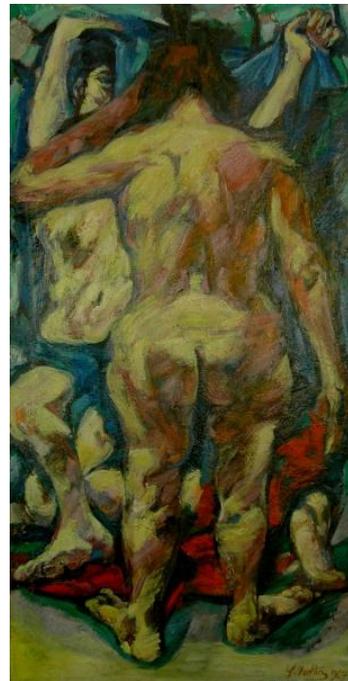


Abb. 82: Fritz Martinz, Frauen mit roten  
und blauen Tüchern, 1967,  
Öl auf Leinwand, 193 x 99 cm.



Abb. 83: Fritz Martinz, Maler und Modell, 1967, Öl auf Leinwand, 190 x 170 cm.



Abb. 84: Max Beckmann, Kasbek, 1923, Kaltnadelradierung, 49,4 x 21,2 cm.



Abb. 85: Max Beckmann, Argonauten, 1949-50, Öl auf Leinwand, Mittelbild: 205,8 x 122 cm, linker und rechter Flügel: 184,1 x 85,1 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 86: Fritz Martinz, Badender Fleischer - Hockender Mann, 1963/64/1968, Öl auf Leinwand, 211 x 126 cm.



Abb. 87: Fritz Martinz, Männerakte, 1968, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, Sammlung Bank Austria, Wien.



Abb. 88: Fritz Martinz, Männerbad II, 1968, Öl auf Leinwand, 204 x 170 cm, MUSA, Wien.



Abb. 89: Fritz Martinz, Männerbad mit Rückenakt, 1968, Öl auf Leinwand, 200 x 151 cm, Privatbesitz.



Abb. 90: Fritz Martinz, Strandbild - Der große Strand, 1968, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm.



Abb. 91: Fritz Martinz, Großes Negerbild, 1968, Öl auf Leinwand, 200 x 170 cm (verschollen).



Abb. 92: Fritz Martinz, Läuferbild, 1968, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.



Abb. 93: Fritz Martinz, Großes Boxerbild, 1969, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.



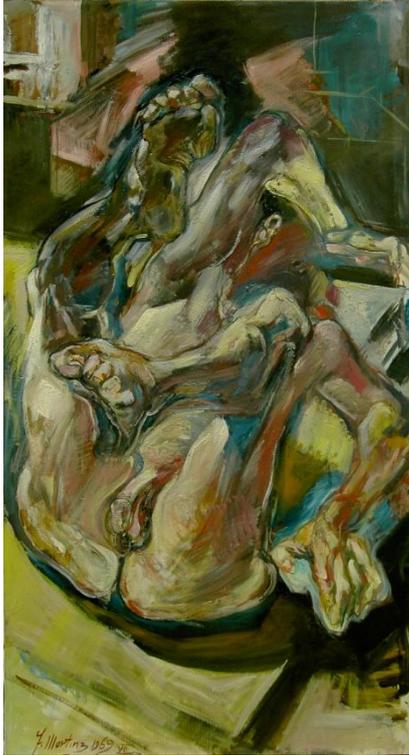
Abb. 94: Fritz Martinz, Hockend - wartende Männer, 1969, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.



Abb. 95: Fritz Martinz, La maison des fous (Irrenhaus), 1969, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.



Abb. 96: Raffael, Die Schule von Athen, 1510-1511, Fresko, Stanzen, Vatikan.



Links: Abb. 97: Fritz Martinz, Gestürzter (Studie zu Irrenhaus), 1969, Öl auf Leinwand, 145 x 78 cm.  
Rechts: Abb. 98: Fritz Martinz, Stehende Frau unter Rotlicht, 1969, Öl auf Leinwand, 200 x 60 cm,  
Privatsammlung.



Abb. 99: Fritz Martinz, Männerbad (Sich ausziehender Mann/Mondlandung 20.-21. Juli 1969), 1969,  
Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.



Abb. 100: Fritz Martinz, Männerbad mit Attribut (Zeitung), 1969, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.



Abb. 101: Fritz Martinz, Hockende, 1965/1967/1970, Öl auf Leinwand, 125 x 105 cm.

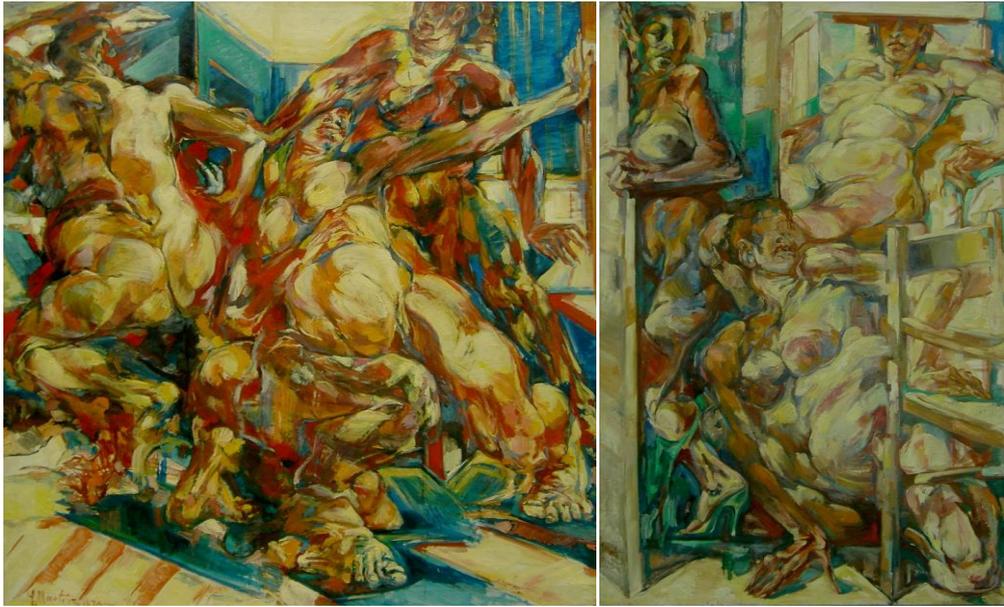


Abb. 102: Fritz Martinz, Frauen im Atelier I und Pendant, 1970, Öl auf Leinwand, 2teilig, 200 x 200 cm, 200 x 135 cm.



Abb. 103: Fritz Martinz, Frauen im Atelier II, 1970, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.



Abb. 104: Fritz Martinz, Frauenbad, 1970, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.



Abb. 105: Fritz Martinz, Frau mit Strümpfen und Perücke, 1970, Öl auf Leinwand, 190 x 100 cm.



Links: Abb. 106: Fritz Martinz, Schwangere (Torso), 1971, Öl auf Hartfaserplatte, 145 x 77 cm.  
Rechts: Abb. 107: Fritz Martinz, Männlicher Torso (Der Spiegel-Ich selbst), 1971, Öl auf Hartfaserplatte, 159 x 77 cm.



Links: Abb. 108: Fritz Martinz, Schwangere vor Spiegel/Vorderansicht, 1971, Öl auf Leinwand, 210 x 100 cm.  
Rechts: Abb. 109: Fritz Martinz, Schwangere vor Spiegel/seitlich, 1971, Öl auf Leinwand, 200 x 108 cm.



Abb. 110: Fritz Martinz, Lebensalter der Frau, 1971, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm.



Abb. 111: Fritz Martinz, Frau mit Modestiefel, 1971, Öl auf Leinwand, 165 x 75 cm.



Abb. 112: Fritz Martinz, Frau vor Autodecke, 1972, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.

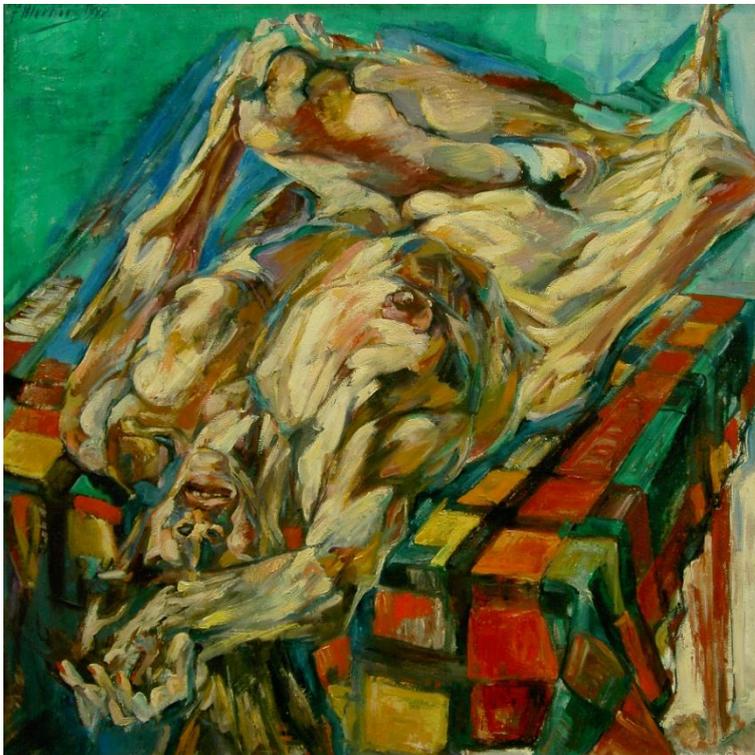
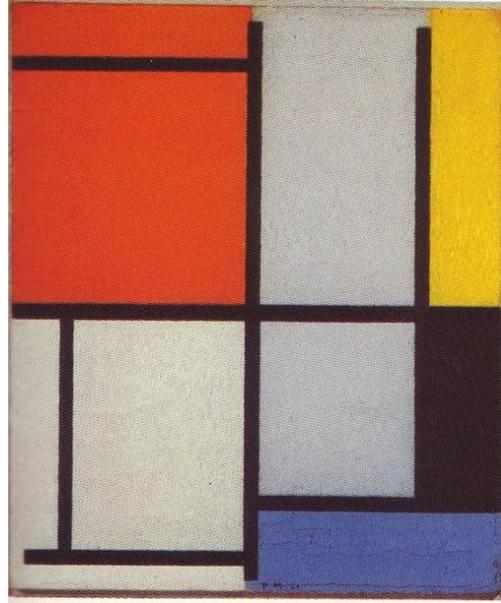


Abb. 113: Fritz Martinz, Liegende auf einem Tisch, (März/April) 1972, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.



Links: Abb. 114: Egon Schiele, Bildnis Poldi Lodzinsky, 1910, Öl auf Leinwand, 112 x 38 cm, Privatbesitz.

Rechts: Abb. 115: Piet Mondrian, Tableau 3 mit Orange-Rot, Gelb, Schwarz, Blau und Grau, 1921, Öl auf Leinwand, 49,5 x 41,5 cm, Kunstmuseum Basel.



Abb. 116: Egon Schiele, Weiblicher Akt auf kariertem Tuch, 1911, Aquarell und Bleistift auf Papier, 48 x 31,5 cm, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz.



Abb. 117: Lovis Corinth, Liegender weiblicher Akt, 1907, Öl auf Leinwand, 96 x 120,5 cm, Belvedere, Wien.



Links: Abb. 118: Fritz Martinz, Große Rauchende, 1972, Öl auf Leinwand, 182 x 76 cm, Privatbesitz.  
Rechts: Abb. 119: Fritz Martinz, Kleine Rauchende, 1972, Öl auf Leinwand, 153 x 48 cm (verschollen).



Abb. 120: Fritz Martinz, Fleischabfall, 1972, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.



Abb. 121: Fritz Martinz, Schweineschlachten, 1972, Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm, Privatbesitz.



Abb. 122: Fritz Martinz, Wiener Neustädter Schlachthalle, 1973, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.



Abb. 123: Fritz Martinz, Das Hyänenbild, 1971, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.



Links: Abb. 124: Fritz Martinz, Hundebild, 1973, Öl auf Leinwand auf Spanplatte, ca. 129,5 x 35 cm.  
Rechts: Abb. 125: Oskar Kokoschka, Der Tigerlöwe, 1926, Öl auf Leinwand, 96 x 129 cm, Belvedere, Wien.



Abb. 126: Fritz Martinz, Dressur, 1973, Öl auf Leinwand, 212 x 130 cm (verschollen).



Links: Abb. 127: Fritz Martinz, Die Figur des Herrn Dr. V. Matejka, 1973, Öl auf Leinwand, 198 x 76,5 cm, Wien Museum.

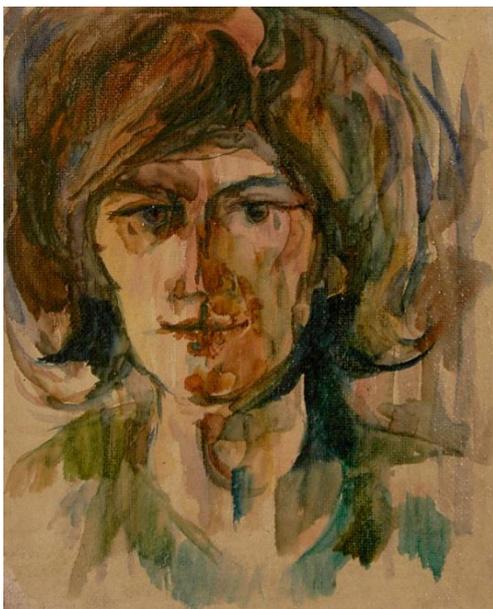
Rechts: Abb. 128: Viktor Matejka neben einem Gemälde von Fritz Martinz, Kunstschule Lazarettgasse Wien, 1972, Foto: Walter Sebastian. Nachlass Fritz Martinz.



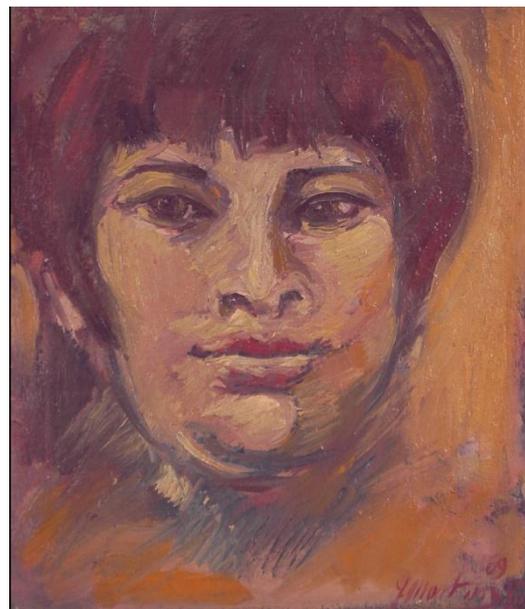
Abb. 129: Fritz Martinz, Stehende Figur des Peter Gröger, 1959, Öl auf Leinwand, 200 x 80 cm, Privatbesitz.



Abb. 130: Fritz Martinz, Freunde, 1960/Juni 1961, Öl auf Leinwand, 179 x 144 cm.



Links: Abb. 131: Fritz Martinz, Margit (Kopfserie), 1963, Öl auf Leinwand, 34,5 x 28 cm.



Rechts: Abb. 132: Fritz Martinz, Porträt Gitti K. (Kopfserie), Aug.-Sept. 1969, Öl auf Sperrholzplatte, 35,5 x 30 cm.



Links: Abb. 133: Fritz Martinz, Kinderfigur (Dorothea), 1973, Öl auf Leinwand, 145 x 47,5 cm.  
Rechts: Abb. 134: Fritz Martinz, Kinderkopf (Dorothea), 1976, Öl auf Leinwand, 39 x 31 cm.



Abb. 135: Fritz Martinz, Umweltfries - Straßenbild (Demonstration), 1970, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm (verschollen).



Abb. 136: Fritz Martinz, Anatomie (Erschossene Demonstranten), 1970, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm (verschollen).



Abb. 137: Fritz Martinz, Straßenarbeiter (Umwelt), 1972, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, Privatbesitz.

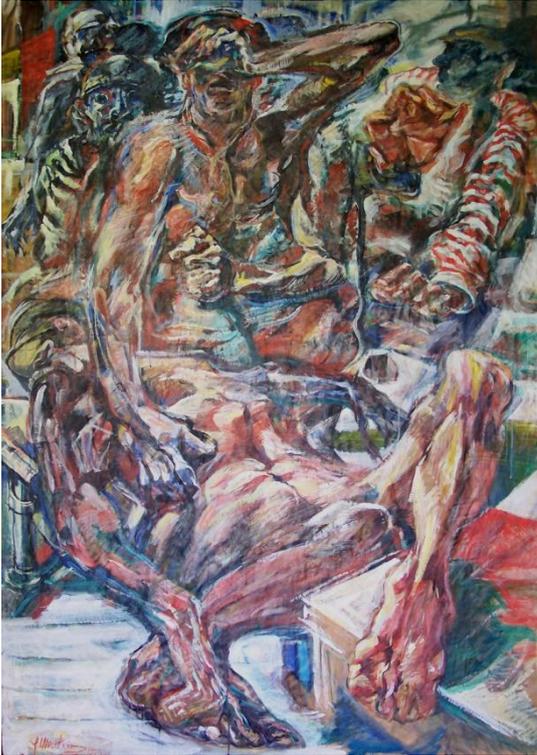


Abb. 138: Fritz Martinz, Unfall (Umweltfries), 1974, Acryl auf Papier, 195,5 x 135 cm.



Abb. 139: Karl-Erich Müller, Monteur, 1964, Öl auf Leinwand, 45,5 x 35 cm. Halle/S., Staatliche Galerie Moritzburg.



Abb. 140: Willi Neubert, Schachspieler, 1965, Öl auf Leinwand, 142 x 120 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.



Abb. 141: Fritz Martinz, Der Rote Reiter, 1973, Öl auf Leinwand, 175 x 157 cm.



Abb. 142: Fritz Martinz, Große Pferdekomposition, 1976, Öl auf Leinwand, 250 x 380 cm, Alt-Erlaa.



Abb. 143: Fritz Martinz, Große Pferdekomposition, 1976, Öl auf Leinwand, 250 x 380 cm, Alt-Erlaa.



Abb. 144: Peter Paul Rubens, Der Tod des römischen Konsuls Decius Mus in der Schlacht, 1617, Öl auf Leinwand, 289 x 518 cm, Liechtenstein Museum, Wien.



Abb. 145: Fritz Martinz, Die große Jagd, 1975, Öl auf Leinwand, 2teilig, 118 x 210 cm, 150 x 150 cm.

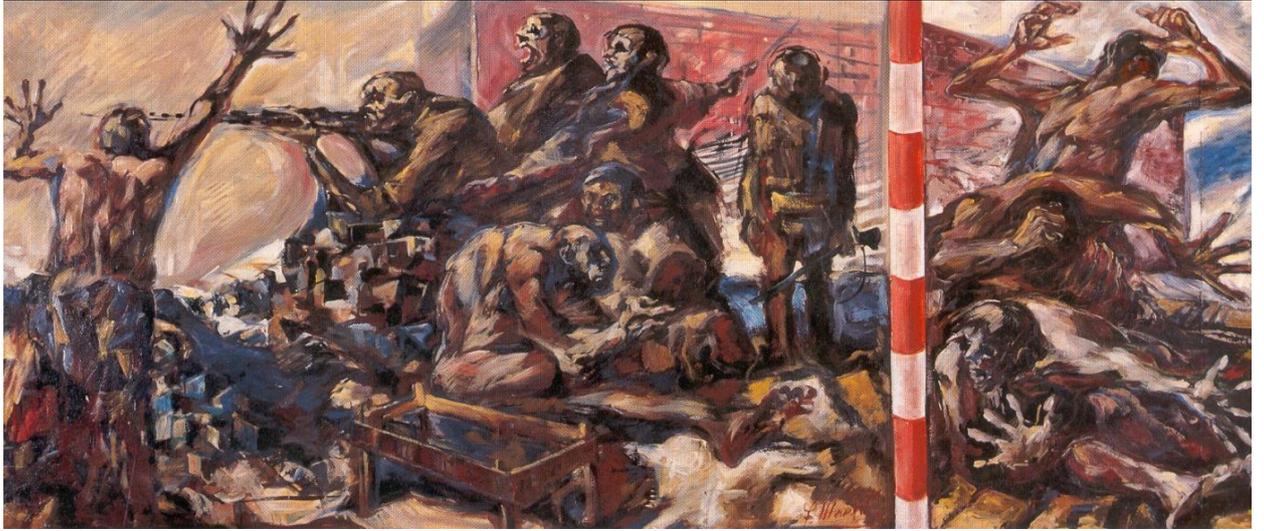
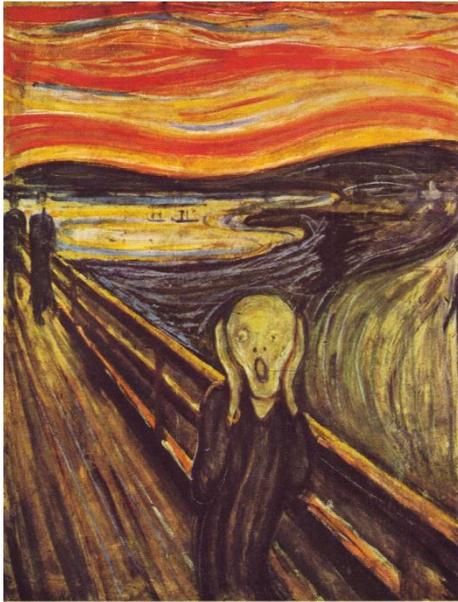


Abb. 146: Fritz Martinz, Ein Bericht '76, 1976, Öl auf Hartfaserplatte, 75 x 182 cm, Privatbesitz.



Abb. 147: Fritz Martinz, Die große Erschießung (Wer weiß davon, Berichte, Katastrophen), 1976, Öl auf Leinwand, 200 x 140 cm.



Links: Abb. 148: Edvard Munch, Der Schrei, 1893, Öl auf Karton, 91 x 74 cm, Nationalgalerie, Oslo.  
Rechts: Abb. 149: Sergej Eisenstein, Szene aus dem Film Panzerkreuz Potemkin, 1925.



Abb. 150: John Heartfield, Wahlplakat für die Kommunistische Partei, 1928.



Abb. 151: Fritz Martinz, Der Abfall (Berichte), 1977, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.



Abb. 152: Fritz Martinz, Abbau (Gerüster), 1975, Öl auf Leinwand, 195 x 135 cm.



Abb. 153: Fernand Léger, Les constructeurs à l'aloès, 1951, Öl auf Leinwand, 165 x 200 cm, Musée Fernand Léger, Biot.



Abb. 154: Fritz Martinz, Der Fund (Arbeiter finden bei Grabungen einen Menschenschädel - Vorarbeit zu Eingeweide einer Stadt), 1978, Öl auf Leinwand, 180 x 150 cm.

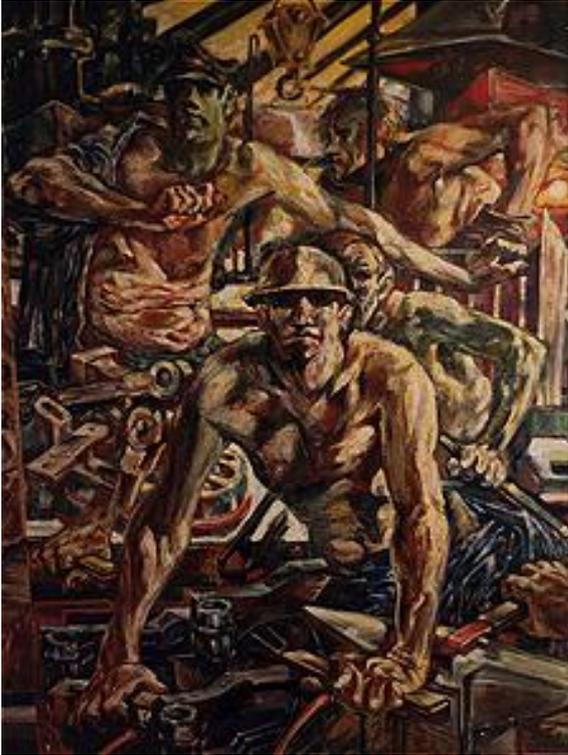


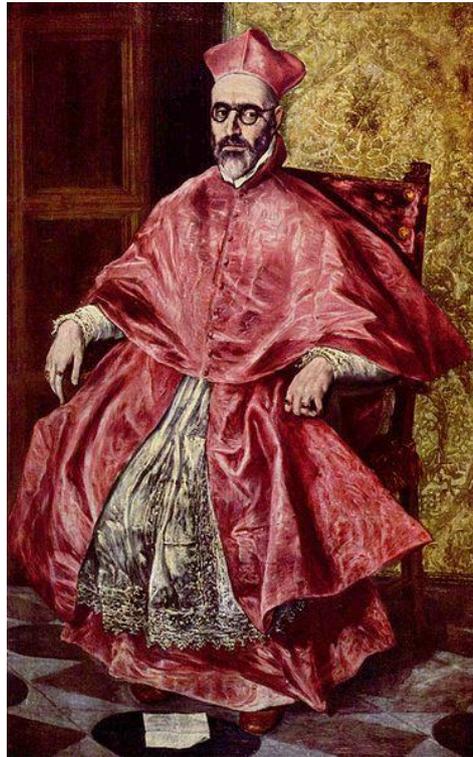
Abb. 155: Fritz Martinz, Schmiede der Zentralwerkstätte der Wiener Verkehrsbetriebe, 1979, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm, Sammlung des Bundes, Wien.



Abb. 156: Willi Sitte, Chemiarbeiter am Schalterpult, 1968, Öl auf Leinwand, 148 x 101 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.



Abb. 157: Fritz Martinz, *Hommage à Picasso*, 1974, Öl auf Leinwand, 200 x 155 cm, Privatbesitz.

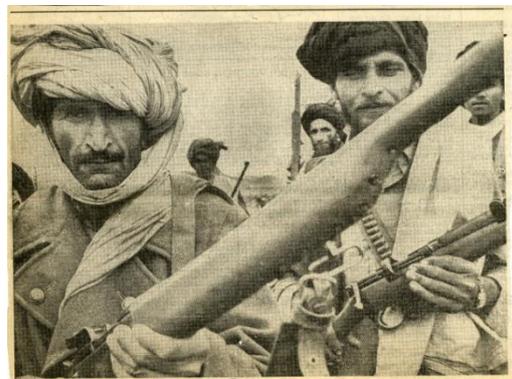


Links: Abb. 158: Fritz Martinz, *El Greco (Don F. Nino de Guevara)*, Spanien 75, (Der Kardinal), 1975, Öl auf Hartfaserplatte, 187 x 76 cm, Privatbesitz.

Rechts: Abb. 159: El Greco, *Portrait des Kardinalinquisitors Don Fernando Nino de Guevara*, ca. 1596/1601, Öl auf Leinwand, 171 x 108 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 160: Fritz Martinz, Begegnung mit Rubens, 1977, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.



Links: Abb. 161: Fritz Martinz, 14. Juni - Die kleine Nachtwache (Der verfluchte Krieg), 1980, ZuB, Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm.

Rechts: Abb. 162: Pressefoto. Nachlass Fritz Martinz.



Links: Abb. 163: Fritz Martinz, Juni - Kinder und Soldaten (auch ein Kinderbild), 1980, ZuB, Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm.

Rechts: Abb. 164: Pressefoto. Nachlass Fritz Martinz.



Links: Abb. 165: Fritz Martinz, März - Zwei Köpfe hell und dunkel, 1980, ZuB, Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm.

Rechts: Abb. 166: Pressefoto. Nachlass Fritz Martinz.



Links: Abb. 167: Fritz Martinz, Fußball, 1980, ZuB, Öl auf Leinwand, 31 x 39 cm.

Rechts: Abb. 168: Pressefoto. Nachlass Fritz Martinz.



Links: Abb. 169: Fritz Martinz, Nackt gegen nackte Gewalt (Skizze), 1980, ZuB, Öl auf Leinwand, auf Novopan, 17,5 x 23 cm.

Rechts: Abb. 170: Pressefoto. Nachlass Fritz Martinz.



Abb. 171: Fritz Martinz, Nackt gegen Gewalt, 1981, Öl auf Leinwand, 190 x 150 cm.



Abb. 172: Fritz Martinz, Song Contest, 1982/83, Öl auf Leinwand, 10teilig, zusammen 135 x 68 cm.



Abb. 173: Martin Kippenberger, Serie „Bekannt durch Film, Funk, Fernsehen und Polizeirufsäulen“, 1981, 12 von 21 Teilen, Mischtechnik auf Leinwand, je 60 x 80 cm, Sammlung Thomas Grässlin, St. Georgen.



Abb. 174: Fritz Martinz, Orwelldeutung '84, 1979/überarbeitet 1980, Öl auf Leinwand, 180 x 150 cm.



Abb. 175: Fritz Martinz, Maskenzug (Carneval), 1982, Foto und Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm.



Abb. 176: Fritz Martinz, Die Eingeweide einer Stadt, 1985–87, Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.



Abb. 177: Fritz Martinz, Pastorale, 1987, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.



Abb. 178: Fritz Martinz, Das Aubild, 1988, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.



Abb. 179: Eugène Delacroix, Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden, 1830, Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm, Louvre, Paris.

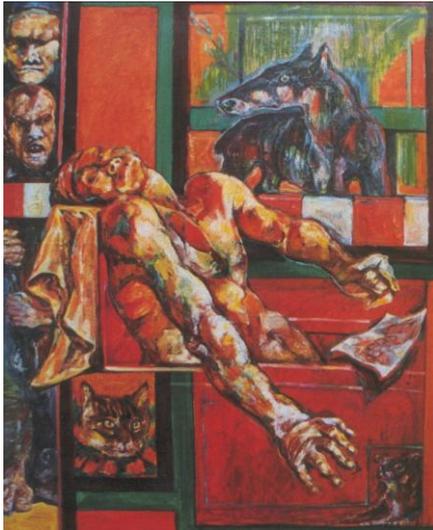


Abb. 180: Fritz Martinz, Die Auferstehung des Marat, 1989, Öl auf Leinwand, 180 x 145 cm, Privatsammlung.



Links: Abb. 181: Fritz Martinz, Nibelungen - Der Streit der Königinnen Krimhild und Brunhild, 1991, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm.

Rechts: Abb. 182: Fritz Martinz, Nibelungen - Die Hochzeitsnacht König Gunthers und Brunhildes in Worms, 1991, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm.



Links: Abb. 183: Fritz Martinz, Nibelungen - Hagen sieht die Stelle der Verwundbarkeit an Siegfrieds Schulter, 1991, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm.

Rechts: Abb. 184: Fritz Martinz, Nibelungen IV. König Etzel und der Tod Rüdigers, 1991, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm.



Links: Abb. 185: Fritz Martinz, Nutztierikone Nr. 1 – Rinderverbrennung, 1996, Öl auf Leinwand, 200 x 90 cm.

Rechts: Abb. 186: Fritz Martinz, Nutztierikone Nr. 2 – Schlachttag, 1997, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm.

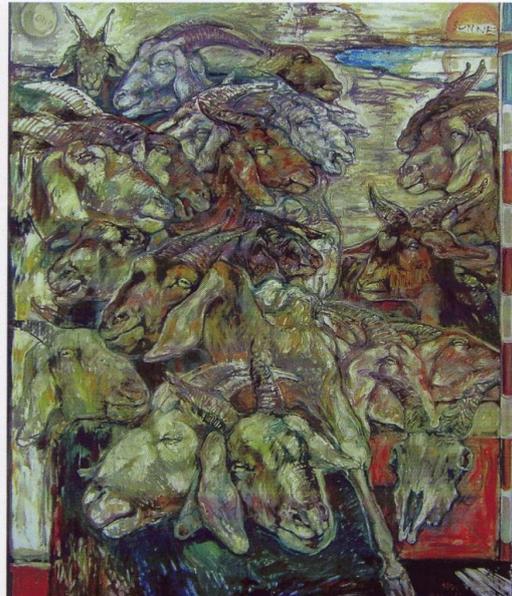


Abb. 187: Fritz Martinz

Links: Nutztierikone Nr. 3 – Hühnerverwertung, 1998, Öl auf Leinwand, 200 x 90 cm.

Mitte: Nutztierikone Nr. 4 – Schweinepest, 1998, Öl auf Leinwand, 200 x 90 cm.

Rechts: Nutztierikone Nr. 5 – Die Ziegen aus Zakynthos, 1994, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm.



Abb. 188: Fritz Martinz, Susanna im Bade von Tintoretto, 1960, Schwarze Kreide 32,5 x 42 cm.



Abb. 189



Abb. 190



Abb. 191



Abb. 192

Abb. 189-192: Fritz Martinz, Döblinger Bad, 1963, Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm.

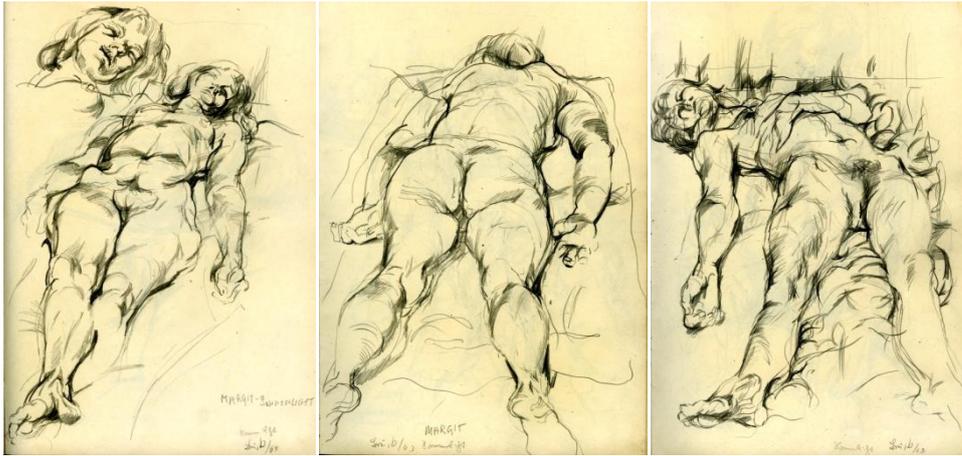


Abb. 193: Fritz Martinz, Margit - Bruck an der Mur, 1963, Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm.



Abb. 194: Fritz Martinz, Akt, 1965, Bleistift auf Papier, 62,8 x 49 cm, MUSA, Wien.

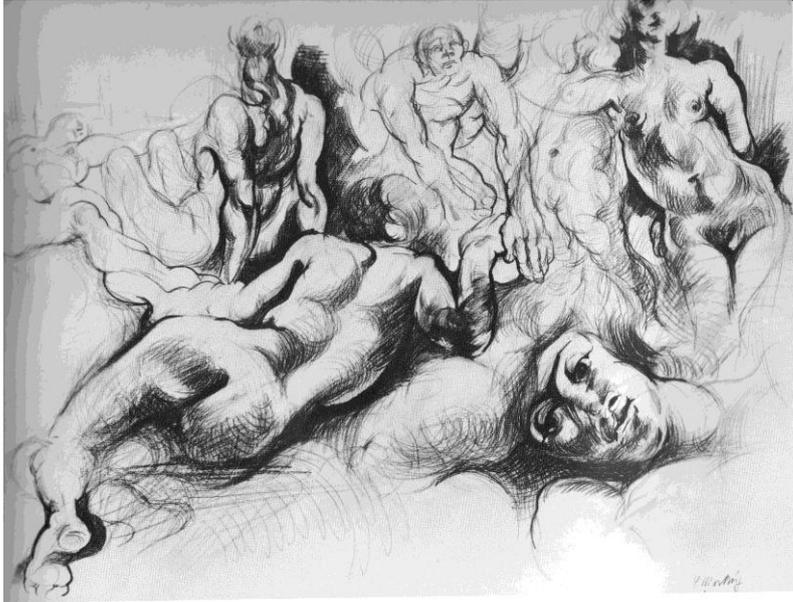


Abb. 195: Fritz Martinz, Liebesgarten, 1963, Studie, Bleistift, 48,5 x 63,5 cm.



Abb. 196: Fritz Martinz, Zwei Männer, Frauen betrachtend, 1964, Schwarze Kreide, 48,5 x 63,5 cm.



Links: Abb. 197: Fritz Martinz, Akt, 1970, Bleistift, 70 x 66 cm.  
Rechts: Abb. 198: Fritz Martinz, Akt, 1970, Bleistift, 72 x 60 cm.



Abb. 199: Fritz Martinz, Schlachthaus St. Marx, 1955, Schwarze Kreide, 30 x 43 cm.



Abb. 200: Fritz Martinz, Schlachthaus, 1957, Kreide auf Papier, 48 x 32 cm, MUSA, Wien.



Abb. 201: Fritz Martinz, Fleischträger, 1966, Bleistift auf Papier, 54 x 38 cm.



Abb. 202: Fritz Martinz, Fleischhalle, 1966, Kreide, Bleistift, Farbstift auf Papier, 70 x 50 cm.



Abb. 203: Fritz Martinz, La maison des fous (Erste Vorzeichnung zur Komposition), 1969, Tinte und Feder auf Papier, 61 x 45 cm.



Abb. 204: Fritz Martinz, Die Straße, 1972, Tusche und Feder auf Papier, 65,5 x 50 cm.



Links: Abb. 205: Fritz Martinz, Die Erschießung, 1976, Bleistift auf Papier, 90 x 63,5 cm.  
Rechts: Abb. 206: Fritz Martinz, Mann mit erhobenen Händen, 1976, Bleistift auf Papier,  
63,5 x 54 cm.

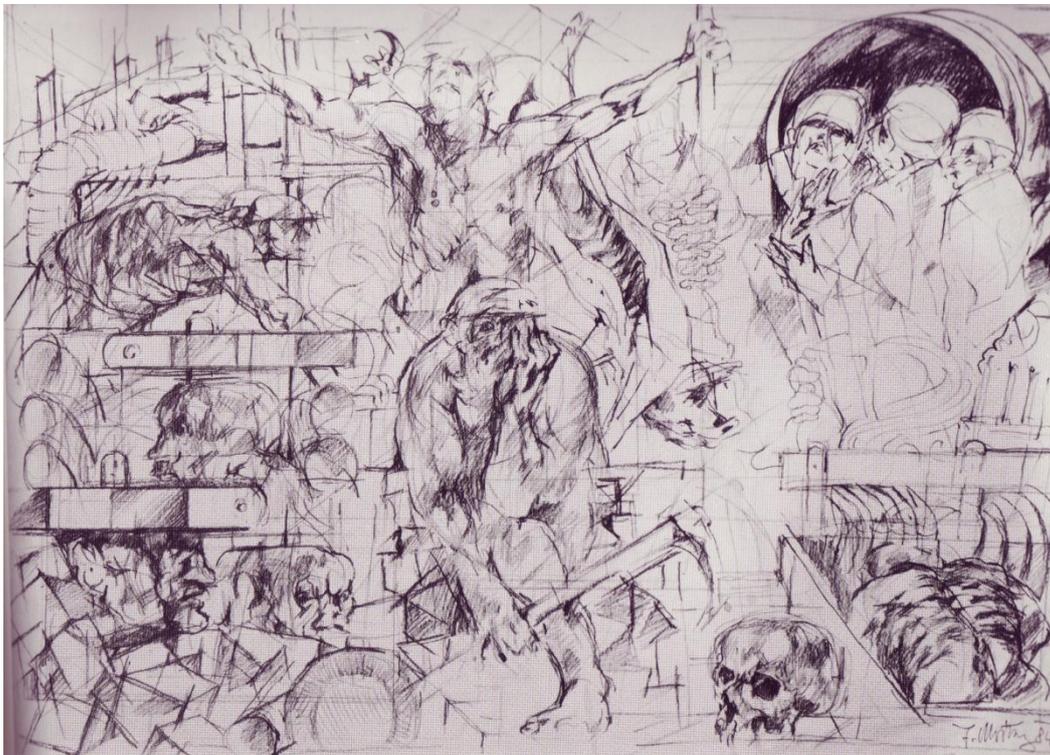


Abb. 207: Fritz Martinz, Die Eingeweide einer Stadt, 1984, Entwurf, Bleistift auf Papier, 49 x 67 cm.



Abb. 208: Fritz Martinz, Metamorphosen von Ovid, 1956, Tusche und Rohrfeder auf Papier, o. Größe.



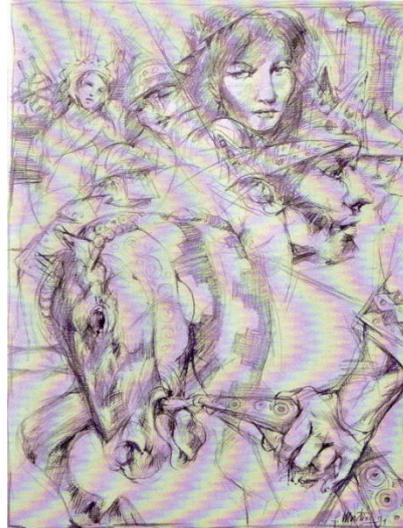
Abb. 209: Fritz Martinz, Der Staatsanwalt und seine Attribute, 1975, Bleistift auf Papier, 40 x 30 cm.



Abb. 210: Fritz Martinz, Spionage, 1975, Bleistift auf Papier, 40 x 30 cm.



Abb. 211: Fritz Martinz, Nero-Zyklus, 1986, Bleistift auf Papier, 58 x 39 cm.



Links: Abb. 212: Fritz Martinz, Nibelungen: 10. Abenteuer. Wie König Gunther zu Worms mit Frau Brunhild Hochzeit feierte, Bleistift auf Papier, 65 x 50 cm.

Rechts: Abb. 213: Fritz Martinz, Nibelungen: 22. Abenteuer. Wie Kriemhild und Etzel in der Stadt Wien Hochzeit feiern, Bleistift auf Papier, 65 x 50 cm.



Abb. 214: Fritz Martinz, Der gallische Krieg - Julius Caesar (Aus dem Zyklus), 1993, Bleistift, Tusche auf Papier, 44 x 60 cm.

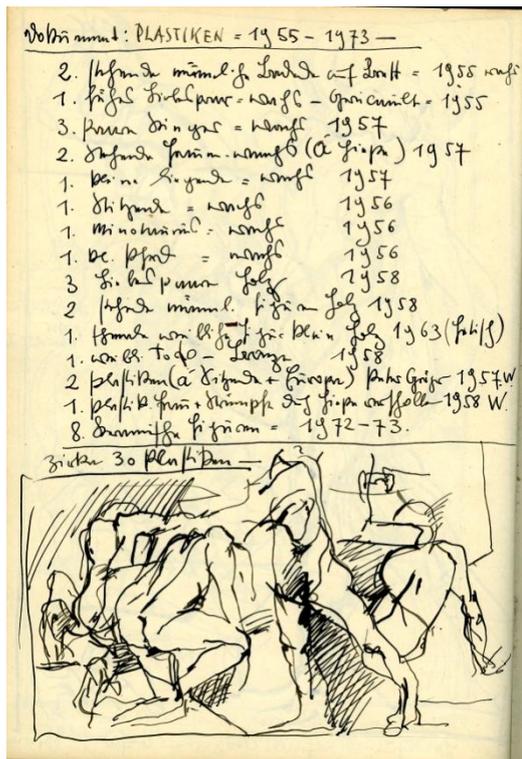


Abb. 215: Arbeitsbuch Nr. 2 File 0961.



Abb. 216: Fritz Martinz, Liebespaar, 1955, Bronze, 15 x 30 x 16 cm.



Abb. 217: Fritz Martinz, Ringer, 1956, Bronze, ca. 19 x 25 x 47 cm.



Abb. 218: Fritz Martinz, Minotaurus, 1956, Bronze, 34 x 13 x 18 cm.



Abb. 219: Fritz Martinz, Ohne Titel, 1956, Bronze, 22 x 16 x 22 cm.



Abb. 220: Fritz Martinz, Pferd, 1956, Bronze, 16 x 16 x 5 cm.



Abb. 221: Fritz Martinz, Weibliche Figur, 1957, Bronze, 23 x 16 x 17 cm.



Links: Abb. 222: Fritz Martinz, Erschießung, 1980, Keramik, 22 x 21 x 17 cm.



Rechts: Abb. 223: Fritz Martinz, Erschießung, 1980, Keramik, 16 x 13 x 14 cm.



Abb. 224: Fritz Martinz, Erschießung, 1980, glasierte Keramik, 15 x 10 cm.



Abb. 225: Fritz Martinz, Ratten, o. J., Bronze, 30 x 15 x 12 cm.



Abb. 226: Fritz Martinz, Die Ratten vom Sigmund Freud Park in Wien, 1998, Öl auf Pappe, 34,5 x 44,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 227: Gustave Courbet, Die Steinklopfer, 1849/50, Öl auf Leinwand, 165 x 257 cm, ehemals Galerie Neue Meister, Dresden (vermutlich 1945 zerstört).

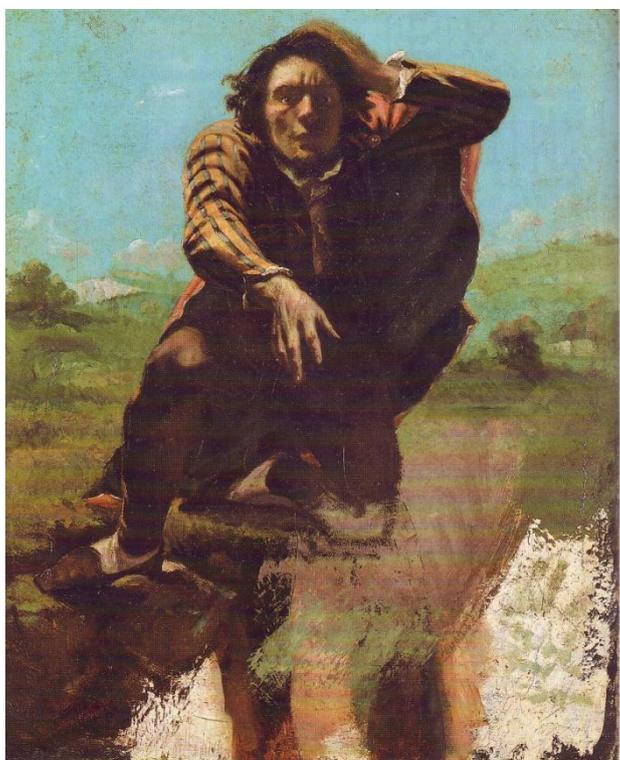


Abb. 228: Gustave Courbet, Le désespéré ou le fou de peur, 1843-45, Öl auf Papier, doubliert auf Leinwand, 60,5 x 50, 5 cm, Nationalgalerie, Oslo.



Abb. 229: Georg Eisler, Kriegsbild, 1950, Öl auf Leinwand, 74 x 105 cm, mumok, Wien.



Abb. 230: Oskar Kokoschka, Anschluss – Alice in Wonderland, 1942, Öl auf Leinwand, 63 x 76 cm, Wiener Städtische Versicherung AG Vienna Insurance Group.

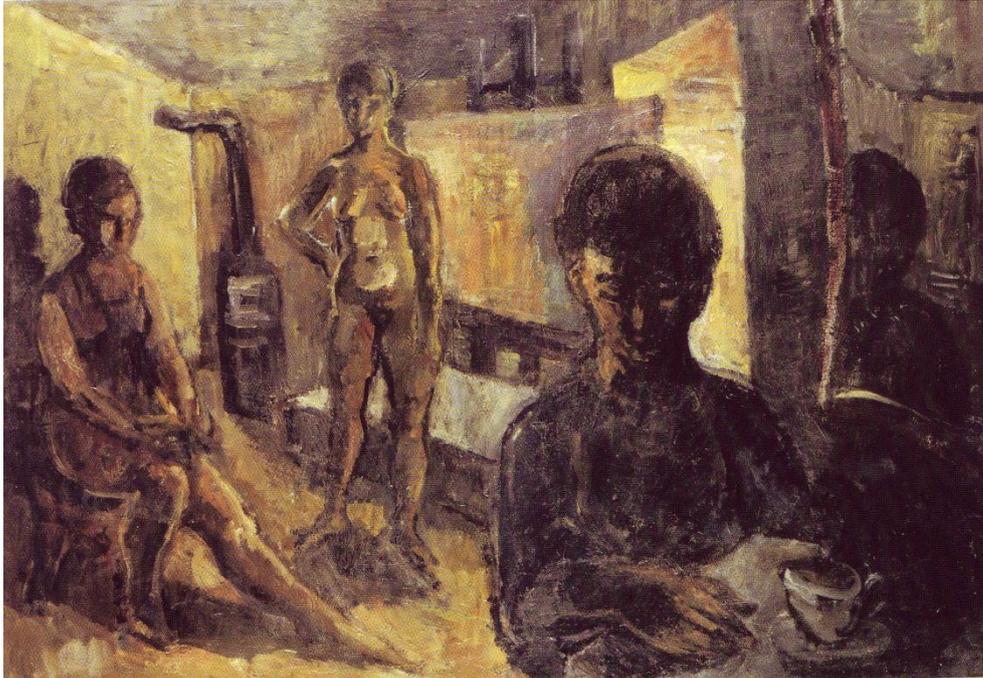


Abb. 231: Georg Eisler, Die Modelle, 1961, Öl auf Leinwand, 85 x 120 cm, Privatbesitz.



Abb. 232: Georg Eisler, Interieur, 1965/66, Öl auf Leinwand, 130 x 150 cm, Privatbesitz.



Abb. 233: Georg Eisler, Straße mit Laufenden III, 1969, Öl auf Leinwand, 130 x 150 cm, Privatbesitz.



Abb. 234: Georg Eisler, Grosses Kaffeehaus, 1976, Öl auf Leinen, 400 x 600 cm, Alt-Erlaa.



Links: Abb. 235: Rudolf Schönwald, Großes Blatt mit wildbewegten Ubus, 1966, Holzschnitt, 107 x 76 cm, Besitz des Künstlers.

Rechts: Abb. 236: Rudolf Schönwald, Sehr großer und letzter Ubu, 1966/67, Farbholzschnitt, 107 x 76 cm, Besitz des Künstlers.

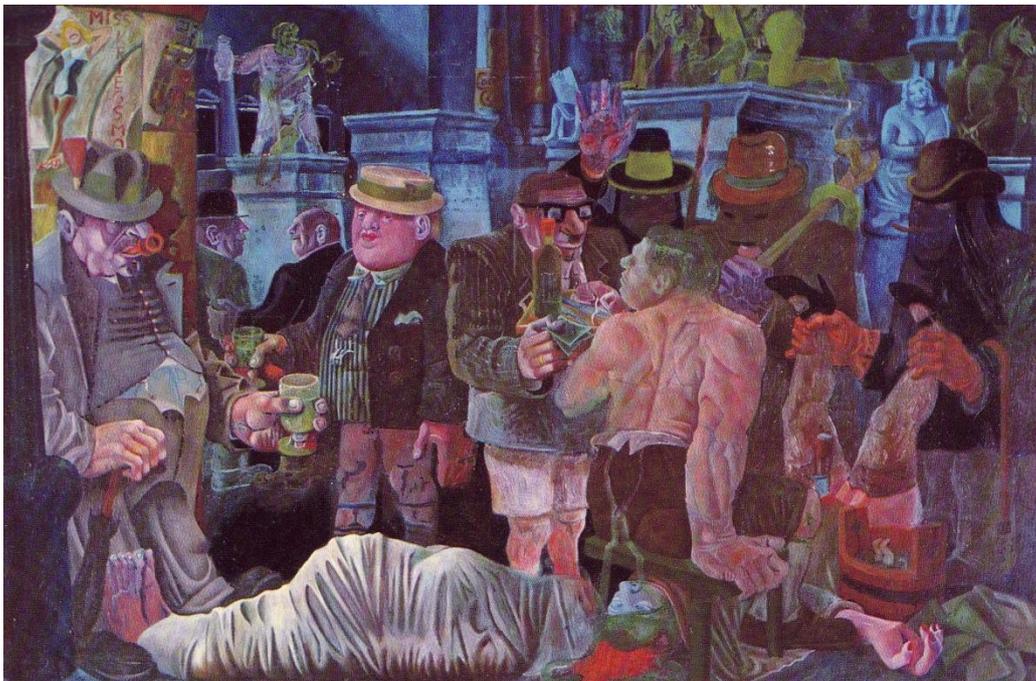
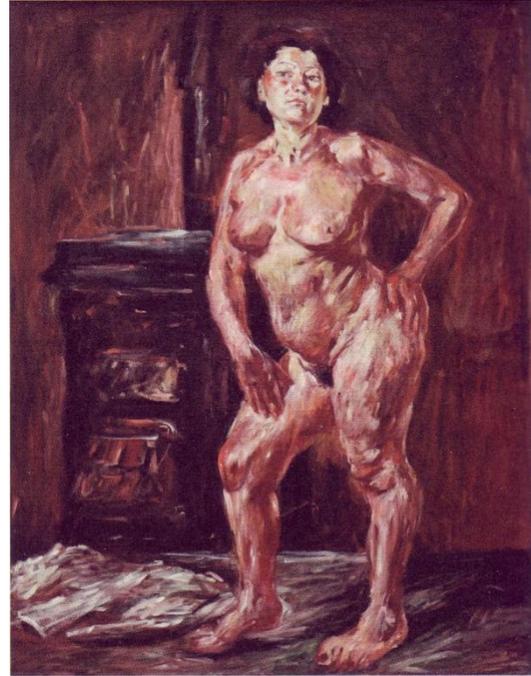
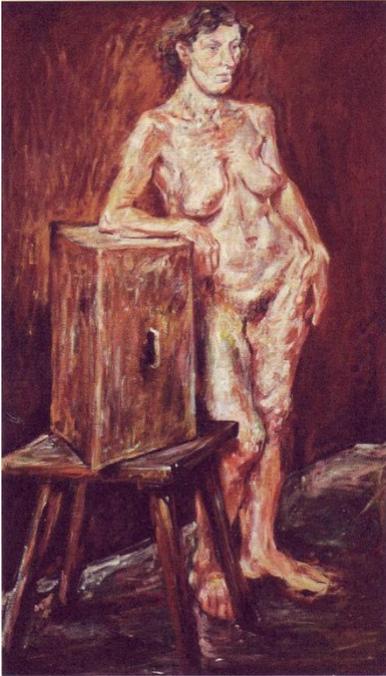


Abb. 237: Alfred Hrdlicka, Der Krieg im Fernen Osten, 1950, Öl auf Holz, 73 x 109 cm, Privatbesitz.



Links: Abb. 238: Alfred Hrdlicka, Stehende, 1952, Öl auf Leinwand, o. Größe, Privatbesitz.  
Rechts: Abb. 239: Alfred Hrdlicka, Modell und Ofen, 1953, Öl auf Leinwand, o. Größe, Privatbesitz.

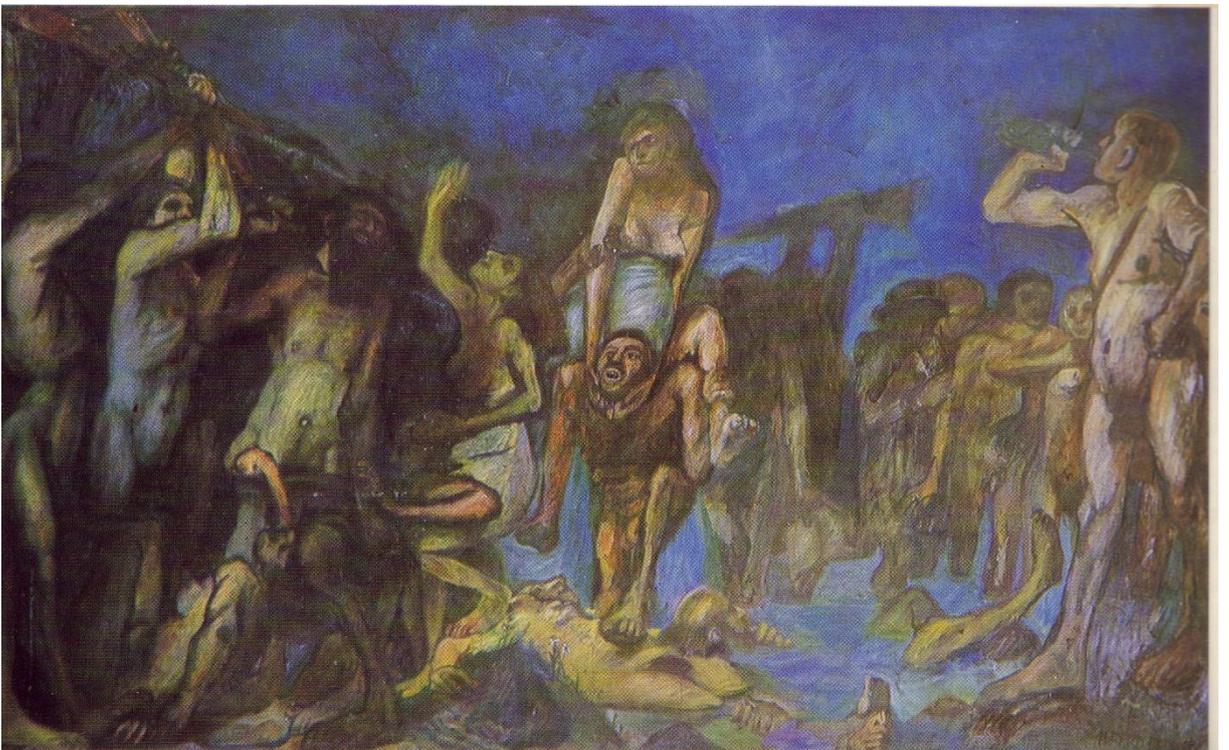


Abb. 240: Alfred Hrdlicka, Die Badenden, 1955/60, Öl auf Leinwand, 210 x 340 cm, Privatbesitz.

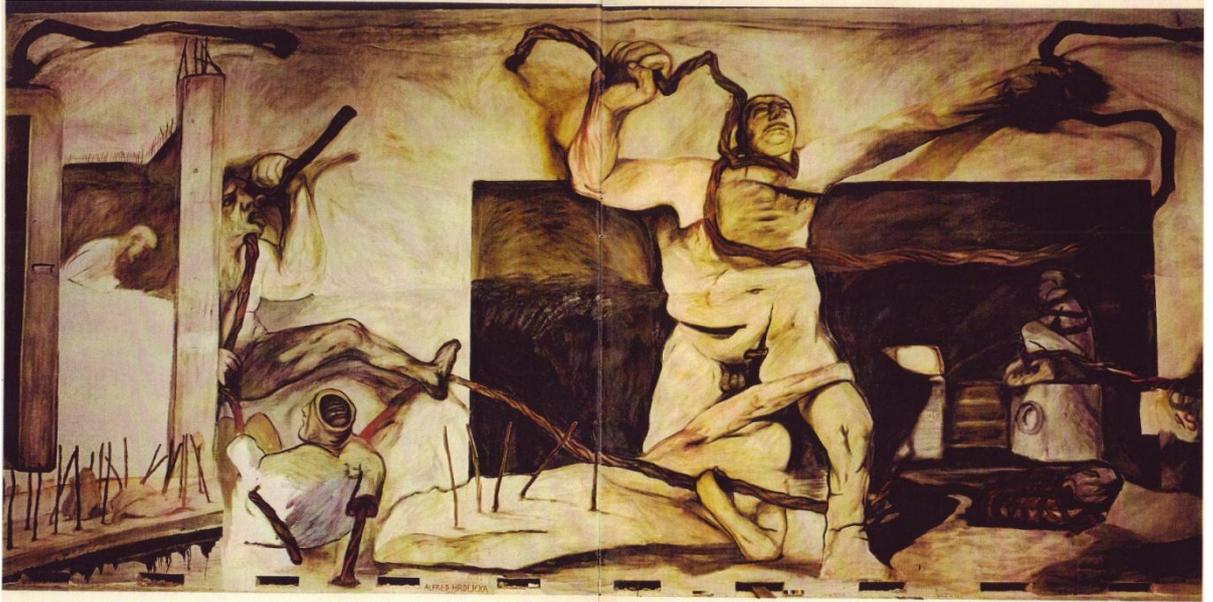


Abb. 241: Alfred Hrdlicka, Medium Fernsehen, 1977/78, Fresko, 5 x 11 m, Alt-Erlaa.



Abb. 242: Alfred Hrdlicka, Medium Fernsehen, 1977/78, Fresko, 5 x 11 m, Alt-Erlaa.

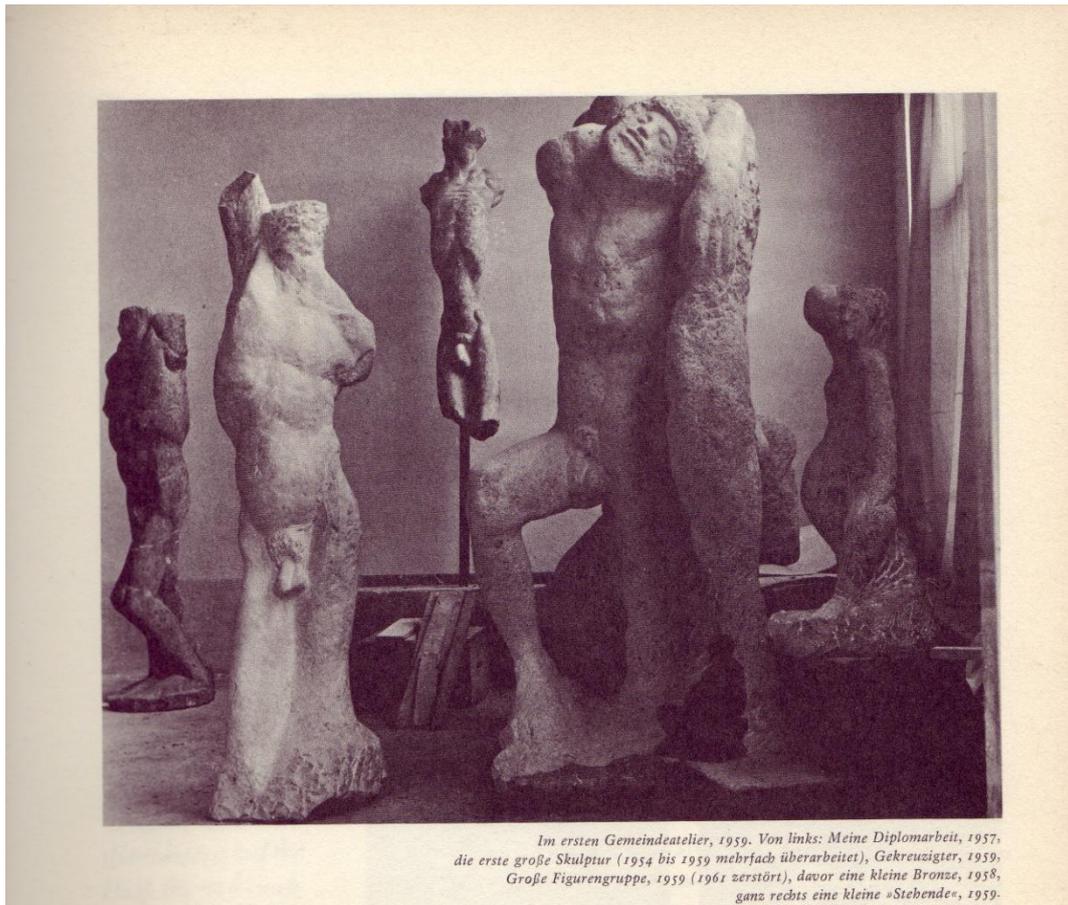
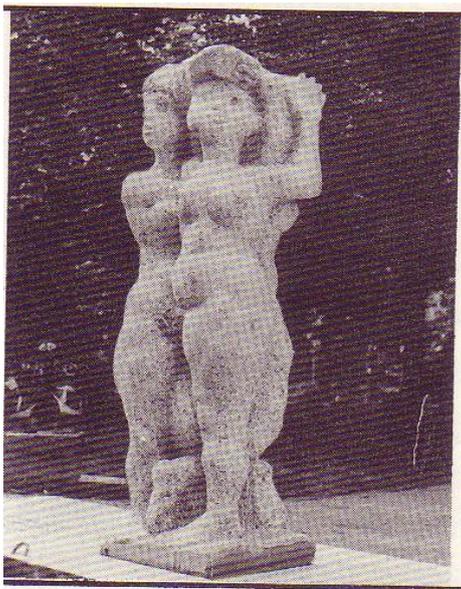


Abb. 243: Alfred Hrdlicka, Skulpturen von 1954 bis 1959.



Links: Abb. 244: Rudolf Schwaiger, Drei Grazien, 1968, Untersberger Marmor, Höhe 185 cm.  
 Rechts: Abb. 245: Rudolf Schwaiger, Ilsebill, 1967, Birnenholz, 94 x 27 x 24 cm, MUSA, Wien.



Abb. 246: Adolf Frohner, Die drei Grazien, 1969, Öl, Graphit, Collage auf Leinen, 200 x 200 cm, Niederösterreichisches Landesmuseum, St. Pölten.



Abb. 247: Adolf Frohner, Künstler und Gesellschaft (oben), Gewalt und Gleichgültigkeit (unten), Graphit, Kasein auf Leinwand, 400 x 600 cm, Alt-Erlaa.



Abb. 248: Franz Ringel, Kasperl experimentiert mit einer Plastik von Walter Pichler, 1968, Mischtechnik auf Papier, 130 x 107 cm, MUSA, Wien.



Abb. 249: Franz Ringel, Sitzender Akt mit gefesselten Beinen, 1971, Mischtechnik auf Papier, 61 x 61 cm, Galerie Suppan Contemporary, Wien.

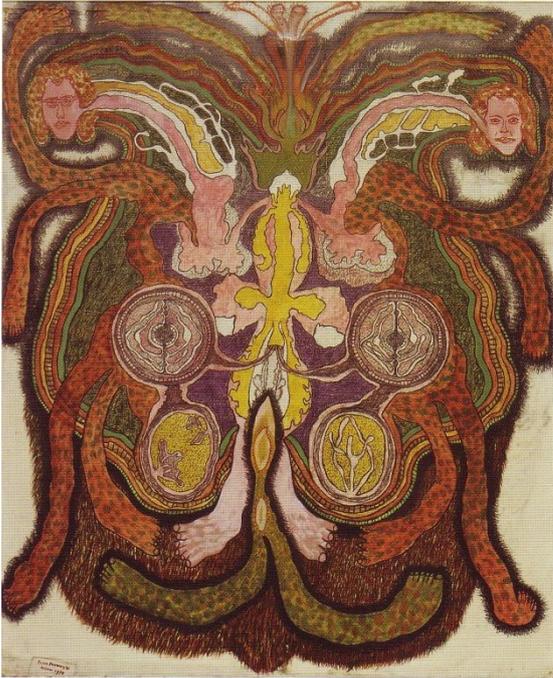


Abb. 250: Peter Pongratz, Selbstporträt mit Frau, 1970, Eitempera und Graphit auf Papier, auf Leinen aufgezogen, 118 x 97 cm, Rupertinum, Salzburg.

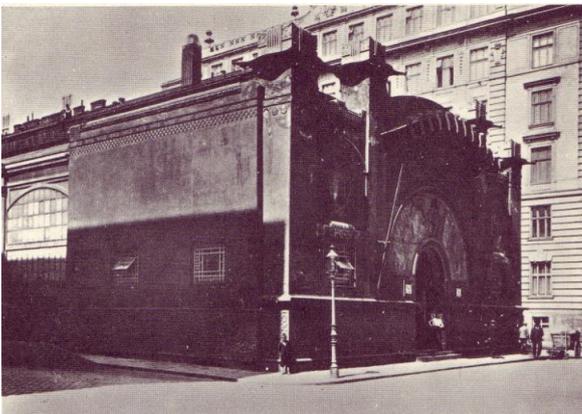


Abb. 251: Wiener Kunstthalle, Zedlitzgasse, Wien.



Abb. 252: Ausstellungsplakat Wiener Kunstthalle, Zedlitzgasse, 1960.



Abb. 253: Ausstellungseinblick Wiener Kunsthalle, Zedlitzgasse, Wien 1960.



Abb. 254: Fritz Martinz, Katalogblatt, Künstlerhaus Wien, 1962.

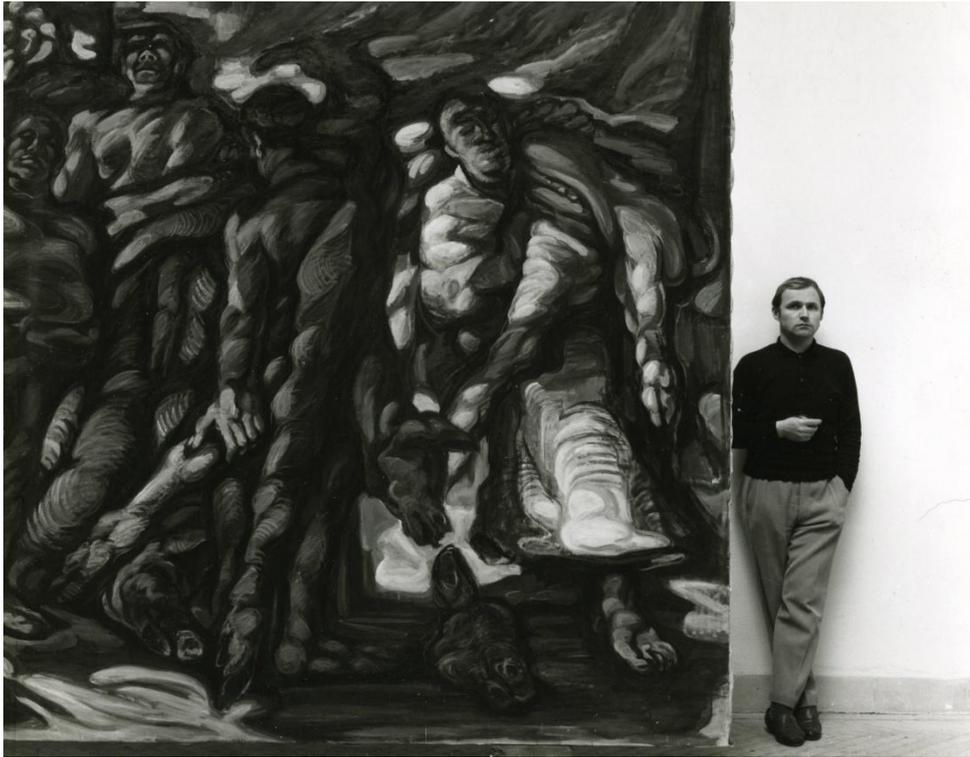


Abb. 255: Fritz Martinz, Künstlerhaus Wien, 1962.



Abb. 256: Fritz Martinz, Triptychon, Künstlerhaus Wien, 1962.

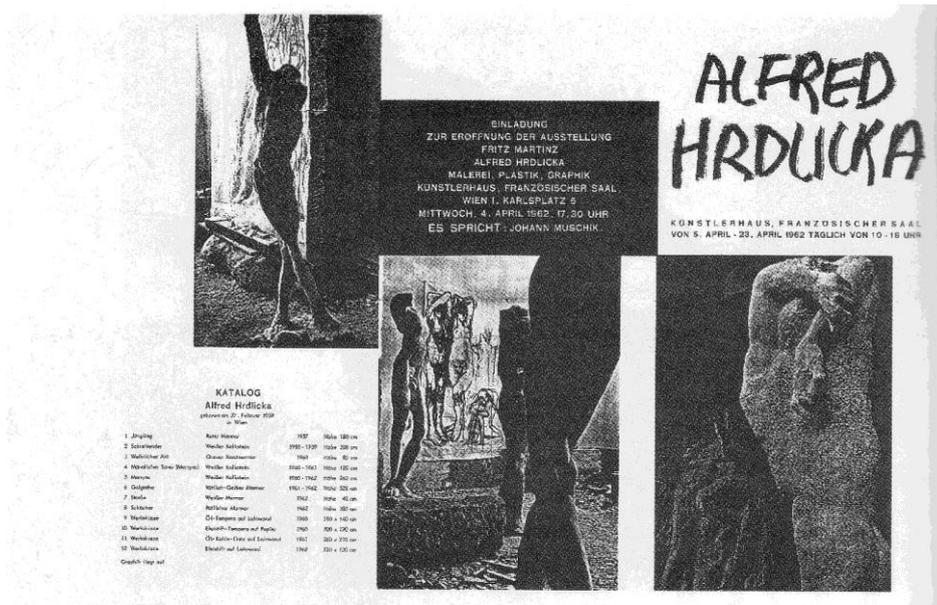


Abb. 257: Alfred Hrdlicka, Katalogblatt Künstlerhaus Wien, 1962.



Abb. 258: Fritz Martinz, Ausstellung Kellergalerie Seccession 1963.



Abb. 259: Ausstellungsansicht „Figur. Wiener Naturalisten“, 1969.

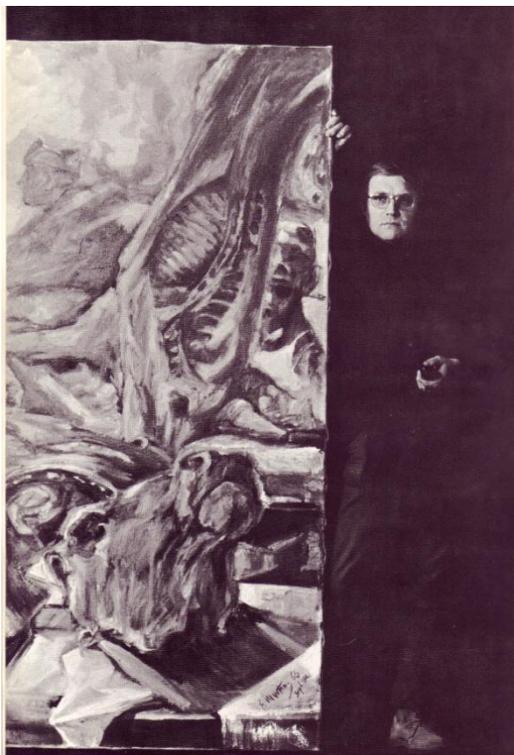


Abb. 260: Fritz Martinz, Ausstellung „Figur. Wiener Naturalisten“, 1969.

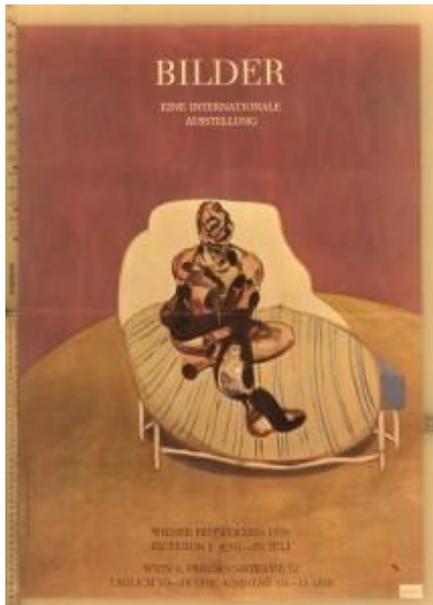


Abb. 261: Ausstellungsplakat, „Bilder. Eine internationale Ausstellung“, Secession, Wien 1970.



Abb. 262: Ausstellungsplakat, Fritz Martinz, „Frauenbilder“, Stubenbastei, Wien 1971.

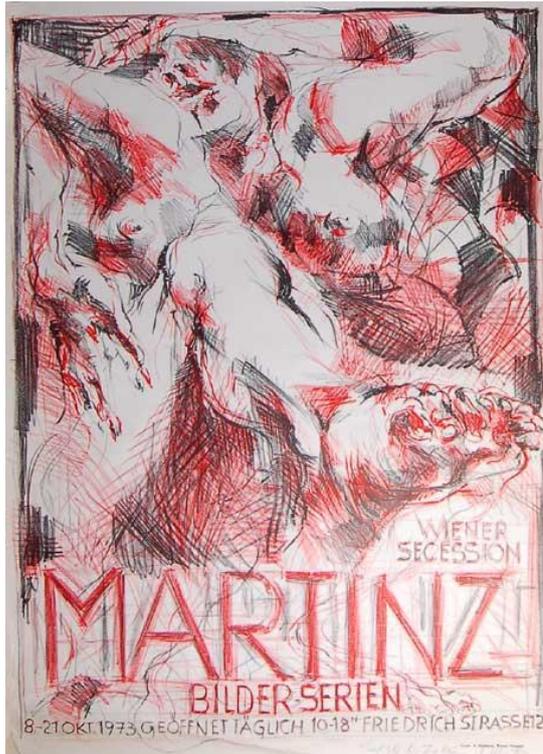


Abb. 263: Ausstellungspakat, Fritz Martinz, „Bilder-Serien“, Secession 1973.

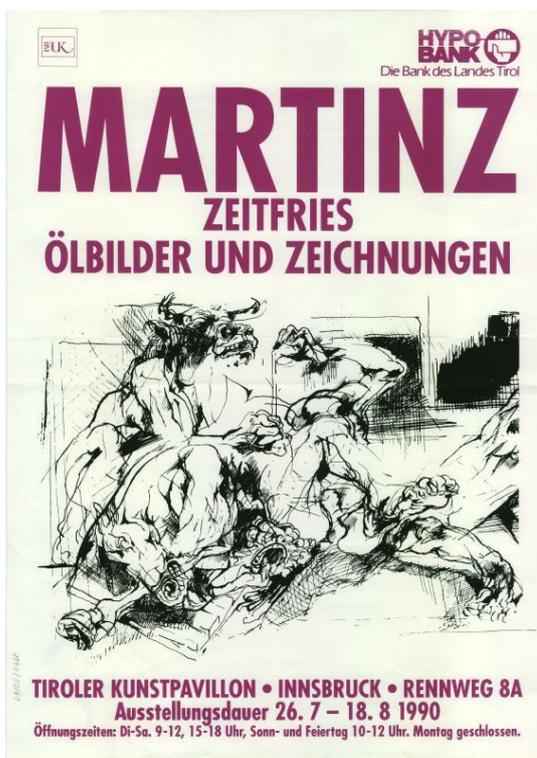


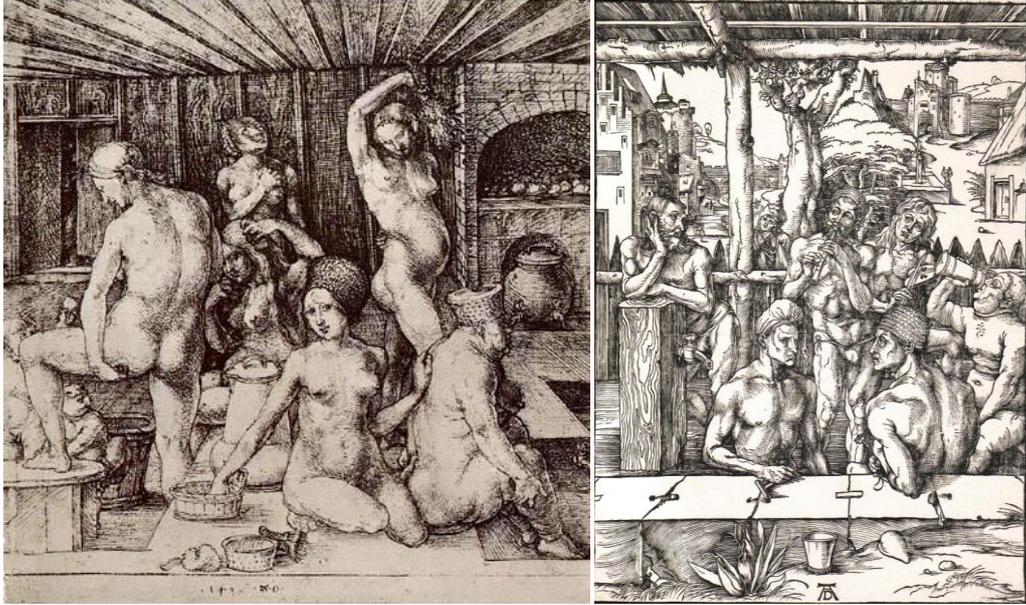
Abb. 264: Ausstellungspakat, Fritz Martinz, „Zeitfries“, Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck 1990.



Abb. 265: Tizian, Diana und Aktaeon, 1556/1559, Öl auf Leinwand, 184,5 x 202,2 cm, The National Gallery, London.



Abb. 266: Rembrandt, Diana mit Aktäon und Kallisto, 1634/35, Öl auf Leinwand, 73,5 x 93,5 cm, Museum Wasserburg, Anholt.



Links: Abb. 267: Albrecht Dürer, Das Frauenbad, 1496, Feder in schwarzer Tinte, 23,1 x 23 cm, Kunsthalle Bremen.

Rechts: Abb. 268: Albrecht Dürer, Das Männerbad, um 1496, Holzschnitt auf Papier, 38,7 x 27,8 cm, Privatsammlung.



Abb. 269: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Das türkische Bad, 1863, Öl auf Leinwand, 108 x 110 cm, Louvre, Paris.

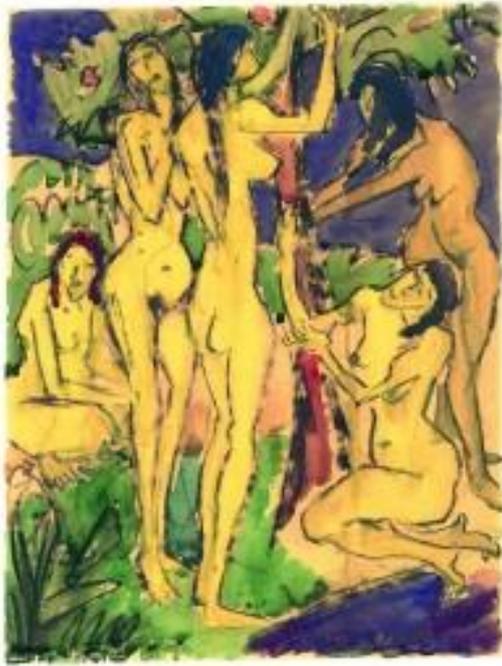


Abb. 270: Otto Mueller, Badende in Landschaft, um 1920, Aquarell über Kohlezeichnung, 42,7 x 32,3 cm, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg.

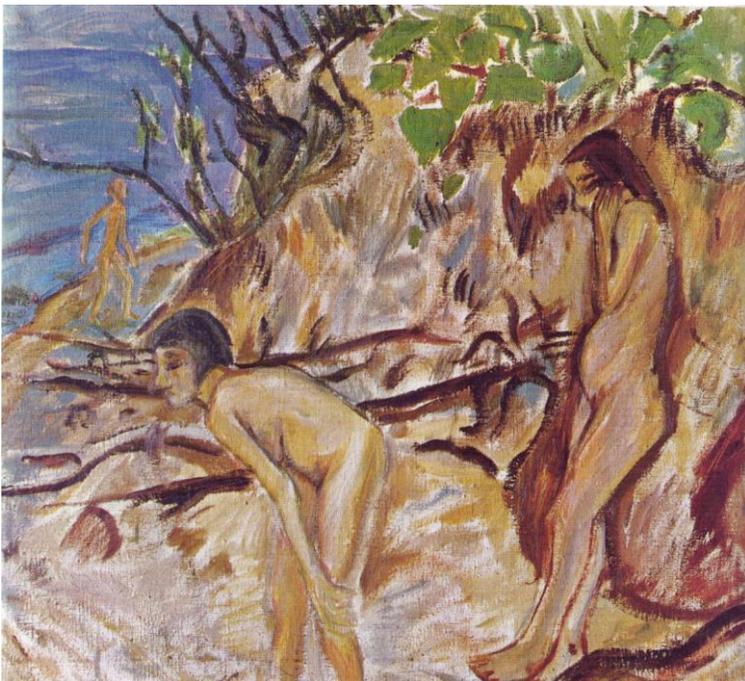


Abb. 271: Erich Heckel, Akte am Strand, 1913, Öl auf Leinwand, 83 x 96 cm, Staatsgalerie Stuttgart.



Abb. 272: Edvard Munch, Badende Männer, 1915, Öl auf Leinwand, 110,3 x 135 cm, Munch Museum, Oslo.



Abb. 273: Alfred Hrdlicka, aus dem Zyklus „Randolectil“, Feuer in Soho, 1968, Mezzotinto geschabt und Kaltnadel auf Kupfer, 41,3 x 74 cm.



Abb. 274: Francisco de Goya, Casa de locos/Irrenhaus, um 1808-14, Öl auf Leinwand, 45 x 72 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

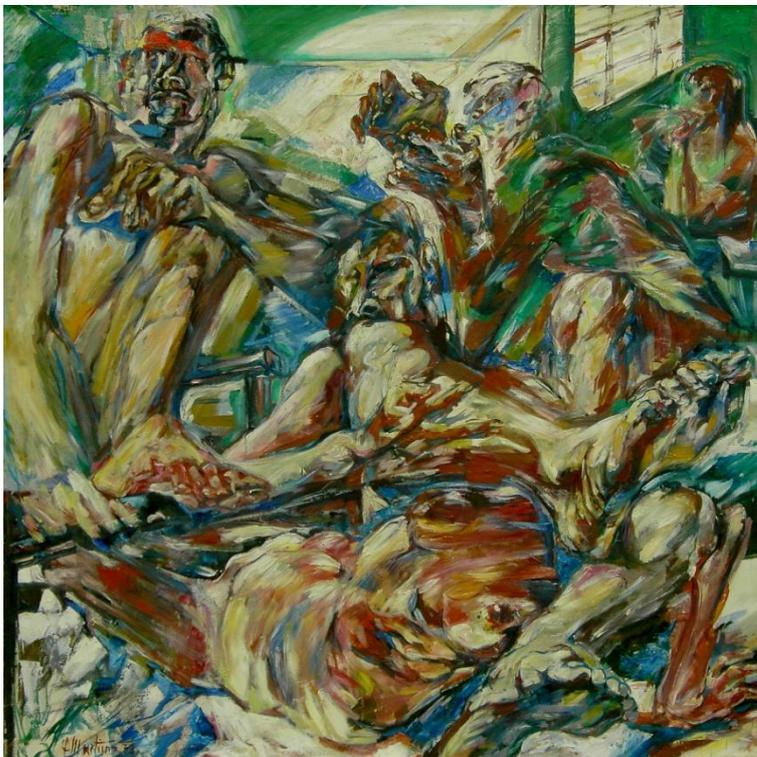


Abb. 275: Fritz Martinz, Kleines Irrenhaus (Drogenbild), 1973, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.



Abb. 276: Egon Schiele, Sitzender männlicher Akt (Selbstdarstellung), 1910, Öl auf Leinwand, 152,5 x 150 cm, Leopold Museum, Wien.

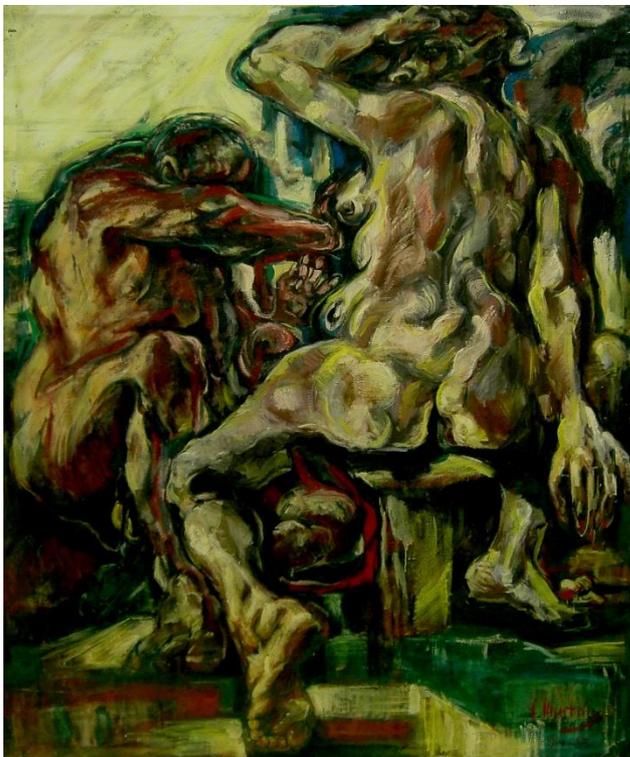


Abb. 277: Fritz Martinz, Liebespaar (Priapus), 1964, Öl auf Leinwand, 180 x 150 cm.

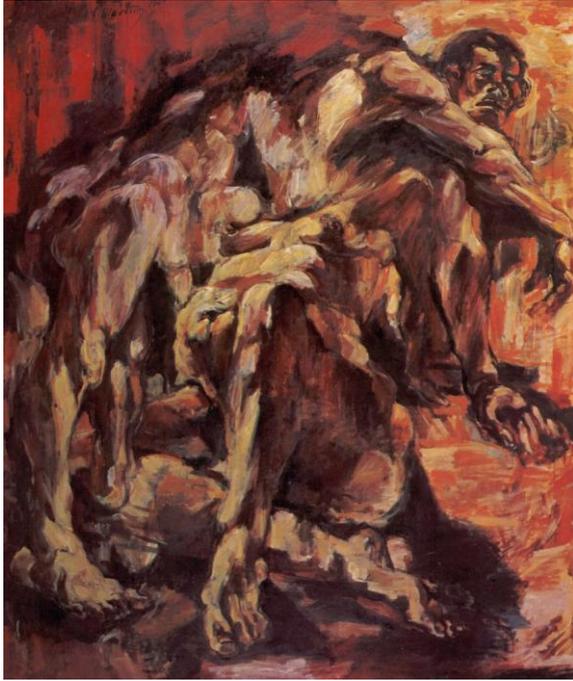


Abb. 278: Fritz Martinz, Mann und Frau (Großes Liebespaar), 1964, Öl auf Leinwand, 170 x 145 cm, Privatbesitz.



Abb. 279: Egon Schiele, Tod und Mädchen, 1915, Öl auf Leinwand, 150 x 180 cm, Belvedere, Wien.



Abb. 280: Oskar Kokoschka, Die Windsbraut, 1914, Öl auf Leinwand, 181 x 220 cm, Kunstmuseum Basel.



Abb. 281: Fritz Martinz, Lutterus Amoureux - Mann und Frau - Liebeskampf, 1966, Öl auf Leinwand, 180 x 160 cm.



Abb. 282: Oskar Kokoschka, Illustration 'Mörder, Hoffnung der Frauen', in: „Der Sturm“, 1910, Sammlungen der Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 283: Fritz Martinz, In den Raum Liegende (Bruck), 1964, Öl auf Leinwand, 99 x 140 cm, Privatbesitz.



Abb. 284: Fritz Martinz, Große Liegende diagonal, 1965, Öl auf Leinwand, 140 x 170 cm.



Abb. 285: Fritz Martinz, Liegende auf Luftmatratze, 1967, Öl auf Leinwand, 170 x 145 cm.



Abb. 286: Egon Schiele, *Liegende Frau*, 1917, Öl auf Leinwand, 95,5 x 171 cm, Leopold Museum, Wien.



Links: Abb. 287: Fritz Martinz, *Frau mit grünen Strümpfen*, 1968, Öl auf Leinwand, 200 x 82 cm, Privatbesitz.

Rechts: Abb. 288: Adolf Frohner, *Die Nacht*, 1970er Jahre, Tempera und Bleistift auf Leinwand, 200 x 200 cm, Artothek des Bundes, Wien.



Abb. 289: Willem de Kooning, Woman, 1948, Öl und Lack auf Holzfaserplatte, 136,1 x 113,2 cm, Hirshhorn Museum, Washington.



Abb. 290: Willem de Kooning, Der Besuch (The Visit), 1966/67, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm, Tate Gallery, London.



Abb. 291: Fritz Martinz, Ein Mann, drei Frauen, ein Hund (Drogenszene), 1971, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.



Abb. 292: Johann Georg de Hamilton, Wildschweinstilleben, 1718, Öl auf Leinwand, 88 x 106 cm, Belvedere, Wien.



Abb. 293: David Teniers d.J., Wurstmachen, vor 1651, Öl auf Leinwand, 54,5 x 64,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 294: Oskar Kokoschka, Stillleben mit Hammel und Hyazinthe, 1910, Öl auf Leinwand, 87 x 114 cm, Belvedere Wien.



Abb. 295: Fritz Martinz, Tote Ziege, 1967, Öl auf Leinwand, 89 x 74 cm, Privatbesitz.



Abb. 296: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Tulp, 1632, Öl auf Leinwand, 169,5 x 216,5 cm, Mauritshuis, Den Haag.

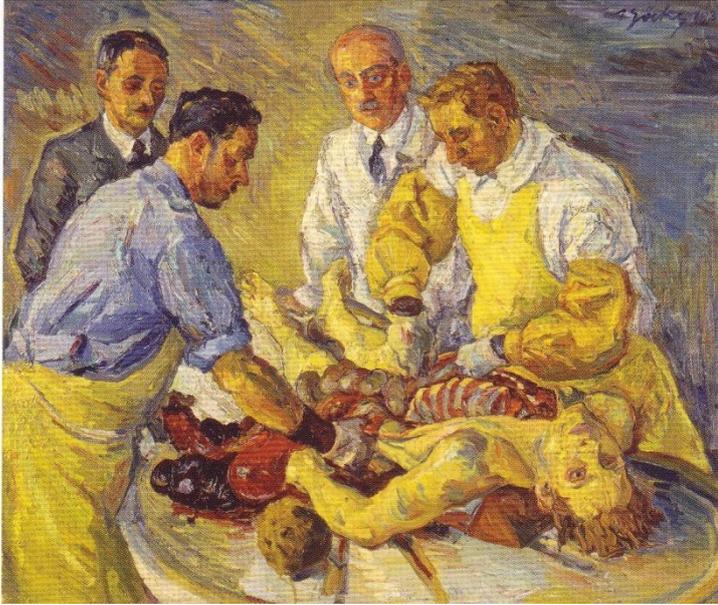


Abb. 297: Herbert Boeckl, Die Anatomie, 1931, Öl auf Leinwand, 133 x 156 cm, Wien Museum, Wien.



Abb. 298: Francisco de Goya, Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid, 1814, Öl auf Leinwand, 266 x 345 cm, Prado, Madrid.



Abb. 299: Edouard Manet, Der Tod des Kaisers Maximilian, 1868/69, Öl auf Leinwand, 252 x 305 cm, Kunsthalle Mannheim.



Abb. 300: Otto Dix, Straßenkampf, 1927 Mischtechnik auf Leinwand, 167 x 243 cm (seit 1945 verschollen).



Abb. 301: Pablo Picasso, Massaker in Korea (Massacre en Corée), 1951, Öl auf Sperrholz, 110 x 210 cm, Musée Picasso, Paris.



Abb. 302: Willi Sitte, Massaker II, 1959, Öl auf Hartfaser, 160 x 207 cm, Nachlass des Künstlers.

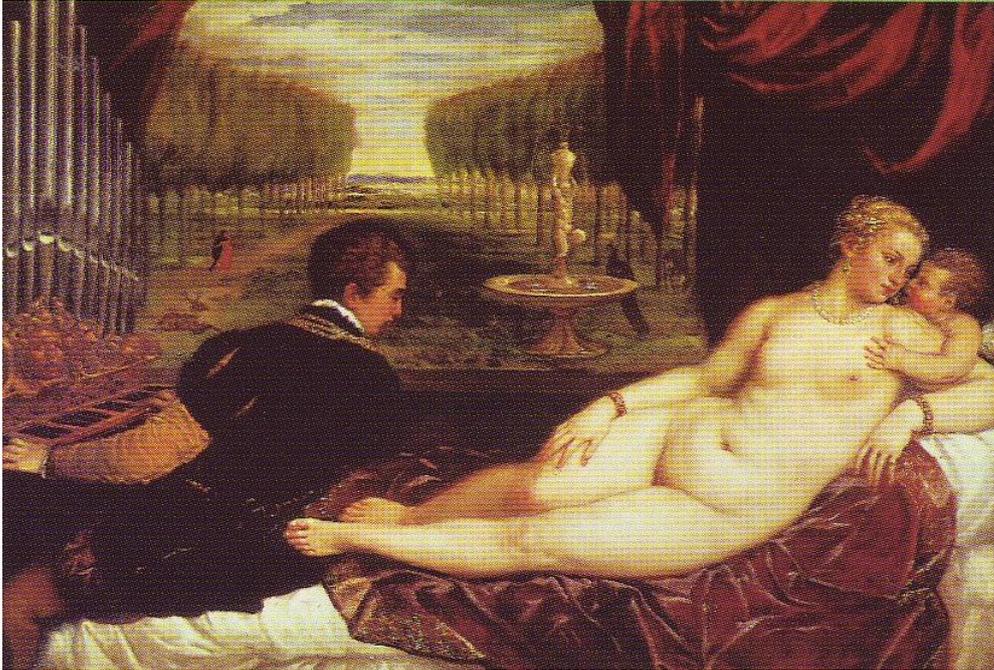


Abb. 303: Tizian, Venus mit Orgelspieler und Cupido, um 1548, Öl auf Leinwand, 148 x 217 cm, Prado, Madrid.



Abb. 304: Peter Paul Rubens, Der Einsiedler und die schlafende Angelica, um 1625/28, Öl auf Holz, 43 x 66 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 305: Johann Heinrich Füssli, Der Alptraum, 1871, Öl auf Leinwand, 101 x 127 cm, The Detroit Institute of Art, Detroit.



Abb. 306: Fritz Martinz, Ein Mann beobachtet eine Frau, 1965, Öl auf Leinwand, 180 x 150 cm.



Abb. 307: Herbert Boeckl, Die Welt und der Mensch, 1956-1958, Gobelin, 250 x 1200 cm, Wiener Stadthalle.



Abb. 308: Fritz Wotruba, Grosses Figurenrelief für den Österreich-Pavillon der Weltausstellung in Brüssel 1958, 1957/58, Bronze, 294 x 568 x 34-78 cm, WV 206/1, Belvedere, Wien.



Abb. 309: Fritz Wotruba, Grosse sitzende Figur (Menschliche Kathedrale), 1949, Mannersdorfer Kalkstein, 153 x 80 x 75 cm, WV 145, Belvedere, Wien.



Abb. 310: Neuer Kurier 11. April 1959: Fotos zur Aktion von Georges Mathieu: Die Huldigung an den Connétable von Bourbon, Urheber der Plünderung von Rom, Öl auf Leinwand, Wien, Aktion 2. 4. 1959, Theater am Fleischmarkt.



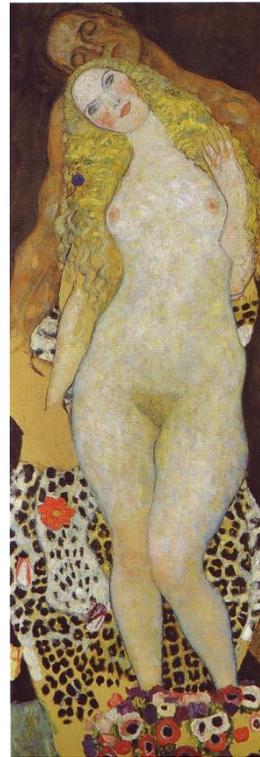
Abb. 311: Georges Mathieu, *Hommage au Connétable de Bourbon*, 1959, Öl auf Leinwand, 250 x 600 cm, Sammlung des Künstlers.



Abb. 312: Oskar Kokoschka, *Prometheus-Triptychon*, 1950, Öl auf Leinwand, je 230 x 230 cm, The Courtauld Gallery, London.

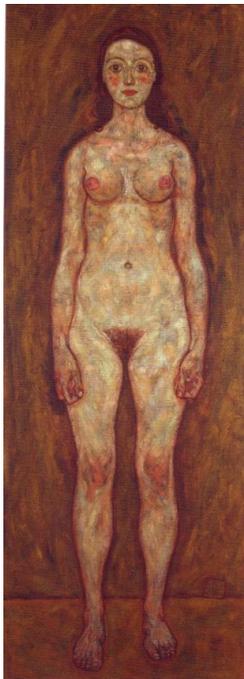


Abb. 313: Oskar Kokoschka, *Das Thermopylen-Triptychon*, 1954, Tempera auf Leinwand, 225 x 800 cm, Universität Hamburg.  
Linkes Teilstück: *Abschied des Leonidas*, 225 x 250 cm, Mittleres Teilstück: *Der Kampf*, 225 x 300 cm, Rechtes Teilstück: *Die Barbaren*, 225 x 250 cm.



Links: Abb. 314: Gustav Klimt, Nuda Veritas, 1899, Öl auf Leinwand, 252 x 56,2 cm, Wien Museum, Wien.

Rechts: Abb. 315: Gustav Klimt, Adam und Eva, 1917/18, Öl auf Leinwand, 173 x 60 cm, Belvedere, Wien.



Links: Abb. 316: Egon Schiele, Mädchen, 1917, Öl auf Leinwand, 180,8 x 65,2 cm, Sammlung Leopold II, Wien.

Rechts: Abb. 317: Oskar Kokoschka, Stehender weiblicher Akt, Alma Mahler (Skizze), 1918, Öl/Papier auf Leinwand, 180 x 85 cm, Städel, Frankfurt/Main.



Abb. 318: Gustav Klimt, Die Hoffnung, 1903, Öl auf Leinwand, 181 x 67 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.



Abb. 319: Herbert Boeckl, Donna Gravida, 1930, Öl auf Leinwand, 211 x 110,5 cm, Essl Museum, Klosterneuburg.

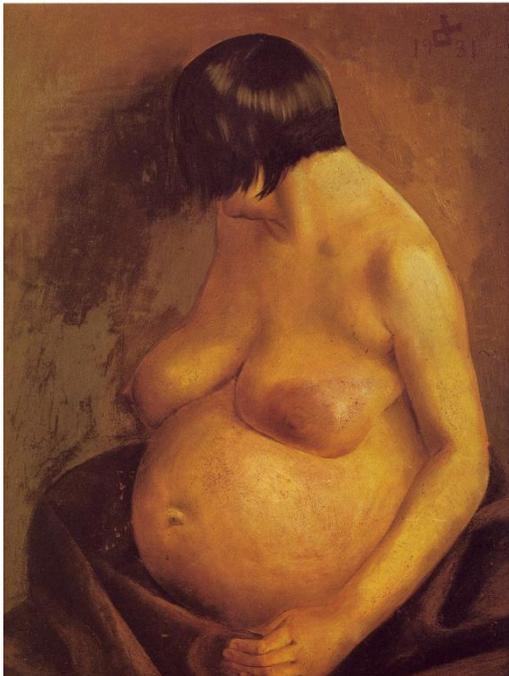


Abb. 320: Otto Dix, Die Schwangere (Halbakt.) 1931, Mischtechnik auf Holz, 83 x 62 cm, Galerie der Stadt Stuttgart.

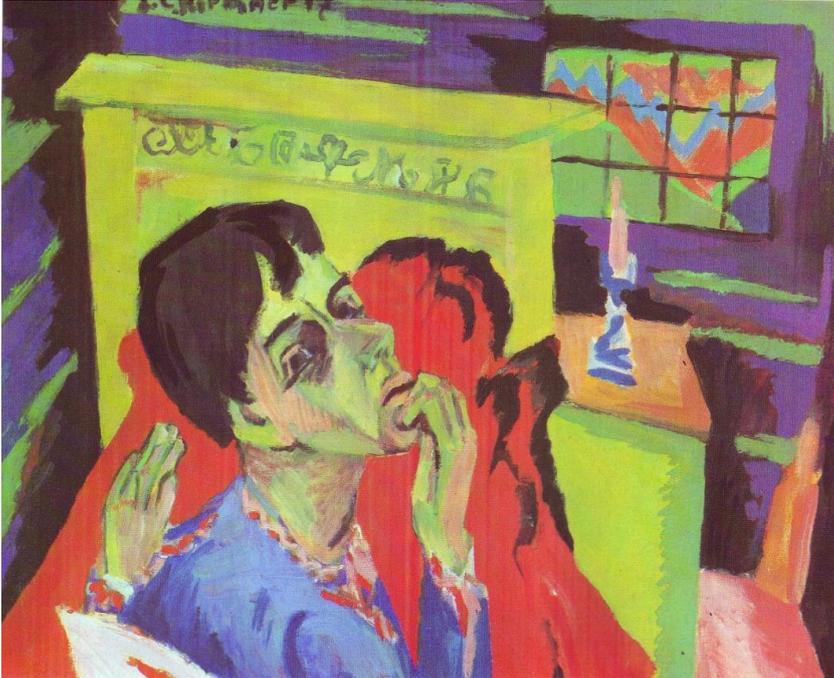


Abb. 321: Ernst Ludwig Kirchner, Selbstbildnis als Kranker, 1917, Öl auf Leinwand, 57 x 66 cm, Staatsgalerie moderner Kunst, München.

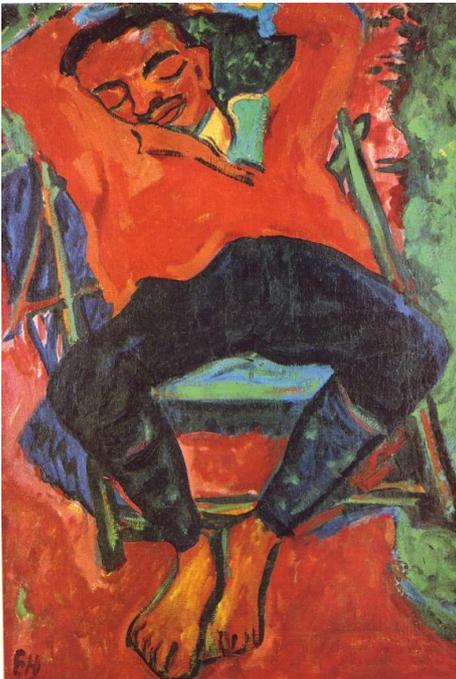


Abb. 322: Erich Heckel, Schlafender Pechstein, 1910, Öl auf Leinwand, 100 x 74 cm, Sammlung Buchheim.

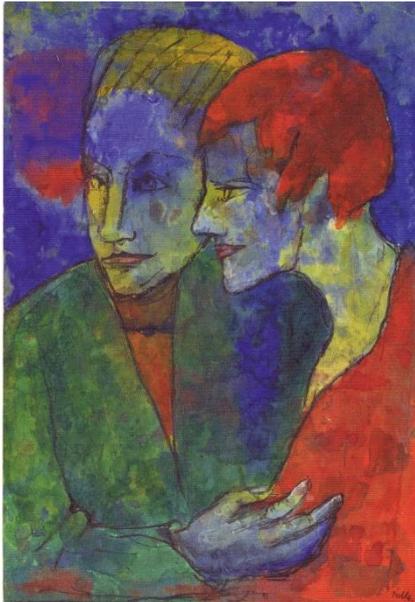


Abb. 323: Emil Nolde, Junges Paar, 1931/35, Aquarell, 53,5 x 36,9 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza.



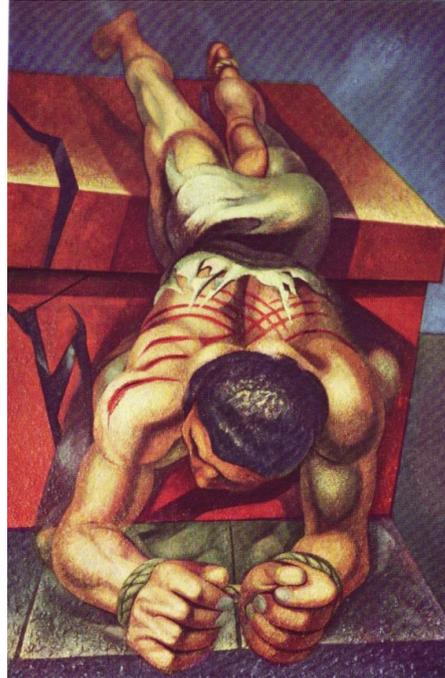
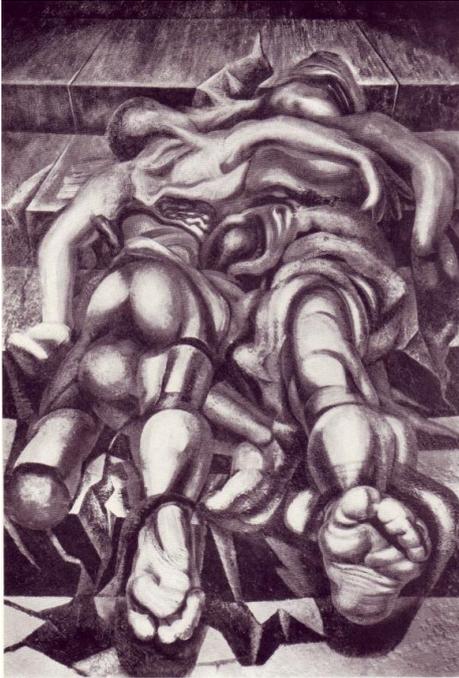
Abb. 324: José Clemente Orozco, Katharsis, 1940, (Detail), Fresko, Palast der Schönen Künste, Mexiko City.



Abb. 325: José Clemente Orozco, Katharsis, 1940, (Detail), Fresko, Palast der Schönen Künste, Mexiko City.



Abb. 326: José Clemente Orozco, Katharsis, 1940, (Detail), Fresko, Palast der Schönen Künste, Mexiko City.



Links: Abb. 327: David Alfaro Siqueiros, Kriegsopfer, 1945, (Detail), Wandgemälde Neue Demokratie, Nationalpalast der Schönen Künste Mexiko.

Rechts: Abb. 328: David Alfaro Siqueiros, Opfer des Faschismus, 1945, (Detail), Wandgemälde Neue Demokratie, Nationalpalast der Schönen Künste Mexiko.



Links: Abb. 329: David Alfaro Siqueiros, Der große Oberst (Selbstbildnis), 1945, Pyroxilin auf Masonit, 100 x 122 cm, Instituto Nazionale delle Belle Arti, Mexico City.

Rechts: Abb. 330: David Alfaro Siqueiros, Foto.

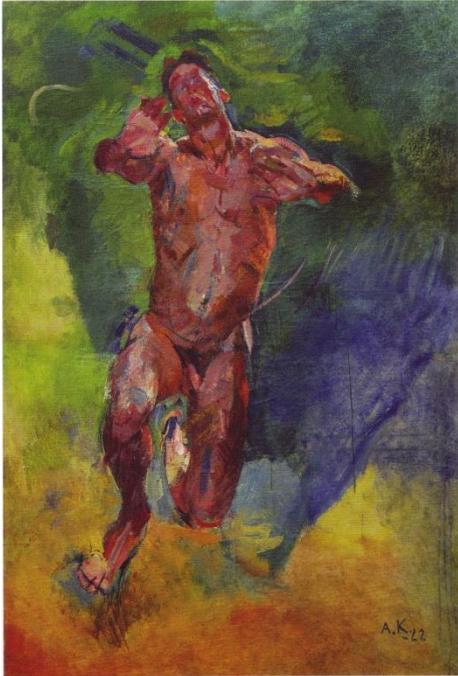


Abb. 331: Anton Kolig, Sehnsucht (Großer Kniender), 1922, Öl auf Leinwand, 180 x 123,5 cm, Leopold Museum, Wien.

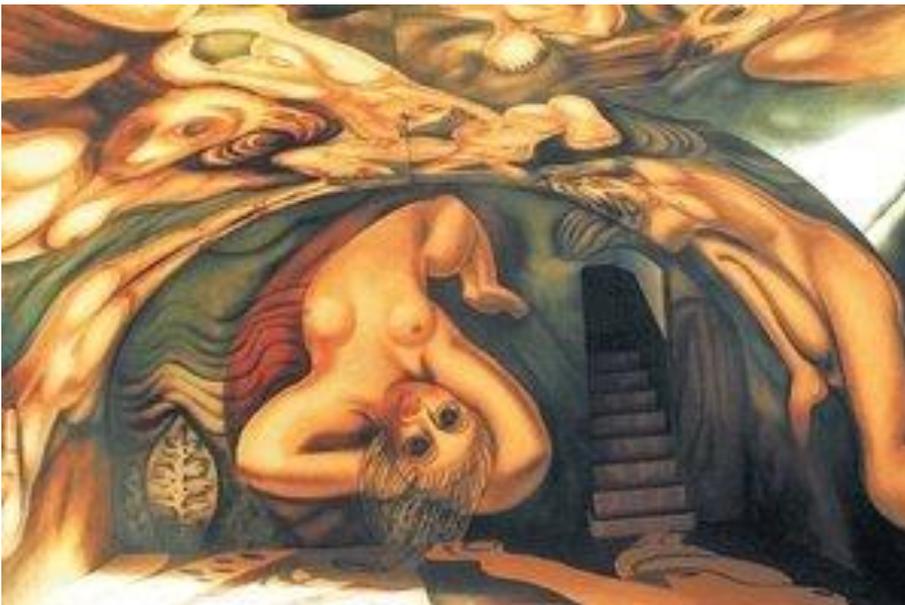


Abb. 332: David Alfaro Siqueiros, Plastische Übung (Ejercicio Plástico), 1933, Fresko, Argentinien.



Abb. 333: Gino Severini, Lanciers italiens au galop, 1915, Öl auf Leinwand, 50 x 65 cm, Pinacoteca Agnelli, Turin.



Abb. 334: Michelangelo Antonioni, Filmstill aus „Blow-Up“, 1966.



Abb. 335: Michelangelo Antonioni, Filmstill aus „Blow-Up“, 1966.

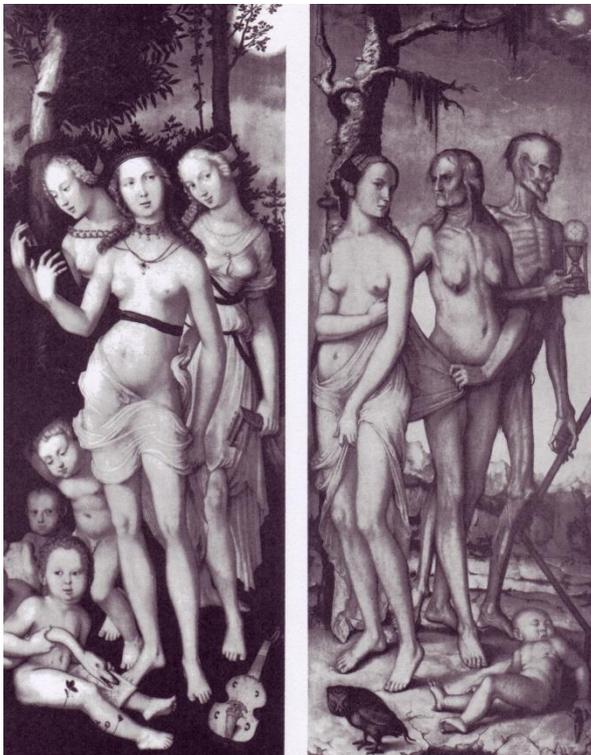


Abb. 336: Hans Baldung Grien, Das harmonische Elysium der Jugend und Die Lebensalter und der Tod, Gegenstücke, Öl auf Holz, je 150,9 x 59,3 cm, Prado, Madrid.



Abb. 337: Gustav Klimt, Die drei Lebensalter, 1905, Öl auf Leinwand, 173 x 171 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.

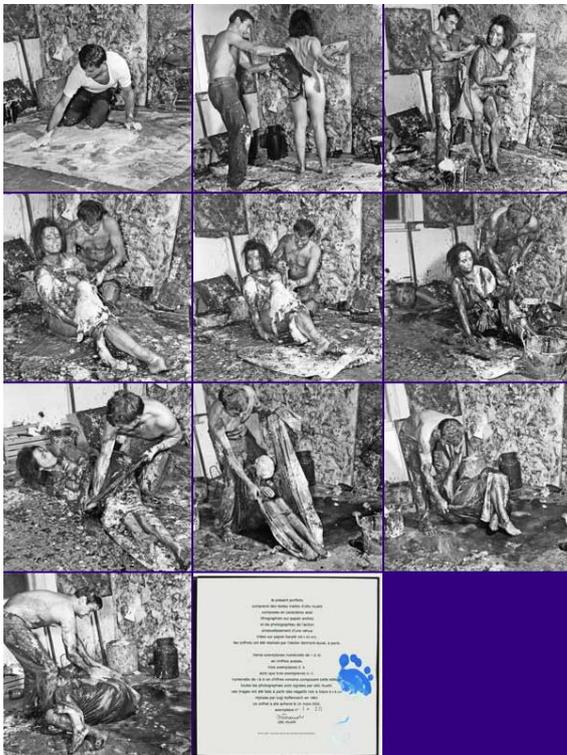


Abb. 338: Otto Mühl, Materialaktion Nr. 1, Versumpfung eines weiblichen Körpers – Versumpfung einer Venus, Atelier Mühl, Wien, Obere Augartenstraße 14A, September 1963. Fotos Ludwig Hoffenreich.



Abb. 339: Otto Mühl, Materialaktion Nr. 9, Aktion - Stilleben mit einem weiblichen, einem männlichen Kopf und einem Rinderkopf, 1964, s/w Fotografie, 24, 5 x 30, 5 cm, mumok, Wien.



Abb. 340: Hermann Nitsch, Kreuzigung (nach Rembrandt), 1955 gemalt, 1956 überarbeitet, 136 x 157 cm, Öl auf Hartfaserplatte (Foto Emanuel Mathias), Neapel.



Abb. 341: Hermann Nitsch, 21. Aktion (5. Abreaktionsspiel), DIAS, St. Bride Institute, London, Brade Lane (off Fleet Street) EC 4, 16.9.1966. Fotos: Hanns Sohm.



Abb. 342: Günter Brus, Ana, Aktion mit Anna Brus im Atelier Mühl, Wien 1964, 38 x 30 cm, Sammlung Hummel Wien.



Abb. 343: Günther Brus, Selbstbemalung, Aktionsskizze, 1964, Tusche, Kugelschreiber, Alufolie auf Papier, 29,7 x 21 cm, Kollektion Helmut Zambo, Wien, Badenweiler.

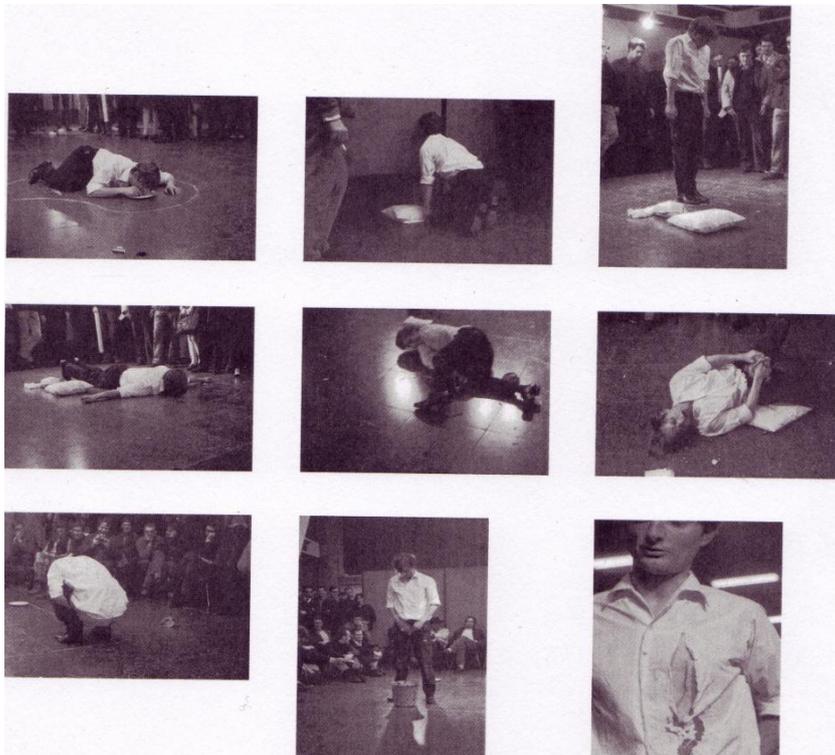


Abb. 344: Günther Brus, Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns, Reiff-Museum, Foyer, Aachen, 6. 2. 1968. Foto: Henning Wolters.

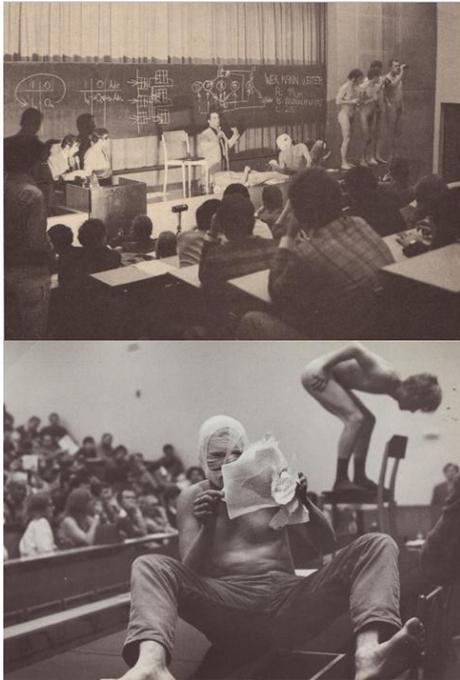
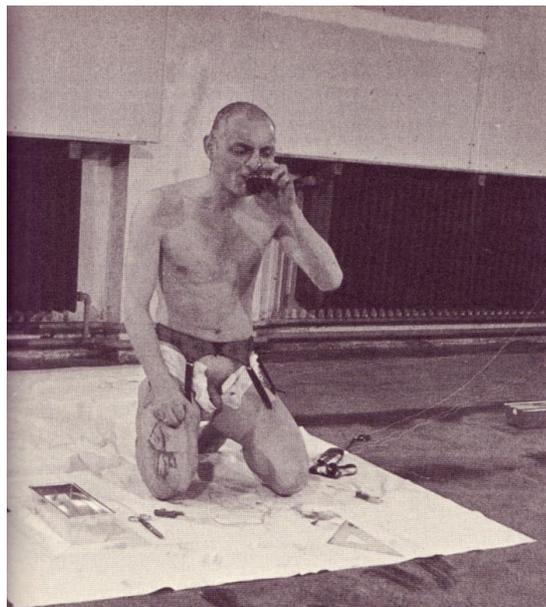
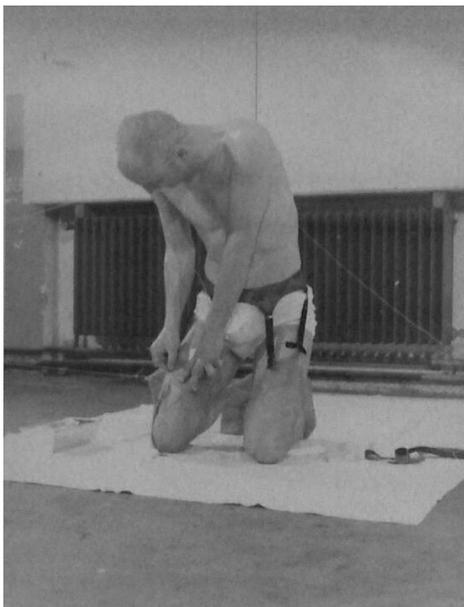


Abb. 345: Kunst und Revolution, Universität Wien, Neues Institutsgebäude, Hörsaal 1, Wien, Universitätsstraße 7, 7. 6. 1968. Foto: Siegfried Klein.



Beide: Abb. 346: Günter Brus, Zerreißprobe, 1970, Aktionsraum A 1, München, Waltherstraße 25, 19.6.1970. Foto: Klaus Eschen. Archiv Sohm.

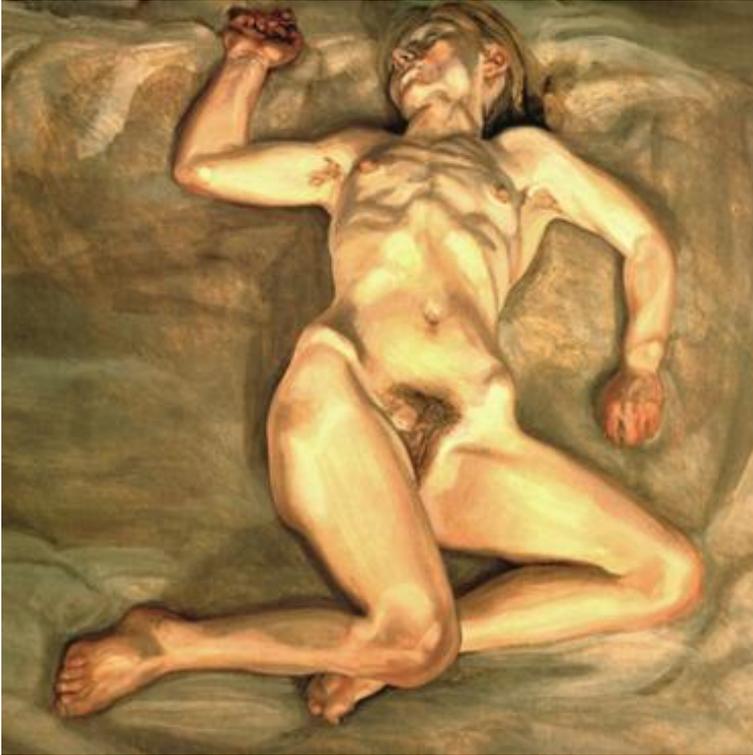


Abb. 347: Lucian Freud, Naked girl, 1966, Öl auf Leinwand, 61 x 61 cm, Privatsammlung.

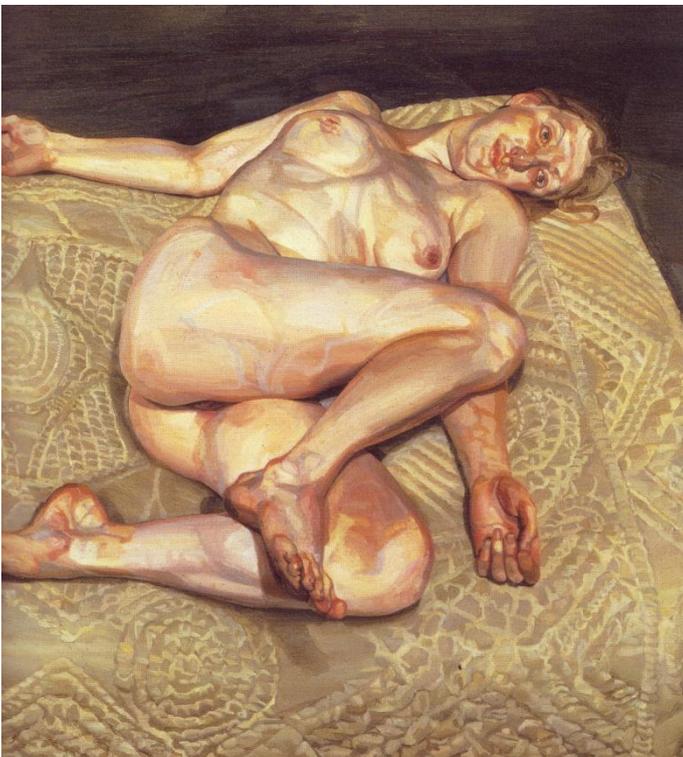


Abb. 348: Lucian Freud, Night portrait, 1977/78, Öl auf Leinwand, 71 x 71 cm, Privatsammlung.



Abb. 349: Lucian Freud, Naked portrait II, 1980/81, Öl auf Leinwand, 90 x 75 cm, Privatsammlung.



Abb. 350: Lucian Freud, After Breakfast, 2001, Öl auf Leinwand, 40,6 x 58,4 cm, Privatsammlung.



Abb. 351: Fritz Martinz, Zwei Frauen im Schatten, 1963, Öl auf Leinwand, 170 x 145 cm.

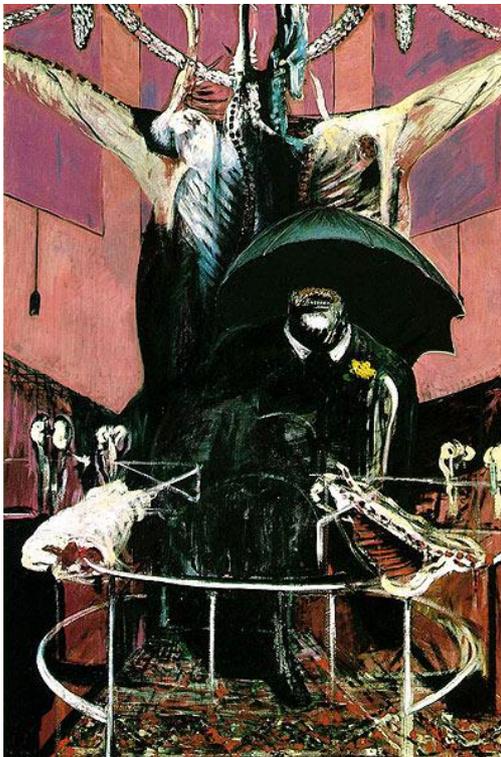


Abb. 352: Francis Bacon, Gemälde, 1946, Öl und Tempera auf Leinwand, 198 x 132 cm, The Museum of Modern Art, New York.

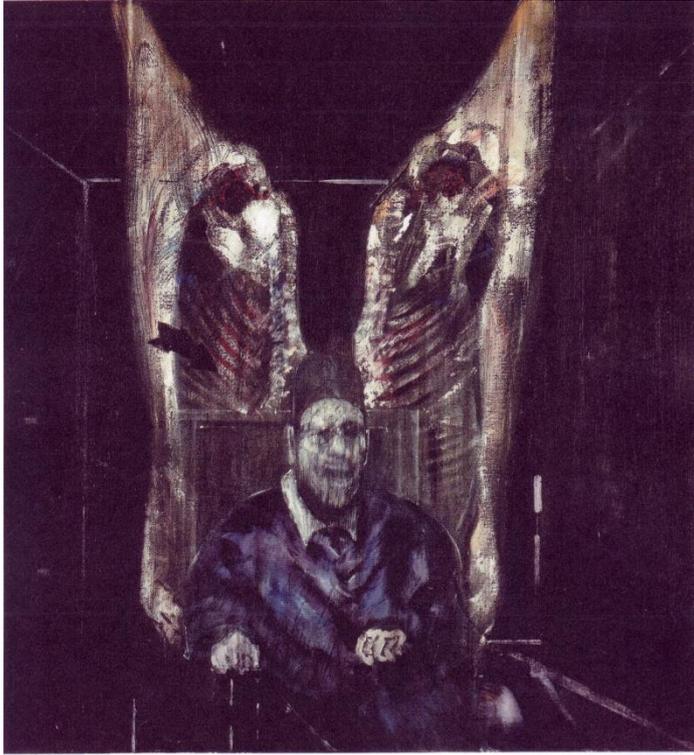


Abb. 353: Francis Bacon, Figur mit Fleisch, 1954, Öl auf Leinwand, 129 x 122 cm, The Art Institute, Chicago.



Abb. 354: Francis Bacon, Drei Studien für eine Kreuzigung, 1962, Öl auf Leinwand, je Tafel 198 x 145 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Abb. 355: Willi Sitte, Akte mit Plattenspieler, 1963, Öl auf Hartfaser, 165 x 135 cm, Nachlass des Künstlers.



Abb. 356: Willi Sitte, Drei Männer unter der Dusche, 1965, Öl auf Hartfaser, 170 x 120 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 357: Willi Sitte, Gewichtheber, 1966, Öl auf Hartfaser, 200 x 122 cm, Nachlass des Künstlers.



Abb. 358: Willi Sitte, Liebespaar 1967, Öl auf Hartfaser, 170 x 120 cm, Nachlass des Künstlers.



Abb. 359: Willi Sitte, Freiheitsgöttin über Vietnam, 1966, Öl auf Karton, 61 x 54 cm, Nachlass des Künstlers.

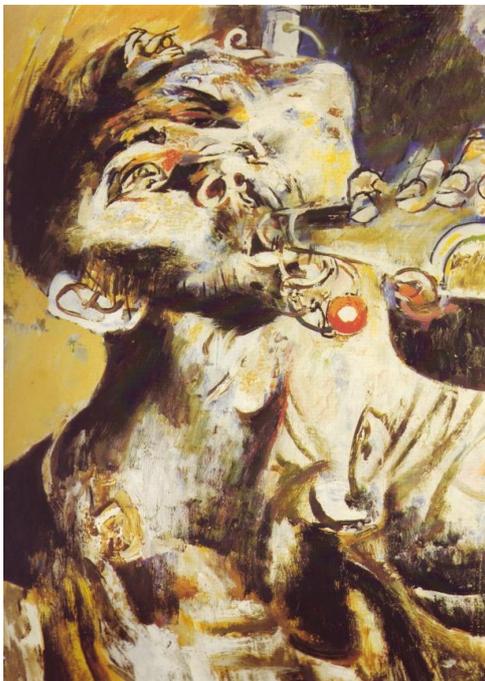


Abb. 360: Willi Sitte, Trinkender Karbidarbeiter, 1965, Öl auf Hartfaser, 50 x 38,5, Nachlass des Künstlers.



Abb. 361: Georg Baselitz, Die große Nacht im Eimer, 1962/63, Öl auf Leinwand, 250 x 180 cm, Museum Ludwig, Köln.



Abb. 362: Georg Baselitz, Der Hirte, 1966, Öl auf Leinwand, 163 x 130, 7 cm, Museum Frieder Burda, Baden-Baden.



Abb. 363: Georg Baselitz, Der neue Typ, 1965, Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm, Sammlung Froehlich, Stuttgart.

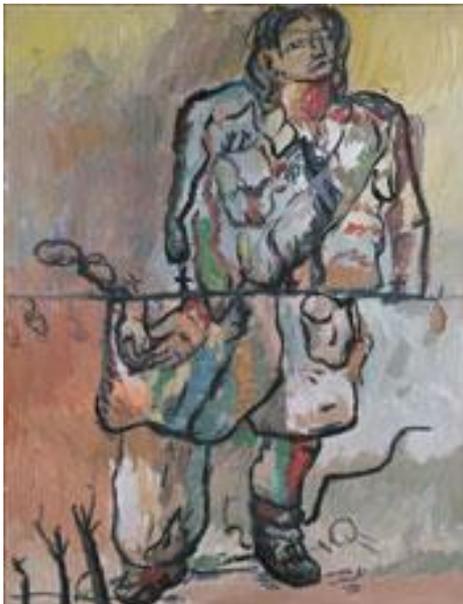


Abb. 364: Georg Baselitz, Erstes Frakturbild – Der neue Typ (Maler im Mantel), 1966, Öl auf Leinwand, 250 x 190 cm, Privatsammlung, Berlin.



Abb. 365: Georg Baselitz, B. für Larry, 1967, Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm, Friedrich Christian Flick Collection.

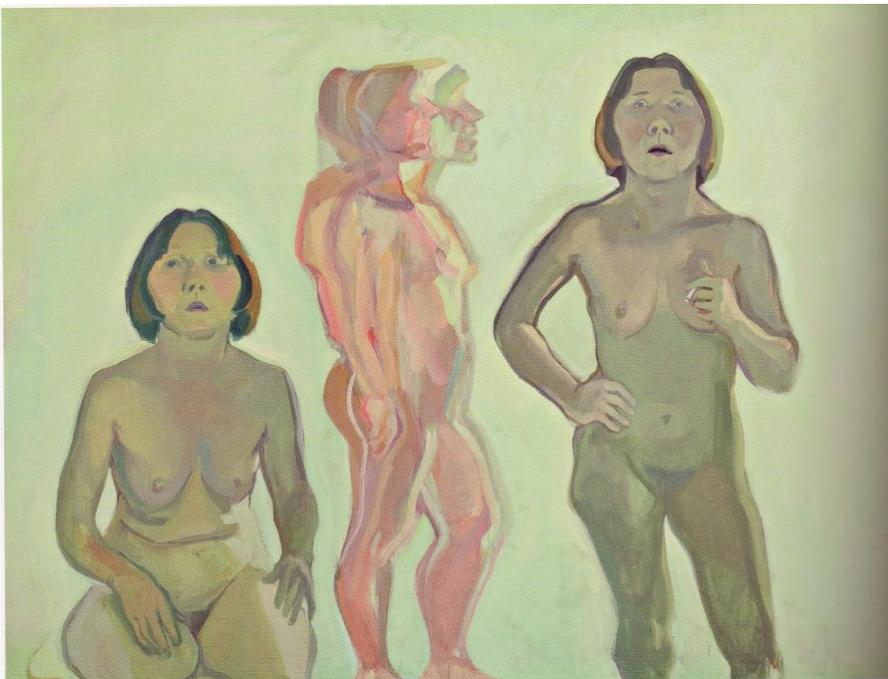


Abb. 366: Maria Lassnig Dreifaches Selbstporträt/New Self, 1970/72, Öl auf Leinwand, 200 x 170 cm, Courtesy der Künstlerin.

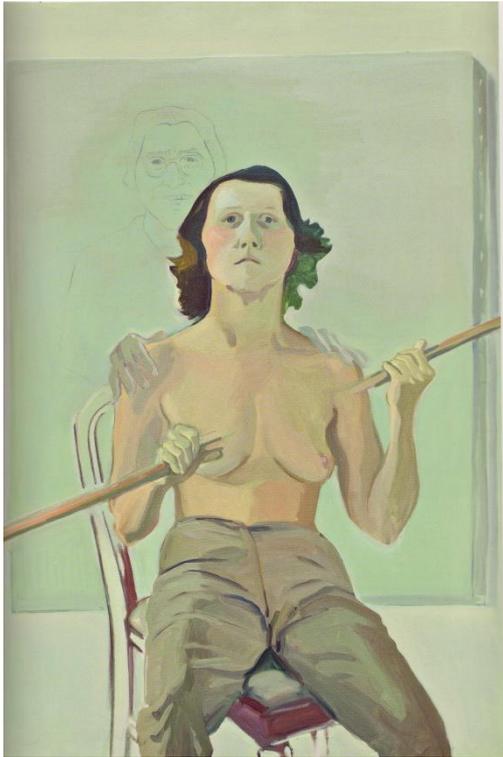


Abb. 367: Maria Lassnig, Selbstporträt mit Stab, 1971, Öl auf Leinwand, 193 x 129 cm, Courtesy der Künstlerin.



Abb. 368: Maria Lassnig, Selbstporträt mit Maulkorb, 1973, Öl auf Leinwand, 96,5 x 127 cm, Courtesy der Künstlerin.



Abb. 369: Maria Lassnig, Doppelsebstporträt mit Kamera, 1974, Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm, Belvedere, Wien.

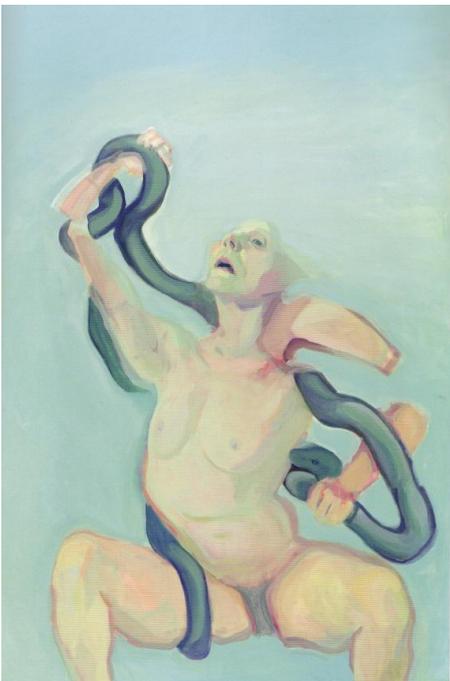


Abb. 370: Maria Lassnig, Woman Laokoon, 1976, Öl auf Leinwand, 193 x 127 cm, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum.



Abb. 371: Elke Krystufek, Woman of Colour, 1997, Acryl und Dispersion auf Leinwand, 140 x 130 cm, Belvedere, Wien.

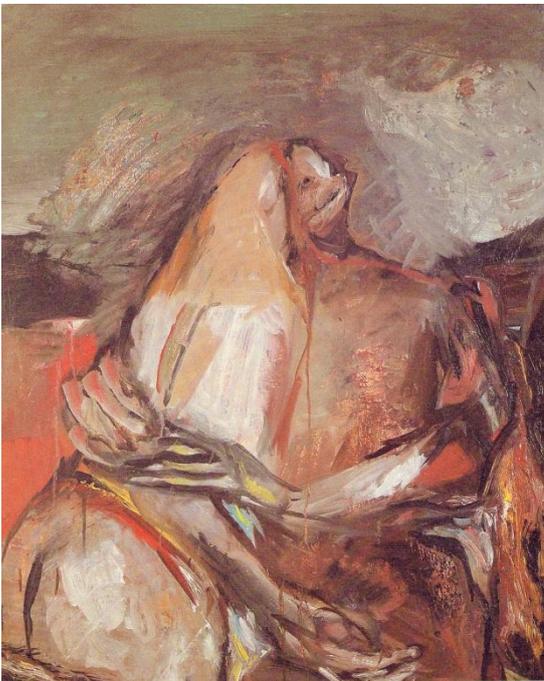


Abb. 372: Siegfried Anzinger, Leopard-Mann 1984, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Sammlung Piazza-Piccioni, Gorgonzola.



## Abbildungsnachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Alle Abbildungen der Werke von Fritz Martinz, bei denen kein weiterer Verweis steht, befinden sich im Nachlass, Dorothea Martinz, Wien.

Abb. 12: Claus Pese (Hg.), Franz Marc. Leben und Werk, Stuttgart/Zürich 1989, S. 142.

Abb. 23: Klaus Herding/Max Hollein (Hg.), Courbet. Ein Traum von der Moderne, Ostfildern 2010, S. 48.

Abb. 27: Filippo Pedrocchi, Tizian, München 2000, S. 177.

Abb. 28: Das große Lexikon der Malerei, Braunschweig 1982, S. 639.

Abb. 29: Eva Karcher, Otto Dix 1891-1969. „Entweder ich werde berühmt – oder berüchtigt“, Köln 1988, S. 173.

Abb. 30: URL: <https://www.mumok.at/de/ohne-titel-aus-der-serie-schlachthaus-paris-30> (4.2.2015).

Abb. 32: Fritz Simak/Andra Spallart, Magie des Objekts, Wien 2011, S. 149.

Abb. 34: Michael Bockemühl, Rembrandt (1606-1669). Das Rätsel der Erscheinung, Köln 1991, S. 74.

Abb. 35: Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Lovis Corinth, München 1992, Tafel 19, o.S.

Abb. 42, 44: URL: <http://www.khm.at/de/besuchen/sammlungen/ephesos-museum/ausgesuchte-meisterwerke/>(4.2. 2015).

Abb. 50: Michael Brandt, u.a. (Hg.), Malerei. Lexikon von A bis Z, Köln 1986, S. 36.

Abb. 52: Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja (Hg.), Lovis Corinth. Ein Fest der Malerei, München 2009, S. 98.

Abb. 54: Barbara Delius (Hg.), Italienische Malerei, Köln 1998, S. 137.

Abb. 55: Johann Kräftner, u.a. (Hg.), Rubens in Wien. Die Meisterwerke, Wien 2004, S. 348/349.

Abb. 57: Barbara Delius (Hg.), Italienische Malerei, Köln 1998, S. 89.

Abb. 58: Albin Egger-Lienz 1868-1926, (Kat. Ausst. Leopold Museum 2008), Wien 2008, S. 205.

Abb. 63: URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrik\\_Goltzius\\_-\\_De\\_reus\\_Hercules.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrik_Goltzius_-_De_reus_Hercules.jpg) (4.2.2015)

Abb. 64, 71, 72: Emil Waldmann/Ilse Schneider-Lengyel, Auguste Rodin 1840-1917, Wien 1945, o. S.

Abb. 73: Elisabeth Leopold (Hg.), Trotzdem Kunst! Österreich 1914-1918 (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 149.

Abb. 84: Jo-Anne Birnie Danzker/Amélie Ziersch (Hg.), Max Beckmann. Welt-Theater. Das graphische Werk 1901 bis 1946, Stuttgart 1993, S. 5.

Abb. 85: Wendy Beckett, Max Beckmann. Die Suche nach dem Ich, München 1997, S. 84.

Abb. 96: Barbara Delius (Hg.), Italienische Malerei, Köln 1998, S. 141.

- Abb. 114: Elisabeth Leopold/Diethard Leopold (Hg.), Egon Schiele. Melancholie und Provokation, Wien 2011, S. 137.
- Abb. 115: URL: <http://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/tableau-3-with-orange-red-yellow-black-blue-and-gray> (4.2.2015).
- Abb. 116: Tobias G. Natter/Max Hollein (Hg.), Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt und Leopold Museum Wien 2005) München 2005, S. 129.
- Abb. 117: Agnes Husslein-Arco/Stephan Kojka (Hg.), Lovis Corinth. Ein Fest der Malerei, München 2009, S. 73.
- Abb. 125: Tobias G. Natter/Thomas Trummer (Hg.), Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis, Köln 2006, S. 204.
- Abb. 139, 140: Lothar Lang, Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1979, S. 77, S. 76.
- Abb. 144: Johann Kräftner, u.a. (Hg.), Rubens in Wien. Die Meisterwerke, Wien 2004, S. 164/165.
- Abb. 148: Michael Brandt, u.a. (Hg.), Malerei. Lexikon von A bis Z. Köln 1986, S. 527.
- Abb. 149: URL: [http://www.form-farbe-geste.de/panzerkreuzer\\_potemkin.htm](http://www.form-farbe-geste.de/panzerkreuzer_potemkin.htm). (4.2.2015).
- Abb. 150: URL: <http://www.anticapitalista.com/forum/viewtopic.php.htm>. (4.2. 2015).
- Abb. 153: URL: <http://www.wikiart.org/en/fernand-leger/manufacturers-with-aloe-1951>. (4.2.2015).
- Abb. 156: Lothar Lang, Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1979, S. 77.
- Abb. 159: URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Greco\\_049.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_049.jpg). (4.2.2015).
- Abb. 173: Burkhard Riemschneider/Angelika Taschen, Kippenberger, Köln 2003, S. 62.
- Abb. 179 Michael Brandt, u.a. (Hg.), Malerei. Lexikon von A bis Z, Köln 1986, S. 325.
- Abb. 227: Klaus Herding/Max Hollein (Hg.), Courbet. Ein Traum von der Moderne, Ostfildern 2010, S. 10.
- Abb. 228: Jeannot Simmen, Vertigo. Schwindel der modernen Kunst, München 1990, S. 94.
- Abb. 229: Günter Dürriegl/Gerbert Frodl (Hg.), Das neue Österreich (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2005), Wien 2005, S. 237.
- Abb. 230: Tobias G. Natter/Franz Smola (Hg.), Kokoschka. Das Ich im Brennpunkt (Kat. Ausst. Leopold Museum Wien 2013/2014), Wien 2013, S. 187.
- Abb. 231: Gerbert Frodl (Hg.), Georg Eisler. Bilder aus den Jahren 1943-1997 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1997), Wien 1997, S. 113.
- Abb. 232: Karl Diemer: Figur. Wiener Naturalisten. Eisler, Hrdlicka, Martinz, Schönwald, Schwaiger, Wien 1969, S. 47.
- Abb. 233: Gerbert Frodl (Hg.), Georg Eisler. Bilder aus den Jahren 1943-1997 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1997), Wien 1997, S. 59.
- Abb. 234: Gesiba (Hg.), 4 Maler im Wohnpark Alt-Erlaa. Eisler, Frohner, Hrdlicka, Martinz, Wien 1977, o.S.
- Abb. 235, 236: Karl Diemer: Figur. Wiener Naturalisten. Eisler, Hrdlicka, Martinz, Schönwald, Schwaiger, Wien 1969, S. 16.

- Abb. 237: Günter Dürriegl/Gerbert Frodl (Hg.), Das neue Österreich (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2005), Wien 2005, S. 236.
- Abb. 238, 239, 240: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Alfred Hrdlicka. Schonungslos! (Kat. Ausst. Belvedere Wien 2010), Wien 2010, S. 24, S. 37.
- Abb. 241, 242: Gesiba (Hg.), 4 Maler im Wohnpark Alt-Erlaa. Eisler, Frohner, Hrdlicka, Martinz, Wien 1977, o. S.
- Abb. 243: Nachlass Dorothea Martinz.
- Abb. 244: Karl Diemer: Figur. Wiener Naturalisten. Eisler, Hrdlicka, Martinz, Schönwald, Schwaiger, Wien 1969, S. 62.
- Abb. 245: Berthold Ecker/Wolfgang Hilger (Hg.), Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne, Wien 2011, S. 353.
- Abb. 246: Karl Aigner (Hg.), Kunst nach 1945, Linz 2002, S. 141.
- Abb. 247: 4 Maler im Wohnpark Alt Erlaa, Eisler, Frohner, Hrdlicka, Martinz, Wien 1977, o.S.
- Abb. 248: Berthold Ecker/Wolfgang Hilger (Hg.), Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne, Wien 2011, S. 341.
- Abb. 249: URL: [http://www.suppancontemporary.com/Ringel/Ringel\\_SitzenderAkt.html](http://www.suppancontemporary.com/Ringel/Ringel_SitzenderAkt.html) (18.06.2014).
- Abb. 250: Agnes Husslein-Arco/Angelika Katzlberger (Hg.), Selbst und Andere. Das Bildnis in der Kunst nach 1960 (Kat. Ausst. Rupertinum 2003), Salzburg 2003, S. 12.
- Abb. 265: Sabine Haag/Jasper Sharp (Hg.), Lucian Freud, München 2013, S. 63.
- Abb. 266: Kurt Bauch, Rembrandt. Gemälde, Berlin 1966, S. 103.
- Abb. 267: URL: [http://duerer.gnm.de/tintenwiki/Frauenbad\\_Bremen\\_KH\\_KL2\\_Tinte](http://duerer.gnm.de/tintenwiki/Frauenbad_Bremen_KH_KL2_Tinte) (4.2.2015).
- Abb. 268: Tobias G. Natter/Elisabeth Leopold (Hg.), Nackte Männer. Von 1800 bis heute (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2012/2013), München 2012, S. 202.
- Abb. 269: Norbert Lynton, Das 19. und 20. Jahrhundert, Gütersloh 1968, S. 18.
- Abb. 270: URL: <http://www.museum-digital.de/thue/index.php?t=objekt&oges=896> (10.02.2015).
- Abb. 271: Das große Lexikon der Malerei, Braunschweig 1982, S. 286.
- Abb. 272: Tobias G. Natter/Elisabeth Leopold (Hg.), Nackte Männer. Von 1800 bis heute (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2012/2013), München 2012, S. 211.
- Abb. 273: Michael Lewin, Alfred Hrdlicka. Druckgraphik (Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Berlin 1989), Wien 1989, S. 198.
- Abb. 274: URL: [http://es.wikipedia.org/wiki/Casa\\_de\\_locos](http://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_locos) (10.2.2015).
- Abb. 276: Tobias G. Natter/Elisabeth Leopold (Hg.), Nackte Männer. Von 1800 bis heute (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2012/2013), München 2012, S. 231.
- Abb. 279: Wolfgang Georg Fischer, Egon Schiele. Pantomimen der Lust. Visionen der Sterblichkeit, Köln 2007, S. 129.
- Abb. 280: Johann Winkler/Katharina Erling, Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906-1929, Salzburg 1997, S. 59.

- Abb. 282: Tobias G. Natter/Thomas Trummer (Hg.), Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis, Köln 2006, S. 180.
- Abb. 286: Elisabeth Leopold (Hg.), Trotzdem Kunst! Österreich 1914-1918 (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 153.
- Abb. 288: Brigitte Borchhardt-Birbaumer/Harald Krejci, Die Nacht im Zwielflicht. Kunst von der Romantik bis heute, München 2012, S. 234.
- Abb. 289: David Sylvester/Richard Schiff (Hg.), Willem de Kooning. Paintings, Washington 1994, S. 121.
- Abb. 290: Horst Richter (Hg.), Malerei der sechziger Jahre, Köln 1990, S. 91.
- Abb. 292, 293: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Barock since 1630 (Kat. Ausst. Belvedere 2013), Wien 2013, S. 192, S. 203.
- Abb. 294: Tobias G. Natter/Thomas Trummer (Hg.), Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis, Köln 2006, S. 119.
- Abb. 296: Ludwig Münz, Rembrandt, Köln 1967, S. 667.
- Abb. 297: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl (Hg.), Herbert Boeckl. Retrospektive, Wien 2009, S. 199.
- Abb. 298: Adolf Max Vogt, u.a. (Hg.), Vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Stuttgart/Zürich 1989, S. 161.
- Abb. 299: Elke Linda Buchholz, Francisco de Goya. Leben und Werk, Köln 1999, S. 72.
- Abb. 300: Eva Karcher, Otto Dix 1891-1969. „Entweder ich werde berühmt – oder berüchtigt“, Köln 1988, S. 147.
- Abb. 301: Carsten-Peter Warneke, Pablo Picasso 1881-1973, Köln 1997, S. 187.
- Abb. 302: Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Berlin 1983, S. 178/179.
- Abb. 303: Elke Linda Buchholz, Francisco de Goya. Leben und Werk, Köln 1999, S. 62.
- Abb. 304: Johann Kräfner, u.a. (Hg.), Rubens in Wien. Die Meisterwerke, Wien 2004, S. 279.
- Abb. 305: Michael Brandt, u.a. (Hg.), Malerei. Lexikon von A bis Z. Köln 1986, S. 245.
- Abb. 307: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl (Hg.), Herbert Boeckl. Retrospektive, Wien 2009, S. 392.
- Abb. 308, 309: Wilfried Seipel/Fritz Wotruba Privatstiftung (Hg.), Wotruba. Leben, Werk und Wirkung, Wien 2012, S. 86/87, S. 139.
- Abb. 310: URL: [http://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html](http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html) (10.2. 2015).
- Abb. 311: Musée national d'Art moderne (Hg.), Mathieu à Versailles, Paris 2006, o.S.
- Abb. 312: Antonia Hoerschelmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat 1934-1980 (Kat. Ausst. Albertina 2008), Wien 2008, S. 39.
- Abb. 313: Antonia Hoerschelmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Exil und neue Heimat 1934-1980 (Kat. Ausst. Albertina 2008), Wien 2008, S. 24.
- Abb. 314: Tobias G. Natter/Max Hollein (Hg.), Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt und Leopold Museum Wien 2005) München 2005, S. 109.

- Abb. 315: Tobias G. Natter/Gerbert Frodl (Hg.), Klimt und die Frauen, Köln 2000, S. 247.
- Abb. 316: Elisabeth Leopold (Hg.), Trotzdem Kunst! Österreich 1914-1918 (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2014), Wien 2014, S. 172.
- Abb. 317: Johann Winkler/Katharina Erling, Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906-1929, Salzburg 1997, S. 80.
- Abb. 318: Tobias G. Natter/Gerbert Frodl (Hg.), Klimt und die Frauen, Köln 2000, S. 245.
- Abb. 319: Agnes Husslein-Arco/Matthias Boeckl (Hg.), Herbert Boeckl. Retrospektive, Wien 2009, S. 83.
- Abb. 320: Wulf Herzogenrath/Johann-Karl Schmidt (Hg.), Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991, Stuttgart 1991, S. 247.
- Abb. 321: Das große Lexikon der Malerei, Braunschweig 1982, S. 346.
- Abb. 322: Das große Lexikon der Malerei, Braunschweig 1982, S. 285.
- Abb. 323: Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja (Hg.), Emil Nolde. In Glut und Farbe (Kat. Ausst. Belvedere Wien 2013/2014), München 2013, S. 209.
- Abb. 324, 325, 326: URL: <http://www.wikiart.org/en/jose-clemente-oro-zco/catharsis-1934> (10.2. 2015).
- Abb. 327, 328: David Alfaro Siqueiros, Man nannte mich den "Großen Oberst". Erinnerungen, Berlin 1988, Tafel 17, 19.
- Abb. 329, 330: URL: <http://tusamigosenmexico.tumblr.com/post/3246552282/generalazo> (10.2. 2015).
- Abb. 331: Tobias G. Natter/Elisabeth Leopold (Hg.), Nackte Männer. Von 1800 bis heute (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2012/2013), München 2012, S. 241.
- Abb. 332: URL: <http://letraskiltras.ning.com/profiles/blogs/mural-argentino-de-david> (10.2. 2015).
- Abb. 333: URL: <http://pinacoteca-agnelli.it/visit/collezione/matisse-e-il-1900/> (10.2. 2015).
- Abb. 334, 335: URL: <http://theredlist.com/wiki-2-16-601-788-view-portrait-1-profile-bailey-david.html> Blow-Up (4.2.2015).
- Abb. 336: Gert von der Osten, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, Tafel 177, o.S.
- Abb. 337: Tobias G. Natter/Gerbert Frodl (Hg.), Klimt und die Frauen, Köln 2000, S. 242.
- Abb. 338: URL: [http://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html](http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html) (10.2. 2015).
- Abb. 339: URL: <https://www.mumok.at/de/materialaktion-nr-9-stilleben-aktion-mit-einem-weiblichen-einem-maennlichen-und-einem-rinderkopf-11> (10.2. 2015).
- Abb. 340: URL: [http://www.art-magazin.de/kunst/10535/hermann\\_nitsch\\_neapel?cp=21](http://www.art-magazin.de/kunst/10535/hermann_nitsch_neapel?cp=21) (10.2. 2015).
- Abb. 341: URL: [http://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html](http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html) (10.2. 2015).
- Abb. 342, 345, 346: Peter Weibel/Christa Steinle (Hg.), Bruseum. Ein Museum für Günter Brus, Graz 2012, S. 130, S. 243, S. 269.
- Abb. 343: Diethard Leopold/Elisabeth Leopold (Hg.), Egon Schiele. Melancholie und Provokation, Wien (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2011/2012), Wien 2011, S. 233.

- Abb. 344: Monika Faber/Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Günter Brus. Werkumkreisung, Köln 2003, S. 112.
- Abb. 347: The British Council (Hg.), Lucian Freud. Gemälde (Kat. Ausst. Hirshhorn Museum, Washington 1987, Nationalgalerie Berlin 1989), London 1987, S. 38.
- Abb. 348, 349, 350: William Feaver (Hg.), Lucian Freud (Kat. Ausst. Museo Correr, Venedig 2005), Mailand 2005, S. 97, S. 103, S. 165.
- Abb. 352, 354: Matthew Gale/Chris Stephens (Hg.), Francis Bacon, London 2008, S. 101, S. 148/149.
- Abb. 353: Francesca Marini, Francis Bacon, Mailand 2008, S. 55.
- Abb. 355, 356, 357, 358, 359, 360: Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Berlin 1983, S. 202, S. 238, S. 239, S. 285, S. 257, S. 243.
- Abb. 361: Angelika Muthesius, Georg Baselitz, Köln 1990, S. 65.
- Abb. 362, 363, 364, 365: Götz Adriani (Hg.), Georg Baselitz. 50 Jahre Malerei (Kat. Ausst. Museum Frieder Burda, Baden-Baden 2009/2010), Ostfildern 2009, S. 79, S. 71, S. 85, S. 89.
- Abb. 366, 367, 368: Günther Holler-Schuster, Dirk Luckow, Peter Pakesch (Hg.), Maria Lassnig. Der Ort der Bilder (Kat. Ausst. Neue Galerie Graz 2012/2013, Deichtorhallen Hamburg 2013), Köln 2013, S. 179, 180, 181.
- Abb. 369: Günter Dürigl/Gerbert Frodl (Hg.), Das neue Österreich (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2005), Wien 2005, S. 313.
- Abb. 370: Tobias G. Natter/Elisabeth Leopold (Hg.), Nackte Männer. Von 1800 bis heute (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2012/2013), München 2012, S. 273.
- Abb. 371: Günter Dürigl/Gerbert Frodl (Hg.), Das neue Österreich (Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2005), Wien 2005, S. 338.
- Abb. 372: Siegfried Anzinger, Biennale di Venezia 1988, Klagenfurt 1988, S. 37.

## **Abstract in Deutsch**

Der österreichische Künstler Fritz Martinz (1924-2002) widmete sich nach 1945 einer dem Gegenstand verpflichteten Malerei und entwickelte ein umfangreiches Werk, das in dieser monografischen Studie erstmals wissenschaftlich bearbeitet wird.

In der Dokumentation zu „Leben und Werk“ des Künstlers werden alle Schaffensphasen chronologisch erfasst. Die ikonografische Untersuchung wichtiger Werke und deren stilistischer Charakterisierung erfolgt unter Einbeziehung biografischer, historischer und künstlerischer Einflüsse. Einblicke ins graphische und plastische Schaffen werden unter dem Aspekt ihrer Wechselwirkung zur Malerei analysiert.

Das Kapitel „Die kritische Untersuchung der Rezeption des Werks von Fritz Martinz“ erhellt seine Stellung im Kontext der Kunst nach 1945. Vor dem Hintergrund sozialgeschichtlicher Entwicklungen nach 1945 wird unter Einbeziehung kunsttheoretischer und philosophischer Gesichtspunkte die Realismusdebatte nach 1945 erörtert. In Verbindung mit der Analyse von ausgewählten Katalogtexten, Vorworten und Zeitungsrezensionen ergibt sich ein aufschlussreiches Bild der Rezeptionsgeschichte nach dem zweiten Weltkrieg bis in die Gegenwart.

Mit der Untersuchung „Das Bild des Körpers“ wird nach bildanthropologischen und rezeptionsästhetischen Ansätzen der Versuch unternommen, das Werk von Fritz Martinz in einen aktuellen Wissensdiskurs einzubinden. Der Fokus wird dabei auf die Darstellung der menschlichen Figur und deren Verbindung mit der Darstellung des Schlachttieres in den 1960er und 1970er Jahren gerichtet. Die kontinuierliche Thematisierung und Darstellung von Mensch und Tier im Werk von Martinz weist stilistisch einen Übergang von klar umrissenen Figurationen hin zu zerfetzten, zerrissenen Leibern auf. Die Untersuchung konzentriert sich auf den Körper – Mensch und Tier – der in seinen Darstellungen durch Öffnungen und pralle Fleischlichkeit gezeigt wird. Die Frage nach der Repräsentation des Körpers im Bild wird in Beziehung zum bildhistorischen Kontext gesetzt und aus der Perspektive der älteren, der neueren und der internationalen Kunst untersucht.

## **Abstract in English**

The Austrian artist Fritz Martinz (1924-2002) dedicated himself to representational painting after 1945 and created a wide-ranging oeuvre, which, for the first time, has been researched in depth in this monographic study.

The documentation “Life and Work” chronologically records every phase in his work. In the iconographic analysis of important artworks and their stylistic characterization, biographical, historical and artistic influences are taken into account. Fritz Martinz’s graphic and sculptural works are also touched on in relation to his paintings.

The chapter “Critical Analysis of the Reception of Fritz Martinz’s Art” sheds light on his position in art after 1945. Placed in the context of history and social history after 1945, the thesis addresses the post-1945 realism debate and includes art-theoretical and philosophical perspectives. In conjunction with the analysis of catalogue texts, forewords and newspaper reviews, this generates an informative impression of the history of the artist’s reception from after the Second World War until the present day.

“The Image of the Body” aims to include Fritz Martinz’s art in a topical discourse by adopting approaches based on the anthropology of the image and the aesthetics of reception. The main focus of the thesis is the depiction of the human figure and how this is linked to the representation of slaughtered animals in the 1960s and 1970s. Fritz Martinz’s preoccupation with depicting humans and animals reveals a transition from clearly delineated images through to exposed flesh and torn bodies. The study concentrates on the body – human and animal – revealed through wounded, lurid fleshiness. Furthermore, the visual representation of the body is placed in an art-historical context and examined from the perspective of past, more recent, and international art.

## Curriculum Vitae

Angelika Katzlberger  
e-mail: katzlberger\_angelika@hotmail.com

### Ausbildung

1980-85	Handelsakademie Ried im Innkreis
1985/86	Parisaufenthalt
1986-90	Studien an der Universität Wien (Volkswirtschaft, Französisch, Geschichte)
1992-2001	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Diplomarbeit über den Maler Siegfried Anzinger

### Berufliche Tätigkeiten

1991-1998	Assistentin, Galerie Krinzinger, Wien
2001-2003	Kuratorin, Rupertinum, Salzburg, Ausstellungen „Alfons Mucha“, „Von Klimt bis Rainer. Aus der Sammlung“, „Selbst und Andere“, „Franz Graf“. Katalogbeiträge zu Fernand Léger und Jean Dubuffet.
2004-2012	Museumspädagogische Tätigkeit im Liechtenstein Museum, Wien
Seit 2004	Museumspädagogische Tätigkeit im Belvedere, Wien (Führungen, Vorträge, Erstellen von museumspädagogischen Konzepten)
Seit 2007	Museumspädagogische Tätigkeit im Leopold Museum, Wien (Führungen und Erstellen von museumspädagogischen Konzepten)
2009	Co-Kuratorin der Ausstellung <i>Bambus, Blech und Kalebassen. Das andere Spielzeug</i> im Leopold Museum, Wien Katalogtexte zu Christian Schad, Egon Schiele, The Excitement Continues, Leopold Museum
2012/13	Museumspädagogische Tätigkeit im MUSA, Wien