

OSTTIROLER HEIMATBLÄTTER

Heimatkundliche Beilage des „Osttiroler Bote“

Nummer 10/2001

69. Jahrgang

Gert Ammann

Albin Egger-Lienz – ein österreichischer Maler mit europäischer Dimension*

Ein Rückblick auf die erfolgreiche Ausstellung im Museum Schloß Bruck in Lienz

Die Ausstellung zum Gedenken an den 75. Todestag von Albin Egger-Lienz ist am 4. November 2001 auf Schloß Bruck zu Ende gegangen. In der Tiroler Landesausstellung 1987 mit dem Thema „Franz von Defregger und sein Kreis“ nahm Albin Egger-Lienz als „Schüler“ von Defregger nur eine untergeordnete Rolle ein. Nun aber wurde das Werk Eggers in einer repräsentativen Schau dem Publikum vorgestellt. Die Ausstellung war mit 70.000 Besuchern die bisher erfolgreichste, die einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit gewidmet war.

Bei Albin Egger-Lienz bedürfte es eigentlich keines Gedenkjahres, um auf seine Bedeutung für die österreichische Malerei aufmerksam zu machen. Und doch bot eben die Erinnerung an seinen Tod am 4. November 1926 – also vor 75 Jahren – Anlass, das Gesamtwerk zu durchleuchten. Drei öffentliche Sammlungen hatten sich zu diesem Projekt zusammengefunden, um diese bedeutende Schau zu realisieren: die Sammlungen der Stadt Lienz auf Schloß Bruck (im Folgenden MSB Lienz genannt), des Landes Tirol und des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum (im Folgenden TLMF genannt) in Innsbruck. Es waren keine Leihgaben von anderen Museen oder aus Privatbesitz – etwa der Sammlung Leopold Wien – eingebunden. Allein die als Dauerleihgaben des Historischen Museums der Stadt Wien und der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien auf Schloß Bruck befindlichen Werke waren hier inkludiert. So war dieser qualitativ hoch stehende Bestand Garant für eine überregional beachtete Schau.

Ausgangspunkt für Eggers Schaffen war die Zeit, in der er an der Münchner Akademie studierte und eindrucksvolle Werke wie das „Ave Maria nach der Schlacht am Bergisel“ (1894/96, TLMF) und Genreszenen in der Manier von Franz von Defregger hervorbrachte. Die Neigung von Egger-Lienz für seinen Landsmann in München prägte ihn nur eingangs-



Albin Egger-Lienz (1868 bis 1926),
Selbstbildnis mit Sportmütze, 1923.

Vielmehr ging Egger-Lienz eigene Wege, nachdem er an der Münchner Akademie den Einstieg in die Historienmalerei des späten 19. Jahrhunderts erleben konnte. Dieser Motivbereich war ihm einst sein Lebensraum, dem er aber mit gewaltigen Schritten entfliehen konnte. Wenn auch die Tradition der Historienmalerei durch Carl Theodor von Piloty in München übermächtig war, gelang es Egger-Lienz, aus dieser Norm auszubrechen. Im „Kreuz“ (1901, TLMF) vermochte er jenes Kompositionsschema zu realisieren, das er später weiter entwickeln konnte: Es ist der Bruch mit der theatralischen, bühnenhaften Statik des Motivs, die noch ein wenig dem „Ave Maria nach der Schlacht am Bergisel“ anhaftet; im „Kreuz“ ist die bewusste Betonung des zufällig gewählten Bildausschnittes mit den fast aus dem Bildrahmen herausdrängenden Männern, das keilförmige Vorpreschen und das dichte Nachschieben der anonymen Masse von kriegerisch gestimmten Mit-

streitern notiert. Hier ist die im Bildfeld dynamische Konzeption im „Haspinger Anno Neun“ (MSB Lienz) vorweggenommen, hier kündigt sich die Konzeption des monumentalen Gemäldes „Den Namenlosen 1914“ (1916, Heeresgeschichtliches Museum im Arsenal, Wien) an. Dann aber steht die breite Front der Helden in den Motiven zum Thema „Der Krieg“ (1916, MSB Lienz) oder „1915“ diesem Schema entgegen, denn hier dominiert eine pathetische Heroik. Die dynamische Bewegung des Bildgeschehens im „Haspinger Anno Neun“ ist von der Diagonale bestimmt. Wilfried Kirsch hat mit Recht auf scheinbare Vorbilder für diese „Historienbilder“ in den Gemälden Arthur Kampf's „Choral nach der Schlacht von Leuthen“ bzw. Julien Le Blants „Aufstand der Royalisten in der Vendée“ aufmerksam gemacht. Egger-Lienz fand die atmosphärische Raumbühne in der Natur, nicht im Guckkasten der Theaterbühne.

Die Charakterisierung der dargestellten Menschen entnahm er der Realität, seine Mitmenschen standen ihm Modell: Es waren Frauen, Männer, Mädchen und Burschen in Osttirol, vor allem aber auch in Südtirol, Sarnthein, St. Leonhard in Passeier oder in Nordtirol, speziell in Längenfeld im Ötztal. Egger-Lienz war dem bäuerlichen Menschen zugetan, nicht den städtischen Menschen in München oder Wien. Er brauchte auch stets den realen Gegenstand als Vorbild für seine Kompositionen, die menschliche Figur, das Antlitz, die Hände, ja bis hin zu jenem Laib Brot für „Das Leben“, den er sich aus Lienz nach Wien senden ließ. Egger-Lienz skizzierte in den vom Geschehen gezeichneten Personen das jedem eigene Schicksal, das er in den späten „Gedankenbildern“ so markant aufgreifen und demonstrieren sollte. Die Dichte der Menschenmenge in den Frühwerken wird später zu klar überschaubaren Einzeldarstellungen der Personen. In den bewusst auf das Menschenschicksal abgestimmten



Ein Abschied in Tirol im Jahr 1809, 1894/1897.

Sujets negiert Egger-Lienz später diese figurendichte Komposition und gelangt zu statischen triptychonartigen Schemata.

Die Spannweite des Bildnisses als autonomes Werk und nicht in der Bindung an die erzählerische Vielfalt wird in der Wertung des Porträts seines Sohnes „Fred“ (1908) und des „Selbstbildnisses mit Sportmütze“ (1923, beide TLMF) spürbar: Beim „Fred“ wird die liebevolle und doch kühle Distanz und das unbekümmerte, legere und doch spannungserwartende Dasein des Kindes sichtbar, die Augensprache klingt wie im Selbstbildnis von 1911, in den Bildnissen von Lorli (1907/11, MSB Lienz) und Ila (1919/1920, Neue Galerie Linz). Im Selbstbildnis von 1923 ist gleichermaßen die Distanz und die Skepsis des Malers zu sich und dem Betrachter spürbar. Hier tritt die individuelle Charakterisierung klar vor Augen, in den vielen porträtähnlichen Menschenbildern ist die Lebendigkeit des Modells zu einer allgemein gültigen Markierung des Seelenhaften gewandelt.

Die skizzenhaften, spontan gemalten Studienköpfe vermitteln die Eindringlichkeit von menschlichem Sein, vom Charakter des Mannes, der Frau, des Greises oder des Kindes. Es sind meisterhafte Fingerübungen zum „Leben“ (1912, Österreichische Galerie Belvedere, Wien), zum „Totentanz“, zu den „Generationen“ (1919, Sammlung Prof. Dr. Rudolf Leopold, Wien). Hier wird die Spannkraft der detaillierten Sicht des Menschenantlitzes aktuell, das sich im großen Gemälde in den Gleichklang der Komposition einbindet. Hier setzt Egger-Lienz einen impulsiven Malduktus, der seinesgleichen sucht. Die Prägnanz der Form wird schließlich auch in den Zeichnungen augenscheinlich, in den subtilen und doch großzügig geformten und das Volumen umspannenden Modellierungen. Die knappe Notiz zu den kargen Frauenköpfen der „Kriegsfrauen“ (1918/22, TLMF) oder des Greises zu den „Generationen“ steht deutlich im Gegensatz zu den Aquarellkopfstudien zum „Totentanz“. Diese sind nur ansatzweise in ihrer Porträthaftigkeit evident, eigentlich zeigen sie mehr den Typus des Bauern, des

jugen, des alten, schließlich des toten Menschen. Die Prägnanz der Modellierung gehört zu den wesentlichen Handfertigkeiten von Egger-Lienz, sie vernetzen sein ganzes Werk in konsequenter Art.

Wenn zwischen dem Frühwerk und den Motiven um 1909/1910 der „Weihbrunn sprengende Bauer“ (1907, TLMF, spätere Fassung im MSB, Lienz) in das Gesamtwerk von Egger-Lienz eintritt, so gewinnt die ländliche Welt des Menschen, aber auch der Glaube an die überirdische Hoffnung ein stabile Markierung, die bereits im spätgotischen Bildwerk des „Kreuzes“ evident war. Der Glaube ist auch eingebettet in die Stille der „Bauernstube“ (1920, Historisches Museum der Stadt Wien), in vollem Maße im „Tischgebet“ (1923) und in der „Christi Auferstehung“ (1924, beide Land Tirol). Der Glaube an die Hoffnung überstrahlt auch das isolierte Dasein der Mütter im gleichnamigen Gemälde: Der Gekreuzigte prägt den Lebensraum der in der Nachkriegszeit alleingelassenen Frauen. Die „Auferstehung“ und die „Pietà“ (1926, Leopold Museum-Privatstiftung, Wien) zählen zu den eindringlichsten Bildschöpfungen von Egger-Lienz. Für ihn bot die „Auferstehung“ die Realisierung des großen Mysteriums: „Vor diesem Werden steht für mich die Zeit stille und löst mich völlig von aller Erde, allem Leiden.“ (1923)

Es mag auch nur ein Zeichen des Lichtes sein, das die Landschaft bei „Virgl“ (1913, TLMF) markiert, das in drei Bahnen in die breite Ebene herabströmt: Sie beherrschen den gesamten Landschaftsraum, aus kompositorischer Sicht greift als optisches Gegengewicht der beleuchtete Gegenhang ein, in gedanklicher Weise ist aber doch eine metaphysische Dimension spürbar. Die Bindung zum Landschaftlichen wird bei der „Erde“, aber vor allem beim „Vorfrühling“ (1917, MSB Lienz) angesprochen. Viel später nehmen der „Sonnenuntergang auf der Mendel“ (1919, MSB Lienz) und das fast abstrahierte, breitgelagerte Bild von „Sigmundskron“ (1921, TLMF) mit dem stillen Horizont und den aufflackernden blühenden Bäumen im Dunkel des Vordergrundes die Lichtvision auf. Diese späten Landschaften – hier ist auch das Motiv „Am Kalvarienberg bei Bozen“ (1921/22, MSB Lienz) eingebunden – stehen im Gegensatz zu den spontanen Stimmungsinterpretationen im „Meer“ aus der Zeit in Katwijk (1913, MSB Lienz), das Letztere wohl eine der freiesten malerischen Impressionen von Egger-Lienz.

Die monumentale Dimension des großformatigen Gemäldes „Einzug König Etzels in Wien“ (1910/1911, Historisches Museum der Stadt Wien als Dauerleihgabe im MSB Lienz) steht in der Nachfolge der formalen Mächtigkeit des „Haspinger Anno Neun“ und des „Totentanzes“, leitet aber auch über zum „Leben“ (1910/1912, Österreichische Galerie Belvedere, Wien). Im „Etsel“ klingt erstmals und letztmalig die Einbindung des Weiß der Frauengestalten, des Gold und Blau im Schmuck und des Rot-Schwarz der Pferde und Reiter im Sinne der dekorativen Klangfarbe des ausgehenden Seces-

sionismus an. Es war eine Herausforderung für Egger-Lienz, das für den Büffetraum des Wiener Rathauses gedachte Kaseinbild – einem Fresko ähnlich – in dieser dekorativ-monumentalen Wirkung zu konzipieren. Gleichzeitig betonte Egger-Lienz vehement auch die Neigung zum Monumentalen, die sich später in der Zeit an der Kunsthochschule in Weimar deutlich in den Vordergrund drängt – nicht nur durch die Begegnung mit Ferdinand Hodlers Werk und dem daraus entbrannten „Hodlerstreit“, sondern auch in der formalen Entwicklung seiner Motive.

Eine europäische Orientierung fand Egger-Lienz vor allem auch durch die Großausstellungen in Wien. Hier wurde viel Neues in der Malerei und Plastik vorgestellt, hier fühlte sich Egger-Lienz angesprochen: vom plastischen Volumen des belgischen Bildhauers Constantin Meunier – man denke an die Meunier-Köpfe im „Totentanz“ – , von den lebensgroßen realistischen Figurenkomplexen eines Auguste Rodin in der Gruppe der schreitenden Männer im „Totentanz“. Nicht umsonst wies Egger-Lienz etwa in seiner Weimarer Zeit seine Schüler – u. a. Rudolf Wacker, der allerdings dann den Weg der Neuen Sachlichkeit beschritt – an, wie Bildhauer zu zeichnen. Es ist aber auch die Hommage an Jean-Francoise Millet augenscheinlich, dessen Sämann von 1850 (und im übertragenen Sinn van Goghs Sämann von 1883) Egger-Lienz in der ersten Fassung seines Sämanns anvisiert. In der Gestalt des „Blinden“ in der Zeichnung von 1923 (TLMF) wird der Nachhall Mil-



Des Künstlers Sohn Fred, 1908.



◀ *Totentanz 1809, 1916.*

*Kriegs-
frauen,
1918 bis
1923.* ▼

schlossenen Volumens, der an der Oberfläche gespannten Körper, der kubischen Rhythmen, der Verkürzungen und Verzerrungen ist zum zentralen Konzept der Figuration geworden. Erst im „Finale“ wird diese von Innen gebaute Körperlichkeit in eine organische Deformation gewandelt. Die Brutalität des Todes – in Erinnerung an die Massengräber des Ersten Weltkrieges – ist als Bildthema bis in unsere Tage aktuell, erschütternd, mahnend, anklagend, in der Dramatik leider wahr. Seit diesem Gemälde haben sich die Gesichter seiner Menschen verändert, sie sind in ihrer Wahrheit zu stillen Zeitzeugen geworden; sie sind Mahner und Botschafter des Leides und des Todes, sind allgegenwärtige Akteure des Zornes gegen den Krieg. Es sind introvertierte Seher, stumme Beobachter einer unheilvollen Welt. Diese Dimension wird bis zur „Pietà“ (1926) tradiert.

Egger-Lienz zeigt neben den Zwängen im menschlichen Schicksal auch die lebensfrohe Seite der bäuerlichen Welt. Das leuchtende Kolorit in den Motiven mit den

lets „Berger gardant son troupeau“ sichtbar. Diese Anregungen waren ihm nachhaltige Erfahrungen. Egger-Lienz war aber imstande, aus der individuellen Kleinsicht der Nachahmung zur eigenen gedanklichen Weitsicht zu gelangen. In diesen für das menschliche Dasein elementaren Motiven lässt Egger-Lienz die ganze Tragkraft seiner Gedankenwelt wirksam werden. Orientierung gaben ihm Zeichnungen von Käthe Kollwitz oder Menschenbilder des Finnen Alex Gallén-Kallela, Auseinandersetzungen boten auch Gemälde von Edvard Munch und Ferdinand Hodler, herausfordernd wirkten auch die Bildwerke der französischen Impressionisten – man denke an Eggers lichtdurchflutetes Aquarell der „Maisernte“ (um 1920, TLMF). Seine Gegenposition gegenüber den österreichischen Malern etwa der Neukunstgruppe mit Schiele, Kokoschka und Faistauer wird aber ebenfalls deutlich.

Die gedanklichen Bildinhalte beim „Totentanz“ (ab 1906), dem der Zug der Männer „Nach dem Friedensschluss“ (1902, MSB Lienz) voran ging, weiten sich bis hin zum „Finale“ (1918, Sammlung Prof. Dr. Rudolf Leopold, Wien), zur „Christi Auferstehung“ (1924, TLMF) und des „Toten Christus“ (1926, MSB Lienz) aus, begleitet von den „Kriegsfrauen“ (1918/1922, MSB Lienz), den „Müttern“ (1922/1923, TLMF), den „Alten“ (1912/14, MSB Lienz) und den „Generationen“ (1918/1919, Sammlung Prof. Dr. Rudolf Leopold, Wien). Es ist das Schicksal, das unausweichliche Spannungsfeld zwischen Werden und Vergehen, zwischen Leben und Tod; es ist die Allgegenwart des Leides, der Not, der Ausweglosigkeit, der Bitternis und der Isolation; es ist der Zwang des Daseins. Im „Totentanz“ klingt noch die Bewegung des Schreitens an, in den späten „Gedankenbildern“ ist nur mehr die statische Ruhe wirksam. Auch im „Tischgebet“ umgibt die Leere der Bauernstube die Betenden. Die Motive der „Mütter“, des „Tischgebets“ und der „Auferstehung“ werden eigentlich erst nach dem „Finale“ erklärbar.



Das „Finale“ ist zweifellos das zentrale Werk im Œuvre von Egger-Lienz, mit dem er in die Kategorie des deutschen Expressionismus eintaucht und zugleich zu einem Mahner gegen den Krieg wird. Der Vergleich mit Max Beckmann oder Otto Dix verdeutlicht bei Egger-Lienz eine andere, veristische Sichtweise des Todes.

Hier schiebt sich „Die Arbeit“ oder „Der Mensch“ (1912-1914) ein (in der Ausstellung mit grafischen Studien belegt), eine Demonstration des Werdens und Vergehens, des Menschen, der Alten, der Arbeit, aber auch der Lebensabschnitte in der Natur und im Tagesablauf. Die Orientierung im Formalen auf die heroisierende Kompositionsschemata des Schweizer Malers Ferdinand Hodler wird spürbar. Egger-Lienz bleibt aber der um die Existenz des Menschen Ringende und verläuft sich nicht in die Parallelität der Schönlingigkeit und das leuchtende Kolorit des Heroischen. Die im Boden kauern und von der Erde umschlossenen Körper finden sich in „Den Namenlosen 1914“ (1916), im „Totenopfer“ (1918) und in der „Missa eroica“ (1918) wieder. Die Betonung des Plastischen, des in sich ge-

Bergmähern, Schnittern, ruhenden Hirten oder dem Mittagessen vermittelt eine andere Welt. Die Tätigkeit der Bauern, die positive Lebenseinstellung, die Gemeinschaft im Alltag des „Mittagessens“ (um 1920, TLMF) oder die Eigenexistenz in der „Quelle“ (1924, TLMF) zeigen die Vielfalt des Genres. So erscheinen diese Motive in den Gleichklang der Menschenschilderung bei Egger-Lienz eingewoben zu sein. Diese Genremotive sind in Wiederholungen nach von Egger-Lienz früher konzipierten Kompositionen evident, erinnern etwa an die Erstfassungen der „Bergmäher“ von 1907 oder des „Mittagessens“ von 1908; sie spiegeln aber ebenfalls deutlich die Facetten der Arbeitsweise und der Auftragsituation wider. In Erinnerung an frühe Motive sind auch die Aquarellfassungen von Details wichtiger Bildkonzepte wie dem Sämann, den Bauern im „Totentanz“ oder den Schnittern entstanden und als Auftragsarbeiten oder als Vorräte zum Verkauf zu verstehen. Darin wird die ganze Spannweite der Persönlichkeit von Egger-Lienz wach: nicht nur die künstlerische Wertigkeit und Dimension, sondern

auch die Alltagszwänge des Menschen Egger-Lienz.

Am Ende seines künstlerischen Weges nimmt Egger-Lienz in den Lünettenbildern des von Clemens Holzmeister gestalteten Sitzungssaales der Industriellen in der Wirtschaftskammer Tirol in Innsbruck nochmals das Thema Arbeit in den „Holzarbeitern“ und den „Balkenträgern“ (1924) auf. Die Zeichnungen sind noch um die Bewegung ringende Studien, die in knapper Formulierung die Rhythmik des Arbeitsprozesses widerspiegeln; in den Kaseinleinwandgemälden dominiert das konstruktive Schema. Und ein Resümee seines „religiösen“ Werkes ist in der Kriegergedächtniskapelle bei der Pfarrkirche St. Andrä in Lienz erhalten. Die Geschichte der Kapellenausstattung mit Fresken zeigt die zeitgenössische Brisanz der Kunstauffassung Eggers. Der für die damalige Zeit ungewöhnlich gestaltete auferstandene Christus als Mensch wie du und ich wurde von der Amtskirche nicht akzeptiert.

Die Werke von Albin Egger-Lienz in den drei Tiroler Sammlungen vermitteln eine klangreiche Palette seines Œuvres.



▲ *Christi Auferstehung,* 1923/1924.



◀ *Der tote Christus,* 1926.

Sie präzisieren seine Position innerhalb der österreichischen Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts als realistischer Interpret des bäuerlichen Alltags, aber auch der Schrecken des Krieges und der Vereinsamung des Menschen. Albin Egger-Lienz war ein Schilderer des Menschendasein und bleibt ein Mahner der Menschlichkeit. Die Totenmaske, abgenommen vom Boz-

ner Bildhauer Andreas Kompatscher, zeigt nicht mehr die Verbitterung oder die Skepsis, von der Egger-Lienz immer wieder geprägt war; die Gesichtszüge vermitteln Frieden, Hoffnung und Zuversicht – Zuversicht, dass sein künstlerisches Werk und Erbe bewahrt bleibt: „Wenn die Welt untergeht und manche alte Werte und Begriffe sich verwischen, so steht mein Werk außerhalb des Rummels, wie ein Sein für sich.“ (Brief von Egger-Lienz an Otto Kunz, 1912)

Nach den großen Retrospektiven „Egon Schiele“ (1998) und „Alfons Walde“ (2001) wird die Stadt Tulln Albin Egger-Lienz die Referenz erweisen. In Partnerschaft mit der Stadt Lienz und dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck kann somit auch im Osten Österreichs – vor den Toren der Bundeshauptstadt Wien – das Gedenken an Albin

Egger-Lienz wachgerufen werden. Im Museum Minoritenkloster wird eine repräsentative Auswahl von Egger-Lienz-Werken zu einer über 70 Gemälde und Grafiken umfassenden Ausstellung vereint. Bis auf zwei Gemälde aus dem Heeresgeschichtlichen Museum im Arsenal in Wien stammen die Werke aus der Lienz Präsentation. Insgesamt fünf öffentliche Sammlungen tragen mit ihren Leihgaben zu dieser Schau in Tulln bei: Das Museum der Stadt Lienz Schloß Bruck, das Land Tirol, das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck, das Heeresgeschichtliche Museum im Arsenal in Wien, das Historische Museum der Stadt Wien und die Österreichische Galerie Belvedere in Wien. Nach der Tullner Präsentation (1. Dezember 2001 bis 1. April 2002) kehren alle aus Tiroler Sammlungen stammenden Werke zurück nach Lienz, wo für den Sommer 2002 eine im Konzept ergänzte Egger-Lienz-Schau auf Schloß Bruck gezeigt wird. Die Konzeption der Lienz Ausstellung 2001 bleibt im Wesentlichen gleich, wird aber mit neuen Kapiteln zum Thema „Egger-Lienz und Wien“ ergänzt. Von 1899 bis 1911 hielt sich Egger-Lienz in Wien auf. Die Begegnungen mit der Wiener, aber auch europäischen Kunstszene waren auch entscheidend für seine künstlerische Entwicklung. Diese Begegnungen wird der Besucher der Ausstellung „Albin Egger-Lienz“ 2002 auf Schloss Bruck erfahren.

* Dieser Beitrag ist eine geänderte Fassung eines Aufsatzes in der Zeitschrift „Parnass“, 2001.

Alle Aufnahmen Fotoarchiv des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum und des Museums der Stadt Lienz Schloß Bruck.

Der Stadtgemeinde Lienz, Bürgermeisterin Helga Machne, sei für die Finanzierung von zwei Farbseiten dieser Folge der Osttiroler Heimatblätter herzlich gedankt. (M. P.)

IMPRESSUM DER OHBL.:

Redaktion: Univ.-Doz. Dr. Meinrad Pizzinini. Für den Inhalt der Beiträge sind die Autoren verantwortlich.

Anschrift des Verfassers dieser Nummer: ao. Univ.-Prof. Dr. Gert Ammann, Direktor des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, A-6020 Innsbruck, Museumstraße 15.

Manuskripte für die „Osttiroler Heimatblätter“ sind einzusenden an die Redaktion des „Osttiroler Bote“ oder an Dr. Meinrad Pizzinini, A-6176 Völs, Albertstraße 2a.