



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Markus Prachensky – Malerei der 50er und 60er
Jahre“

Verfasserin

Doris Richter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel



*„Die Form, die man malt, gibt es nie.
Wie man zu dieser Form gelangt,
ist letzten Endes das, was wesentlich ist.
Und das ist so schwierig,
dass ich es nicht erklären kann.
Aber, ich kann es malen.“*

- Prachensky, am 11. Dezember 2008

Danksagung

mein besonderer und tief empfundener Dank gilt dem Künstler, Markus Prachensky. In tagelangen Sitzungen hat er sich all meinen Fragen geduldig gestellt; die spannenden Gespräche und Diskussionen haben diese Diplomarbeit um wesentliche kunsthistorische wie menschliche Aspekte ergänzt. Ein herzliches Dankeschön auch an seine Frau, Brigitte Prachensky, die mich stets so gastfreundlich empfangen hat.

Bei Gabriele Wimmer und John Sailer von der Galerie Ulysses möchte ich mich für das Zugänglichmachen von Material, die hilfreichen Anregungen und Gespräche bedanken.

Mein innigster Dank geht schließlich an meine Familie und Freunde, insbesondere an meine Mutter, Tom, Irene und Patricia, die mich stets moralisch unterstützt und meine Stimmungsschwankungen tapfer ertragen haben.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung

I. Einleitung

1. Datenerfassung	1
2. Literatur	2
3. Bildnummerierung	3

II. Die expressive Abstraktion im inter-nationalen Kontext

1. Erste expressiv abstrakte Tendenzen	5
2. Die gegenstandslose Malerei	7
3. Expressiv abstrakte Strömungen innerhalb Europas und der USA	9
3.1. Das Informel	9
3.2. Der Tachismus	10
3.3. Art Brut	11
3.4. CoBrA	12
3.5. Der Abstrakte Expressionismus	13
4. Zur Herausbildung der expressiven Abstraktion	14
4.1. Europa	15
4.2. USA	17
5. Österreich: Entwicklung einer Avantgarde	19
5.1. Kulturelle Bestrebungen der Besatzungsmächte	20
5.2. Entwicklung des Informel in Österreich	21
5.3. Förderer der österreichischen Avantgarde	23

III. Markus Prachensky: die 50er Jahre

1. Die geometrische Phase	27
2. Wie Prachensky sich „freizeichnete“	32
3. Die Gruppe „Galerie St. Stephan“	36
4. Die ersten expressiv-abstrakten Bilder: <i>Rouge différents sur noir</i> – <i>Liechtenstein</i>	38
5. Auslandsaufenthalte: Paris bis Hamburg	41
6. Über die Bedeutung der Farbe Rot in Prachenskys Malerei	44
7. Zur Methodik des Malers	45
8. Prachensky und der Werkzyklus	47
9. Arbeiten der späten 50er Jahre	48
9.1. Gestaltung der Fenster für die Kirche zu Hasloch	48
9.2. <i>Rouge sur noir</i> – <i>Gainfarn</i>	49
9.3. <i>Rouge sur blanc</i> – <i>Gainfarn</i>	50
9.4. <i>Rouge sur noir</i> – <i>Sebastianplatz</i>	51
9.5. <i>La lune en rodage</i>	52
9.6. <i>Rouge sur blanc</i> – <i>Sebastianplatz</i>	53
9.7. <i>Rouge sur blanc</i> – <i>Wiesbaden</i>	54

10. „Peinture Liquide“ im Theater am Fleischmarkt	54
11. Ausstellungen bzw. Ausstellungsbeteiligungen der späten 50er Jahre und die „Internationalen Kunstgespräche“	56

IV. Markus Prachensky: die 60er Jahre

1. Zur Synthese von Kontrolle und Spontaneität in Prachenskys Malprozess	61
2. Arbeiten von 1960 bis 1967	62
2.1. <i>Rouge sur blanc – St. Stephan</i>	62
2.2. <i>Rouge différents sur blanc – Aschaffenburg</i>	65
2.3. Zweite „Peinture Liquide“ im Stadttheater von Aschaffenburg	67
2.4. <i>Rouge sur gris – Aschaffenburg</i>	69
2.5. Gestaltung der Glasfenster für die Pfarrkirche von Ruhstorf	69
2.6. <i>Rouge sur blanc – Wolframs-Eschenbach</i>	70
2.7. <i>Rouge sur blanc – Sebastianplatz II</i>	71
2.8. <i>Rouge sur gris – Karlsruhe</i>	72
2.9. <i>Berlin I-X 1963</i>	75
2.10. <i>Lanzenreiter</i>	77
2.11. <i>Solitude und Solitude II</i>	78
2.12. Gestaltung zweier Glasfenster für den Fasanenhof in St. Ulrich	80
2.13. <i>Ohne Titel</i>	81
2.14. <i>Rechberg</i>	82
2.15. <i>Rechberg Kaltnadelzyklus</i>	84
2.16. <i>Vienna</i>	84
3. Kalifornien	85
3.1. <i>Los Angeles Cardboard</i>	87
3.2. <i>California Paintings</i>	88
4. Rückkehr nach Europa und Auflösung der Gruppe „Galerie St. Stephan“	91
5. Ausstellungen bzw. Ausstellungsbeteiligungen der 60er Jahre und das Manifest „Retournons à la peinture“	93

V. Zusammenfassung

1. Stilanalyse	97
2. Resümee	99

VI. Anhang

1. Bibliografie	105
2. Abbildungen	117
3. Abbildungsnachweis	140
4. Abstract	143

Curriculum Vitae

I. Einleitung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit den ersten zwei Jahrzehnten im Schaffen des Malers Markus Prachensky, der zu den wichtigsten Vertretern des österreichischen Informel zählt. Ziel dieser Untersuchung ist es, die stilistische Entwicklung des Künstlers, der verschiedene Schaffensphasen durchlief, zu analysieren. Als Student der Akademie der Bildenden Künste in Wien malte er noch geometrisch abstrakte Bilder. Gegen Ende der 50er Jahre fand er jedoch zu einem informellen Stil. Nur kurzzeitig nahm er von diesem Abstand, als seine Malweise in den späten 60er Jahren von einer geschlossenen, flächenbetonten Malweise bestimmt war, die sich deutlich an der „Hard-Edge“-Malerei orientierte.

Prachenskys Oeuvre umfasst neben Lack-, Öl- und Acrylgemälden auf Leinwand bzw. Hartfaserplatten unzählige Skizzen, Studien [Anm. zumeist Gouachen], Radierungen u.v.m. Zweimal veranstaltete er eine öffentliche Malaktion, er bekam mehrere Aufträge zur Gestaltung von Kirchenfenstern und verfasste überdies Manifeste über Kunst und Architektur.

Das einführende Kapitel dieser Arbeit gibt Aufschluss über die internationale Situation der Nachkriegskunst mit Schwerpunkt auf der Herausbildung der expressiven Abstraktion, speziell des Informel in Europa. Die Kapitel III. und IV. widmen sich Prachenskys Leben und Schaffen: seiner Zeit an der Akademie, den späten 50er Jahren, den frühen 60er Jahren sowie seiner Zeit in Kalifornien (1967-1970). Anhand detaillierter Werkanalysen wird die persönliche Stilentwicklung des Künstlers veranschaulicht. Hiefür wurden einzelne Bilder der Werkblöcke exemplarisch ausgewählt und untersucht. Auch Skizzen und Studien wurden für die Untersuchung herangezogen, da sie zum besseren Verständnis beitragen und einen Einblick in Prachenskys Arbeitsweise geben.

Ein letztes Kapitel fasst die gewonnenen Erkenntnisse grob zusammen und beschäftigt sich ferner mit der Frage nach Prachenskys künstlerischer Positionierung.

1. Datenerfassung

Prachenskys Entwicklung als Maler und die Entstehung seiner Bilder wurden stets von Erlebnissen und Begleitumständen seines Umfelds beeinflusst. So stellen die mit dem Künstler persönlich geführten Interviews einen wichtigen Bestandteil dieser Arbeit dar. Prachensky berichtete von der kulturellen Situation, die im Wien der Nachkriegszeit herrschte, erzählte von seinen zahlreichen Auslandsreisen und den Bekanntschaften zu Künstlern seiner Zeit, gab Auskunft über seine Arbeitsmethoden und Vorgehensweise beim Malen u.v.m.

2. Literatur

Zu den wichtigsten Publikationen über Markus Prachensky zählt der 1970 erschienene Katalog zur großen Retrospektive im **Kunstverein Hannover**. Er enthält gesammelte Aufsätze, Zeitungsartikel, Eröffnungsreden zu Ausstellungen sowie Prachenskys eigens verfasste Manifeste.¹

Der Aufsatz „Die Reise des Markus P.“ von Wolfgang Fleischer² bildet den bis dato ausführlichsten Beitrag zur Darstellung von Prachenskys Leben und Schaffen. Er erschien 1979 in einer ersten Fassung im Katalog der **Galerie Hennemann** in Bonn³ und 1990 in einer überarbeiteten Version in einem Katalog der **Galerie Ulysses** in Wien⁴.

In dem Text „Revolutionsetüden am laufenden Band“ trug **Franz Smola**⁵ diverse Zeitungsartikel zusammen, die Prachenskys Ausstellungen kommentieren und schuf so einen Überblick über die Akzeptanz seiner Malerei innerhalb der Kunstszene bzw. der Gesellschaft, insbesondere in den 50er und 60er Jahren.

¹ **Kat. Ausst. Kunstverein Hannover 1970.**

² Wolfgang Fleischer ist Schriftsteller, Biograf und Seerosenzüchter und seit über 30 Jahren enger Freund von Markus Prachensky. **Schurian (Film) 2008.**

³ **Kat. Ausst. Galerie Hennemann 1979**, S. 161 – 189.

⁴ **Kat. Ausst. Galerie Ulysses 1990**, S. 5 - 30.

⁵ **Franz Smola**: geb. 1963 (Passau); studierte Kunstgeschichte und Rechtswissenschaften; seit 2001 ist er als Kustos für die Sammlung des 20. Jahrhunderts an der Österreichischen Galerie Belvedere tätig, wo er 2002 eine große Retrospektive mit Markus Prachensky organisierte, siehe: **Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2002.**

In den Ausstellungskatalogen der letzten Jahrzehnten verfassten zudem Kunsthistoriker, wie Manfred de la Motte, Peter Baum oder Florian Steininger, unzählige Texte über Prachenskys Kunst von damals und heute. Als Teil der Gruppe „Galerie St. Stephan“ ist Markus Prachensky freilich auch in Veröffentlichungen über gleichnamige Galerie erwähnt. Die umfassende Publikation **Robert Flecks**⁶ beispielsweise erzählt die Geschichte der Galerie St. Stephan von 1954 bis 1982⁷, ist jedoch inhaltlich in einigen Punkten zu hinterfragen.⁸

3. Bildnummerierung

Um konkret zwischen den vom Künstler oftmals identisch betitelten Gemälden bzw. Arbeiten auf Papier unterscheiden zu können und ein leichteres Verständnis für den Leser zu erzielen, sind die Werke des Künstlers in dieser Arbeit durch Groß- bzw. Kleinbuchstaben in eckigen Klammern ergänzt worden:

Bsp. Gemälde: *Rouge sur noir – Gainfarn [A]*, *Rouge sur noir – Gainfarn [B]*, usw. ...

Bsp. Arbeiten auf Papier: *Ohne Titel [a]*, *Ohne Titel [b]*, usw. ...

⁶ **Robert Fleck:** geb. 1957 (Wien); Kunsthistoriker; seit 2009 Intendant der Bundeskunsthalle in Bonn; siehe auch: **Fleck 1982.**

⁷ Robert Fleck, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954 -1982.* Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Wien 1982.

⁸ So mancher Zeitgenosse ist mit Flecks Sicht auf die Situation der 50er und 60er Jahre nicht ganz einverstanden, so z.B. auch Markus Prachensky. **Interview 3** (mit Markus Prachensky).

II. Die expressive Abstraktion im internationalen Kontext

Der Terminus „abstrakte Malerei“ meint nicht zwangsläufig das abstrahierende Darstellen von Wirklichkeiten, denn die Kunstwissenschaft sieht auch Bilder ohne jeglichen Naturbezug als abstrakt an. Die Abstraktion „schafft eine bisher nie gesehene Welt der Träume, Empfindungen und inneren Harmonien, eine Welt des Unbewußten, die sich im Spiel von Farben und Formen konkretisiert“⁹, äußert etwa Georg Stadler.

Unzählige Maler beschränkten zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollkommen neue Wege, indem sie die traditionelle Gestaltungsweise hinter sich ließen, die grundsätzlich die Abbildung gegenständlicher Motive zum Inhalt hatte. Sie verfolgten eine avantgardistische Auffassung und die Überzeugung, ein ungegenständliches Bild stünde in viel höherem Maße für eine eigenständige, künstlerische Arbeit als irgendein Bild mit Objektbezug. Die Repräsentanten dieser neuen revolutionären Haltung verband vor allem ihr Idealismus: nur ein völlig autonomes Kunstwerk bedeutete für sie wahre Kunst.

1. Erste expressiv abstrakte Tendenzen

Claude Monet¹⁰ kommt eine bedeutende Rolle in Bezug auf die Herausbildung der Abstraktion zu. In seinen späten „Seerosen-Bildern“¹¹ schlug er hinsichtlich Farbe und Form vollkommen neue Wege ein. Seine Malerei zeichnete eine extrem offene Malweise aus und er befreite die Farbe schon merklich aus ihrem gegenständlichen Bezug. Gleichzeitig behielten Monets Werke nach wie vor einen klaren Naturbezug, denn er ging stets von einer gesehenen Wirklichkeit aus und

⁹ Stadler 1964, S. 175.

¹⁰ **Claude Monet**: geb. 1840 (Paris) /gest. 1926 (Giverny); zu Monets Leben und Werk siehe: Matthias Arnolf, *Claude Monet*, Rowohlt Monographien, Reinbek bei Hamburg 1998.

¹¹ Monets Seerosenbilder entstanden in den Jahren 1889 bis 1926; siehe hierzu: Georges Clemenceau, *Les nymphéas*, Paris 1928.

abstrahierte diese auch nur bis zu einem gewissen Grad.¹²

Heute gilt der russische Künstler **Wassily Kandinsky**¹³ gemeinhin als Begründer der abstrakten Malerei. Zunächst malte er in München impressionistische Landschaftsbilder; ab 1910 setzte er sich jedoch intensiv mit einer gegenstandslosen Malweise auseinander. Kandinsky befand, dass sich die Malerei von der Natur unabhängig machen solle, ihn selbst hatte ein folgenschwerer Zufall zu einer objektfreien Malerei geführt:¹⁴

„Ich kam mit meinem Malkasten nach einer Studie heim, noch verträumt und in die erledigte Arbeit vertieft, als ich plötzlich ein unbeschreiblich schönes, von einem inneren Glühen durchtränktes Bild sah. Ich stutzte erst, dann ging ich schnell auf dieses rätselhafte Bild zu, auf dem ich nichts als Formen und Farben sah und das inhaltlich unverständlich war. Ich fand sofort den Schlüssel zu dem Rätsel: es war ein von mir gemaltes Bild, das an die Wand gelehnt auf der Seite stand [...] ich wußte jetzt genau, dass der Gegenstand meinen Bildern schadet.“¹⁵

Fortan beschäftigte sich Kandinsky eingehend mit der Komposition ungegenständlicher Bilder sowie insbesondere mit der Suche nach geeigneten Methoden und Gesetzen, diese ideal zu gestalten. Seine theoretischen Überzeugungen und Anschauungen sind in einigen Texten überliefert - sein bedeutendstes schriftstellerisches Werk „Über das Geistige in der Kunst“ entstand bereits 1912.¹⁶

Relativ früh, um 1914, fand auch der Schweizer **Paul Klee**¹⁷ zu einer abstrakten Formensprache. Über die Auseinandersetzung mit dem Kubismus und Robert Delaunays Farbtheorie gelangte er zu einer unverwechselbaren Gestaltungsweise. Klee verarbeitete Geträumtes und Unbewußtes in überwiegend kleinformatigen Arbeiten. Unwirkliche Elemente bewegen sich in seinen Bildern schwerelos im Raum. Eine endgültige Loslösung von der gegenständlichen Welt vollzog er jedoch nicht.

¹² **Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 2001**, S. 167 - 168.

¹³ **Wassily Kandinsky**: geb. 1866 (Moskau) / gest. 1944 (Neuilly-sur-Seine); lebte in Deutschland und Frankreich; siehe: Matthias Haldemann, *Kandinskys Abstraktion: Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts*, München 2001.

¹⁴ Vgl. **Belgin 1997**, S. 19.

¹⁵ **Kandinsky 1918**, S. 21.

¹⁶ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München 1912.

¹⁷ **Paul Klee**: geb. 1879 (Münchenbuchsee, bei Bern) / gest. 1940 (Muralto); Klee wurde postum die Schweizer Staatsbürgerschaft zuerkannt; siehe: Stefan Tolksdorf, *Der Klang der Dinge: Paul Klee – ein Leben*, Wien/Freiburg im Breisgau 2004.

2. Die gegenstandslose Malerei

In seiner umfangreichen Publikation „Kunst im 20. Jahrhundert“ veranschaulicht Martin Damus das grundlegende Bestreben der gegenstandslosen Malweise: „Informelle Maler vermieden jede Form von Illusion und Darstellung. Sie vermieden, was von Malern bisher immer erwartet wurde, ein Bild von oder für etwas zu entwerfen, eine bildliche Vorstellung von etwas zu geben.“¹⁸ Über das informelle Kunstwerk selbst, dessen Komposition und Farbgestaltung, äußert er überdies: „Ein informelles Bild erhebt nicht den Anspruch, etwas zu bedeuten, was es nicht ist. Die Farben dienen nicht dazu, ein Bild von etwas wiederzugeben, auch nicht dazu Formen und eine Komposition zu gestalten. Nein – die Farbe kommt als Farbe oder Farbmasse, so wie sie ist, aus der Tube gedrückt, auf der Palette gemischt oder selbst angerührt wird, auf der Leinwand zur Geltung.“¹⁹ Farbe, Form und Material sind die einzigen Elemente, derer ein ungegenständliches Kunstwerk bedarf. Den Interpretationsmöglichkeiten für den Betrachter hingegen sind keine Grenzen gesetzt. Dass die im Bild gelegentlich zu erahnenden, dinghaften Elemente nicht die Intention des Künstlers widerspiegeln, davon ist jedoch vorwiegend auszugehen. Der deutsche Galerist und Kunstsammler Hans-Jürgen Müller ²⁰ verdeutlicht, welche bedeutsame Funktion die abstrakte Malerei einnehmen kann, sobald man sich mit ihr auseinandersetzt: „Für den Betrachter neuer Kunst ereignet sich [...] zweierlei: Einmal verändern sich seine bisherigen Erfahrungswerte, zum anderen wird ihm ein differenziertes, neues Sehen geschenkt.“²¹

Auch der Verwendung von Farbe kommt eine unglaubliche Bedeutungssteigerung zu, denn bisher war diese grundsätzlich an den darzustellenden Gegenstand gebunden und erlangte somit keine eigene Identität. Im informellen Bild allerdings ist die Farbe völlig uneingeschränkt, von jeglichem Objektbezug emanzipiert und findet so zu ihrer Eigenständigkeit und Freiheit.²² Sie dient nun nicht mehr dazu ein Abbild von etwas wiederzugeben - sie existiert nur um ihrer

¹⁸ **Damus 2000**, S. 251.

¹⁹ **Ebenda**.

²⁰ **Hans-Jürgen Müller**: geb. 1936 (Illmenau) / gest. 2009 (Stuttgart); war Mitbegründer des „1. Kölner Kunstmarkts“, der ersten europäischen Kunstmesse; siehe auch: Hans- Jürgen Müller, *Kunst kommt nicht von Können*, hg. vom Institut für moderne Kunst, Stuttgart 1976.

²¹ **Müller 1976**, S. 22.

²² Vgl. **Belgin 1997**, S. 35.

selbst willen und stellt vor allem nur sich selbst dar. Ein weiterer maßgebender Aspekt ist das Arbeiten mit Werkstoffen; neben ihrer objektfreien Existenz erhält die Farbe nun „Materialcharakter“²³, indem ihr verschiedenste Werkstoffe wie Sand, Teer oder Ton beigefügt werden.

Auch hinsichtlich der gemalten Form kommt es zu bahnbrechenden Neuerungen - die Informellen beginnen sich insbesondere mit dem Ausdruck der Linie auseinanderzusetzen, „welche als Bewegungsspur auch rhythmisch - Rhythmus ist Körpergefühl - gespürt wird; [...] Symbol für Bewegung und Lebendiges, welches diese auch unbedingt, ohne Gegenstandsbindung erleben lässt. Die Spannweite reicht von der dekorativen Kalligraphie über die große pathetische Geste bis spontan hingeschriebenen Rhythmographien und Psychogrammen.“²⁴ Stilistisch gesehen kann die ungegenständliche Malerei in zwei wesentliche Stränge unterteilt werden: Die **geometrische** bzw. **konstruktivistische Abstraktion** wird vornehmlich von Malern wie Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian vertreten und macht sich formale Gestaltungsprinzipien zum Gegenstand.²⁵ Die **expressive** bzw. **lyrische Abstraktion** fasst im Prinzip alle anderen gegenstandslosen Stilrichtungen zusammen. Die traditionellen Kompositionsregeln und das „klassische Tafelbild“²⁶ werden hierbei überwunden; als Wegbereiter gelten u.a. Wassily Kandinsky und Paul Klee.²⁷ In den letzten Jahrzehnten hat sich als Überbegriff für alle expressiv-abstrakten, europäischen Tendenzen das „Informel“ durchgesetzt.

²³ **Reißer / Wolf 2003**, S. 84.

²⁴ **Belgin 1997**, S. 221.

²⁵ Strömungen sind u.a. der „Konstruktivismus“, der „Suprematismus“, „De Stijl“ und das „Bauhaus“.

²⁶ **Belgin 1997**, S. 33.

²⁷ Strömungen sind u.a. der „Tachismus“, der „Abstrakter Expressionismus“ und das „Color Field painting“.

3. Expressiv abstrakte Strömungen innerhalb Europas und der USA

3.1. Das Informel

Die Termini „Informel“ und „Art autre“ sind auf den einflussreichen, französischen Kunstkritiker Michel Tapié²⁸ zurückzuführen. 1951 veranlasste dieser im Pariser **Studio Facchetti** die Ausstellung „Significants d’Informel“, welche ausschließlich avantgardistische Kunst aus Europa zeigte. Ein Jahr darauf publizierte Tapié das Buch „Un Art autre“²⁹, das von den ungegenständlichen Tendenzen in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg handelt. Der Begriff „Informel“ ist als sehr weitläufig aufzufassen. Letztlich gilt er heute als Sammelbegriff für alle europäischen, abstrakten Stilrichtungen der späten vierziger und fünfziger Jahre, die sich klar von der geometrischen Abstraktion absetzen. Die „offene“ Form, die spontane und sichtbar-gemachte Malaktion, die hervorgehobene Eigenständigkeit der Farbe – all das macht, ganz gleich ob mehr oder weniger konsequent verfolgt, den informellen Malstil aus. Wenngleich oft fälschlich angenommen, sind im Unterschied zur geometrischen Abstraktion gegenständliche Bezüge nicht zur Gänze ausgeschlossen. Ausschlaggebend ist dagegen die strikte Loslösung von jeglichen Kompositionsregeln sowie die geistigen, intuitiven Impulse, die der Künstler für den Betrachter „sehbar“ macht. Farbe und Form sollen durch den gestischen, oft auch spontanen Malakt aus ihren bisherigen Zwängen befreit werden. Ein sehr wichtiger Aspekt ist auch die sichtbar bleibende Malspur; alleine diese kann schon den Inhalt eines informellen Kunstwerkes ausmachen.³⁰ Die „Informellen“ forderten eine vollkommen zwanglose Gestaltungsweise und übten so auch Kritik an der geometrischen Abstraktion, denn diese „habe die Malerei zwar von der Darstellung der äußeren Realität befreit, [...] führe [aber] die klassischen

²⁸ **Michel Tapié**: eigentl. Michel Tapié Céleyran, geb. 1909 (Albi) - gest. 1987 (Paris); franz. Kunstkritiker, Kurator, Sammler, Bildhauer, Schriftsteller und Jazzmusiker. siehe auch: Jean Louis Ferrier/Yann Le Pichon, *Art of our century. The chronicle of western art. 1900 to the present*, New York 1989.

²⁹ Michel Tapié, *Un art autre*, Paris 1952.

³⁰ Vgl. **Nagler 1989**, S. 27.

Maßstäbe von Harmonie und Komposition fort.“³¹

Über die Schwierigkeit, die Stilmerkmale und das Bestreben der informellen Maler aus heutiger Sicht genau festzumachen, hält Belgin Tayfun fest: „Vielen Kritikern galt der Vorstoß ins Reich der Gestik und Farbe als pure Provokation und egozentrische Marotte. Andere sahen darin eine Neudefinition der Malerei. Doch so programmatisch aus heutiger Sicht das Informel erscheint, stellt es im Wesentlichen weder einen zeitlich exakt fixierbaren Kunststil noch ein bildnerisch einheitliches Programm vor. Vergeblich sucht man im facettenreichen Mosaik dieser Kunstrichtung nach einer allgemein verbindlichen Zielsetzung, [...]“³²

Bis in die frühen sechziger Jahre hinein beherrschte das „Informel“ die internationale Kunstszene.

3.2. Der Tachismus

Den Begriff „Tachismus“ prägte der französische Kunsttheoretiker Pierre Guéguen, als er Bilder von Georges Mathieu³³, Sonderborg, Hans Hartung und Wols mißbilligend als „tachistisch“ bezeichnete und damit im wörtlichen Sinne „Fleckwerk-Malerei“ meinte.³⁴ Schon bald darauf verstand man unter „Tachismus“ jedoch „den spontan vollzogenen Malakt des unmittelbaren Farbauftrags“³⁵, der sich besonders stark in den 50er Jahren in der „Nouvelle École de Paris“³⁶ durchsetzte.

Der spontane Malakt wurde stark forciert und so kam der surrealistischen Idee der „écriture automatique“ zentrale Bedeutung innerhalb des „Tachismus“ zu. Empfindungen und Unbewusstes sollten unmittelbar und unter Vermeidung jeder vernunftsmäßigen Kontrolle in Form von Farblecksen, Spritzern oder auch kalligrafisch anmutenden Elementen

³¹ Zitat nach Georges Mathieu in: **Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie 2002**, S. 180.

³² **Belgin 1997**, S. 8.

³³ **Georges Mathieu**: franz. Maler, gilt als einer der Hauptvertreter des franz. „Tachismus“; geb. 1921 (Boulogne-sur-Mer); siehe auch: Michel Tapié, *The significant message of Georges Mathieu* (Kat. Ausst., Stable Gallery, New York 1952), New York 1952.

³⁴ Franz. tache = Fleck; **Reißer / Wolf 2003**, S. 76.

³⁵ **Thomas 1971**, S. 257.

³⁶ Die „Nouvelle École de Paris“ war eine lose Künstlergruppe von Malern, die sich insbesondere der Abstraktion widmete. Zu ihren Mitgliedern zählten z.B. die Maler Pierre Soulages, Hans Hartung und Jean Dubuffet, vgl. **Bayl 1960**, S. 16.

ihren Weg auf die Leinwand finden. Psychische Spannungen leiteten die Künstler hierbei impulsiv. „Die Tachisten lehnten die bewusste Formgestaltung klar ab und bekannten sich zur Spontaneität des Schaffensaktes, zur Malerei als Ausdruck menschlicher Bewegungsrhythmen und Handlungsimpulse.“³⁷ Tachistische Bilder zeichnen sich vor allem durch ihren dynamischen, fleckigen und lockeren Farbauftrag aus. Zu den bekanntesten Künstlern dieser Strömung zählen Georges Mathieu, Pierre Soulages, Henri Michaux und Roger Bissier. „Nach 1955 ging der Begriff wie auch die darunter gefassten Künstler in der Internationalisierung des Informel auf.“³⁸

3.3. Art Brut

Der französische Maler, Bildhauer und Aktionskünstler **Jean Dubuffet**³⁹ begeisterte sich für neue, kreative Gestaltungsweisen und prägte um 1945 den Begriff „Art Brut“⁴⁰. Die „Art Brut“-Maler zeichnete aus, dass sie „unberührt von der kulturellen Kunst geblieben sind, bei denen also Anpassung und Nachahmung – anders als bei den intellektuellen Künstlern – kaum oder gar keine Rolle spielen. Die Autoren dieser Kunst beziehen alles [...] aus ihrem eigenen Innern und nicht aus den Klischees der klassischen Kunst oder der gerade aktuellen Kunstströmung“.⁴¹ Oftmals handelte es sich bei ihnen um Außenseiter der Gesellschaft, psychisch Kranke oder Inhaftierte. Besonders in seinen frühen Werken setzte sich Dubuffet intensiv mit „Art Brut“ auseinander, malte abstrakt und figurativ zugleich. Sein Stil berücksichtigte weder den aktuellen Zeitgeschmack noch die gängigen Maßstäbe von Kunst; er malte etwa menschliche Wesen mit unproportionalen Körpern, reduzierte diese auf ihre wesentlichen Umrisse und arbeitete mit Materialien wie Gips, Sand

³⁷ http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/aoo.htm (22. 09. 2009).

³⁸ **Schmied / Ackermann 1999**, S. 321.

³⁹ **Jean Dubuffet**: geb. 1910 (Le Havre, Normandie) – gest. 1985 (Paris); für nähere Informationen zur „Art Brut“ und Jean Dubuffet siehe: Lucienne Peiry, *Art Brut. Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter*, Paris 2005.

⁴⁰ Der Terminus „Art Brut“ bedeutet übersetzt rohe, unverfälschte Kunst; in Lausanne befindet sich die äußerst umfassende Sammlung „Collection de l’ Art Brut“.

⁴¹ http://www.g26.ch/kunst_glossar_15.html (22. 09. 2009).

oder Leim. Obwohl sein Stil bereits ausgereift war, meint man, vor den Bildern eines Kindes zu stehen. Dubuffet proklamierte eine Kunst frei von Moral und Ästhetik, ohne jeden akademischen Ursprung und stand ein für eine „innovative Kunst, die auf Harmonie und Schönheit verzichtet“⁴².

3.4. CoBrA

Auch die Künstlerformation „CoBrA“⁴³ verfolgte informelle Bestrebungen. Die 1948 von **Karel Appel**, **Constant** (Constant Nieuwenhuis), **Corneille** (Cornelis Guillaume van Beverloo), **Christian Dotremont**, **Asger Jorn** und **Joseph Noiret** in Paris gegründete Gruppe lehnte jedoch „den in der École de Paris vorherrschenden Zeitgeschmack der dekorativen und geometrischen Abstraktion“⁴⁴ energisch ab. Die Künstler suchten nach neuen Lösungen in der Malerei, verachteten jedes akademische Regelwerk wie auch alle ästhetischen Maßstäbe.

Die Farbe und deren durch und durch kompromissloser Einsatz ist zentrales Wesensmerkmal des „CoBrA“-Kunstwerkes. Die Maler verzichteten allerdings keineswegs auf figurative Elemente - sie bestanden lediglich auf der „Notwendigkeit, Farbe unmittelbar präsent zu machen, ohne sie durch formale Figuration zu entwerten“⁴⁵. Der Niederländische Maler **Karel Appel**⁴⁶ malte beispielsweise körperhafte Inhalte, machte sich jedoch niemals abhängig von Natur, indem er Form und Farbe völlig frei und autonom behandelte. Ein extrem pastoser und knallig-bunter Farbauftrag kennzeichnet seine Bilder; auch die „écriture automatique“ ist wesentlicher Bestandteil seiner Gestaltungsweise.

⁴² http://www.art-port.cc/kunstler/dubuffet_jean/ (22.09.2009).

⁴³ Der Name „CoBrA“ setzt sich aus den Anfangsbuchstaben der Städte, aus denen die Gründungsmitglieder stammten, zusammen: Copenhagen, Brüssel und Amsterdam . siehe auch: **Dempsey 2002**, S. 193-195.

⁴⁴ **Reißer / Wolf 2003**, S. 82.

⁴⁵ **Ebenda**, S. 83.

⁴⁶ **Karel Appel**: eigentl. Christiaan Karel Appel; geb. 1921 (Amsterdam) – gest. 2006 (Zürich). siehe auch: Jean-François Lyotard, *Karel Appel. Ein Farbgestus*, Bern u.a. 1998.

3.5. Der Abstrakte Expressionismus

Seit den späten vierziger Jahren begann sich in den USA der „Abstrakte Expressionismus“ als neue Stilrichtung durchzusetzen. Nach Amerika emigrierte, abstrakte Maler wie Max Ernst, Marc Chagall oder Hans Hofmann beeinflussten die dortige Kunstszene nachhaltig. Zentrum dieser neuen Stilrichtung war New York, weshalb die Gruppe expressiv abstrakter Maler bald als „New York School“ bekannt war. Merkmale des „Abstrakten Expressionismus“ sind insbesondere das Malen auf riesigen Leinwänden und die „gleichwertig und gleichmäßig“⁴⁷ behandelte Bildfläche (Anm. All-over-Kompositionsprinzip). Der berühmte Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin⁴⁸ hatte den Ausdruck des „Malerischen“ gebraucht, um das Barock zu umschreiben; **Clement Greenberg**⁴⁹, der nicht weniger bekannte, amerikanische Kunstkritiker- und theoretiker des 20. Jahrhunderts, griff in den 50er Jahren eben diesen Begriff auf um den „Abstrakten Expressionismus“ zu definieren:

„Wenn die Bezeichnung ‚Abstrakter Expressionismus‘ irgend etwas bedeutet, dann bedeutet sie das Malerische: einen lockeren, raschen Farbauftrag, oder das was danach aussieht, verlaufende und sich vermischende Farbmasse statt distinkt bleibender Formen, große auffällige Rhythmen, gebrochene Farben, unregelmäßige Dichte oder Sättigung der Farben, sichtbare Pinsel-, Spachtel- oder Fingerspuren [...]“⁵⁰

Der „Abstrakte Expressionismus“ vereint mehrere divergierende Stilrichtungen in sich:

Der Fachausdruck „**Action painting**“ (zu Dt.: Aktionsmalerei) geht auf den amerikanischen Kunstkritiker Harold Rosenberg zurück, den dieser in den frühen 50er Jahren gebrauchte um Werke, die sich durch den spontanen Malakt sowie den Eigenwert und die Beschaffenheit der Farbe auszeichneten, zu beschreiben. Auch hier ist wieder die surrealistische

⁴⁷ Wolfgang Stadler (Hg.), *Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, Bd. 3, Eggolsheim 2006, S 258.

⁴⁸ **Heinrich Wölfflin**: geb. 1864 (Winterthur, Schweiz) – gest. 1945 (Zürich); siehe auch: Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, phil. Diss. (ms.), Worms 1981.

⁴⁹ **Clement Greenberg**: geb.1909 (New York) / gest. 1994 (New York); siehe auch: Florence Rubenfeld, *Clement Greenberg. A life*, New York 1997.

⁵⁰ **Greenberg 1997**, S. 317.

Idee der „écriture automatique“ wesentlicher Bestandteil des Schaffensprozesses. **Jackson Pollock**⁵¹ gilt als einer der Hauptvertreter. Mitte der 50er Jahre prägte dann Clement Greenberg den Begriff „**Color Field painting**“ (zu Dt.: Farbflächenmalerei). Im Unterschied zum „Action painting“ forcierten die Maler, dieser stark von Piet Mondrian beeinflussten Strömung, ein großflächiges, oftmals monochromes Bemalen riesiger Leinwände, wodurch gigantische Farbkompositionen entstanden. Anstatt klarer Konturen bestehen fließende, kaum merkliche Übergänge zwischen den einzelnen Farbfeldern. Das große Format spielt für die Wirkung der Bilder eine bedeutsame Rolle, „viele von ihnen laden zur Meditation ein“⁵². Als Hauptakteure gelten **Mark Rothko, Barnett Newman** und **Ad Reinhardt**.

„**Hard Edge**“ (zu Dt.: hartkantige Malerei) wird eine dem „**Color Field painting**“ verwandte Malerei bezeichnet, die sich allerdings im Unterschied zu dieser durch scharfe Konturen sowie starke Farbkontraste auszeichnet. Charakteristisch sind „einfache geometrische oder organische Formen in kalten, flächig aufgetragenen Farben, die durch ‚harte Kanten‘ voneinander angrenzt sind.“⁵³ Dieser Stilrichtung gehören Künstler wie **Morris Louis, Kenneth Noland** und **Frank Stella** an.

4. Zur Herausbildung der expressiven Abstraktion

Während die **geometrische Abstraktion** bereits nach dem Zweiten Weltkrieg, speziell im Westen Europas, stark verbreitet war, entwickelte sich die **expressive Abstraktion** erst in den späten 40er Jahren. Vor allem Paris und New York sind hierbei als Zentren zu nennen; relativ rasch fand der neue Stil von dort aus Verbreitung. Später können auch Deutschland und Spanien als

⁵¹ **Jackson Pollock**: geb. 1912 (Wyoming) – gest. 1956 (New York); siehe auch: Leonhard Emmerling, *Jackson Pollock. 1912-1956. An der Grenze der Malerei*, Hong Kong 2009; Olga Lewicka, *Pollock. Verflechtung des Sichtbaren und des Lesbaren*, München 2005.

⁵² Hartmann Werner, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_1809.html.

⁵³ Wolfgang Stadler (Hg.), *Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, Bd. 5, Eggolsheim 2006, S. 327.

Mittelpunkte dieser neuen Strömung angesehen werden.⁵⁴

Als Einflussfaktoren sind in erster Linie der Kubismus und der Surrealismus zu nennen, aber auch die ostasiatische Kalligrafie übte Wirkung auf diese neue Gestaltungsweise aus. Die kubistische Malerei hatte bereits „den klassischen Konflikt zwischen Figur und Grund aufgelöst, die Surrealisten schufen mit ihren Experimenten zur unkontrollierten, vom Bewußtsein entbundene écriture automatique eine wichtige Voraussetzung.“⁵⁵ Wo liegt nun aber der tatsächliche Ursprung der informellen Malerei - in Europa oder den USA? Karl Ruhrberg erklärt: „Von der abstrakten Welle nach 1945 lässt sich nur noch sagen, dass sie ursprünglich von Paris ihren Ausgang nahm. Dann aber wurde die gegenstandslose Malerei international.“⁵⁶ Und auch die Kunsthistoriker Ulrich Reißer und Norbert Wolf verweisen auf Paris als Ausgangspunkt des Informel: „[...] Paris wurde [in den 30er Jahren] gewissermaßen zum Schmelztiegel internationaler Kunst, in dem Ideen vom Bauhaus, der von Piet Mondrian und Theo van Doesburg begründeten De-Stijl-Bewegung, des Surrealismus und das Erbe von Wassily Kandinsky und Paul Klee zusammenflossen.“⁵⁷ Während sich in anderen Teilen Europas eine vordergründige Tendenz in Richtung geometrischer Abstraktion erkennen ließ, begann sich in Paris die nachkommende Künstlergeneration bereits von der festen Form zu lösen und machte sich daran, die Farbe in all ihren Manifestationsmöglichkeiten auszuprobieren, so lange bis diese ganz und gar von ihrer Bindung an den Gegenstand befreit war. In den ersten Jahren dieser Entwicklung ahnte niemand, dass diese neue avantgardistische Malerei bald schon die Welt erobern würde, denn selbst das „fortschrittlich denkende Publikum“⁵⁸ lehnte diese noch ab.

4.1. Europa

Während Wassily Kandinsky in seiner abstrakten Malweise ursprünglich vom Gegenständlichen ausging und in seinen Darstellungen bis zu nicht mehr assoziierbaren Farbgebilden abstrahierte, fasste die „Nouvelle École

⁵⁴ Nagler 1989, S. 56.

⁵⁵ Frese 1998, S. 12.

⁵⁶ Ruhrberg 1965, S. 329.

⁵⁷ Reißer / Wolf 2003, S. 34.

⁵⁸ Belgin 1997, S. 13.

de Paris“ den Abstraktionsbegriff anders auf. Ihre Malerei sollte absolut unabhängig von der Natur sein und bedurfte nur ihrer selbst, um so ihre eigene Wirklichkeit zu schaffen. Der Ursprung dieser Neu-Definition des Abstraktions-Begriffes ist laut Reißer und Wolf bei Piet Mondrian⁵⁹ zu suchen, der sich bereits 1917 in seinen Farbflächen-Bildern von jedem Objektbezug löste;⁶⁰ die Wurzeln der gegenstandslosen Malerei wären folglich in der geometrischen Abstraktion zu suchen.

Nach Frankreich emigrierte Künstler prägten die dortige Kunstszene nachhaltig, so z.B. **Hans Hartung**⁶¹, der als einer der Begründer des Informel angesehen wird.⁶² Mit 31 Jahren übersiedelte er nach Paris und schloss sich dort schon bald der „Nouvelle École de Paris“ an. Bereits seit einigen Jahren hatte er damit experimentiert „psychosomatische Energien in formale Vorgänge“⁶³ umzusetzen.

Auch der deutsche Maler **Wols**⁶⁴ trug mit seinen abstrakten, träumerischen Bildwelten maßgeblich zur Entwicklung des Informel bei. Lange Zeit lebte er in Paris, wo er bevorzugt an kleinformatigen Bildern arbeitete. Diesbezüglich bemerkte er einst: „Bewegung der Finger und der Hand genügen, um alles auszudrücken, [...] Die Bewegungen der Arme, die das Bemalen einer Leinwand notwendig macht, haben schon zuviel von ehrgeiziger Absicht und von Gymnastik an sich. Das aber will ich nicht.“⁶⁵

Georges Mathieu war stark von Wols beeinflusst. Mathieu malte mit enormer Schnelligkeit und erreichte dadurch beispiellose Freiheit in seinen Bildern. Auch für seine öffentlichen Mal-Performances war er bekannt, die in erster Linie die Geschwindigkeit als neuen Maßstab der Malerei zum Thema hatten.⁶⁶

⁵⁹ **Piet Mondrian**: geb. 1872 (Ameesfoort, Niederlande) – gest. 1944 (New York); siehe auch: Susanne Deicher, *Piet Mondrian. 1872-1944. Konstruktion über dem Leeren*, Köln u.a. 1944.

⁶⁰ Vgl. **Reißer / Wolf 2003**, S. 35.

⁶¹ **Hans Hartung**: geb. 1904 (Leipzig) – gest. 1989 (Antibes); zog 1935 nach Paris; siehe auch: Galerie Carinthia/Galerie Gabriel (Hg.), *Hans Hartung. Originale auf Karton. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte* (Kat. Ausst., Galerie Carinthia, Klagenfurt/Galerie Gabriel, Wien 1981) Klagenfurt 1981.

⁶² z.B. Werner Haftmann in Belgin 1997, S. 24.

⁶³ **Belgin 1997**, S. 23.

⁶⁴ **Wols**: eigentl. Alfred Otto Wolfgang Schulze; geb. 1913 (Berlin) – gest. 1951 (Paris). siehe auch: Hans Joachim Petersen, *Wols. Leben und Werk im Spiegel gewandelter Wahrnehmung*, Frankfurt am Main/Wien 1994.

⁶⁵ **Reißer / Wolf 2003**, S. 41.

⁶⁶ 1959 veranstaltete Georges Mathieu eine Malaktion im Theater am Fleischmarkt in Wien; siehe auch S. 54 - 55 dieser Arbeit.

K. R. H. Sonderborg⁶⁷ ging im Gegensatz zu Mathieu immer von gegenständlichen Eindrücken aus. Zumeist waren seine konkreten Anhaltspunkte Teil der technoiden Lebenswelt der Großstadt. Die Leinwände lagen auf dem Boden und zum Malen verwendete er außergewöhnliche Hilfsmittel wie beispielsweise Spachteln und Rasierklingen.⁶⁸ Oftmals versetzte sich Sonderborg in einen „tranceartigen Zustand, um die emotionale Bewegung unmittelbar auf die Leinwand zu übertragen und so unverfälscht wie möglich einen Teil der inneren Situation zu visualisieren.“⁶⁹

1952 wurde die „Quadriga“, zu deren wichtigsten Mitgliedern die informellen Maler Bernhard Schultze und Karl Otto Götz gehörten, in Frankfurt gegründet. Auf ihren Reisen nach Paris kamen die Künstler in Kontakt mit der Kunst von Wols, Hartung, Dubuffet, Mathieu u.v.m.; durch das rege internationale Ausstellungsgeschehen waren ferner zeitgenössische, amerikanische Künstler wie Jackson Pollock und Robert Motherwell⁷⁰ präsent. Durch den unkontrollierten Malakt der Quadriga-Maler entstanden frei formulierte Chiffren, Zeichen und Symbole, die grundsätzlich nicht interpretierbar sind.⁷¹

4.2. USA

Die „New York School“ vereinte als Zentrum des „Abstrakten Expressionismus“ die sehr kontrastierenden Bewegungen „Action painting“ und „Color Field painting“. Obwohl die Entwicklung der Avantgardenkunst scheinbar unabhängig verlief, gab es dennoch Gemeinsamkeiten mit Europa: Auch in den USA hatte eine intensive Auseinandersetzung mit dem Kubismus und dem Surrealismus, mit

⁶⁷ **K. R. H. Sonderborg**: geb. 1923 (Sonderborg) – gest. 2008 (Hamburg). siehe auch: Achim Sommer (Hg.), *K.R.H. Sonderborg. Maler ohne Atelier* (Kat. Ausst., Kunsthalle Emden, Emden 2003) Heidelberg 2003.

⁶⁸ Vgl. **Reißer / Wolf 2003**, S. 88.

⁶⁹ **Müller 1976**, S. 22.

⁷⁰ **Robert Motherwell**: amerikanischer Maler u. Vertreter des „Abstrakten Expressionismus“; geb. 1915 (Aberdeen, Washington) – gest. 1991 (Provincetown, Massachusetts); siehe auch: Andreas Zoderer, *Robert Motherwell. Die Welthaltigkeit der Malerei*, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003.

⁷¹ Vgl. **Reißer / Wolf 2003**, S. 91.

dessen „écriture automatique“ als wichtigem Impulsgeber stattgefunden.⁷² Darüber hinaus regten zum Beispiel aus Deutschland emigrierte Künstler die Kunstszene fortwährend an.⁷³ Belgien Tayfun stellt weiters fest:

„Die Amerikaner [...] hatten Zeit, ihre Kunst unbehelligt zu entwickeln. Die Auseinandersetzung mit Kubismus, Surrealismus oder anderen europäischen avantgardistischen Strömungen erfolgte nicht unter dem zeitlichen Zwang, der vorherrschte, als man in Deutschland begann, aus den Trümmern den Anschluß an aktuelle Tendenzen zu finden. Die Abstrakten Expressionisten in den USA experimentierten mit riesigen Leinwänden, die als Arena, als überdimensionierte und völlig freie Bildflächen galten - all diese malerischen und aktionistischen Erfahrungen hatten die Amerikanern den Europäern voraus.“⁷⁴

Seit den 30er Jahren war Picassos Kunst in New York stets außerordentlich präsent. Zahlreiche Ausstellungen wurden organisiert und sogar sein berühmtes Gemälde „Guernica“ gelangte 1939 in die Stadt. Auch Peggy Guggenheim, die von 1942 bis 1947 ihre New Yorker Galerie „Art of this Century“ führte, trug maßgeblich zu den Entwicklungen der expressiven Abstraktion bei. Sie präsentierte hochwertige, europäische Kunst des 20. Jahrhunderts – Kubismus, Surrealismus und geometrische Abstraktion. Vertreten waren neben vielen anderen Pablo Picasso, Georges Braque, Hans Arp, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Max Ernst, Alberto Giacometti und Joan Miró. Doch auch die zeitgenössische amerikanische Malerei machte Peggy Guggenheim populär - indem sie Ausstellungen mit Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko und Clyfford Still verwirklichte, machte sie den „Abstrakten Expressionismus“ der Öffentlichkeit zugänglich.⁷⁵

Hans Hofmann hatte bereits 1933 die „Hofmann Fine Arts School“ in New York gegründet – zehn Jahre später verfasste er gemeinsam mit anderen Kunstschaaffenden ein Programm, das den „Abstrakten Expressionismus“ auf den Punkt bringen sollte:

⁷² Vgl. **Bichler 2004**, S. 142.

⁷³ z.B. Josef Albers, Hans Hofmann und Max Ernst.

⁷⁴ **Belgin 1997**, S. 40.

⁷⁵ Vgl. **Reißer / Wolf 2003**, S. 52-53.

„Wir befürworten den einfachen Ausdruck eines komplexen Gedankens. Wir sind für die große Form, denn sie hat die Kraft der Eindeutigkeit. Wir möchten die Flachheit des Bildes stärker betonen. Wir bevorzugen flache Formen, weil sie die Illusion zerstören und Wahrheit aufdecken. [...] Es ist eine weitverbreitete Ansicht unter Malern, dass es unwichtig ist, was man malt, solange man nur gut malt. [...] Wir behaupten, dass die Thematik entscheidend ist und nur das tragische und zeitlose Sujet Wert hat. [...]“⁷⁶

Die wesentlichen Elemente, wie das Malen auf überdimensional große Leinwände, die Betonung der Fläche bzw. des Materials und die Relevanz eines substanziellen Kerngedankens, oftmals rein methodischer Natur, werden demzufolge schon früh, zu Beginn der 40er Jahre, festgehalten.

Jackson Pollock, der stark von dem in die USA emigrierten Künstler Max Ernst beeinflusst war, strebte die restlose Ausschaltung der Komposition an. Zu diesem Zweck erfand er Ende der 40er Jahre das „Dripping“-Verfahren, bei dem er mithilfe einer durchlöcherten Dose Farbe auf eine auf dem Boden liegende Leinwand, die so von allen Seiten zugänglich war, tropfen ließ.⁷⁷ Nicht mehr der Inhalt war das Entscheidende - der Entstehungsprozess selbst war, worauf es ankam, denn der Malakt wurde als „unmittelbare Entladung psychischer Energie“ interpretiert und „die Malerei [...] damit selbst zum Ereignis“.⁷⁸ Pollock wurde schon bald als Held der amerikanischen Kunstszene gefeiert und verhalf den USA bezüglich Avantgarde-Malerei zu ihrer Führungsrolle gegenüber Europa.

5. Österreich: Entwicklung einer Avantgarde

Innerhalb Europas nahm Österreich gewiss eine Sonderstellung ein, denn während Kubismus und Dadaismus andernorts sehr erfolgreich waren, fand hier vor dem Zweiten Weltkrieg kaum eine Auseinandersetzung mit diesen

⁷⁶ Reißer / Wolf 2003, S. 55.

⁷⁷ Vgl. Belgin 1997, S. 40.

⁷⁸ Reißer / Wolf 2003, S. 37-38.

Bewegungen statt. Oskar Kokoschka und Herbert Boeckl zählten zu den wenigen, die sich in emanzipierter Manier moderner Ausdrucksformen annahmen. Ihre Malerei ging allerdings niemals so weit, dass man sie als eindeutig abstrakt hätte bezeichnen können.⁷⁹ Derartige Tendenzen gab es erst nach 1945 und es herrschte dementsprechend reger Nachholbedarf. Doch auch nach dem Krieg konnte sich die Avantgarde nur äußerst schwer behaupten. Von so manchem Künstler wurde zwar eine Weiterentwicklung begrüßt, auf der anderen Seite gab es jedoch die breite Masse der Gesellschaft, die eine gegenständliche, traditionelle Kunst forderte und sich ungern von ihrer Anschauung verabschieden mochte. Darüber hinaus fehlte es Österreich zu jener Zeit nicht nur an Ausstellungsmöglichkeiten für heimische junge Künstler; auch der Kunsthandel und der Galeriebetrieb waren, wenn überhaupt, den konservativen Kunstschaaffenden vorbehalten. Ein Museum moderner Kunst, welches der Öffentlichkeit avantgardistische Kunst zugänglich gemacht hätte, wurde erst in den 60er Jahren errichtet.⁸⁰ Auch Sammler oder Kunstzeitschriften, die über internationale Entwicklungen informierten, gab es kaum. Sich einen Überblick über das globale Kunstgeschehen zu machen, war demnach nur bedingt möglich.⁸¹

5.1. Kulturelle Bestrebungen der Besatzungsmächte

Zur Entwicklung der österreichischen Kunstszene trug nach dem Krieg die beträchtliche Anzahl verschiedenster, durch die Besatzungsmächte organisierter Veranstaltungen bei. 1950 zeigte beispielsweise die **Wiener Secession** „Neue Kunst in Paris“ und verhalf der Abstraktion zu einem ersten Triumph in Österreich.⁸² Besonders die USA stellten ihre kulturellen Interessen systematisch mittels umfangreicher Ausstellungen eigener Künstler in den Vordergrund. Zwischen 1958 und 1959 wanderte z.B. die vom **Museum of Modern Art New York** ausgerichtete Schau „The New

⁷⁹ Vgl. Natter 1994, S. 101.

⁸⁰ Das **Museum des 20. Jahrhunderts** wurde im September 1962 im **20er-Haus** im Schweizer Garten eröffnet. Allerdings muss hinzugefügt werden, dass auch die Museen für klassische bzw. traditionelle Kunst erst nach und nach wiedereröffnet wurden; siehe auch: Museum moderner Kunst (Hg.), *Museum moderner Kunst*, Wien 1984.

⁸¹ Vgl. Natter, 1994, S. 25.

⁸² Vgl. Ebenda, S. 28.

American Painting“ durch Europa. Neben London, Paris, Barcelona Frankfurt und Zürich, war diese auch in der **Wiener Secession** zu sehen. Es wurde ausschließlich amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts präsentiert - die Arbeiten von Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Tobey, Jackson Pollock, Mark Rothko und einigen mehr stießen vor allem bei der jungen Malergeneration auf ein begeistertes Echo.⁸³

Gabriele Nagler gibt zu bedenken, dass in dieser Zeit keineswegs eine „freie Situation“ für die österreichischen Maler herrschte, denn „von allen Seiten waren Druckausübungen zu spüren, sowohl von seiten des ablehnenden Publikums, als auch von seiten der offiziellen Kunstpolitik, die im Grunde auch politische Anforderungen an die Künstler stellte.“⁸⁴ Darüber hinaus gab es kaum Sammler oder Kunstzeitschriften, die über internationale Entwicklungen informierten. Sich einen Überblick über das globale Kunstgeschehen zu machen, war demnach nur bedingt möglich.⁸⁵

5.2. Entwicklung des Informel in Österreich

Nach dem Krieg nahm die ältere Malergeneration ihre traditionelle Arbeitsweise wieder auf. Die jungen Künstler begannen sich hingegen immer mehr für internationale Neuerungen, insbesondere hinsichtlich der abstrakten Malerei und Skulptur zu interessieren und ein völlig neues Kunstverständnis zu entfalten. Es kam zu einer ausgeprägten Rezeption des Surrealismus, vor allem durch die „Wiener Schule des phantastischen Realismus“. Vom breiten Publikum rasch anerkannt, feierten die „Phantastischen Realisten“ schon gegen Ende der fünfziger Jahre große Erfolge. Durch diesen Siegeszug wurden die Gräben zwischen den Surrealisten und den Informellen „tiefer und eine Verständigung unmöglich“.⁸⁶ Dabei waren viele von ihnen ein paar Jahre zuvor noch im „Art-Club“⁸⁷ oder der Wiener Secession als Mitglieder vereint gewesen.

⁸³ Vgl. **Dempsey 2002**, S. 191.

⁸⁴ **Kat. Ausst. Kunstverein Horn /Künstlerhaus Klagenfurt /Museum Moderner Kunst Passau /Galerie der Stadt Aschaffenburg 1992**, S. 8-9.

⁸⁵ Vgl. **Natter, 1994**, S. 25.

⁸⁶ **Schmied 1996**, S. 32.

⁸⁷ Für nähere Informationen zum „Art Club“ siehe S. 23 dieser Arbeit.

Einen interessanten Aspekt der österreichischen Nachkriegskunst bildet der Umstand, dass ein Großteil der „Abstrakten“ sich vorerst konstruktivistischen Methoden verschrieben hatten, in ihrer frühen Schaffensphase also geometrisch abstrakt malten.⁸⁸ Erste informelle Tendenzen setzten sich ab 1951 durch, ein Großteil der österreichischen Künstler fand dann gegen Mitte der 50er Jahre zu einer informellen Gestaltungsweise.⁸⁹ Der Vorarlberger Kunsthistoriker Tobias Natter sieht in diesem schnellen Wandel einen „reinen Nachholprozess, der unsystematisch, kursorisch und rasch durchlaufen wurde“⁹⁰. Um ein grundsätzliches Verständnis für abstrakte Methoden zu entwickeln, war diese erste Auseinandersetzung jedoch gewiss förderlich.

1951 war auch das Jahr, in dem Arnulf Rainer und Maria Lassnig ihre legendäre Reise nach Paris antraten, wild entschlossen, die Wurzeln des Surrealismus zu ergründen. Ihre Erwartungen an André Breton und dessen berühmte “écriture automatique” wurden jedoch schwer enttäuscht. Anders als erhofft fanden sie dennoch, wonach sie gesucht hatten – die informelle Avantgardemalerei zog sie sofort in ihren Bann und beeinflusste die jungen Künstler nachhaltig. Zurück in Wien, gespeist mit neuen Erkenntnissen und Erfahrungen, leiteten Rainer und Lassnig das Informel ein.⁹¹ Schon Ende desselben Jahres malte Rainer „sein erstes informelles Fleckenbild“. Auch Markus Prachensky, Arik Brauer und Friedensreich Hundertwasser reisten in den 50er Jahren viel nach Paris.⁹² Das österreichische Informel war stark von surrealistischen Ideen und Denkweisen geprägt, Künstler wie Georges Mathieu, Wols und Hans Hartung nahmen starken Einfluß auf dessen Entfaltung. Aber auch der amerikanische „Abstrakte Expressionismus“ hinterließ seine Spuren. So ergab sich eine recht unkontinuierliche Entwicklung der abstrakten

⁸⁸ Während Decleva, Fruhmann und Freist sich einige Jahre mit der geometrischen Malweise beschäftigten, waren es bei Josef Mikl, Markus Prachensky und Arnulf Raer nur wenige Jahre bzw. Monate; **Natter 1994**, S. 102; für nähere Informationen zu den geometrisch-abstrakten Tendenzen innerhalb der Kunst der österreichischen Nachkriegszeit siehe S. 30 - 32 dieser Arbeit.

⁸⁹ Auch in Deutschland machten sich erste informelle Tendenzen erst um 1952 bemerkbar; für nähere Informationen siehe: Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1996, S. 76.

⁹⁰ **Natter 1994**.

⁹¹ Vgl. **Schmied 1996**, S. 29.

⁹² Vgl. **Giraldi-Haller 1996**, S. 53.

Malerei innerhalb Österreichs, welche sich insbesondere dadurch auszeichnete, dass geometrische, informelle und figurale Tendenzen einander ablösten oder gar ineinander übergingen.⁹³

5.3. Förderer der österreichischen Avantgarde

Der die Avantgarde mißbilligenden Mehrheit standen nur wenige Befürworter gegenüber: **Fritz Wotruba**, **Albert Paris Gütersloh** und **Herbert Boeckl** lehrten an der **Akademie der bildenden Künste** und wurden gewissermaßen als „Vaterfiguren der österreichischen Nachkriegskunst“⁹⁴ aufgefasst. Wotruba galt darüber hinaus, genau wie **Monsignore Otto Mauer**, vor allem wegen seiner Funktion als Ausstellungsmacher als Pionier.

Albert Paris Gütersloh wurde 1947 zum Präsident der österreichischen Sektion des „Art Club“⁹⁵ gewählt. Dieser war international⁹⁶ ausgerichtet und „seine Hauptaufgabe lag darin, den [...] Wiener Künstlern und deren Publikum jene Information zu bieten, die ihnen durch den Nationalsozialismus so lange vorenthalten worden war.“⁹⁷ Ausstellungen, Lesungen und Konzerte wurden organisiert, es fand ein reger Austausch zwischen den Künstlern statt. „Er [Anm. der „Art Club“] war der Ort, wo man Ideen austauschte, diskutierte, stritt und trank.“⁹⁸ Der „Strohkoffer“ war Ausstellungsstätte des „Art Club“, wo die „Phantastischen Realisten“ gemeinsam mit den „Abstrakten“ ausstellten. Später kam es vermehrt zu Meinungsverschiedenheiten, sodass sich 1951 die „Hundsgruppe“⁹⁹, als Abspaltung formierte. 1960 löste sich der „Art Club“ schließlich auf.

Fritz Wotruba führte von 1953 bis 1965 die eher kommerziell orientierte **Galerie Würthle**. Er brachte unter anderem Kunst von Picasso, Léger,

⁹³ Vgl. Nagler 2000, S. 11.

⁹⁴ Fleck 1982, S. 52.

⁹⁵ Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Rudolf Hoflehner, Wolfgang Hollegga, Friedensreich Hundertwasser, Wolfgang Hutter, Josef Mikl, uvm. siehe auch: Otto Breicha (Hg.), *Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs*. (Ausst. Kat., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1981) Wien 1981.

⁹⁶ Rom und Paris waren die Hauptquartiere des „Art Club“.

⁹⁷ Giraldi-Haller 1996, S. 9.

⁹⁸ Ebenda, S.9.

⁹⁹ Zu deren Mitgliedern zählten Arnulf Rainer, Maria Lassnig und Arik Brauer.

Malewitsch und einige moderne Amerikaner nach Wien.¹⁰⁰

Monsignore Otto Mauer, Seelsorger und Domprediger von St. Stephan, war intellektuelle Leitfigur und leistete mit seinem Gespür für die avantgardistische Kunst ausgesprochen wertvolle Pionierarbeit, was die Präsenz und das Angebot von Kunst in Österreich betraf. 1954, als er in den ehemaligen Räumen der „Neuen Galerie“ von Otto Kallir¹⁰¹ die **Galerie St. Stephan** (später: Galerie *nächst* St. Stephan)¹⁰² ins Leben rief, widmete er sich vorerst dem Österreichischen und Deutschen Expressionismus - dem Graphiker Alfred Kubin, aber auch französischen Modernen wie Alfred Manessier und Marc Chagall.¹⁰³ Die Ausstellungseröffnung galt damals Herbert Boeckl, der kurz zuvor den österreichischen Staatspreis erhalten hatte.

Mit den Jahren avancierte die **Galerie St. Stephan** indessen zu *der* Avantgarde-Galerie Wiens. Mit seiner Vorliebe für das Informel und den „Abstrakten Expressionismus“ traf Otto Mauer den Puls der Zeit. Die **Galerie St. Stephan** bot jungen Künstlern eine Ausstellungsmöglichkeit, aber auch Raum für zahlreiche „Dichterlesungen, Musikdarbietungen, Kunstexperimente und Diskussionen.“¹⁰⁴ Mauer selbst hielt leidenschaftlich Vorträge zu seinen Ausstellungseröffnungen, die auch stets einen klaren Bezug zur modernen, christlichen Theologie behielten. So ist es auch in Robert Flecks Publikation über die Galerie nachzulesen: „Wenn Otto Mauer bei einer Eröffnungsrede zur Hochform auflief, dann wurde die Galerie tatsächlich zu einer anderen Welt, zu einem geistigen Labor, dessen Kräfte aus der Rede erwachsen, [...]“¹⁰⁵ Die **Galerie St. Stephan** wurde zu einer Art Heimatstätte für Künstler und zu einem Ort des Dialogs für alle Kunstinteressierten. Das internationale Ausstellungsprogramm der Galerie bereicherte die österreichische Kulturlandschaft jener Jahre.

¹⁰⁰ Vgl. **Giraldi-Haller 1996**, S. 17.

¹⁰¹ **Otto Kallir**: geb. 1894 (Wien) / gest. 1978 (New York); war Verleger und Kunsthändler und emigrierte 1939 in die USA; *siehe*: Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil, Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, Bd.1, München 1999, S. 351.

¹⁰² Nähere Informationen zur Namensänderung der **Galerie (nächst) St. Stephan** auf S. 73 dieser Arbeit.

¹⁰³ Vgl. **Habarta 1996**, S. 310.

¹⁰⁴ **Böhler 2003**, S. 75.

¹⁰⁵ **Fleck 1982**, S. 63.

Dank der Unterstützung dieser und anderer Befürworter, aber auch aufgrund der den Künstlern gemeinsamen Überzeugung, dass nur die abstrakte Malerei die Kunst von Morgen sein konnte, widerstanden die Informellen der ihnen konstant entgegenschlagenden Ablehnung. Sie ließen sich nicht davon abbringen, ihre Isolation zu überwinden und stets die Verbindung zum Ausland zu suchen. Viele gingen nach Paris, wenn auch dort ihre Arbeiten oftmals auf wenig Zuspruch stießen.

III. Markus Prachensky: die 50er Jahre

1. Geometrische Phase

Markus Prachensky, am 21. März 1932 in Innsbruck geboren, verließ mit zwanzig Jahren Tirol um in Wien ein Architekturstudium zu beginnen. Vater Wilhelm Nicolaus Prachensky, seines Zeichens selbst Architekt und Maler, war es, dem diese Ausbildung für seinen Sohn am Herzen lag. Ingeheim hegte Markus Prachenskys aber bereits den Wunsch, Maler zu werden. „Da mein Vater immer gemalt hat, habe auch ich oft zusammen mit ihm gemalt oder gezeichnet. So wusste ich ungefähr seit meinem 14. Lebensjahr, dass ich einmal Maler werden wollte.“¹⁰⁶

Seit 1952 besuchte Prachensky Prof. Lois Welzenbachers Meisterschule für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1953 nahm ihn dort dann auch Prof. Albert Paris Gütersloh in seine Malerei-Meisterklasse auf. Tagsüber malte Prachensky, abends widmete er sich zumeist der Architektur. Über seine Beziehung zu Prof. Gütersloh erzählt er: „Er hat nie ein Bild von mir gesehen und wollte das auch gar nicht. Damals war ja alles anders. Wir haben uns gut arrangiert. Ich bin einmal die Woche zu ihm gegangen und wir haben uns über Literatur unterhalten.“¹⁰⁷ Aus heutiger Sicht bewertet Markus Prachensky sein Architekturstudium, das er 1956 abschloss, als wichtige Erfahrung. „Das Studium der Architektur war für mich eine Art Zwischenspiel, das ich gar nicht so sehr bedaure. Es war mir nie zuwider, bis auf die technischen Sachen. [...] Es hat mich sicherlich nicht für die Malerei gehemmt.“¹⁰⁸ Prachensky stand seinem Professor Lois Welzenbacher und dessen Lehrweise ausgesprochen positiv gegenüber. „Er [Welzenbacher] war ein wirklich äußerst sensibler, ‚genialischer‘ Mensch und das Studium hat mit ‚Häuserl zeichnen‘ nichts zu tun gehabt. Es hat sich hauptsächlich um städtebauliche Fragen gedreht und das hatte natürlich irgendwo auch etwas mit Malerei zu tun. Etwas in eine Fläche bringen, das hat

¹⁰⁶ Die Zitate nach Markus Prachensky stützen sich auf Tonbandaufnahmen im Besitz der Autorin, die im Wortlaut transkribiert wurden; **Interview 1** (mit Markus Prachensky).

¹⁰⁷ **Interview 2** (mit Markus Prachenskys).

¹⁰⁸ **Interview 1**.

mich sehr interessiert.“¹⁰⁹

An der Akademie lernte Prachensky schon bald die nur wenig älteren Malerkollegen Wolfgang Hollegha¹¹⁰, Josef Mikl¹¹¹ und Arnulf Rainer kennen, mit denen er in naher Zukunft eng zusammenarbeiten sollte.¹¹² Auch mit Fritz Wotruba machte Prachensky noch während seiner Studienzeit Bekanntschaft. Das erste Mal begegneten sie sich auf einem „G´schnasfest“ in der **Wiener Secession**.¹¹³ „Fritz Wotruba war ein äußerst aufgeschlossener Mensch. Man konnte sehr gut mit ihm reden, denn er war nicht abgehoben. Er war der erste, der mich einlud, bei einer Ausstellung mitzumachen. Nachdem er eines meiner Bilder gesehen hatte, sagte er: ‚Das bringst´ herunter und das stellen wir aus!‘¹¹⁴ Mikl, Hollegha, Rainer und ich waren damals auch sehr gut mit Andreas Urteil¹¹⁵ befreundet und haben ihn oft in seinem Atelier besucht. Dort haben wir auch Wotruba getroffen. [...] Er war so eine Urgewalt; er war Steinbildhauer und so hat er eben auch ausgeschaut.“¹¹⁶

Nicht immer hat Markus Prachensky einen zügellos, expressiv gestischen Malstil gepflegt, wie er ihn nahezu ohne Unterbrechungen, seit 1956 verfolgt; in seiner Jugend hatte er vorerst gegenständliche Bilder gemalt und viel nach der Natur gezeichnet. In den frühen 50er Jahren entwickelte er dann eine geometrisch-abstrakte Malweise:

Bereits vor seiner Zeit an der Akademie kam Prachensky in Berührung mit avantgardistischer Kunst. Häufig besuchte er etwa das „Institut français“ in Innsbruck, in dem Maurice Besset als Leiter insbesondere Klassisch-Moderne

¹⁰⁹ **Interview 1.**

¹¹⁰ **Wolfgang Hollegha:** geb. 1929 (Klagenfurt); siehe auch: Susanna Bichler, *Wolfgang Hollegha . Studien zu seinem Werk seit den 1950er Jahren*, phil. Diss. (ms.), Wien 2004.

¹¹¹ **Josef Mikl:** geb. 1929 (Wien) – gest. 2008 (Wien); siehe auch: **Giraldi-Haller 1996.**

¹¹² **Arnulf Rainer:** geb. 1929 (Wien); siehe auch: Otmar Rychlik (Hg.), *Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer*, Wien 1989.

¹¹³ Markus Prachensky: „Ich selbst habe zwei Feste am Schillerplatz ausgerichtet. Danach sind sie verboten worden, weil sie so wild waren. ‚Die letzten Tage von Pompej‘ haben sie geheißen.; Herbert Boeckl hat z.B. einen Minotaurus in einem Labyrinth aus Papiermaschee gemacht, eine Riesenfigur. Das war immer eine sehr künstlerische Geschichte.“; **Interview 2.**

¹¹⁴ Markus Prachensky: „Das war ein geometrisches Bild und wurde glaube ich im Stubentor Museum ausgestellt.“ **Interview 1.**

¹¹⁵ **Andreas Urteil:** geb. 1933 (Gakovo, Jugoslawien) / gest. 1963 (Wien); war Bildhauer und Zeichner und von 1953 bis 1954 Meisterschüler Fritz Wotrubas an der Akademie der bildenden Künste; siehe auch: Otto Breicha, *Andreas Urteil. Monographie mit Werkverzeichnis der Plastiken, Zeichnungen, Aquarelle und der Druckgraphik*, Wien 1970 .

¹¹⁶ **Interview 2.**

sowie Zeitgenössische Kunst präsentierte.¹¹⁷ Die ersten abstrakten Bilder, die Prachensky bewusst wahrgenommen hatte, waren kubistische Arbeiten von Georges Braque und Pablo Picasso. „Mir gefielen diese kubistischen Verschiebungen. Aber auch Mondrian war für mich früher ein sehr wichtiger Eindruck. [...] Mich hat diese Klarheit, die aber keine künstliche, sondern eine natürlich Klarheit ist, fasziniert. [...] Es ist gemalt und *in natura* lebt das, es vibriert und lebt!“¹¹⁸

Prachenskys erste Jahre als Kunststudent waren durch eine ca. zwei Jahre andauernde geometrische Phase geprägt, in der er immer mehr „auf Überschneidungen und Zusammenhänge von Formationen“¹¹⁹ reduzierte. Er verfolgte eine Farbfeldmalerei in den Farben des Konstruktivismus. Ohne Zweifel war Mondrian ein wichtiger Anhaltspunkt für ihn,¹²⁰ aber auch seine im Architekturstudium gesammelten Erfahrungen machen sich in diesen Werken bemerkbar. Prachensky hatte ein individuelles Gefühl für Formen und Strukturen entwickelt. Florian Steininger deutet die Malweise jener Jahre ferner „als radikale Abstraktion und Analyse Wotrubas kubistischer Formensprache.“¹²¹

Seine ersten geometrische Skizzen zeichnete Prachensky 1953: auf Blätter wie **Konstruktivistische Skizze** und **Geometrische Gouache** (Abb. 1/ Abb. 2) folgten schon bald darauf Bilder in Öl auf Leinwand bzw. Hartfaserplatte. Während die Skizzen noch in Prachenskys Räumlichkeiten in der Alserstraße entstanden waren, wo er zur Untermiete gewohnt hatte, malte er die Gemäldeserie bereits am Lobkowitzplatz. Bis in die frühen 60er hinein pflegte Prachensky seine Werkzyklen nach den Orten ihrer Entstehung zu benennen – so trägt auch diese Serie den Namen **Lobkowitzplatz**.

In den Gemälden **Komposition in hellem Blau** (Abb. 3), **Konstruktion [A]** (Abb. 4) und **Komposition – rot auf grau I.** (Abb. 5) verschrieb sich Prachensky den Horizontalen und Vertikalen. Zwischen gitterförmig angelegten Linien bilden sich Flächen heraus. Der Künstler wählte jeweils zwei Farben, von denen die eine den monochromen, scheinbaren Hintergrund bildet, während sich die andere wie ein Gitterwerk über diesen legt. Die Arbeiten desselben Zyklus

¹¹⁷ 1950 fand dort z.B. die Ausstellung „Léger, Matisse, Rouault“ statt. **Fleck 1982**, S. 16.

¹¹⁸ **Interview 1**.

¹¹⁹ **Fleischer 1990**, S. 7.

¹²⁰ „Mondrians einzige Form ist das Rechteck, oder noch genauer gesagt, ist ein Gerüst aus waagrechten und senkrechten Linien, die Rechtecke bilden.“ **Stadler 1964**, S. 178.

¹²¹ **Steininger 2006**, S. 38.

Konstruktion [B] (Abb. 6) und **Schwarz und blaue Konstruktion** (Abb. 7) erzielen hingegen eine andere Wirkung: gerüsthaft anmutende Strukturen haben sich zu breiten Balkensystemen gewandelt, die nun beinahe selbst Fläche suggerieren. Zwischen Hinter- und Vordergrund kann nicht mehr eindeutig unterschieden werden. Die Mehrfarbigkeit dieser Bildkompositionen verstärkt diesen Eindruck noch.

Die Bilder **Figuration** (Abb. 8) und **Komposition** (Abb. 9) stellen Versuche dar, Kreis- und Halbkreissegmente in die streng tetragonale Formensprache zu integrieren. Robert Fleck sieht hierin das Bestreben nach „Ansätzen zu einer maschinell gedachten inneren Bewegung.“¹²²

Prachensky hatte, ausgehend von seinen gegenständlichen Anfängen und später begleitet von kubistischen wie auch konstruktivistischen Eindrücken, seine ersten gestaltlosen Kompositionen in Form einer geometrisierenden Abstraktion entwickelt. Piet Mondrians Einfluss macht sich in diesen Bildern im Ansatz bemerkbar, die Farbwahl und -verteilung lässt jedoch auf ein nahezu entgegengesetztes Verständnis der beiden Maler schließen; denn während Mondrian schwarze Linien einsetzte, um die zumeist weißen und in den Grundfarben Rot, Gelb und Blau gestalteten Felder voneinander abzugrenzen (Abb. 137), sind viele Darstellungen Prachenskys auf nur zwei Farben reduziert, von denen stets die des rahmenden Gerüsts dominiert - zumal sie selbst einiges an Fläche einnimmt (Abb. 3 – Abb. 5).

In jenen Arbeiten, die bis zu drei oder vier unterschiedliche Farben vereinen (Abb. 6 /Abb. 7), ist diese Tendenz noch verstärkt: zwar legt Prachensky nach wie vor eine Farbe fest, welche die einzelnen Farbfelder einfasst, nicht jedoch in Gestalt einer Linie, sondern so massiv, dass sie selbst Flächen formt. So ergibt sich eher der Eindruck einer rahmenlosen Komposition nebeneinander angeordneter Farbflächen. Weiß spielt in Prachenskys Bildern, anders als bei Mondrian, keine Rolle. Seine Farbpalette ist wesentlich von Schwarz, Grau, Braun, Rot und Blau bestimmt.

Bereits 1956 kehrte Prachensky der geometrischen Abstraktion den Rücken und gelangte zu einer expressiv-abstrakten Ausdrucksweise. Wie bereits angesprochen, wurde eine nur vorübergehend durchlaufene geometrisierende Schaffensperiode keinesfalls als untypisch innerhalb der österreichischen Malerei

¹²² Fleck 1982, S. 144.

angesehen. „Um 1950 bekennt sich bereits ein breites Feld von Künstlern zur geometrischen Richtung. Der erste Vorstoß in die zeitgenössische Kunstszene vollzieht sich somit an Hand der geometrisch orientierten ungegenständlichen Malerei, ähnlich der Situation in Deutschland und entsprechend der Malerei in Italien“, schreibt Gabriela Nagler.¹²³

Auch Arnulf Rainer und Josef Mikl verfolgten in den frühen 50er Jahren geometrische Methoden. **Arnulf Rainer** befasste sich zwischen 1953 und 1954 mit *Proportionsstudien* (Abb. 138) und *Proportionscollagen* (Abb. 139), wobei letztere aus bemaltem Tapetenpapier geklebt wurden. Rainer: „Es ist Sinn meiner Arbeit, alles das vom Werk zu distanzieren, was nicht unmittelbares Ordnen der funktionellen Mittel ist; [...] Diese Arbeit ist kalt, nüchtern und konzentriert auf die Gleichgewichtigkeit der Form.“¹²⁴ Auf seine Collagen folgten bald darauf über 100 Ölbilder und einige Plastiken, die Rainer allerdings in einem „Anflug von Verzweiflung“ zerstörte. Die von Fritz Wotruba in die Wege geleitete Ausstellung „Josef Mikl und Arnulf Rainer“ in der **Galerie Würthle** im Oktober 1954, die ausschließlich geometrisch-abstrakte Arbeiten der beiden Künstler präsentierte, war eine große Enttäuschung; das Publikum reagierte ausgesprochen ablehnend als Wotruba die beiden Künstler als „große Talente“ lobte: „Worauf es in dieser Ausstellung ankommt, ist die Entschlusskraft der jungen Maler zu erkennen und anzuerkennen, dass sie die ausgefahrenen und ungefährlichen Pfade verschließen, um einer künstlerischen Erkenntnis zu folgen und sie gewissenhaft zu verarbeiten.“¹²⁵

Auch **Josef Mikl** beschäftigte sich zu Beginn der 50er Jahre mit geometrischen Konstruktionen und den Problemen des Bildaufbaus (Abb. 140 /Abb. 141). Obwohl auch Rainers und Mikls Arbeiten gerne als von Mondrian beeinflusst angesehen werden, besteht Mikl darauf sich erst 1955, während seiner und Rainers Reise nach Zürich und dem Besuch einer großen Mondrian-Retrospektive, mit dessen Kunst auseinandergesetzt zu haben.¹²⁶

Dass eine direkte Einflussnahme von den Hauptvertretern der geometrischen

¹²³ Nagler 1989, S. 56.

¹²⁴ Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz /Staatliche Kunsthalle Baden-Baden /Städtisches Kunstmuseum Bonn /Museum moderner Kunst 1980, S. 33.

¹²⁵ Giraldi-Haller 1996, S. 56.

¹²⁶ Rainer hatte bei jener Ausstellung im Züricher Kunsthaus Mondrians Bilder vermessen, während Mikl „Schmiere“ gestanden hatte; vgl. Giraldi-Haller 1996, S. 60.

Abstraktion, wie beispielsweise Piet Mondrian, stattgefunden hatte, kann in der Tat nicht so eindeutig festgestellt werden.¹²⁷ Ohne Zweifel ist allerdings davon auszugehen, dass Mondrian wie auch andere wegweisende Persönlichkeiten, eine Ausgangsposition vorbereitet hatten, die den jungen österreichischen Malern avantgardistische Erkenntnisse bereitstellte und somit neue Wege eröffnete. Wichtig ist auch darauf hinzuweisen, dass „in erster Linie die Problemstellung, die [...] Künstler verbindet und deren Werke verwandt erscheinen lässt.“¹²⁸ Malern wie Mikl, Prachensky und Rainer, diente ihre jeweils nur kurzfristig durchlaufene, geometrische Schaffensphase nicht nur dazu, malerische Fertigkeiten zu erlangen, sondern bedeutete außerdem eine Flucht vor „dem dekorativ-abstrakten Niedergang der Kunst“, ist sich Nagler sicher.¹²⁹ Mitte der 50er Jahre wurde die geometrische Malweise dann immer mehr vom Informel verdrängt.

2. Wie Prachensky sich „freizeichnete“

Wie bereits erwähnt, erreichten die Impulse der expressiv abstrakten Malerei Mitte der 50er Jahre schließlich auch Österreich. Für die Herausbildung des Informel in Österreich waren vordergründig der französische „Tachismus“ und der amerikanische „Abstrakte Expressionismus“ maßgebend. Markus Prachensky, Maria Lassnig und Arnulf Rainer unternahmen Reisen ins Ausland, vornehmlich nach Paris, dem damaligen Zentrum der Avantgarde, um sich über die neuen Errungenschaften in der Malerei zu informieren. Auch Monsignore Otto Mauer empfand es als unerlässlich, den Kontakt zu internationalen Künstlern und Galerien zu pflegen. Um die österreichische Szene auf den neuesten Stand zu bringen, organisierte er in der **Galerie St. Stephan** regelmässige Ausstellungen in- und ausländischer Künstler. 1954 traf Markus Prachensky das erste Mal auf Mauer, als ihn ein Bekannter zu einem seiner legendären Vorträge in die **Galerie St. Stephan** mitnahm. Prachensky erinnert sich noch gut an jenen Abend: „Mauer hat einen sehr interessanten Vortrag gehalten und es gab eine

¹²⁷ Vgl. Nagler 1989, S. 78.

¹²⁸ Giraldi-Haller 1996, S. 64.

¹²⁹ Nagler 1989, S. 58.

Ausstellung französischer Künstler zu sehen. [...] Ich habe mich in die Diskussion eingemischt und am Ende hat mich Mauer angesprochen und gefragt, ob ich nicht einmal etwas für ‚Wort und Wahrheit‘ schreiben wollte. Das war ein sehr ehrendes Angebot für mich, aber ich wollte lieber malen als schreiben. Aber so sind wir eigentlich zusammengekommen.“¹³⁰ Msgr. Otto Mauer und Markus Prachensky verband fortan ein sehr gutes Verhältnis. Für den Künstler war er „väterlicher Freund“.¹³¹ Auch war Prachensky Mauer dankbar, dass dieser niemals versucht hatte, ihn, den Atheisten, zum Glauben zu bekehren. „Mauer veranstaltete immer wieder Tagungen, so eine Art Gottesdienst. Ich war kein einziges Mal auch nur in der Nähe, aber ihn hat das nicht gestört. Es war nicht Vorbedingung für seine Zuneigung.“¹³²

Alljährlich organisierte Mauer eine „Weihnachtsausstellung“ in der **Galerie St. Stephan**. 1955 durfte auch Prachensky erstmalig dort ausstellen, nebst Arbeiten seiner jungen Malerfreunde Wolfgang Hollegha, Josef Mikl und Arnulf Rainer, den Künstlern Johann Fruhmann, Kurt Moldovan und einigen anderen.

Noch im selben Jahr setzte dann auch eine folgenreiche Veränderung in Prachenskys Malstil ein, denn vom Sommer bis zum darauffolgenden Frühjahr zeichnete sich dieser „frei“¹³³. Es entstanden unzählige Skizzen, Federzeichnungen, Gouachen und Farbkreidezeichnungen. Ausgehend von seinen geometrischen Bildern, dem Werkblock **Lobkowitzplatz**, lockerte sich sein Stil mehr und mehr und Prachensky forcierte eine immer freiere Malweise. Anhand seiner Studien lässt eine sehr kontinuierliche Entwicklung nachvollziehen:

Die Federzeichnung **Ohne Titel [a]** (Abb. 10) zeigt, wie Prachensky nach wie vor starre Formen und einen klaren Bildaufbau verfolgte - rasterförmige Strukturen und gebaute Blockformen, in die Kreis- und Halbkreissegmente eingeschrieben sind, beherrschen die Bildfläche. In **Figuration** (Abb. 11), einer Feder- und Pastellzeichnung, kam es bereits zu einer vagen Auflösung der Form. Er gab die streng blockartige Unterteilung ein Stück weit auf, die einzelnen Felder sind nur

¹³⁰ **Interview 1.** „Wort und Wahrheit“ war der Titel einer monatlich erscheinenden Zeitschrift über Kunst und Religion, die Monsignore Otto Mauer und Karl Strobl 1946 ins Leben gerufen hatten und die „sich für die Modernisierung der katholischen Kirche“ einsetzte; siehe: Bernhard A. Böhler, *Monsignore Otto Mauer. Ein Leben für die Kirche und Kunst*, Wien 2003, S. 59.

¹³¹ **Interview 1.**

¹³² **Interview 1.**

¹³³ Prachensky selbst bezeichnet diese Entwicklungsstufe als Phase in der er sich „freizeichnete“. **Interview 1.**

noch durch ein feines Liniengerüst voneinander getrennt. Die Komposition wirkt dadurch gelöster. Die offene, farbige Akzentuierung bewirkt, dass die Felder teilweise ineinander übergehen. Die Darstellung orientiert sich nicht mehr entlang der Bildränder, sondern bildet einen turmartigen Aufbau.

In der 1956 entstandenen Farbkreidezeichnung **Formation [a]** (Abb. 12) fallen die Feldbegrenzungslinien völlig weg. Die schräg ins Bild gesetzten Strichlierungen sind wesentlich freier und lebendiger gestaltet als zuvor. „Die vorher [Anm.: in den geometrischen Bildern] sorgfältig ausgefüllten Flächen wurden von heftigen Schraffuren belebt, er lernte seinen Rhythmus kennen, die natürlichen Bewegungsmöglichkeiten von Handgelenk, Ellbogen und Schultern. [...] Und zeichnete in einem fort weiter, einer Freiheit entgegen.“¹³⁴ Damit spricht Wolfgang Fleischer vor allem auf die immer stärker in den Vordergrund tretende Geste des Künstlers an. Prachensky erreichte in dieser Arbeit auch eine verstärkte Loslösung vom unteren Bildrand.

In der Pastellzeichnung **Auflockerung** (Abb. 13) legte er seine energisch gesetzten Schraffuren in beträchtlicher Schräglage an. Was einst Struktur vermittelt hatte, wandelte sich hier in ein eher chaotisches, „unaufgeräumtes“ Bild - dennoch bleibt eine nach wie vor tektonische Gestaltungsweise bestehen. Die Linien präsentieren sich so dicht gedrängt, dass sie beinahe selbst als flächenartige Gebilde in Erscheinung treten. „Die aus der Bewegung entstehenden Schichtungen, Formationen, Formen gewannen einen immer größeren Eigenwert, waren damit zur Selbständigkeit unterwegs.“¹³⁵

Markus Prachensky widmete sich weiterhin den Farben des Konstruktivismus. Blau, Schwarz, Braun und Grau setzte er am häufigsten ein. Der Zeichnung **Auflockerung** (Abb. 13) fügte er jedoch ein knalliges Rot hinzu. Und schon wenig später sollte Rot die tragende Rolle in seiner Malerei spielen. In der Gouache **Formation [b]** (Abb. 14) hat sich der eben noch augenscheinliche Flächencharakter der strichlierten Felder bereits zu breiten Farbbahnen weiterentwickelt, die Pinselstriche überlagern einander. Mit der Gouache **Ohne Titel [b]** (Abb. 15) schritt Prachensky auf diesem Weg fort. Ein dichtes Geflecht aus verschieden-farbig gemalten Pinselhieben gibt teilweise den Blick auf die darunterliegende Ebene frei.

¹³⁴ Fleischer 1990, S. 8.

¹³⁵ Ebenda, S. 8.

Durch das intensive Zeichnen löste sich Prachensky Schritt für Schritt von einer Gestaltungsweise, die bisher von geordneten Strukturen und strengen Formgefügen beherrscht war. Sein Stil lockerte sich, wurde freier, obwohl vorerst ein tektonischer Eindruck bestehen blieb. Die Grenzen seiner in Raster gezwungenen Malerei hob er allerdings ein für alle Mal auf.

Prachenskys Arbeiten auf Papier bilden den Übergang zu seiner neuen gestisch expressiven Malweise, wie wir sie ab 1956 in seinem Schaffen beobachten können. Die geometrische Phase, die „einer malerischen Überlegung, aber keineswegs seinem Temperament“ entsprochen hatte, war endgültig abgeschlossen.¹³⁶ In dieser Hinsicht war Prachensky in seinem Streben mit anderen jungen, österreichischen Künstlern verbunden: gemeinsames Ziel war die absolute Freiheit in der Malerei.

„Ich wusste [...], dass ich mich von dieser strengen Formensprache würde befreien müssen. Nun war diese Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg schwierig: Es gab kaum Informationen, man hatte wenig Kenntnis von dem, was künstlerisch vor sich ging. [...] Nachrichten darüber kamen erst allmählich, vor allem aus Paris, auch aus Amerika. Das waren Beispiele für eine gemäßigte Avantgarde - es war klar, dass man weitergehen musste. [...] Hollegha, Mikl, Rainer und ich, wir galten mit unseren Vorstellungen als Outlaws, Gesetzlose.“¹³⁷

Während Prachensky sich „freizeichnete“, ereignete sich noch ein weiteres, für sein Schaffen entscheidendes, Erlebnis: er fand zu seiner „Lebensfarbe“¹³⁸. In den Arbeiten **Auflockerung** (Abb.13) und **Ohne Titel [b]** (Abb.15) kam das temperamentvolle Rot erstmalig zum Einsatz. Jahre später erkannte Prachensky für sich, dass „am Schluss dieser Monate des Zeichnens – und der vielleicht wichtigsten Funde und Entscheidungen seines Lebens – [...] ihm das Rot als nahezu einzige Farbe ‚übriggeblieben‘“¹³⁹ war.

¹³⁶ Fleischer 2000, S. 13.

¹³⁷ Zitat nach Prachensky in Iden 2004, S. 26.

¹³⁸ Schurian (Film) 2008.

¹³⁹ Fleischer 1990, S. 10.

3. Die Gruppe „Galerie St. Stephan“

Als sich Wolfgang Hollegga, Josef Mikl, Markus Prachensky und Arnulf Rainer in den frühen 50er Jahren als Studenten an der **Akademie der bildenden Künste** in Wien kennenlernten, entdeckten sie schon bald ihr gemeinsames Anliegen: sie alle forderten einen Neuanfang für die Malerei. Eine „gemäßigte Avantgarde“ war ihnen jedoch zu wenig; sie wollten weitergehen und waren zuversichtlich, dass sich ihr Erfolg bald einstellen würde.¹⁴⁰

1956 bezogen Wolfgang Hollegga und Markus Prachensky ein gemeinsames Atelier in der Liechtensteinstraße in Wien. Sein Architekturdiplom hatte Prachensky bereits in der Tasche, das Maleriestudium gab er noch im selben Jahr auf. Eines Nachmittags im Atelier, als Hollegga, Mikl, Prachensky und Rainer beisammen saßen, beschlossen sie, sich als Gruppe zu etablieren um gemeinsame Ziele besser verfolgen zu können. Jedoch sollte sich diese Gruppe nicht über stilistische Gemeinsamkeiten definieren, sondern über den hohen Qualitätsanspruch an die Malerei, den sie alle teilten. „Bescheiden wie wir waren, haben wir gesagt: Wir sind die vier Besten!“¹⁴¹ Ab sofort wollten sie sich als Gruppe „Galerie St. Stephan“ behaupten und waren bestrebt, nicht nur kollektive Ausstellungen zu organisieren, sondern auch das künftige Kunstangebot Wiens maßgeblich mitzubestimmen. Die „Vier“ beabsichtigten, genau wie Otto Mauer, die Wiener Kunstszene auf internationales Niveau zu heben und sich selbst einen Namen im Ausland zu machen.¹⁴² „Wir haben mit aller Absicht und allen Kräften einen Neuanfang gewollt. Dafür hatten wir tatsächlich auch das nötige Selbstbewusstsein. Ich war überzeugt, dass ich etwas weiterbewegen wollte und würde.“¹⁴³

Otto Mauer zeigte sich sehr aufgeschlossen, begrüßte die Idee seiner Schützlinge sogar. Ab sofort hatten die „Herren Buben“¹⁴⁴ Mitspracherecht, was künftige Ausstellungen der **Galerie St. Stephan** betraf, und stellten dort selbst als Gruppe aus. „Wir hatten nun einen Ausstellungsplatz und einen Menschen

¹⁴⁰ **Iden, 2004**, S. 26.

¹⁴¹ **Interview 1**.

¹⁴² **Markus Prachensky**: „Damals gab es nur zwei Galerien in Wien – die **Galerie St. Stephan** und die **Galerie Würthle**. Zwei Jahre später ist dann noch das **Griechenbeisl** dazugekommen. Jetzt [Anm. heute] gibt’s in der Stadt mehr Galerien als gute Maler.“ **Interview 5** (mit Markus Prachensky).

¹⁴³ Zitat nach Markus Prachensky in **Iden 2004**, S. 27.

¹⁴⁴ **Gespräch mit Markus Prachensky am 14. 10. 2009**.

[Anm.: Otto Mauer], mit dem wir reden konnten. Oft haben wir die ganze Nacht mit ihm diskutiert.“¹⁴⁵

In den folgenden Jahren stellten unzählige heimische, aber auch internationale Künstler in der **Galerie St. Stephan** aus - Georges Mathieu, Wols und Hans Hartung wurden aus dem Ausland geholt. „Das war gut für Mauers Galerie, aber auch gut für die Atmosphäre in Wien; Sie haben ja keine Ahnung, was das für ein versumpftes Loch war, und die Leute hatten im Hirn noch immer diese Nazi-Ideologie. Darum sind wir am Anfang auch so irrsinnig angefeindet worden. Gegen uns sind ja richtige Schmutzkübelkampagnen gelaufen.“¹⁴⁶ In den ersten Jahren kümmerte sich zumeist Prachensky um die organisatorischen Aufgaben, die in der Galerie anfielen: „Ich habe sehr viele Ausstellungen gehängt, Plakate gestaltet. Ich konnte mir dadurch etwas dazuverdienen.“¹⁴⁷ Darüber hinaus betätigte er sich auch als Ausstellungsmacher, z.B. für die Künstler Jean Arp, Käthe Kollwitz und James Ensor.¹⁴⁸

1956 war Prachensky, neben Künstlern wie Friedensreich Hundertwasser, Wolfgang Hutter, Kiki Kogelnik, Josef Mikl, Anton Lehmden uvm., erneut bei der Weihnachtsausstellung der **Galerie St. Stephan** vertreten. Darüber hinaus erstand die **Albertina** einige seiner Federzeichnungen¹⁴⁹, was den ersten Ankauf durch eine öffentlichen Sammlung für ihn bedeutete.

Im selben Jahr heiratete Prachensky die Malerin Gertie Fröhlich¹⁵⁰, die sich zeitweise auch als Sekretärin der Galerie betätigt hatte. Bald darauf wurde ihr gemeinsamer Sohn, Nikolaus Eugen, geboren.

¹⁴⁵ **Interview 1.**

¹⁴⁶ **Interview 1.**

¹⁴⁷ **Interview 1.**

¹⁴⁸ Je öfter sich Prachensky jedoch im Ausland aufzuhalten begann, umso mehr übernahm Josef Mikl diese Funktionen; vgl. **Smola 2004**, S. 61.

¹⁴⁹ Es muss sich hierbei um Zeichnungen aus den Jahren 1955 und 1956 gehandelt haben.

¹⁵⁰ **Gertie Fröhlich**: geb. 1930 (Klastor, Slowakei); siehe: Gertie Fröhlich /Österreichisches Filmmuseum /Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste /Galerie Ulysses (Hg.), *Gertie Fröhlich. Plakate für das Österreichische Filmmuseum 1964-1984* (Kat. Ausst., Galerie Ulysses, 29. 6. – 29. 7. 2005 Wien) Wien 2005.

4. Die ersten expressiv abstrakten Bilder: *Rouge différents sur noir - Liechtenstein*

Nachdem Prachensky sich mehr als ein Jahr „freigezeichnet“ hatte, malte er 1956 eine Reihe von Blättern, die seine neue, gestisch informelle Ausdrucksweise vorstellten. Außerdem distanzierte er sich von seiner herkömmlichen Farbpalette und führte seine Pinselschläge in roter bzw. roter und schwarzer Farbe aus.

In der Gouache *Ohne Titel [a]* (Abb. 16) setzte Prachensky rote Pinselstriche auf weißes Papier. Im Vergleich zu den früheren Kompositionen *Formation [b]* (Abb. 14) und *Ohne Titel [b]* (Abb. 15) erzeugen diese gemalten Balkensysteme einen wesentlich freieren Eindruck. Durch die Reduktion auf nur eine Farbe scheint das Geflecht aus Pinselbahnen dichter und bildet ein Konglomerat. An gewissen Stellen verfließt die Farbe haltlos, während die scharfen Kanten und das übereinandergeschichtete Erscheinungsbild der Farbbahnen zur gleichen Zeit einen nach wie vor tektonischen Eindruck erwecken. Auch in *Ohne Titel [a]* (Abb. 17) finden sich all jene Elemente wieder, wenngleich Prachensky hier mit roter und schwarzer Farbe agierte. Trotz gelöst wirkenden Gestaltungsweise bleibt ein organisierter Aufbau im Bild bestehen.

Die Gouache *Ohne Titel [b]* (Abb. 18) demonstriert Prachenskys komplette Loslösung von festen Formen und Strukturen, denn er brachte seine Pinselschläge mit erhöhter Geschwindigkeit und heftiger Geste aufs Papier. Die Form ist explodiert, die Farbe verspritzt in alle Richtungen. Rot und schwarz verschmelzen zu einer Einheit. Das „Gemalte“ bewegt sich völlig frei auf dem weiß belassenen Untergrund und ist an keinerlei äußere Bildgrenzen mehr gebunden. In *Ohne Titel [c]* (Abb. 19) sind genau diese Merkmale weiter gesteigert. Zum ersten Mal fügte Prachensky seinen Darstellungen bewusst Farbspritzer hinzu und erzielte so eine ungemeine Steigerung der Dynamik. In *Ohne Titel [d]* (Abb. 20) und *Ohne Titel [e]* (Abb. 21) malte er wiederum ausschließlich mit einer Farbe. Diese selbstbestimmte Beschränkung führte ihn zu einer konzentrierteren Pinselführung und infolge dessen zu einer komprimierten Darstellung.

Der Werkzyklus *Rouges différents sur noir - Liechtenstein*¹⁵¹ besteht aus

¹⁵¹ Wie bereits erwähnt, benannte Prachensky seine Werkzyklen nach den Orten ihrer Entstehung. Darüber

Ölgemälden, die überwiegend auf Hartfaserplatten, zum Teil aber auch auf Leinwände gemalt sind. Entstanden sind diese Bilder 1957 in Prachenskys Atelier in der Liechtensteinstraße. In vielerlei Hinsicht schließen die Gemälde an die Blätter aus seiner Phase des sich „Freizeichnens“ an. **Formation** (Abb. 14) weist beispielsweise starke Parallelen zu dem Bild **Rouge sur gris – Liechtenstein** (Abb. 22) auf. Anders als die übrigen Arbeiten der **Liechtenstein**-Serie ist dieses auf grau grundiertem Grund dargestellt. „Massiv gemalte Balken“¹⁵² in unterschiedlichen Rottönen sind in Vertikalen und Horizontalen übereinandergeschichtet. Die Komposition ist an den unteren Bildrand gebunden und baut sich gewissermaßen von unten nach oben hin auf. Ineinander fließende Farben und eine besondere Schnelligkeit im Malvorgang machen sich nicht bemerkbar. In den rechten oberen Bildbereich setzte Prachensky wenige rote Tropfspuren.

In der Darstellung **Rouges différents sur noir – Liechtenstein [A]** (Abb. 23) breitet sich Rot in verschiedenen Nuancen über eine schwarz-monochrome Fläche aus. Ein dichtes Geflecht aus breiten Pinselbahnen – an jenen Stellen, wo Prachensky den Pinsel an- bzw. absetzte entstanden kantige Abschlüsse. Das Bildgeschehen des **Rouge différents sur noir – Liechtenstein Quadrats** (Abb. 24) dominieren breite, sich gegenseitig überlagernde Diagonalen. An ihren Enden zerfransen die Farbbahnen und verspritzen im Bild. Auch in **Rouges différents sur noir – Liechtenstein [B]** (Abb. 25) überwiegen massive, diagonale Formulierungen: scheinbar führt ein einziger Pinselschlag den Betrachter durch die gesamte Bildfläche - immer wieder setzte Prachensky den Pinsel ab und führte die Farbspur in einer neuen Richtung fort - die vertikale, links im Bild begonnene Farbbahn, die im oberen Bildbereich insbesondere durch ihre gezackte Erscheinung auffällt, verläuft quer durchs Bild, bis sie schlussendlich in einer Horizontalen am unteren Bildrand abschließt. Auch hier zerfetzt die Form an Kanten und Abschlüssen. **Rouges différents sur noir – Liechtenstein [C]** (Abb. 26) stellt eine reduzierte Version dar - hier kann wirklich von einer einzigen durchs Bild geführten Farbbahn gesprochen werden. Der Pinselstrich präsentiert sich schwerelos auf dem schwarzen Hintergrund und verliert im Zuge seiner Ausführung mehr und mehr an Farbigkeit, bis er am Ende

hinaus wird im Titel auch auf die farbliche Beschaffenheit seiner Bilder angedeutet.

¹⁵² **Steininger 2006**, S. 38.

nur mehr einen lasierender Farbauftrag auf der Fläche hinterlässt.

In den Gouachen (Abb. 16 – Abb. 21) ließ Prachensky den Bewegungen seines Körpers, aber auch seiner geistigen Vorstellungskraft freien Lauf. Gestische Gebilde von immenser Dynamik sind Ergebnis seines persönlichen Ausdrucks. Prachensky hat gelernt, seine eigene Handschrift in abstrakter Formensprache auf die Leinwand zu übertragen. In den Gemälden des Werkblocks ***Rouges différents sur noir – Liechtenstein*** blieb er im Gegensatz zu den Gouachen einer eher „gebauten“ Malerei verhaftet. Die massiven, gekanteten Pinselbahnen vermitteln bei aller Dynamik einen überwiegend tektonischen Bildaufbau.

Das Rot schlug sich in Prachenskys Bildern ab sofort alleine durch; schon seit geraumer Zeit hatte es eine besondere Faszination auf ihn ausgeübt: „Schon sehr früh hatte ich die Vorstellung, Rot sei die Farbe meines Lebens.“¹⁵³ Dem symbolischen Charakter dieser Farbe kommt dabei keine spezielle Bedeutung zu, sondern einzig und allein ihrer Wirkung auf der Leinwand - auf schwarzem Grund entfaltete sich ihre Leuchtkraft und ihr Temperament besonders intensiv. Der ausgeprägte Farbkontrast erzeugte eine gewaltige Spannung im Bild: „Das ganze muss irgendwann einmal in die Luft fliegen und an dem habe ich gearbeitet. [...] Ich habe mir nicht überlegt: ‚Da geht´s nicht weiter‘, aber ich habe gewusst, dass die geometrische Malerei nicht mein Ende ist, und diese Schale gesprengt.“¹⁵⁴ Während des Malaktes platzierte er die Leinwände auf dem Boden. „Das war ein Gebot der Schwerkraft. Da die Farbe sehr flüssig war, wäre es ja hinuntergeronnen.“¹⁵⁵

Was sind nun aber die ausschlaggebenden Gründe für die radikale Veränderung von Prachenskys Stil? Dass sich die Maler der Gruppe „Galerie St. Stephan“ gegenseitig beeinflusst haben, ist auszuschließen, vor allem da sie stilistisch gesehen sehr unterschiedliche Wege gingen. Dafür hatte die bei ihnen herrschende Aufbruchstimmung und auch die Unterstützung, die sie sich gegenseitig geben konnten einen gewissen Antriebseffekt, um die eigene Kunst weiterzuentwickeln. „Die Vierersäule war für alle eine Art Rückendeckung.“¹⁵⁶ Ferner waren Prachenskys Aufenthalte im Ausland, speziell in Paris,

¹⁵³ Zitat nach Prachensky in **Iden 2004**, S. 27.

¹⁵⁴ **Interview 1.**

¹⁵⁵ Die geometrischen Bilder hatte er noch stehend gemalt; diese neue Arbeitmethode lässt eine Verwandtschaft zum „Abstrakten Expressionismus“ erkennen.

¹⁵⁶ **Interview 1.**

mitbestimmend. Auch hier ging es weniger um eine konkrete Stilbeeinflussung, sondern vielmehr um die Eindrücke dieser lebendigen und fortschrittlich denkenden Kunstszene, die auf ihn einwirkten und ihn dazu veranlassten, fortan seinen persönlichen Gestus in seine Bilder einfließen zu lassen.

5. Auslandsaufenthalte: Paris bis Hamburg

Bereits vor seiner Zeit an der Akademie, in den frühen 50er Jahren, reiste Prachensky zum ersten Mal nach Paris. Nach seinem Studienabschluss, 1956, häuften sich dann seine Auslandsaufenthalte - vor allem die Hauptstadt Frankreichs hatte es ihm angetan. Dorthin reiste er alleine oder auch gemeinsam mit Arnulf Rainer oder Otto Mauer und wohnte zumeist in einem kleinen schäbigen Hotel namens „Alsace Lorraine“: „Ich konnte damals recht passabel Französisch sprechen und lesen und hatte zum Beispiel schon Stendhal gelesen. Die Hausherrin dieses Hotels war die Haushälterin von Stendhal gewesen und über ihn sind wir dann ins Gespräch gekommen. Dadurch hatte ich bei ihr einen ‚Stein im Brett‘. Finanziell war es oft sehr schwierig und manchmal konnte ich meine Miete nicht zahlen, durfte sie dann aber später nachzahlen. [...] Das war ein lustiges Hotel, aber nicht sehr luxuriös. [...] Das war eben Paris in dieser Zeit. Aber ich hab´s ausgehalten und immer wieder dort gewohnt.“¹⁵⁷ Prachensky genoss besonders die guten Gespräche, das fortschrittliche Denken und die revolutionäre Atmosphäre, die er in Wien so sehr vermisste und machte Bekanntschaft mit vielen namhaften, zeitgenössischen Künstlern wie Pierre Soulages, Yves Klein, Alberto Giacometti, Jean Arp, und Georges Mathieu.

Seit 1957 verschlug es Prachensky auch immer öfter nach Deutschland, meist im Zuge seiner Ausstellungen bzw. Ausstellungsbeteiligungen. Zusammen mit Arnulf Rainer reiste er im selben Jahr nach Hamburg, wo die Gruppe „Galerie St. Stephan“ eine Ausstellung im **Völkerkundemuseum** hatte. Während Rainer Hamburg bald wieder verließ, blieb Prachensky einige Wochen: „Mir hat es dort sehr gut gefallen. Hamburg ist wunderschön. Durch Bekannte, ein nettes Arztehepaar – von denen sie übrigens eine Hard Edge-Malerin war – hatte ich

¹⁵⁷ Interview 2.

dort eine Wohnmöglichkeit.“¹⁵⁸

Über Prachenskys regelmäßige Auslandsaufenthalte bemerkt Robert Fleck:

„Zumindest einer von ihnen musste im Ausland schauen, welche Leute man nach Wien bringen könnte, und dazu war am ehesten bereit, wer Wien schon am gründlichsten satt hatte: Markus. Er wollte ‚aus dem Mief‘, reiste bei jeder sich bietenden Gelegenheit, meist ohne Geld, nach Deutschland, nach Frankreich, blieb einmal da, einmal dort. Bald hatte er auch keinen "ordentlichen" Wohnsitz mehr in Wien, nur mehr Unterschlupfe, Zimmer bei Freunden, irgendwelche kurzfristigen Lösungen, die bereits die nächste Abreise in sich trugen.“¹⁵⁹

Im Sommer 1957 organisierte Werner Hofmann¹⁶⁰ für die Gruppe „Galerie St. Stephan“ eine große Ausstellung in der **Wiener Secession**. Jedem der vier Maler wurde ein Flügel des Ausstellungshauses zur Verfügung gestellt. „[...] sie planten, die Präsentation ihrer Bilder mit theatralischen Ereignissen zu verbinden. Die Vernissage entartete jedoch in ein riesiges Saufgelage. Die Journalisten waren entsetzt, auch über die Bilder.“¹⁶¹ Trotzdem verkaufte Markus Prachensky eines seiner **Lichtenstein**-Bilder an einen nicht unbekanntem Kunstliebhaber: „Bei der Ausstellung in der Secession hat Manfred Mautner Markhof ein großes Bild von mir gekauft und von diesem Geld habe ich ein Auto erstanden, ein wunderbares altes Mercedes-Cabriolet - mit dem bin ich dann in ganz Europa herumgefahren.“¹⁶² Prachensky entwarf außerdem das Plakat zur Ausstellung (Abb.30) - ein kräftiges Rot vollführte wilde Bahnen und ungestüme Farbspritzer setzten Akzente. Darüber hinaus verfasste er ein Manifest über die Malerei, das auch im Ausstellungskatalog abgedruckt wurde:

„Anbetracht des Konstruktivismus und Tachismus als den sogenannten polaren Grenzen der heutigen Malerei in formaler Hinsicht – die gegenständlichen Richtungen, die durch die gegebenen Assoziationen und Agnostizierungen endgültig beeinträchtigt sind, außer Acht gelassen – kann ich mein Anliegen klar aussprechen. Ich sehe die Möglichkeit unserer Malerei – konform mit denen der Geisteswissenschaften und der Technik – in einer Gestaltung aus durch äußerste Konzentration gewonnenen Intuitivkräften und in dem Aufspüren, Ertasten und Finden geistiger

¹⁵⁸ **Interview 2.**

¹⁵⁹ **Fleck 1982**, S. 143-144.

¹⁶⁰ **Werner Hofmann**: geb. 1928 (Wien); österreichischer Kunsthistoriker, Schriftsteller und Kulturjournalist; war 1962 Mitbegründer des Museums des 20. Jahrhunderts und von 1962 bis 1969 dessen Direktor; http://austria-lexikon.at/af/AEIOU/Hofmann%2C_Werner (1. 12. 2009).

¹⁶¹ Im Wiener Volksmund hieß die Schau „Brandstifter Ausstellung“; **Fleck 1982**, S. 79.

¹⁶² **Interview 2.**

Realitäten außerhalb der drei Grunddimensionen.“¹⁶³

Prachensky forderte die Künstler dazu auf, sich auf ihre naturgegebene Intuition zu verlassen und auf ihre inneren, geistigen Prozesse aufmerksam zu werden, um so die «drei Grunddimensionen»¹⁶⁴ zu verlassen und in eine Welt fernab von Wirklichkeit einzudringen. Er sprach sich gegen eine Malerei mit figürlichem Inhalt aus, denn diese empfand er als viel zu sehr von äußeren Einflüssen belastet. Er verlangte nach einer Kunst auf geistiger Ebene, der die Abbildung realer Inhalte entschieden gegenüberstand. Über seine Beweggründe, dieses Manifest zu formulieren, sagt er: „Ich wollte die damals geistig faule Zeit beleben und ihr Niveau dadurch anheben.“¹⁶⁵

Prachensky ahnte nicht, dass Pierre Guèguen, einer der geachtetsten Kunstkritiker Frankreichs, offenbar das Plakat oder den Ausstellungskatalog zu sehen bekommen hatte und sich daraufhin veranlasst sah, ihm einen Aufsatz in seiner Kunstzeitschrift „Art aujourd´hui“ zu widmen.¹⁶⁶ In „Le Rouge et le Noir – ou Stendhal tachiste“ stellte Guèguen die Maler Markus Prachensky und Hans Hartung gegenüber. Hartung verfolgte für ihn einen eher graphischen, die Linie betonenden Tachismus, wohingegen Prachenskys Malerei in seinen Augen mehr für Dynamik und Temperament stand:

„Sein ‚tache‘ lässt einen an die überschwemmten Halbinseln des Rimbaudschen, Bateau Ivre‘ denken. Von links horizontal zurückgekehrt, an der Stelle der Karte, wo eine Fast-Insel zerschnitten und zerklüftet ist, da wird sein ‚tache‘ zu einer blutenden Gruppe, tiefend von einheitlichem Rot. Von der rechten Seite gesehen, hat die Gruppe sich betrinken und schlagen müssen. Bildnerisch ist sie in höchster Bewegtheit. [...]“¹⁶⁷

Auch Prachenskys „magische Suggestionskraft“ lobte er, denn um „wahre Malerei“ zu schaffen, war diese für ihn unentbehrlich.¹⁶⁸ Für Prachensky hatte dieser Aufsatz ausgesprochen positive Auswirkungen, denn er verhalf ihm zu Ansehen innerhalb der französischen Kunstszene: „Durch diesen Artikel habe ich ein sehr gutes Entré gehabt.“¹⁶⁹ In der Folge hielt er sich mehrere Monate in Paris

¹⁶³ Prachensky 1957, S. 18.

¹⁶⁴ Mit den drei Grunddimensionen meinte Prachensky Höhe, Breite und Tiefe, **Interview 3**.

¹⁶⁵ **Interview 3**.

¹⁶⁶ Pierre Guèguen und Markus Prachensky sollten sich jedoch nie kennenlernen.

¹⁶⁷ **Gueguen 1957**, S. 30-31.

¹⁶⁸ Ferner bemerkte Guèguen Prachenskys fehlenden „Dirigismus“ und „Intellektualismus“, empfindet diese beiden Eigenschaften aber als nicht zwingend notwendig für einen guten informellen Künstler.

¹⁶⁹ **Interview 1**.

auf und war überdies an der Ausstellung „Abstrait d’Autriche“ in der Pariser **Galerie Arnaud** beteiligt.¹⁷⁰ Neben den Künstlern der Gruppe „Galerie St. Stephan“ wurden auch Arbeiten von Fritz Aduatz, Gustav Karl Beck, Hans Bischoffshausen, Mario Decleva uva. präsentiert. Dass abstrakte österreichische Maler und Bildhauer in dieser Form in Paris vorgestellt wurden, bedeutete eine wichtige Neuerung für die österreichischen Künstler.

In den späten fünfziger Jahren häuften sich Prachenskys Atelierbesuche: „Ich war viel in Paris und habe dort auch gemalt. Mauer und Rainer sind ab und zu mitgekommen und wir sind dann zum Soulages, Arp oder Klein gegangen. [...] Für Mauer war das natürlich sehr interessant“¹⁷¹. Die Auswahl der Künstler wurde gemeinschaftlich beschlossen: „Wir haben das zusammen entschieden, das war schon ein Kollektiv. Aber es kamen natürlich Anregungen von ihm [Anm.: Otto Mauer]. [...] Wir haben dann versucht, Ausstellungen mit diesen Künstlern zu organisieren, und so habe ich bei den Künstlern angerufen und Termine mit ihnen vereinbart.“¹⁷²

6. Über die Bedeutung der Farbe Rot in Prachenskys Malerei

Rot ist für Prachensky „die Farbe mit unendlichen Möglichkeiten. An ihr hält er fest wie an der Malerei überhaupt“, schreibt Krista Hauser 1979 in einem Artikel der Tiroler Tageszeitung.¹⁷³ Viele Jahre, bis in die frühen 60er Jahre hinein, sollte er sich ausschließlich auf diese eine Farbe beschränken, denn Prachensky wollte sich auf das Wesentliche konzentrieren. Otto Mauer wertete diese Vereinfachung als äußerst dienlich, um sich noch eindringlicher mit der Malerei zu beschäftigen. Als Prachensky 1960 seine **St. Stephan**-Bilder¹⁷⁴präsentierte, formulierte Mauer in seiner fesselnde Eröffnungsrede: „Reduktion, richtig und kraftvoll angewendet, führt nicht zur geistigen Armut, sondern zur Schärfe und

¹⁷⁰ Die Ausstellung fand am 4. - 17. 04. 1957 statt; **Smola 2002**, S. 50.

¹⁷¹ **Interview 1.**

¹⁷² **Interview 2.**

¹⁷³ **Hauser 1979**, S. 22.

¹⁷⁴ Die Serie **Rouge sur blanc – St. Stephan** wird auf S. 62 - 64 dieser Arbeit behandelt.

Tiefe des Geistes. Das Einfache als Eindeutiges stellt einen Akt der Konzentration dar. Das dialektische Gegenüber zweier Farben schärft den Blick für das, worauf es ankommt, die Grundmelodie und den ihr innewohnenden Rhythmus.“¹⁷⁵

Die Wirkung, die Prachensky durch sein spannungsgeladenes Farbzusammenspiel erreichte - wenn das exzentrische, lebendige Rot auf dem tiefen Schwarz oder dem leuchtenden Weiß seine Farbbahnen zog – war eine unglaublich dramatische; die Kompositionen explodieren scheinbar aus sich selbst heraus. Wolfgang Fleischer hält fest, dass Rot mehr als jede andere Farbe „Aufmerksamkeit auf sich“ ziehe und bemerkt: „Wann immer Markus Prachensky ausschließlich in Rot malte [...] dann hieß das: Alles ist wichtig. [...] Es gibt keine Nebenszenen, die als Pflichtübungen für die Vollständigkeit sorgen. Hier geschieht nur das Wesentliche.“¹⁷⁶

7. Zur Methodik des Malers

Von der ersten Idee bis zur Umsetzung in ein eigenständiges Kunstwerk benötigt Prachensky seit jeher viel Zeit: der intensive Mal- und Denkprozess, der sich grob in drei Arbeitsschritte - Skizze, Gouache, Leinwand – unterteilen lässt, nimmt von einigen Monaten bis zu einem Jahr in Anspruch.¹⁷⁷

In ersten „Kritzelsversuchen“, wie Prachensky seine ersten Skizzen bezeichnet, beginnen sich gestaltlose Formen langsam aus seinem Innersten zu verselbständigen und in seiner abstrakten Bildsprache zu äußern. Sobald er dann „mehr weiß“¹⁷⁸, geht er dazu über, diese ersten Formversuche mit bunten Farbstiften weiterzuführen. Diese ersten Skizzen, die kaum jemand zu sehen bekommt und die schon gar nicht für den Kunsthandel bestimmt sind, dienen allein seiner Formfindung, dem Formulieren und Festhalten erster, geistiger Impulse.¹⁷⁹ Zu den *Liechtenstein*-Bildern erinnert sich Prachensky, im Wirtshaus auf Papierservietten gemalt zu haben: „Ob diese Skizzen letztendlich

¹⁷⁵ Mauer 1960, S. 54.

¹⁷⁶ Fleischer 2000, S. 16-17.

¹⁷⁷ Bis heute hat sich seine Vorgehensweise nur unwesentlich verändert.

¹⁷⁸ Interview 1.

¹⁷⁹ Vgl. Interview 1.

wichtig waren, weiß ich nicht. Es war für mich als Stufe wichtig, denke ich, denn es war ein harter Weg dorthin [Anm.: zu den Liechtenstein-Bildern].“¹⁸⁰ Das Malen hört für Prachensky niemals auf. „Ich male ständig im Kopf durch. Ich sitze oft tagelang und schaue in die Luft und male. Und wenn ich mich hinlege, geht das noch ärger los.“¹⁸¹

In einer nächsten Arbeitsphase entstehen dann zumeist Gouachen, entweder vor oder parallel zu den Gemälden seiner Werkzyklen. Zumeist stellt sich während des Arbeitens an diesen Blättern auch das Größenverhältnis der Leinwände heraus, da sich seine Vorstellungen mehr und mehr verfestigen. Oftmals reißt er sich das Papier zu dem Format zurecht, das er gerade braucht und übersetzt diese Proportionen später in seine Bilder.¹⁸² Prachensky bezeichnet diese Phase auch als sein „Sicherheitsnetz“, da er ohne großen Material- und Arbeitsaufwand Formen und Farben in ihrem Zusammenspiel erproben kann.¹⁸³ Seine Kompositionen variiert er so lange, bis sie für ihn stimmig sind. Einen Großteil der Gouache-Blätter vernichtet er, was ihm aber bleibt „bringt ihn dann weiter“¹⁸⁴. „Ich habe einen relativ großen Ausschuss. Es muss stimmen, denn wenn es nicht stimmt, dann geht es nicht.“¹⁸⁵

In einem letzten Arbeitsschritt muss er nun das Wesentliche, das ihm nach seiner langen Formsuche und all den Aussiebungsprozessen übriggeblieben ist, in großformatige Leinwände übersetzen. Diese Phase ist für Prachensky die entscheidende und zudem die schwierigste: „Bevor der erste Pinselstrich erfolgt, muss ich sehr konzentriert sein. Dafür brauche ich eventuell sehr lange, denn von dem hängt es ab. Der erste Pinselhieb muss richtig sein. [...] Ich kann ja nichts reparieren. Das sind ja alles aufs erste Mal gemalte Pinselschläge oder Flächen. Ich kann nichts wegnehmen, denn es ist eine Malerei, bei der man nichts wegnehmen kann. Ich kann nur addieren.“ Nachdem der erste Pinselstrich gemacht ist, lässt die Anspannung allerdings ein wenig nach. Prachensky fügt hinzu: „Von da an geht es dann relativ rasch. Ich habe es ja, es ist ja da. Ich muss er nur auf die Leinwand bringen.“¹⁸⁶ Die geistige und körperliche Anstrengung

¹⁸⁰ **Interview 1.**

¹⁸¹ **Schurian (Film) 2008.**

¹⁸² Das ursprüngliche Format seiner Gouachen war zumeist 50x70cm; **Interview 6.**

¹⁸³ Vgl. **Schurian (Film) 2008.**

¹⁸⁴ **Interview 1.**

¹⁸⁵ **Schurian (Film) 2008.**

¹⁸⁶ **Interview 1.**

während des Malaktes scheint enorm zu sein: „Es zieht sich in diesem Moment alles zusammen, denn du musst es ja vollkommen umdenken. Aber das ist ja auch das Schöne daran - du musst ständig neu beginnen. Das ist ja der Kitzel oder das, was einen Maler am Laufen hält. Mit Leichtigkeit hat das nichts zu tun und trotzdem ist es schön, denn es ist nichts, wovor man sich fürchtet, sondern etwas, auf das man sich freut. Nachdem Malen ja mein Leben ist, ist das in jeder Sekunde spannend, auch wenn man in jeder Sekunde Angst hat zu versagen.“¹⁸⁷ Die fertigen Bilder werden im Anschluss noch einem letzten Aussiebungsprozess unterzogen: „Am Ende jeder Malperiode mache ich noch einmal eine Durchsicht. Da kommen dann noch einmal ein bis zwei Sachen weg.“¹⁸⁸

8. Prachensky und der Werkzyklus

Bis heute arbeitet Markus Prachensky ausschließlich in Werkzyklen. „Ich gebe mich einer Idee, einem Sujet hin, das ich dann innerhalb des Werkzyklus variere; ich spiele dieses Thema quasi in mir durch, bis es sich erschöpft hat.“¹⁸⁹ Innerhalb eines Werkblocks bleibt er seiner farblichen Wahl treu, zumindest was die Serien der 50er und 60er Jahre betrifft. Auch eine einheitlich stilistische Ausführung zieht sich vom ersten bis zum letzten Bild. „Er organisiert [...] dieselben Farbbahnen formal wie kompositorisch immer wieder neu. Damit kommt es zu einem pulsierenden Rhythmus im Ganzen einer Bilderreihe ebenso wie in jedem einzelnen Werk.“¹⁹⁰ Es entstehen Variationen ein und desselben Sujets - auch Proportion und Format des Bildträgers können voneinander abweichen. Die Werkserien haben weder einen definierbaren Anfang noch ein bestimmtes Ende. Auch die Aufeinanderfolge der Arbeiten passiert willkürlich und ihre Anzahl wird nicht im Vorhinein festgelegt. Nach mehreren Aussiebungsprozessen bleiben nur jene Bilder „stehen“, die Prachensky als vollkommen ansieht. Die einzelnen Werke eines Zyklus bedürfen einander nicht, denn ihre Bedeutung tragen sie allein in sich selbst.

¹⁸⁷ Interview 1.

¹⁸⁸ Interview 5.

¹⁸⁹ Gespräch mit Marku Prachensky am 14. 10. 2009.

¹⁹⁰ Schröder 2000, S. 10.

9. Arbeiten der späten 50er Jahre

9.1. Gestaltung der Fenster für die Kirche zu Hasloch

1957 erhielt Prachensky auch den Auftrag zur Gestaltung zweier Glasfenster für die **Kirche St. Joseph in Hasloch** bei Würzburg (Abb. 26/Abb. 27), denn er hatte den vom Diözesanbauamt ausgeschriebenen Wettbewerb gewonnen.¹⁹¹ Unter Rücksprache mit den Architekten Hans Schädel und Andreas Marquart fertigte Prachensky Entwürfe an, die anschließend in monatelanger Arbeit verwirklicht wurden. Stilistisch gesehen ist folgende Skizze sehr interessant (Abb. 28), zumal Prachensky sich in dieser Arbeit sehr um Reduktion bemühen musste - andernfalls wäre eine Umsetzung in Glas zu kompliziert ausgefallen. Er entschied sich daher für wenig geschwungene Elemente - vornehmlich sind es rote „Zeichen“ aus horizontalen und vertikalen Pinselschlägen. Das Glas für die Fenster musste Prachensky in monatelanger Arbeit selbst zurechtschlagen.¹⁹² Die vollendeten Glasfenster zeigen, wie genau er seine Skizzen umgesetzt hat (Abb. 27/Abb. 28).

Monsignore Otto Mauer sieht in den Kompositionen die „Flammennatur jenes Geistes, der, auf die Erde geschleudert, eine im Bösen senil gewordene Welt neu schaffend entzündete“¹⁹³. Und im **Aschaffener Volksblatt** stand 1960 zu lesen: „Kunstinteressierte kommen von weither, um diese Fenster zu bestaunen, und wenn sich die Sonne in den gebrochenen Glassteinen aus Lyon bricht, wenn der ganze Zauber des Lichts in das Kircheninnere fällt, dann revidiert sogar der skeptische Kritiker seine Meinung über Prachensky“.¹⁹⁴

¹⁹¹ Nach 1945 wurden im europäischen Raum, vor allem seitens der katholischen Glaubensgemeinschaft, vermehrt Aufträge zur Umgestaltung von Kirchen und anderen sakralen Bauten vergeben. „[...] es gab ein großes Bedürfnis nach künstlerischer Neugestaltung bereits bestehender oder neu zu errichtender Sakralbauten. Der kirchengeschichtliche Hintergrund für die generelle Modernisierungsbewegung ist [...] das II. Vatikanische Konzil von 1958. Der Kirchenraum wird als Handlungsraum verstanden, der auch den engeren, liturgischen Zwecken entfremdet genutzt werden kann.“ **Giraldi-Haller 1996**, S. 132.

¹⁹² **Smola 2004**, S.52.

¹⁹³ **Mauer 1960**, S. 54-55.

¹⁹⁴ Volksblatt Aschaffenburg, vom 29. 10. 1960, abgedruckt in: **Smola 2004**, S. 53.

9.2. *Rouge sur noir – Gainfarn*

1958 konnte sich Markus Prachensky bei Arnulf Rainer, in dessen Haus in Gainfarn einquartieren. Zunächst begann er mit der Arbeit an einigen Gouachen: ***Ohne Titel [a]*** und ***[b]*** (Abb. 31/Abb. 32) sind im Vergleich zu ***Liechtenstein [c]*** und ***Liechtenstein [d]*** (Abb. 19 /Abb. 21) in ihrer Feingliedrigkeit auffallend gesteigert. Die roten, stark geschwungenen Pinsellinien verdichten sich auf schwarzem Hintergrund zu knotenähnlichen Gebilden. Die Pinselführung ist sehr dynamisch, auch Farbspritzer beleben das Bild.

Für die Bilder des Werkzyklus ***Rouge sur noir – Gainfarn*** entschied sich Prachensky für rote Lackfarbe, den Malgrund bildeten schwarz grundierten Hartfaserplatten. Die Abkehr von der Ölfarbe geschah vermutlich aus Kostengründen, vielleicht aber auch, weil Prachensky eine andere Wirkung in seiner Malerei erzielen wollte.

In ***Rouge sur noir – Gainfarn*** (Abb. 33) kreuzen sich viele Pinselstriche diagonal im Bild, sodass sie ein dichtes Geflecht ergeben. Der schwarze Hintergrund wird weitgehend verdrängt. In den Kompositionen ***Rouge sur noir – Gainfarn V.*** (Abb. 34) und ***Rouge sur noir – Gainfarn VI.*** (Abb. 35) bewegen sich die informellen Gebilde frei auf der Bildfläche. Die Pinsellinien sind noch gedrängter gemalt und wirken wie statische Knäuel. ***Rouge sur noir – Gainfarn III.*** und ***Rouge sur noir – Gainfarn IX.*** (Abb. 36/Abb. 37) erinnern in ihrer stilistischen Ausführung stark an die im Vorfeld entstandenen Gouachen ***Ohne Titel [a]*** und ***Ohne Titel [b]*** (Abb. 31/Abb. 32). Feinere Pinselschläge sind zu knotenähnlichen Motiven zusammengeballt und nehmen nur mehr wenig Raum im Bild ein. Die Formen schweben schwerelos auf der Tiefe suggerierenden, schwarzen Fläche: „Die Form zog sich noch mehr zusammen, entfernte sich von den Bildrändern in die Mitte, wurde kleiner und trug doch dieselbe Ladung; wurde explosiver. In den letzten Gainfarn-Bildern [...] erreichte die Reduktion eine äußerste Grenze, eine Absolutheit, der nichts Übernommenes, nichts Akzidentelles mehr

anhaftet.“¹⁹⁵, formuliert Wolfgang Fleischer.

Die Werkserie ***Rouge sur noir – Gainfarn*** markiert eine wichtige Stelle in Markus Prachenskys Entwicklung als Maler, denn in diesen Arbeiten fand er allem Anschein nach zu seiner ihm eigenen Handschrift. Während die ersten Gemälde des Zyklus (z.B. Abb. 33) noch teilweise eine Verwandtschaft zu den ***Liechtenstein***-Bildern zeigten, löste er sich in den späteren gänzlich von tektonisch anmutenden Elementen (Abb. 37). Diese Kompositionen dominiert ein gestisch dynamischer Stil, der sich in gestaltlos formulierten „Zeichen“ äußert. Der kraftvolle Duktus wirkt frei und ungezwungen, er ist das Ergebnis einer scheinbar spontanen Malerei. Auch wenn die Geschwindigkeit im Malvorgang erneut eine Steigerung erfahren hat, betont Prachensky, dass hinter dieser vermeintlichen Spontaneität tatsächlich Planung und vor allem eine kontrollierte Pinselführung steht.¹⁹⁶

9.3. Rouge sur blanc – Gainfarn

Ein großes, querformatiges Bild wird in einigen Kataloge, so z.B. im Ausstellungskatalog der **Chemnitzer Kunstsammlungen**¹⁹⁷, als ***Rouge sur blanc – Liechtenstein*** betitelt, als Entstehungsjahr ist 1957 angegeben.¹⁹⁸ Im Ausstellungskatalog ist selbiges Werk als ***Rouge sur blanc – Gainfarn*** und das Jahr 1958 dokumentiert. Aufgrund der Stilmerkmale ist auszuschließen, dass das Gemälde 1957 und innerhalb der ***Liechtenstein***-Serie entstanden ist: die breiten, schroffen Pinselhiebe, welche die Bilder dieses Zyklus charakterisieren (Abb. 24/Abb. 25), stehen in starkem Kontrast zu dieser feingliedriger Arbeit. Auch die expressive Dynamik der Pinselführung steht den Arbeiten der Gainfarn-Serie viel näher (Abb. 37). Die schwungvolle Geste ist in ***Rouge sur blanc – Gainfarn*** (Abb. 39) verstärkt und das gemalte „Zeichen“ hat sich in die gesamte Fläche des breiten Formats ausgeweitet. In Anbetracht Prachenskys bisher sehr kontinuierlichen, stilistischen Weiterentwicklung

¹⁹⁵ Fleischer 1990, S. 15.

¹⁹⁶ Interview 5.

¹⁹⁷ Kat. Ausst. Kunstsammlungen Chemnitz 2004.

¹⁹⁸ Kat. Ausst. Kunstsammlungen Chemnitz 2004, S. 73.

– aber auch aufgrund des extremen Querformats, das Prachensky hier einsetzt und das in meinen Augen direkt auf die nachfolgenden Bilder der Serie ***Rouge sur noir – Sebastianplatz*** vorausweist, ist eine Entstehung im Jahr 1958 wahrscheinlich. Aus den biografischen Aufzeichnungen über den Künstler geht hervor, dass er in jenem Jahr an dem Zyklus ***Rouge sur blanc – Gainfarn*** malte. Das Werk müsste daher allem Anschein nach eben dieser Serie zugeordnet werden.

Während in den anderen ***Gainfarn***-Bildern der „Knoten“ verdichtet und gedrängt auftritt, wirkt er in ***Rouge sur blanc – Gainfarn*** (Abb. 38) gelöst und die Komposition als Ganzes offener. Dem Betrachter offenbart sich ein expressives, informelles Bild, das, ohne in Dekorativität auszuarten, in seiner Autonomie nicht mehr steigerbar ist. „Um 1957 tendiert Prachensky allmählich [dazu] den Pinsel in tänzelnden Bewegungsrhythmen aufzutragen - die Bilderergebnisse fallen deutlich zeichnerischer aus, ohne zum kalligraphischen Muster zu geraten.“¹⁹⁹

Prachensky malte auf weißem Hintergrund - das kräftige, satte Rot kommt daher anders, jedoch nicht weniger intensiv zur Geltung. Wolfgang Fleischer schreibt: „[...] anlässlich der Ausstellung in der Secession wurden alle Bilder aus dem Atelier [Anm. in der Liechtensteinstraße] geschafft, Prachensky wurde inmitten der leeren weißen Wände immer deprimierter und begann plötzlich, sie mit roter Farbe vollzuschreiben.“²⁰⁰ Möglicherweise kann gerade dieser Zwischenfall als ein auslösender Faktor für Prachenskys fortan wiederkehrende Wahl für einen weißen Untergrund gesehen werden.

9.4. *Rouge sur noir – Sebastianplatz*

Obwohl die biografischen Aufzeichnungen über Markus Prachensky keinen Werkzyklus mit Namen ***Rouge sur noir – Sebastianplatz*** erwähnen, existiert dennoch ein Bild diesen Titels: In ***Rouge sur noir – Sebastianplatz***²⁰¹ (Abb. 39) spielte Prachensky das bereits erprobte

¹⁹⁹ Steininger 2006, S.39.

²⁰⁰ Fleischer 1990, S. 16.

²⁰¹ Der Katalog der Chemnitzer Kunstsammlungen (**Kat. Ausst. Ausst. Kunstsammlungen Chemnitz**)

Formenvokabular neu durch – in Aufbau und Stilistik bestehen starke Parallelen zu **Rouge sur blanc – Gainfarn** (Abb. 38).²⁰² Mit roter Lackfarbe malte er auf eine schwarz grundierte Hartfaserplatte.

Rouge sur noir – Sebastianplatz - Vertikal (Abb. 40) ist keinem konkreten Werkzyklus zugeordnet, aufgrund seiner markanten stilistischen Nähe zu **Rouge sur noir – Sebastianplatz** (Abb. 39) gehört es aber vermutlich derselben Serie an. Beide Bilder zeigen ein leuchtendes, intensives Rot, das mit heftiger und lockerer Gebärde in die schwarze Fläche gemalt ist. Bis in die späten 60er Jahre werden diese Gemälde die letzten auf schwarzem Hintergrund sein.

In der Serie **Rouge sur noir – Sebastianplatz** Prachensky führte den Pinsel mit unterschiedlich starkem Druck durchs Bild und erzielte so einen abwechselnd satten bzw. lasierenden Farbauftrag. Die gesteigerte Vehemenz des Malvorgangs ist unübersehbar. Diese Entwicklung basierte ohne Zweifel auf dem erworbenen Erfahrungszuwachs; seine Technik perfektionierte er ständig weiter - mit jedem Pinselschlag lernte er, die Farbe besser zu lenken, und verfolgte behutsam, wie sich seine Bewegungen auf der Leinwand auswirkten.

9.5. *La lune en rodage*

1959 gab Carl Laszlo ²⁰³ eine Sondernummer seiner Schweizer Kunstzeitschrift „Panderma“ heraus - „La lune en rodage“. Für die Vorzugsausgabe fertigte Prachensky ungefähr fünfzig Gouachen an. Das geeignete Format riss er sich aus DinA4 Blättern zurecht. Mit roter Tuschfarbe gestaltete er jedes der Blätter unterschiedlich. Die starke Verwandtschaft zu dem Gemälde **Rouge sur noir – Sebastianplatz - Vertikal** (Abb. 40) ist besonders im Vergleich zu **La lune en rodage [a]** (Abb. 42) ersichtlich. Aber auch **La lune en rodage [b]** (Abb. 43) weist große Ähnlichkeiten zu dieser Arbeit auf. Obwohl es sich um einer Art Massenproduktion handelte, verloren die einzelnen Arbeiten nicht an

2004) gibt dieses Bild als **Rouge sur noir – Sebastianplatz** an.

²⁰² Und auch Format bzw. Größe stimmen überein: 84cm x 177cm zu 89cm x 170cm.

²⁰³ **Carl Laszlo** war ein ungarischer Dramatiker, Kunsthändler u. -sammler; siehe auch: Ines Geipel / Maren Ulrich (Hg.), *Der Sammler Carl Laszlo. Facetten der Moderne*, Potsdam 1998.

Eigenwert.

9.6. Rouge sur blanc - Sebastianplatz

Der Werkzyklus **Rouge sur blanc - Sebastianplatz** entstand 1959 im Atelier von Prachenskys Freund Fritz Riedl²⁰⁴ am Wiener Sebastianplatz. Auch diese Bilder malte er mit roter Lackfarbe, hier allerdings auf weiße, annähernd quadratische Leinwände.²⁰⁵

Rouge sur blanc – Sebastianplatz [A] - [C]²⁰⁶ (Abb. 43-45) zeigen gleichermaßen ein informell gemaltes „Zeichen“, das sich in der Fläche ausbreitet und den weißen Hintergrund förmlich verdrängt. Über ein feines Netz aus diagonal im Bild angelegten Pinselstrichen lagern sich massivere, sehr vehement gesetzte Pinselschläge, die sich zu einem ovalen Motiv entwickeln. Die Farbbahnen zerfransen an ihren Enden, auch Tropf- und Spritzspuren sind wieder Teil der Komposition.

Auch die **Sebastianplatz**-Bilder bedeuten eigentlich keine Neuerung in Prachenskys Schaffen sondern eine Neuformulierung seiner sich zu eigen gemachten Ausdrucksweise und Formensprache. Aufgrund der in den letzten Jahren gewonnenen Erfahrungswerte ist die Kontrolle über das Bildgeschehen größer, sein Gestus somit noch bestimmter geworden. „Prachensky hatte die technische Beherrschung der Mittel so weit gebracht, dass die kontrollierte Gestaltung mit der größten Spontaneität zusammenfiel.“²⁰⁷

²⁰⁴ **Fritz Riedl**: eigentl. Friedrich Riedl, geb. 1923 (Wien); siehe auch: Peter Baum / Karl Sottrifer, *Fritz Riedl*, Wien 1983.

²⁰⁵ ca. 150 x 140cm.

²⁰⁶ Bilder dieser Serie wurden beim „5. Internationalen Kunstgespräch“ auf **Schloss Seggau** bei Leibnitz ausgestellt und tragen deshalb den Titel **Rouge sur blanc – Seggau**.

²⁰⁷ **Fleischer 1990**, S. 16.

9.7. *Rouge sur blanc* – Wiesbaden

Den Bilderzyklus *Rouge sur blanc* – *Wiesbaden* malte Prachensky eigens für die Ausstellung „Salon Informel“ in der **Galerie Renate Boukes** in Wiesbaden. Über die damaligen Bedingungen erzählt er: „Ich hab damals ja kein Geld gehabt. Leinwand und Keilrahmen zu kaufen, das war manchmal schon sehr schwierig. Also habe ich mit den Veranstaltern vereinbart, dass ich mitmache, wenn sie mir ein Atelier zur Verfügung stellen. Ich sollte zehn Bilder malen und eines davon bekamen sie.“²⁰⁸

Abermals malte er mit rotem Lack auf weiße Leinwände, diesmal entschied er sich jedoch für ausgeprägte Hochformate. Im Vergleich zu den Bildern der Serie *Rouge sur blanc* – *Sebastianplatz* haben sich in *Rouge sur blanc* – *Wiesbaden [A]* und *Rouge sur blanc* – *Wiesbaden [B]* (Abb. 46/Abb. 47) haben sich die breiten, wuchtigen Pinselbahnen noch auffälliger zu Ovalen herausgebildet und noch stärker als zuvor heben sie sich von dem darunter liegenden Liniengeflecht ab. Das Gesamterscheinungsbild wirkt daher weniger kompakt als das der *Sebastianplatz*-Bilder. Die Komposition ist ferner aus ihrer Schräglage gebracht (Vgl. Abb. 43 – Abb. 45).

Prachensky formuliert auch hier seine neu errungene Gestaltungsweise in einer anderen Spielart. Formensprache und Duktus bleiben an sich unverändert, er realisiert lediglich weitere, geistige Kompositionen, die er mittels disziplinierter Pinselführung auf die Leinwa

10. „Peinture Liquide“ im Theater am Fleischmarkt

Am 2. April 1959 veranstalteten Markus Prachensky und Georges Mathieu²⁰⁹ ihre Malaktionen, im Theater am Fleischmarkt, das 1958 als „progressives Theater“ gegründet worden war und den idealen Ort für eine solche Darbietung bot.²¹⁰ Carl

²⁰⁸ **Interview 3.**

²⁰⁹ Prachensky hatte Mathieu in Paris besucht und diesen sofort für seine Idee gewonnen; auch eine Ausstellung in der Galerie St. Stephan war geplant.

²¹⁰ **Smola 2004**, S.56.

Laszlos Dramolett „Des Geometers Hochzeit“ wurde zur Zwölftonmusik des Komponisten Rolf Fenkart aufgeführt.²¹¹ Zur gleichen Zeit ließ Prachensky literweise rote Farbe über eine aufrecht stehende 4 x 10m große, weiße Leinwand fließen. Im Anschluss malte Georges Mathieu zur Musik von Pierre Henry in fünfzig Minuten ein 6 x 2,5m großes Bild.²¹² John Sailer, Wiener Galerist und langjähriger Freund Prachenskys, war selbst an diesem besonderen Abend im Theater zugegen und ließ die Aktion sogar filmen:²¹³ „Zunächst entstand ein schmaler Streifen, dem weitere folgten, bis schlussendlich die ganze Leinwand mit Farbe bedeckt war. Im Saal herrschte erregte Spannung. [...] So entstand das erste Schüttbild in Wien.“²¹⁴ Das Publikum war erschrocken, teils positiv begeistert, teils entsetzt und voller Unverständnis für diese Form der Malerei. „Das war ein furchtbarer Aufschrei und ging durch Wien – nicht nur durch die Medien, sondern auch durch die Gesellschaft.“²¹⁵ Es fiel der Öffentlichkeit überaus schwer, auf diese außergewöhnliche Vorführung zu reagieren. Aus heutiger Sicht wird allerdings deutlich, dass Prachensky mit dieser Performance den Grundstein für weitere Entwicklungen innerhalb der österreichischen Aktionskunst gelegt hatte. „Was Mathieu und Prachensky öffentlich praktizierten, war Action-Painting in Reinkultur.“²¹⁶ Fleischer sieht in Prachensky sogar den „Vater des viel späteren Aktionismus“²¹⁷ und Florian Steininger vergleicht das Happening mit Hermann Nitschs malerischem Bühnenbild „Heriodiade“ in der Wiener Staatsoper.²¹⁸ Auch weist er darauf hin, dass die „performative Malerei vor Publikum“ damals als integraler Bestandteil der Avantgardemalerei galt: „Die Aktion selbst erlangt die gleiche Bedeutung wie das formale Aussehen des Bildes – kontextualisiert im öffentlichen Raum.“²¹⁹ Prachensky zerstörte sein rotes Schüttbild im Anschluss: „Das war meine Bedingung. Alle Leute haben gesagt ich sei verrückt. Aber für mich kam das überhaupt nicht in Frage. Das war ja kein

²¹¹ Prachensky arbeitete zu jener Zeit als Redakteur für Carl Laszlos Kunstzeitschrift „Panderma“.

²¹² Markus Prachensky: „Das Lustige war, dass ich damals schon nur Rot gemalt habe und Mathieu vollkommen aufgelöst zu mir kam [...] und sagte: Ich hab alles für ein rotes Bild vorbereitet und du nimmst mir jetzt das Rot weg. Jetzt muss ich mich umstellen!“ **Interview 1**.

²¹³ Leider sind diese Aufzeichnungen nicht mehr erhalten.

²¹⁴ **Sailer 2007**, s.p.

²¹⁵ **Interview 1**.

²¹⁶ **Bichler 2004**, S.85

²¹⁷ **Fleischer 2000**, S. 13.

²¹⁸ **Steininger 2006**, S. 38.

²¹⁹ **Steininger 2006**, S. 38.

Bild, sondern eine sich in zwanzig Minuten manifestierende Arbeit.“²²⁰ Der befristete Prozess war für Prachensky ein wesentlicher Faktor, denn „die Peinture Liquide war kein Bild, sondern eine Vorführung, ein Ereignis in der Zeit, und nach dieser zu Ende [...]“²²¹ Obwohl er im darauffolgenden Jahr eine weitere Malaktion im Stadttheater von Aschaffenburg durchführte, bildet diese Form der Malerei eine Ausnahme in seinem Schaffen. Der Künstler selbst zieht hier auch eine klare Trennungslinie: „Ich muss betonen: mit meiner Malerei hatte das nichts zu tun.“²²²

11. Ausstellungen bzw. Ausstellungsbeteiligungen der späten 50er Jahre und die „Internationalen Kunstgespräche“

1957 war Markus Prachensky bei der „X. Premio“ in Lissone vertreten und die **Galerie 5** in Reutlingen veranstaltete sogar eine Personale mit ihm. Ende des Jahres waren die Arbeiten der Gruppe „Galerie St. Stephan“ neben denen anderer, hauptsächlich österreichischer Künstler abermals in der Weihnachtsausstellung der **Galerie St. Stephan** zu sehen.²²³

Die seit 1955 jährlich veranstalteten, von Otto Mauer ins Leben gerufenen, „Internationalen Kunstgespräche“ entwickelten sich schon bald zu einer wichtigen Kulturinstitution in Österreich. Zu den Tagungen wurden in- und ausländische Kunstkritiker und Künstler geladen, die Vorträge hielten, angeregt diskutierten oder sich einfach nur austauschten. Das „3. Kunstgespräch“ fand 1957 in **Stift Schlierbach** in Oberösterreich statt und hatte die „Theologie des künstlerischen Schaffensvorgangs“ als Thema. Zu Gast waren die Mitglieder der neu gegründeten Gruppe „Galerie St. Stephan“ sowie H.C. Artmann, Alexander Atti Auer, Gerhard Rühm, Kiki Kogelnik, Wieland Schmied, Günther Rombold

²²⁰ Interview 1.

²²¹ **Fleischer 1990**, S. 17.

²²² **Iden 2004**, S. 28.

²²³ Irgendwann im Jahr 1957 hatte Otto Mauer den Kunsttheoretiker und Maler Michael Seuphor eingeladen, zusammen mit Jean Arp und Sophie-Taeuber-Arp, in der **Galerie St. Stephan** auszustellen. Wenig später kam es auch dazu, dass Seuphor die Biografien von Hollegha, Mikl, Prachensky und Rainer in das von ihm publizierte „Lexikon der abstrakten Malerei“ aufnahm. **Smola 2004**, S. 50.

u.v.m..²²⁴ Glaubt man den Angaben von Robert Fleck, artete diese Tagung „in ein riesiges, durch eine Hitzewelle verstärktes Besäufnis aus“, war aber „zugleich [...] auch der Ursprung der neuen Wiener Kunstszene zu Ende der fünfziger Jahre“.²²⁵ **1958** wurde das „4. Internationale Kunstgespräch“ unter dem Titel „Situation – Konfrontation“ in Stift Seckau in der Steiermark abgehalten. Prachensky erinnert sich lebhaft: „In Seckau gab es einen riesigen, jahrhundertealten Baum. Es war der heißeste Sommer und wir saßen da, der Rühm, der Artmann und der Pierre Restany aus Paris, und tranken viel Wein.“²²⁶ Markus Prachensky und Arnulf Rainer verlasen außerdem ihr neu verfasstes Manifest - „Architektur mit den Händen“ - und Friedensreich Hundertwasser trug sein „Verschimmelungsmanifest“ vor. „Damit war der Startschuss für die Architekturdebatte in Österreich gegeben“, postuliert Böhler.²²⁷

Im Sommer 1958 hatten Markus Prachensky, Arnulf Rainer und Kiki Kogelnik²²⁸ das „Neo-Bauhaus“ in Ulm besucht und waren von dem dort herrschenden funktionalistischen Denken bestürzt gewesen. „Mir ist dieses Bauhaus so auf die Nerven gegangen. Es war unerträglich“²²⁹, fügt Prachensky hinzu. In ihrem Manifest forderten er und Rainer eine neue Herangehensweise an die Architektur - menschlicher und künstlerischer sollte diese sein und sich nicht ausschließlich an Technik und Wirtschaft orientieren:

„Architektur mit den Händen: Die Zeit ist reif, die Architektur ernst zu nehmen, alle Scherze beiseite zu lassen und die verspielte Leichtigkeit der Bauhausära endlich zu überwinden. Die Architektur als Kunst hat mit Funktion nichts zu tun. Funktionelle Architektur ist angewandte Kunst. Jeder Mensch soll seine eigene Architektur machen, soll seine Hände dazu benützen, seine Architektur zu formen, zu kleben, zu graben, zu kratzen, zu klammern, zu schüren, zu scherren und zu beißen aus Federn, Bäumen, Gras, Papier, Erde und Heu.“²³⁰

Februar 1958 zeigte sowohl die **Grazer Secession** wie auch die Galerie **Der Spiegel** in Köln Bilder der Gruppe „Galerie St. Stephan“. Im April stellten dann Arnulf Rainer und Markus Prachensky gemeinsam in der **Galerie 33** in Bern

²²⁴ Vgl. **Böhler 2003**, S. 78-79.

²²⁵ **Fleck 1982**, S. 556.

²²⁶ **Interview 3**.

²²⁷ **Böhler 2003**, S. 79.

²²⁸ **Kiki Kogelnik**: geb. 1935 (Bleiburg) – gest. 1997 (Wien); siehe auch: Österreichische Galerie Belvedere, *Kiki Kogelnik. Retrospektive 1935-1997* (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1989).

²²⁹ **Interview 3**.

²³⁰ **Prachensky / Rainer 1958**.

aus. Kurz darauf bestritt Prachensky seine erste Personale in der **Galerie St. Stephan** - seine Arbeiten wurden unter dem Titel „Peintures récentes de Markus Prachensky“ präsentiert.²³¹ Im Sommer widmete die **Österreichische Staatsdruckerei** in der Wollzeile ihre Festwochenausstellung - „Moderne Kunst aus Österreich“ - Werken von Prachensky, Rainer, Mikl und Paul Meissner. Die Weihnachtsausstellung der **Galerie St. Stephan** zeigte unter anderem Arbeiten der Gruppe „Galerie St. Stephan“, Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter, Friedensreich Hundertwasser, Andreas Urteil und Maria Lassnig.

Robert Fleck bezeichnet in seiner Publikation über die **Galerie St. Stephan** deren damaliges Ausstellungsangebot als „zirkulären Reigen von Import und Export“. Die Galerie wäre ferner zur „rotierenden Selbstaussstellung der Gruppe [geworden], später durch den Bildhauer Andreas Urteil erweitert, mit vereinzelt Chancen für andere Österreicher“²³². Dieser Darstellung ist entgegenzusetzen, dass Mauer die Gruppe „Galerie St. Stephan“ zwar gewiss individuell propagiert und gefördert hatte, seine Aufmerksamkeit wurde jedoch auch vielen anderen, insbesondere jungen österreichischen Künstlern zuteil. Auch das damalige Ausstellungsprogramm der Galerie zeigt, dass Holleggha, Mikl, Rainer und Prachensky neben einer großen Auswahl in- und ausländischer Künstler präsentiert wurden. Ferner muss Berücksichtigung finden, dass die Einzelausstellungen der „Vier“ erst relativ spät realisiert wurden - Prachensky, Mikl und Rainer bekamen ihre ersten Personalen 1958, Holleggha gar erst 1959. Auch Susanne Bichler streicht diesen Umstand heraus: „Trotz des engen Kontaktes zwischen Otto Mauer und den Malern von St. Stephan stellten die Künstler anfänglich weniger häufig in der Galerie in der Wiener Innenstadt aus, als es Polemiken späterer Jahre vermuten lassen.“²³³ Prachensky selbst äußert hierzu: „Wir hatten ständig andere Leute. Auch viele Österreicher, wie Maria Lassnig, Kiki Kogelnik und Hans Hollein.“²³⁴

1959 - Die Kölner Galerie **Der Spiegel** vermittelte Prachensky eine Teilnahme an der **documenta II** in Kassel:²³⁵ „Es war furchtbar. Eine Ausstellung in der

²³¹Zur selben Zeit war Rainers Schau „NNN-Malerei“ zu sehen. Gemeinsam gestalteten sie ein Faltblatt in Form eines Plakats, auf dem Prachenskys Gedicht „rot auf schwarz/rot auf schwarz/rot auf schwarz“ abgedruckt war.

²³² **Fleck 1982**, S. 114.

²³³ **Bichler 2004**, S. 62.

²³⁴ **Interview 6**.

²³⁵ Es wurden ausschließlich Graphiken von ihm präsentiert.

Größe des Praters, 600 Künstler, das kann man nicht ertragen. Man wurde hergezeigt und ausgefragt. Ich war froh, als ich dort wieder weggekommen bin.“²³⁶ Des Weiteren beteiligte er sich an einer Gruppenausstellung in der **Städtischen Galerie** in Linz sowie an der bereits erwähnten Ausstellung „Salon Informel“ in Wiesbaden, Julien Alvard lud ihn zu der Ausstellung „Jeunes peintres aujourd’hui“ im **Wiener Künstlerhaus** ein, bei der er als einziger österreichischer Künstler im Katalog erwähnt wurde. Im Sommer präsentierte die **Galerie St. Stephan** die Ausstellung „Peter Bischof, Wolfgang Hollegga, Josef Mikl, Markus Prachensky, Arnulf Rainer: Frühe Arbeiten“. Die Weihnachtsausstellung zeigte die Gruppe „Galerie St. Stephan“, Andreas Urteil, Fritz Riedl uvm..

²³⁶ Interview 1.

IV. Markus Prachensky: die 60er Jahre

1. Zur Synthese von Kontrolle und Spontaneität in Prachenskys Malprozess

Bis zum heutigen Tag bestimmt ein ausgesprochen dynamischer Duktus Prachenskys expressiv- abstrakte Gemälde. Seit den **Liechtenstein**-Bildern bemalt er seine Leinwände stets auf dem Boden liegend, vor allem um ein Verrinnen der Farbe zu vermeiden. Mit ausladender, temperamentvoller Geste setzt er dann seine Pinselschläge und Farbspritzer auf die Bildfläche und erzielt auf diese Weise höchst autonome Kunstwerke. Interessantes Merkmal seiner Bilder ist die stets erhalten bleibende Spur des Malprozesses - es ist zumeist ablesbar, von wo der Pinselschlag seinen Anfang nimmt und auch wo er sein Ende findet: „Wie eins zum andern oder darüber kam [...] ist nie korrigiert worden oder gar überdeckt worden, der Bewegungsablauf bleibt nachvollziehbar und die Reihenfolge sichtbar: als abgebildete Zeit“²³⁷. Dieser „Bewegungsablauf“ ist bereits vor dem Malakt genau festgelegt, denn Prachensky malt keine spontanen Gebilde, sondern schafft ausschließlich im Geist aufgefundene Kompositionen. Um seine Pinselhiebe, Farbkleckse und Verspritzungen so auf den Bildträger übertragen zu können, wie es für die Umsetzung seiner geistigen Idee erforderlich ist, benötigt es perfektionierte, handwerkliche Fertigkeiten; er muss kalkulieren, mit wieviel Farbe er den Pinsel über die Leinwand bewegen und in welchem Moment er diesen wieder absetzen muss, um den Pinselschlag in einem Klecks oder Farbspritzer enden zu lassen. Auch wann und wie sich die Pinselbahnen gegenseitig überlagern und an welchen Stellen die Farben ineinander verlaufen, all das setzt Prachensky bewusst und konsequent um. So sind auch die Farbspritzer wesentlicher Bestandteil seiner Kompositionen.

Trotzdem Prachensky also jede Bewegung innerhalb des Gestaltungsprozesses zu lenken und kontrollieren versucht, lässt er doch auch Zufälliges in seine Bilder miteinfließen; erst so werden seine Bilder zu „echter Malerei“: „Ich würde sagen,

²³⁷ **Fleischer 2004**, S. 161-192.

dass in meiner Malerei der Zufall zu einem kleinen Prozentsatz mitspielt. Das wäre ja furchtbar wenn nicht, das ist das Leben, das ist die Malerei, das ist alles, die Emotion, die Kraft, all das muss ja frei sein.“²³⁸ Obwohl er also im Vorfeld von einer ganz klaren Vorstellung ausgeht und diese auch während seines Malaktes verfolgt, lässt er es dennoch zu, dass seine Bilder „durch sein Risiko reizvollst bereichert – oder auch zerstört“²³⁹ werden. Solange das Bild nicht getrocknet ist, kann er dem Zufall Einhalt gebieten. Indem er Keile unter den Rahmen, der auf dem Fußboden liegenden Leinwand schiebt, kann er die noch flüssige Farbe geringfügig weiterdirigieren.²⁴⁰ „Am nächsten Tag kann ich eventuell ganz kleine Sachen daran machen. Ich sehe das schon während dem Malen, traue mich aber noch nicht sie auszubessern.“²⁴¹ Prachensky beherrscht diese unglaubliche Synthese von Kontrolle und Spontaneität meisterhaft. Seine Kompositionen sind zwar im Vorhinein „durchdacht, aber nicht durchgemalt“²⁴².

Weiters muss auch die Beschaffenheit der Farbe als bestimmender Faktor berücksichtigt werden. Während er seine ersten informellen Bilder mit Ölfarben gemalt hatte, wählte er bis in die Mitte der 60er Jahre fast ausschließlich Lackfarbe. In der Serie ***Berlin I-X 1963***²⁴³ (Abb. 82-87) arbeitete er mit verdünnten Ölfarben; 1966 entdeckte er dann die Acrylfarben für sich, die es seit den frühen 60er Jahren auch in Europa zu kaufen gab; sie ließen sich für den individuellen Gebrauch problemlos mit Wasser verdünnen. Prachensky: „Ich habe immer die Technik meinem Willen angepasst. Ich denke, das sind Erfahrungswerte.“²⁴⁴

²³⁸ Interview 5.

²³⁹ Fleischer 2004, S. 167.

²⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 167.

²⁴¹ Interview 1.

²⁴² Interview 5.

²⁴³ Diese Arbeit behandelt die Serie ***Berlin I-X 1963*** auf S. 61-63.

²⁴⁴ Interview 1.

2. Arbeiten von 1960 bis 1967

2.1. *Rouge sur blanc – St. Stephan*

Die Gouachen *Ohne Titel [a]* und *Ohne Titel [b]*²⁴⁵ (Abb. 48/Abb. 49) entstanden 1960, unmittelbar vor bzw. parallel zu den Gemälden des Zyklus *Rouge sur blanc – St. Stephan*. Auffallend zarte Pinselstriche formieren sich zu feingliedrigen Gitterwerken. Ein „Zeichen“ aus breiteren Pinselschlägen legt sich über die schräg im Bild angelegte Komposition.

Die Bilder zur Serie malte Prachensky in den Räumlichkeiten der **Galerie St. Stephan**, die Monsignore Otto Mauer drei Wochen für ihn geschlossen ließ. Prachensky hatte die Absicht, ein überdimensional großes Gemälde zu schaffen: „Ich wollte die ganze Wand [Anm.: in der Galerie] für ein Bild haben.“²⁴⁶ Neben dem „10-Meter-Bild“ entstand überdies eine Serie mit Arbeiten in seinem üblichen Format, in roter Lackfarbe auf weißem Grund. Prachensky übertrug seine abstrakte Formensprache, wie wir sie bereits in den Gouachen beobachten konnten, auf die weiß grundierten Leinwände. Die Bilder *Rouge sur blanc – St. Stephan [A]* und *Rouge sur blanc – St. Stephan [B]* (Abb. 50/Abb. 51) lassen gleichermaßen ein aus dünnen Pinselschlägen konstruiertes Gerüst erkennen, worüber ein massives „Zeichen“ in dickerer Pinselschrift geschrieben ist, geschwungen und zum Teil ovalförmig formuliert. Ähnliche Tendenzen waren bereits in den Zyklen *Rouge sur blanc – Sebastianplatz* und *Rouge sur blanc - Wiesbaden* zu sehen.

Das 2,80 x 10m „Riesenbild“, *Rouge sur blanc – St. Stephan [A]* (Abb. 50/Abb. 52/Abb. 53) „beschrieb“ Prachensky mittels impulsiver, gestischer Pinselbewegungen. Das Format habe eine Herausforderung für ihn bedeutet, der er sich unbedingt stellen wollte: „Es hat mir schon gefallen, es war ein Anreiz - bringe ich das hin oder nicht? Wie packe ich

²⁴⁵ Im Privatarhiv Prachenskys ist das Entstehungsdatum 1958 vermerkt. Da diese Datierung allerdings erst viele Jahre später vorgenommen wurde und ein stilistischer Vergleich zwischen den Blättern *Ohne Titel [a]* und *Ohne Titel [b]* klare Übereinstimmungen ergibt, handelt es sich bei *Ohne Titel [b]* sehr wahrscheinlich um eine Arbeit aus dem Jahr 1960.

²⁴⁶ **Interview 2.**

das?“²⁴⁷ Anfangs bearbeitete er die Leinwand auf dem Boden: „Bei so einem großen Bild kann man ja auch hineinsteigen. Bei der Anlage der Formen war ich glaube ich ‚drinnen‘. [Anm. im Bild], dann habe ich an der Wand weitergemalt. Es ist ein bisschen verronnen, aber mehr hätte ich nicht gewollt.“²⁴⁸

Die gestaltlose, frei formulierte Darstellung wurde oftmals als Schriftzeichen oder objekthafte Wiedergabe interpretiert. Es ist allerdings auszuschließen, dass der Künstler derartige Inhalte in seine Gestaltung integrierte. „Viele Journalisten haben in der roten Komposition mit heftigen aber zugleich sensitiven seismografischen Ausgüssen figurative Elemente entdecken wollen – wie etwa einen chinesischen Drachen. Entscheidend ist aber, dass Prachensky eine autonome, also vom Gegenstand befreite Malerei forciert.“²⁴⁹

Rouge sur blanc – St. Stephan [C] und ***Rouge sur blanc – St. Stephan II*** (Abb. 54/Abb. 55) ähneln sich in ihrer stilistischen Ausführung und auch das Format, 1,3 m x 2 m, ist identisch. Die gemalten Chiffren enden oben, unten, sowie zu beiden Seiten hakenförmig. Den Pinsel wählte Prachensky eindeutig breiter als in seinen vorherigen Arbeiten, was die Kompositionen, ähnlich wie in den Bildern der ***Sebastianplatz***-Serie, kompakter und in sich geschlossener erscheinen lässt. Die zuunterst gemalte Ebene bildet eine Art „Auffangnetz“ für die darübergemalten Pinselschläge und verschwindet scheinbar unter dem „Symbol“, das die Darstellung beherrscht.

Auch dieser Werkzyklus zeigt die klare, kontinuierliche Weiterentwicklung in Prachenskys Schaffen. Aus seinem Innersten heraus erzeugt er immer wieder neue Kompositionen, die seiner, ihm eigenen Geste entsprechen. Dass seine Bilder allerdings nicht spontan entstehen, sondern er seine Bewegungen während des Malaktes ständig kontrolliert und bewusst lenkt, dafür spricht, dass die Arbeiten innerhalb eines Werkblocks stets eine vergleichbare Formensprache aufweisen. Auch die starke Verwandtschaft zwischen den Gemälden und den für gewöhnlich zuvor oder parallel

²⁴⁷ Interview 2.

²⁴⁸ Interview 2.

²⁴⁹ Steininger 2006, S. 39.

entstandenen Gouachen demonstriert, dass Prachensky ein bestimmtes Ziel unbeirrt verfolgt. Stellt man beispielsweise die Gouache **Ohne Titel [a]** (Abb. 48) dem Bild **Rouge sur blanc – St. Stephan [C]** (Abb. 54) gegenüber, ist deutlich zu sehen, wie er die Darstellung auf eine große Leinwand übersetzt. Obwohl Prachenskys Pinselschläge so dynamisch und impulsiv anmuten, kann daher nicht von einem impulsiven Malakt gesprochen werden, wenngleich es für den Betrachter auf den ersten Blick anders erscheinen mag. Mithilfe seiner perfektionierten Maltechnik überträgt er seine bewusst geformten Kompositionen auf den Bildträger. Obwohl Prachensky sich seit den **Gainfarn**-Bildern weitgehend von tektonischen Elementen gelöst hatte, ergibt sich oftmals nach wie vor der Eindruck von Struktur und System in seinen Arbeiten (z.B. Abb. 45, Abb. 56). Prachensky selbst sagt: „Meine Bilder sind ‚gebaut‘. [...] es ist die Architektur, die ich selbst im Kopf habe, die ich selbst forme.“²⁵⁰ Auch wenn er seine Bewegungen mit dem Pinsel in höchster Geschwindigkeit ausführte, kontrollierte Prachensky also dennoch jeden Vorgang im Bild. Unter großer Anspannung und Konzentration ließ Prachensky in nur wenigen Augenblicken Zufälligkeiten in seine Bilder einfließen, denn ohne diese könnte seine Malerei nicht überleben: „Das wäre furchtbar. Das ist das Leben, das ist die Malerei, das ist alles, die Emotion, die Kraft. All das muss frei sein. [...] Diese Freiheit muss man hineinbringen, wenn ich die nicht hineinbringe, dann ist das [Anm. das Kunstwerk] tot.“²⁵¹

2.2. Rouge différents sur blanc – Aschaffenburg

1960 erhielt Prachensky die Möglichkeit zu einer großen Personale in der **Galerie59** in Aschaffenburg - es sollte die Serie **Rouge sur blanc – St. Stephan** präsentiert werden. Da jedoch die Räumlichkeiten der Galerie sehr großzügig waren, entschloss sich der Künstler dazu, weitere Bilder zu malen. Die Serie **Rouges différents sur blanc – Aschaffenburg** entstand somit unmittelbar nach den **St. Stephan**-Bildern. Wie der Name des Werkblocks verrät, malte Prachensky die Bilder in verschiedenen

²⁵⁰ Interview 5.

²⁵¹ Interview 5.

Rottönen auf weißem Grund.

Im Aufbau ist ***Rouges différents sur blanc – Aschaffenburg [A]*** (Abb. 56) den Bildern ***Rouge sur blanc – St. Stephan [C]*** und ***Rouge sur blanc – St. Stephan II*** (Abb. 54/Abb. 55) sehr ähnlich. Die Pinselstriche sind hier jedoch in unterschiedlichen Nuancen von Rot und mit annähernd gleich breiten Pinseln ausgeführt. Die Komposition ist sehr zentral und gleichmäßig im Bildraum angelegt, Spritz- und Tropfspuren setzte Prachensky eher zurückhaltend. In ***Rouges différents sur blanc – Aschaffenburg [B]*** (Abb. 57) verhält es sich anders: Vor allem im oberen Bereich des schmalen Hochformats integrierte der Künstler vermehrt Farbspritzer. Die gesteigerte Dynamik in der Pinselführung ist deutlich erkennbar. Das extrem großformatige Bild ***Rouges différents sur blanc – Aschaffenburg [C]*** (Abb. 58) misst 2,2 x 4,4 m. Die Komposition explodiert scheinbar an allen Enden. Sehr kantig formulierte Pinselschläge sind charakteristisch für dieses Werk, das laut Ausstellungskatalog der **Sammlung Essl Klosterneuburg** aus 2007, 1962 entstand.²⁵² Da jedoch Prachenskys Stil in den folgenden zwei Jahren entscheidende Veränderungen erfahren sollte, muss diese Datierung angezweifelt werden. Eine Rücksprache mit dem Künstler hat ergeben, dass das Werk allem Anschein nach Teil des Zyklus ***Rouges différents sur blanc – Aschaffenburg*** ist und somit in das Jahr 1960 zu datieren wäre.

Das recht kompakte Erscheinungsbild der Arbeiten dieses Werkblocks zeigt eine neue Tendenz innerhalb Prachenskys Schaffen. Zarte Pinselstriche sind kaum mehr Teil seiner Kompositionen, auch ergibt sich ein geschlossenerer Eindruck als zuvor. Überdies konzentriert Prachensky das „Gemalte“ mehr im Zentrum und auch die gleichmäßigen Formulierungen mit dem Pinsel sind kennzeichnend. Wolfgang Fleischer beschreibt die ***Aschaffenburg***-Serie als zunehmend beherrscht. Als auslösenden Faktor sieht er den Umstand, dass Prachensky sich mehreren Rottönen widmete: „[...] Rouges différents sur blanc. Das hieß: mehr Kontrolle, eine Bremsung des heftigen Flusses. Um in dieser Technik und mit (von sich selbst geforderter) Spontaneität in mehreren Farben arbeiten

²⁵² Kat. Ausst. Essl-Museum 2007, S. 42.

zu können, musste die Vorstellung und ihre Verwirklichung noch präziser sein.“²⁵³ Dennoch sind die unglaubliche Vehemenz im Farbauftrag, die vielen Tropf- und Spritzspuren – vor allem in **Rouges différents sur blanc - Aschaffenburg [B]** und **Rouges différents sur blanc – Aschaffenburg [C]** (Abb. 57/Abb. 58) – wesentliche Bestandteile dieser Serie. Die stilistische Affinität zwischen den **St. Stephan-** und den **Aschaffenburg-**Gemälden ist nicht nur aufgrund ihrer zeitlichen Nähe gegeben - vermutlich wollte Prachensky auch keinen allzu großen Sprung zwischen den auszustellenden Arbeiten entstehen lassen, um seiner Personale ein einigermaßen einheitliches Erscheinungsbild zu verleihen. Friedrich Bayl stellt ferner fest:

„Er hat sich sein Handwerkszeug geschärft, mit dem er seiner Veranlagung und seiner Individualität nach am tiefsten schürfen kann. Dieses ist aber nicht nur ein Mittel zum Bild. Es wird auch selbst Bild. [...] Dieses Handwerkszeug verwendet der Maler als das geeignetste und erpobteste bei allen seinen Werken. So liegt es gefährlich nahe, dass sich das Machen mechanisiert, dass sich Farben und Formen wiederholen, sich abnutzen und Intensität einbüßen, an Ursprünglichkeit verlieren.“²⁵⁴

Prachenskys Bewegungsabläufe waren mittlerweile tief in ihm verankert, das Hinzufügen eines weiteren Rots war vorerst hilfreich, seine Malerei vor allfälliger Routine zu bewahren. Nichtsdestotrotz drohten seine gestischen Kompositionen sich in jenen Jahren langsam in sich selbst zu erschöpfen.

2.3. Zweite „Peinture Liquide“ im Stadttheater von Aschaffenburg

Am Abend des 21. Mai 1960, im Anschluss an seine Ausstellungseröffnung in der **Galerie 59**, veranstaltete Prachensky seine zweite „Peinture Liquide“ – zu diesem Zweck hatte die Galerie das **Stadttheater Aschaffenburg** angemietet.

Die Aktion dauerte in etwa 20 Minuten, diesmal war die 10 x 6m große Leinwand jedoch merklich imposanter als im Vorjahr in Wien. Zu

²⁵³ **Fleischer 1990**, S. 18.

²⁵⁴ **Bayl 1960**, S. 69.

„nervenaufpeitschender“²⁵⁵, elektronischer Musik von Hermann Heiss²⁵⁶ ließ Prachensky kübelweise rote Farbe über die gewaltige Leinwand fließen, so lange bis diese fast zur Gänze bedeckt war (Abb. 59-Abb. 62). „Abschließend verbeugten sich Prachensky und Heiss auf der Bühne, Prachensky stapfte noch ein wenig in der am Boden verrinnenden Farbe umher, und der Vorhang fiel.“²⁵⁷ Auch dieses Mal war das Publikum entrüstet – neben „Pfui-Rufen“ gab es jedoch auch anerkennenden Applaus. Die öffentliche Beachtung und die Reaktionen der Presse waren gewaltig. Diese zweite Malaktion rief „[...] im Gegensatz zum Ereignis des Vorjahrs im Fleischmarkttheater ungleich größeres mediales Aufsehen hervor [...]. Fernsehen, Rundfunk und nicht weniger als 28 Photoreporter waren neben zahlreichem Publikum im Stadttheater Aschaffenburg, [...]“²⁵⁸ Die meisten Presseberichte waren nüchtern bis objektiv verfasst, andere verrissen aber das Spektakel. So war in der Süddeutschen Zeitung zu lesen, dass Prachensky „zweifellos ein talentierter Maler“ sei; was er sich „jedoch in Aschaffenburg geleistet hat, übersteigt jedes Maß. Wenn das, was er zeigte, das Werkstattgeheimnis eines modernen Malers sein soll, dann ist dieses Geheimnis eine Farce. Niemand versteht, was er mit seiner Demonstration [...] bezwecken wollte“.²⁵⁹ Das Kulturreferat der Stadt Aschaffenburg entschied kurz darauf, „dass das Theater für derartige zweifelhafte künstlerische Ereignisse nicht mehr zur Verfügung gestellt werde“²⁶⁰. Auch in seiner zweiten Aktion ging es Prachensky darum, den Malprozess an sich und die „Freisetzung der Farbe“²⁶¹ in einem vorgegebenen, begrenzten Zeitraum zu thematisieren. Wie bereits erwähnt, bildet diese öffentliche Aktionsmalerei eine Ausnahme im Oeuvre Prachenskys.

²⁵⁵ **Sch. 1970**, S. 42.

²⁵⁶ Das Stück „AS60“ hatte Heiß eigens für diese Malaktion komponiert; **Smola 2004**, S. 62.

²⁵⁷ **Ebenda**, S. 62.

²⁵⁸ **Ebenda**, S. 62.

²⁵⁹ **Sch. 1970**, 42.

²⁶⁰ **Ebenda**, S. 42.

²⁶¹ **Iden 2004**, S. 28.

2.4. Rouge sur gris – Aschaffenburg

Prachensky verweilte einige Monate in Aschaffenburg. Gegen Ende des Jahres begann er seine Arbeit an dem Zyklus **Rouge sur gris – Aschaffenburg**. Zum ersten Mal trat nun ein helles Grau als Bildhintergrund auf: „Die römischen Fresken und Mosaik auf grauem Grund“ hätten ihn bei einem Besuch des Pariser Louvre „sehr beeindruckt“²⁶², erzählt Prachensky. Er reduzierte abermals auf nur ein bestimmendes Rot.

Sehr lebhaft, kurvige Formen charakterisieren die Bilder **Rouge sur gris – Aschaffenburg [A] – [C]** (Abb. 63-65). Die vehement gesetzten Pinselschläge formieren sich zu knäuelartigen Elementen. Der Schwerpunkt des Gemalten ist aus seiner zentralen Stellung an den rechten Bildrand gerückt; anstatt geordneter Strukturen sehen wir ein wirres Formenkonglomerat.

Es scheint, als versuchte Prachensky aus seinen Gewohnheiten auszubrechen und sich erneut „freizumalen“. Seine Geste wirkt lebendiger und schwungvoller, die völlig autonomen „Zeichen“ drücken nichts anderes aus als ihn selbst. In seiner künstlerischen Weiterentwicklung gelangte er in diesen Bildern zu einem weiteren Höhepunkt. Die temperamentvollen Pinselbewegungen, die sich nebenbei auch in vielen Farbspritzern äußern, erzeugen eine ungeheure Vitalität: „[...] nur ein Rot, sein Rot, heftiger und kompromissloser als zuvor, totale Umsetzung seiner selbst auf der Leinwand, rücksichtsloser, als es in anderer Malerei je ein Selbstporträt sein kann.“²⁶³

2.5. Gestaltung der Glasfenster für die Pfarrkirche von Ruhstorf

Von 1960 bis 1962 arbeitete Markus Prachensky an der Umsetzung mehrerer Glasfenster für die Pfarrkirche von Ruhstorf an der Rott bei Passau; in dieser Zeit lebte er vorwiegend in Deutschland, insbesondere in Rottweil wo sich die Glaswerkstätte befand. Sieben großflächige, in Beton

²⁶² Prachensky 2007, s.p.

²⁶³ Fleischer 1990, S. 18.

eingefasste Fenster an den Seiten der Kirche sollte er gestalten, von denen die beiden größten 21m hoch waren. Maler und Bildhauer wurde von Anbeginn in die Planung der Kirche miteinbezogen. Die Architekten Hans Schädel und Andreas Marquart beabsichtigten ein Gesamtkunstwerk zu schaffen - Architektur und Malerei sollten in ein untrennbares Miteinander verschmelzen.²⁶⁴ Die Auftraggeber erhofften sich ein gutes Zusammenspiel von der monumentalen, klar gegliederten Architektur und Prachenskys Malerei, von der sie wussten, dass sie sich auf wenige Farben beschränkte. Auch diesmal musste er das Glas selbst von Hand zurechtschlagen - handwerkliches Geschick und enormer, körperlicher Einsatz waren gefragt. Für die Gestaltung der Fenster wählte Prachensky Rot und Weiß (Abb. 66/Abb. 67). Mit der schlichten und dennoch sehr bewegten Umsetzung in Glas, erzielte er eine beeindruckende Stimmung. Malerei und Architektur steigerten gegenseitig ihre Wirkungskraft: „Das gestaltete Glas füllt nicht als Fenster eine Öffnung, sondern tritt als neue, wesentliche Aussage zum Raum hinzu. Es entsteht gleichsam aus Architektur plus Fenster ein Drittes.“²⁶⁵ Den Glasfenstern wurde breite Anerkennung zu Teil; die Menschen waren beeindruckt von deren Größe und Ausdruck.

2.6. Rouge sur blanc – Wolframs-Eschenbach

Auch die Serie **Rouge sur blanc – Wolframs-Eschenbach**, in Lack auf Leinwand, malte Prachensky in Aschaffenburg.²⁶⁶ Die Gouache **Ohne Titel [a]** (Abb. 68) aus 1961 stellt eine direkt im Vorfeld entstandene Studie dar.

Die Gemälde **Rouge sur blanc – Wolframs-Eschenbach** und **[B]**²⁶⁷ (Abb. 69/Abb. 70) zeigen eine neue Tendenz in Prachenskys Malweise: im Gegensatz zu früheren Arbeiten steht hier eine radikale Vereinfachung der

²⁶⁴ Rapp 1964, S. 48.

²⁶⁵ Fleck 1982, S. 148.

²⁶⁶ Wolframs-Eschenbach ist eine Stadt in der Nähe Aschaffenburgs.

²⁶⁷ **Wolframs-Eschenbach [B]** wird in dem Katalog der Galerie Krinzinger (**Ausst. Kat. Krinzinger 1989**) als **Aschaffenburg – Rouge sur gris II** geführt. Da der Hintergrund jedoch eine weiße, anstatt graue Grundierung aufweist und ferner eine starke stilistische Verwandtschaft zu **Rouge sur blanc Wolframs-Eschenbach [A]** besteht, handelt es sich hierbei aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Werk eben dieser Serie.

Form im Vordergrund. Wenige, klar formulierte Pinselschläge schreiben ein „Zeichen“ auf die Bildfläche. Die einzelnen Farbbahnen überlagern sich kaum, es existiert nur mehr eine Ebene gemalter Pinselbahnen auf dem weißen Untergrund. Das einstige Formengewirr war einer überschaubareren Komposition gewichen. Durch die außerordentlich dramatisch verspritzende Farbe steigerte Prachensky die Dynamik des Bildgeschehens zu unübertroffener Intensität.

Die Affinität zum „kalligraphischen Zeichen“²⁶⁸ erscheint für den Betrachter eklatant, ist allerdings nicht als Intention des Künstlers zu werten, denn Prachensky formulierte auch in diesen Arbeiten lediglich seine geistigen Ideen in abstrakter Formensprache - völlig frei erfundene Graphen.

Aufgrund der starken Reduktion seiner Darstellungen konnte Prachensky die Heftig- und Schnelligkeit im Malvorgang abermals steigern; die Farbspritzer verteilen sich über die gesamte Bildfläche und nehmen nicht länger eine untergeordnete Rolle ein. Ab sofort bilden sie selbst einen wesentlichen Bestandteil der Komposition.

2.7. Rouge sur blanc – Sebastianplatz II

Die Gouachen **Ohne Titel [a]** und **Ohne Titel [b]** (Abb. 72/Abb. 73) entstanden 1962, vermutlich in Vorarbeit zu den Gemälden des Werkblocks **Rouge sur blanc – Sebastianplatz II**.

Abermals kommt es zu einer Reduktion bezüglich der Anzahl der Pinselstriche. Der Fokus dieser Darstellungen liegt jeweils in der rechten unteren Bildhälfte – von dort breitet sich ein Zeichen in die Fläche aus. Die Pinselschläge enden meist in Farbflecken.

Die in Lackfarben auf Leinwand gemalte Serie **Rouge sur blanc – Sebastianplatz II** ist durch eine sowohl breite als auch unterbrochene Pinselführung gekennzeichnet. Die kurzen, satt aufgetragenen Pinselhiebe werden an ihren Enden zu Farbklecksen „abgebremst“. _Dadurch ergeben sich in **Rouge sur blanc – Sebastianplatz II [II.]** (Abb. 74) flächige,

²⁶⁸ Iden 2007, S. 10.

in heftigen Spritzern explodierende Elemente.

In ***Rouge sur blanc – Sebastianplatz II [IV.]*** (Abb. 75) begegnen wir einer vereinfachten Variation, die allerdings mehr skriptural als flächig anmutet. Die einzelnen Pinselstriche schweben frei auf der Bildfläche und berühren einander kaum. In ***Rouge sur blanc – Sebastianplatz II [III.]*** (Abb. 76) entstanden stürmisch verspritzende Farbflecken durch das flüchtige, aber doch sehr energische Aufsetzen des Pinsels. ***Rouge sur blanc - Sebastianplatz II [VIII.]*** (Abb. 77) treibt die Reduktion auf die Spitze; zwischen den einzelnen, schwerelosen Linien und Klecksen bleibt viel offener Raum. Auch die Farbe ließ Prachensky hier weniger impulsiv verspritzen.

Prachensky gelangte zu einem Höchstmaß an Vereinfachung – mit wenigen, kurzen Pinselhieben bemalte er seine Leinwände und setzte ungestüm verspritzende Farbtupfer ins Bild. Er nahm Abstand von früheren dicht gedrängten Kompositionen, in denen sich viele Elemente gegenseitig überlagert und überdeckt hatten - seine im Bildraum schwebenden Chiffren brachte er nun stürmisch und zugleich kontrolliert auf den Bildträger. Der intensiv rote, satte Farbauftrag und die wie feiner Sprühregen in alle Richtungen explodierenden Farbflecken zeichnen diese Arbeiten aus. Autonome, gänzlich frei erfundene Gebilde stehen auch hier für das, was Prachensky aus seinem Innersten heraus zu abstrakten Kürzeln entwickelt hat.

2.8. Rouge sur gris – Karlsruhe

In den frühen 60er Jahren arbeitete Prachensky in verschiedenen Ateliers in Österreich und Deutschland. 1962 verbrachte er die meiste Zeit in Karlsruhe; in Wien hielt er sich nur mehr selten auf, besonders da seine Ehe mit Gerti Fröhlich in die Brüche gegangen war. Später im selben Jahr mietete er ein Atelier in Stuttgart und heiratete die österreichische Schauspielerin Maria Walenta.

Die **Galerie St. Stephan** hatte sich in den ersten Jahren ihres Bestehens gut etabliert und galt innerhalb der Kunstszene als nicht mehr wegzudenkende Einrichtung. Trotzdem kam es seitens der katholischen

Kirche vermehrt zu Protesten: Man wünschte sich „keine wie immer geartete Identifizierung mit den Umtrieben der Avantgarde“. ²⁶⁹ 1963 ergänzte Msgr. Otto Mauer daher den Name der Galerie zu **Galerie nächst St. Stephan**.²⁷⁰

Die Blätter **Skizze [a]** und **Skizze [b]**²⁷¹ (Abb. 78/ Abb. 79) aus 1961 bilden den direkten Übergang zur Serie **Rouge sur gris – Karlsruhe**. Mit feiner Tuschfeder malte Prachensky zarte, skriptural anmutende Formen, die aber nicht weniger heftige Farbspritzer verursachten. Die Gemälde des **Karlsruhe**-Zyklus heben sich nicht nur durch ihr ausgeprägtes Hochformat - z.B. 3 x 1,7 m – ab; Prachensky blieb zwar der roten Lackfarbe treu, wählte jedoch grau grundierte Leinwände. Die feingliedrige Pinselführung erinnert an die **Wolframs-Eschenbach**-Bilder (Abb. 69/Abb. 70), wenngleich sie in diesen Arbeiten eine weitere Steigerung erfährt. **Rouge sur gris – Karlsruhe [A]** und **Rouge sur gris – Karlsruhe [B]** (Abb. 80/Abb. 81) zeigen, wie Prachensky stärker denn je zu einer schriftnahen Ausdrucksweise tendierte. Farbschlieren, die einander teilweise überkreuzen, verspritzen an ihren Enden. Die Bilder des **Karlsruhe**-Werkblocks werden von zarten, langgestreckten Pinsellinien beherrscht, die an ihren Enden mit entfesselter Vehemenz verspritzen. Prachensky distanzierte sich somit von den eben noch verkürzten, und in Farbtupfen auslaufenden Pinselzügen der **Sebastianplatz II**-Bilder. Dieses mehr denn je skriptural anmutende Erscheinungsbild bemerkt auch Florian Steininger: „Prachenskys Gestus transformiert sich vom brachialen Pinselhieb zum lyrisch feinen Farbauftrag, [...]. Das Lineare hat sich gegenüber dem Flächigen durchgesetzt.“²⁷² Seine handschriftlichen Zeichen schweben auf der grau grundierten Leinwand; das früher dicht gedrängte Formengewirr gab Prachensky zugunsten einer weiträumigen Darstellung auf; er

²⁶⁹ **Schmied 1996**, S. 36.

²⁷⁰ **Wieland Schmied**: „Josef Mikl wertete diese Namensänderung als „österreichische Feigheit, der Feigheit zu sich selbst, zum eigenen Wesen, den eigenen Ideen und Konzepten[...]“; **Ebenda**, S. 36.

²⁷¹ Obwohl diese Blätter eine Signatur des Künstlers aufweisen, handelt es sich eindeutig um Skizzen, da deren Format in etwa nur halb so groß ist wie jenes der Gouachen.

²⁷² **Steininger 2006**, S. 40.

„skelettierte“²⁷³ seine Bilder.

Prachenskys Gestaltungsweise erfuhr eine kontinuierliche Weiterentwicklung, obwohl die wesentlichen Merkmale seiner Malerei unverändert blieben. Immer noch war die Geste bestimmender Faktor und seine Kunstwerke völlig eigenständig und aus ihm selbst heraus entstanden, doch im Laufe der Jahre drohte sich seine Formensprache in sich selbst zu erschöpfen und er gelangte scheinbar an seine Grenzen. Prachensky befand sich in einer persönlichen Krise, die auch seine Malerei bedrohte.

„So sehr sich diese Bilder von den vorangegangenen unterscheiden, waren sie nichts wesentlich Anderes oder Neues, sie waren ein Rest und Abschied. [...] Es handelte sich, abgesehen von den physischen und psychischen Aspekten der Krise, um den Zusammenbruch einer Form (oder Formenwelt), deren Leben jahrelang in völliger Beziehungslosigkeit stattgefunden hatte, immer wieder nur aus sich selbst gezeugt.“²⁷⁴

Während die „Wiener Phantasten“ sich immer besser am Markt etablieren konnten, hatten es die informellen Maler nach wie vor schwer, sich zu behaupten.²⁷⁵ „Für Maler wie Prachensky, die ein autonomes Bild anstrebten, oder ein Bild, in dem sich der Maler realisiert, ohne Anlehnung an die Formen der Natur und der Technik, wurde es fast unmöglich weiterzumachen. [...] Die Informellen wurden [...] zu Großvätern degradiert. In diesem Kräftegefüge der 60er Jahre stürzt Prachensky von einer Krise in die andere.“²⁷⁶ So sollte Prachenskys Malstil schon bald eine sehr entscheidende Veränderung erfahren.

²⁷³ **Fleischer 1990**, S. 19.

²⁷⁴ **Ebenda**, S. 19.

²⁷⁵ Häufig wird in der Literatur der ernstzunehmender Konflikt zwischen den abstrakten Informellen und den „Wiener Phantastischen Realisten“ thematisiert. Dass dieser jedoch übertrieben dargestellt wurde, beweisen Prachenskys Worte: „Die Wiener Phantasten haben damals quasi das Rennen gemacht. Aber ‘wir‘ waren mit allen gut bekannt, das war für uns auch keine Konkurrenz. [...] Ich hab sicher ab und zu auch eine böse Bemerkung gemacht, aber ich habe immer ein paar gute Freunde [unter ihnen] gehabt, Lehmden z.B. , oder Brauer.“; **Interview 1**.

²⁷⁶ **Fleck 1982**, S. 148.

2.9. *Berlin I-X 1963*

1963 bot die Berliner **Galerie Springer** Prachensky an, eine Gemäldeserie in deren Atelier zu malen, die anschließend im Zuge einer Ausstellung der Öffentlichkeit präsentiert werden sollte. „Vis à vis [Anm. der Galerie] stand eine leere Fabrik, die ‘der Springer‘ gemietet hatte und Künstlern dort die Möglichkeit zum Malen gab. Ich habe dort zehn Bilder und eine Menge Blätter gemalt. Es war ein Oberlichtsaal mit dem fantastischsten Licht das man sich überhaupt vorstellen kann; es war Sommer und aufgrund der Hitze ist Teer von der Decke getropft. Ich habe zwar versucht, die Tropfen wegzumachen, in einigen Bildern sind sie aber noch zu sehen.“²⁷⁷

Die Gouachen entstanden vor bzw. parallel zu den Bildern des Zyklus ***Berlin I-X 1963*** und markieren einen neuen Abschnitt in Prachenskys Schaffen. Nicht nur, dass er seine Pinselstriche immer freier und gelöster artikulierte - denn die Berlin-Bilder zeichnen sich durch einen ausgeprägt aquarellhaften Eindruck aus – er löste sich überdies von seiner bislang konsequent durchgehaltenen, farblichen Beschränkung. Erstmals seit den geometrischen Bildern (1953-1955) fügte Prachensky „seinem“ Rot weitere Farben hinzu - ein helles und ein dunkles Blau. „Es hat mich irgendwie gereizt. Und später, bei den ***Solitude***-Bildern [Anm.: 1964], ist es dann auch noch stärker geworden.“²⁷⁸

Neben der neuen Farbigkeit vermittelten aber auch die gemalten Formen einen ungewohnten Eindruck: In ***Ohne Titel [a]*** und ***Ohne Titel [b]*** (Abb. 82/Abb. 83) integrierte er ein zentral ins Bild gesetztes, flächig anmutendes Oval in hellem Blau, das oben und unten von vehementen, roten Pinselstrichen eingefasst wird. Feinere, dunkelblaue Pinselausführungen vervollständigen die Komposition.

Im Unterschied zu früheren Arbeiten, in denen Prachensky zumeist mit Lackfarben gearbeitet hatte, malte er die Serie ***Berlin I-X 1963*** mit stark verdünnten Ölfarben auf weiße Leinwände.

Berlin III. und ***Berlin V.*** (Abb. 84/Abb. 85) entsprechen in ihrer

²⁷⁷ Interview 3.

²⁷⁸ Interview 3.

Farbigkeit zwar den erwähnten Gouachen (Abb. 89/Abb. 90), das ovale Motiv wiederholt sich allerdings nicht. So breitet sich eine wenig definierte, hellblaue Fläche in der Mitte der Darstellung aus; darüber sind rote und dunkelblaue Pinselhiebe gesetzt, welche die Farbe heftigst versprühen lassen.

In **Berlin** und **Berlin VIII.** (Abb. 86/Abb. 87) breitet sich das helle Blau noch mehr auf der Leinwand aus. Das hellblaue Oval explodiert förmlich, die Farbe zerstäubt in alle Richtungen. Darüber malte Prachensky „in tänzelnden Bewegungen“²⁷⁹ wenige, dafür umso temperamentvoller gesetzte (rote und blaue) Pinselstriche. An einigen Stellen verlaufen die Farben ineinander.

Prachenskys Malstil erfuhr einige wesentliche Neuerungen: zum einen fügte er seinen Kompositionen neue Farben, Blau in zwei unterschiedlichen Nuancen, hinzu; zum anderen ließ er einen starken Kontrast zwischen den flächigen, raumeinnehmenden und den gestisch skripturalen Formelementen entstehen. Das erste Mal seit der **Liechtenstein**-Serie (1957) wandte er sich der Ölfarbe zu; durch die stark verdünnte Farbe erzielte er einen transparenten Farbauftrag, der an vielen Stellen auf der Leinwand zerfließt.

Prachensky verarbeitete altbewährtes Formenvokabular – so finden sich beispielsweise Elemente der Serien **Rouge sur blanc - Sebastianplatz II** (Abb. 74) und **Rouge sur gris - Karlsruhe** wieder (Abb. 81). „Die linear strukturierten Farbschlieren und Schlingen [...] verbinden sich mit großflächigen Farbflecken, die dem Werk in seiner Gesamterscheinung eine mehr aquarellhafte-malerische Note verleiht [sic].“²⁸⁰ Insgesamt vermittelt die Serie einen äußerst bewegten Eindruck. Auch diesmal gelangte Prachensky im Zuge des Arbeitens zu seinen Lösungen, wie die kontinuierlich verlaufende Stilentwicklung zwischen den im Vorfeld entstandenen Blättern und den fertigen Gemälden deutlich demonstriert. Die einschneidendste Veränderung ist allerdings der bewusst gewählte Objektbezug, der in den Bildern partiell zum Ausdruck kommt, die eine Affinität zum weiblichen Geschlechtsorgan erkennen lassen. Prachensky

²⁷⁹ Steininger 2006, S. 38.

²⁸⁰ Steininger 2006, S. 40.

gibt ferner eine zweite Inspirationsquelle preis: „Ich besaß einmal ein Buch mit indischer Malerei; eine blaue Mandorla hat mich zu dieser Form inspiriert.“²⁸¹ Bezüglich des erotischen Aspekts fügt er hinzu: „Es ist beides. Natürlich haben diese Bilder auch etwas Vaginales.“²⁸² Prachensky integrierte folglich objekthafte Eindrücke in seine neuesten Kompositionen: „[...] er malte erotische, sinnliche Bilder, alles umsetzend, was vom Wesen der Frau ausging, er übertrug es so sehr in seine Gestik, wie man sich das andere Geschlecht nur überhaupt zu eigen machen kann.“²⁸³ Um seine Malerei „weiterzubringen“ und seinen persönlichen Duktus nicht in Automatismus erschöpfen zu lassen, musste er neue Impulse zulassen. Bisher hatten sich seine Form- und Farbkompositionen stets aus ihm selbst heraus entwickelt, ohne auf die äußere Umwelt Bezug zu nehmen – die klare Kontinuität zwischen den einzelnen Bildern bzw. Serien bezeugt dies. Nun aber gelangte er an eine Grenze, an der sich seine Malerei abzunutzen drohte. Es war an der Zeit, einen neuen Weg einzuschlagen. „Als Fortsetzung schien nur noch Routine ohne Identifikation oder der Beginn von etwas gänzlich Neuem möglich [...]“²⁸⁴ So entschied sich Prachensky für die bewusste Aufnahme von Gesehenem in seine Malerei.

2.10. Lanzenreiter

Der Werkblock **Lanzenreiter** umfasst ausschließlich Papierarbeiten, die 1964 in Prachenskys Stuttgarter Atelier entstanden. Mit roter und schwarzer Tusche malte er fragile und doch sehr ausdrucksstarke Kompositionen. Eine Postkarte, auf der ein chinesischer Lanzenreiter abgebildet war, regte ihn zu diesen Arbeiten an.²⁸⁵ Auch für diese Arbeiten wählte Prachensky also einen äußeren Realitätsbezug. Mit schwarzer Tusche zeichnete er lange, zarte Pinselstriche, in denen der Betrachter eine Lanze erahnen mag. Prachensky übersetzte real Gesehenes in seine

²⁸¹ Interview 3.

²⁸² Interview 3.

²⁸³ Fleischer 1990, S. 20.

²⁸⁴ Ebenda, S. 19.

²⁸⁵ Vgl. Interview 5.

abstrakte Bildsprache, die mittels gestisch expressiver Gebärde autonome Kunstwerke erzeugt. Im Unterschied zu den Bildern des **Berlin**-Zyklus verriet er jedoch im Titel **Lanzenreiter** seine ursprünglich gegenständliche Inspirationsquelle.

In **Lanzenreiter [A]** (Abb. 88) setzte Prachensky mit schwungvoller Geste rote, kurze Pinselstriche, die sich kaum berühren und sich frei auf dem weißen Untergrund bewegen; daneben setzte er feinste schwarze Pinselinien. Auch in **Lanzenreiter [B]** (Abb. 89) verhält es sich ähnlich, wengleich die Elemente stärker interagieren und förmlich miteinander spielen.

2.11. Solitude und Solitude II

In den Gouachen **Ohne Titel [a]** und **Ohne Titel [b]** (Abb. 90/Abb. 91) aus 1964 kommt es zur Wiederaufnahme einer kompakten, tektonischen Formensprache. Der feine kalligrafische Duktus weicht einer massiven, weniger gestischen Malweise. Im unteren Bilddrittel bilden zumeist gezackte Elemente eine Art Schriftzug. Durch ihre geschlossene Malweise stehen diese Arbeiten in starkem Kontrast zum **Lanzenreiter**-Zyklus.

In **Ohne Titel [c]** (Abb. 92) nimmt ein in unterschiedlichen Rottönen gemaltes Schriftband auf einem Farbbalken Platz. **Ohne Titel [d]** und **Ohne Titel [e]** (Abb. 93/Abb. 94) ergänzte Prachensky um eine farbig blau bzw. grün ausgemalte Fläche.

Die Gemälde der **Solitude**-Serien malte Prachensky in Öl auf Leinwand. Farblich setzte er sich selbst keine Grenzen mehr: Grün, Violett und Blau gesellen sich zu einem kräftigen Rot. Die Querformate **Rot auf weiß – Solitude [A]** und **Rot auf weiß – Solitude [B]** (Abb. 95/Abb. 96) sind den Gouachen **Ohne Titel [a]** und **Ohne Titel [b]** (Abb. 90/Abb. 91) sehr ähnlich. Ein monumentaler, in verschiedenen Rotnuancen gemalter Schriftzug beherrscht die Darstellung. Die spitz aufragenden Formen setzte Prachensky zentral ins Bild.

In **Rot und grüne Fläche – Solitude [A]** und **Rote und grüne Fläche – Solitude [B]** (Abb. 97/Abb. 98) wird die Zeichenkette - wie schon in **Ohne Titel [e]** (Abb. 94) - von einer grünen, gleichmäßigen

Fläche umfasst. In **Rot und violette Fläche - Solitude [A]** und **Rote und violette Fläche – Solitude [B]** (Abb. 99/Abb. 100) treten überwiegend tetragonale Formen in den Vordergrund; die dunkelviolette Zone erzeugt Tiefenwirkung und schließt unmittelbar über den roten Chiffren mit einer geraden Kante ab.

1965 entstanden weitere Variationen desselben Sujets, die stilistisch gesehen untrennbar mit den Solituden aus dem Vorjahr verbunden sind. Die Gouache **Ohne Titel [f]** (Abb. 101) findet keine direkte Entsprechung in den nachfolgenden Gemälden. Prachensky setzte dem Schriftzug hier ein weiteres oranges Element auf, wodurch sich ein pyramidaler Aufbau ergab. **Ohne Titel [g]** (Abb. 102) ist im Aufbau stark verwandt – die obere Bildfläche ist allerdings in intensivem Rot ausgemalt.

In den ausgeprägten Hochformaten **Rot und blaue Fläche - Solitude II [A]** und **Rot und blaue Fläche - Solitude II [B]** sowie **Rot und rote Fläche – Solitude II** (Abb. 103-105) werden die aneinandergelagerten Symbole von der farbigen Zone ins untere Bilddrittel verdrängt.

Die **Solituden** stehen im starken Kontrast zu den Arbeiten der vergangenen Jahre. Während die Zyklen **Lanzenreiter** und **Berlin I-X 1963** offen und frei gestaltet waren, sind die **Solitude**-Serien klar und geschlossen formuliert. Prachensky nahm sowohl von einer zarten, kalligrafischen Malweise, als auch von einem aquarellhaft amutenden Stil Abstand. Er reduzierte die Struktur auf wenige, dafür umso eindeutiger „Schriftzüge“ und füllte erstmals Flächen einfarbig aus. Die Zeichen am unteren Bildrand malte er stets in einem satten Rotton. Diese ausgeprägten Form- und Farbkontraste erzeugen eine enorme Spannung. „Eine seltsame Intensität geht von diesen Bildern aus. Sie vibrieren unter Hochspannung. [...] Farben und Formen rufen Gegensätze hervor, deren Spannungsverhältnis in Volt meßbar sein müßte.“²⁸⁶ In den gezackten, kantigen Farbbahnen, die sich massiv auf der Bildfläche entfalten, zeigt sich die Wiederaufnahme eines früheren Formenvokabulars. Florian Steininger verweist auf die „tektonisch-skulpturale Qualität des

²⁸⁶ Ohff 1965, S. 72.

Geschlossenen und Statischen“²⁸⁷, Wolfgang Fleischer erwähnt den „flächigen Farbauftrag zur Balancierung der roten und nun wieder präziseren Formen“²⁸⁸ und bezeichnet die Bilder „als sicheren Rückgriff auf Früheres [...]: auf die aufgekanteten Balken der Liechtenstein-Bilder.“²⁸⁹

Prachenskys Ehe mit Maria Walenta befand sich in der Krise; die Titelgebung - Solitude ist die Einsamkeit - offenbart diese schwierige Phase in seinem Leben.²⁹⁰ Die **Solituden** sind somit die erste Serien, in denen er eine momentane Gefühlslage anspricht. Prachensky selbst fügt nachdenklich hinzu: „Ich hab damals sogar ein Bild gemalt, das *Suicide* hieß.“²⁹¹

Als weiterer wichtiger Aspekt ist die Tatsache zu nennen, dass Prachensky in diesen Werkyklen landschaftliche Impressionen verarbeitete. Im Sommer 1963 hatte er Wolfgang Hollegha auf dem Rechberg besucht – wo in der ländlichen Umgebung einige Skizzen entstanden waren. Hierbei ging es ihm nicht darum, Natur direkt abzubilden, sondern er gelangte - durch Hügel, Wiesen und Wälder angeregt - zu neuen Kompositionen. Die flächigen Farbzonen in den meisten Solituden schaffen eine Art Horizont im Bild. „Formal gesehen waren es verfestigte gestische Farbbalken, verbunden mit meist monochromen Flächen, die das Landschaftliche durch deutliche horizontale Flächentrennung (Erde-Horizont-Himmel) vermittelten.“²⁹² Auch die neu in seine Malerei aufgenommenen Farben - Orange, Grün und Violett - sprechen für Inspirationen aus der Natur.

2.12. Gestaltung zweier Glasfenster für den „Fasanenhof“ in St. Ulrich

1965 bekam Prachensky einen weiteren Auftrag zur Mitgestaltung einer Kirche. Lothar Quinte und er arbeiteten jeweils an zwei Fenstern für den

²⁸⁷ **Steininger 2006**, S. 39.

²⁸⁸ **Fleischer 2000**, S. 20.

²⁸⁹ **Fleischer 1990**, S. 21–22.

²⁹⁰ Auch ein Schloss in der Nähe Stuttgarts trägt den Namen Solitude; diese Doppelbedeutung, ergab sich laut Prachensky, aber mehr zufällig; **Interview 4**.

²⁹¹ **Interview 2**.

²⁹² **Steininger 2006**, S. 50.

„Fasanenhof“ in der Kirchengemeinde St. Ulrich bei Stuttgart. Der Sakralbau selbst wurde unter anderem von dem Architekten Franz Brümmendorf geplant. Farblich setzte Prachensky auf ein leuchtendes Orange und ein helles Blau (Abb.106). Über eines der Fenster sagt Prachensky: „Es sieht aus wie ein horizontales Solitude-Bild.“²⁹³

2.13. Ohne Titel

Da Prachensky Mitte der 60er Jahre keinen festen Wohnsitz bzw. Arbeitsort hatte, sondern ständig zwischen Stuttgart, Wien und Berlin hin- und her pendelte, trägt die folgende Werkserie den Namen **Ohne Titel**; sie entstand zwischen 1965 und 1966.²⁹⁴

Die Gouache **Ohne Titel [a]** (Abb. 107) findet formale Entsprechungen in den **Solituden** (z.B. Abb. 90). Ein steil aufragendes, dreieckiges Motiv wird von abgerundeten Quadraten flankiert und schwebt frei auf weißem Grund. In **Ohne Titel [b]** (Abb. 108) setzte er die Elemente auf eine stürmisch rot ausgemalte Bildfläche.

Auch in den Arbeiten in Acryl auf Karton²⁹⁵, **Ohne Titel [c]-[e]** (Abb. 109 – Abb. 111), teilte er den Bildraum in zwei Hälften. Ovale reihen sich aneinander und bilden gleichsam eine Kette; während er die obere Bildhälfte wahlweise rot, grün oder violett ausfüllte - ähnlich wie in den **Solituden** - beließ er die untere weiß. Die ovalen Elemente versah er mit Schlitzfenstern oder ließ sie an einer Seite geöffnet erscheinen. Klare Umrisslinien sind zu erkennen – offensichtlich skizzierte Prachensky die Formen im Vorfeld, wenngleich er diese nicht immer innerhalb der vorgegebenen Grenze kolorierte. Die Farben verspritzten bis in den unteren, weiß belassenen Bildbereich.

In den Gemälden **Ohne Titel [A]** und **Ohne Titel [B]** (Abb. 112/Abb. 113) führte Prachensky formal weiter, was er in den Arbeiten auf Karton

²⁹³ Interview 2.

²⁹⁴ Die meisten Bilder entstanden vermutlich in seinem Berliner Atelier und so ist in den biografischen Aufzeichnungen von den Serien **Rot und rot – Berlin** und **Rot und blau – Berlin** die Rede; da sich die Ausstellungskataloge und das Privatarhiv Prachenskys jedoch überwiegend auf die Bezeichnung **Ohne Titel** einigten, schließt sich diese Arbeit dieser Titelgebung an.

²⁹⁵ Prachensky arbeitete hier das erste Mal mit Acrylfarben.

bereits erprobt hatte. Runde und ovale Motive mit schlitzartigen, bzw. seitlichen Öffnungen reihen sich aneinander und grenzen zugleich die weiße gegen die farbige Fläche ab.

Während Prachensky sich farblich an den **Solituden** orientierte – Blau, Grün und Violett ergänzen die leuchtend roten Gebilde – verwandelte sich die Aneinanderkettung kantig-scharfer Elemente in weiche abgerundetere Motive. Wieder ist das Sujet der Vulva verarbeitet. Fleischer sieht diese Bilder als Verschmelzung der „weiblichen Genitale [...] der viel glücklicheren Berlin-Bilder“ und „der auf sich bezogenen Solitude“²⁹⁶.

Prachensky verdrängte seine gestische Gestaltungsweise weitgehend und konzentrierte sich in jenen Jahren auf „präzis umrissene, voluminöse Formen“²⁹⁷. Die sichtbar erhalten gebliebenen Vorzeichnungen demonstrieren, dass diese Arbeiten das Ergebnis wohlüberlegter Kompositionen sind. Der unterdrückte persönliche Duktus und die flächenbetonende und klar konturierte Formensprache spricht für eine Beeinflussung durch den „Hard Edge“.

2.14. **Rechberg**

Der Zyklus **Rechberg** entstand 1956 - auch diesmal benennt Prachensky seine Inspirationsquelle im Titel. Erste Skizzen zeichnete er schon 1963, während seines ersten längeren Besuches bei Wolfgang Hollegga. Als er nun 1966 dorthin zurückkehrte, schuf er eine ganze Gemäldeserie.

Die Blätter malte Prachensky in einer Mischtechnik aus Ölkreide und Acrylfarbe. Während sich in den vorherigen Arbeiten gerundete Elemente aneinandergereiht hatten, wird hier ein monumentales Oval zentral ins Bild gerückt: in **Ohne Titel [a]** (Abb. 114) wölbt sich eine riesenhafte, länglich runde Form, die mit einer Öffnung versehen ist, in die Bildfläche.

In **Ohne Titel [b]** (Abb. 115) wird die Komposition um ein kleineres, rundes Element mit Einschnitt ergänzt. Allen Darstellungen ist gemein, dass die untere Bildhälfte in wilder Manier in blaugrüner Farbe ausgemalt ist. Die Konturen sind auch hier wieder klar zu sehen. Mehr als sonst

²⁹⁶ Fleischer 1990, S. 22.

²⁹⁷ Smola 2004, S. 69.

ähnelt die Gestaltung der großformatigen Gemälde jener der vorausgegangenen Papierarbeiten.²⁹⁸ Prachensky wählte für die monochrom auszugestaltende Fläche einen violetten Farbton anstatt des grünlichen Blaus.

Rechberg [A] (Abb. 117) ist von einem Oval beherrscht; den unteren Bildbereich kolorierte Prachensky ungleichmäßig in dunklem Violett; die Farbe verspritzt nach oben hin. In **Rechberg [B]** (Abb. 118) sind zwei runde Formen so stark in den Vordergrund gerückt, dass sie vom Bildrand beschnitten werden. Der fleckig transparente Charakter der violetten Zone ist gut erkennbar.

Die **Rechberg**-Bilder entwickelten sich formal gesehen aus den Gemälden der Serie **Ohne Titel**. Jedoch wirken die Formen kompakter, und die Kompositionen übersichtlicher. Farblich reduzierte Prachensky abermals – diesmal auf Rot, Blau und Violett; sein Duktus ist nach wie vor stark unterdrückt. Prachensky hatte immer noch mit einer persönlichen Krise zu kämpfen: „Das war so eine schwierige Zeit in meinem Leben, obwohl sie einen Sinn hatte. Man glaubt ja gar nicht, wie stark die persönliche Stimmigkeit mit der Arbeit zusammenhängt: Wie man ist und was alles von draußen auf einen zukommt.“²⁹⁹ Dass er seine Gebärde und seine expressive Ausdrucksweise unterdrückte und mehr als je zuvor auf eine im Vorhinein festgelegte Komposition Wert legte, steht wohl in direktem Zusammenhang mit seiner seelischen Verfassung.

In den „Ovalformen mit Schlitz“ sieht Steininger ausserdem „bewusste Anspielungen auf primäre Geschlechtsteile des weiblichen Körpers.“³⁰⁰ Ferner ist der landschaftliche Eindruck gesteigert; die bergige Landschaft drückt sich in immer rundlicher anmutenden Formen aus. Diese Reminiszenzen resultieren nicht aus dem direkten Zitieren von Natur, sondern sind in gewisser Weise stark abstrahierte Formen, die nach einem intensiven, geistigen Komprimierungsprozess übriggeblieben sind. Die Verknüpfung verschiedener Inhalte – in diesem Fall Landschaft und

²⁹⁸ Prachensky übersetzte seine Arbeiten auf Papier teilweise sehr exakt auf die großen Leinwände; so bereitet etwa die Gouache **Ohne Titel [b]** (Abb. 115) das Gemälde **Rechberg [C]** (Abb. 118) vor. Ähnlich verhält es sich auch bei der Gouache **Ohne Titel [c]** (Abb. 116) und dem großformatigen Bild **Rechberg [D]** (Abb. 119).

²⁹⁹ **Interview 2.**

³⁰⁰ **Steininger 2006**, S. 50.

weibliches Genital – in autonomen, abstrakten Bildwelten, ist charakteristisch für diese Schaffensphase Mitte der 60er Jahre: „[...] eine Verschmelzung von Themen begann, eine Verdichtung, die verschiedene Elemente zu einer neuen Einheit gestaltet.“³⁰¹ Innerhalb dieses Prozesses verdichtet sich Prachenskys Vorstellung solange, bis sie konkret geworden ist. Das gegenstandslose Bild, das am Ende steht, zeigt kein Abbild von Realität und auch nicht unbedingt eine abstrahierende Darstellung von Gesehenem, sondern eine im Geist aufgefundene Bildwelt, die sich durch objekthafte Eindrücke angeregt, entwickelt hat. Wichtigste Merkmale der Serie **Rechberg** sind folglich der Naturbezug, die nach wie vor fast vollständige Abkehr von der eigenen Gestik und die noch präziser vorbereitete Komposition; auch die Vorarbeiten auf Papier bereiten die späteren Gemälde genauer vor als früher.

2.15. **Rechberg – Kaltnadelzyklus**

1967 gab die **Edition Widrich** in Salzburg eine Mappe mit 8 Kaltnadelradierungen von Prachensky heraus – sie zeigen das „**Rechberg-Sujet**“ in roter bzw. schwarzer Kolorierung; entstanden sind diese Arbeiten in Rudolf Schönwalds³⁰² Atelier.

Prachensky spielte das **Rechberg**-Thema mit anderen Mitteln durch. Die **Radierung [a]** und die **Radierung [b]** (Abb. 120/Abb. 121) zeigen ein bzw. zwei runde, geöffnete Motive, die zackige Formen aufweisen.

2.16. **Vienna**

Die Werkserie **Vienna** entstand 1967.³⁰³ Die Gouache **Ohne Titel** (Abb. 122) erinnert an den Kaltnadelzyklus desselben Jahres, denn zwei voluminöse, annähernd runde Formen mit länglichen Einschnitten sind monumental ins Bild gesetzt. Das untere Oval zeigt in seiner Öffnung

³⁰¹ **Fleischer 1990**, S. 22-23.

³⁰² **Rudolf Schönwald**: geb. 1928 (Hamburg); bis heute verbindet Prachensky und Schönwald eine enge Freundschaft.

³⁰³ Leider sind zu diesem Werkzyklus nur Arbeiten auf Papier dokumentiert.

ähnlich gezackte Elemente. Die Komposition *Vienna III* (Abb. 123) wird von einer dunkelblauen, ovalrunden Form beherrscht, die nahezu die gesamte Bildfläche ausfüllt und dabei den weißen Hintergrund fast zur Gänze verdrängt.

In den *Vienna*-Arbeiten sind eindeutig Erfahrungen aus den Kaltnadelradierungen weiterverarbeitet und auch in diesen Bildern sieht Fleischer das weibliche Geschlecht rezipiert: „Die Vieldeutigkeit der Oberfläche blieb auch bei den nächsten Bildern erhalten, obwohl hier das genitale Thema überwog und letztlich immer bedrohlichere und bösartigere Formen entstanden, die er alle zusammen, ebenfalls nicht ohne Bösartigkeit, Vienna nannte.“³⁰⁴

3. Kalifornien

Das Jahr 1967 markiert einen wichtigen Wendepunkt in Markus Prachenskys Leben. Er war der europäischen Denkweise überdrüssig, ganz zu Schweigen von der Gesellschaft. „Die letzten Jahre bin ich zwischen Wien, Berlin und anderen europäischen Städten im Radl hin- und hergefahren, hab immer gemalt und überall Leute getroffen und auf einmal konnte ich nicht mehr.“³⁰⁵ Seine Möglichkeiten als Maler weiterzumachen, sich weiterzuentwickeln, sah er nur mehr fernab jener ihn so bedrückenden Atmosphäre. Obwohl er seinen Bekanntheitsgrad und sein Ansehen in den vergangenen Jahren, vor allem im deutschen Ausland, steigern hatte können und ein von der Malerei finanziertes Leben in Europa vermutlich müheloser gewesen wäre, beschloss er, gemeinsam mit seiner dritten Ehefrau Elisabeth König, nach Amerika aufzubrechen. „Es war diese Festgefahrenheit. Ich habe eine Menge Leute gekannt, die mir gut gesonnen waren, aber auch eine Unmenge, die ich am liebsten nicht gekannt hätte. Ich hatte es wirklich satt und da ich Architektur studiert hatte, bestand die Möglichkeit, über einen Freund an eine Green-Card zu gelangen. [...] Ich bin also

³⁰⁴ **Fleischer 1990**, S. 23.

³⁰⁵ **Interview 3**.

nach Amerika, zuerst nach New York.“³⁰⁶ Dort traf er auf Clement Greenberg, den er bereits aus Wien kannte: „Wir haben uns über vieles unterhalten. Er war ein äußerst luzider Mensch.“³⁰⁷ Schon bald nach seiner Ankunft kam für Prachensky jedoch die Ernüchterung, denn New York, das als zukunftsgerichtete Weltstadt galt und in künstlerischer Hinsicht neue Wege beschritt, konnte den für ihn so lebenswichtigen Umschwung nicht herbeiführen. „In New York war alles so furchtbar ähnlich. [...] Ich wollte dann etwas ganz anderes machen und habe mir gedacht: Jetzt gehe ich nach Kalifornien! Mit zwei Telefonnummern, die ich von Clement Greenberg bekommen hatte, bin ich nach Los Angeles geflogen.“ Eine jener Telefonnummern gehörte dem jungen Architekten Frank Dimster, den Prachensky schon vom Flughafen aus anrief.³⁰⁸ Prachensky war beeindruckt von der offenen, hilfsbereiten Art der Amerikaner und erinnert sich noch gut an die ersten Worte seines neuen Freundes: „Wir machen jetzt Nägel mit Köpfen! Als Erstes brauchst du ein Atelier, als Zweites ein Auto, weil ohne geht es hier in L.A. nicht.“³⁰⁹ Prachensky ließ sich in Westwood Village nieder, wo er eine erschwingliche Wohnung fand. Von der „aufgelockerten Siedlung“³¹⁰, unweit vom Campus der UCLA (University of California, Los Angeles), war die Wüste leicht zu erreichen.

„Ich hatte ein bisschen Bargeld, aber es war nicht so, dass ich das Leben eines ‘Bonvivants‘ leben konnte. Mit diesem Geld konnte ich mir ein Apartment mieten, das ich auch als Atelier verwendete. Es war wunderbar gelegen, weil es nicht in diesem Häusermeer war. [...] Die gesamten drei Jahre [Anm.: die er in Kalifornien lebte] habe ich dort verbracht. Es war wunderbar für mich; ich habe mich dort zum ersten Mal richtig befreit gefühlt.“³¹¹

Auch die zweite Telefonnummer von Greenberg erwies sich bald als äußerst hilfreich. Eine Dame mit guter Position im **County Museum of Modern Art** unterstützte Prachensky in der ersten Zeit sehr dabei, sich in den kalifornischen Künstlerkreisen zurechtzufinden und vermittelte ihm die eine oder andere Ausstellung. „Sie war eine wahnsinnig nette Person und wenn Sie so jemanden kennenlernen, dann kann er Sie zwar nicht an die Spitze katapultieren, aber Sie

³⁰⁶ **Interview 3.**

³⁰⁷ **Interview 3.**

³⁰⁸ Bis heute sind Frank Dimster und Markus Prachensky eng befreundet. **Interview 3.**

³⁰⁹ **Interview 3.**

³¹⁰ **Interview 3.**

³¹¹ **Interview 3.**

lernen doch ein paar Leute kennen. Über das **LA County Museum** habe ich an verschiedensten Orten in Amerika ausgestellt.“³¹² Ungeachtet dieser Tatsache war es dennoch nicht einfach, sich als ausländischer Künstler in Kalifornien zu behaupten. „Das Fußfassen als Maler war sehr schwierig bis nahezu unmöglich. [...] In Amerika warten sie nicht auf dich. Ein bisschen was ist trotzdem gegangen.“³¹³

3.1. Los Angeles Cardboard

1967 malte Prachensky die ersten „kalifornischen“ Bilder in Acrylfarbe auf Karton. Die stilistische Ähnlichkeit zu den Vienna-Bildern desselben Jahres ist zwar eklatant, seine Formversuche erfuhren aber dennoch eine Weiterentwicklung. Farblich beschränkte er sich auf Rot mit blauen Farbspritzern.

In *Los Angeles – Cardboard [A]* und *Los Angeles Cardboard [B]* (Abb. 124/Abb. 125) präsentieren sich ähnliche Gebilde wie in der *Radierung [a]* und *Vienna III* (Abb. 120/Abb. 123). Die Kompositionen erwecken einen bedrohlichen Eindruck, denn dem Betrachter offenbart sich eine Art Rachen mit gefährlich spitzen Zähnen. Die Form zieht sich mehr als in früheren Arbeiten in die Bildfläche zurück und lässt wieder mehr Spielraum für Farbverspritzungen.

Los Angeles – Cardboard [C] (Abb. 126) zeigt eine Beruhigung in Prachenskys Formensprache. Die organische Gestaltung der stark in den Vordergrund gerückten, ungegenständlichen Form und die klar gezogenen Umrisslinien sind signifikant für diese Komposition. Die beunruhigende Wirkung ist einem besänftigten Eindruck gewichen. Nach oben hin stülpen sich ballonförmige Elemente aus; unten schließt das Gebilde mit einer Wellenlinie ab.

Der Neuanfang in Kalifornien bedeutete für Prachensky eine regelrechte Wiederbelebung. „Diese Befreiung konnte ich dort leben, weil die Menschen, die ich kennengelernt habe, ungefähr so waren wie ich. Frank Dimster hat zum Beispiel so gedacht wie ich. [...] Es gab einen Gleichklang

³¹² Interview 3.

³¹³ Interview 3.

der Ideen, noch dazu in einem fremden Land.“³¹⁴ Prachensky wollte sich auf sich selbst und seine Malerei zurückbesinnen. Der Einfluss der landschaftlichen Umgebung trug maßgeblich dazu bei – oft suchte er die Wüste mit den Salzseen auf; die Natur fesselte ihn, und er gewann seine innere Ruhe wieder. „Die kompakten Gesteinsformationen [...], die von Wind und Sand abgeschliffen und gerundet worden waren “³¹⁵, übten eine besondere Faszination auf ihn aus. 1968 reiste Prachensky das erste Mal nach Mexiko. „Für 300 Dollar habe ich ein Auto bekommen, das ich am letzten Tag, bevor ich zurückgefliegen bin, um 10 Dollar wieder verkauft habe. Drei Jahre lang bin ich mit diesem Auto herumgefahren, auch nach Mexiko. Das war ein Gefühl der Freiheit.“³¹⁶

Die Stimmungen der kalifornischen bzw. mexikanischen Landschaft sollten an seiner Malerei nicht spurlos vorübergehen. „Die Wüste ist traumhaft schön. Von dort kommen diese abgeschliffenen Bilder her“³¹⁷, ist sich Prachensky sicher. Das Gefühl der inneren Beruhigung ist an den Gemälden jener Zeit deutlich abzulesen.

3.2. California Paintings

Die **California Paintings** entstanden in den Jahren 1968 und 1969 und sind mit roter Acrylfarbe auf weiß bzw. schwarz grundierte Leinwände gemalt.

Das rote Gebilde in **Westwood II** (Abb. 127) zeigt zwar nach wie vor eine Art Schlund, die gezackten Formen haben sich jedoch ein wenig abgeschliffen. In **Red on black – Los Angeles** (Abb. 128) hat sich diese Tendenz verstärkt – die Darstellung wird von gebauchten Umrissen beherrscht.

Prachensky setzte wieder vermehrt Farbspritzer in Szene, die den Anschein erwecken, als hätte er diese so kontrolliert wie noch nie und als eigenständiges, formgebendes Element integriert. Er erzielte einen gleichmäßig linearen Effekt – schon seit den Bildern des Zyklus **Ohne**

³¹⁴ Interview 3.

³¹⁵ Fleischer 1990, S. 24.

³¹⁶ Interview 3.

³¹⁷ Interview 3.

Titel (1966, z.B. Abb. 112) hatte sich diese Entwicklung bemerkbar gemacht. In der stark an **Los Angeles - Cardboard [C]** (Abb. 126) erinnernden Komposition **Red on white – Los Angeles [A]** (Abb.129) ist diese Beruhigung im Stil weitergeführt.

Auch 1969 arbeitete Prachensky an seinen **California Paintings** und immer wieder reiste er nach Nord-Mexiko, wo er sich nachhaltig von Natureindrücken inspirieren ließ. In **Red on white – Los Angeles [B]** (Abb. 130) forcierte Prachenskys die Geschlossenheit und Vereinfachung der Darstellung.

In der Federzeichnung **Ohne Titel** (Abb. 131) aus 1969 setzte er rote Farbakzente in die Öffnung – eine wiederholte Anspielung auf das weibliche Genital. „Die Bilder, die Prachensky damals malte, gingen abermals von weiblichen Formen aus, dem Ausschnitt eines Rückenakts, den Rundungen eines Gesäßes, jedoch im Rot des Gesteins [...]“³¹⁸

Die Gemälde **Red on white – Los Angeles [C]** und **Red on white – Los Angeles [D]** (Abb. 132/Abb. 133) führen vor Augen, wie genau Prachensky allfällige Vorarbeiten in großformatige Bilder übersetzte – so ist eine deutliche Affinität zur Zeichnung **Ohne Titel** (Abb. 131) gegeben. Farbspritzer sind, wenn überhaupt, nur sehr zurückhaltend eingesetzt. Die Komposition **Red on white – Los Angeles [E]** (Abb. 134) zeigt ein höchst organisch wirkendes, mit Einschnitten versehenes Gebilde, das sich über die gesamte Bildfläche ausbreitet. In den Bildern **Red on white – Los Angeles II.** und **Red on white – Los Angeles III.** (Abb. 135/Abb. 136) erreichte Prachensky schließlich hinsichtlich der Formreduktion den Höhepunkt. Der Bildträger ist, bis auf die schlitzartigen Öffnungen und ein wenig weiß belassener Fläche, vollständig mit roter Farbe bedeckt. Links oben im Bild entlädt sich die Spannung in Form von Farberuptionen.

Wenngleich auch jene Jahre keine einfache, friedliche Zeit in seinem Leben bedeuteten - auch die neue Ehe verlief sehr unharmonisch - versuchte Prachensky, sich dennoch seiner selbst zu besinnen und seine Malerei „weiterzubringen“³¹⁹. So schlugen sich die landschaftlichen Impressionen,

³¹⁸ Fleischer 1990, S. 24.

³¹⁹ Interview 5.

die er geradezu in sich aufzog, bald in seinen Kompositionen nieder. Die rote Wüste, die vom Wind abgeschliffenen Gesteinsformationen und die Salzseen - all das arbeitete in seinem Bewusstsein (Abb. 130b). „Wenn man betrachtet, wie der Wind über die Wüste weht, wenn der Wind jahrelang über Sand und Fels schleift, dann kommt so eine Beruhigung.“³²⁰ Über die Verschmelzung von Naturbezug und weiblichen Formen äußert Fleischer: „Hier gingen die Verdichtungen von Verschiedenem schon deutlich weiter, zu einer letztlich immer geschlosseneren und einfacheren Form, die als freie Erfindung nicht denkbar wäre, die ihre ganze Gültigkeit und Glaubwürdigkeit [...] eben jener prallen Ladung verdankt, [...]“³²¹

Die klaren Umrisslinien, die sich schon in den Bildern der Zyklen **Ohne Titel** (1966) und **Rechberg** bemerkbar machten, treten in den **California Paintings** verstärkt in Erscheinung. Für diese Tendenz war die stark in den USA verbreitete „Hard Edge“-Malerei ³²² mitverantwortlich. Die schablonenhafte, flächige Malweise, die keine Geste bzw. Pinselspuren auf der Leinwand erkennen lässt, greift zumeist nur auf wenige Farben zurück und ist durch scharfe Konturen gekennzeichnet.

Allerdings lassen sich auch klare Unterschiede zu Prachenskys Malstil ausmachen: Dieser malte organische Formen in kräftigem Rot, während die „Hard-Edge“-Maler kalte Farben und eher geometrisches Formenvokabular bevorzugten.

Clement Greenberg begrüßte die stilistische Weiterentwicklung im Schaffen Prachenskys; konkret sah er in diesen Bildern „einen qualitativen und spannenden Beitrag zum avancierten Colourfield Painting.“³²³

Das Dargestellte ist teilweise stark vom Bildrand beschnitten, die Farbe äußerst gleichmäßig aufgetragen und die Geste mit Ausnahme der Farbspritzer außer Kraft gesetzt. Steininger spricht die „flache Wirkung der Maloberfläche“ an, „die zwar eine optische Illusion des Vibrierens und

³²⁰ Die „Santa-Ana-Winde“, von denen Prachenky hier spricht, werden auch als „rote Winde“ bezeichnet; **Interview 3**.

³²¹ **Fleischer 1990**, S. 25.

³²² Nähere Informationen zum „Hard Edge“ auf S. 14 dieser Arbeit.

³²³ Der „Hard Edge“ war gewissermaßen aus dem „Color Field painting“ hervorgegangen; vgl. **Steininger 2006**, S. 39.

Glühens zulässt, aber keinen Tiefenzug in der Tradition der Darstellung von Perspektive wie in der europäischen Staffelei-Malerei“³²⁴ enthält.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die **California Paintings** für einen extrem geschlossenen, reduzierten Malstil stehen, der einen starken Kontrast zu den expressiv gestischen, bis in die Mitte der 60er Jahre entstandenen Arbeiten dargestellt.

4. Rückkehr nach Europa und Auflösung der Gruppe „Galerie St. Stephan“

Gegen Ende des Jahres 1969 wuchs Prachenskys Bedürfnis heimzukehren. „Als ich eigentlich schon die Tendenz hatte wieder zurückzukehren, bekam ich ein tolles Angebot von Manfred de la Motte³²⁵. Er wollte, dass ich in ‚seinem‘ **Kunstverein in Hannover** ausstelle und hat sogar die gesamten Transportkosten für all meine Bilder übernommen.“³²⁶ Bevor Prachensky jedoch nach Europa zurückkehrte, veranstaltete das Austrian Art Institute in New York eine Personale. 1970 hielt er sich vorerst für einige Monate in London auf, wo er an einer Ausstellung der Royal Academy of Art teilnahm. „Jeden Tag bin ich in die **National Gallery** gegangen und habe mir die ‚Arnolfini-Hochzeit‘ von Jan van Eyck angesehen. Ich habe eine ganze Serie als Hommage an dieses_Bild gemalt.“³²⁷ Schon während seiner Studienzeit war in jedem seiner Ateliers eine Abbildung dieses Kunstwerks an der Wand gehangen.³²⁸ In Hannover mietete er dann ein kleines Atelier und de la Motte begann die große Retrospektive zu planen. Der umfassende Katalog zur Ausstellung enthält zahlreiche

³²⁴ **Steininger 2006**, S. 39.

³²⁵ **Manfred de la Motte**: geb. 1935 (Iserlohn, Nordrhein-Westfalen) – gest. 2005 (Villingen-Schwenningen, Baden-Württemberg); war Kunsthistoriker und von 1969-1971 Direktor des **Kunstvereins Hannover**; Prachensky und er kannten sich seit den 50er Jahren und verband seitdem eine innige Freundschaft. Auch beruflich arbeiteten sie eng miteinander. Markus Prachensky: „Der Manfred war für meine deutsche und französische Karriere einer der wichtigsten Leute.“; **Interview 6** (mit Markus Prachensky).

³²⁶ **Interview 3**.

³²⁷ **Interview 3**; **Fleischer**: „Es waren – heute nicht mehr vorliegende – Blätter, auf denen er die feste Form der California-Paintings ‚abbeutelte‘, sich erneut freizeichnete und auflockerte, auch wieder mehr Farben verwendete.“; **Fleischer 1990**, S. 27.

³²⁸ **Fleischer 1990**, S. 26.

Zeitungsartikel, Eröffnungsreden Otto Mauers sowie Prachenskys selbst verfasste Manifeste.³²⁹

Ende der 60er Jahre kam es vermehrt zu Unstimmigkeiten zwischen der Leitung der Galerie nächst St. Stephan und den Mitgliedern der Malergruppierung. Da Josef Mikl sich als einziger der „Vier“ nach wie vor viel in Wien aufhielt, kam es dazu, dass Oswald Oberhuber³³⁰ sich immer mehr als rechte Hand von Monsignore Otto Mauer verstand, während dieser sich immer mehr zurücknahm. Die Gruppe „Galerie St. Stephan“ nahm Abstand von der Galerie, da sie mit Oberhuber nicht zurechtkam.³³¹ „Als Oswald Oberhuber in den letzten Jahren vor Monsignore Otto Mauers Tod in der Galerie nächst St. Stephan immer mehr das Heft in die Hand nahm, war die St. Stephan Gruppe unzufrieden. Es war nicht mehr ihre Galerie. Sie schieden aus, sie waren beinahe heimatlos geworden.“³³² Und Robert Fleck äußert etwa: „Weder die Galerie noch die Maler konnten sich auf dem europäischen Markt etablieren. Denn [...] die Malergruppe [war] keine Galeriegruppe, sondern eine Künstlergruppe. Sie ging nicht aus betriebsstrategischen Überlegungen eines Galeristen hervor, sondern aus ästhetischen Gemeinsamkeiten der Maler. Als dieser gemeinsame Versuch, die geometrische Abstrahierung zur freien, malerischen Abstrahierung zu überschreiten, vollzogen war, begann sich die Gruppe aufzulösen.“³³³ Die Karrieren von Holleggha, Mikl, Prachensky und Rainer in den späten 60er Jahren als derart erfolglos zu beschreiben erscheint allerdings unbegründet, denn jeder der vier war in jenen Jahren sowohl national als auch international regelmäßig an Ausstellungen beteiligt, bzw. in Personalien zu sehen.

Otto Mauer selbst äußerte hinsichtlich dieser Entwicklung: „Durch die Galerie sind Dutzende von unbekanntem und jungen Künstlern gegangen, die heute bekannt und begehrt sind – nicht alle bleiben der Galerie treu. Was tut es?“³³⁴ Dass ihn die langsame, stille Abkehr seiner „Herren Buben“ nicht unberührt ließ, bestätigt auch Maria Lassnig: „Mauer hat sich sehr gekränkt, als die vier die

³²⁹ *Markus Prachensky* (Kat. Ausst., Kunstverein Hannover, Hannover 29.08. - 27.09.1970) Hannover 1970.

³³⁰ **Oswald Oberhuber**: österreichischer Maler, Bildhauer und Grafiker, geb. 1931 (Merin, Südtirol); siehe auch: Stephan Ettl (Hg.), *Oswald Oberhuber. Kunsterfindungen*, Wien [u.a.] 2006.

³³¹ Vgl. **Interview 6**.

³³² Zitat nach John Sailer in: **Habarta 1996**, S. 338; Gerhard Habarta: „Oswald Oberhuber hatte die Galerie für neue Tendenzen geöffnet, für eine andere Art von Avantgarde; für Objektkunst, Aktionismus, Concept-art, die ihm persönlich näher waren.“; **Ebenda 1996**, S. 338.

³³³ **Fleck 1982**, S. 115.

³³⁴ **Habarta 1996**, S. 339.

Galerie verlassen haben und zu einer anderen Galerie gingen.“³³⁵ Als Mauer 1973 starb, ging die Leitung der Galerie auf Oswald Oberhuber über, was die Malergruppe dazu bewog „jede weitere Präsentation ihrer Werke in der Galerie (nächst) St. Stephan abzulehnen.“³³⁶ Hollegha und Rainer hatten ihre letzten Personalen 1970, Prachensky 1971 - endlich zurück in Wien, präsentierte er seine *California Paintings*.

5. Ausstellungen bzw. Ausstellungsbeteiligungen der 60er Jahre und das Manifest „Retournons à la peinture“

1960 präsentierte die **Galerie nächst St. Stephan** im Frühjahr Prachenskys neueste Arbeiten - den **St. Stephan**-Zyklus - im Zuge einer Einzelausstellung: „Markus Prachensky: Malerei“. Bald darauf fand auch seine Personale in der **Galerie 59** und die zweite „Peinture Liquide“ in Aschaffenburg statt. Die Ausstellung in Deutschland verlief sehr erfolgreich; Prachensky konnte einige Bilder verkaufen und auch seinen Bekanntheitsgrad steigern. In Deutschland hatte er mit dieser Ausstellung seinen Durchbruch geschafft. Auch der große Auftrag zur Gestaltung der Kirchenfenster in Ruhstorf ist auf diesen Erfolg zurückzuführen.

Im **Pariser Louvre** nahm er an der von Julien Alvard organisierten Ausstellung „Antagonismes“, in London an der Schau „Art since 1900“ teil. Und auch die Ausstellung „Neue Malerei und Plastik in Österreich“ in Innsbruck zeigte Prachenskys Arbeiten; die Gruppe „Galerie St. Stephan“ durfte sich ferner in der **Galerie Springer** in Berlin präsentieren. Von Prachenskys Erfolg angetrieben, organisierte Otto Mauer im Sommer eine Ausstellung für alle „Herren Buben“ in der Aschaffenburger **Galerie 59**. Endes des Jahres zeigte er in seiner Weihnachtsausstellung Arbeiten der „Gruppe“, Kiki Kogelnik, Franziska Wibmer, Peter Bischof, Andreas Urteil u.v.m.

1961 wurden die **Wolframs-Eschenbach**-Bilder bei der Ausstellung „Internationale Malerei“ in der titelgebenden Stadt präsentiert. Im selben Jahr

³³⁵ Ebenda, S. 339.

³³⁶ Giraldi-Haller 1996, S. 14.

war Prachensky auch beim „Prix abstrait de la Suisse“ in Lausanne vertreten. Das „7. Internationale Kunstgespräch“ fand in diesem Jahr in Seefeld in Tirol statt. Markus Prachensky gestaltete hierfür ein Plakat (Abb. 71). Es zeigt dieselben stilistischen Merkmale wie die **Wolframs-Eschenbach**-Bilder, wenngleich die Spritz- und Tropfspuren mehr zurückgenommen sind. An der Schau „Neue österreichische Kunst“ in der Galerie (nächst) St. Stephan, nahm die Gruppe „Galerie St. Stephan“ zusammen mit anderen heimischen Künstlern teil. Dieselbe Ausstellung wurde in der Folge auch in Aschaffenburg und Bochum präsentiert. „Retournons à la peinture“ hieß Prachenskys Personale in der **Galerie Rotloff** in Karlsruhe, genau wie sein drittes **Manifest**, das sich wieder auf die Malerei bezog:

„Da wir uns heute in der Zeit der sich rapide entwickelnden Technik, der Erforschung des Weltraums und ähnlicher Inventionen befinden, glaubt ein Teil der Künstler, in ihrer Kunst diese Tendenzen und Entwicklungen primär sichtbar machen zu müssen. So entstehen in den letzten Jahren ganze Reihen von „Kunstwerken“, die wiewohl von biederen, der Avantgarde aufgeschlossenen Galerien exponiert, doch eher in technische Laboratorien, in die Werkstätte des industrial designers oder auf die Zeichentischeverbockter Bauhausepigonengehören. Die maximale persönliche Beteiligung am Entstehen eines Kunstwerkes ist nach wie vor unerlässlicher Bestandteil der Kreation. Zwischen technischer Invention und künstlerischer Kreation zu unterscheiden, sollte Künstler, Kunsthändler und Sammler gleichermaßen interessieren. Nicht Anonymität des Künstlers, nicht Kollektiv der Idee, nicht intellektuelle Berechnung oder paratechnische Erfindung, nicht ein antiseptischer Abzug sind gefordert, sondern wirkliche Malerei mit allen Höhen und Tiefen des Lebens und der Spiritualität - enfin“retournons á la peinture.“³³⁷

Prachenskys großes Anliegen an die Kunst war, dass sie sich auf nichts anderes als sich selbst beziehen solle. Er forderte die Kunstschaffenden dazu auf, sich selbst zu verwirklichen – ein echtes Kunstwerk habe stets den Ausdruck des Innersten zum Inhalt. Auch der technische Fortschritt dürfe für die Kunst keine Rolle spielen.

1962 präsentierte die **Galerie nächst St. Stephan** Prachenskys Personale: „Malerei, Fotos der Glasfenster in Ruhstorf“. Im Juni beteiligten sich die „Herren Buben“ dort an der Festwochenausstellung. Ende Juni stellte Prachensky

³³⁷ Prachensky 1961, S. 20.

zusammen mit Lothar Quinte in der **Galerie f** in Ulm aus und in Paris nahm er an einer Ausstellung der **Galerie Soleil dans la tête** teil.

Die jährliche Weihnachtsausstellung der Galerie (nächst) St. Stephan präsentierte neben der Gruppe „Galerie St. Stephan“ außerdem Arbeiten von Andreas Urteil, Maria Lassnig, Peter Bischof, Norbert Kricke und Roland Goeschl.

1963 zeigte die Galerie Rotloff in Karlsruhe seine jüngsten Arbeiten. Im Sommer waren Prachenskys Bilder bei der Jahresausstellung des **Deutschen Künstlerbunds** in Stuttgart zu sehen. Zusammen mit Otto Götz wurde ihm eine sehr repräsentative Wand überlassen. Die Gruppe „Galerie St. Stephan“ nahm an der großen **Kunstaussstellung in München** teil. Im Anschluss stellten sie ihre Bilder auch in der Münchner Galerie **Otto van de Loo** vor. Otto Breicha organisierte die Ausstellung „Österreichische Kunst seit 1945 – Die wirkenden Kräfte“ in der **Galerie nächst St. Stephan**, die Arbeiten der „Gruppe“, Alfred Kubin, Herbert Boeckl, Fritz Wotruba, u.v.m. zeigte. Die Weihnachtsausstellung präsentierte die „Gruppe“ Andreas Urteil, Kiki Kogelnik, Joannis Avramidis, Mark Tobey und Cy Twombly.

1964 stellte die **Galerie nächst St. Stephan** Prachenskys neueste Werke in einer Personale vor und der Künstler beteiligte sich an einer Ausstellung der **Galerie Sothman** in Amsterdam.

1965 präsentierte die **Galerie Schüler** in Berlin eine Einzelausstellung; auch in der Ausstellung „Österreichische Kunst“ in Zagreb und der „Großen Kunstaussstellung“ in München waren Prachenskys Werke vertreten.

1966 hatte Prachensky eine Personale in der **Galerie nächst St. Stephan** und war außerdem an zahlreichen Gruppenausstellungen beteiligt: in der **Akademie der bildenen Künste** (Berlin), der **Galerie Schüler** (Berlin), an der „Großen Kunstaussstellung München“ und der Ausstellung „2ème Salon International des Galeries pilotes“ in Lausanne. Darüber hinaus publizierte Will Grohmann das Buch „Kunst unserer Zeit“, dessen Umschlag ein Bild Prachenskys zeigt.³³⁸

1967 veranstaltete die **Galerie Marktgas** in Salzburg eine Personale mit Prachensky und er war bei Ausstellungen in der **Wiener Secession** und im **Kunstverein Hannover**, sowie bei der **Weltausstellung** in Montreal vertreten.

1968 zeigte das **Los Angeles County Museum of Art** Prachenskys neue

³³⁸ Will Grohmann (Hg.), *Kunst unserer Zeit*. Malerei und Plastik, Köln 1966.

Bilder in einer Gruppenausstellung. Aber auch in seiner Heimat Österreich war er in diesem Jahr an zwei Ausstellungen beteiligt: in der **Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum** in Graz und in der **Galerie nächst St. Stephan**.

1969 war er erneut bei einer Schau im **Los Angeles County Museum of Art** vertreten und beteiligte sich an den Ausstellungen „Creative Austria 20th Century“ im **Art-Museum Philadelphia** und „Young artists from around the world“ in New York.

1970 war Prachensky an Ausstellungen in der **Galerie Lichter** in Frankfurt, der **Wiener Secession**, der **Galerie Kaiser** in Wien und der **Galerie nächst St. Stephan** beteiligt.

V. Zusammenfassung

1. Stilanalyse

Während seiner Zeit an der Wiener Akademie der Bildenden Künste verfolgte Markus Prachensky vorübergehend eine konstruktivistische Malweise; streng „gebaute“ Bilder, die eindeutig von Piet Mondrians Malerei und durch sein Architekturstudium beeinflusst waren, zeigten eine Auseinandersetzung mit geometrischen Formen. Die komplette Loslösung von einer gegenstandsbezogenen Malweise war somit vollzogen.

Mitte der 50er Jahre folgte eine intensive Phase des Zeichnens; aus den Bewegungen seines Körpers heraus, entwickelte er seine persönliche Handschrift. „Die Schulter, das Ellbogen- und Handgelenk bestimmten bald, wie sich der Pinsel auf der Leinwand zu bewegen hatte. Das war eine so natürliche Problemlösung, dass sein ‚typischer Stil‘ in eigentlich unglaublich kurzer Zeit entstand.“³³⁹ Die festen Strukturen begannen sich nach und nach aufzulösen, die Formen begannen zu leben. Ab sofort war die expressive Geste bestimmender Faktor seiner Bilder.

In dieser Entwicklungsperiode, als die Geste in Aktion trat, fand er auch zu „seinem“ Rot. Die Leidenschaft für diese Farbe sollte ihn sein ganzes Leben lang nicht mehr loslassen. „Es ist die Farbe, in der ich mich am besten ausdrücken kann und mit der ich am meisten hergeben kann. Das spürt man ja. [...] Es ist eine sehr einfache und trotzdem sehr geheimnisvolle Sache.“³⁴⁰ Die Beschränkung auf nur zwei Farben – rot auf schwarz, weiß oder grau - ermöglichte ihm, einen umso temperamentvolleren Duktus in Szene zu setzen.

Die erste Gemäldeserie, die Prachenskys gestisch betonten Stil zeigt, ist ***Rouge différents sur noir – Liechtenstein*** (1956-1957). Er malte massive, rote Farbbahnen, die auf der schwarzen Leinwand besonders intensiv erscheinen. Während diesen Bildern ein nach wie vor tektonischer Eindruck anhaftet, ist der Zyklus ***Rouge sur noir – Gainfarn*** von impulsiven, zarteren Pinselstrichen

³³⁹ **Fleischer 2004.**

³⁴⁰ **Interview 6.**

und einer Steigerung der Dynamik gekennzeichnet. Die nächsten Jahre waren von derselben Tendenz bestimmt.

1959 veranstaltete Prachensky seine erste Malaktion, die „Peinture Liquide“, im Theater am Fleischmarkt in Wien.³⁴¹ Vor Publikum schüttete er literweise rote Farbe über eine riesige Leinwand, wobei der Malakt selbst das Kunstwerk war und die Leinwände im Anschluss zerstört wurden. Mit seiner Malerei hatte diese Performance nichts gemein und stellt folglich eine Ausnahme in seinem Oeuvre dar.

In den 60er Jahren kam es zu einer kontinuierlichen Weiterentwicklung in der Gestaltungsweise Prachenskys. Seine Kompositionen entwickelten sich von einem Bild zum nächsten, wobei er sich stets ausschließlich auf sich selbst bezog. Es entstehen Kunstwerke im informellen Stil, höchst dynamisch und autonom, die innerhalb eines Werkblocks immer Variationen desselben „Sujets“ präsentierten.

In den Zyklen ***Rouge sur blanc – Wolframs-Eschenbach*** und ***Rouge sur gris – Karlsruhe*** tendierte Prachensky zu einer kalligrafisch anmutenden Malweise, doch auch hier ging es um völlig frei erfundene „Zeichen“. Die reduzierte Formensprache, bei der sich die einzelnen Elemente weniger stark und dafür freier auf der Bildfläche bewegen, charakterisieren die Bilder jener Jahre.

Die Serie ***Berlin I-X 1963*** führte gleich mehrere entscheidende Neuerungen ein. Prachensky fügte seinen Darstellungen neben Rot nun auch ein Blau in zwei unterschiedlichen Nuancen bei. Weiters entschied er sich zum ersten Mal seit den ***Liechtenstein***-Bildern für Ölfarben, die er so stark verdünnte, dass er einen aquarellhaften, transparenten Eindruck auf der Leinwand erzielte. Die entscheidendste Veränderung stellte jedoch der bewusste Natur- bzw. Objektbezug dar. In den Gemälden des ***Berlin***-Zyklus verarbeitete Prachensky etwa Eindrücke einer indischen Mandorla und der Vulva.

In den ***Solituden*** (1964-1965) fand er zurück zu einem tektonischen Bildaufbau und ergänzte seine Kompositionen um monochrom gestaltete Flächen. Auch das Landschaftliche spielte in diesen Arbeiten eine große Rolle; 1963 hatte Prachensky Wolfgang Hollegha auf dem Rechberg besucht und sich dort intensiv mit der natürlichen Umgebung auseinandergesetzt.

In den Bildern der Serie ***Ohne Titel*** (1966) entwickelte Prachensky einen flächigen Stil und

³⁴¹ Im Jahr darauf wiederholte er die „Peinture Liquide“ im Stadtheater von Aschaffenburg.

nahm seinen persönlichen Gestus stark zurück. In den **Rechberg**-Gemälden (1966) ist dieser Eindruck verstärkt wiedergegeben: präzise umrissene, flächige Formen bestimmen seine Darstellungen. Eine Beeinflussung durch den „Hard Edge“ ist deutlich ablesbar. Die erhalten gebliebenen Vorzeichnungen belegen, dass es sich hierbei um das Ergebnis im Vorfeld skizzierter Kompositionen handelt.

In Kalifornien (1967-1970) wurde Prachensky nachhaltig von der Wüste und deren abgeschliffenen Gesteinsformationen inspiriert, was zu einer Beruhigung in seinem künstlerischen Ausdruck führte. Die **California Paintings** (1968-1969) sind von einer schablonenartigen Malweise und extrem scharfen Konturen geprägt. Durch den gleichmäßigen Farbauftrag ist keine Malspur im Bild enthalten, die persönliche Gestik ist bis auf die wenigen Farbspritzer ausgeschaltet. Die Arbeiten jener Jahre sind erneut auf die Farbe Rot beschränkt: „Später [Anm. in den Berlin-Bildern aus 1963] habe ich dann noch versucht eine zweite Farbe hinzuzufügen, nur um wieder hineinzufallen ins pralle Rot, in das fette, pralle, dicke Rot.“³⁴²

1. Resümee

Um ein abstraktes Kunstwerk zu schaffen, gab es für Kandinsky drei grundlegend verschiedene Herangehensweisen: während für ihn Impressionen äußere Eindrücke abbilden, entstehen Improvisationen spontan und unbewusst. Kompositionen hingegen entwickeln sich erst im Zuge einer längeren Auseinandersetzung, etwa in Form von Entwürfen, und werden vom Maler bewusst umgesetzt.³⁴³ Betrachtet man Prachenskys Schaffen der 50er und 60er Jahre unter diesem Gesichtspunkt, ist seine Gestaltungsweise der letzteren Methode zuzuordnen.

Prachensky benötigt mehrere Monate, um zu seinen künstlerischen Lösungen zu gelangen: „Ich bin relativ rasch beim Arbeiten, aber ich brauche irrsinnig lange

³⁴² Schurian (Film) 2008.

³⁴³ Kandinsky 1912, S. 142.

zum Vorbereiten.“³⁴⁴ Das Entwerfen von Skizzen - zuerst mit Bleistift, später dann schon farbig gestaltet – ist ein wesentlicher Arbeitsabschnitt, der ihm hilft, seine ersten Formideen zu Papier zu bringen. In einem weiteren Schritt übersetzt er die konkreter gewordene Vorstellung auf größere Formate, zumeist in Form von Gouachen. Was nach dieser Phase der Formensuche Bestand hat, wird anschließend auf seine großformatigen Bildträger übertragen. „Das umzusetzen ist eine ziemliche Denkarbeit; viele Rädchen greifen ineinander, bis es endlich soweit ist, dass es funktioniert. [...] Dieses ‚Komprimierte‘ muss ich dann auf die von mir gewählte Größe der Fläche bringen. Es muss also bereits fertig sein, bevor ich zu malen beginne.“³⁴⁵ Der Malakt selbst fordert von ihm höchste Konzentration, denn in seiner Malerei kann nichts korrigiert werden. Jeder Pinselschlag ist entscheidend.

Dass Prachenskys Bilder nicht spontan entstehen, sondern das Ergebnis einer im Vorhinein festgelegten bzw. verinnerlichten Komposition darstellen, betonte 1960 auch Msgr. Otto Mauer in seinem Vorwort zur Ausstellung in der **Galerie 1959**:

„Prachensky macht aus der Willentlichkeit seines Arbeitsvorganges keinen Hehl; was entsteht, sind sehr freie, einfallsreiche Gebilde, die große Möglichkeiten mit sparsamsten Elementen der Farbe entfalten; manchmal ballen sie sich zum Signet [...] und alliterieren in diesem Fall an fernöstlichen Schriftzeichen; dann wieder ziehen sie in mächtigem Duktus ihre astronomischen Bahnen, um rasch wieder den Charakter des menschlichen Gestus anzunehmen.“³⁴⁶

Obwohl seine Malerei also einen äußerst dynamischen, impulsiven Eindruck vermittelt, ist sie dennoch Resultat einer wohldurchdachten, kompositorischen Idee. Der enge formale Zusammenhang, der zwischen den Arbeiten auf Papier und den fertigen Gemälden besteht, bezeugt seine die Überlegtheit seines Malvorgangs.

Während des Malaktes liegt seine Leinwand auf dem Boden, was vor allem ein ungewolltes Verrinnen der Farbe vermeiden soll. Um seine Bilder realisieren zu können, hat er seine handwerklichen Fertigkeiten perfektioniert. „Natürlich ist nicht jeder Tupfen zu kontrollieren, das ist nicht möglich, aber das große Ganze

³⁴⁴ **Schurian (Film) 2008.**

³⁴⁵ **Interview 1.**

³⁴⁶ **Mauer 1960, S. 58.**

beherrsche ich zu 100 Prozent.“³⁴⁷ Die Synthese von Kontrolle und Spontaneität hat er meisterhaft im Griff - denn auch das Zulassen von Zufälligem, das seine Bilder in seinen Augen erst lebendig macht, wird stets überwacht. „Es gibt natürlich ein technisches Wissen, das von Stufe zu Stufe tiefer wird. [...] Das Entscheidende an einem Bild aber muss immer wieder erkämpft werden, jedesmal neu.“³⁴⁸

Dass er sich auf Gegenständlichkeiten bezog, die er im Zuge eines geistigen Verdichtungsprozesses in seine abstrakte Formensprache transformierte, machte sich seit dem Werkblock **Berlin I-X 1963** bemerkbar. Er wollte auf die Natur reagieren „anstatt Innerlichkeiten zu replizieren“³⁴⁹ und verknüpfte in der Folge verschiedene Inhalte, wie Landschaft und weibliche Körperformen, die er zu abstrakten Bildwelten verarbeitete.

Das fertige Bild zeigt im Ergebnis kein Abbild von Realität und auch nicht zwingend abstrahierte Elemente, sondern eine vollkommen autarke Komposition. „Man nimmt etwas auf von der Welt, das hat man dann in sich. Was ich daraus mache, ist aber nicht eine Reproduktion des Wahrgenommenen, sondern wird neu geschaffen. Es ist so eigenständig wie das, was ich als Realität erlebt habe.“³⁵⁰ Offenbar hatte schon in früheren Jahren eine unbewusste Aufnahme äußerer Realitäten stattgefunden, die der Künstler jedoch nicht klar definieren kann. „Es gab immer Ansatzpunkte und zwar geistige Ansatzpunkte. Ungesehenes Gesehenes oder Gesehenes Gesehenes und Gesehenes Gemaltes, [...]“³⁵¹ Eine Ausnahme bilden die Gemälde der **Liechtenstein**-Serie. Viele Jahre nach deren Entstehung, als Prachensky eine Fotografie der Dolomiten in einem Merian-Heft erblickte, fühlte er sich sogleich an seine Ausflüge mit dem Vater in die Südtiroler Berge erinnert. Dort hatte er in seiner Jugend eine ganz bestimmte Felsformation gezeichnet und diese Impressionen schlugen sich scheinbar in seinen ersten informellen Bildern nieder.

³⁴⁷ Zitat nach Prachensky in: **Schurian (Film) 2008**.

³⁴⁸ Zitat nach Prachensky in: **Iden 2004**, S. 29.

³⁴⁹ **Fleischer 2000**, S. 14.

³⁵⁰ Zitat nach Prachensky in: **Iden 2004**, S. 28.

³⁵¹ **Interview 5**.

Mit vierundzwanzig Jahren hatte Prachensky sehr früh zu seinem persönlichen Stil gefunden und blieb der gestischen Abstraktion bis heute treu.³⁵² So unterstreicht auch Heinz Ohff „[...]“, wie konsequent Prachensky seinen Weg gegangen ist, ohne nach rechts oder links auf die wechselnden Moden zu schielen. Aber auch ohne sich zu wiederholen, extrem abwechslungsreich und voller Variationen, die bei ihm unerschöpflich sind. Kaum einer, der sich auf ein derart konsequentes und demgemäß relativ enges Feld eingelassen hätte. Und keiner, der aus ihm immer wieder eine ganze Welt zu bauen verstanden hatte“³⁵³.

Prachenskys Malerei innerhalb der internationalen Kunstgeschichte zu positionieren, gestaltet sich als schwierig, denn die verspäteten Entwicklungen im Österreich der Nachkriegszeit betrafen auch das Informel. Günther Rombold, Theologe und Herausgeber der Zeitschrift „Kunst und Kirche“ von 1991 bis 1999, äußert hierzu: „[...] Arnulf Rainer, Josef Mikl, Wolfgang Hollegha, Markus Prachensky, der österreichische Beitrag zu dem, was pauschal abstrakter Expressionismus, Tachismus, Informel genannt [...] wird. Ihre Formulierungen sind [...] zu individuell bedingt, lassen sich nicht nahtlos in internationale Malerei einfügen.“³⁵⁴

Die Literatur erwähnt Prachensky oftmals im Zusammenhang mit den Tachisten oder bezeichnet ihn gar als solchen.³⁵⁵ Da der „Tachismus“ jedoch das unkontrollierte Malen zum Inhalt hatte, kann seine Kunst keinesfalls mit diesem in direkte Verbindung gebracht werden. „Automatismus hat mit meiner Malerei nichts zu tun. [...] Ich habe immer sehr großen Wert darauf gelegt, dass meine Bilder einen bestimmten Aufbau haben, auch in den ganz frühen Arbeiten. [...] Die Form war mir immer wichtig.“³⁵⁶

Seine Reisen ins Ausland - nach Frankreich, Deutschland und Kalifornien - sowie der Kontakt zu vielen anderen zeitgenössischen, abstrakten Künstlern, haben seine Ausdrucksweise nicht unbeeinflusst gelassen. Es handelte sich allerdings niemals um die direkte Rezeption bestimmter Tendenzen, sondern nur um Anregungen, die ihn zu Neuinterpretationen veranlassten. Rein äußerlich besteht eine Verwandtschaft zu den Bildern des französischen „Tachismus“ und des

³⁵² Die kurzzeitige Unterbrechung in den späten 60er Jahren ausgenommen.

³⁵³ Ohff 1994, s.p.

³⁵⁴ Zitat nach Günther Rombold in der Zeitschrift: *Kunst und Kirche. Junge Kunst in Österreich*, Bd. 4, Köln/Linz 1984, S. 229.

³⁵⁵ Siehe etwa: Espenhahn 1979, S. 24; Ohff 1965, S. 72; Smola 2004, S. 49.

³⁵⁶ Nur seine beiden Malaktionen (1959 u.1960) stellen eine Ausnahme dar. Interview 5.

amerikanischen „Abstrakten Expressionismus“; seine Herangehensweise ist jedoch eine vollkommen andere. Und auch die Kompositionen der späten 60er Jahre, die angeregt durch den „Hard Edge“-Stil, in einer scharf umrissenen Flächenmalerei mündeten, weisen auch viele Unterschiede zu diesem auf. Laut Peter Iden hat sich Prachensky mit der Beschränkung auf die Farbe Rot „gegenüber dem französischen und deutschen Informel wie gegenüber dem amerikanischen Action Painting, eine besondere Position erarbeitet [...], die er bis heute eigenwillig und eigenständig behauptet.“³⁵⁷

Abschließend kann gesagt werden, dass sich Prachensky in den 50er und 60er Jahre zwar durchaus mit zeitgenössischen Stilausprägungen auseinandersetzte, diese Tendenzen aber niemals so weit verfolgte, als dass er einer dieser Bewegungen konkret zugeordnet werden könnte.

³⁵⁷ Iden 2007, S. 10.

VI. Anhang

1. Bibliografie

Ackermann/Schmied 1999

Marion Ackermann/Wieland Schmied, *Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*, München [u.a.] 1999.

Baum 2006

Peter Baum, *Otto Mauer - Impulsgeber und Vermittler der Avantgarde*, in: Otto Mauers Avantgarde – retrospektiv, aktuell (Kat. Ausst., Galerie Kovacek, Wien 2006) Wien 2006, S. 6 - 9.

Bayl 1960

Friedrich Bayl, *Bilder unserer Tage*, Köln 1960.

Belgin 1997

Tayfun Belgin (Hg.), *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Köln 1997.

Bichler 2004

Susanna Bichler, *Wolfgang Hollegha. Studien zu seinem Werk seit den 1950er Jahren*, phil. Diss. (ms.), Wien 2004.

Böhler 2003

Bernhard A. Böhler, *Monsignore Otto Mauer: ein Leben für Kunst und Kirche*, Wien 2003.

Bowness 1998

Alan Bowness, *Die Kunst der Moderne*, München 1998.

Breicha/Fritsch 1967

Otto Breicha/Gerhard Fritsch (Hg.), *Aufforderung zum Misstrauen*, Salzburg 1967.

Breicha 2002

Otto Breicha, *Starke Lebenszeichen*, in: Markus Prachensky (Kat. Ausst., Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck Dez. 2006 – Jan. 2007) Innsbruck 2007, S. 42-50.

Brion 1960

Marcel Brion, *Geschichte der abstrakten Kunst*, Köln 1960.

Costa / Hohenauer / Hörmann 1994

Othmar Costa / Gottfried Hohenauer/Magdalena Hörmann, *Kultur der Fünfzigerjahre in Tirol*, hg. von der Tiroler Künstlerschaft, Innsbruck 1994.

Crispoli 1974

Enrico Crispolti (H.), *Europäische Avantgarde nach 1945*, München 1974.

Damus 2000

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

De la Motte 1979

Manfred de la Motte, *Rot - oder die Veränderung*, in: Markus Prachensky (Kat. Ausst., Kunstverein Hannover, Hannover 1970) Hannover 1970, S. 7.

De la Motte 1979/2

Manfred de la Motte, *Äußerstes*, in: Markus Prachensky (Kat. Ausst., Galerie Hennemann, Bonn 1979) Bonn 1979, S. 10-11.

De la Motte 2004

Manfred de la Motte, *Die Ordnung der Offenheit, Markus Prachensky rot auf schwarz – rot auf weiß. Bilder* (Kat. Ausst., Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 4.4.-31.5.2004) Wien 2004, S. 93-100.

Dempsey 2002

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

Engholm 2000

Björn Engholm, *Ästhetische Interventionen*, in: Markus Prachensky. Berlin 2000 (Kat. Ausst., Willy-Brandt-Haus, Berlin 17.Nov. - Mitte Dez. 2000/Galerie Georg Nothelfer, Berlin 18. Nov. - Ende Jan. 2000/Galerie Ulysses, Wien 2.Dez. – 15.Feb. 2001) Wien 2000, S. 7.

Espenhahn 1979

L. Espenhahn, *Freie Entfaltung der Farbe und der Form*, (Kurier, Wien am 23.02.1979) abgedruckt in: Markus Prachensky (Kat. Ausst., Galerie Hennemann, Bonn Oktober 1979) Bonn 1979.

Fehr 2000

Michael Fehr (Hg.), *Die Farbe hat mich. Positionen zur nicht-gegenständlichen Malerei*, Essen 2000.

Feuerstein 1965

Günther Feuerstein, *Moderne Kunst in Österreich*, Wien [u.a.] 1965.

Fillitz / Schmied 2002

Hermann Fillitz / Wieland Schmied (Hg.), *20. Jahrhundert. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 6, München 2002.

Fleck 1982

Robert Fleck, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954 -1982*. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Wien 1982.

Fleischer 1979

Wolfgang Fleischer, *Die Reise des Markus P.*, in: Markus Prachensky (Ausst. Kat., Galerie Hennemann, Bonn Oktober 1979) Bonn 1979, S. 161-189.

Fleischer 1990

Wolfgang Fleischer, *Die Reise des Markus P.* (erweiterte Version), in: Markus Prachensky (Ausst. Kat., Galerie Ulysses, Wien 1990) Wien 1990, S. 5-30.

Fleischer 2000

Wolfgang Fleischer, *Maler und Reisender*, in: Markus Prachensky. Berlin 2000 (Kat. Ausst., Willy-Brandt-Haus, Berlin 2000/Galerie Georg Nothelfer, Berlin 2000/Galerie Ulysses, Wien 2001) Wien 2000, S. 11-22.

Fleischer 2004

Wolfgang Fleischer, *California revisited oder die Arnolfnini Hochzeit*, in: Markus Prachensky rot auf schwarz – rot auf weiß (Ausst. Kat., Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 2004) Wien 2004, S. 161-168.

Frese 1998

Anette Frese, *Auf dem Weg zu Informel*, in: **Frese/Gercke/Zuschlag 1998**, S. 12 – 37.

Frese/Gercke/Zuschlag 1998

Anette Frese/Hans Gercke/Christoph Zuschlag(Hg.), *Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen*, Köln 1998.

Fuchs 2002

Rudi Fuchs, *Für Meister Prachensky*, in: Markus Prachensky rot auf schwarz – rot auf weiß. Bilder (Kat. Ausst., Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 2004) Wien 2004, S. 193-195.

Gassen 1998

Richard W. Gassen, *Kunst im Aufbruch. Abstraktion 1945-1959*, Ostfildern-Ruit 1998.

Giraldi-Haller 1996

Katharina Giraldi Haller, *Studien zu Josef Mikl*, Wien 1996. Phil. Diss. (ms.), Wien 2004.

Greenberg 1997

Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997.

Grosenick / Hess 2005

Barbara Hess/Uta Grosenick (Hg.), *Abstrakter Expressionismus*, Köln [u.a.] 2005.

Grohmann 1966

Will Grohmann (Hg.), *Kunst unserer Zeit. Malerei und Plastik*, Köln 1966.

Guéguen 1957

Pierre Guéguen, *Rot und Schwarz oder Stendhal tachistisch*, in: Markus Prachensky (Ausst. Kat., Kunstverein Hannover, Hannover 1970) Hannover 1970, S. 30-31.

Habarta 1996

Gerhard Habarta, *Frühere Verhältnisse. Kunst in Wien nach 1945*, Wien 1996.

Hauser 1979

Krista Hauser, *Rote Reise durch 25 Jahre*, erschienen in der Tiroler Tageszeitung, Innsbruck, 02.03.1979, abgedruckt in: Markus Prachensky (Ausst. Kat., Galerie Hennemann, Bonn Oktober 1979) Bonn 1979, S. 22.

Iden 1978

Peter Iden, *Zeugnisse der Unruhe*, in: Markus Prachensky. Arbeiten 1956-1977 (Ausst. Kat., Galerie Ulysses, 1978 Wien), Wien 1978, s.p.

Iden 1979

Peter Iden, *...sollst stets die Stadt meiner Träume sein*, in: Markus Prachensky (Ausst. Kat., Galerie Hennemann, Bonn Oktober 1979) Bonn 1979, S. 20.

Iden 1979/2

Peter Iden, *Prosa für Prachensky*, in: Markus Prachensky (Ausst. Kat., Kunstverein Hannover, Hannover 1970) Hannover 1970, S. 10-15.

Iden 2004

Peter Iden, Das Glück ein Maler zu sein, in: Markus Prachensky rot auf schwarz – rot auf weiß. Bilder (Ausst. Kat., Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 2004) Wien 2004, S. 25-31.

Iden 2004/2

Peter Iden, *Anlanden, wo?*, in: Markus Prachensky rot auf schwarz – rot auf weiß. Bilder (Ausst. Kat., Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 2004) Wien 2004, S. 196.

Iden 2007

Peter Iden, *Was sich ändert und was bleibt*, in: Prachensky – frühe und späte Werke (Ausst. Kat., Essl-Museum-Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg 2007), Klosterneuburg 2007, S. 8-13.

Kandinsky 1912

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München 1912.

Kandinsky 1918

Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, Moskau 1918.

Kinzel-Berchtold 1989

Susanne Kinzel-Berchtold, *Untersuchungen zur Kunsttheorie der frühen Abstrakten - Kandinsky, Mondrian, Malewitsch*, phil. Diss. (ms.), Wien 1989.

Lützelner 1961

Heinrich Lützelner, *Abstrakte Malerei. Bedeutung und Grenze*, Gütersloh 1961.

Mauer 1960

Otto Mauer, ... und die Malerei von Markus Prachensky. Vorwort zur Ausstellung in der Galerie 59 in Aschaffenburg, 1960, abgedruckt in: Markus Prachensky (Kat. Ausst., Kunstverein Hannover, Hannover 1970) Hannover 1970, S. 54-58.

Müller 1976

Hans Jürgen Müller, *Kunst kommt nicht von Können*, hg. vom Institut für moderne Kunst, Stuttgart 1976.

Nagler 1989

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

Nagler 2000

Gabriela Nagler, *Farbenlust und Formgedanken*, in: Farbenlust und Formgedanken. Abstrakte Wege in Österreich 1900-2000 (Ausst. Kat., Frauenbad, Baden bei Wien 16.12.2000-25.2.2001/Alpen-Adria-Galerie, Klagenfurt 8.3.-29.4.2001/ Universität für Angewandte Kunst, Wien 24.5.-21.7.2001), Wien 2000, S.7-11.

Natter 1994

Tobias Natter, *Die österreichische Malerei*, in: Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), *Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre*, (Ausst. Kat., Oberes Belvedere/Atelier im Augarten, Wien 26.10.1994- 26.2.1995), Wien 1994, S. 101-105.

Ohff 1965

Heinz Ohff, *Katalogvorwort zur Ausstellung Markus Prachensky in der Galerie Schüler*, 1965, abgedruckt in: *Markus Prachensky* (Kat. Ausst., Galerie Hennemann, Bonn 1979) Bonn 1979, S. 72.

Ohff 1994

Heinz Ohff, *Aus Chaos wird Harmonie*, in: Prachensky (Kat. Ausst., Galerie Jaspers, München 1994) München 1994, s.p.

Prachensky 1957

Markus Prachensky, *Manifest*, Text im Katalog zur Ausstellung in der Wiener Secession 1957, abgedruckt in: (Kat. Ausst., Kunstverein Hannover, Hannover 1970) Hannover 1970, S. 18.

Prachensky / Rainer 1958

Markus Prachensky / Arnulf Rainer, *Architektur mit den Händen*, Text vom 3.7.1958, abgedruckt in: (Kat. Ausst., Kunstverein Hannover, Hannover 1970) Hannover 1970, S. 18.

Prachensky 1961

Markus Prachensky, *Retournons à la peinture*. Manifest der Malerei, Aschaffenburg April 1961, in: *Markus Prachensky* (Kat. Ausst., Kunstverein Hannover, Hannover 1970) Hannover 1970, S. 20.

Prachensky 1979

Markus Prachensky, *Ist ungegenständlich abstrakt?*, in: Markus Prachensky (Kat. Ausst., Galerie Hennemann, Bonn 1979) Bonn 1979, S. 44.

Prachensky 2007

Markus Prachensky, *Farnesina Dixie*, in: Imperium Romanum (Kat. Ausst., Galerie Ulysses, Wien 2007) Wien 2007, s.p.

Ragon 1957

Michel Ragon, *Das Abenteuer der abstrakten Kunst. Gestalten und Ergebnisse der Pariser Schule*, Darmstadt u.a. 1957.

Rapp 1964

P. Urban Rapp, *Die Kirche von Ruhstorf*, Aufsatz in der Oktober-Ausgabe der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ 1964, abgedruckt in: Markus Prachensky (Kat. Ausst., Kunstverein Hannover, Hannover 1970) Hannover 1970, S. 48-52.

Reißer/Wolf 2003

Ulrich Reißer/Norbert Wolf (Hg.), *Kunst Epochen. 20. Jahrhundert*, Bd.12, Ditzingen 2003.

Richter 1991

Horst Richter, *Malerei unseres Jahrhunderts*, Köln 1991.

Rombold 1979

Günter Rombold, *Sei gelobt durch Bruder Feuer*, erschienen in der Zeitschrift „kunst und kirche“, in Heft 2, Linz/Donau, 1978, abgedruckt in: Markus Prachensky (Kat. Ausst., Galerie Hennemann, Bonn 1979) Bonn 1979, S. 50-53.

Ruhrberg 1965

Karl Ruhrberg, *Der Schlüssel zur Malerei von heute*, Düsseldorf [u.a.] 1965.

Ruhrberg 1992

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

Rychlik 1989

Otmar Rychlik, *Maß der Zeit*, in: Markus Prachensky. Retrospektive 1954 - 1988 (Kat. Ausst., Galerie Krinzinger, Innsbruck 1989) Innsbruck 1989, S. 5-11.

Sailer 2007

John Sailer, *Fünf Jahrzehnte Freundschaft*, in: Markus Prachensky. Imperium Romanum (Kat. Ausst., Galerie Ulysses, Wien 2007) Wien 2007, s.p.

Sch. 1970

F. Sch., *Demonstration in Rot*, Süddeutsche Zeitung, München, 27.05.1960, abgedruckt in: Markus Prachensky (Kat. Ausst., Kunstverein Hannover, Hannover 1970) Hannover 1970, S. 42-43.

Schmied 1974

Wieland Schmied, *Malerei nach 1945*, Frankfurt am Main/Wien u.a. 1974.

Schmied 1996

Wieland Schmied, *Ein Land mit Eigenschaften. Notizen zur Malerei in Österreich 1945-1995*, in: *Malerei in Österreich. 1945 - 1995* (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1. 3.– 7. 7. 1996) München u.a. 1996, S. 26 – 58.

Schröder 2000

Klaus Albrecht Schröder, *Der Klang der Bilder*, in: Markus Prachensky (Ausst. Kat., Akademie der bildenden Künste, Wien 2000) Wien 2000, S. 8-11.

Seuphor 1957

Michel Seuphor, *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München u.a. 1957.

Smola 2004

Franz Smola, *Markus Prachensky. „Revolutionsetüden am laufenden Band“*. *Markus Prachenskys „rote“ Phase und die Öffentlichkeit*, in: Markus Prachensky *rot auf schwarz – rot auf weiß* (Ausst. Kat., Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 2004) Wien 2004, S. 45-71.

Sotriffer 1984

Kristian Sotriffer (Hg.), *Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Malerei von 1880 bis zur Gegenwart*, Wien 1984.

Stadler 1964

Wolfgang Stadler, *Was sagt uns die moderne Malerei? Vom Impressionismus zum Tachismus*, Freiburg i. Br. u.a. 1964.

Steininger 2006

Florian Steininger, *Wenn Geste Form annimmt*, in: Otto Mauers *Avantgarde – retrospektiv, aktuell* (Kat. Ausst., Galerie Kovacek, Wien 2006) Wien 2006, s.p.

Thomas 1971

Karin Thomas, *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1971.

Wedewer 2007

Rolf Wedewer, *Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung*, München u.a. 2007.

Ausstellungskataloge:

Kat. Ausst. Kunstverein Hannover 1970

Markus Prachensky (Kat. Ausst., Kunstverein Hannover, Hannover 29. August – 27. September 1970) Hannover 1970.

Kat. Ausst. Galerie Ulysses 1978

Gabriele Wimmer (Hg.), *Markus Prachensky. Arbeiten 1956-1977* (Kat. Ausst., Galerie Ulysses, 1978 Wien), Wien 1978.

Kat. Ausst. Galerie Hennemann 1979

Manfred de la Motte (Hg.), *Markus Prachensky* (Kat. Ausst., Galerie Hennemann, Bonn Oktober 1979) Bonn 1979.

Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste 1979

Markus Prachensky. Retrospektive 1953 – 1978 (Kat. Ausst., Akademie der bildenden Künste, Wien 1979) Wien 1979.

Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz /Staatliche Kunsthalle Baden-Baden /Städtisches Kunstmuseum Bonn /Museum moderner Kunst 1980

Dieter Honisch (Hg.), *Arnulf Rainer*, (Kat. Ausst., Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 20. 11. 1980 – 1. 2. 1981, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 13. 2. – 26. 4. 1981, Städtisches Kunstmuseum Bonn, 5. 5. – 21. 6. 1981, Museum moderner Kunst, Wien 11. 9. – 2. 11. 1981) Berlin 1980.

Ausst. Kat. Wiener Secession 1986

Kristian Sottriffer, *Zeichen und Gesten*, hg. von Otmar Rychlik (Kat. Ausst., Wiener Secession, Wien 28.8-28.9.1986), Wien 1986.

Kat. Ausst. Galerie Krinzinger 1989

Markus Prachensky. Retrospektive 1954 - 1988 (Kat. Ausst., Galerie Krinzinger, Innsbruck 1989) Innsbruck 1989.

Kat. Ausst. Galerie Ulysses 1990

Markus Prachensky (Kat. Ausst., Galerie Ulysses, Wien 1990) Wien 1990.

Kat. Ausst. Kunstforum /Museum der bildenden Künste 1991

Ingrid Brugger / Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Das Jahrzehnt der Malerei. Österreich 1980 – 1990. Sammlung Schömer* (Kat. Ausst., Kunstforum, Wien 30.08. – 20.10.1991, Museum der bildenden Künste, Budapest 4.06. – 02.08.1992), Wien 1991.

Kat. Ausst. Kunstverein Horn/Künstlerhaus Klagenfurt/Museum Moderner Kunst Passau/Galerie der Stadt Aschaffenburg 1992

Herbert Boeckl/Gabriele Nagler, *Malerei der Widerstände. Wiener Positionen 1945-55*, hg. von der Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst (Kat. Ausst., Kunstverein Horn 1992, Künstlerhaus Klagenfurt 1992, Museum Moderner Kunst Passau 1992, Galerie der Stadt Aschaffenburg 1993), Wien 1992.

Kat. Ausst. Galerie Elisabeth & Klaus Thoman 1993

Klaus Thoman (Hg.), *Markus Prachensky. Werke 1953-1993* (Kat. Ausst., Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck Dez. 1993 – Jan. 1994) Innsbruck 1993.

Kat. Ausst. Galerie Jaspers 1994

Prachensky (Kat. Ausst., Galerie Jaspers, München 1994) München 1994.

Kat. Ausst. Oberes Belvedere/Atelier im Augarten 1994

Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), *Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre* (Kat. Ausst., Oberes Belvedere/Atelier im Augarten, Wien 26.10.1994- 26.2.1995), Wien 1994.

Kat. Ausst. Künstlerhaus 1996

Wieland Schmied (Hg.), *Malerei in Österreich. 1945 - 1995* (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 01.03.–07.07.1996) München u.a. 1996.

Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1996

Friedrich Achleitner / Peter Baum, *Kunst aus Österreich 1896 - 1996* (Kat. Ausst., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996) München/New York 1996.

Kat. Ausst. Neue Galerie der Stadt Linz/Kulturhaus Graz/Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1997

Neue Galerie der Stadt Linz/Galerie Ulysses (Hg.), *Markus Prachensky Retrospektive. Gemälde 1975 –1997* (Kat. Ausst., Neue Galerie der Stadt Linz, 20.3-17.5.1997/Kulturhaus Graz, Aug.-Sept. 1997, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 19.11.1997-11.1.1998) Linz/Wien 1997.

Kat. Ausst. Willy-Brandt-Haus/Galerie Georg Nothelfer/Galerie Ulysses 2000

Galerie Ulysses (Hg.), *Markus Prachensky. Berlin 2000* (Kat. Ausst., Willy-Brandt-Haus, Berlin 17.Nov. - Mitte Dez. 2000/Galerie Georg Nothelfer, Berlin 18. Nov. - Ende Jan. 2000/Galerie Ulysses, Wien 2.Dez. – 15.Feb. 2001) Wien 2000.

Kat. Ausst. Akademie der Bildenden Künste 2000

Markus Prachensky. *Die Akademiejahre. Bilder 1983 - 2000* (Kat. Ausst., Akademie der Bildenden Künste, Wien 2000) Wien 2000.

Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 2001

Karin Sagner-Düchting (Hg.), *Claude Monet und die Moderne* (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001-2002), München u.a. 2001.

Kat. Ausst. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie 2002

Sigrid Hofer (Hg.), *Entfesselte Form – 50 Jahre Frankfurter Quadria* (Kat. Ausst., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 2001- 2002), Frankfurt am Main/Basel 2002.

Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere 2002

Markus Prachensky. *Eine Retrospektive* (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 17.4.-23.6.2002) Wien 2002.

Kat. Ausst. Kunstsammlungen Chemnitz 2004

Galerie Ulysses (Hg.), *Markus Prachensky rot auf schwarz – rot auf weiß. Bilder* (Kat. Ausst., Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 4.4.-31.5.2004) Wien 2004.

Kat. Ausst. Sammlung Essl im Schömerhaus 2004

Andreas Hoffer, *St. Stephan: Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Markus Prachensky, Arnulf Rainer* (Kat. Ausst., Sammlung Essl im Schömer-Haus, Klosterneuburg/Wien 12.12.2003 - 09.01.2005) Klosterneuburg/Wien 2004.

Kat. Ausst. Galerie Elisabeth & Klaus Thoman 2006

Markus Prachensky. *Werke 1953 – 2006* (Kat. Ausst., Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck Dezember 2006 – Jänner 2007) Innsbruck 2006.

Kat. Ausst. Galerie Kovacek 2006

Regine Kovacek (Hg.), *Otto Mauers Avantgarde - retrospektiv, aktuell . Hollegha-Mikl-Prachensky-Rainer* (Kat. Ausst., Galerie Kovacek, Wien 2006), Wien 2006.

Kat. Ausst. Essl-Museum 2007

Prachensky – frühe und späte Werke (Kat. Ausst., Essl-Museum-Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg 2007), Klosterneuburg 2007.

Kat. Ausst. Galerie Ulysses 2007

Galerie Ulysses (Hg.), *Markus Prachensky. Imperium Romanum* (Kat. Ausst., Galerie Ulysses, Wien 2007) Wien 2007.

Filmmaterial:

Schurian (Film) 2008

TV-Dokumentation von Andrea Schurian (Regie/Autorin), *Markus Prachensky*.
ROT ist die Farbe meines Lebens, Produktion: ORF und Cinecraft, 46 min., Wien
2008.

Interviews:

Interview (1)

Interview mit Markus Prachensky am 24. 07. 2008.

Interview (2)

Interview mit Markus Prachensky am 08. 09. 2008.

Interview (3)

Interview mit Markus Prachensky am 18. 10. 2008.

Interview (4)

Interview mit Markus Prachensky am 21. 11. 2008.

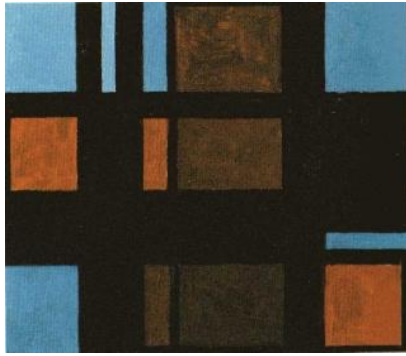
Interview (5)

Interview mit Markus Prachensky am 11. 12. 2008.

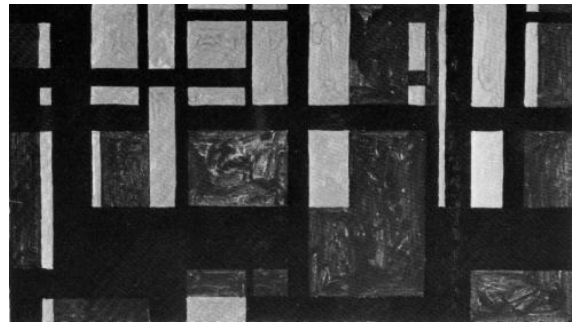
Interview (6)

Interview mit Markus Prachensky am 05. 01. 2009.

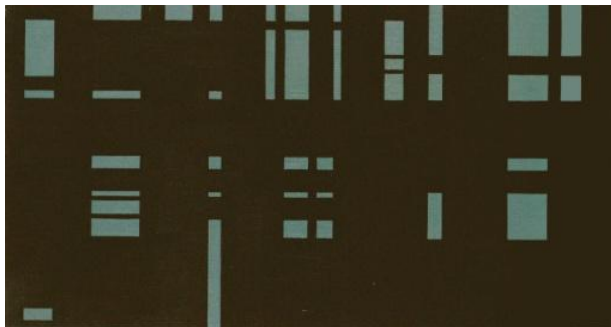
2. Abbildungen



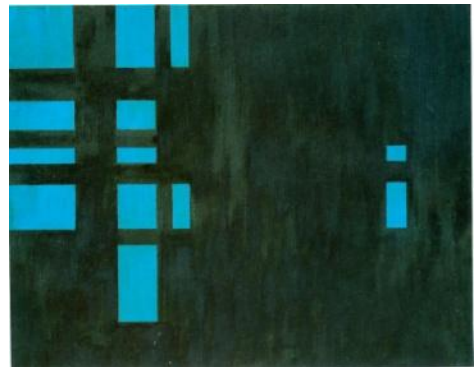
001 **Konstruktivistische Skizze**,
22 x 30cm, 1953



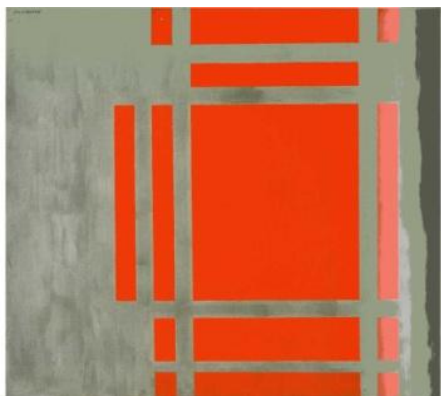
002 **Geometrische Gouache**, 1953



003 **Komposition in hellem Blau**, Öl auf Leinwand,
70 x 130cm, 1954-55



004 **Konstruktion [A]**, Öl auf
Hartfaserplatte, 40 x 50cm, 1954-55



005 **Komposition rot auf grau I**, 73 x 83cm,
1954-55



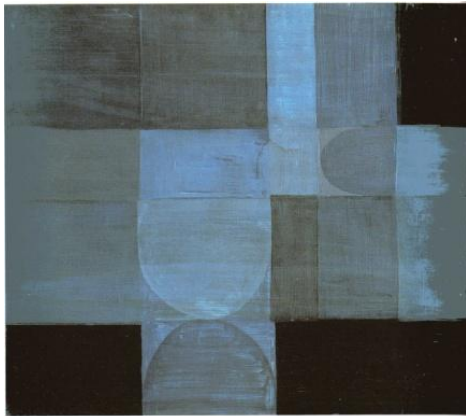
006 **Konstruktion [B]**, Öl auf
Hartfaserplatte, 40 x 50cm, 1954-55



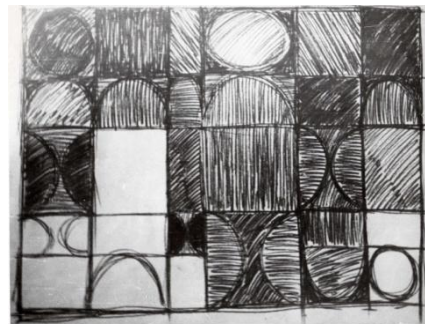
007 **Schwarz und blaue Konstruktion**,
Leinwand, Öl auf Hartfaserplatte, 90 x 120cm, 1954-55



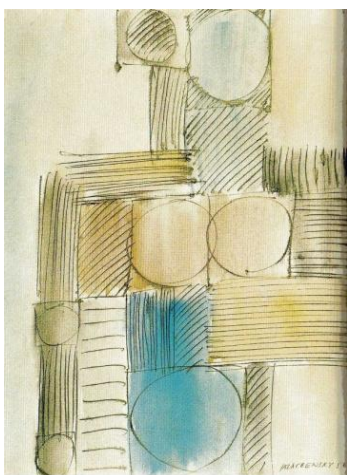
008 **Figuration**, **Öl auf**
87 x 67cm, 1954-55
Sammlung Essl-Fritz Schömer
Ges.m.b.H., Klosterneuburg



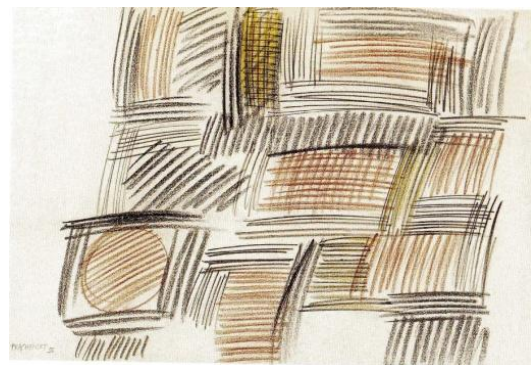
009 **Komposition**, Öl auf Leinwand, 38 x 45cm, 1955
Horst Jeschek



010 **Ohne Titel [a]**, Federzeichnung,
1955



011 **Figuration**, Farbkreidezeichnung,
32 x 24cm, 1955



012 **Formation [a]**, Farbkreidezeichnungen,
32,5 x 48cm, 1956



013 **Auflockerung**, Pastell, 32,5 x 48cm, 1956



014 **Formation [b]**, Gouache, 1956



015 **Ohne Titel [b]**, Gouache, 1955-56



016 **Ohne Titel [a]**, Gouache, 48 x 65cm, 1956, Liechtenstein



017 **Ohne Titel [a]**, Gouache, 43 x 61cm, 1956, Liechtenstein



018 **Ohne Titel [b]**, Gouache, 48 x 65cm, 1956, Liechtenstein



019 *Ohne Titel [c]*, Gouache, 48 x 65cm, 1956-57



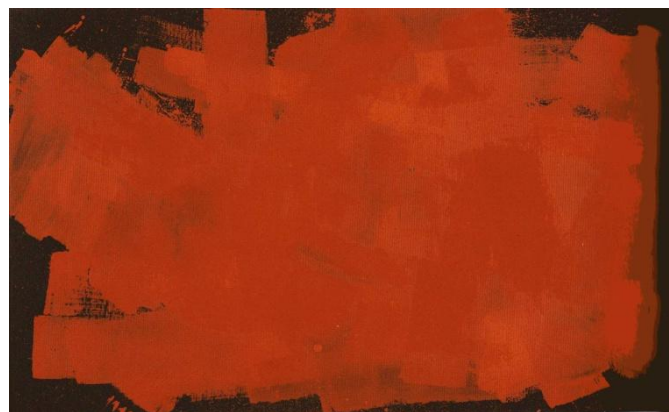
020 *Ohne Titel [d]*, Gouache, 48 x 65cm, 1956



021 *Liechtenstein [e]*, Gouache, 48 x 65cm, 1956-57



022 *Rouge sur gris - Liechtenstein*, Öl auf Hartfaserplatte, 88 x 72cm, 1956-57, Privatsammlung Wien



023 *Rouge différents sur noir - Liechtenstein [A]*, Öl auf Hartfaserplatte, 90 x 145cm, 1956, Privatsammlung Wien



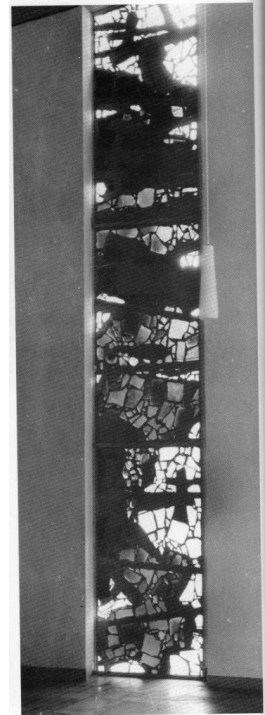
024 *Rouge différents sur noir - Liechtenstein-Quadrat*, Öl auf Hartfaserplatte, 89 x 86cm, 1957, Stiftung R. und H. Batliner, Vaduz, Fürstentum Liechtenstein



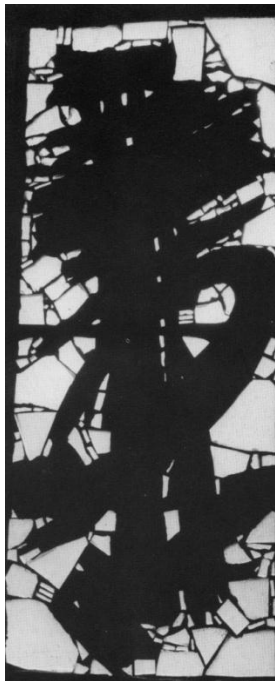
025 *Rouge différents sur noir - Liechtenstein [B]*, Öl auf Hartfaserplatte, 87 x 129cm, 1956-57, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck



026 *Rouge différents sur noir - Liechtenstein [C]*, Öl auf Hartfaserplatte, 58 x 85cm, 1956-57, Privatsammlung, Wien



027 **Glasfenster**, Kirche in Hasloch



028 **Glasfenster**, Kirche in Hasloch



029 **Entwurf für Glasfenster**, Kirche in Hasloch, 1958



030 **Plakat zur Ausstellung in der Secession, 1957**



031 *Ohne Titel [a]*, Gouache, 49 x 70cm, 1958



032 *Ohne Titel [b]*, Gouache, 49 x 70cm, 1958



033 *Rouge sur noir – Gainfarn*, Lack auf Hartfaserplatte, 84 x 130cm, 1958



034 *Rouge sur noir – Gainfarn V.*, Lack auf Hartfaserplatte, 86 x 130, 1958, Privatsammlung



035 *Rouge sur noir – Gainfarn VI.*, Lack auf Leinwand, 84,8 x 130cm, 1958



036 *Rouge sur noir – Gainfarn III.*, Lack auf Hartfaserplatte, 87 x 132cm, 1958, Horst Jeschek, Wien



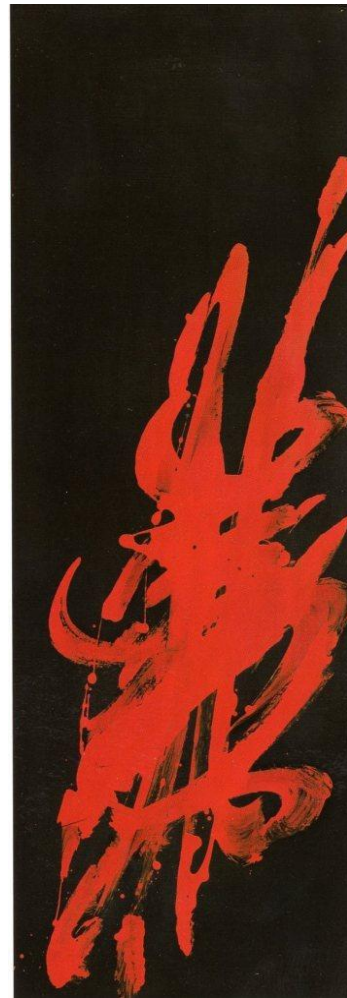
037 *Rouge sur noir – Gainfarn IX.*, 85 x 107cm, Lack auf Hartfaserplatte, 1958, Privatsammlung



038 *Rot auf weiß Gainfarn*, 84 x 117cm, Lack auf Hartfaserplatte, 1958



039 **Rouge sur noir - Sebastianplatz**, 89 x 170cm, Lack auf Hartfaserplatte, 1958, Galerie Ulysses



040 **Rouge sur noir – Sebastianplatz -Vertikal**, Lack auf Hartfaserplatte, 100 x 35, 1958, Galerie Ulysses



041 **La lune en rodage [a]**, Gouache, 1959



042 **La lune en rodage [b]**, Gouache, 24 x 10cm, 1960



043 **Rouge sur blanc – Sebastianplatz [A]**, Lack auf Leinwand, 150 x 140cm, 1959



044 **Rouge sur blanc – Sebastianplatz [B]**, Lack auf Leinwand, 150 x 140cm, 1959



045 **Rouge sur blanc – Sebastianplatz [C]**, Lack auf Leinwand, 150 x 140cm, 1959, Privatsammlung Wien



046 *Rouge sur blanc - Wiesbaden [A]*,
Lack auf Leinwand, 200 x 100cm, 1959



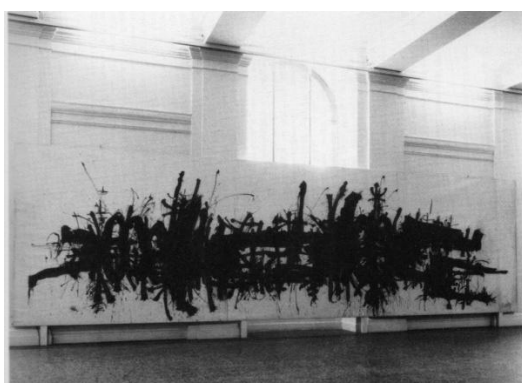
047 *Rouge sur blanc – Wiesbaden [B]*, Lack auf
Leinwand, 200 x 100cm, 1959,
Privatsammlung Wien



048 *Ohne Titel [a]*, Gouache, 1960



049 *Ohne Titel [b]*, Gouache,
48 x 65cm, 1958



050 *Rouge sur blanc - St. Stephan [A]*,
Lack auf Leinwand, 280 x 1000cm, 1960,
Neue Galerie Stadt Linz



051 *Rouge sur blanc - St. Stephan [B]*,
Lack auf Leinwand, 150 x 140cm, 1960,
Privatsammlung Wien



052 Prachensky malt „10-Meter Bild“, 1960



054 *Rouge sur blanc – St. Stephan [C]*, Lack auf Leinwand, 130 x 200cm, 1960



053 *Rouge sur blanc – St. Stephan [A]*



055 *Rot auf weiß – St. Stephan II.*, Lack auf Leinwand, 130 x 200cm, 1960, Privatsammlung



056 *Rouge différents sur blanc – Aschaffenburg [A]*, Lack auf Leinwand, 70 x 130cm, 1960, Neue Galerie der Stadt Linz, (Inv. Nr. 1126), Stiftung Komm.-Rat. Walter Scherb



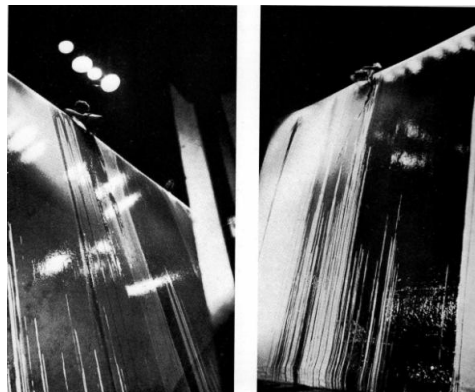
057 *Rouges différents sur blanc* –
Aschaffenburg [B], Lack auf Leinwand,
150 x 80cm, 1960, Privatsammlung



058 Bildausschnitt: *Rouge différents sur blanc* -
Aschaffenburg [C], Lack auf Leinwand, 220 x 440cm, 1962,
Courtesy Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig



059 „*Peinture Liquide*“ im Stadttheater,
Aschaffenburg, Hermann Heiß und
Markus Prachensky, 1960



060 „*Peinture Liquide*“ im Stadttheater
Aschaffenburg
1960



061 „*Peinture Liquide*“, Hermann
Heiß an den
Tonbändern, 1960



062 „*Peinture Liquide*“
im Stadttheater
Aschaffenburg, 1960



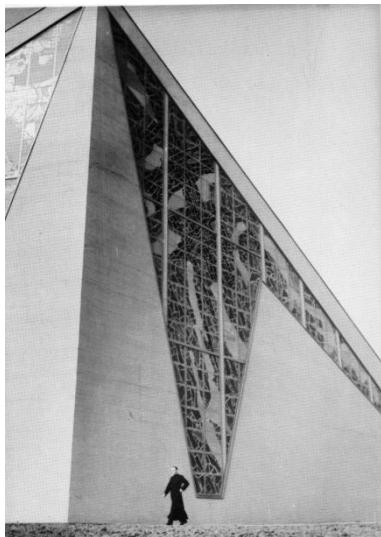
063 *Rouge sur gris* – **Aschaffenburg [A]**, Lack
auf Leinwand, 130 x 160, 1960, Galerie Ulysses



064 *Rouge sur gris – Aschaffenburg [B]*,
Lack auf Leinwand, 130 x 160, 1960,
Privatsammlung Wien



065 *Rouge sur gris – Aschaffenburg [C]*,
Lack auf Leinwand, 130 x 164cm, 1960



066 *Glasfenster*, Kirche in
Ruhstorf a. d. Rott, 1960-62



067 *Glasfenster*, Kirche in Ruhstorf a. d. Rott,
1960-62



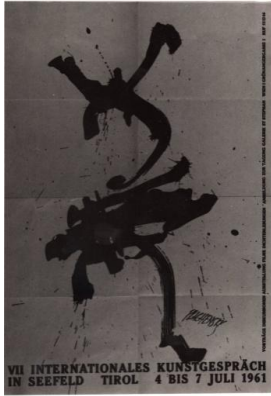
068 *Ohne Titel [a]*,
Gouache, 65 x 48cm, 1961



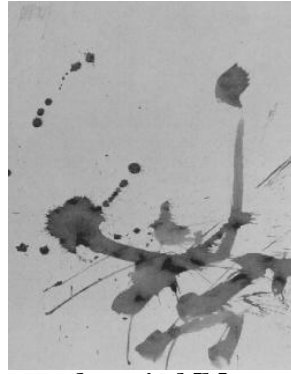
069 *Rouge sur blanc - Wolframs-
Eschenbach [A]*, Lack auf Leinwand,
162 x 130cm, 1961



070 *Rouge sur blanc –
Eschenbach [B]*, Lack auf
Leinwand, 162 x 130cm, 1961



071 Plakat vom Internationalen Kunstgespräch in Seefeld, 1961



072 *Ohne Titel [b]*, Gouache, 1962



073 *Ohne Titel*, Gouache, 63,5 x 23,5cm, 1962



074 *Rouge sur blanc – Sebastianplatz II [II.]*, Lack auf Leinwand, 180 x 120cm, 1962



075 *Rouge sur blanc – Sebastianplatz II [IV.]*, Lack auf Leinwand, 180 x 120cm, 1962



076 *Rouge sur blanc – Sebastianplatz II* Lackauf Leinwand 170 x 100cm, 1962, Privatsammlung Wien



078 *Skizze [a]*, Tuschpinsel u. Feder, 35 x 25cm, 1961



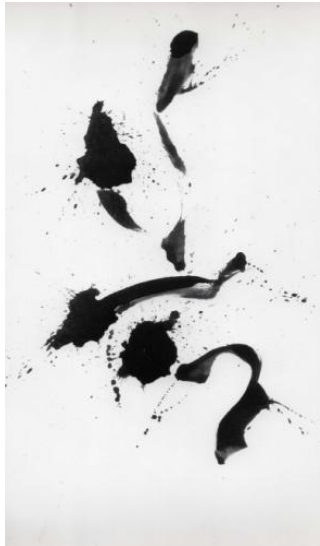
079 *Skizze [b]*, Tuschpinsel u. Feder, 35 x 25 cm, 1961



082 *Ohne Titel [a]*, Gouache, 1963



083 *Ohne Titel [b]*, Gouache, 1963



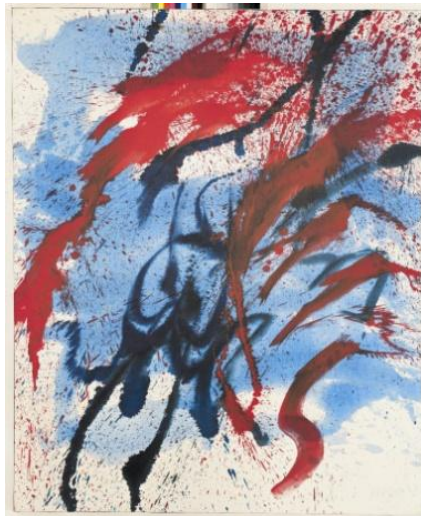
077 *Rouge sur blanc – Sebastianplatz II [VIII.]*, Lack auf Leinwand, 180 x 120cm, 1962



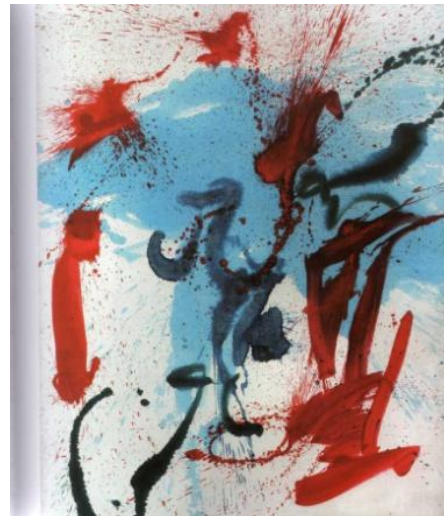
080 *Rouge sur gris – Karlsruhe [A]*, Lack auf Leinwand, 257 x 138cm, 1962



081 *Rouge sur gris – Karlsruhe [A]*, Lack auf Leinwand, 300 x 170cm, 1962



084 *Berlin III.*, Öl auf Leinwand, 160 x 130cm, 1963



085 *Berlin V.*, Acryl auf Leinwand, 1963



086 *Berlin*, Öl auf Leinwand, 1963



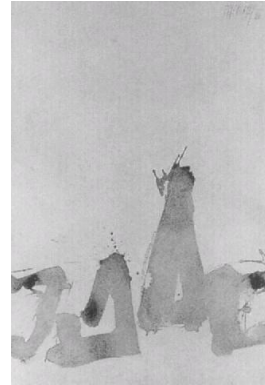
087 *Berlin VIII.*, Öl auf Leinwand, 160 x 130cm, 1963



088 **Lanzenreiter [A]**,
Tuschpinsel, 70 x 50,5cm, 1964



089 **Lanzenreiter [B]**, Tuschpinsel,
70 x 50cm, 1963



090 **Ohne Titel [a]**,
Gouache, 70 x 50cm,
1964



091 **Ohne Titel [b]**,
Gouache, 70 x 50,8cm,
1964



092 **Ohne Titel [c]**,
Gouache, 70 x 50,5cm,
1964



093 **Ohne Titel [d]**,
Gouache, 1964



094 **Ohne Titel [e]**,
Gouache, 1964



095 **Rot auf weiß – Solitude [A]**, Öl auf Leinwand,
100 x 165 cm, 1964



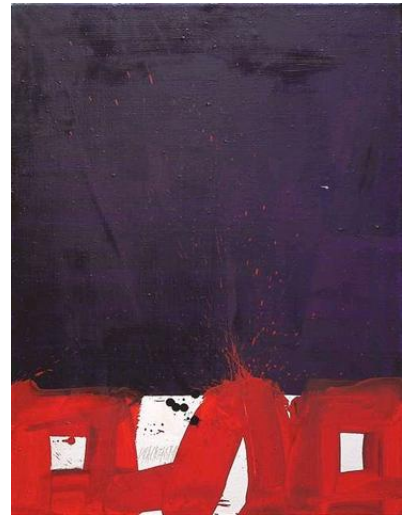
096 **Rot auf weiß – Solitude [B]**, Öl auf
Leinwand, 100 x 165cm, 1964, Privatsammlung
Wien



097 *Rot und grüne Flächen – Solitude [A]*, Öl auf Leinwand, 200 x 100cm, 1964



098 *Rot und grüne Fläche – Solitude [B]*, Öl auf Leinwand, 200 x 100cm, 1964, Privatsammlung Wien



099 *Rot und violette Fläche – Solitude [A]*, Öl auf Leinwand, 82 x 60cm, 1964



100 *Rot und violette Fläche – Solitude [B]*, Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm, 1964



101 *Ohne Titel [f]*, Gouache, 70 x 50cm, 1956



102 *Ohne Titel [g]*, Gouache, 70 x 50cm, 1956



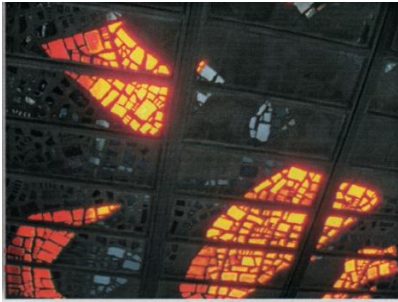
103 *Rot und blaue Fläche – Solitude II [A]*, Öl auf Leinwand, 200 x 100cm, 1965, Horst Jeschek



104 *Rot und blaue Fläche – Solitude II [B]*, Öl auf Leinwand, 165 x 100cm, 1965, Privatsammlung Salzburg



105 *Rot und rote Fläche – Solitude II*, Öl auf 165 x 100cm, 1965, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman



106 Fasanenhof St. Ulrich



107 *Ohne Titel [a]*, Gouache, 69,5 x 55 cm, 1965



108 *Ohne Titel [b]*, Gouache auf Karton, 100 x 65 cm, 1965



109 *Ohne Titel [c]*, Acryl auf Karton, 100 x 65 cm, 1965



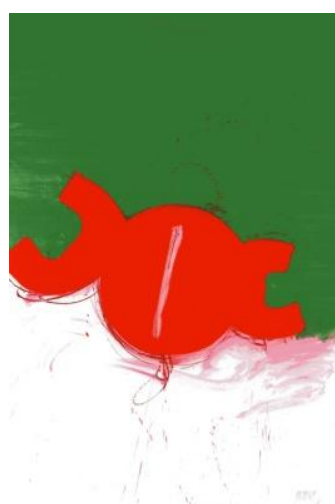
110 *Ohne Titel [d]*, Acryl auf Karton, 100 x 64,9 cm, 1965



111 *Ohne Titel [e]*, Acryl auf Karton, 1966



112 *Ohne Titel [A]*, Acryl auf Leinwand, 160 x 100cm, 1966, Sammlung Essl (Inv. Nr. 3050)



113 *Ohne Titel [B]*, Acryl auf Leinwand, 150 x 100cm, 1966, Sammlung Essl (Inv. Nr. 3051)



114 *Ohne Titel [a]*, Acryl u. Kreide auf Papier, 64 x 48,5 cm, 1966



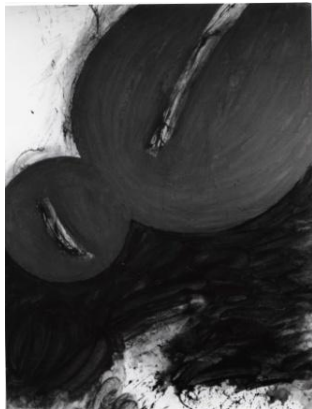
115 *Ohne Titel [b]*, Acryl u. Kreide auf Karton, 1966



116 *Ohne Titel [c]*, Acryl u. Kreide auf Karton, 65 x 50 cm, 1966



117 *Rechberg [A]*, Acryl auf Leinwand, 130 x 98cm, 1966, Sammlung Essl (Inv. Nr. 2567)



118 *Rechberg [B]*, Acryl auf Leinwand, 130 x 99cm, 1966



119 *Rechberg [C]*, Acryl auf Leinwand, 1966



120 *Kaltnadelradierung-Rechberg [a]*, 54 x 38cm, 1966-67



121 *Kaltnadelradierung-Rechberg [b]*, 1966-67



122 *Ohne Titel*, Gouache, 69,5 x 50,5cm, 1967



123 *Vienna III*, Gouache, 69,5 x 50,2cm, 1967



124 *Los Angeles – Cardboard [A]*, Acryl auf Karton, 101,5 x 76cm 1967



125 *Los Angeles - Cardboard [B]*, Acryl auf Karton, 101,5 x 76cm, 1967



126 *Los Angeles – Cardboard [C]*, Tempera und Gouache auf Karton, 1967



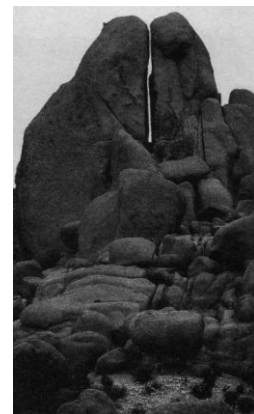
127 *Westwood II.*, Acryl auf Leinwand, 174 x 128cm, 1968



128 *Red on black – Los Angeles*, Acryl auf Leinwand, 173 x 127cm, 1968, Privatsammlung Wien



131 *Ohne Titel*, Tusche auf Papier, Federzeichnung, 77,7 x 68 cm, 1969



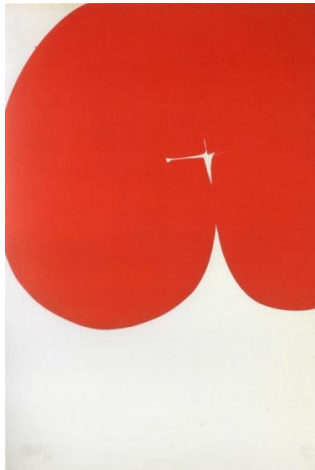
130b Fotografie, Kalifornien, 2001



129 **Red on white – Los Angeles [A]**,
173 x 127cm, 1968, Privatsammlung



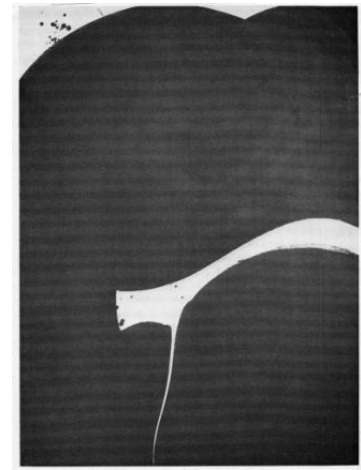
130 **Red on white – Los Angeles [B]**, Acryl auf Leinwand,
120 x 89cm, 1968-1969



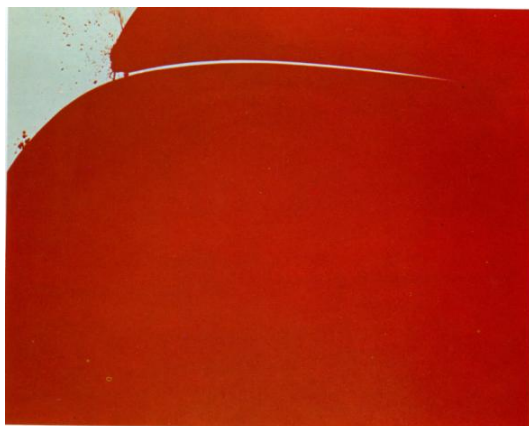
132 **Red on white – Los Angeles [C]**, Acryl auf Leinwand,
178 x 119cm, Privatsammlung, Innsbruck



133 **Red on white – Los Angeles - [D]**, Acryl auf Leinwand, 1969



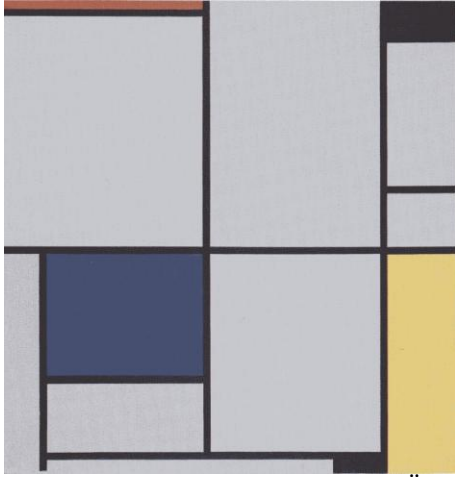
134 **Red on white - Los Angeles [E]**, Acryl auf Leinwand,
173 x 127cm, 1969



135 **Red on white Los Angeles II.**, Acryl auf Leinwand,
173 x 290cm, 1969



136 **Red on white Los Angeles III.**, Acryl auf Leinwand,
173 x 290cm, 1969



137 Piet Mondrian, **Komposition 1**, Öl auf Leinwand, 102 x 100cm, 1921, Den Haag, Haags Gemeentemuseum



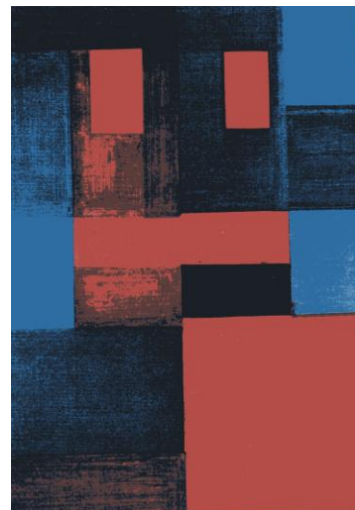
138 Arnulf Rainer, **Proportionsstudie**, Öl auf Karton, 51 x 19,5cm, 1953



139 Arnulf Rainer, **Proportionscollage**, selbstbemaltes Tapetenpapier, Öl, 62 x 42,7cm, 1954



140 Josef Mikl, **Kopf**, Öl auf Holzfaserplatte, 72,5 x 51,5cm, 1954



141 Josef Mikl, **Rechteckige Farbfeldkonstruktion**, Öl auf Karton, 34,8 x 32,8cm, 1954

Fotografien Deckblatt:

Links oben: Prachensky in Gainfarn, 1958

Rechts oben: Msgr. Otto Mauer, Eröffnungsrede in der Galerie St. Stephan, 1960

Links unten: Mikl, Prachensky, Hollegga und Rainer in der Wiener Secession, 1957

Rechts unten: Markus Prachensky im Atelier in der Liechtensteinstrasse, 1958-1959

(allesamt in **Kat. Ausst. Kunstsammlungen Chemnitz 2004**)

3. Abbildungsnachweis

Kat. Ausst. Kunstsammlungen Chemnitz 2004

1, 3-6, 8, 9, 11-13, 16-18, 21-26, 30-32, 34-40, 44, 45, 51-53, 55, 57, 60, 63, 64, 76, 78, 79, 88, 96, 98, 101, 103, 105, 128, 130, 130b

Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste 1979

2, 14, 46, 47, 97

Kat. Ausst. Galerie Krinzinger 1989

7, 70

Archiv Prachensky

10, 71, 74, 75, 77, 106, 119, 133

Kat. Aukt., Dorotheum. Zeitgenössische Kunst, 28.05.2008 [Lot 150]

15

Kat. Ausst. Galerie Hennemann 1979

19,20, 27-29, 49, 50, 59, 61, 62, 66, 68, 102, 120, 124, 125

Kat. Ausst. Essl-Museum 2007

33, 42, 58, 112, 113, 117

Kat. Aukt., Dorotheum. Moderne und Zeitgenössische Kunst, 25.09.2008 [Lot165]

41

Kat. Ausst. Galerie Ulysses 1990

43, 69, 80, 84, 85, 87, 118, 127, 135, 136

Kat. Aukt., Dorotheum. Klassische Moderne und Zeitgenössische Kunst, 29.11.2005 [Lot 169]

48

Kat. Ausst. Neue Galerie der Stadt Linz/Kulturhaus Graz/Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1997

56

Kat. Ausst. Galerie Elisabeth & Klaus Thoman 2006

65, 94, 129, 132

<http://www.ruhstorf.de/Wander- und Radwege.70.0.html>

67

Kat. Aukt., Kunsthaus Lempertz. Zeitgenössische Kunst, 21.11.1997 [Lot 445]

72

Kat. Aukt., Im Kinsky. 55. Kunstauktion - Gemälde, Zeitgenössische Kunst, 7.06.2005 [Lot 251]

73

Kat. Ausst. Galerie Kovacek 2006

82, 111, 115

**Kat. Aukt., Kunsthaus Lempertz. Zeitgenössische Kunst, 29.11.2007
[Lot 988]**

81

**Kat. Aukt., Dorotheum. Klassische Moderne und Zeitgenössische
Kunst, 14.05.2002 [Lot 180]**

83

**Kat. Aukt., Dorotheum. Klassische Moderne und Zeitgenössische
Kunst, 30.05.2001 [Lot 192]**

86

Kat. Aukt., Villa Grisebach Auktionen. 31.05.2008 [Lot 1024]

89

**Kat. Aukt., Villa Grisebach Auktionen. Auktion 69: Prints, 28.11.1998
[Lot 798]**

90

**Kat. Aukt., Kunsthaus Lempertz. Zeitgenössische Kunst, 5.12.2001
[Lot 1003]**

91

Kat. Aukt., Im Kinsky. 54. Kunstauktion, 19.04.2005 [Lot 194]

92

**Kat. Aukt., Im Kinsky. 68. Auktion. Zeitgenössische Kunst,
15.04.2008 [Lot 356]**

93

Kat. Aukt., Dorotheum. Kunst nach 1945, 12.10.1994 [Lot 86]

94

**Kat. Aukt., Dorotheum. Klassische Moderne und Zeitgenössische
Kunst, 31.05.2005 [Lot 225]**

95

**Kat. Aukt., Nagel Auktionen. Spezial-Auktion Moderne Kunst,
11.10.2007 [Lot 561]**

99

Kat. Aukt., Ketterer Kunst München. Post War, 12.06.,.2007 [Lot 338]

100

Kat. Aukt., Villa Grisebach Auktionen, 31.05.2008 [Lot 1026]

107

**Kat. Aukt., Dorotheum. Klassische Moderne und Zeitgenössische
Kunst, 28.11.2006 [Lot 185]**

108

Kat. Aukt., Im Kinsky. 56. Kunstauktion – Bilder des 19. Und 20. Jahrhunderts, Zeitgenössische Kunst, 11.10.2005 [Lot 333]

109

Kat. Aukt., Villa Grisebach Auktionen. Auktion Nr. 35. Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts. 27.11.1993 [Lot 312]

110

Kat. Aukt., Im Kinsky. 68. Auktion. Zeitgenössische Kunst, 15.04.2008 [Lot 455]

114

Kat. Aukt., Dorotheum. Klassische Moderne und Zeitgenössische Kunst, 3.12.1996 [Lot 211]

116

Kat. Aukt., Dorotheum. Moderne Graphik, 15.05.2006 [Lot 360]

121

Kat. Aukt., Wiener Kunst Auktionen. Kunst nach 1945, 30.09.1997 [Lot 369]

122

Kat. Aukt., Villa Grisebach Auktionen. Auktion 157: 19th, 20th and 21st Century Art, 31.05.2008 [Lot 428]

123

Kat. Aukt., Dr. Irene Lehr Kunstauktionen. Versteigerung 20, 23.04.2005 [Lot 420]

126

Kat. Aukt., Villa Grisebach Auktionen, 31.05.2008 [Lot 1027]

127

Hannover 1970

134

Johannes Locher, *Piet Mondrian. Farbe, Struktur und Symbolik*, Bern [u.a.] 1994.

137 (Abb. 27)

Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz /Staatliche Kunsthalle Baden-Baden /Städtisches Kunstmuseum Bonn /Museum moderner Kunst 1980

138 (Abb. 61), 139 (Abb. 33)

Giraldi-Haller 1996

140 (Abb. 46), 141 (Abb. 49)

4. Abstract

Markus Prachensky, 1932 in Innsbruck geboren, gilt als einer der wichtigsten Vertreter der österreichischen Avantgarde. In den frühen 50er Jahren begann er an der Akademie der Bildenden Künste in Wien Architektur und Malerei zu studieren. Dort lernte er bald darauf seine Malerkollegen Wolfgang Hollegha, Josef Mikl und Arnulf Rainer kennen, mit denen gemeinsam er 1956 die Gruppe „Galerie St. Stephan“ gründete. Monsignore Otto Mauer, Domprediger von St. Stephan und Leiter der Galerie nächst St. Stephan, gab den jungen Künstlern einen Ausstellungsplatz und unterstützte sie dabei, den Kontakt zur internationalen Kunstszene zu forcieren. In der Folge unternahm Markus Prachensky zahlreiche Reisen ins Ausland, vornehmlich nach Paris und in deutsche Städte, wo er sich mit Malern wie Pierre Soulages, Yves Klein oder Georges Mathieu anfreundete.

Nachdem Prachensky sich während seines Studiums vorerst der geometrischen Abstraktion verschrieben hatte, befreite er sich ab 1955 aus dem Korsett dieser strengen Formensprache, indem er sich „freizeichnete“. Die erste expressiv gestische Werkserie, die er malte, war **Rouge différents sur noir – Liechtenstein** (1956/1957). Seitdem reduzierte Prachensky das Kolorit seiner Kompositionen auf Rot – als Hintergrund wählte er einen monochrom schwarz, weiß bzw. grau grundierten Bildträger.

1959 veranstaltete Prachensky seine erste „Peinture Liquide“ im Theater am Fleischmarkt in Wien, bei der er vor Publikum rote Farbe über eine riesige Leinwand laufen ließ.

Die Arbeiten des Werkzyklus **Berlin I-X 1963** sind die ersten, in denen Prachensky neben „seinem“ Rot auch weitere Farben zuließ und sich bewusst auf Impressionen des eigenen Umfelds oder der Natur bezog, um diese anschließend in abstrakte Bildkompositionen zu übersetzen.

In den späten 60er Jahren kommt es zu einer immer flächenbetonteren Gestaltungsweise und zu einem Zurücknehmen der persönlichen Gestik. In den **California Paintings** (1968/1969), die während seines dreijährigen Aufenthalts in Kalifornien entstanden, erreichte er einen Höhepunkt hinsichtlich der Reduktion von Form; eine Beeinflussung durch den „Hard Edge“ ist zu

erkennen.

Anhand detaillierter Werkanalysen untersucht diese Arbeit die verschiedenen stilistischen Schaffensphasen, die Markus Prachensky in den 50er und 60er Jahren durchlief. Weitere Fragestellungen betreffen seine Position innerhalb der österreichischen bzw. internationalen Kunstszene und die Zuordnung zu einer bestimmten Stilrichtung.

Curriculum Vitae

Doris Richter
geb. 25. 03. 1984, Wien

doris_richter@hotmail.com

Ausbildung

- 2005-2006 Absolvierung der Wahlflächer an der Wirtschaftsuniversität Wien
seit 2002 Studium der Kunstgeschichte (Universität Wien)
2002 Matura an der BG Haizingergasser, neusprachlicher Zweig

Praktika / Studienbegleitende Tätigkeiten

- 05/2009-06/2009 **Sotheby's London**, Impressionist & Modern Art Department, New Bond Street, Praktikum
- 03/2008-03/2009 **Galerie Ulysses**, Wien, Zeitgenössische Kunst, geringfügige Beschäftigung
- 09/2007-11/2007 **Sotheby's Vienna**, Palais Wilczek, Praktikum
- 08/2003-01/2008 **Coffeeshop Company**, Firma Schärf, geringfügige Beschäftigung
- 10/2002-04/2003 **Integral Markt- und Meinungsforschungsinstitut**, Interviewerin
- 08-09/2002 **Sammlung Essl**, Klosterneuburg, Volontariat
- 05/2001 **Volksbank Wien AG-Zentrale**, Zahlungsverkehr, Projektwoche

Weitere Qualifikationen

- Sprache** Englisch, fließend
Französisch, Wort und Schrift
- EDV** MS Office, Internet, Fotobearbeitung, Apple-Grundkenntnisse
- Sonstiges** B-Führerschein

