



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Arik Brauer, Der Wiener phantastische Realist und
seine jüdische Werkgruppe“

Verfasserin

Moran Gadner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Doz. Dr. Werner Kitlitschka

*"Hinter jeder guten Geschichte - gemalt oder erzählt - steht eine Botschaft.
Kunstwerke aber müssen Nachrichten nicht plakatieren, sondern
geheimnisvoll verschlüsselt übermitteln."*

Arik Brauer

Danksagung

In erster Linie möchte ich mich besonders bei meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Werner Kitlitschka, bedanken, der mir immer hilfsbereit zur Seite stand und die Wahl meines Diplomarbeitsthemas beeinflusst hat.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, die mir während den arbeitsintensiven Monaten, die ich an Recherchieren und Schreiben verbrachte, fortdauernd eine sehr wichtige Stütze waren.

Ebenfalls ein großes Dankeschön gilt meinen Freunden die mir in dieser Zeit hilfreich beigestanden sind und meinen Studienkollegen zu denen ein regelmäßiger Kontakt herrschte.

Inhalt

1	Einleitung	5
2	Biographie	6
2.1	Kindheit und Jugend	6
2.2	Nationalsozialismus in Wien	7
2.3	Nach 1945: Israel, Paris und wieder Wien	10
3	Die Situation nach dem Krieg und der Neuanfang der Wiener Akademie der bildenden Künste	13
3.1	Neubelebung der zerstörten Akademie.....	15
3.2	Entnazifizierung.....	17
3.3	Organisationsgesetz und die Hoffnung auf einen Neubeginn	19
3.4	Die Rektoren der Akademie nach Kriegsende	21
3.5	Meisterschule.....	21
4	Der Betrieb an der Akademie nimmt seinen Anfang	23
4.1	Neubeginn nach 1945	28
4.2	Brauer betritt die Akademie	29
4.3	Brauer in der Meisterschule von Robin Christian Andersen.....	31
4.4	Albert Paris Gütersloh	35
4.5	Gütersloh, Unterricht im Turmatelier	38
4.6	Die Frage im Turmatelier: "Figurativ oder Abstrakt!"	42
4.7	Josef Dobrowsky	43
4.8	Der Abendakt von Herbert Boeckl	44
4.9	Edgar Jené, Inspirator, Förderer und Vermittler.....	45
5	Erste Ausstellungen während der Studienzeit.....	47
5.1	Wiener Konzerthaus	47
5.2	Der Wiener ART CLUB - Die erste Bühne der Phantasten.....	47
5.3	Hundsgruppe.....	50
6	Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus.....	51
6.1	Genese des Begriffes "Wiener Schule des Phantastischen Realismus"	55
7	Kunst	60
7.1	Als Kind in Wien, die ersten Eindrücke für Brauers künstlerische Entfaltung	60
7.2	Erster Zeichenkurs.....	64

7.3	Maltechnik	65
7.4	Anleitung zur Schichten-Malerei.....	67
7.5	Der rote Schmetterling und der Teufel über dem Dach	71
7.6	Die künstlerischen Entwicklungsphasen seines Phantastischen Realismus	73
7.7	Das Frühwerk	75
7.8	Maltechnik im Frühwerk	79
7.9	Die ersten Bilder.....	79
7.10	Die künstlerischen Entwicklungsphasen ab 1955	84
7.11	Erster Abschnitt ab 1955.....	86
7.12	Zweiter Abschnitt - Paris 1957-63.....	89
7.13	Dritter Abschnitt	97
8	Das Religiöse bei Brauer	100
8.1	Die Geschichte der Verfolgung des Jüdischen Volkes.....	102
8.1.1	Sklaven des Pharaos waren wir in Ägypten.....	103
8.1.2	Die Zerstörung des Tempels (Hebr.: Churban haBait)	104
8.1.3	Massada	105
8.1.4	Die Heiligung des göttlichen Namens (Hebr.: Kiddush haShem)	105
8.1.5	Das Pogrom in Kischinew	106
8.1.6	"1944"	108
8.1.7	Das belagerte Israel (Hebr.: Israel beMazor)	108
8.2	Haggada-Zyklus	109
8.2.1	"Frösche" (Hebr.: Zfardea)	112
8.2.2	"Ungeziefer" (Hebr.: Kinim)	112
8.2.3	"Finsternis" (Hebr.: Choshech).....	112
8.2.4	"Möge er seinen Tempel bald erbauen"(Hebr.: Iwne Beto Bekarow)	112
8.3	Jüdische Feiertage- Fünf Wandbilder für das jüdische Kulturzentrum in Wien	113
8.4	Simson-Reihe	114
8.5	Weitere spätere Werke mit jüdischen Themen.....	115
9	Resümee	120
10	Literaturverzeichnis	127
11	Abbildungsverzeichnis	135
12	Abbildungen	140
13	Anhang	210

13.1	Abstract.....	210
13.2	Lebenslauf.....	210

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Künstlerpersönlichkeit Arik Brauer. Der Wiener phantastische Realist durchlebte seine Kindheit in Wien, im Zuge des Nationalsozialistischen Regimes. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft, waren er und seine Familie der rassistischen Diskriminierung und Verfolgung ausgesetzt. Er überlebte den Zweiten Weltkrieg und begann unmittelbar danach an der Wiener Akademie der bildenden Künste, Malerei zu studieren. Dort lernten sich die jungen Studenten kennen, die sich daraufhin zusammenschlossen und die Kerngruppe der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ bildete.

Anschließend, schon während seiner Studienzzeit, durchreiste Brauer viele Länder die eine umfangreiche Anzahl von Eindrücken in ihm hinterließen. Kunst und Leben verschmelzen bei Brauer zu einer Symbiose. Seine Kindheitserfahrungen und jene die er im Laufe seines Lebens sammelte avancieren zu den Inhalten seiner Bildsujets. Erst ab jenem Zeitpunkt nachdem er unterschiedliche Eindrücke gewann, beginnt er seinen persönlichen Stil zu entdecken. Seine Bilder beschäftigen sich in einem hohen Maße mit der jüdischen Kultur und ihrer Historie. Aufgrund seiner Lebensgeschichte ist Brauer, wie er selbst einmal formuliert, nie von der „Jüdischen Katastrophe“ abgekommen. Mit dem Mittel des Phantastischen Realismus schaffte er für sich eine erzählerische Malweise um diese komplexe Thematik verschlüsselt zu verarbeiten. Er betitelte sich selbst einmal als „Judenmaler“ und erklärte, dass sich die Figuren in seinen Bildern, jedes Mal zu „Urjuden“ entwickeln.

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit wird es sein, Brauers Leben und Entwicklung seiner Malerei zu durchleuchten, um schließlich die Beweggründe der jüdischen Thematik in seinem künstlerischen Schaffen analysieren zu können.

Aus diesem Grund wird die Arbeit durch eine Lebensbeschreibung des Künstlers eingeleitet. Im Anschluss daran, wird im ersten Teil ein Überblick der damaligen Zustände in Wien unmittelbar nach 1945 dargelegt. Dies ist erforderlich um ein Verständnis für die ursprüngliche Ausgangssituation des Malers zu gewähren. Angrenzend daran werden die ersten Schritte der Wiener Akademie in Richtung Revitalisierung direkt nach dem Ende des Krieges erläutert und Brauers Studienzzeit

einschließlich seiner Lehrer durchleuchtet. Dies ist von großer Relevanz, da sich in dieser Institution am Schillerplatz, unter jenen bestimmten Umständen, die „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ herausgebildet hatte.

Im Zweiten Teil dieser Arbeit wird Brauers Entwicklungsweg seiner Malerei anhand ausgewählter Werke untersucht. Es wird der Versuch unternommen, die einzelnen Phasen seines Schaffens herauszuarbeiten und anschließend zu strukturieren. Diese Einteilung wird dadurch erfolgen, indem sie nach seinen unterschiedlichen Lebensabschnitten gegliedert und mit seinen Lebenserfahrungen verbunden wird. Die Aufteilung jener Stadien umfasst das Frühwerk samt seinen anfänglichen Vorbildern und erstreckt sich bis zu jenem Zeitpunkt, an dem sich sein persönlicher Stil in all seinen Facetten entwickelt hat. Dieser Punkt ist von großer Signifikanz, um einen möglichst genauen Einblick seiner künstlerischen Entfaltung zu verschaffen.

Im Anschluss daran wird zuletzt auf eines seiner Hauptthemen "das Judentum in Brauers Malerei" eingegangen und seine Haltung zum Alten Testament und zum mosaischen Glauben erläutert.

Einzelne Werkgruppen mit jüdischen Inhalten werden aus seinem Schaffen herausgesucht und durchleuchtet. Gleichzeitig wird es erforderlich sein ihre Bildsujets und die hintergründigen Themen zu illustrieren.

Zusätzlich zu der verwendeten Literatur, wurden aktuelle Gespräche mit der Künstlerpersönlichkeit in die Arbeit integriert, um eine authentische Darstellung seines Lebens und seiner persönlichen Intentionen herzustellen.

2 Biographie

2.1 Kindheit und Jugend

Erich, später Arik Brauer, wurde am 4. Januar 1929 in Wien geboren.

Sein Vater, Simche Mosche Segal alias Simon Brauer (Abb.1 "Mein Vater"), wurde im Jahre 1883 in Vilnius in Litauen geboren. 1907 emigrierte er nach Wien, wo er als selbstständiger orthopädischer Schuhmachmeister ein kleines Geschäft in Wien-

Ottakring betrieb und damit seine Existenz aufbaute. Im Jahre 1924 heiratete er Hermine (Abb.2 "Meine Mutter") die 1898 in Sekirnjak geboren war. 1927 wurde ihre Tochter Lena geboren. Seine Familie wohnte in einer "Zimmer-Küche-Wohnung" im 16. Wiener Gemeindebezirk.¹ Das Leben und die Wohnung am Hans-Schemm-Platz Nr. 4/40, in der die Familie lebte, waren sehr bescheiden.²

Nachmittags verweilte der junge Arik (damals noch Erich) in der Werkstatt machte seine Aufgaben und zeichnete während sein Vater bei der Arbeit leise jüdische und russische Volkslieder sang.³

Ab dem Jahr 1935 ging Brauer bis 1942 in Wien im 14. Bezirk in die Schule. Seitdem er sich zurückerinnern kann wollte er immer schon Maler werden.⁴

Im Gespräch mit Peter Huemer schildert Brauer, inwiefern die jüdische Herkunft in den neun Jahren seiner "Wiener Vorstadt Kindheit" vor 1938, eine Rolle gespielt hat. Vormittags war er in der Schule und nachmittags war er in der Gasse als "Gassenbub" akzeptiert. Doch wöchentlich besuchte er die mosaische Religionsstunde. *"Das war eine andere Schule"* erzählt er, *"und es wurde anders gesprochen. Es wurde gejiddelt, manche haben richtig jiddisch können; das waren die, deren Eltern aus Galizien waren.[...]"*⁵

2.2 Nationalsozialismus in Wien

Arik Brauer verbrachte die gesamte NS-Zeit in Wien. Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Österreich im Jahre 1938, kam die rassische Diskriminierung und Verfolgung, denen der junge Brauer und seine Familie ausgesetzt waren.

Seine Mutter und Schwester, mussten keinen Judenstern tragen, da sie zum Zeitpunkt des sogenannten "Stichtag" 1933, keine Mitglieder der jüdischen Kultusgemeinde gewesen waren.

¹ Brauer 2006, S. 9

² Kat. Ausst. 2006/07, S. 151

³ Hakel 1964, S. 51

⁴ Hakel 1964, S. 51

⁵ Huemer 2003, S. 21

Brauer dagegen war ein Mitglied und daher gezwungen den Judenstern zu tragen. Er besaß jüdische Lebensmittelkarten und erhielt in den Reisepass das "große rote 'J' markiert".⁶

Anfänglich wurde er hin und wieder noch schikaniert, sobald er jedoch den gelben Davidstern deutlich erkennbar an seinem Gewand tragen musste, wurde er größtenteils in Ruhe gelassen und die Menschen machten einen Bogen um ihn. Dies war den Leuten damals doch "zu steil" und "so mittelalterlich", äußerte Brauer. Die Aufgabe dieser "Brandmarkung" war sicherzustellen, dass Juden unmittelbar wahrgenommen werden und nirgendwo hinkamen, wo es ihnen nicht gestattet war. Dies war so gut wie alles gewesen und begriff vom Straßenbahnfahren über den Schulbesuch bis zum Einkaufen oder dem Kinobesuch, gesetzt den Fall man besaß überhaupt noch Geld, das Meiste ein. Trotz aller Klischees, erkennt man einen Juden jedoch nicht unbedingt an seinem Aussehen. Brauer sah abgesehen davon auch nicht sonderlich "jüdisch" aus. Wenn er als Kind, das aus mangelndem Schulbesuch den ganzen Tag nicht viel zu tun hatte, irgendwo hinging wo es ihm nicht erlaubt war, wie zum Beispiel ins Kino, streifte er folglich seine Jacke mit dem fixierten Davidstern einfach verkehrt über.⁷

Die "Rassengesetze" in den Jahren 1938 bis 1945 hatten weitere schreckliche Folgen.⁸ Brauer musste die Schule wechseln bis auch die letzte jüdische Schule, in der er gewesen war, geschlossen wurde. In dieser Schule fand zuvor ein "ständiger Wechsel" statt. Kontinuierlich wurden Lehrer und Schüler verschickt bis letztendlich einige "Mischlinge" und "Dreiviertel-Juden", wie es offiziell zu der Zeit hieß, "übrig" waren.⁹

Der junge Bub wurde zur Zwangsarbeit verpflichtet und arbeitete als "freiwilliger Anlernling in der Technischen Abteilung des Ältestenrates der Juden in Wien".¹⁰

Aufgrund der Tatsache, dass Brauers Mutter ein "Mischling" war, genoss er einigermaßen einen "Schutz". Er hätte jedoch keineswegs überlebt, hätte er nicht im

⁶ Brauer 2006, S. 9

⁷ Landesmann im Gespräch mit Brauer 2009

⁸ Brauer 2006, S. 9

⁹ Natter 2006, S. 157

¹⁰ Kat. Ausst. 2006/07, S. 151

Ältestenrat der Juden gearbeitet.¹¹ Denn gegen Ende des Krieges, als Wien schon nahezu "judenfrei" war, entwickelte sich eine bestimmte "Eigendynamik" in den für den "Judentransport" zuständigen Stellen. Denn den Soldaten war die Tatsache, dass sobald der letzte Jude aus Wien geführt wurde, ihre Stelle nicht mehr benötigt würde und sie an die Front versetzt würden, bewusst. Dies wollte natürlich kaum jemand. Je länger der Krieg fort dauerte, wusste man umso mehr von der grausamen "Frontrealität" und umso weniger wollte man dort hingelangen. Aus jenem Grund begannen die Wiener Stellen (und höchstwahrscheinlich nicht nur die Wiener), die "Restjuden" hin- und herzuschicken. Ziel war es sie zu "behalten", sodass man "was zu tun" hatte, damit man sein eigenes Leben nicht an der Ostfront dem wahrscheinlichen Tod aussetzt.¹²

Kurz vor Kriegsende wurde dem ihm die "Kennkarte" entnommen und der junge Brauer wurde zur "Verschickung ausgehoben". Es gelang ihm unterzutauchen und in den "Wirrnissen" des Krieges als "U-Boot" zu überleben.¹³

Brauers Vater wurde aus der gemeinsamen Wohnung gewiesen und war gezwungen sich zu verstecken. Seine Werkstatt und ebenso die Ersparnisse der Mutter wurden konfisziert. Er musste als Jude aus Wien fliehen und schaffte es bis nach Riga.¹⁴

Der Vater *"glaubte an die deutsche Kultur"*. Er beherrschte alle Schiller-Balladen auswendig und zweifelte *"dass Nazis so grausam sein können."* Er nahm an, dass all das, was sich nach dem Anschluss ereignete, schnell vorübergehen würde und dass dies "unkontrollierte Auswüchse" seien, welche die neuen "Machthaber", die Nazis, schleunigst beenden würden. Er irrte sich.¹⁵

Brauers Vater kam 1944 in einem Konzentrationslager in Lettland ums Leben. Seine Mutter lebte in Wien bis zu ihrem Tod 1987."¹⁶

¹¹ Huemer 2003, S. 23

¹² Landesmann im Gespräch mit Brauer 2009

¹³ Brauer 2006, S. 9

¹⁴ Brauer 2006, S. 9

¹⁵ Landesmann im Gespräch mit Brauer 2009

¹⁶ Brauer 2006, S. 9

Im Gespräch mit Tobias G. Natter im Jahr 2006 erzählt Brauer, dass er noch einen Brief von seinem Vater aus dem Konzentrationslager besitzt, in dem er sich erkundigt ob er weiterhin male.¹⁷

2.3 Nach 1945: Israel, Paris und wieder Wien

Unmittelbar nach Kriegsende und der Befreiung von der Nationalsozialistischen Herrschaft, war Brauer sechzehn Jahre alt und beschloss an der Wiener Akademie der Bildenden Künste Malerei zu studieren: *"Ich war schon als Kind künstlerisch auffallend begabt. Ich habe jeden Tag stundenlang gezeichnet und gemalt. Für mich war vollkommen klar - solange ich zurückdenken vermag -, ich muss ein Maler werden"*¹⁸

Der Krieg ging im Mai 1945 zu Ende und bereits im Juni wurde der Studienbetrieb der Akademie wieder in Angriff genommen und ein Sommersemester eingeschoben. Brauer erinnert sich das es zu jener Zeit noch nach "Leichen, nach Staub und Brand" in der Stadt gerochen hatte.¹⁹ Gleichzeitig schloss er sich der KPÖ an, der er jedoch bald enttäuscht den Rücken kehrte.²⁰

Anfangs studierte er für zwei Semester bei Professor Robin Christian Andersen bis er von seinem Kollegen Ernst Fuchs darauf aufmerksam gemacht wurde, dass er bei Albert Paris Gütersloh studieren solle, wo Ernst Fuchs (geb. 1930), Wolfgang Hutter (geb. 1928) und Anton Lehmden (geb. 1929) zu seinen bedeutenden Mitschülern gehörten. In Güterslohs "Turmatelier" studierte Brauer fünf Jahre lang von 1946 bis 1951. Daneben besuchte er für ein Semester die Meisterklasse für Malerei von Josef Dobrowsky.

Während seiner Lehrzeit an der Akademie studierte Brauer von 1948 bis 1952 Gesang an der Musikschule der Stadt Wien.²¹ Im Jahr 1949 war Brauer mit einigen seiner Werke in der Art-Club Ausstellung vertreten.²²

¹⁷ Natter 2006, S. 156

¹⁸ Natter 2006, S. 155

¹⁹ Natter 2006, S. 155

²⁰ Landesmann im Gespräch mit Brauer 2009

²¹ Brauer 2011, S. 238

²² Habarta im Gespräch mit Brauer 1995

Brauer war 21 Jahre alt, als er im Sommer des Jahres 1950, noch während der Studienzeit bei Gütersloh, zum ersten Mal Paris mit dem Fahrrad bereiste.²³ Er reiste als Student durch Europa und durch Afrika. Dazwischen fand seine erste Gruppenausstellung, innerhalb der Formation der "Hundsgruppe", im Jahre 1951 statt. Anschließend reiste Brauer mit seiner Schwester Lena nach Israel und lebte dort zwei Jahre lang. In dieser Zeit lernte er Naomi Dahabani, die Tochter jemenitischer Juden kennen, die Ende des 19. Jahrhunderts zu Fuß nach Palästina eingewandert waren.²⁴

Ein Jahr später trat er in Wien als Tänzer im Raimundtheater auf und heiratete 1957 Naomi. Von da an nannte er sich nicht mehr Erich sondern nahm den hebräischen Namen "Arik" an. Bei der Hochzeit durfte Ernst Fuchs, der zu dieser Zeit auch in Israel weilte, Trauzeuge sein.²⁵ Die beiden zogen in der Zeit von 1957-63 nach Paris, da es als "Zentrum der Kunst" galt und Wien für einen Künstler damals langweilig war.²⁶ Dort trat er mit seiner Frau als israelisches Volksliedergesangsduo auf, und es erschienen mehrere Langspielplatten: Naomi et Arik Bar-Or. Seine zwei Töchter Timna und Talja kamen auf die Welt. In Paris begann Brauers Karriere als Maler. Seine erste Einzelausstellung fand im Jahr 1961 in der Galerie Raymond Cordier statt. Drei Jahre später stellte er in der Galerie Flinker in Paris aus. Dies war seine erste erfolgreiche Ausstellung die für ihn den Durchbruch bedeutete.

Das junge Ehepaar pendelte nun jedes halbe Jahr zwischen Wien und Paris. Zu jener Zeit beschäftigte sich Brauer hauptsächlich mit der Malerei und kehrte letztendlich mit seiner Frau nach ersten Ausstellungen zurück nach Wien. *"Heimaterde ist Heimaterde"*, erklärt er, *"das Leben in Wien ist schöner als in Paris. Zusätzlich verdeutlicht Brauer das Paris "ein harter Boden" ist und es "sehr schwer" sei "eine Wohnung oder Atelier zu*

²³ Flemming 1984, S. 250

²⁴ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 94

²⁵ *"Diese denkwürdige Hochzeit fand am 1. April 1957 statt. Sachowie gab seinen Segen zu einer jemenitischen Feier, wie sie typischer nicht sein konnte: fröhlich, ausgelassen. Meine ehrenvolle Aufgabe als Trauzeuge bestand darin, daß ich mit drei männlichen Verwandten Naomis den Talit (Gebetschal) über den Köpfen des Brautpaares halten durfte. Die kleine Synagoge war zum Bersten voll, die Bewohner des ganzen Viertels waren auf den Beinen. Es tobte eine jemenitische Hochzeit in aller Würde. Naomis Mutter, eine sehr ernste, stille Frau, hatte Unmengen an orientalischen Spezialitäten zubereitet und sah im stillen Stolz dem Treiben zu. (...)"* (Fuchs 2001, S. 375)

²⁶ Landesmann im Gespräch mit Brauer 2009

finden". In Wien, im Dritten Gemeindebezirk, hatte er dagegen gleich was Geeignetes gefunden.²⁷

Von 1963 bis 1965 nahm Brauer an der internationalen Wanderausstellung der "Wiener Schule des Phantastischen Realismus" teil. Es erschienen zahlreiche Publikationen von und über Arik Brauer.²⁸

Im Jahre 1964 kehrte er nach Wien zurück, wo er von da an sesshaft wurde und zwischen Wien und dem Künstlerdorf Ein-Hod in Israel pendelte. Dort erwarb er eine alte Ruine, die er nach seinen Vorstellungen "Bauen ohne Winkelmaß" als Haus künstlerisch gestaltete.²⁹

Die Phantasten fanden bald ein großes Interesse beim Publikum und es kam ab 1965 zu einer Weltwanderausstellung der "Wiener Schule des Phantastischen Realismus", die in der Kästner-Gesellschaft in Hannover startete und in Folge in Sao Paolo, Los Angeles, New York, Tokio, Tel Aviv und Paris stattfand.³⁰

Ab der Mitte der sechziger Jahre schuf Brauer Bühnenbilder am Züricher Opernhaus, an der Wiener Staatsoper und am Theater an der Wien. Es folgten weitere Aufträge für die Gestaltung von Bühnenbildern im In- und Ausland

Im Jahr 1972 kam seine dritte Tochter Ruth zur Welt. Ein Jahr später erwarb die Familie Brauer eine Historismus-Villa im 18. Wiener Gemeindebezirk und es entstand das Fernsehspiel und die LP "Alles was Flügel hat fliegt". Ab Februar 1978 ehrte das Jewish Museum New York den Künstler mit einer umfangreichen Retrospektive, die anschließend durch die USA reiste. Dies war verknüpft mit zahlreichen Vorträgen an amerikanischen Universitäten.

Sieben Jahre später fand eine Retrospektive in der Wiener Secession statt und er bekam 1985 den Österreichischen Umweltschutzpreis verliehen.³¹

²⁷ Landesmann im Gespräch mit Brauer 2009

²⁸ Brauer 2011, S. 238

²⁹ Brauer 2003, S. 163

³⁰ Kat. Ausst., Wien 2006/2007, S. 152

³¹ Kat. Ausst., Wien 2006/2007, S. 152

Im Jahr 1986 wurde Arik Brauer zum ordentlichen Hochschulprofessor an die Akademie der Bildenden Künste in Wien berufen wo er bis 1977 unterrichtete. Gleichlaufend zu seiner Berufung gestaltete er einen Entwurf für das "Brauerhaus", ein Wohnhaus für die Gemeinde Wien im 6. Wiener Gemeindebezirk Mariahilf (Gumpendorferstraße 134-138), das zwischen 1991 und 1993 ausgeführt wurde.³²

Seit 1988 war Arik Brauer in unterschiedlichen Bereichen tätig. Er war an zahlreichen künstlerischen Produktionen für die Ski-WM in Saalbach aktiv und gestaltete ein Kaffeeservice und ein Schachspiel für die Porzellanmanufaktur Augarten in Wien. Es folgten Buch, Moderation und Ausstattung des TV-Spiels "Sesam öffne dich", anschließend die Gestaltung der Autobahnraststätte Lindach, Oberösterreich und Fassadengestaltung (letztes Abendmahl) der Kirche am Tabor in Wien 2.³³

Im Alter von siebzig Jahren präsentierte das Museum der Stadt Wien eine umfangreiche Arik Brauer-Retrospektive. Von da an begann Brauer zahlreiche Keramik-Figuren herzustellen und erfüllte öffentliche Aufträge wie die Gestaltung der Rathausfassade in Voitsberg, Steiermark. Er errichtete das Monument "Die Menschenrechte" im Garten seiner Villa in Wien Währing, in dem Brauer auch ein unterirdisches Museum für seine eigenen Werke gestaltete.³⁴

Sein autobiographisches Buch "Die Farben meines Lebens" wurde im Jahre 2006 veröffentlicht.

3 Die Situation nach dem Krieg und der Neuanfang der Wiener Akademie der bildenden Künste

In den frühen Morgenstunden des 12. März 1938 begann in Österreich der Einmarsch der deutschen Wehrmacht. Ein Tag später am 13. März 1938 wurde in Wien und Berlin

³² Brauer 2003, S. 164

³³ Brauer 2003, S. 164

³⁴ Kat. Ausst., Wien 2006/2007, S. 153

zur selben Zeit das "Gesetz über die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich" bekanntgegeben.³⁵

Der 2. Weltkrieg, war für die Menschen eine unfassbar schwere Zeit, die mit Worten nicht zu beschreiben ist. Als der Krieg zu Ende war, verschwand schlagartig mit ihm auch ein alles kontrollierendes und beherrschendes Regime. Dieses brach im „Inferno von Bomben und Sprengungen durch sich zurückziehende Truppen“ auseinander.

Es waren schreckliche Zustände. Neben zerbombten Häusern, besaßen Wohnungen keine Fensterscheiben, Bahnhöfe waren zerstört, Strom- und Gasversorgung funktionierte nicht, zu essen gab es nichts und die Toten mussten in den Parkanlagen bestattet werden.³⁶

Die nationalsozialistischen Führungspersonen versuchten sich in Sicherheit zu bringen. Manche von ihnen nahmen sich das Leben. Während diejenigen, die das Konzentrationslager überlebt hatten sich darum sorgten, ins Leben zurückzufinden, versuchten die Nationalsozialisten „entnazifiziert“ zu werden. Die Städte waren zerstört und die Menschen bemühten sich, diese schwere Zeit zu überstehen.³⁷

Die Mehrheit der Überlebenden sah im Jahr 1945 nicht nur als eine "Befreiung", sondern für jene galt sie auch als "Besatzung".³⁸ Denn das totalitäre Nazi-Regime musste einer von den alliierten Truppen überwachten Demokratie weichen.³⁹

Am 29. März 1945 überschritten die ersten sowjetischen Soldaten die "Reichsgrenze". Drei Tage später, am 1. April 1945, erreichten sie den Raum Wiener Neustadt und nahmen am 13. April Wien ein. Im Mai 1945 herrschten große Angst und Chaos, trotzdem kam es in den Wirren des Kriegsendes darauf an das eigene Überleben zu sichern.⁴⁰

³⁵ Klamper 1990, S. 5.

³⁶ Habarta 2001, S. 10

³⁷ Habarta 2001, S. 10

³⁸ Hornung 1995, S. 55

³⁹ Habarta 2003, S. 22

⁴⁰ Hornung 1995, S. 56

Es wurde davon ausgegangen, dass nun die große Abrechnung dieser Kriegszeit stattfinden würde, doch wer die ungeheuerlichen Vernichtungen des Nazi-Regimes überlebt hatte, wollte in erster Linie nur noch die schreckliche Verwüstung wegschaffen und das, was in den sieben Jahren zerstört worden war, wieder aufbauen, rekonstruieren, renovieren und restaurieren.⁴¹

Die Menschen klagten über mangelhafte Lebensmittelversorgung und Hungersnot. Dies führte zu einer Selbstversorgung der Bevölkerung. Es war den Ernährungsämtern nicht möglich, das Überleben der Bevölkerung zu gewährleisten.

Am 1. Juni 1945 hat wieder eine regelmäßige Lebensmittelverteilung stattgefunden.

Es war jedoch nicht einfach von diesen offiziellen "Kalorienzuteilungen" zu überleben. Während dieser Zeit, unmittelbar nach Kriegsende, war es der österreichischen Landwirtschaft nicht möglich die Bevölkerung zu versorgen.

Das Überleben der Menschen konnte nur mit ausländischer Hilfe gewährleistet werden.⁴²

3.1 Neubelebung der zerstörten Akademie

Am 12. März 1945 wurde ein großer Teil des westlichen- Gauermanngassen Traktes der Wiener Akademie durch Bomben und nachfolgende Brände zerstört. Es wurde zuvor bereits über eine Verlegung der Akademie nach Kärnten, Osttirol oder Salzburg diskutiert, jedoch machte das Kriegsende weitere Maßnahmen überflüssig.⁴³

Rückblickend war die Akademie in ihrer Geschichte noch nie solch hochgradigen Schwierigkeiten und Problemen ausgesetzt, wie zu jener Zeit nach dem Ende des Krieges und des Dritten Reiches im April 1945.

Neben dem Umstand, dass ein Viertel des ohnehin geringen Raumes des Akademiegebäudes am Schillerplatz in Trümmern lag und der restliche Teil gleichfalls

⁴¹ Habarta 2003, S. 22-23

⁴² Hornung 1995, S. 56

⁴³ Wagner 1967, S. 341.

sehr begrenzt benutzbar war, war es ebenfalls von großer Wichtigkeit sich um die personellen und ideellen Angelegenheiten zu sorgen.⁴⁴

Die Ereignisse die am 13. März 1938 stattfanden haben einige Veränderungen mit sich gebracht. Zwar wurde der Unterrichtsbetrieb an der Akademie nur für wenige Tage eingestellt jedoch standen die großen Probleme erst an. Anders als bis zu jenem Tag war nicht mehr das Staatsoberhaupt beziehungsweise das Ministerium dafür verantwortlich, über Vorschlag des Kollegiums den Kurator oder Rektor, zu ernennen und zu bestätigen, stattdessen nahm sich nun die Landesabteilung der NSDAP ab diesem Zeitpunkt das Recht eine "kommissarische Leitung" einzustellen.⁴⁵

Die Akademie war sieben Jahre lang jeglicher Autonomie beraubt. Während jener Zeit war sie gezwungen sich der "kommissarischen Leitung" und dann einem ernannten Rektor unterzuordnen und hatte zusätzlich weitgehende organisatorische Veränderungen hinnehmen müssen.⁴⁶

Als der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich vollzogen war, wurde die Akademie der bildenden Künste sowohl von "politisch" als auch "rassisch untragbaren" Lehrkräften und Studenten gesäubert.⁴⁷

Nach Beendigung des Krieges musste der halbe Lehrkörper vom Dienst suspendiert werden, die Übrigen waren entweder geflüchtet oder noch nicht aus dem Krieg heimgekehrt. Die seit Jahrhunderten "hochgehaltenen" Rechte der Akademie auf die freie Wahl der Lehrer und der akademischen Funktionäre galt es nun zurückzuerobern. Weiterst musste bestimmt werden welche Entwicklungen, die sich seit 1938 ereignet haben, aufrechterhalten und welche rückgängig gemacht werden sollen.⁴⁸

Am 19. April bereits wurde Herbert Boeckl vom Generalreferat für die Wiener Kunsthochschulen, Staatstheater, Museen und Volksbildung zum provisorischen Rektor berufen. Fast zwei Wochen nachdem Wien durch die sowjetischen Truppen befreit

⁴⁴ Wagner 1967, S. 342.

⁴⁵ Wagner 1967, S. 336.

⁴⁶ Wagner 1967, S. 342.

⁴⁷ Klamper 1990, S. 38.

⁴⁸ Wagner 1967, S. 342.

worden war, wurde am 23. April 1945 der Unterricht, in sehr bescheidenem Umfang, wieder aufgenommen. Neben einigen Verwaltungsangestellten befanden sich nur die Professoren Herbert Boeckl, Emil Pirchan und Adolf Lutz zum Zeitpunkt des Unterrichtsbeginns, an der Akademie. Die weiteren Lehrkräfte waren vor Anbruch der "Schlacht um Wien" aus der Stadt geflohen, während viele Assistenten und Studenten aus der Wehrmacht beziehungsweise Kriegsgefangenschaft noch nicht zurückgekehrt waren.⁴⁹

3.2 Entnazifizierung

Auch in der Institution der Akademie wurde neben dem herrschenden großen materiellen Notstand, die Entnazifizierung das überwiegende Problem der ersten Nachkriegsjahre. Unmittelbar nach Kriegsende war die erste Phase der Entnazifizierung in Österreich dadurch gekennzeichnet, dass die Alliierten (vorerst die Sowjets) die politische Einstellung der Bevölkerung größtenteils danach beurteilte, inwieweit sie bereit war mit ihnen zu kooperieren.⁵⁰

Die Alliierten nahmen Verhaftungen beziehungsweise Internierungen exponierter Nationalsozialisten vor, die bei den Amerikanern und Engländern nach entsprechenden Listen geführt wurden. In erster Linie jedoch waren das Sicherheitsmaßnahmen der Militärs und hatten mit der späteren Entnazifizierung nichts zu tun.⁵¹

Die gegenwärtigen Personen an weniger exponierten Stellen wurden in dieser Anfangsphase vorläufig, ohne dass nach einer möglichen NSDAP-Mitgliedschaft gefragt wurde, belassen. Diese Tatsache begründet auch, warum Boeckl bereits am 19. April 1945 zum provisorischen Rektor der Akademie ernannt werden konnte, denn er war genau zu der Zeit anwesend, und die Sowjets setzten in jenen Tagen alles daran, um das Leben in Wien, auch das kulturelle, in einen "normalen" Zustand zu transferieren. Jene erste Zeit nach Kriegsende dauerte bis ungefähr September. Nach dieser Phase begannen die Alliierten ihre Vorstellungen von Entnazifizierung zu realisieren. Die

⁴⁹ Klamper 1990, S. 43.

⁵⁰ Klamper 1990, S. 43.

⁵¹ Klamper 1990, S. 44.

Durchführung der Entnazifizierung wurde am 11. Februar 1946 von dem Alliierten Rat an die österreichische Regierung übergeben.⁵²

Die Zwei wesentlichen Gesetze, das Verfassungsgesetz über das Verbot der NSDAP und das Kriegsverbrechergesetz, wurden bereits in den ersten Wochen ihrer Amtstätigkeit von der österreichischen Regierung aufgestellt. Die Meldepflicht und die Registrierung aller Personen war die Basis für die Ausführung des Gesetzes. Die Registrierungslisten waren an den Gemeinde-, Bezirks- und Arbeitsämtern aufzufinden. Die Betroffenen selbst waren dafür verantwortlich sich zu melden und registrieren zu lassen. Wurden falsche Angaben abgelegt oder gar die Meldepflicht unterlassen, so galt dies als strafbar.⁵³

Was die öffentlichen Bediensteten anbelangt, zu denen auch die Professoren der Akademie gehörten, zielte das Verbotsgesetz darauf ab, dass "illegale", also Personen, die der NSDAP oder einem ihrer Wehrverbände zwischen dem 1. Juli 1933 und dem 13. März 1938 angehört hatten, unverzüglich und ohne Anspruch auf Ruhe- oder Versorgungsgenüsse fristlos zu entlassen seien. Um die Weiterverwendung jener Beamten des öffentlichen Dienstes, die nach dem Anschluss Österreichs der NSDAP beigetreten oder Parteianwärter waren zu untersuchen, hatten spezielle Sonderkommissionen die Aufgabe, jene zu durchleuchten.⁵⁴

In einem Schreiben vom 13. Juni 1945 forderte das Staatsamt für Volksaufklärung für Unterricht und Erziehung und für Kultusangelegenheiten, das Rektorat der Akademie den Richtlinien entsprechend auf, alle Beamten und Angestellten, die nach dem 17. April 1945 ihren Dienst wieder angetreten hatten, aufzulisten und von jedem einzelnen anzugeben, ob er illegales Parteimitglied gewesen war.⁵⁵

Der Vollzug der Entnazifizierung war eine langwierige und komplizierte Prozedur. Im Jahre 1947 fand jener Prozess, durch den Austritt der Akademielehrer von der Pflicht

⁵² Klamper 1990, S. 44.

⁵³ Klamper 1990, S. 44.

⁵⁴ Klamper 1990, S. 45.

⁵⁵ Klamper 1990, S. 45.

der Registrierung, ein Ende. Ihre Vergangenheit war auf diese Weise legal und offiziell "überstanden".⁵⁶

Die erste Professoren- Kollegiumssitzung nach Kriegsende fand am 27. Juni 1945 statt. Herbert Boeckl, Josef Müllner, Sergius Pauser und Emil Pirchan waren die einzigen Professoren die zu jenem Zeitpunkt präsent waren. Ein Großteil der anderen war entweder in die Bundesländer geflüchtet oder es waren keine Indizien über ihren Aufenthaltsort bekannt. Die Hauptmotive jener Versammlung waren " die Enthebung von NS- Lehrkräften, die Revision der Ehrenmitgliedschaften von 1942 und die Neuberufungen".⁵⁷

Obwohl letzten Endes nicht alle aus dem Dienst suspendiert wurden, die während des Nationalsozialismus hervorgetreten waren, hatten die Vorkehrungen zur Entnazifizierung eine enorme Reduktion des gesamten Lehrkörpers als Konsequenz mit sich gebracht. Dies führte dazu, dass bei den Professoren fast zwei Drittel, bei den Lehrbeauftragten und Dozenten nahezu drei Viertel und bei den Assistenten am konsequentesten, fast alle, ersetzt wurden.⁵⁸

In das durch Bombentreffer und Brände schwer beschädigte Akademiegebäude war die neue "demokratische Studentenschaft" mit ihrem Leiter Claus Pack innerhalb kürzester Zeit eingezogen und forderte unter anderem die "Zurückdrängung aller Gegenstandsfächer gegenüber der künstlerischen Arbeit", die gegenwartsbezogenere "lebendigere Gestaltung des Unterrichts in Kunst- und Literaturgeschichte" und vor allem eine neue Studienordnung noch vor Beginn des Wintersemesters.⁵⁹

3.3 Organisationsgesetz und die Hoffnung auf einen Neubeginn

Im Sommer 1945 wurden Änderungen der Studienordnungen vorgenommen. Dies geschah jedoch mit einigen Ausnahmen. Jene waren zum Beispiel die Beibehaltung der Meisterschulmethode und den Diplomabschluss für die Absolventen der Meisterschule.

⁵⁶ Klamper 1990, S. 55.

⁵⁷ Nierhaus 1990, S. 113

⁵⁸ Nierhaus 1990, S. 113

⁵⁹ Nierhaus 1990, S. 113

Ansonsten wurde die Studienordnung von 1941 aufgehoben und man berief sich auf diejenigen von 1925.⁶⁰

Zusätzlich dazu wurde ab dem Herbst 1945 ein "Organisationsgesetz" für die Kunsthochschulen besprochen, in der die Wiener Akademie ihre "führende Rolle" inmitten der Kunsthochschulen Österreichs, als die älteste "im ganzen mitteleuropäischen Raume neben Rom und Paris", auf ihre "Elitebildung" und ihre Rolle als "Kunstbehörde" verwies. Des Weiteren sollte der Akademie auch das Recht zuteilwerden als "Ausstellungshaus für Präsentationen zeitgenössischer und historischer Kunst" zu fungieren.⁶¹

In den ersten Monaten, unter dem damaligen Leiter und Studienvertreter der Akademie, Claus Pack, herrschte trotz Hunger und Armut ein außergewöhnlicher Optimismus. Nach Kriegsende wurde jener als Gefühl der völligen Befreiung sowie als Möglichkeit für einen unvorbelasteten Neuanfang wahrgenommen.⁶²

Herbert Boeckl, der zu jener Zeit als Rektor fungierte, hatte die Aufgabe in den öffentlichen Darstellungen der Akademie die Jugend nochmals mit dem "Weltgeist" bekannt zu machen. "Kunst ist international wie nichts sonst auf der Welt."⁶³

Im Jahre 1945 hat sich die Akademie mit jenen Worten selbst dargestellt:

"Freilich waren die vergangenen sieben Jahre der Kunst nicht hold, doch bemüht sich die neue Österreichische Regierung ernstlich, die Akademie zu einem selbst mit höchstem Maßstab zu messenden Kulturinstitut zu gestalten. Um zu diesem Ziel zu gelangen, werden die ersten Künstler des Landes Berufen, selbst wenn sie sich im Auslande aufhalten sollten. Dadurch werden die Zeitgemäßen Schöpferkräfte lebendig dem Kunstkörper einverleibt und gleichzeitig wird damit die Verbindung mit den Kulturen der großen Nationen des Westens und Ostens gewährleistet. Weiter werden an der Akademie Volkshochschulkurse eingerichtet, welche den Zweck haben die schöpferischen Quellen des Volkes auf breiter Grundlage zu entwickeln und zu fördern.

⁶⁰ Nierhaus 1990, S. 113

⁶¹ Nierhaus 1990, S. 113

⁶² Nierhaus 1990, S. 114

⁶³ Nierhaus 1990, S. 114

*Es ist zu erwarten, daß ein starker Strom von Kräften dem Kunstleben zugeführt wird, daß dadurch mit neuer Lebensenergie gespeist wird. Alles, was wir unter Österreichischer Kultur verstehen oder alles, was Wiens Kunstgeist atmet, wird hier geschützt und gefördert werden. [...] Die Erlebnisse des Krieges haben die Seelen aufnahmefähiger gemacht, und sie werden den neuen Geist entschieden unbedingt empfangen können, als dies' je vorher der Fall sein konnte.*⁶⁴

Aus dieser Selbstdarstellung der Akademie ist zwar eine Hoffnung auf einen wirklichen Neubeginn herauszulesen, jedoch sah es in der Praxis nicht so einfach aus. Politische Beschuldigungen und nazistische Vorwürfe hemmten jenen Wunsch. Jene immensen Spannungen erschwerten die Aussicht auf ein zusammenhaltendes und für einander einstehendes Kollegium, mit gemeinsamen Willen zum Neuaufbau.⁶⁵

3.4 Die Rektoren der Akademie nach Kriegsende

Die erste freie Wahl des Rektors und Protektors seit 1937, wurde nach Kriegsende, am 5. Oktober 1945 angesetzt. Der Großteil hat für Herbert Boeckl und Sergius Pauser abgestimmt.⁶⁶ Nachdem es sich herausgestellt hatte, dass Boeckl zuvor Mitglied bei der NSDAP gewesen war, nahm man dies als Anlass ihn im Frühjahr 1946 als Rektor abzuberaufen.⁶⁷ In der Zwischenzeit war Pauser, der Prorektor war, für alles verantwortlich und provisorisch für das weitere Jahr Rektor. Boeckl durfte dennoch weiterhin als Lehrer bleiben. Im Herbst wurde erneut gewählt und es wurde überwiegend für Robin Cristian Andersen gestimmt. Bei dieser Wahl wurde Christian Ludwig Martin für das Amt des Rektors gewählt, welcher nach zweijähriger Amtsperiode die Funktion des Rektors drei Jahre lang übernahm.⁶⁸

3.5 Meisterschule

Im Zuge der Reform im Jahr 1850, galt in der Wiener Akademie die Gliederung nach "Meisterschulen", welche ab dem Studienjahr 1999/2000 durch universitäre Institute

⁶⁴ Nierhaus 1990, S. 114

⁶⁵ Nierhaus 1990, S. 114-115

⁶⁶ Wagner 1967, S. 343

⁶⁷ Nierhaus 1990, S. 114

⁶⁸ Wagner 1967, S. 343

ersetzt wurden. Jene Unterrichtsmethode des Lehrbetriebes war sehr erfolgreich und hob sie zu jener Zeit, von allen anderen ihr ähnlichen Institutionen ab. Das System der Meisterschule und des Ateliers stellte sich aus einer kleinen Schülergruppe zusammen, die für einige Jahre, in einem engen und persönlichen Kontakt zu ihrem "Meister" standen und mit ihm und auch untereinander intensiv zusammenarbeiteten.⁶⁹

Auf Grund der geringen Anzahl der Lehrlinge, war es dem "Meisterschulleiter" möglich seine ganze Künstlerische Persönlichkeit weiterzuvermitteln und folglich eine besondere Effizienz zu erlangen. Seine Aufgabe war es den gesamten Studiengang seiner Schüler zu kontrollieren und zu lenken. Da es ein kleiner Kreis war, den er unterrichten musste, konnte er sich in die besondere Eigenart jedes einzelnen vertiefen und ihm die Richtung zum selbstständigen "Schaffen" deuten. Das Hauptanliegen lag in der künstlerischen Praxis. Im Gegensatz dazu, waren die theoretischen Fächer eher sekundärer Natur und größtenteils auch mit praktischen Übungen verbunden, die in enger Verbindung mit den jeweiligen künstlerischen Arbeiten standen. Das Hauptgewicht wurde mehr auf das "Können" als auf das "Wissen" gelegt.⁷⁰

Unmittelbar nach Kriegsende waren für die "Meisterschule für Malerei" vorerst nur Herbert Boeckl, der den "Abendakt" leitete und Sergius Pauser, der eine weitere Schule führte, anwesend.⁷¹

Im Sommer 1945 erhielten Robin Christan Andersen und Albert Paris Gütersloh einen Lehrauftrag an der Akademie. So kam es, dass sich neben Boeckls Abendakt, schon im Herbst drei weitere Meisterschulen formierten und den Unterricht beginnen konnten. Ein Jahr später wurde Gütersloh auch mit dem besonderen Lehrauftrag der Freskomalerei betraut.

Josef Dobrowsky, der vom Kollegium schon 1945 gemeinsam mit Gütersloh und Andersen vorgeschlagen wurde, erhielt im Herbst 1946 das Lehramt. Die fünfte Meisterschule für Malerei durfte Franz Elsner leiten.⁷²

⁶⁹ Wagner 1967, S. 351

⁷⁰ Wagner 1967, S. 352

⁷¹ Wagner 1967, S. 346

⁷² Wagner 1967, S. 346

Für die "Meisterschule für graphische Künste" wurde Christian Ludwig Martin vorgeschlagen. Neben dem Leiter der Bildhauerschule, Josef Müllner, erhielt Fritz Wotruba den Auftrag für eine zweite und trat im Jänner 1946 den Unterricht für seine "Meisterschule für Bildhauerei" an.⁷³

Die "Meisterschule für Architektur" leitete Erich Boltenstern vorläufig bis 1949. Danach wurde er von Clemens Holmeister abgelöst und betätigte sich weiterhin als Vertreter.⁷⁴ Im Oktober 1946 wurde Lois Welzenbacher vom Kollegium als Leiter für die zweite Architektur - Meisterschule berufen.⁷⁵

Die "Meisterschule für Bühnenbildnerei und Festgestaltung" betreute Emil Pirchan, die "Meisterschule für Konservierung und Technologie" leitete ab 1946 wieder Robert Eigenberger und im Juli 1945 trat Gerda Matejka-Felden die Leitung der "Meisterschule für Kunsterziehung" an.⁷⁶

Zusätzlich zur Methodik des "Atelierbetriebes" sind ein enges Zusammenspiel der unterschiedlichen Kunstrichtungen und der persönliche Kontakt von Malern, Bildhauern und Architekten ein entscheidender Aspekt für eine erfolgreiche Entwicklung und Ausbildung.⁷⁷

4 Der Betrieb an der Akademie nimmt seinen Anfang

"Als die ersten russischen Panzer über den Donaukanal waren, verwandelte sich die Raupe in einen Schmetterling. Ich flatterte hinaus. Mein Garten war das brennende Wien. Zu essen gab es zwar jetzt auch nichts, aber der Hunger ist ja keineswegs der böse Engel, als der er immer hingestellt wird. Geht er mit dir, so macht er deine

⁷³ Wagner 1967, S. 347

⁷⁴ Wagner 1967, S. 348

⁷⁵ Wagner 1967, S. 352

⁷⁶ Wagner 1967, S. 352

⁷⁷ Wagner 1967, S. 352

*Schritte federnd leicht. Und du hast ein klares Ziel vor Augen. Faule werden fleißig, Dumme klug, und jedwede überflüssige Verstellung verschwindet. [...]*⁷⁸

Im April 1945, war kaum ein Unterschied zwischen der Wiener Akademie für bildende Künste und den Bauwerken die sie in der Stadt umgaben, zu erkennen. Sie war neben der von Bomben zerstörten Oper und dem ausgebrannten Stephansdom, nur eine der Ruinen ehemaliger Prachtbauten.⁷⁹

Schützengräben umrundeten das historische Gebäude. Die Fenster der Akademie waren blau bemalt um sie gegen Bombenangriffe zu schützen, jedoch blieb diese Maßnahme ohnehin nutzlos. Die letzten Kriegstage brachten eine ungeheure Verwüstung rund um die ganze Anlage mit sich. Der Volkssturm hat einen Großteil für Verteidigungsanlagen aufgebrochen. Zuletzt wurde auch das was übergeblieben war, von Bomben, Granaten und Panzerketten zerstört. Das Akademiegebäude war partiell abgebrannt.⁸⁰

Nach dem Elend des Krieges, dauerte es nur ein Weilchen und allmählich nahm der Betrieb in der Akademie seinen Anfang. Professoren begannen aufzutauchen und anschließend trafen die Schüler ein.⁸¹

Wolfgang Hutter erinnert sich: *„Ein Hauptgrund dafür war sicherlich: Hier ist es warm, man hat ein Dach über den Kopf und einen vagen Schutz vor Plünderung, Notzucht und Überfall durch den magischen Kreis des zerbombten akademischen Bodens.“*⁸²

Eine kleine Gruppe von Künstlern wollte mehr als nur die verursachten Verwüstungen des Krieges wieder in Ordnung zu bringen. Sie waren jung, im Alter von 15 bis 18 Jahren. Ihr Ziel war es etwas "Neues, Besseres, anderes" zu schaffen. Sie waren sich genau im Klaren was sie wollten, möglicherweise jedoch nicht so genau wie es erfolgen sollte. Sie wollten unbedingt wissen was jenseits der "Nazikunst" noch existierte und

⁷⁸ Brauer 1983, S. 26

⁷⁹ Habarta 2001, S. 10

⁸⁰ Habarta 1996, S. 8

⁸¹ Habarta 1996, S. 8

⁸² Habarta 2003, S. 22

suchten nach Informationen. Obendrein "verschreckten" sie ihre Mitmenschen mit dem, was sie machten.

Die "Kreativen" standen unter sehr hohem Druck, denn sie hatten ihre Erfahrung mit der Nazidiktatur gemacht und wollten, dass "so etwas" nie wieder auftauchen kann. Demzufolge begannen sie zu malen, zu bildhauern, zu formen, zu diskutieren und nach den "Farben der Freiheit" zu forschen. Dies taten sie nicht isoliert, jeder für sich alleine, im Gegenteil sie unternahmen es in einem "chaotischen Miteinander" und auch in einem "lauernden, oft turbulenten Gegeneinander". Ein Ort dafür waren die Ateliers an der Wiener Akademie der bildenden Künste, ein anderer die Cafés und Wirtshäuser und ein weiterer, wurde später der "Art Club".⁸³

Nur kurze Zeit nach Kriegsende, begannen Brauer, Fuchs, Hutter, Janschka, Lehmden, Steinwendner am Unterricht in der Akademie am Schillerplatz teilzunehmen.⁸⁴

An der Akademie konnte der Lehrbetrieb erst im Spätherbst aufgenommen werden, da sich die Studenten zu Beginn mit den Aufbauarbeiten, die aufgrund der schweren Kriegsschäden notwendig gewesen waren, beschäftigen mussten. Mit Wegräumen von Glassplittern und Mauerteilen, mit Ziegelschupfen und dem Zuschütten von Gräben verging der Sommer 1945 für die jungen Künstler. Erst um die Wende zum Jahr 1946 kam der Betrieb richtig in Schwung.⁸⁵

Fuchs beschreibt seine Erinnerungen an diese Zeit: *„Es war 1945. Ein Schimmer der Hoffnung, eine Sehnsucht nach Freiheit glomm in vielen Menschen, als alle noch die rauchende Finsternis des endenden Krieges umgab. Nun sammelte sich, da für Europa der Krieg zu Ende war, ein Häuflein Maler in der halbzerbombten Akademie am Schillerplatz, um in ihr, der kaum eröffneten, eine neue Kunst zu beginnen. Nur vage waren sie alle orientiert, gab es doch nichts zu sehen von neuer, moderner Kunst, nur Erzählungen zu hören vom Mekka der Malerei: Paris.“*⁸⁶

⁸³ Habarta 2003, S. 23

⁸⁴ Muschik 1974, S. 11

⁸⁵ Muschik 1974, S. 11

⁸⁶ Muschik 1974, S. 11

Hutter: *„Ich ging 1944, sechzehn Jahre alt, an die Akademie. Nach kurzer Zeit wurde ich dienstverpflichtet. In Uniform wurde ich Amtsdienstler im Magistratischen Bezirksamt für den 3. Bezirk. Dann war der Krieg aus. Als die letzte Granate endlich verschossen war, als es wieder still wurde, ging man hin und sagte: da bin ich wieder. An der Akademie sagten sie dann: ‚Gut sie wollen wieder studieren, rund um das Haus sind Schützengräben, die müssen zugeschaufelt werden. Wenn Sie das getan haben, können Sie das erste Semester anfangen‘. Ich habe also zuerst geschaufelt, statt zu malen. So begann es. Und so blieb es. Bis zu meinem Abgang, etwa 1950, hat es keinen ordentlichen Lehrbetrieb im üblichen Sinn gegeben. Damals hat jeder die Macht ergriffen. Egal, ob er in einer Fabrik gearbeitet oder studiert hat. Es kam ganz einfach darauf an, daß er, er ganz persönlich, etwas tat. Weil niemand da war, der gesagt hat, was man tun müsse.[...] Das war damals die absolute Freiheit.“⁸⁷*

Ernst Fuchs, der damals erst 15 Jahre alt war, erzählt: *„Die Akademie war vor allem ein Ort der Gerüchte, ein Markt des Erfahrungstausches. Ein Unterricht, wie er eigentlich von den Gründern der Akademie vor Jahrhunderten geübt wurde, fand längst nicht mehr statt. Alles, was man, Technik‘ nennt, mussten die Studenten sich selber beibringen. Denn einerseits wollten sie alles wissen und lernen, andererseits aber misstrauten sie den Lehrern. Sie vermuteten, dass es sehr viel mehr geben müsse, als das, was man ihnen zeigte.“⁸⁸*

Arik Brauer erinnert sich an diese Zeit und die Zustände die damals herrschten: *„Damals lebten fast alle materiell in elenden Verhältnissen. Das Akademiegebäude war teilweise zerstört, und jeder Student musste zuerst Ziegel klopfen, um inskribieren zu dürfen. Gleichzeitig war die Akademie bis auf den letzten Platz belegt. Die Studenten sind an den Staffeleien Schulter an Schulter gestanden. Viele waren gerade erst als Soldaten zurückgekehrt. [...]“⁸⁹*

Zu dem Zeitpunkt, schreibt Muschik im Jahre 1974, überdauerten „cezannistische Strömungen“ der österreichischen Malerei der Zwischenkriegszeit die von Andersen

⁸⁷ Habarta 1996, S. 8-10

⁸⁸ Habarta 2001, S. 15

⁸⁹ Natter 2006, S. 154

und Boeckl repräsentiert wurden. Pauser vertrat den „wienerischen Postimpressionismus“ und Dobrowskys Kunst ging in die „Expressionistisch-fauvistische“ Richtung.⁹⁰

Die „phantastische Kunst“ des Malers Franz Sedlacek, welcher nicht aus dem Zweiten Weltkrieg heimgekehrt war, der „Magische Realismus“ des 1939 verstorbenen Voralbergers Rudolf Wacker und der Kubismus des Grazers Alfred Wickenburg, blieben verborgen oder gerieten in Vergessenheit. Alfred Kubin, ein großer Meister der phantastischen Kunst, der von 1906 bis zu seinem Tode 1959 in Oberösterreich lebte, war ebenfalls nicht richtungsweisend für einen der „frühen und entscheidenden ‚Phantastischen Realisten‘“. Die jugendlichen Schüler knüpften an nichts von dem an.⁹¹

Wieland Schmied resümierte 1960 in der "Volkszeitung Klagenfurt": *"In den Jahren nach 1945 trat eine neue Malergeneration auf den Plan. Sie kam aus dem Krieg oder von der Schulbank und bezog nun für einige Jahre die Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz."*⁹²

Aufgrund des Naziregimes herrschte eine sieben jährige Kulturpause. Die unmittelbare Nachkriegsgeneration von Malern hatte bis zu jenem Zeitpunkt, kaum eine Kenntnis von den "Tendenzen und Kräften" der modernen Kunst. In einem "Nachholverfahren" mehr oder weniger, war es ihnen von großer Bedeutung die wichtigsten Stilphasen und Ismen der Kunst ihres Jahrhunderts durchzugehen, zu verstehen und zu überwinden.⁹³

⁹⁰ Muschik 1974, S. 11

⁹¹ Muschik 1974, S. 11

In der Akademie wurde neben der Kunst, die im Zuge des Nazi-Regimes im Verborgenen geblieben war, auch einen Einblick in die gegenwärtige Literatur ermöglicht. Ernst Fuchs schreibt in seiner, im Jahre 2001 erschienenen, Autobiographie: *„Eines Tages lud Claus Pack zu einer Lesung aus Thomas Wolfes Roman ‚Look Homeward, Angel‘ in den Aktsaal ein. An einem düsteren Winternachmittag fand dieser erste Einblick in die symbolisch anmutende Romanwelt amerikanischer zeitgenössischer Literatur statt. Wir waren sehr beeindruckt. Auch John Dos Passos‘ ‚Der 42. Breitengrad trug Pack im Aktsaal vor und kommentierte ihn. Er tat sehr viel für unsere Bildung. Der Saal war an solchen Nachmittagen voll besetzt. Die Fenster öffneten sich; wenn auch erst langsam, mit zitternden Flügeln, die teilweise noch mit Pappe vermaht waren, die gegen die Kälte schützen sollte. Die weite Welt kam wie ein fahles Licht in die düstere Akademie, die noch im Ziegelstaub der Bombardements im Dunkel lag. Mir wurde schnell bewußt, was der Naziterror alles verdunkelt hatte.“* (Fuchs 2001, S. 248)

⁹² Habarta 2001, S. 15

⁹³ Habarta 2001, S. 15

Brauer erinnert sich im Gespräch mit Peter Huemer, dass schon sehr bald Prospekte, Broschüren oder Reproduktionen in irgendwelcher Form in die Akademie gelangten welche die Studenten aufklärten "was alles schon auf der Welt existiert".⁹⁴

Als erstes mussten sie sich in jenen Jahren, in dieser vorerst scheinbar andersartigen Umwelt zurechtfinden und anschließend ihre eigene persönliche Position in ihr erkennen.⁹⁵

4.1 Neubeginn nach 1945

Die Mehrheit der Lehrer sah und fühlte die "Auflösung" des akademischen Lehrbetriebes sowie die "Auflösung" der "gefestigt geglaubten Strukturen" der vergangenen Jahre. Vermutlicher Weise suchten ebenso die meisten für sich selbst einen neuen Anfang. Nach 1945 war der Ausgangspunkt für einen Neubeginn für alle gleich. Für die älteren Professoren die sich mit der Diktatur der vorhergehenden Jahre arrangiert hatten, für alle die aus der "inneren und äußeren Emigration" kamen genauso wie für die jungen Studenten. Die Schüler nahmen kaum Vorbilder wahr. Der Großteil der übrigen Professoren hatten den Ersten Weltkrieg durchlebt die "Inflation, die Weltwirtschaftskrise, den Ständestaat und Hitler". Sie mussten sich in dieser neuen Situation zuerst selbst zurechtfinden. Aus diesen Gründen heraus, drängten sich in ihren Klassen Studenten mit unterschiedlichen Neigungen zu bestimmten Stilrichtungen, wie "Konstruktivisten und Abstrakte, Naive, Surrealisten, Expressionisten und welche, die der österreichischen Zwischenkriegsgeneration eines gemäßigten Realismus und Spätimpressionismus nahe standen, Realisten und jene, die Künstler sein wollten, aber nicht konnten".

Nachdem die Zeit der "reglementierenden Kunstdiktatur" vorbei gewesen war, in welcher man aufgrund unerlaubter "entarteter Kunst" ins Konzentrationslager geschickt werden konnte oder nicht weniger als in eine Strafkompagnie verschoben wurde, schien die absolute Freiheit aufzuflammen.⁹⁶

⁹⁴ Huemer im Gespräch mit Brauer 2012

⁹⁵ Habarta 2001, S. 15

⁹⁶ Habarta 2003, S. 22

4.2 Brauer betritt die Akademie

Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste unmittelbar nach 1945 ist gleichzeitig auch die Gründungsgeschichte der "Wiener Schule des Phantastischen Realismus". Die fünf Hauptvertreter, Brauer, Fuchs, Lehmden, Hutter und Hausner, waren alle Studenten dieser Institution. In diesen Jahren, direkt nach Kriegsende schien, das Haus am Schillerplatz außergewöhnlich "stilbildend".⁹⁷

Im Jahre 1945 kam die Befreiung. Damals war Arik Brauer 16 Jahre alt als er beschloss an der Wiener Akademie für bildende Künste am Schillerplatz, Malerei zu studieren. Er trat in die "noch rauchende Akademie" ein.⁹⁸

Zu jener Zeit hatte Brauer noch nie irgendwelche Kunstzeitschriften oder andere Kunstpublikationen gesehen. Das einzige was er kannte war das Kunsthistorische Museum welches er als Kind besuchte und Reproduktionen von Van Gogh, die er bei Verwandten hängen sah und die ihm sehr gefielen, bekannt. Jedoch hatte er keine wirklichen Vorstellungen von dem Maler selbst. *"Einmal", erinnert sich Brauer, "sah ich auch eine Zeichnung von Schiele und habe dann versucht, auch so zu zeichnen. Ich hatte noch nie etwas von Expressionismus oder ähnliches gehört, aber ich habe sofort begriffen, daß das weit hinausging über diese gewohnte Malerei mit Landschaften und röhrenden Hirschen."*⁹⁹

*"[...] Ich habe nur Tiere gemalt, auf surrealistische Art, zum Beispiel Pferde mit Reservebeinen auf dem Rücken, damit sie sich hätten umdrehen und verkehrt laufen können. Ich wollte das mit schönen Farben malen, in einem ganz hellen Grün. Das hat mich ungeheuer beschäftigt. Im Jahre 1945 ging ich dann sofort, noch im Sommer, an die Akademie. Zuerst kam ich zu Professor Andersen. [...]"*¹⁰⁰

Der junge Brauer wurde anfänglich in die Meisterschule für Malerei von Robin Christian Andersen aufgenommen. Im Gespräch mit Alexandra Wawra aus dem Jahre

⁹⁷ Smola 2008, S. 19

⁹⁸ Schmied 1971, S. 28

⁹⁹ Hakel 1964, S. 51-52

¹⁰⁰ Hakel, 1964, S. 52

2008, welches in Hinblick auf ihre Arbeit zu dem Frühwerk seines Malerkollegen Ernst Fuchs stattfand, erinnert sich Brauer, dass es ursprünglich nur mit Matura möglich war in die Akademie aufgenommen zu werden. Außer Hundertwasser hatten sowohl er und seine Kollegen Fuchs und Lehmden keine vorweisen können, da sie noch viel zu jung gewesen waren. Trotzdem beschloss Professor Andersen die jungen als "außerordentliche Hörer" in seine Meisterschule einzuschreiben. Schließlich erhielten sie nach dem ersten Semester ein Matrikelbuch und waren somit gewöhnliche Studenten wie alle anderen.¹⁰¹

Zu jener Zeit, erzählt Brauer, herrschte ein völlig anderes „Gefühlsleben“ im Alltag der Akademie, welches nicht mit heute zu vergleichen ist:

Es waltete ein gewaltiger "Durst nach Kultur", denn obwohl die Akademie auch während des Krieges bestand, herrschte hinsichtlich der "Kreativität" ein immenser Stillstand, der sieben Jahre fortgedauert hatte: *"Oft wissen die Menschen gar nicht, dass sie durstig sind. Aber sobald das Wasser kommt, trinken sie auch schon. Das hat eine ganz spezielle Atmosphäre erzeugt."* Brauer erinnert sich an die *"Leidenschaft, mit der diskutiert wurde, zunächst über den Surrealismus, sehr bald über die Abstrakte Kunst. Sie brach mit Elan und revolutionärer Allüre herein. Sie wurde von den meisten Professoren sehr skeptisch oder überhaupt ablehnend beurteilt, fand aber bei vielen Studenten begeisterte Aufnahme."*¹⁰²

Im Juni des Jahres 1945 fanden Aufnahmeprüfungen für ein eingeschobenes Sommersemester statt.¹⁰³ Es war deutlich erkennbar, dass es ein großes Anliegen war, die sieben Jahre "Kunstfinsternis" so schnell wie möglich aufzuholen.¹⁰⁴ Dies geschah zum Teil mit den alten "Naziprofessoren".¹⁰⁵

¹⁰¹ Wawra, Gespräch mit Brauer 2008

¹⁰² Natter 2006, S. 154-155

¹⁰³ Brauer 1990, S. 90

¹⁰⁴ Brauer 1990, S. 90

¹⁰⁵ Brauer 1990, S. 90

4.3 Brauer in der Meisterschule von Robin Christian Andersen

Nachdem er so wie alle anderen Studenten eine bestimmte Anzahl an Ziegeln sauber klopfen musste um den Aufbau der Akademie zu beschleunigen, wurde Brauer als jüngster Schüler beim 55-jährigen Dänen, Professor Robin Christian Andersen, aufgenommen. Er erinnert sich, dass die Klasse „bummvoll“ gewesen war und eine „euphorische Aufbruchsstimmung“, trotz dem Hunger und dem Mangel an alles anderem, herrschte.¹⁰⁶

Der Däne, Robin Christian Andersen, war im Jahre 1890 in Wien zur Welt gekommen. Seinen Professorentitel bekam er im Jahre 1939 verliehen. Sechs Jahre später, im Jahr 1945, wurde ihm der Lehrstuhl für die „Meisterschule für Malerei“ an der Akademie der bildenden Künste in Wien, anvertraut. Neben Arik Brauer, gehörten auch Anton Lehmden, Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter, Kurt Absolon, Joannis Avramidis, Johann Fuhrmann, Giselbert Hoke, Alfred Karger, Anton Krejcar, Robert Schmitt und für eine ganz kurze Zeit Friedensreich Hundertwasser, zu seinen Schülern.¹⁰⁷

Andersen war sehr stark mit der Tradition der „Peinture pure“ Cézannes verhaftet und hielt sich sehr stark an ihr Diktum. Ihre Bildthemen bestehen hauptsächlich aus Stilleben, Landschaft und Porträt. Vor seiner Professur im Jahre 1945 an der Akademie, leitete er eine private Malschule. Dort unterrichtete er nach sehr strengen und formalistischen Methoden die er, anschließend an der Akademie, mit Prägnanz fortführte.¹⁰⁸

In seiner im Jahre 2006 erschienenen Autobiographie, beschreibt Arik Brauer, Andersens Unterricht als einen „straff organisierten Massenbetrieb“.¹⁰⁹ Zuerst mussten die Schüler eine Technik erlernen die das Modell mit „merkwürdigen Wellenlinien“ darstellt.¹¹⁰ Er berichtet über Andersens „legendären Zitterstrich“ den jeder Student für das „Ziehen langer gerader Linien“ beherrschen musste.¹¹¹ Im Nachhinein war jenes System, Brauers Ansicht nach, nicht „ganz so sinnlos“ wie es zu Beginn den Anschein

¹⁰⁶ Brauer 1990, S. 90

¹⁰⁷ Habarta 1996, S. 14

¹⁰⁸ Smola 2008, S. 20

¹⁰⁹ Brauer 2006, S. 112

¹¹⁰ Brauer 1990, S. 90

¹¹¹ Smola 2008, S. 20

hatte, denn die Linie musste langsam und daher sehr kontrolliert gezeichnet werden.¹¹² Vor allem beim Aktzeichnen mussten sich Andersens Schüler, seinen Anweisungen unterordnen. Er wollte, dass die Figur in ein „geometrisches Gerüst“ eingezeichnet wird, da er davon überzeugt war, sie nur dadurch präzise auf die Fläche projizieren zu können.¹¹³

„Das erste Semester bei Andersen war eher eine Katastrophe“, erinnert sich Ernst Fuchs. „Er war ein Professor, für den war auch Raffael Kitsch, Klimt war für ihn ein Tapezierer und Schiele ein Pornograph. Wir verstanden einander nicht. Das Wintersemester hingegen bei Albert Paris Gütersloh geriet zum elysischen Aufschwung.“¹¹⁴

Die meisten hatten sehr bald genug von Andersens Unterricht, denn er ließ in seiner Meisterklasse keinen Raum für die „Freiheit der Phantasie“.¹¹⁵

An der Türe, schildert Brauer, war eine Liste mit Malfarben angebracht, die aufzeigte mit welchen Farben der „brave Andersen-Schüler“ arbeiten darf und welche nicht erlaubt sind.¹¹⁶ Am Beginn des Studiums entschied sich Andersen, nur für wenige auserwählte Farben, die die Studenten zur Verfügung haben durften, welche anschließend, im Laufe der Studienjahre ergänzt wurden.¹¹⁷

Rückblickend expliziert Brauer, dass es aus heutiger Perspektive eine "Frechheit" gewesen ist dem Künstler, die zu verwendenden Farben, vorzuschreiben. "Das ist eine Beschneidung seiner Kreativität, die heute nicht mehr akzeptiert wird." Zu der damaligen Zeit ist es nur von wenigen Studenten wahrgenommen worden und daher wurde es dementsprechend auch toleriert. Es ging so weit, dass die Mehrheit "dankbar" gewesen war, wenn ihnen gesagt wurde "was sie zu tun haben". Die Menschen waren in ihrem "Denken" noch dermaßen vom Faschismus und "dem was vorher war" geprägt, dass sie nie etwas Differentes als "Reglementierung" gekannt hatten. Für diese

¹¹² Brauer 1990, S. 90

¹¹³ Smola 2008, S. 20

¹¹⁴ Habarta 2001, S. 12

¹¹⁵ Smola 2008, S. 20

¹¹⁶ Brauer 2006, S. 112

¹¹⁷ Smola 2008, S. 20

Personen, die wesentlich älter als Brauer waren und in den 20er und 30er Jahren aufwuchsen, war es nichts Unübliches. *"Mir ist das aufgefallen", erzählt Brauer, "und vielleicht dem Lehmden natürlich, der hat da überhaupt nicht mitgetan, der hat seine Sache allein gemacht. Und da war der Absolon mit dem ich sehr befreundet war (...) der sich wirklich dagegen gestemmt hat, er hat immer gestänkert „was soll das?“, der hat revoltiert gegen den Andersen."*¹¹⁸

Während dem Unterricht, erinnert sich Brauer außerdem, herrschten „strenge Bräuche“.¹¹⁹ Ein älterer Student hatte die Aufgabe militärisch „Pause“ und zehn Minuten später „Pause aus“ zu rufen.¹²⁰

Brauer und seinem Studienkollegen Anton Lehmden missfiel diese Atmosphäre und sie begannen dagegen „zu revoltieren“.¹²¹

In Andersens Unterricht konnte sich seine Begabung nicht entfalten und so begann Brauer für sich selbst "kleine Phantasielandschaften mit Menschengruppen und Tieren" in einer "feinen Schichtentechnik" zu malen. Diese Bilder, die er produzierte, differierten beachtlich von der "allgemeinen Akademiemalerei". Als sein Mitschüler Ernst Fuchs, jene ersten Bilder Brauers erblickte, empfahl er ihm die Meisterklasse von Andersen zu verlassen und in Güterslohs Unterricht zu wechseln.¹²²

Es vergingen zwei Semester als der Junge Maler begriff, dass das "Modellzeichnen mit Preßkohle" nicht das Wahre für ihn war. *"Die Bilder meiner Phantasie", schildert Brauer, "wollte ich auf der Fläche erscheinen sehen, und zwar so fein und überzeugend gemalt, daß der Beschauer an ihre Wirklichkeit glauben mußte."*

Ermutigt wurde er in seiner Absicht durch einen *"schmalen Jüngling der mit kurzen Hosen über die Treppen floh und Studenten wie Professoren mit eigenartigen, surrealistischen Bleistiftzeichnungen erschreckte"*. Dieser hieß Ernst Fuchs. *"Weiters, erinnert er sich, "war da ein finsterer Träumer, der mit niemandem sprach und gespenstische, faszinierende Tuschkmalereien machte. Für ihn, Anton Lehmden, schien*

¹¹⁸ Alexandra Wawra, Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

¹¹⁹ Brauer 2006, S. 112

¹²⁰ Natter 2006, S. 155

¹²¹ Natter 2006, S. 155

¹²² Schmied 1971, S. 28

die Akademie nur als geheizter Raum zu existieren. Wir wurden zu dritt in ein abgelegenes Turmatelier abgeschoben (...).¹²³

Es ging soweit, dass schließlich Andersen höchstpersönlich die angehenden „Phantasten“ aufforderte zu Güterslohs Meisterschule zu wechseln.

„(...) Der Ernst Fuchs war meistens als Gast in der Klasse. Andersen erkannte, dass sich da ein Krebsgeschwür entwickelt und forderte uns auf: ‚Ja wenn sie das machen wollen, dann gehen sie doch lieber einen Stock höher zum Herrn Gütersloh‘. Das haben wir auch gemacht und waren dann zu dritt im berühmten Turmzimmer der Gütersloh-Klasse.“¹²⁴

Schließlich folgte Brauer den Rat seines Kollegen Fuchs und zog mit einigen anderen Studenten, die ebenfalls an dem dogmatischen Unterricht litten, aus Andersens Klasse in die Meisterschule von Albert Paris Gütersloh der ihren Drang nach Freiheit und ihre Individualität förderte. In Güterslohs Turmatelier verbrachten sie *"wunderbare, schöpferische Jahre"*.¹²⁵ Fünf Jahre lang, von 1946 bis 1951 studierte Brauer bei Gütersloh.¹²⁶ Dort, in weiterer Folge, formierte sich die Kerngruppe der „Phantasten“.¹²⁷

¹²³ Brauer 1983, S. 26-27

¹²⁴ Natter 2006, S. 155

¹²⁵ Brauer 1983, S. 27

¹²⁶ Schmied 1971, S. 28

¹²⁷ In Andersens Meisterschule machte Brauer die Bekanntschaft mit dem, um einige Jahre älteren Maler, Kurt Absolon, einem "Gleichgesinnten". Sie wurden gute Freunde. Er erinnert sich wie jener die aufgehängte Farbtabelle "demonstrativ" von der Wand runter riss und "lauthals die Freiheit der Farben verkündete". Der Krieg war zu Ende und der Hunger war groß. Die armen Kunststudenten besaßen außer ihren Bildern nichts. Sie beschlossen gemeinsam in den Schönbrunner Tiergarten zu gehen, wo sie freien Eintritt hatten und kleine Päckchen mit Affenfutter bekamen, die sie dann selber aßen. Die Idee war Tierstudien zu machen um sie dann den Bauern am Land zu verkaufen. Dort verbrachten sie viele Wochen um sich dem Naturstudium zu widmen. Sie schufen kleine Ölgemälde mit Tigern und Eisbären. (Brauer 2006, S. 116) Zuversichtlich zogen sie anschließend an einem kalten Herbsttag, von Bauernhof zu Bauernhof. Dort interessierte sich niemand für ihre Ölgemälde. Absolon war eine zierliche Person und trug einen Wintermantel der ihm zu klein war. In einem Hof beobachteten sie einen etwa zehnjährigen herumlaufenden Jungen der keine Jacke trug. Darauf folgend kam Brauer auf eine kluge Idee: "Ich gebe dir meinen Anorak, du gib mir deinen Pullover und wir verhökern deinen Wintermantel an die Mutter des Knaben." Absolon gab sein Einverständnis. Für ein Stückchen Speck, tauschten sie jenen ein und der Junge bekam den Mantel der ihm sehr gut passte. Diese erfolgreiche Transaktion erzeugte eine gelöste Stimmung und die Maler bekamen außerdem noch ein Glas Milch und ein Stück Brot. Zusätzlich konnten sie einen "Tiger" und einen "Eisbären" im Haus zurücklassen. Brauer und Absolon teilten sich den Speck freundschaftlich. Frierend, aber zufrieden fuhren sie auf dem Dach eines vollgefüllten Zuges zurück nach Wien. Kurt Absolon der in den Augen Brauers ein hochbegabter Maler war verstarb im Jahre 1959 bei einem tragischen Autounfall. (Brauer 2006, S. 116)

4.4 Albert Paris Gütersloh

"[...] Ich brauchte zwei Semester, um zu merken, daß Andersen nichts für mich war. Es hat mich einfach nicht gefreut. Ich begann kleine Phantasielandschaften zu malen. Fuchs hat mich eines Tages darauf aufmerksam gemacht, daß ich bei Gütersloh studieren sollte. So kam ich mit Fuchs und Lehmden in dieses Turmatelier. Es war eine tolle Zeit."¹²⁸

Am 5. Februar 1887 wurde Albert Paris Gütersloh im Wiener Stadtteil Gumpendorf als Albert Conrad Kiehtreiber geboren. Er ließ sich von einer, oft „anekdotisch erzählten Begegnung“ mit drei Damen aus Gütersloh in Bozen, für seinen späteren Namen "Gütersloh", inspirieren und verwendete ihn seit 1906 als Schriftstellerpseudonym.

Daraufhin ließ er ihn, fünfzehn Jahre später legalisieren, sodass er mit bürgerlichem Namen Gütersloh hieß. Bis 1918 nannte er sich zusätzlich, „Paris von“ und ab 1926 verwendete er schließlich den Kürzel „APG“. Die Grundlagen zu einem humanistischen Wissen erhielt er im Benediktinerstift in Melk und bei den Franziskanern in Bozen. Zuvor jedoch nannte er sich auch "Volkmar von der Egg" und auch "Albert Matthäus", mit letzterem Namen hatte er bei Alexander Popp vom Raimundtheater, seine einzige abgeschlossene Ausbildung zum Schauspieler erlangt.¹²⁹

Danach suchte er den Weg zur Bühne und durchlebte "wirre Wanderjahre" die er auf "kleineren und kleinsten Theatern" verbrachte. 1907 macht Gütersloh Bekanntschaft mit Gustav Klimt der ihn *"in die geringe Zahl seiner Freunde und Schüler aufnahm"*.¹³⁰ Dieser Freundeskreis animierte ihn zum Malen. In "Klimts-Kreis" lernte er Egon Schiele und Max Oppenheimer kennen. Zu jener Zeit trat er zum ersten Mal als Maler auf.¹³¹

In seinem, im Jahre 1945 verfassten Curriculum vitae, schreibt Gütersloh: *"Ich begann nun ernsthaft zu malen. Gleich die erste Ausstellung meiner Arbeiten in der Galerie Pisko brachte mir den Reininghauspreis. Es folgte 1909, über Klimts Empfehlung, ein Engagement als Bühnenbildner bei Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin."*

¹²⁸ Hakel 1964, S. 52

¹²⁹ Hutter 1986, S. 12

¹³⁰ Gütersloh 1945, S. 11

¹³¹ Hutter 1986, S. 12

Dort entstand sein Roman "Die tanzende Törin" den Franz Blei später in einer Festrede zu Güterslohs 50. Geburtstag als "eine der wenigen Inkunabeln des expressionistischen Stiles in Deutschland" beschrieb.¹³² Gütersloh wurde im selben Jahr Mitglied der von Egon Schiele ins Leben gerufene "Neukunstgruppe".¹³³

Von 1911 lebte er in Paris wo er bis 1913 studierte und arbeitete.¹³⁴ Dort gelang es ihm durch eine Reihe von Aquarellen in der Ausstellung des "Salon d'automne", die Mitgliedschaft dieser Gesellschaft zu erlangen.¹³⁵ *"Diesem längeren Aufenthalte, sowie vielen späteren kürzeren Besuchen der für den Maler so lehrreichen Stadt verdanke ich die entscheidendsten Anregungen in meiner Kunst."*¹³⁶

Nachdem Gütersloh nach Wien zurückgekehrt war schloss er sich der "Klimt-Gruppe" an und nahm im Jahre 1918 an der Frühjahrsausstellung der Wiener Secession teil. In den Jahren 1919 bis 1921 bereiste Gütersloh München, Berlin und Paris.¹³⁷ In München folgte er nochmals seiner alten Leidenschaft zum Theater. In derselben Zeit entstanden vier Bücher, zwei Romane und weitere kleine Publikationen. Für einen dieser Bücher wurde er mit dem deutschen Theodor-Fontane-Preis ausgezeichnet. Kurz danach ging er nach Rom wo er sich nur flüchtig aufhielt. Während dieser Reise entstand sein weiteres Buch, eine Art Autobiographie. Danach kehrte er wieder nach Wien zurück und widmete sich ausschließlich der Malerei und seiner "sehr geliebten Kunst des Gobelins".¹³⁸ Er erhielt für einige Werke die er für die "exposition des arts decoratifs" in Paris, im Jahre 1925, geschaffen hatte mehrmals den grand prix.¹³⁹ Im Jahre 1926 wurde Gütersloh zum ersten Mal mit dem österreichischen Staatspreis ausgezeichnet.¹⁴⁰

¹³² Gütersloh 1945, S. 12

¹³³ Gratzner 2008, S. 230

¹³⁴ Gütersloh 1945, S. 12

¹³⁵ Hutter 1986, S. 13

¹³⁶ Gütersloh 1945, S. 12

¹³⁷ Gratzner 2008, S. 230

¹³⁸ Gütersloh 1945, S. 13

¹³⁹ Gütersloh 1945, S. 13-14

¹⁴⁰ Gütersloh 1945, S. 14

1928 zog er für zwei Jahre nach Cagnes sur mer in Südfrankreich. Dort erlebte er seine "fruchtbarsten" Jahre. *"Zahlreiche Landschaften und Stilleben, alle in Privatbesitz, entstanden da in der bezaubernden Landschaft des Renoir und des Matisse, in dem gesegneten Gärtnerlande der cote d'azur. Dort traf mich die Berufung an die Kunstgewerbeschule in Wien, deren Lehrkörper ich von 1930 bis 1938 angehörte"*. Dort unterrichtete er die Klasse "Studium für menschliche Gestalt und später jene für "Kirchliche Kunst". Kurzfristig hielt er in diesem Institut gelegentlich auch Vorträge zur "Geschichte der kunstgewerblichen Techniken".¹⁴¹

Neben der Ölmalerei bevorzugte Gütersloh auf kleinformatischen Bildträgern die Aquarell und die Gouache Technik.¹⁴² In diesen Jahren entwickelte er sich weiter und begann neben jenen und der Gobelin-Kunst auch Entwürfe für Glasfenster und Mosaik herzustellen.¹⁴³ Er produzierte "Mosaik und Glasfenster für die Pfarrkirche in Mauer, für die Kirche der Siedlung Sandeilen, drei große Paneele für die Ausstellung des Kunsthandwerks im österreichischen Museum für Kunst und Industrie und große Figurenbilder für einen Festsaal".¹⁴⁴

Zum zweiten Mal erhielt er zu der Zeit den österreichischen Staatspreis für eine "Kollektive" seiner Bilder in der Secession.¹⁴⁵

Im Jahre 1938 wurde Gütersloh vom Lehramt enthoben. Da seine Kunst als "entartet" erachtet wurde, erteilten die Nationalsozialisten ihm, zwei Jahre später, zusätzlich ein "Berufsverbot".¹⁴⁶

*"Am Tage des Einmarsches der deutschen Truppen in Wien wurde ich vom Amte eines Professors an der Kunstgewerbeschule in Wien suspendiert, im April desselben Jahres vom Ministerium für Wirtschaft und Arbeit aufgefordert, um meine Versetzung in den dauernden Ruhestand anzusuchen und mit 30. Juni 1938 pensioniert."*¹⁴⁷

¹⁴¹ Gütersloh 1945, S. 14

¹⁴² Gratzner 2008, S. 230

¹⁴³ Gratzner 2008, S. 230

¹⁴⁴ Gütersloh 1945, S. 14

¹⁴⁵ Gütersloh 1945, S. 14

¹⁴⁶ Gratzner 2008, S. 230

¹⁴⁷ Gütersloh 1945, S. 15

In seinem Lebenslauf schildert er, dass es der Anfang einer Zeit bitterster Armut und eine *"unausgesetzten Belästigung durch Organe der Staatspolizei"*.

Im August 1942 wurde Gütersloh von der "Geheimen Staatspolizei" in Wien festgenommen. Man zwang ihn sich um eine unmittelbare Aufnahme, einer eigens gewählten Aktivität innerhalb der Rüstungsindustrie zu kümmern. Andernfalls wurde ihm angedroht in ein Straflager geschickt zu werden oder ihn "sonstiger strenger staatspolizeilicher Strafen" zu unterziehen.¹⁴⁸ *"Der Maler und Schriftsteller war ausgelöscht"*, so lautete der letzte Satz seines, am 11. Juni 1945, verfassten Lebenslaufes.¹⁴⁹

4.5 Gütersloh, Unterricht im Turmatelier

Nach dem Ende des Krieges wurde Gütersloh an die Wiener Akademie berufen um dort den Unterricht für eine Meisterschule für Malerei zu leiten. Nach einiger Zeit ließ er sich von Herbert Boeckl dazu überreden in die Akademie einzutreten. *"So schau doch, das wäre doch endlich eine entsprechende Arbeit gegen entsprechendes Entgelt"*, wurde ihm empfohlen.¹⁵⁰

Kurze Zeit nachdem er an die Akademie Berufen wurde, musste er aus seiner Dachgeschosswohnung in der Buchfeldgasse ausziehen, da man ihn gekündigt hatte.

Er betrat das Institut "nicht nur als angesehener Lehrer, sondern auch als ihr ärmster Bewohner".¹⁵¹ So zog Gütersloh von seiner "Dachwohnung" in das "Dachatelier" der Akademie das später zum berühmten "Turmatelier" avancierte. Doch davor wohnte er in diesem für eine Weile unter sehr schlechten Bedingungen. Am Gang befand sich eine Gemeinschaftstoilette und die einzige Waschgelegenheit die dort vorhanden war, war zu klein. Die dort befindlichen Hochtüren und -fenster waren nicht dicht genug sodass ein ständiger Zug durchwehte.¹⁵² Trotz diesen Gegebenheiten war Gütersloh erfreut über die Tatsache wieder "in Ruhe" malen zu können.

¹⁴⁸ Gütersloh 1945, S. 15

¹⁴⁹ Gütersloh 1945, S. 15

¹⁵⁰ Radax- Ziegler 1988, S. 150

¹⁵¹ Radax- Ziegler 1988, S. 150

¹⁵² Radax- Ziegler 1988, S. 150-151

In seinem Vorwort zu Wieland Schmieds "Malerei des Phantastischen Realismus, Die Wiener Schule", schildert der relativ früh bekannt gewordene und auch anerkannte Schriftsteller, Maler, Schauspieler und Bühnenbildner Gütersloh, wie es dazu gekommen war, dass er an die Akademie am Schillerplatz berufen wurde.¹⁵³

Das legendäre "Turmatelier" ist sozusagen die "Geburtsstätte" der "Wiener Schule des Phantastischen Realismus".¹⁵⁴ In der Literatur wird Gütersloh meistens als der "geistige Vater" der "Wiener Schule des phantastischen Realismus" bezeichnet. Dies erklärt sich dadurch, dass in seiner Klasse jene jungen Maler zusammentrafen, die später den Kern der "Wiener Schule" bildeten. Als Lehrer der Meisterschule für Malerei führte er seine Schüler in die Welt seiner eigenen Malerei, jedoch war ihm sein größtes Anliegen,

¹⁵³ "Eines Aprilvormittags des Jahres fünfundvierzig", so schreibt er, "bewandelte ein älterer Herr, eine halbe Stunde lang, den kleinen, viereckigen, mit verschmutztem Luftschutzwasser gefüllten Tümpel, in dessen Mitte, damals, das Schiller-Denkmal stand. Er ging leicht nach vorne gebeugt, als hätte er den Kopf an den Mund der Zukunft gelegt, um deutlich zu vernehmen, welche Folgen die nunmehr verkündete Freiheit für einen Schriftsteller haben werde. Nebenbei malte er. Doch nur dann, wenn - was öfters geschah - die Muse des Schreibens einen Fehler in seinem Hirn entdeckte, der das Verschmelzen von Begriff und Wort zum einzig möglichen Ausdruck verhinderte. Auf diesen Fehler mit einnem bedeutenden Finger weisend, entschuldigte sie höflich ihr nicht weiter Bleibenkönnen und verschwand. Angeblich für immer.[...] Jener Herr also verlor die Feder und ergriff drüben den Pinsel. Hier floh er, erschreckt von der Weiße des nicht mehr beschreibbaren Blatts, und erkletterte dort unverzüglich die senkrecht stehende Leinwand. Die zum Ergreifen nahe Akademie der bildenden Künste, die gleicherweise Stift und Farbe sowohl den zu einer Tätigkeit Berufenen Vielen wie den seltenen Wenigen anbietet, die auch ein ihnen ferner liegendes Gebiet mit namhaften Werken versehen können, würdigte er keines Blicks. Ein Jemand hingegen würdigte ihn. Der hatte aus einem der akademischen Fenster geschaut, gelangweilt wahrscheinlich von der Leere, die das geschaffene Werk vom erst zu schaffenden scheidet, und in dem einsam Wandelnden mit Erfreulichem gemischtem Erstaunen die ehemals bekannt, später sagenhaft geworden Figur eines Professors der Malerei entdeckt, der nach dem Verbote seiner bisherigen Tätigkeit gezwungen war, einen Buchhalterposten anzutreten. Wenn die Wände dieses Hauses papierne gewesen wären, sie würden kraft des Jemand's Treppenhinunterrennen Falten geworfen haben. Denn: der vom vergangenen Regime Geächtete wird unter dem neuen ein Hochgeachteter. Und: der Zeitraum, der das nun freundschaftliche oder kühl überlegte Sichumstellen derer gestattet, die ihre Position behauptet hatten, auf jene, die sie haben verlassen müssen, dehnt sich, äußersten Falles, zur Größe einer kleinen Wohnung aus. Die Unterredung der beiden, des wirklichen Malers und des halbwirklichen, dauerte wenige Minuten. Der eine ermäßigte die von den oben erwähnten Gewißheiten erhobene Forderung zur höflichen Bitte, er, der Verfolgte, möge das ersuchen an die Regierung richten, ihm zwecks Gutmachen der erlittenen Unbill eine Lehrkanzel an der Akademie zu verleihen.. Der andere dankte, ebenfalls höflich, für die Absicht, gerade ihn sie besteigen zu lassen; doch müsse er vor seiner Zustimmung eine Person befragen, welche die weltliche Klugheit besäße, die dem sie befragenden vollkommen ermangle. "Wirst du deine langen Perioden schreiben können, wenn dir schon beim ersten Nebensatz das tägliche Brot fehlt?" antwortete die Klugheit. Das Symbol einer Schuldbewussten Träne verdunkelte sein Auge. Während jener Monate, die auch ein dringendes Gesuch benötigt, um abgelehnt oder bewilligt zu werden, tat er fast nichts. Er gewöhnte nur die fast fünf Jahre lang Zahlenkolonnen summierende Hand ein wenig ans Führen des Pinsels und die wieder zu sich gekommene Feder an ihr höheres Gebrauchtworden. Ferner verglich er den ihn ehrenden Antrag mit der Mahnung, die nur ihm eigene Ordnung zu bewahren. Als das Vereinen der beiden, so gut es ging, gelungen war, fiel seine Ernennung zum Lehrer endlich von oben herab. (Gütersloh 1964, S. 7-8)

¹⁵⁴ Scheufele 1990, S. 40

niemandem, auch nicht im Geringsten seinen Stil und seine Weltanschauung aufzudrängen.

Johann Muschik erzählt, dass er "den Geist einer Malerei" vermittelte, in der die "Idyllik Waldmüllers mit den Augen eines Moreau, Rops, Redon oder Rosetti gesehen wurde, und gleichzeitig bekräftigte er seine Studenten ihre eigenen Wege zu gehen."¹⁵⁵

In seinem Unterricht stellte Gütersloh seine Art und Weise zu malen vor, die nur als ein mögliches Beispiel dienen sollte. Er legte großen Wert darauf jeden einzelnen seiner Schüler in die Richtung zu lenken, seine eigenen Fähigkeiten zu erfassen. Anschließend versuchte er ihn, in seiner beginnenden Selbständigkeit zu unterstützen und zu ermutigen.¹⁵⁶

Güterslohs Lehrmethode war, zu warten und sich zurückzuhalten bis die Schüler von selbst zu ihm kamen. Er ließ es darauf ankommen den einen oder anderen stolpern zu lassen, damit er aus seinen eigenen Fehlern lernen könne. Seiner Ansicht nach war diese Vorgehensweise am effektivsten. In erster Linie hat sich Güterslohs Unterricht dadurch ausgezeichnet, da bei ihm "Zwanglosigkeit" erlernen werden konnte.¹⁵⁷

Alfred Hrdlicka, der seine Meisterschule eine Zeit lang besuchte, erinnert sich, dass Güterslohs Auftritte eine Seltenheit gewesen waren und dass jede Korrektur ein Ereignis darstellte. Über jenes wurde dann Tage später noch geredet. Die Ansprüche die er an seine Schüler stellte waren wichtig, darum wurde in Folge nicht nur über das "was" er gesagt hatte sondern auch über das "Wie", reflektiert. *"Er hat von den Leuten ein bisserl Hirn verlangt, was ja nicht alltäglich war."*¹⁵⁸

Dieser persönliche Einfluss den Gütersloh als Lehrer auf seine Schüler hatte, war das was ihn auszeichnete und ihn in Folge zum "geistigen Vater" der "Wiener Schule des phantastischen Realismus" machte. Er hat keine "Schule" gelehrt und auch keinen

¹⁵⁵ Muschik 1974, S. 30-31

¹⁵⁶ Muschik 1974, S. 31

¹⁵⁷ Radax- Ziegler 1988, S. 154

¹⁵⁸ Habarta 1996, S. 18

bestimmten Stil vorgegeben. Er versuchte seinen Schülern den Mut zu sich selbst zu entwickeln und kurbelte in jedem einzelnen die malerische Individualität an.¹⁵⁹

"So hat er", formuliert Muschik, "bei der Geburt manch eines begabten Malers Hebammendienste geleistet, durchaus nicht nur bei Malern des phantastischen Realismus (wenn diese ihm freilich stets besonders ans Herz gewachsen sein mussten), sondern auch bei manchen Abstrakten."¹⁶⁰

Binnen kurzer Zeit, machte in der Akademie die Nachricht über Güterslohs Unterrichtsmethode, die Runde. Diese Vorstellung, dass er in seiner Klasse den Schülern die größte Freiheit ließ, während in den anderen Meisterschulen das Vorbild des Lehrers, den jungen Künstlern größtenteils das Finden des eigenen Weges erschwerte, hat den Studenten gefallen.¹⁶¹ So geschah es, dass sich langsam die besonders begabten Künstler in seiner Meisterschule versammelten.

Wolfgang Hutter erinnert sich: *"Die sogenannte Wiener Schule des Phantastischen Realismus ist nicht im Klassenzimmer entstanden. Es war vielmehr ein Zeitzufall, dass sich 1945 an der Akademie vier Leute getroffen haben, die das Glück hatten, bei Gütersloh zusammenzutreffen, weil der sie nicht beeinflusste."¹⁶²*

Nachdem Brauer zunächst ein Jahr in der Meisterschule von Robin Christian Andersen studierte, wechselte er auf Anraten des Akademiekollegen Ernst Fuchs in Gütersloh Turmatelier. Er berichtet, dass Ernst Fuchs ein sehr "schwungvoller Organisator" war und ihn zusammen mit Lehmden in das Turmatelier zu Professor Gütersloh holte, in welchem sie viele kreative Jahre zusammen studierten.¹⁶³

Brauer erinnert sich: *"[...] man ging hin, wann man wollte und man ging nicht hin wenn man nicht wollte. Das war ein Atelier, wo jeder ein völlig freier Künstler war und gemacht hat, was er will, der Gütersloh war sehr selten da und wenn er kam, hat er mich fasziniert, obwohl er fast nichts gesagt hat.*

¹⁵⁹ Radax- Ziegler 1988, S. 156

¹⁶⁰ Muschik 1974, S. 31

¹⁶¹ Muschik 1974, S. 31

¹⁶² Radax- Ziegler 1988, S. 156

¹⁶³ Brauer 1990, S. 92

Brauer hatte zu jener Zeit begonnen ein wenig zu lesen was Gütersloh verfasst hatte. *"Ich war 16 Jahre alt" offenbart er, "und völlig ungebildet, aber ich habe sofort gespürt, dass das große Literatur ist, das habe ich sofort gespürt und auch begriffen. Das gleiche gilt für die Malerei von ihm."*¹⁶⁴

4.6 Die Frage im Turmatelier: "Figurativ oder Abstrakt!"

Brauer erinnert sich in seiner Autobiographie "die Farben meines Lebens", dass man sich in den späten 40er Jahren vor allem mit der Frage, "figurativ oder abstrakt", beschäftigte.¹⁶⁵ Die sogenannte "abstrakte Malerei" war nach der durch das NS-Regime erzwungenen Unterbrechung, mit "großem Schwung und revolutionärer Allüre" in Deutschland und Österreich eingetroffen. Diese wurde vorerst von der Bevölkerung abgelehnt. Die vielen jungen Künstler jedoch, empfingen sie mit Begeisterung.¹⁶⁶ Neben den „Abstrakten“, die natürlich zunächst auf Widerstand bei den meisten Professoren trafen aber bald schon bei einer jungen Kritikergeneration Unterstützung fanden, etablierte sich parallel dazu im Jahre 1946, eine Gruppe von jungen Künstlern die ausgehend vom Surrealismus eine außerordentliche, höchst qualitätsvolle, figurative Malerei produzierte.¹⁶⁷

Im Turmatelier der Meisterschule von Professor Gütersloh, schildert Brauer, wurde philosophiert über Freud, Dali, die Bibel, Hieronymus Bosch und "Gott und die Welt". Der "Turm" wurde von sehr unterschiedlichen Persönlichkeiten besucht. Der Umstand, dass jene Studenten quer zum damaligen "Mainstream" der künstlerischen Entwicklung schwammen, formierte sie zu einer Gruppe und Kunstrichtung.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Wawra, Gespräch mit Brauer 2008

¹⁶⁵ Brauer 2006, S. 105

¹⁶⁶ Brauer 2006, S. 106

¹⁶⁷ Brauer 2006, S.106

¹⁶⁸ *"Figuration gab es auch bei den Expressionisten jener Jahre, aber das literarische Element, die Symbolik, die freie Erfindung von Phantasiegebilden, vorgetragen in altmeisterlicher Technik, das war es, was von vielen Kritikern und Kunstpäpsten als konservativ missverstanden wurde."* (Brauer 2006, S. 108)

Unter den Künstlern herrsche ein regelmäßiger Dialog und sie unterstützten sich gegenseitig in ihren künstlerischen Aktivitäten.¹⁶⁹

*"(...) So unterschiedlich wir als Menschen und Künstler waren", erinnert sich Brauer, "schlugen wir doch in die gleiche Kerbe und forderten uns gegenseitig heraus. Wir waren einer die Leiter des anderen."*¹⁷⁰

4.7 Josef Dobrowsky

In manchen Biographien wird gelegentlich kurz in der Auflistung seiner Professoren, Andersen, Boeckl und Gütersloh, auch Dobrowsky als ein Lehrer Brauers genannt. Jedoch scheint die Meisterschule für Malerei bei jenem keine größere Relevanz für Brauer gehabt zu haben, da in der Literatur, in Interviews und in seiner Autobiographie, "die Farben meines Lebens", keine Schilderung von seiner Teilnahme an Dobrowskys Unterricht zu finden ist.¹⁷¹

¹⁶⁹ Brauer erinnert sich an seine Künstlerfreunde im Turmatelier:

"[...] Mich hielt er [Lehmden] für einen der zahlreichen Griechen, die damals an der Akademie studierten. Und da ich wusste, dass Lehmden aus der Slowakei kam, unterhielten wir uns lange Zeit in einer Art Zeichensprache, ehe wir draufkamen, dass wir beide sehr gut Deutsch sprachen.

Lehmden schwelgte damals in Licht und Schatten, seine Zeichnungen hatten etwas düster Leidenschaftliches. Einmal aber malte er ein skurriles Salatblatt in zarten Grüntönen und ich hatte wohl das Gefühl, dass er damit seinen eigentlichen Weg beschritten hatte. Ich war hingerissen von dieser Malerei und bat ihn, mir das Blatt zu schenken. Seine Antwort war: 'Warum eigentlich nicht'.¹⁶⁹ Jenes Aquarell besitzt Brauer heute noch.

Im Turmatelier war immer wieder die Rede von einem legendären Popo - einem gemalten versteht sich - und als ich eines Tages vor diesem Gemälde stand, übertraf es tatsächlich alle meine Erwartungen. Der Schöpfer dieses Werkes war ein Jüngling mit verträumt schlauen Mandelaugen und weißen Haarsträhnen in den dichten Locken: Wolfgang Hutter. Sein Bild war unbelastet von Surrealismus und Zweitem Weltkrieg. Es kam in seiner edlen Lieblichkeit gewissermaßen ganz allein daher.

Eine weitere Bestätigung, dass es Phantasten auch jenseits der Turmmauern gab, war Rudolf Hausner. Ich lernte ihn kennen als einen drahtigen Mann mit Brille und rötlichem Haarschopf um die Dreißig. Also ein 'richtiger Erwachsener'. Sein Bild mit dem Matrosenknaben öffnete mit die Augen für die Kraft des geplanten Aufbaus in der Malerei.[...] (Brauer 1990, S. 91)

¹⁷⁰ Brauer 1990, S. 93

¹⁷¹ Rudolf Schönwald der gemeinsam mit Wolfgang Hollegha und Josef Mikl bei Dobrowsky studierte, erzählt über die Anfänge an der Akademie im Bezug auf Dobrowsky: *"Es gab kaum Vorbilder. Man hat alles nur gemacht, um etwas zu lernen. Professor Josef Dobrowsky war nicht jemand, der ein Lehrziel, einen Lehrplan verfolgte oder den Unterricht in irgendeiner Weise strukturierte. Er verbreitete stille Verzweiflung. Er hatte wie die meisten anderen Lehrer den Ersten Weltkrieg erlebt, die Inflation, die Weltwirtschaftskrise, den Ständestaat und Hitler. Diese Männer waren offenbar zermürbt, ihre Kunst war nicht mehr gefragt, nachdem sie einmal schon hochgeachtete Maler gewesen waren. Dobrowsky war einmal sogar eine Zeitlang Spitzenavabtgardist - was ja jeder gerne sein will -, und zwar unter Hitler. Nun liebäugelte er mit der Abstraktion, aber er war zu ängstlich, er fürchtete, die Leute würden über ihn lachen. Ähnlich war es bei Pauser. Er kokettierte mit dem Surrealismus, wagte das Experiment aber nie. Aber die beiden malten weiter das, was sie bisher gemacht hatten. Daß man sie nachahmte,*

In dem Gespräch mit Alexandra Wawra äußert sich Brauer kürz über Dobrowskys Unterricht. Zu jener Zeit war als Student mit einer deutschen Mitschülerin , "einer fürchterlichen Antisimitin", liiert. Sie war älter und in Dobrowskys Meisterschule. *"Beim Dobrowsky waren ja der Mikl und der Hollegha und da bin ich hin und habe auch dort gemalt, ein ganzes Semester, immer wieder hin her, vom Turm dorthin, zurück in den Turm."*¹⁷²

4.8 Der Abendakt von Herbert Boeckl

Der "Abendakt" wurde von Professor Herbert Boeckl geleitet und war auf das Naturstudium spezialisiert. In dieser Meisterschule, die in den Abendstunden stattfand und jeweils zwei Stunden lang dauerte, unterrichtete Boeckl das Aktzeichnen.

Meistens wurde dort mit Kohle gezeichnet, erinnert sich Brauer.

Brauer besuchte Boeckls Meisterschule zwei Jahre lang und dies in "periodisch" teilweise regelmäßig jeden Abend und teils wieder "ein halbes Jahr" nicht.

Das Aktzeichnen hatte ihm nie Probleme bereitet, denn er hatte schon seit seiner Kindheit verinnerlicht gehabt eine Figur anatomisch korrekt darzustellen und sah dies daher nie als künstlerische Herausforderung. *"Bei mir war eine Figur von Anfang an ein Teil der Landschaft, ich habe von Haus aus als Kind eigentlich schon zeichnen können"*. Nach Brauers Erinnerung hatte Boeckl nahezu jeden Abend einen "Akt gestellt" und war anschließend "knurrend" herumgegangen und hatte den Studenten "brutal" hinein gezeichnet und verkündet: *"a Kraft muss, da her!"*. *Das war natürlich nur bei Leuten, die ihn interessiert haben, Leuten, die ihn nicht interessiert haben, denen hat er nicht hinein gezeichnet, da hat er gar nicht hingeschaut.*¹⁷³

wollten sie nicht. Damit hätte man sich nur zum Feind gemacht, da sie in ihrem Innersten ihre Kunst selbst nicht besonders schätzten. Und so wimmelte es in ihren Klassen von allen möglichen Stilrichtungen. Da gab es einen Konstruktivisten und einen Abstrakten, einen Naiven, einen Surrealisten, einen Expressionisten und einen, der der österreichischen Tradition nahestand, einen Realisten und solche, die bloß die Lehramtsprüfung machen wollten. [...] (Habarta 1996, S. 12)

¹⁷² Wawra, Gespräch mit Brauer 2008

¹⁷³ Wawra, Gespräch mit Brauer 2008

4.9 Edgar Jené, Inspirator, Förderer und Vermittler

Die jungen Studenten hatten als sie an die Akademie gekommen waren, noch keine Gelegenheit gehabt, mit den tatsächlichen "aktuellen Werken", die zu jener Zeit in Paris geschaffen wurden, vorgestellt zu werden.

"Was wir von dieser modernen Kunst wußten", weist Fuchs hin, "war äußerst sagenhaft und vielleicht auch darum so märchenhaft und zur traumhaften Seite des Surrealismus tendierend, daß das plötzliche Einschwenken in diese Richtung einen geradezu logischen Schritt, den einzig möglichen bedeutete."¹⁷⁴

Fuchs erinnert sich, dass jene Maler immer wieder im Atelier von Rudolf Hausner zusammentrafen. Hausner war der Älteste von allen und hatte schon vor dem Krieg an der Akademie studiert. Er besaß mehr Erfahrung als die Jungen Studenten dieser Gruppe und wies einen größeren kunstgeschichtlichen Überblick auf. Daneben versammelten sie sich im Atelier des Surrealisten Edgar Jené, der während dem Krieg und noch einige Jahre nach Kriegsende in Wien beheimatet war.¹⁷⁵

Gegenüber vom Franz-Josefs-Bahnhof befand sich das Atelier jenes deutschen Malers, wo die jungen Künstler ihre ersten Eindrücke vom französischen Surrealismus empfangen.¹⁷⁶ Sie machten zum ersten Mal Bekanntschaft mit den surrealistischen Bildern von Salvador Dali, René Magritte und Max Ernst.¹⁷⁷

Im Jahre 1904 kam der Maler und Graphiker, Edgar Jené, in Saarbrücken zur Welt und studierte in München und in Paris. Aufgrund der sich anbahnenden politischen Entwicklungen in Deutschland, im Jahre 1934, emigrierte er nach Wien wo er im Laufe des Krieges als Dolmetscher im Kriegsgefangenenlager Gneixendorf bei Krems in der Wachau arbeitete. Ab 1928 waren seine Werke in vielen repräsentativen Ausstellungen junger Kunst zu sehen. Seine surrealistischen Bilder wurden nach Hitlers

¹⁷⁴ Muschik 1974, S.12

¹⁷⁵ Muschik 1974, S. 12

¹⁷⁶ Radax- Ziegler 1988, S. 158

¹⁷⁷ Schmied 1971, S. 29

Machtergreifung in der Ausstellung "Entartete Kunst" ausgestellt und in Depots gelagert.¹⁷⁸

Jené teilte dieselbe Geisteshaltung wie seine surrealistischen Kollegen André Breton, Paul Celan und Max Ernst und war im Wien der Nachkriegszeit Förderer und Vermittler des Surrealismus. Gemeinsam mit Celan und Arnulf Neuwirth veranstaltete er die erste Surrealismus-Ausstellung. Neben Albert Paris Gütersloh, meint Johann Muschik, gilt Jené als einer der wichtigsten Inspiratoren der "Wiener Schule des phantastischen Realismus". Für kurze Zeit war er Mitglied im Art Club.¹⁷⁹

Jené verfügte über eine umfassende Sammlung von Surrealismus-Publikationen, die vor dem Krieg in Paris veröffentlicht wurden. Er war ein Mitglied der surrealistischen Gesellschaft in Paris und stellte sich auch als André Bretons persönlichen Freund dar. Durch ihn erfuhren Brauer und seine Kollegen im Laufe der Jahre 1946/47 Schritt für Schritt was der Surrealismus vor dem Krieg ins Leben gerufen hatte.¹⁸⁰

Wolfgang Hutter zufolge ist es außerhalb der Akademie, in der Wohnung des Malers Edgar Jené, zu dem "geistigen Zusammenschluss" einer bestimmten Gruppe phantastischer Maler gekommen. Bei ihm haben die jungen Studenten den "puren Surrealismus" kennengelernt. "Den französischen, den eines Salvador Dali, den eines Max Ernst".¹⁸¹

Jené wurde bei den Künstlern nicht wegen seiner Malerei geschätzt da er kein sonderlich guter Maler war. Laut Habarta hatte er eine "Apostelfunktion" und strahlte "Prophetenwirkung" aus. Auf jede noch so kleine Frage kam Jené in einen spontanen Redefluss. Wolfgang Hutter erklärt: "*Jené hatte alle Bücher über den Surrealismus, die damals greifbar waren. Alles von Max Ernst zum Beispiel. Dieser Mann lieferte den galvanischen Reiz für uns.*"¹⁸²

¹⁷⁸ Habarta 2003, S. 24

¹⁷⁹ Gratzner 2008, S. 233

¹⁸⁰ Muschik 1974, S. 12

¹⁸¹ Radax- Ziegler 1988, S. 156

¹⁸² Habarta 1996, S. 56-57

5 Erste Ausstellungen während der Studienzeit

5.1 Wiener Konzerthaus

1947 war das Jahr in dem Brauer zum aller ersten Mal Geld mit seiner Malerei verdiente. Die erste kleine Ausstellung, der noch nicht bestehenden "Wiener Schule des phantastischen Realismus", fand im Foyer des Wiener Konzerthauses statt.¹⁸³

Diese wurde von einem "Kunstpapst" namens Jörg Lampe organisiert. Er sammelte die Arbeiten der Studenten in der Akademie ein und stellte jene aus.¹⁸⁴

Es war Brauers erste Ausstellung überhaupt. Plötzlich, als die Ausstellung zu Ende war entdeckte man, dass ein kleines Ölbild von Brauer gestohlen war. Fuchs beglückwünschte Brauer zu diesen "Erfolg" und empfahl ihm einen hohen Betrag als Entschädigung zu fordern. Dies tat er schließlich auch und erhielt, zu seiner großen Verwunderung, seine Zweihundert Schilling vom Konzerthaus.

*"Dann aber", erinnert sich Brauer, "wurde in der Zedlitzgasse ausgestellt und das war schon eine richtige Ausstellung. Es war so ziemlich alles anwesend, was sich damals modern fühlte"*¹⁸⁵

5.2 Der Wiener ART CLUB - Die erste Bühne der Phantasten

Sein Ausstellungsdebüt erlebte Brauer in der Art Club- Präsentation in der Zedlitzhalle.

Eine lebendige Kunstszene begann in den ersten Nachkriegsjahren zu florieren.

Nach jahrelanger "Kulturpause" wurde nun die Freiheit der Kunst in ihrer Mannigfaltigkeit ergründet. In diesem Klima entstand der berühmte Art Club.¹⁸⁶

¹⁸³ Brauer 2006, S. 115

¹⁸⁴ Brauer 1990, S. 93

¹⁸⁵ Brauer 1990, S. 93

¹⁸⁶ In der von Otto Basil gegründeten Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kulturpolitik, "Plan", steht 1947 geschrieben: *"Am 10. Jänner fand die Gründungsversammlung der österreichischen Sektion des ART CLUB statt, einer internationalen Organisation von bildenden Künstlern und Kunstkritikern (Kunstschriftstellern), die es sich zur Aufgabe macht, den Geist der Brüderlichkeit und Humanität unter den modernen Künstlern zu pflegen und zu vertiefen, mit dem Ziel einer engen geistigen und organisatorischen Zusammenarbeit über die Grenzen hinweg. Der ART CLUB wurde 1945 in Rom von dem Polen J. Jarema und dem Österreicher Gustav Beck gegründet. Der italienischen Gruppe gehören Severini, de Chirico, Prampolini, Morandi, Carra, Fazzini und andere an. Sektionen gibt es bereits in der Schweiz und in Palästina. In Gründung befindet sich der Klub in Paris, Brüssel, Stockholm und Prag. Zum Präsidenten der österreichischen Sektion wurde einstimmig Albert P. Gütersloh gewählt; dem leitenden*

Die treibende Kraft zur Entstehung der österreichische Sektion des Art Clubs im Jahre 1947 war der während des Krieges in Rom lebende Exilösterreicher, Maler und Kunstförderer Gustav Kurt Beck.¹⁸⁷ 1945 gründete er mit dem polnischen Künstler Jozef Jaréma den internationalen Art Club. Die Zentrale dieser Künstlervereinigung war in Rom. Sektionen des Art Clubs waren auf der ganzen Welt verstreut wie in Italien, Belgien, Brasilien, Ägypten, Frankreich, Israel, Südafrika, Holland, der Türkei, Uruguay und Österreich.¹⁸⁸

Die Gründungsmitglieder der Wiener Sektion waren Otto Basil, Maria Biljan-Bilger, Wander Bertoni, Paul Otto Haug, Wolfgang Hutter, Heinz Leinfellner, Otto Mauer, Arnulf Neuwirth, Rudolf Pointner, Carl Unger und Susanne Wenger.¹⁸⁹ Albert Paris Gütersloh wurde am 10. Jänner 1947 zum Präsidenten gewählt. Er war laut Schmied, der "spiritus rector", das heißt der "gute Geist" jener verschiedenartigen Menschen mit unterschiedlicher Herkunft, Absicht, Auftreten und Meinung, die sich dort trafen.¹⁹⁰ Er war für Beck der optimale Präsident der über allen, sich auseinandersetzenen Parteien, "thronte" und die Fähigkeit hatte, fesselnde Vernissage Reden zu halten.¹⁹¹ Für den Vorstand wurden Fritz Wotruba, Carl Unger, Edgar Jené, Otto Demus und Gustav Kurt Beck ernannt.¹⁹²

Die intensivste Zeit des Art Club bestand in der Zeit von 1947 bis 1953 und existierte als Vereinigung bis 1960.¹⁹³ Seine Erscheinung lässt sich in zwei Perioden aufteilen. Die erste umfasst die Zeit von der Gründung bis in die Jahre 1949/50. Diese Zeit war die Phase der großen internationalen "Überblicksausstellungen". Die zweite beginnt

Ausschuß gehören Gustav Beck, Otto Demus, die Maler Jené und Unger sowie der Bildhauer Fritz Wotruba an. Ihre aktive Mitarbeit haben zugesagt: Otto Basil, Maria Bilger, Ursula Diederich-Schuh, Heinz Leinfellner, Otto Mauer, Arnulf Neuwirth, Rudolf Pointner, Susanne Wenger u. v. a. PLAN wird über die Entwicklung dieser bedeutsamen Organisation laufend berichten." (Habarta 1996, S. 100-101)

¹⁸⁷ Radax-Ziegler 1988, S. 163

¹⁸⁸ Denk 2003, S. 10-12

¹⁸⁹ Denk 2003, S. 10-12

¹⁹⁰ Schmied 1964, S. 32

¹⁹¹ Schmied 2003, S. 17

¹⁹² Denk 2003, S. 12

¹⁹³ Denk 2003, S. 8

1950 und reicht bis 1952/53.¹⁹⁴ Sie war die Zeit des legendären "Strohkoffers", eine Art Nachtgalerie des Art Clubs, die im Souterrain der Loos-Bar, im Durchgang der Wiener Kärntnerstraße, veranstaltet wurde.¹⁹⁵ Das Wesentliche waren die Freundschaften und die lebenslangen Verbindungen die dort entstanden.¹⁹⁶ Diese Periode des "Strohkoffers" war für viele der wichtigsten österreichischen Künstler, der Kriegs- und Nachkriegsgeneration, der Ausgangspunkt für internationale Karrieren und sehr persönliche Wege. Im Strohkoffer verkehrten auch die Literaten, junge Musiker und die gesamte Wiener "Schickeria". Die bildenden Künstler, Maler und Bildhauer spielten aber die entscheidende Rolle.¹⁹⁷

Schmied formuliert, dass jener der Sammelpunkt aller talentierten jungen Persönlichkeiten gewesen war. Sie malten, komponierten, dichteten oder benutzten ihre Begabung für andere Unternehmungen. Sie wollten nach Jahren der "Abgeschnittenheit" in der stickigen, rauchigen, erhitzten Atmosphäre der Räumlichkeiten des engen Künstlerkellers die "ersehnte frische und freie Luft neuer Kunst atmen".¹⁹⁸

"Das Programm des Art Clubs auf einen Nenner gebracht," beschreibt der österreichische Künstler Arnulf Neuwirth, *"war die künstlerische Freiheit. Der Art Club hat im Nachkriegs-Österreich das Recht zur äußersten künstlerischen Freiheit proklamiert und in Anspruch genommen."*¹⁹⁹

Die Debatte um Surrealismus oder Abstraktion entwickelte sich rasant zu einem Hauptthema. Die jungen Persönlichkeiten fühlten sich sehr angezogen von jener Diskussion über den Surrealismus und auch in den Medien erlangte dieses Thema ein hohes "Skandalpotential".²⁰⁰

¹⁹⁴ Denk 2003, S. 9

¹⁹⁵ Breicha 2003, S. 15

¹⁹⁶ Denk 2003, S. 9

¹⁹⁷ Denk 2003, Vorwort

¹⁹⁸ Schmied 1964, S. 32

¹⁹⁹ Denk 2003, S. 9

²⁰⁰ Denk 2003, S. 9

Die aus der Meisterklasse von Gütersloh jungen Maler Brauer, Fuchs, Hutter, Janschka und Steinwendner (Stenvert) schlossen schon 1946 die Bekanntschaft mit Rudolf Hausner und Edgar Jené und zeigten sich 1947 als Mitbegründer des Art Clubs.²⁰¹

Die Erste Jahresausstellung des Art Clubs der Sektion Österreich fand in der Wiener Kunsthalle, zu jenen Zeiten als "Zedlitzhalle" (Zedlitzgasse 6) bekannt, statt.²⁰² Die Einführungen stammten von Albert Paris Gütersloh und Otto Benesch. Die Aussteller waren unter anderem Fuchs, Hausner, Janschka Lehmden, Hutter und Steinwendner (Stenvert).²⁰³

Im Jahre 1949 fand in der Neuen Galerie in Linz eine Art Club Ausstellung statt an der auch Brauer, zusammen mit den letztgenannten Malern und weiteren Künstlern, vertreten war. Im Mai desselben Jahres war der Art Club Österreich bei der Schau "La Mostra Internazionale dell' Art Club" in Turin im Palazzo Carignano vertreten, in welchem neben Brauers Werke ebenfalls welche von Gütersloh, Janschka, Lehmden, Hutter, Hausner und Fuchs präsentiert wurden.²⁰⁴

Ab 1950 unternahm Brauer mit seinem Fahrrad ausgedehnte Reisen durch Europa und Afrika.

5.3 Hundsgruppe

Von den meisten Aktivitäten der jungen Malergruppe hielt sich Brauer meistens immer im Hintergrund. Im Jahre 1951 beteiligte sich der junge Künstler an der Ausstellung der

²⁰¹ Denk 2003, S. 9

"[...]Für uns vom surrealistischen Flügel" erzählt Ernst Fuchs, "war auch ganz besonders der Umstand wichtig, daß wir in Gütersloh einen Präsidenten hatten, der, wie wir wußten, das Phantastische rückhaltlos förderte. Der Art Club war damit zunächst einmal auch eine Hochburg des Absurden und Surrealen, des Phantastischen, weniger für die Abstraktion, und, in meinen Augen (aber ich glaube, da spreche ich auch im Namen meiner Kollegen Hutter, Hausner, Lehmden und Brauer), dem Dekorativen entgegengesetzt.[...] Der Art Club war eine Zusammenfassung der fortschrittlichen Kräfte der österreichischen Kunstszene. Die einzelnen Künstler sind dann ihren eigenen Weg gegangen, aber ein Stück davon, das mit dem Namen "Art Club" verbunden ist, gingen sie gemeinsam, ohne daß der eine den anderen behindert hat. Wir waren uns einig, daß es eine gemeinsame schöpferische Wurzel der Kunst gibt, aber viele Formen, sich auszudrücken. Wir haben jene Kräfte angezogen, die uns als die stärksten und wichtigsten erschienen.[...]" (Fuchs 1981, S. 38-39)

²⁰² Schoeller 2008, S. 218

²⁰³ Breicha 1981, S. 161

²⁰⁴ Breicha 1981, S. 161

"Hundsgruppe", jedoch gleichsam wie bei der Gemeinschaftsausstellung des Art Clubs, zurückhaltend.²⁰⁵

Brauer erläutert, dass Fuchs oftmals sein "Verbindungsglied" zur Kunstszene war. *"Er ist immer gekommen 'Ah, wir machen eine Ausstellung in der Zedlitzhalle, gib her a Bild', und das hat er dann auch gerahmt und ich habe mich nicht gekümmert. Oder bei dieser Kunstgruppenausstellung, das wurde alles vom Fuchs initiiert, der Fuchs war von Anfang an, seitdem ich ihn kenne an der Akademie, von Anfang an hellwach, hat immer gewusst, was wo los ist und er hat das transportiert, für mich und für den Lehmden. Der Lehmden war auch sehr zurückgezogen, den musste man mit Gewalt überall hinbringen."*²⁰⁶

Ernst Fuchs beschreibt in seiner Biographie "Phantastisches Leben", dass es im Jahre 1950 zu einer "Spaltung" des Art Clubs gekommen war. Er gründete im Herbst desselben Jahres eine Künstlervereinigung die sich als "Hundsgruppe" bezeichnete. Sie wollten damit einen "Protest" zum Ausdruck bringen der gegen den Art Club war. Jener war ihnen zu "abstrakt, zu groß und zu brav" geworden. Mit Stolz nahmen sie sich als "underdogs" war. Die Mitglieder dieser "Hundsgruppe" waren, neben Brauer und Fuchs, Maria Lassnig, Arnulf Rainer, Peppino Wietermik, Wolfgang Kudrnofsky, Daniela Rustin und Anton Lehmden.²⁰⁷

6 Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus

Anfänglich galten die jungen Maler, als sie erstmals gemeinsam im Jahr 1947 im Wiener Konzerthaus auftraten, als "Surrealisten" und wurden dementsprechend auch so von der Kritik bezeichnet. Klarerweise bedurfte es einer genaueren Untersuchung wie auch der anschließenden Entfaltung jener Maler um die Abweichungen vom Surrealismus zu erkennen.²⁰⁸

²⁰⁵ Schmied 1971, S. 29

²⁰⁶ Alexandra Wawra, Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

²⁰⁷ Fuchs 2001, S. 174

²⁰⁸ Schmied 1964, S. 16.

Sie hatten zwar einiges vom klassischen Surrealismus studiert, konnten sich jedoch nicht mit ihm und André Bretons "Glaubensbekenntnis" identifizieren.

Ihre Bestrebungen waren eindeutig entgegengesetzt zu dem "reinen psychischen Automatismus, der willkürlichen und unkontrollierten Sprünge einer entfesselten Assoziationsmechanik", denn eine Malerei "ohne jede durch den Verstand ausgeübte Kontrolle, außerhalb jeder ästhetischen oder moralischen Voreingenommenheit" hat sie auf keinen Fall faszinieren können.²⁰⁹

Unmittelbar nach dem Ende des Krieges, hat die Auseinandersetzung mit den Überlegungen Bretons möglicherweise auf sie befreiend gewirkt. Allerdings waren ihre persönlichen Ziele von Anbeginn verschieden. Es war ihnen von vornherein ein wesentliches Anliegen die eigene Person mit ins Spiel zu bringen, und ganz und gar nicht, sie abzustellen. "Verdunkelung, Unordnung und Anarchie" war nicht die Diktion jener Künstler. Sie strebten viel mehr nach "Klärung und Deutung der eigenen Situation in einer fremdartigen Welt", und zu guter Letzt nach einem "Überwinden" des Surrealismus oder zumindest der surrealistischen Theorien.²¹⁰

Schmied definiert die "Wiener Schule" als eine "Spätform" des Internationalen Surrealismus, in der statt seiner "ursprünglichen Tendenzen", stärkere rationale Komponenten stattfinden. Der Künstler bringt im Zuge jedes einzelnen Abschnitts des Arbeitsprozesses seinen kritischen Verstand ein und besitzt dadurch die Kontrolle über sein Schaffen. "Phantastische Vision" und "realistische Dingbeschreibung" verknüpfen sich zu einem unzertrennlichen Gefüge. Die Realität wird verfremdet sodass sie phantastisch anmutet, während das Phantastische, mit genauer Präzision und vielfachem Detailreichtum, klar dargestellt wird, sodass es als das tatsächlich Wirkliche wahrgenommen werden könnte.²¹¹

Wieland Schmied erklärt bezüglich der "Wiener Schule", dass in jener, gleichsam wie beim Surrealismus, auf viele Stilmittel der Kunstgeschichte zurückgegriffen wird. Die Bezugsquelle ist zwar nicht die der Gruppe um Breton. Er erklärt, dass der Gebrauch

²⁰⁹ Schmied 1964, S. 16.

²¹⁰ Schmied 1964, S. 16.

²¹¹ Schmied 1964, S. 17-18.

dieser Stilmittel "anachronistisch" wäre, "würden sie nicht von einem entwickelten Kunstverstand teils in ironischer Absicht, teils als Verfremdung gegenwärtiger Wirklichkeit eingesetzt."²¹²

Bei diesen Malern ist das "Altmeisterliche" der Technik nie nur "Zitat" und nirgendwo "gedankenlose" und daher "unerlaubte Entlehnung". Es ist "Ausdruck" eines "nüchtern distanzierten Engagements" an der eigenen Zeit. Hier und da ist es "Maske" durch die man kommuniziert, um das "Allzu-Persönliche" zu verhüllen, das "Allzu-Subjektive" abzudrehen (da diese Kunst persönlich und subjektiv zu Genüge ist), zuweilen "Andeutung" des "Weltgeschichtlichen Hintergrundes", vor dem sich unser Alltagsleben vollstreckt "immer aber Stilmittel, das zur höchsten Disziplin und zur Realisierung auch des scheinbar geringsten Details zwingt."²¹³

Obgleich in den Bildern der "Wiener Schule des Phantastischen Realismus" eben gleichfalls auch mithilfe der Phantasie, Bilder von "Traum" und "Welt" erzeugt worden sind, sind in jenen auch Geschehnisse des 20. Jahrhunderts aufgearbeitet worden.

Durch den Nationalsozialismus und den 2. Weltkrieg setzte im Europäischen Raum ein Zeitabschnitt der "Unmenschlichkeit" ein, welche in ihrer Dimension alles Denkbare übertraf. Demzufolge kann es auf keinen Fall verwundern, dass sich gerade diese Erfahrung in das "Innere von empfindsamen Künstlern", wie es die Maler der "Wiener Schule" Brauer, Fuchs, Lehmden, Hausner und Hutter sind, in hohem Maße eingepägt hat. In einigen Fällen waren jene selbst der Verfolgung ausgesetzt oder mussten sich, wie Lehmden und Hausner, als Soldaten am Kriegsgeschehen an der Front beteiligen.²¹⁴

Wieland Schmied definiert sehr treffend, dass die "Situation des Anfangs" die Wiener Phantasten vereinigte. Sie hatten das Gefühl in ihren Ansichten gegenüber den Problemen der modernen Kunst und auch in ihren ersten Resultaten die sie erzielten, ähnlich zu sein. Es entwickelten sich Freundschaften und sie begannen gemeinsam

²¹² Schmied 1964, S. 18.

²¹³ Schmied 1964, S. 18-19.

²¹⁴ Schmied 1964, S. 17

auszustellen. Zu Beginn titulierte die Kritik sie als "Wiener Schule" um sie von einem Surrealismus anderer Prägung zu separieren.²¹⁵

Wilhelm Mrazek beschreibt 1990 die "Wiener Schule" und ihre Vertreter als "*Schöbllinge*", die aus einem "*kräftig entfalteten Trieb eines unterirdischen Wurzelgrundes der unter gewissen Konstellationen gesellschaftlicher, kultureller, politischer und existentieller Art*", immer wieder welche an die Oberfläche schickt.²¹⁶

*"Immer dann wenn sich in Übergangs- und Umbruchzeiten Grenzsituationen ergeben", erklärt Mrazek, "wenn die 'ultima ratio', der Tod, bewusst oder unbewusst als Bedrohung erlebbar wird, wenn äußere Not, Ängste und innere Bedrängnisse kaum mehr zu ertragen sind, das menschliche Dasein aber dennoch zwingt, mit ihnen auszukommen, zu leben und sie zu überleben, werden diese verborgenen Kräfte virulent. In diesen Situationen erweist sich der Wurzelgrund, die 'andere Seite', als ein Zufluchtsort, als ein Refugium, als ein Ausgang, als eine Rückkehr zum Urgrund, in dessen Traumbewußtsein ein- und unterzutauchen nicht nur Befreiung und Stärkung bedeutet, sondern auch die irdische Realität zu ertragen, das persönliche und das Zeitenschicksal zu bewältigen, ja, sie zu vertiefen und zu erhöhen, sie mythisch zu verwandeln und 'poetisch' zu verklären"*²¹⁷

Mrazek formuliert, dass die Wiener phantastischen Realisten und ihre Werke als eine "legale Manifestation zeitgenössischen Kunstschaffens" gelten. Sie sind unabhängig von der "weltweiten Erscheinung des internationalen Surrealismus, mit Österreich, mit der Landschaft, mit den Menschen, mit der Atmosphäre und dem Wesen der Stadt Wiens aufs innigste verbunden".²¹⁸

Muschik erklärt 1974, dass die Maler in diesem Zusammenhang, demzufolge nicht angesichts irgendwelcher verfassten Manifeste oder Dogmen als "Wiener Schule" gelten, sondern dass sie die "Gemeinsamkeit künstlerischen Strebens" zu einer

²¹⁵ Schmied 1964, S. 17

²¹⁶ Mrazek 1990, S. 19

²¹⁷ Mrazek 1990, S. 19-20

²¹⁸ Mrazek 1990, S. 19

bestimmten Zeit, in ein und derselben Umgebung und unter gewissen historischen Bedingungen, zusammenführte.²¹⁹

6.1 Genese des Begriffes "Wiener Schule des Phantastischen Realismus"

Ernst Fuchs erinnert sich 1978, dass sich im Jahre 1946 innerhalb des Studentenkreises bei Professor Gütersloh einzelne Gruppen formten, die eine Art "Programm" vorweisen konnten.²²⁰ Damals bezeichnete sich diese Kameradschaft von Maler allgemein einfach noch als "Surrealisten".²²¹

Der Kunsthistoriker Johann Muschik, verdeutlicht im Jahre 1974, dass die tatsächliche Namensfindung des Begriffes "Wiener Schule des Phantastischen Realismus", nahezu ausschließlich, in "Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln und Katalogvorworten", stattfand.²²² Diese Bezeichnung die von ihm, in den fünfziger Jahren des vorhergehenden Jahrhundert, schlussendlich geprägt wurde, hat sich, nachdem sie immer wieder in Frage gestellt wurde, letztendlich doch behauptet.²²³

Ähnlich wie etliche Stilbezeichnungen, meint Flemming, ist der Ausdruck "Wiener Schule des phantastischen Realismus", umstritten gewesen. Dessen ungeachtet hat er sich als feste Definition dieser Richtung in der neuesten Kunstgeschichte etabliert. Jene kennzeichnet eine entscheidende Strömung im Bereich der Kunst nach 1945, welche zweifellos eines der wichtigsten und bedeutsamsten Beiträge Österreichs zur modernen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg bekundet.²²⁴

Diesen Kern und die wichtigsten Vertreter der "Wiener Schule", die genaugenommen keine Schule sondern vielmehr eine Gruppe gleichgesinnter Maler darstellt, bildeten Arik Brauer (geb. 1929), Ernst Fuchs (geb. 1930), Rudolf Hausner (geb. 1914), Wolfgang Hutter (geb. 1928) und Anton Lehmden (geb. 1929).

²¹⁹ Muschik 1974, S. 58.

²²⁰ Fuchs 1978, S. 19.

²²¹ Fuchs 1978, S. 19.

²²² Muschik 1974, S.59.

²²³ Kat. Ausst., Wien 1990, S. 9

²²⁴ Flemming 1984, S. 258

Abgesehen von Hausner, der um einige Jahre älter war und seine akademische Ausbildung längst absolviert hatte, waren alle Studenten der Meisterklasse von Gütersloh an der Wiener Kunstakademie.²²⁵

Der "Wiener Phantastische Realismus" ist sozusagen, schon in der Wiener Akademie am Schillerplatz entstanden. Es wurde nie "gegründet" es war etwas was dem Freundeskreis passiert ist.²²⁶

Ernst Fuchs erklärt, dass sich die "Wiener Schule" schon unmittelbar im Jahre nach dem Krieg um Albert Paris Gütersloh gruppierte, der ihnen alle Freiheit gewährte und die Begabung der einzelnen Studenten sofort erkannte.²²⁷ In ihrer "Absicht, in der Methode, in den Ergebnissen", unterschieden sich diese Künstler der "Wiener Schule", von allen anderen "Zielsetzungen und Strömungen" die in der modernen Malerei vorhanden waren.²²⁸

"Das wurde ja nie gegründet", expliziert Brauer, "es wurde ja nie ein Verein gegründet, ein Manifest geschrieben, es war nie ein Chef da, das war ein Freundeskreis, der halt so gemalt hat, jeder auf seine Weise und das war alles. Und dass dann plötzlich bei Ausstellungen der Muschik, Schmeller, oder auch andere, der Lampe hat auch geschrieben, dahergekommen sind und gesagt haben: 'Naja, das ist ja eigentlich...!', die haben ja gesehen, dass das eigentlich eine Bewegung ist. Nachdem wir sehr jung waren, war das zukunftssträchtig. Und das war eindeutig das Erste, was an österreichischer Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg an die Öffentlichkeit gekommen ist.(...)"²²⁹

Bevor Johann Muschik für die Maler dieser Künstlergruppe ihre endgültige Betitelung erfand, war die Namensgebung für die Maler dieser Künstlergemeinschaft ein langwieriges Prozedere.

²²⁵ Flemming 1984, S. 258

²²⁶ Huemer im Gespräch von Brauer 2012

²²⁷ Fuchs 2001, S. 54.

²²⁸ Schmied 1964, S. 17

²²⁹ Alexandra Wawra, Gespräch mit Arik Brauer am 26. 3. 2008.

Katinka Gratzers rekonstruierte Chronologie zur Genese des Begriffes "Wiener Schule des Phantastischen Realismus", welche sie im Jahre 2008, anlässlich der damaligen Ausstellung im Belvedere, aufstellte, geht über Muschik Sammlung hinaus, denn sie bezieht sich auf die erste Museale Präsentation des Künstlerkreises in Wien, die sich im Jahre 1959/60 im Oberen Belvedere zugetragen hat. Ihre Basis fundiert auf dem Archivmaterial des Belvederes.²³⁰

Muschik empfahl in einem Brief an den damaligen Direktor, Professor Fritz Novotny, für die Ende 1959 auszustellenden Künstler Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden und Helmut Leherb, die Gruppenbezeichnung "Phantastischer Realismus" zu geben und machte ihn auf seine Publikationen aufmerksam, in denen er sich schon diesen Begriff zu Nutze machte.²³¹

In der Tageszeitung vom 14.3.1959, stehen Muschiks Worte geschrieben: *"Die Sehnsucht nach dem Wunderbaren. Wiens phantastische Realisten...Das Spiel der Phantasie ist reich, wie bei den Surrealisten. Das eigentliche Absurde fehlt...(...) Realisten sind die Maler vor allem in ihrer Hingabe ans Detail, phantastisch ist die Zusammenstellung, die Szene. Surrealisten kann man sie nicht mehr nennen, wiewohl sie vom Surrealismus herkommen..."*²³²

In einem weiteren Artikel, welcher am 7. 11. 1959 publiziert wurde meint Muschik: *" (...) 'Phantastische Realisten' glauben wir die Maler deswegen nennen zu dürfen, weil sie in phantastischer Szene sehr wirkliche, reale Dinge darstellen: Natur und Menschenwelt, Probleme der Zivilisation, der Seele, Krieg, Katastrophen, aber auch Liebe, Glück und Idyll ... Surrealisten kann man die 'Phantastischen Realisten', zumindest ihre heute entscheidenden Persönlichkeiten, nicht nennen. Es fehlt das Absurde, die Vorliebe für das Paranoische, für Trance und Halluzination - entscheidende Postulate des klassisch-orthodoxen Surrealismus (...) Die Malerei der 'Phantastischen Realisten' ist erzählerisch, psychologisch. Damit knüpfen die Künstler an alte österreichische Traditionen an."*²³³

²³⁰ Gratzner 2008, S. 202

²³¹ Gratzner 2008, S. 202

²³² Gratzner 2008, S. 202

²³³ Gratzner 2008, S. 202-203

Zu diesem Zeitpunkt gab es verschiedene Namensgebungen für diese Gruppe, doch von den "Phantastischen Realisten" selbst war noch nicht zu sprechen.

Im Jahre 1948 konnte auch der Maler Edgar Jené sie nicht mehr als Surrealisten bezeichnen. Zumal noch keine allgemein gültige Namenslösung existierte, nannte er sie "in Ermangelung eines genaueren Namens 'Prodromos'".

Zeitgleich zu Jené, glaubte Muschik nicht an eine Affinität zwischen dem "was da in Wien passiert" und den Surrealisten Bretons.²³⁴

Albert Paris Gütersloh bedauert in einem Beitrag: *"daß der wieneri-sche Surrealismus nur aus Mangel eines treffenderen Namens so heißt, also fast keine Ähnlichkeit mit dem anderswo noch Geübten oder schon Abgestorbenen hat."* Er erkennt bezüglich den *"jungen und geistvollen Künstlern"*: *"Sie können nämlich handwerklich viel zu viel, um nur flüchtig, mit bebenden Fingern, Visionen zu notieren ... Kurz: es kommt unterm magischen Tüchlein noch immer wieder die geliebte, vielleicht auch haßgeliebte Realität zu Vorschein."*²³⁵

In einem Vorwort zum Ausstellungskatalog hinsichtlich der Ausstellung im Oberen Belvedere im Jahre 1959/60, setzte sich Gütersloh enthusiastisch für die Benennung "Phantasmagoriker" ein. Muschik fühlte sich mit Anton Lehmden und Rudolf Hausner solidarisch da jene über den Begriff "entsetzt waren". Er wusste, dass Gütersloh, der ihre Entfaltung auf entscheidende Weise unterstützt hatte, in seinem Vorwort seine Bezeichnung nicht mehr ändern würde, hoffte jedoch trotzdem auf Anmerkungen für andere Interpretationsversuche.²³⁶

Trotz der Tatsache, dass die Ausbildung der heute anerkannten Künstler der "Wiener Schule des Phantastischen Realismus" sich unter Gütersloh, im legendären "Turmatelier" der Akademie der bildenden Künste in Wien, vollzog und er als "geistiger

²³⁴ Habarta 1996, S. 255

²³⁵ Habarta 1996, S. 255

²³⁶ Gratzner 2008, S. 203

Vater" der "Bewegung" gilt, konnte sich der viel diskutierte und kritisierte Ausdruck "Phantasmagoriker", allerdings nie durchsetzen.²³⁷

Der deutsch-österreichische Kunsthistoriker, Publizist und Museumsdirektor, Alfred Schmeller, dessen Rezensionen zu den besten der damaligen Tagesjournalistik zählten,²³⁸ definierte sie in "CONTINUUM" als "Phantastiker mit realistischer Belichtung" und als "Phantasten mit realistischen Handwerkzeug, sogenannte Surrealisten".²³⁹

In seinem Werk "Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus" von 1974, erklärt Johann Muschik als Urheber des Begriffs, kurz die Entstehungsgeschichte des nach seiner Erinnerung im Jahre 1947 gebräuchlichen Ausdruck "Wiener surrealistische Schule" und reproduziert in einem Zitat die Schritte die ihn bis zu der heute anerkannten Stilbezeichnung, führten: *"Bretons 'Surrealität' war mir immer verdächtig erschienen [...] Darum ließ ich in bezug auf die Wiener von dem Wort 'Surrealismus' die Vorsilbe 'Sur' weg und ergänzte an ihrer statt den verbleibenden Begriff 'Realismus' durch das Wörtchen 'phantastischer'. Denn Wirklichkeitsdarstellung mit phantastischen Mitteln, das war die Malerei meiner Freunde. So ist aus der 'Wiener surrealistischen Schule' die 'Wiener Schule des Phantastischen Realismus' geworden."*²⁴⁰

Die Diskussion über die Prägung des Begriffs "Wiener Schule des Phantastischen Realismus" zog sich über Jahre hinweg und verlangte schlussendlich nach einer definitiven Rechtfertigung. Grund dafür mag unter anderem auch das Konkurrenzdenken mancher Kunstkritiker sein. Eine weitere Begründung ist, dass jene Bezeichnung offenkundig nie vollständig überzeugte, wenn auch der Kunstkritiker Johann Muschik dessen Gebrauch entschlossen propagierte.

Was den Begriff betraf, waren die Künstler jener Stilrichtung fürwahr auf Muschiks Seite und es empfand sich niemand als "stigmatisiert" oder "bevormundet". Der engagierte Kritiker unter den Kunsthistorikern jedoch, tat sich viel schwerer diese

²³⁷ Gratzner 2008, S. 203

²³⁸ Gratzner 2008, S.208

²³⁹ Habarta 1996, S. 256

²⁴⁰ Muschik 1974, S. 60

Bezeichnung durchzubringen. Letztendlich ist es dennoch der Insistenz eines "Autodidakten" der sich auf Kunstkritik spezialisiert hatte zu verdanken, dass die Maler der Gruppe sich unter seinem Ausdruck zusammenschließen, gemeinsam auftreten und sich präsentieren konnten und noch weiterhin können.²⁴¹

7 Kunst

7.1 Als Kind in Wien, die ersten Eindrücke für Brauers künstlerische Entfaltung

Die Basis seines phantastisch-realistischen Kunstschaffens, entsteht in Brauers Kindheit und in seiner Jugend in Wien vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges.

Brauer wuchs in einem sehr "einfachen Milieu" in einem Elternhaus voller "Liebe und Geborgenheit", auf. Als Kind hatte er keine Bilder gesehen, denn in der Wohnung seiner Eltern waren keine vorhanden.²⁴²

Schon frühzeitig waren die Tiere auf dem nahegelegenen Bauernhof, wo die Familie im Sommer oft zu Besuch war, die ersten bildnerischen Eindrücke, die er in Zeichnungen festhielt. Die Pferde, die Kälber und der Hund, waren die ersten Bilder des Drei- und Vierjährigen.²⁴³

Sein erstes "Studio" war das Fensterbrett im Erdgeschoss der Schuhmacher- Werkstatt seines Vaters. Gegenüber dem Fenster wohnte ein Kohlehändler vor dessen Türe viele Katzen streunten. Diese, erzählt Brauer, machten ihm Bewegungen und Bewegungsabläufe bewusst. Er beobachtete die Vierbeiner und zeichnete sie.

"Jahrelang habe ich Katzen gezeichnet und ihre geschmeidige Grazie bewundert. Ich habe selbst Katze gespielt und bin auf allen Vieren zwischen den Lederbündeln herumgekrochen, rutschte die Berge von Sohlenleder herunter und miaute. Ich verstand die Katzen. Mein Vater summte jiddische Lieder und fragte: 'Was bist Du heute?' Er

²⁴¹ Gratzner 2008, S.213

²⁴² Brauer 1983, S. 24

²⁴³ Schmied 1971, S. 27

fragte nicht: 'Was malst Du heute?' Meine Bewegungen und mein Malen sind eins geworden."²⁴⁴

Bis zu seinem neunten Lebensjahr produzierte Brauer eine große Menge an Tierzeichnungen. Eines davon, welches sich in seiner Privatsammlung befindet, ist die kleine, auf einem roten Wollknäuel schlafende Katze, die am oberen rechten Rand mit "Murl 1933 10 Jahre" signiert ist. Auch das "längliche Bauernhof" in dem Brauer in seiner Kindheit lebte, malt er im Alter von neun Jahren.²⁴⁵

Der Künstler erinnert sich, dass das Haus seiner Kindheit von Menschen bewohnt war die "*mindestens ebenso phantastisch wie realistisch*" waren. Rückblickend erkennt er, dass es "Gestalten aus Brueghel-Bildern waren."²⁴⁶ Dort lebte zum Beispiel die "Spinnerin" die im vierten Stock eines "fensterlosen Kabinetts" hauste und ihre vier Meerschweinchen in einem Zwillingsskinderwagen im Park spazieren führte; im ersten Stock wohnte ein "schreckliches Weib" mit einer "bunt geflickten Schürze" und einer "scharf gespitzten" Nase das an ein Wellensittich erinnerte und auch einige besaß die es am Gang in einem Käfig aufbewahrte und sein Leben am Gang verbrachte, "um darauf zu achten, dass die Nachbarn beim Wasserholen seine Vögel nicht verschrecken"; der "Huut-Onkel" der alte Hüte sammelte und einen über den anderen aufsetzte und immer einen "meterhohen Hutturm balancierte"; die "Schreckensfamilie" mit vielen Kindern und einem "grauen Höllenhund" der bellend die Treppe rauf und runter rannte; die Witwe die in ihrem "winzigen Kabinett" einen "paradiesischen Garten" aus Abfall dem man "auf dem Misthaufen" findet, herstellte; die "hysterische Frau" im Parterre von der man nachts oft ihre Angstschreie hörte weil sie sich von "Gestalten mit Hundsköpfen" die unter ihrem Bett saßen, verfolgt glaubte; den Keller bewohnte der einbeinige "Spiritus" mit seiner Frau, der auf der Kellerstiege die Welt verfluchte wenn er betrunken war, den Kindern seine "Holzstelze" nachwarf und dann leidvoll auf einem Bein springen musste.²⁴⁷

²⁴⁴ Brauer 1983, S. 15

²⁴⁵ Brauer 2011, S. 173

²⁴⁶ Brauer 1983, S.23

²⁴⁷ Brauer 2006, S. 33-42

*"Bei oberflächlicher Betrachtung", schildert der Künstler, "erschieden sie wohl wie die üblichen Bewohner eines Wiener Randbezirks - verwitwet, arbeitslos, kinderreich etc. Heute aber weiß ich, daß es Gestalten aus Breughel-Bildern waren, deren Aufgabe es war, die Träume meiner Kindertage zu beleben und meine Phantasie zu nähren."*²⁴⁸

In seiner im Jahr 2006 verfassten Autobiographie, schildert er seine Kindheit in einer sehr phantastischen Erzählweise und beschreibt hin und wieder seine Erinnerungen an diese Zeit, aus der Perspektive der Tiere, die ihm damals begegneten. Wie zum Beispiel der "Bericht eines Nasenbären", das damalige Haustier seiner fünf Jahre alten Schwester Lena oder die Erzählung des "Vater Wanz" der zu einer Gruppe von Wanzen dazu stößt die in einer "dunklen Ecke zwischen Betteinsatz und Matratze" sitzen und um die Wanzen- Mädchen zu beeindrucken, von ihren angeblichen Heldentaten die sie vollbracht und den Kämpfen die sie erlebt hatten, berichten. Ab und zu illustriert er die Geschichten mit kleinen schwarz-weiß Zeichnungen.

Im Hof des Hauses seiner Kindheit, erinnert sich Brauer in seinen 1983 publizierten Erinnerungen, *"wuchsen zwischen den Pflastersteinen wunderbare Pflanzen, und vielerlei schöne Käfer und Spinnen bevölkerten die Feuermauer"*. Diese Motive und die vorhergenannten Erinnerungen an die "phantastischen wie realistischen" Menschen aus seinen Kinderjahren, waren Inspiration für seine spätere Kunst.

Von großer Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung, berichtet Brauer, *"waren auch die beiden Pferde des Kohlenhändlers. Diese Ungeheuer waren so groß, daß ihre schnaubenden Köpfe in den Wolken verschwanden. An den Beinen hatten sie einige gespaltene Warzen in der Größe meiner Hand, und ihre Bäuche erschienen mir wie eine Hügelandschaft."* Zu jener Zeit begann der junge Brauer diese Tiere zu malen.²⁴⁹

Im Alter von sieben Jahren begann Brauer in den Park zu gehen und wurde Mitglied einer Bubenbande: *"Wer als Mitglied einer Bubenbande war, kann ohne falsche Illusionen ins Leben treten. Die Gesetze einer solchen Kindergesellschaft sind einfach:*

²⁴⁸ Flemming 1984, S. 246

²⁴⁹ Brauer 1983, S. 24

Die Stärkeren sind die Herren, die Schwächeren (Hasen) deren Sklaven. Jeder Große hat einen Sklaven der ihn bedienen muss und aus Langeweile gefoltert wird. [...] Ich frage mich heute, was mich damals wohl veranlaßt hat, alle diese Qualen Jahrelang freiwillig auf mich zu nehmen.[...] Meine Position dort war im Vergleich zu den anderen Hasen noch recht gut. Ich hatte die hervorragende Fähigkeit, mit Kreide- und Ziegelsplittern ähnliche Porträts auf die Straße zu zeichnen. 'Brauerburle, zeichne den Stanglmaier mit an offanan Hosentürl. [...]'²⁵⁰

Als im Jahre 1938 das Naziregime in Österreich Fuß fasste, hatte der junge Brauer die "erste schwere Lehrzeit" erfolgreich hinter sich gebracht. Seine "Gassenbub"-Zeit fand schlagartig ihr Ende.²⁵¹

Eine weitere Erinnerung aus den Kriegsjahren, von der Brauer berichtet, war die Arbeit im Sammellager. Dem jungen Brauer wurde von "zwei Kapos" vorgeworfen, bei der Flucht von zwei Männern mitgeholfen zu haben und nötigten ihn dazu es einzugestehen. Es standen 62 Türen im Hof des Sammellagers. Brauer war gezwungen diese "hölzernen Kreuze" bis zum Abend in den sechsten Stock hinaufzutragen. "(...) *Ich war mir darüber im klaren, was es für mich bedeuten würde, wenn beim Abendapell noch Türen im Hof herumstanden. (...) Ich begann mein Werk um sieben Uhr früh. Vier Stunden später bereits begann mein Zahnfleisch zu bluten, ich stürzte oft und mußte dauernd absetzen. Mein Wille begann unsicher zu flattern. (...)*"²⁵²

Als Brauer beinahe zusammenbrach, entdeckte er im dritten Stock ein etwa fünfzehn Jahre altes Mädchen das hinter einem "vergitterten Gangfenster" stand und eines jener zahlreichen ungarischen jüdischen Kinder zu sein schien, die mager ins Lager kamen und einige Wochen später wieder verschwanden. Brauer beschreibt sie in seinen Erinnerungen als "Engel", denn durch sie schöpfte er neue Kraft. Sie sang für ihn mit ihren "Engelsgesang" ungarische Lieder.²⁵³

"Die Haare standen ihr wie krause Flügel ums Gesicht, und sie hatte eine geheimnisvolle Kraft, mit ihrem Lächeln meine schwindenden Kräfte immer wieder zu

²⁵⁰ Brauer 1983, S. 24

²⁵¹ Brauer 1983, S. 25

²⁵² Brauer 1983, S. 25-26

²⁵³ Brauer 1983, S. 26

*erneuern.*²⁵⁴ Sie teilte mit ihm ihre versteckten Lebensmittelreserven und gab ihm ihren Würfelzucker. Brauer schaffte es durch ihre Gegenwart rechtzeitig alle Türen in den sechsten Stock hinaufzutragen. Das Mädchen überlebte nicht. Ihre "flügelartigen Kraushaare" wurden ein wichtiges Element in Brauers Malerei.²⁵⁵ (Abb.37 "Tanzende Braut"), (Abb.3 "Frau im Mückensumpf")

All diese Erinnerungen aus seiner Jugend samt den "phantastischen" Figuren die ihm in seiner Kindheit begegneten, wurden zu einem wichtigen Bestandteil in seiner Kunst. Die Menschen in seiner Kindheit, wie jene aus dem Ottakringer Zinshaus in dem er als Kind lebte, integrierte er später in seine Malerei. Durch sie wurden diese Bilder erst "phantastisch".²⁵⁶

7.2 Erster Zeichenkurs

Leider existieren keine frühen Bilder aus der Nazizeit. Im Gespräch mit Tobias G. Natter erinnert sich Brauer, dass er zu jener Zeit zwölf Stunden physisch schwere Arbeiten verrichten musste und dadurch keine Möglichkeit hatte zu zeichnen.²⁵⁷

Während des Nazi-Regimes bestand Brauers einzige künstlerische Tätigkeit darin, einen Zeichenkurs im Ottakringer Volksheim zu besuchen, der jeden Sonntag stattfand und eigentlich nur für Erwachsene bestimmt war.

Dahinter lagen keine künstlerischen Intentionen sondern rein pragmatische. Er hatte erkannt, dass man für jenen, ohne sonstige Dokumente vorzeigen zu müssen, einen Lichtbildausweis erhielt und wurde daher als "arisch" anerkannt.²⁵⁸ *"Mein Aussehen war nicht sehr jüdisch, und man konnte auf der Straße nicht erkennen, dass ich ein Jude bin. Ich ging ohne den obligaten Judenstern hin und erhielt eine Mitgliedskarte, die mir tatsächlich einige Male das Leben gerettet hat."*²⁵⁹

Brauer beschreibt, dass jener ihm zu dieser Zeit einige Male das Leben gerettet hatte.²⁶⁰

²⁵⁴ Brauer 1983, S. 26

²⁵⁵ Brauer 1983, S. 26

²⁵⁶ Brauer Film-Dokumentation 2012

²⁵⁷ Natter 2006, S. 156

²⁵⁸ Brauer 1990, S. 91-92

²⁵⁹ Natter 2006, S. 154

²⁶⁰ Natter 2006, S. 156

Während dem Unterricht versuchte er sich möglichst unauffällig zu verhalten und jegliche Kontakte zu vermeiden. Dieser Kurs war nicht nur für Brauer ein vom Nazi-Regime übersehenes "Schlupfloch". Er entdeckte einen gleichaltrigen Jungen der sich ebenfalls auffallend unauffällig verhielt. Brauer erinnert sich wie sie sich untereinander misstrauische Blicke zuwarfen. Jahre später stellte sich dieser Junge als der bei weitem nicht unauffällige Kunststudent, Alfred Hrdlicka, heraus. Dessen Familie wurde unter dem Nazi-Regime aus politischen Gründen verfolgt. Hrdlicka war ebenso auf die kluge Maßnahme mit dem "Volksheim-Ausweis" gekommen.²⁶¹

Der Zeichenlehrer dieses Kurses hatte eine verbotene Schwäche für Egon Schiele. Er erkannte das Talent der beiden Jugendlichen und nahm sie in seinen Unterricht auf. Eines Tages marschierte ein Nazifunktionär in die Klasse und verkündete die Entlassung des Zeichenlehrers und damit auch die Auflösung des Kurses.

Der Nazifunktionär jedoch, sah das Potential der zwei jungen Schüler, die noch nie ein Wort miteinander gesprochen hatten. Sie schienen ihm als große "Nazi-Künstler" geeignet zu sein. Er lud sie zu einem Gespräch in seinem Büro ein, zu welchem es natürlich niemals gekommen war.²⁶²

Beide flohen samt ihrer Lichtbildausweise und fanden sich nach Jahren wieder, als die freien Akademiestudenten. Nach dem Krieg besuchte Hrdlicka gemeinsam mit Brauer den Abendakt von Herbert Boeckl an der Wiener Akademie der bildenden Künste.²⁶³

7.3 Maltechnik

Brauers bildnerisches Werk setzt sich aus den drei Medien der Malerei, dem Ölbild, der Gouache und dem Aquarell zusammen. In seinem Werkverzeichnis, das drei Bände umfasst und im Jahre 1984 erschien, werden die Gouache- und die Aquarelltechnik als Einheit zusammengefasst, da sie fließend ineinander übergehen.

²⁶¹ Brauer 1990, S. 91-92

²⁶² Brauer 2006, S. 113

²⁶³ Brauer 2006, S. 113-114

Anfänglich, während seiner Lehrzeit an der Wiener Kunstakademie, schaffte der Maler beinahe nur Ölbilder. Im Zuge seiner weiten Reisen in ferne Länder, die er ab dem Anfang der fünfziger Jahre unternahm und die ihn anfangs insbesondere nach Israel lenkten, favorisierte der junge Maler die Technik des Aquarells und der Tuschemalerei und verwendete hierbei insbesondere kleine Formate, da sie leichter zu transportieren waren. Später erst, malte Brauer in seinem "Pariser Atelier" abgesehen von den vorwiegend auf Sperrholz oder Pressspanplatte geschaffenen Ölgemälden, zusätzlich auch großformatige Aquarelle, die meistens beim ersten Anblick von den Ölbildern beinahe nicht zu differenzieren sind. Sie wurden mit Temperafarbe auf grundierten Papieren die auf Holzspanplatten aufgezogen sind, gemalt und entsprechen häufig auch der großen Ölbildformate. Es handelt sich hierbei im Grunde genommen um Gouachen, eine Malerei mit deckenden Wasserfarben im Unterschied zu den transparenten Aquarellfarben, die zumeist lasierend verwendet werden.

Brauer experimentiert gerne und entwickelte selbst eigene Mischtechniken.

Unter der Rubrik "Ölbilder" sind in seinem Werkverzeichnis Arbeiten registriert, in denen der Künstler gelegentlich Öl- mit Temperafarben kombiniert, teilweise als Temperauntermalung. In den als "Gouachen und Aquarelle" rubrizierten Werken sind vielschichtige Kompositionen von deckender Tempera- und lasierender Aquarellmalerei zu entdecken, die ebenfalls mit "altmeisterlicher Akribie" gebraucht werden.²⁶⁴

Der Künstler berichtet in seiner eigens verfassten "Anleitung zur Schichten-Malerei, eingehend von seinem genauen und komplizierten Malverfahren."²⁶⁵ Mit dieser Illustration will er den Leser ermuntern, selber einmal ein Bild zu malen. Er zieht alle Schleier des Geheimnisses zur Seite und gibt den Blick frei auf eine aufwendige Technik, die plötzlich einfach und machbar erscheint.²⁶⁶

²⁶⁴ Flemming 1984, S. 268

²⁶⁵ Flemming 1984, S. 268

²⁶⁶ Schurian 1983, S. 9

7.4 Anleitung zur Schichten-Malerei

*"Die diversen Schichten erfüllen nicht nur eine technische Aufgabe, sondern auch eine künstlerisch-geistige."*²⁶⁷ Er macht komplizierte Malverfahren für den Leser zugänglich und möchte ihn dazu motivieren selbst ein Bild zu malen. Brauer berichtet Schritt für Schritt, für jedermann nachvollziehbar und unkompliziert, wie man an die Sache, ein Bild zu malen, herangeht und zu seinem Ziel gelangt. Auf einmal scheint diese aufwendig geglaubte Technik plötzlich simpel und selbst ausführbar zu sein.

Er erklärt wie man mit den Farben umzugehen hat, *"die Ölfarbe erweist sich, dünn aufgetragen, am haltbarsten und ist am leichtesten formal und farbig zu beherrschen"*, und beschreibt hinterher welcher Malgrund für diese Technik am geeignetsten ist und wie jener anschließend präpariert werden muss, um ein ideales Ergebnis zu erzielen.²⁶⁸

Anschließend schildert der Künstler wie das Grundieren funktioniert. Er stellt dem Leser nicht nur die Techniken ausführlich vor, sondern erteilt auch Ratschläge wie man am besten zur eigentlichen Malerei gelangt, in dem er zum Teil eigene Erfahrungen einfließen lässt. Für den Fall, dass man noch keine Ahnung von den "wesentlichen Grundzügen" hat und daher nicht genau weiß was man malen möchte, entgegnet er, sollte man gar nicht erst beginnen.²⁶⁹

Die Hoffnung auf eine "spontane Eingebung" muss *"zuerst in deinem Kopf stattfinden und nicht auf dem Malgrund"*. Wenn man sich auf den Zufall verlässt, *"oder wie immer man diese von uns nicht durchschaubare, weil zu komplizierte Gesetzmäßigkeit nennen will"*, ist jener in der Praxis dazu imstande "phantasieanregende Strukturen" entstehen zu lassen. Es wäre ratsam dies von vornherein "gezielt" zu erwirken wenn man den Zufall *"sinnvoll ausnützen und zielbewusst auffangen"* möchte und dies ist erst dann möglich wenn man von Anbeginn weiß was das Bild darstellen soll.²⁷⁰

²⁶⁷ Brauer 1983, S. 159

²⁶⁸ Brauer 1983, S. 159

²⁶⁹ Brauer 1983, S. 160

²⁷⁰ Brauer 1983, S. 160

Aus "purem Zufall" entstehen weit und breit ununterbrochen "Gebilde" ohne dass der Künstler zum Einsatz kommt. Darum sollte man nicht aus dieser Hoffnung heraus beginnen zu malen denn dann, schreibt Brauer, ist man als "Person" im Grunde nutzlos. *"Setz dich also, wenn es sein muß tagelang, vor, deinen Malgrund und stelle dir etwas vor. Dies muß nicht fertig sein, aber die tragenden Elemente mußt du sehen ehe du beginnst."*²⁷¹

Er erklärt weiter, wie man vorgehen sollte wenn man zu starke Hell-Dunkel-Kontraste im Bild hat und beschreibt dies anhand des Beispiels einer "roten Kugel" auf einem "dunkelblauen Grund", *" dann ist es ratsam, die dunklen Stellen flächig mit Acrylfarbe zu untermalen."*²⁷²

Brauer verdeutlicht, dass die Grundessenz der "Schichten-Malerei" darin liegt, sich schrittweise an die "Form und Farbe" heranzuwagen. *"Aus einer eher langweiligen, grauen Farbigkeit soll eine lebhaftere, leidenschaftliche werden und nicht etwa umgekehrt, aus schwungvollen, farbgewaltigen Ansätzen ein schmutziges, zu Tode gequältes Bild."*²⁷³

Anschließend kommt er zur Ölfarbe die für ihn ein "heiliges Material" darstellt. Sehr wichtig ist für ihn, dass man besonders darauf achten soll sie niemals verschwenden oder verderben zu lassen. Von großer Bedeutung ist für den Künstler, dass man bei jenem Malmittel immer so wenig wie möglich Farbe gebraucht.

Im Anschluss daran, macht er sich an die einzelnen Ölschichten. Er beschreibt jede einzelne Aktion die notwendig ist, äußerst detailliert und sehr gut nachvollziehbar, sodass sogar einem Laien der Anschein erweckt wird es leicht nachahmen zu können und er dadurch angeregt wird selbst ein Bild zu malen. Brauer erklärt wie man die Farbe bei der "ersten Schicht" zu mischen und in Folge zu verwenden hat. Wichtig ist in welchem Verhältnis die Farbe zu dem Grund stehen soll. Der folgende Farbton sollte sich zwischen dem Endziel und der Acryluntermalung oder beziehungsweise dem

²⁷¹ Brauer 1983, S. 160

²⁷² Brauer 1983, S. 160

²⁷³ Brauer 1983, S. 160-61

getönten Malgrund befindet. Man ordnet alle wichtigen Elemente des Bildes in eine "Fastfarbe" an.²⁷⁴

Bei der "zweiten Ölschicht" geht es darum das Bild langsam und vorsichtig mit einer Rasierklinge abzuschaben, um es von "Staub und Körner" zu lösen. *"Ging es in der ersten Ölschicht vor allem darum, das Bild abzuformen, etwa so wie ein Bildhauer sein Volumen abformt, so beginnt jetzt die eigentliche Malerei."* Nun verwendet man noch einmal die gleichen Farben die schon auf dem Bild zu sehen sind, jedoch benützt man sie in dieser Schicht ein wenig dünner und eine Nuance dunkler. Der Ablauf der zweiten Schicht ist sehr langwierig was laut Brauer auch so konzipiert ist. Wenn die erste Schicht eines Bildes in einem Tag geschafft wurde, schildert Brauer, wird die zweite ungefähr eine Woche benötigen. Bei großen Gemälden können Monate beansprucht werden.²⁷⁵

"Durch dieses lange Zusammensein", schildert er, "entsteht dem Künstler und dem Bild eine Art Vater-Kind-Beziehung. Der Maler lernt mit der Zeit immer besser, was sein Kind braucht und was ihm schadet. Das gefürchtete 'Totmalen' tritt nur dann ein, wenn es sich von Anfang an um eine Totgeburt gehandelt hat."

Zusätzlich zu dieser Schicht verdeutlicht er was für den "geistigen Prozess" wichtig ist. Das anfänglich gemalte soll hier gesteigert werden. Dabei ist es bedeutend, in der gleichen Schiene zu bleiben, da sich zwei Ideen die in gegenteilige Richtungen laufen gegenseitig ruinieren würden. Dies bezieht Brauer auf Form und Farbe.

"Was soll deine arme Ölfarbe denn machen, wenn du heute Lila und morgen Gelb willst? Wie soll deine gequälte Form denn aussehen, wenn sie zugleich rund und eckig sein soll?"²⁷⁶

Für Brauer ist die zweite Schicht ein sehr delikater und riskanter Abschnitt in den er selbst schon häufig getappt ist. Das Bild ist in diesem Stadium beinahe fertiggestellt, *"die Kugel hat ihre Fenster und Adern und ihren grünen Schatten, der Himmel und seine Wolken, Lichter, fliegenden Untertassen, die Wüste ihre Wesen und Gräber ..."*

²⁷⁴ Brauer 1983, S. 161

²⁷⁵ Brauer 1983, S. 162

²⁷⁶ Brauer 1983, S. 162

Bei der "dritten Ölschicht" wird die Farbe wieder behutsam und vorsichtig mit einer Rasierklinge geglättet. In diesem Stadium geht es darum das Bild an gewissen Stellen "durchzustrukturieren".²⁷⁷

Die Fläche weist momentan "Details und Farbabstufungen" auf, doch "die Malerei ist noch weitgehend strukturlos glatt und undurchdringlich". Die "dritte Schicht" kann ausgelassen werden falls dieses Ergebnis erzielt werden möchte. Brauer erklärt, dass es einige Methoden gibt solche Strukturen zu erzielen. Die Farbe muss jedoch in jedem Fall trocken sein. Es werden keine neuen Formen geschaffen, sondern das Ziel ist nun das Vorhandene mit "körnigen, fasrigen Vibrato" zu beleben indem man dafür, bei *"formal nicht anspruchsvollen Motiven recht freche auffallende oder gar komplementäre Farben"* benützt.²⁷⁸

Nach der "dritten Schicht" muss das Bild einige Tage trocknen und anschließend die Farbe wieder mit der Rasierklinge vorsichtig abgezogen werden. Im Hinblick auf die Vierte erklärt Brauer, welche Ölfarben als Lasur erzeugt werden. Da diese Farben von ihrer Zusammensetzung her durchsichtig sind, werden jene für die "vierte Schicht" verwendet. Im Zuge dieses Stadiums geschehen keine "formalen und farbigen" Erneuerungen mehr, jedoch können in jenem *"mit kleinsten Pointen und Steigerungen enorme Wirkungen"* gewonnen werden.²⁷⁹

Brauer verdeutlicht, dass jene Phase, möglicherweise die erfreulichste in der Malerei ist, da jene als *"eine Art Ernte nach schwerer Arbeit"* gesehen werden kann.

Nachdem der Künstler die einzelnen Phasen detailliert beschreibt, schildert er zum Schluss wie der Firnis, nachdem das Bild mindestens ein Monat trocknen muss, aufgetragen werden muss. Er beendet seine Anleitung mit jenen Worten: *Dein Bild ist jetzt fertig. Ich gratuliere dir.*²⁸⁰

²⁷⁷ Brauer 1983, S. 162-163

²⁷⁸ Brauer 1983, S. 163

²⁷⁹ Brauer 1983, S. 164

²⁸⁰ Brauer 1983, S. 163-164

7.5 Der rote Schmetterling und der Teufel über dem Dach

Brauer verfasste einige Schriften in denen er die unterschiedlichen praktischen Beschäftigungen seiner Kunst mit dem Leser teilt. Eine weitere davon ist "Der rote Schmetterling und der Teufel über dem Dach". Er ermöglicht dem Leser einen Einblick in sein künstlerisches Tun. Aus erster Quelle und auf unkomplizierte Weise, berichtet er offen über die einzelnen Entstehungsphasen seines Bildes. Er schildert seine anfänglichen Gedanken, wie er anschließend den Malgrund herrichtet, wie er die Farben mischt und verwendet und sie dann Schicht über Schicht auf die Fläche legt.

Die Malerei des Künstlers hat sich im Laufe der Zeit immer mehr entfaltet. Hans Theodor Flemming scheint das Entscheidende seiner Entwicklung, die weder "Brüche noch Sprünge" kennt und sich immerzu "organisch" wie "spielend" herangebildet hat, das "Bewusstwerden der Mittel" zu sein. Sie werden fortlaufend selbstständig und übernehmen die "Führung des Bildaufbaus". Von Beginn an füllte Brauer seine Bilder mit einer großen Anzahl an kleinen Gegenständen und Lebewesen die ihm "lieb" waren und ihm so bedeutungsvoll erschienen, dass er um ihretwillen ein Bild zu malen begann. Doch während er dieses Bestreben entschlossen verfolgte, verstand er im Laufe der Jahre, dass die "Farbflächen" und die "Farbflecken" selbst solche "Gegenstände" und "Lebewesen" waren, "noch nicht benannte Gegenstände, noch nicht gesehene Lebewesen."²⁸¹ Wieland Schmied bemerkt, dass hier eine leichte Tendenz zur informellen Malerei auf den Künstler einwirkte.²⁸²

Brauer selbst erläutert, falls er nun einer leeren, grundierten Holztafel gegenüberstehe und sich heranmacht einen roten Schmetterling (Abb.4) zu malen, so denkt er zunächst, *"nicht an den Teufel, der über den Dach der Welt schwebt"*, sondern er denkt *"vielmehr an einen Roten Fleck auf dunklem Grund, an einen Fleck mit reich geformten Umrissen, kühn gegliedert, mit schillernden faserigen Überlappungen und Überschneidungen. Dieser schönste aller Flecken muß zuletzt wohl einem Schmetterling gleichsehen."*²⁸³

²⁸¹ Schmied 1971, S. 16

²⁸² Muschik 1974, S. 70

²⁸³ Brauer 1984 I, S. 195

Zudem schreibt er weiter: " *Ich möchte auf nichts, was die Fläche aufregend gestalten kann, verzichten, und im Reichtum der Formen trifft man die Figur. Ich nehme ein Ei und mische es mit rotem Kadmiumstaub. Damit male ich die Silhouette meines Flecks auf dunklem Aquarellgrund. Dieser mit breitem Borstenpinsel angelegte, strukturreiche Grund trägt in seinem Schoß bereits angelegt künftige Bergzüge und Täler. Über die getrocknete Eitempera kommt eine dünne Schicht Ölfarbe, ebenfalls Kadmiumrot.*

In diese noch feuchte Schicht male ich mit Ocker und hellen Rottönen die ganze Architektur meines Gegenstandes. Diese Arbeit betreibe ich wochenlang, fanatisch und voll Hoffnung. Kein Hindernis scheint mich aufhalten zu können. Ich beginne, bunte Farbbündel im Hintergrund anzubringen. Dazu verwende ich Menschengruppen, Käfer, Häuser, Blumen und allerlei. Ich male alles so, wie ich mir die Welt wünsche. Die Leute tragen Zwiebelhüte, meterlange Krawatten und bunte Taschen. Die Maschinen sehen wie Insekten aus, die Häuser, mehr rund als eckig, schimmern geheimnisvoll, und Glühwürmchen und fliegende Untertassen bevölkern den Himmel.

Ist die Fläche voll, setzt früher oder später eine schwere Krise ein, und der Kampf beginnt. Ich übermale, schabe mit der Rasierklinge ab und vernichte oft das Resultat wochenlanger Arbeit, bis endlich die befreiende Eingebung wie eine heiße Welle plötzlich aufsteigt und mich verzaubert, und ich kann an nichts anderes denken als an mein Bild.

Zuletzt kommen die wunderbaren Tage der zarten Lasuren, der Lichter in den Lichtern und der Schatten in den Schatten. Es ist die Zeit der Wanderungen durch Miniaturlandschaften: Hier noch einen Halm gepflanzt, dort noch einen Wurm verloren, alle im Dienst der großen Sache. Jetzt denke ich längst nicht mehr an Flecken und Nebel. Ich blicke in eine Welt hinein und sehe zuletzt noch den Teufel über den Dach der Welt in ruhiger Pracht."²⁸⁴

Zusätzlich zu den persönlichen Erläuterungen seiner Malerei, veranschaulicht der Künstler auch Techniken der Druckgraphik und schreibt Texte über den Kupferdruck und den Siebdruck. Er beschreibt jene Verfahren, die tatsächlich recht kompliziert wirken so deutlich, dass man den Eindruck bekommt es selbst machen zu können.

²⁸⁴ Brauer 1984 I, S. 195

7.6 Die künstlerischen Entwicklungsphasen seines Phantastischen Realismus

*"Ich lebe malend - das heißt, ich male so, wie ich atme, und unter meinen Augen verwandelt sich die Wirklichkeit in das, was sie tatsächlich ist, nämlich in einen Garten paradiesischer Schönheit. Es gibt eine wunderbare Phantasie, die in den Kindertagen das ganze Leben ausmacht, in den Jugendjahren noch einmal hell aufflackert, um dann langsam und kraftlos einzuschlafen. Diese lila schillernde Phantasie mußt du dir suchen und wecken."*²⁸⁵

Die große phantastische Welt seiner Kunst fand Brauer schon in Kindesjahren in sich angelegt. Er entdeckte sie in seinen unterschiedlichen Kindheitserinnerungen, während er seinem Vater beim Singen russischer und jiddischer Volkslieder in seiner Schusterwerkstatt zuhörte, vor den Bildern Brueghels bei seinen Besuchen im Wiener Kunsthistorischen Museum oder beim Lesen der heiligen Schriften.

Doch erst nachdem Brauer all die Länder bereiste zu denen er sich verbunden gefühlt hatte und in denen er auch teilweise einige Zeit verweilte, war es ihm möglich diese Welt des Märchens, der Legende, des Traums seiner Erinnerungen, bildlich darzustellen.

Er erfuhr Israel, Äthiopien, Jemen, Jordanien, Tunis, Marokko, am eigenen Leib.

Erst nachdem er diese Abenteuer erlebte und die Geschehnisse die ihm wiederfuhren in sich aufnahm, konnte er sie malen. Er verweilte bei Nomaden, zog durch die Wüste, entdeckte Oasen, übernachtete am Strand, atmete die Düfte dieser Länder ein, kostete die unterschiedlichen Geschmäcker ihrer Gerichte, nahm ihre Luft auf, sog ihre Farben ein, nahm ihre Lichter in all ihren Facetten der unterschiedlichen Tageszeiten wahr.

Aufgrund jener großen Anzahl an kostbaren Erinnerungen, Träumen und Vorstellungen seiner Kindheit und die anschließenden Erlebnisse die sich in späteren Jahren ansammelten, sind seine "Orientbilder" nicht bloße "Erzählung".²⁸⁶

Zwischen Kunst und Leben existiert in Brauers Welt keine Trennungslinie, denn er lebt in jenem "paradiesischen" Kosmos den er malt. Kunst und Leben verschmelzen

²⁸⁵ Brauer 1983, S. 30

²⁸⁶ Schmied 1971, S. 22

ineinander und sind sein Alltag. Alles was er erlebt, angreift und ansieht wird augenblicklich ein wesentliches Element seiner Welt.²⁸⁷

Zurückblickend stellt Brauer fest, dass sein Leben aus "Sieben-Jahres-Zyklen" zusammengesetzt ist und bemerkt, dass der erste Zyklus aus den sieben Jahren Nazi-Regime seiner Kindheit besteht. Danach folgen sieben Jahre Studienzeit an der Wiener Akademie der bildenden Künste und anschließend seine sieben Wanderjahre.²⁸⁸

Wenn man Brauers Entwicklungsweg nun genauer durchleuchtet, der im Anschluss näher untersucht werden wird, und die einzelnen Stadien seines Lebens betrachtet, könnte sein Werk tatsächlich in "Zyklen" unterteilt werden. Es stechen drei "Werkgruppen" hervor, die einheitlich ineinander verlaufen und daher deren Einfassung nicht exakt und akkurat zu bestimmen ist. Diese Zerlegung scheint allerdings, in Anbetracht der Homogenität seiner persönlichen Entwicklung und seines Werkes, nicht unbedingt notwendig zu sein.

Die erste Gruppe, beschreibt Schmied, bildet die Werke ungefähr der Jahre von 1946 bis 1956. Das ist die Zeit ab dem Beginn seines Studiums in Güterslohs Meisterklasse bis zu seiner Rückreise seines zwei Jahre langen Israel Aufenthaltes, nach Wien.

Dieses Jahrzehnt, welches sich bis in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre erstreckt, kann als die sogenannte Anfangsphase Brauers betrachtet werden. In diesem Zeitraum formierten sich die wesentlichen Elemente seiner Kunst und er begann die eigenen Entdeckungen in den Bildern zu verarbeiten. Dadurch entstanden seine ersten "Wüstenbilder".²⁸⁹

Die zweite Werkgruppe umfasst die Jahre von 1956 bis zirka 1962.

Im Laufe dieser Phase kombiniert Brauer viel Weiß auf dunklem Grund. Diese Malweise erzeugt ein starkes Leuchten der hellen Farbe aus dem Bild.

²⁸⁷ Schmied 1971, S. 17

²⁸⁸ Brauer 1983, S. 32

²⁸⁹ Schmied 1971, S. 35

Ab dem Jahre 1957 lebt Brauer sechs Jahre lang in Paris wo er erste Erfolge feiert und seine Karriere als Maler beginnt. Mit der Zeit beschäftigt sich Brauer immer mehr mit der Farbe und ihre "Strahlkraft", und experimentiert mit der Fernwirkung großer Formen. Ab dem Jahre 1963 kann man den Beginn der dritten Gruppe ansetzen. Dies ist der Zeitpunkt indem sich seine Malerei in all ihren Facetten entwickelt hat.²⁹⁰

Obwohl sich seine künstlerische Entwicklung in drei Phasen unterteilen lässt, verlaufen jene einheitlich, kohärent und in sich geschlossen. Sein Stil hat sich über die Jahre auf homogene Weise, langsam und regelmäßig entfaltet und lässt keine Stilbrüche erkennen.²⁹¹

Brauer beschreibt in einem seiner Texte mit dem Titel "Brauer über Brauer", dass er hin und wieder "aus reiner Neugierde" mit anderen Malstilen experimentierte, indem er Versuche anstellte eine "einfachere, glattere Oberfläche oder einen schärferen Umriss" in seinen Bildern zu erzeugen. Doch im Grunde genommen endeten all diese Versuche in "Krisen". Schließlich wird Brauer bewusst, dass "ein Mann nur eine Malerei schaffen kann, auch wenn er scheinbar mehrere Perioden durchläuft".²⁹² Wenn man sich sein Werk betrachtet, trifft diese Erkenntnis im Bezug auf sein künstlerisches Schaffen durchaus zu.

7.7 Das Frühwerk

Das Jahrzehnt 1946 bis 1955, begann mit der Studienzeit bei Gütersloh an der Wiener Akademie der bildenden Künste und vollzog sich bis zum Ende der ersten Israel Reise. Dieser Zeitraum könnte, wie Hanns Theodor Flemming es bezeichnet, als eine Art "Präludiums"-Phase eines "Brauer avant Brauer" betrachtet werden. In dieser Periode findet die Beschäftigung des Künstlers mit den alten Meistern, das Auseinandersetzen mit unterschiedlichen Strömungen der gegenwertigen Kunst und den Werken seiner Begleiter der "Wiener Schule".²⁹³

²⁹⁰ Schmied 1971, S. 35

²⁹¹ Flemming 1984, S. 267

²⁹² Brauer 1983, S. 15

²⁹³ Flemming 1984, S. 270

Brauer begann sein Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien im Alter von sechzehn Jahren. In seinen Erinnerungen an seine Studienzeit schildert er, dass er dort den ein wenig "verspäten, aber schwungvollen Aufbruch der sogenannten gegenstandslosen Malerei" mit Neugier erlebte. Sein Bestreben jedoch war es von Anfang an "eine erzählende, figurative Malerei, die von der sichtbaren Realität weitgehendst unabhängig gestaltet ist", zu schaffen. Der Künstler berichtet, dass er sich in Bezug auf den "technischen Aspekt der Malerei" insbesondere an Werken der Gotik und Renaissance orientierte.²⁹⁴

Die Studienzeit an der Akademie am Schillerplatz die sich über sieben Jahre erstreckt, gehört zu Brauers frühester Schaffensphase. Im Laufe seiner Lehrzeit bei Gütersloh besuchte Brauer die Wiener Sammlungen des Instituts und speziell jene des Wiener Kunsthistorischen Museums, die er fleißig studierte. Die bedeutenden Gemälde von Brueghel hinterließen den größten Eindruck beim jungen Brauer.²⁹⁵ Er wurde zu jener Zeit sein "Hauptlehrmeister".²⁹⁶

Im Gespräch mit Hermann Hakel 1964, erzählt Brauer von seinen Einflüssen seit dem Anfang seines Studiums an der Akademie, bis zum Jahre 1950:

"(...) Ich war damals sehr stark von Brueghel beeinflusst. Ich bin vorher, zwischen 1945 und 1950, ständig in der Akademie und im Museum gewesen und hatte mir viel von Brueghel erarbeitet. Ich wollte mir eine besondere Technik erarbeiten, keine Andersen-Technik, die war mir zu trocken. Und die Feinmalerei von Fuchs war auch nichts für mich. Ich wollte so locker und fein malen wie Brueghel. Es ist mir erst gelungen, als ich mich gar nicht mehr darum bemühte.(...)"²⁹⁷

Mit der "geselligen" und "heiteren Welt" in Brueghels Malerei, konnte sich Brauer gut identifizieren und verblieb lange Zeit vor seinen Bildern des niederländischen Meisters im Wiener Kunsthistorischen Museum. "Die Heimkehr der Herden", "Der Kampf zwischen Karneval und Fastenzeit", "Die Jäger im Schnee", "Die Kinderspiele",

²⁹⁴ Brauer 2011, S. 172

²⁹⁵ Flemming 1984, S. 250

²⁹⁶ Schmied 1971, S. 30

²⁹⁷ Hakel 1964, S. 53

"Bauerntanz", "Bauernhochzeit", "Der Nestausnehmer", "Der Sturm", "Der düstere Tag", "Der Turmbau zu Babel", "Der Betlehemische Kindermord", "Der Aufstieg zum Kalvarienberg", "Die Bekehrung Pauli".

Später ließ er sich von Joachim Patiniers Hintergründe beeindrucken, die ihm Inspiration zu seinen weiten und reich gegliederten Blickfeldern verschafften.²⁹⁸

Auch zu Hieronymus Bosch fühlte er sich als junger Student hingezogen. Die Bilderwelt jener Alten Meister übte eine große Faszination auf ihn aus und ist in den Arbeiten seiner ersten Entwicklungsphase sehr gut erkennbar.

In der Gemäldegalerie der Akademie studierte Brauer den "Altar des Jüngsten Gerichts" (Abb.5) von Hieronymus Bosch, jedoch distanzierte er sich von den "Abgründen" seiner Bilderwelt.²⁹⁹

Einflüsse von anderen Künstlern sind in seinem weiteren Schaffen nicht mehr zu finden. Hans Theodor Flemming schreibt in seinem Nachwort zu Brauers Werkverzeichnis, dass er ebenso auch nicht von seinen "Wiener Freunden" an der Akademie, wie Hausner und Fuchs, beeinflusst wurde. Nur von seinem Studienkollegen Lehmden ganz gering und dies ebenso nur in seinen frühen Anfängen des gemeinsamen Studiums bei Gütersloh.³⁰⁰

Anton Lehmden war ein "Einzelgänger" und wohnte für einige Zeit in einem simpel aufgebauten Baumhaus. In jenem konnte er zu jeder Tageszeit die Landschaft beobachten und studieren. Wieland Schmied schreibt in seinem im Jahre 1971 verfassten Essay über Brauer, dass jener von Lehmdens "Verfallenheit" seiner Landschaften bewegt war und dass ein frühes Landschaftsbild von Brauer aus dem Jahre 1946 existiert, in dem er direkt auf Lehmdens Landschaften ("Sommer und Winter" Abb.6) Bezug nimmt und seine charakteristischen "eisigen" Farben aufgreift.³⁰¹ Damit könnte Schmied möglicherweise das Bild "Kleine Grüne Landschaft" (Abb.7) aus jenem Jahr gemeint haben.

²⁹⁸ Schmied 1971, S. 30

²⁹⁹ Schmied 1971, S. 30

³⁰⁰ Flemming 1984, S. 267

³⁰¹ Schmied 1971, S. 30

Diese Landschaft weist eine düstere Atmosphäre auf in welcher größtenteils die Farben Grün, Blau und Weiß dominieren. In der Mitte des Bildes ist wie bei Lehmden ein Gewässer zwischen der hügeligen Landschaft zu erkennen. Auch die zart und dunkel gemalten Vögel-Motive sind in Brauers Bild wiederzufinden.

Bei genauerer Beobachtung sieht man links im Bild, im Unterschied zu Lehmden, eine kleine dunkle Figur auf dem Hügel sitzen, die einen Zeltartigen Hut über den Kopf zu tragen scheint. Ziemlich dominant ist der Kopf eines alten Mannes zu erkennen, der von den Schultern abwärts abgeschnitten, in die Landschaft, äußerst nah an den Betrachter, eingefügt wurde. Hinter seiner Büsten ähnliche Gestalt, erstreckt sich die gesamte Landschaft.

Ein weiteres Bild aus jener Zeit ist die "Große Österreichische Landschaft" (Abb.8).

Im Gegensatz zu Lehmden sind Brauers Bilder im Vordergrund meistens mit "altmeisterlich" gemalten Figuren versehen. Brauers Malerei ist geselliger im Vergleich zu jener des, die "Einsamkeit suchenden" Freund, Lehmden. Für ihn ist die Gemeinschaft wichtig. In seinen Bildern gibt es keine leeren und verlassen Landschaften, in denen keine Lebewesen existieren und die von Katastrophen aufgewühlt wurden, wie sie bei Lehmden oft zu finden sind.³⁰²

Trotz der Unterschiedlichkeiten im Charakter, Temperament und Kunstauffassung jedes einzelnen Künstlers der Kerngruppe der Phantasten, Fuchs, Hutter, Lehmden, Hausner und Brauer, vereinte sie alle eine entgegengesetzte Haltung zur damals vorherrschenden abstrakten Malerei. Ihre Zuneigung für den klassischen Surrealismus und die Vorliebe der Kunst der alten Meister, die sie in den Museen erwarben, war ein weiterer Grund der sie zusammenführte.³⁰³

Brauers Entwicklung hat sich langsam vollzogen. Schmied erklärt, dass seine Weggefährten Hausner, der "frühreife" Fuchs, Hutter und auch der "träumerische" Lehmden ihren Stil schon sehr frühzeitig entdeckt hatten und für den Betrachter den

³⁰² Schmied 1971, S. 30

³⁰³ Flemming 1984, S. 249-250

Eindruck machen schon in den Jahren 1946/47 fertig entwickelt zu sein. Die Kunst seiner Kollegen hat sich nachher zwar entfaltet und ist reicher geworden doch in ihrem Wesen fand nur eine geringe Veränderung statt. Bei Brauer kann man jedoch nur ansatzweise in seinen frühen Werken entdecken, was seine Kunst seit ungefähr dem Ende der fünfziger Jahre kennzeichnet. Die "glühende Farbigkeit" und die "tropisch wuchernde Phantastik" in seinen Arbeiten werden zu seinem Charakteristikum.³⁰⁴

7.8 Maltechnik im Frühwerk

Zu Beginn des ersten Bandes seines dreiteiligen Werkverzeichnisses, welches im Jahre 1984 herausgebracht wurde, erklärt Brauer die Maltechnik die er in seinem Frühwerk anwendete. Er experimentierte mit den unterschiedlichsten Materialien und malte seine Bilder in jener Zeit meistens auf Hartfaserplatten welche er zum Teil mit Halböl oder mit Kreide grundiert hatte. Manche seiner Bilder entstanden auf Pressspanplatten. Der Künstler bediente sich bei seinen Aquarellbildern sowohl der Aquarell- als auch der Temperafarbe. Jene benutzte er in keinem Fall deckend. Bei seinen Gouachen wendete er Gouache- und Temperafarbe und auch Weiß. Diese verwendete er ebenfalls niemals deckend.³⁰⁵

Seine Ölbilder haben sich vorwiegend aus drei bis fünf dünnen Schichten entwickelt, von denen die aller letzte die Lasierende ist. Für seine Werke in Mischtechnik arbeitete Brauer mit Tempera- und Gouache-Farbe. Die Details und die Lasuren baute er in zwei Schichten Ölfarbe auf.³⁰⁶

7.9 Die ersten Bilder

Wieland Schmied bemerkt, dass sich Brauer im Vergleich zu allen anderen Malern der "Wiener Schule" am "getreuesten und wörtlichsten" an die Kunst der Alten Meister orientiert. Die Technik einer "zarten, lasierenden" Malerei hat er sich schon früh

³⁰⁴ Schmied 1971, S. 30

³⁰⁵ Brauer 1984 I, S. 9

³⁰⁶ Brauer 1984 I, S. 9

angeeignet.³⁰⁷ Hinter der inneren Zuneigung zu einem exakten und feinen Malstil gab es noch eine andere Begründung so dünn zu malen:

Während seiner Studienzeit arbeitete im Turmatelier neben Brauer, ein "hochbegabter Expressionist" namens Stark, dessen Malerei in Hinblick auf die "Dicke des Farbauftrags" ebenso "stark" war, da er viel mit der Spachtel hantierte.

Inmitten der zahlreichen mittellosen Studenten, war der ebenso im Turmatelier arbeitende junge Brauer wohl einer der "Allermittellosesten". Wie ist es jedoch möglich mit "leeren Taschen" an Ölfarben zu gelangen. Hierfür entsprang folgende Informationsquelle: Wenn die Ölfarbe dick aufgetragen wird, bildet sich als erstes an der Oberfläche eine Haut, unter der die Farbe mehrere Tage weich bleibt. Sofern Kollege Stark demnach nicht zugegen war, durchstach Kollege Brauer die Haut der Farbrocken auf Starks Gemälden mit einer Stecknadel und presste mit seinem Daumen leicht ein wenig Farbe heraus. Die auf diese Weise "gemolkenen" Bilder erzielten dadurch, wie Brauer bis heute beteuert an Haltbarkeit. Mit jenem errungenem Material entwickelte er seine "sparsame Maltechnik" welche ihn sein Leben lang begleitete.³⁰⁸

Das früheste Werk des ersten Teils seines dreibändigen Werkverzeichnisses, welches in seiner Studienzeit an der Akademie entstanden war, ist das Ölbild die "Holzfäller"(Abb.9). Jenes veranschaulicht recht deutlich welchen Einfluss die "Brueghelsche" Bilderwelt auf den jungen Maler hatte.³⁰⁹

Jene ersten Werke Brauers stellen unterschiedliche Lebewesen der Natur da. Die große Geschäftigkeit der Holzfäller wird, wie Schmied beschreibt, mit "naiver Fröhlichkeit" beobachtet und dargestellt.³¹⁰

Flemming erklärt, dass der starke Eindruck den die Werke des niederländischen Meisters auf ihn machten, eindeutig in den "volkstümlichen Figuren", der "gestaffelten

³⁰⁷ Schmied 1971, S. 30

³⁰⁸ Brauer 2006, S. 114-115

³⁰⁹ Schmied 1971, S. 30

³¹⁰ Schmied 1971, S. 30

Landschaft" und den "ziselierten Formen der Baumkronen" in dem frühen Ölbild zu erkennen ist.³¹¹

Dem jungen Brauer war es im Zuge seiner Lehrjahre möglich, vierzehn Bilder Brueghels im Wiener Kunsthistorischen Museum im Original zu studieren.³¹²

Anschließend an jenes Bild folgt sein "Bergbau Triptychon" (Abb.10), welches ebenfalls in den Jahren unmittelbar nach Kriegsende entstand. Jenes enthält gleichermaßen Spuren aus Brueghels Bilderwelt, die in den abgebildeten Gestalten und den Ausblicken zu erkennen sind. Darüber hinaus sind auch in späteren Phasen seines Schaffens, Analogien zum "Bauern-Brueghel" zu entdecken. Beispielsweise an dem 1972 entstandenen, gleichnamigen und vielfigurigen Bild "Turmbau in Babel" (Abb.11) wie auch in den Werken "Sklaven des Pharaos waren wir einst in Ägypten" aus dem Jahr 1973-74 (Abb.102) oder das Ölbild "Die nackte Gewalt" von 1977 (Abb.12). Im Vergleich zum niederländischen Meister (Abb.13), sind die Darstellungen phantastische Abwandlungen, wie die Abbildungen der gigantischen, surrealen, pyramidalen Bauten.³¹³

In dem im Jahr 1976 gemalten Werk "Die guten und die bösen Spiele" (Abb.14), findet Theodor Flemming Ansätze aus den "Kinderspielen" (Abb.15) von Pieter Brueghel in "unheimlicher Verfremdung" wieder.³¹⁴

Neben Brueghel sind auf dem frühen Werk das "Bergbautriptychon" (Abb.10), weitere thematische und stilistische Elemente von Hieronymus Bosch festzustellen.³¹⁵

Brauer hatte als junger Student die Gelegenheit in der Kunstdammlung der Wiener Akademie das berühmte Triptychon "Das Jüngste Gericht" des Alten Meisters (Abb.5) zu studieren. Jenes Werk hinterließ ebenfalls klar erkennbare Spuren im frühen Schaffen des jungen Brauers.³¹⁶ Ein gutes Beispiel sind die Bilder, die zu den, im Werkkatalog mit römischen Ziffern, angeführten Frühwerken zählen. Jene stammen aus einer Periode "Brauer avant Brauer", wie "Die Schlucht" (Abb.16), "Kanonenturm"

³¹¹ Flemming 1984, S. 271

³¹² Flemming 1984, S. 271

³¹³ Flemming 1984, S. 271

³¹⁴ Flemming 1984, S. 272

³¹⁵ Flemming 1984, S. 272

³¹⁶ Flemming 1984, S. 250

(Abb.17), "Tal" (Abb.18) und das Ölbild "Komposition für Bosch" (Abb.19), welches zudem im Titel des Meisters Namen enthält.³¹⁷

Die ausgezehrten unbekleideten Figuren, legen in ihren Haltungen und der Gestalt ihrer schmalen dünnen Körperteile, unverkennbare Ähnlichkeiten zu Bosch dar.

Wie stark der junge Brauer neben Brueghel auch von Bosch inspiriert wurde, veranschaulichen die Landschaftspanoramen in denen sich die Gestalten bewegen. Sie bestehen aus eigenartig geformten Bergen, Felsen, Schluchten, turmähnliche Bauten und fiktive Lebewesen, die vor allem am Ölbild "Kanonenturm"(Abb.17) demonstrieren, wie der Junge Student sich von Hieronymus Boschs Bilderwelt Anregungen geholt hatte.³¹⁸

Flemming ergänzt, dass Brauers Geschöpfe in jenen Frühwerken zugegeben den Anschein haben, aus der erfundenen "Hölle" von Bosch entsprungen zu sein. Allerdings werden diese nicht von irgendwelchen grotesken Gräuel heimgesucht. In Brauers Bildern, streifen sie "paradiesisch" wie im "Garten der Lüste" umher oder scheinen sich mit bizarren Spielen zu unterhalten. Den Jungen Maler interessierten nicht die reichen symbolischen Hintergründe in Boschs Bilderwelt. Zu jener Zeit packte ihn vielmehr, die Möglichkeit der Schöpfungen aus einer Phantasie, die das Unwirkliche im gemalten Bild ins Reale transferieren. Derartige Ansatzpunkte greift Brauer sehr viel später mit seiner weiter entwickelten Bildersprache wieder auf und gestaltet sie in einer selbsterfundenen Symbolik.³¹⁹

Darüber hinaus existieren einige Bilder aus seiner frühen Schaffenszeit die einen ganz anderen Aspekt veranschaulichen. Frühwerke aus seinen bildnerischen Anfängen wie "Mädchen im Bombenrichter" (Abb.20), "Mann im Gas" (Abb.21) oder "Kleine Grüne Landschaft" (Abb.7) thematisieren die schwere Kriegszeit die der junge Brauer zu verarbeiten versucht.

³¹⁷ Flemming 1984, S. 272

³¹⁸ Flemming 1984, S. 272

³¹⁹ Flemming 1984, S. 272

Im Ölbild "Mädchen im Bombentrichter"(Abb.20) beschreibt er die bedrückende Szene in altmeisterlicher Manier. In einem vom Titel her erschließenden, von einer Bombe entstandenen Krater, steht ein Mädchen, das bis zu ihren oberen Rippen von Wasser bedeckt ist. Die abgemagerte junge Frau, strahlt aufgrund ihres hellen Inkarnats aus dem dunklen Grund des Bildes heraus. Ihr Körper ist wie eine Büste dargestellt auf welcher Eidechsen und Frösche, ihren Oberarm bis zu den Schultern, hinauf krabbeln. Im Hintergrund sind bei genauem Hinsehen mit äußerster Akribie, fein gemalte Details zu erkennen. Rechts oben in der Darstellung sind dürre, leichtbekleidete bis nackte Gestalten gestikulierend und sitzend abgebildet. Links vom Mädchen in Höhe ihres Mundes, ist aus dem dunklen Hintergrund ein Totenkopf mit einem Kriegshelm angedeutet und darüber sind ein Pferd und mehrere Figuren zu entdecken.

Ein weiteres Werk, in welchem er ein Thema des Krieges aufgreift, ist das Ölbild "Mann im Gas"(Abb.21). In dieser, vom Titel zu erschließenden, grausamen Szene, ist ein alter Mann mit kahlem Kopf dargestellt, der von den Schultern aufwärts im Gasnebel steht. Aus seinen Augen fließen Tränen aus Blut. Der Ausdruck in seinem Gesicht beschreibt das fürchterliche Schicksal dem er erlegen ist. Im Hintergrund scheinen im hellen Nebel, tote Menschen zu schweben.

In seinem frühen Ölbild "Kleine grüne Landschaft"(Abb.7) sind, wie schon im vorhergehenden Text erwähnt, Parallelitäten zum Malstil seines Studienfreundes Anton Lehmden festzustellen.

Im Jahre 1950 schuf Brauer realistische Porträts von seinem Vater (Abb.1) und von seiner Mutter (Abb.2) in altmeisterlichem Duktus.

Retrospektiv sind vereinzelt Wesensmerkmale seiner "Präludiums"-Phase in seinem späteren Schaffen im Ansatz wieder zu entdecken.³²⁰

In jenem Findungsstadium des eigenen Stils, ereignen sich bedeutende Wanderjahre in ferne Länder. Durch unterschiedliche, neue Eindrücke die er im Zuge jener Reisen erlebt und bildnerisch verarbeitet, entdeckt der Künstler seinen persönlichen Malstil.³²¹

³²⁰ Flemming 1984, S. 273

³²¹ Flemming 1984, S. 250

Noch während seiner Studienzeit bei Gütersloh fuhr Brauer im Sommer 1950 im Alter von 21 Jahren mit dem Fahrrad zum ersten Mal nach Paris.³²² Fuchs war schon dort und auch Brauer wollte sein Glück versuchen. Er hatte die komplette Strecke bis nach Paris mit seinem Fahrrad geschafft. *"(...)Es gab überall Mais und Kartoffeln, erinnert er sich, "und man konnte gut im Freien schlafen, aber die Pariser Galerien waren leider alle gesperrt. Daran hatte ich nie gedacht."* Aus diesem Grund, musste er sich anderswertig über Wasser halten und begann als Straßensänger aufzutreten. Er sang russische Volkslieder, während er sich mit der Laute begleitete. Auf diese Weise hatte Brauer eine Menge verdient und es war ihm somit möglich sich mit diesem Geld eine Schiffskarte nach Algier zu besorgen. Seine ursprüngliche Idee war es von dort nach Senegal zu reisen. Da dies nur mit einer Karawane möglich war beschloss er in die Sahara zu fahren. Dort lebte er einen Sommer lang und sang Wiener Heurigenlieder, die für die Araber sehr exotisch waren. Dort fing Brauer an seine "rötlichen Wüstenbilder" zu malen die somit seine ersten Eigenen Erfindungen waren.³²³

7.10 Die künstlerischen Entwicklungsphasen ab 1955

Das für Brauer charakteristische und autonome Werk entsteht in den Jahren um 1955. In dieser Zeit gewinnt er unterschiedliche Eindrücke und Impressionen aus dem phantastisch und andersartig anmutenden Orients in Israel, wo er seinen selbstständigen "surreal-poetischen" Stil im Keim für sich entdeckt hatte. Ab diesem Zeitpunkt beginnt sich seine vielseitige künstlerische Entfaltung homogen zu wachsen und könnte nun in drei unterschiedliche Stadien eingeordnet werden.³²⁴

Von 1955 bis nahezu 1962 vollzieht sich die erste Phase. In diesen Jahren experimentiert der Künstler größtenteils mit Kompositionen aus vielen unterschiedlichen Darstellungen von Menschen und andere Lebewesen, die mit leuchtenden Farben aus dem dunklen Hintergrund heraus strahlen. Ein Beispiel hierfür ist der "Dornbuschmessias" (Abb.22) von 1959.

³²² Flemming 1984, S. 250

³²³ Hakel 1964, S. 52

³²⁴ Flemming 1984, S. 270

Jene Periode leitet sich dann im Jahre 1963 unmittelbar in die anschließende über. In dieser Phase erreicht Brauer das komplette Aufblühen seines leuchtenden und farbenprächtigen Kolorits, das im Ölgemälde "Der Regenmacher von Karmel" (23.Abb) sehr gut zum Ausdruck kommt. Flemming beschreibt Brauers Bildwelt treffend als "kosmisch-aquariumhaft" und "bizarr". In der weiträumigen Landschaft, wie im Bild "Mondtag" (Abb.24) "Fallschirmspringer" (Abb.25) oder "Vergessenes Flugzeug" (Abb.26), die alle aus dem Jahre 1964 stammen, schweben phantastische Gebilde und unterschiedliche, detailliert ausgearbeitete Formgestalten umher. Das Kolorit das flimmernd aus dem dunklen Grund aufflackert, bündelt sich ansteigend zu, in der Atmosphäre schwebenden, komprimierten Gebilde. Dies ist zum Beispiel beim "Dornbuschmessias"(Abb.22) aus dem Jahre 1959, oder in den im selben Jahr entstandenen Bildern, der "Himalajaflug" und die "Kaktusfrüchte", gut zu beobachten. Diese fliegenden Formmassen sind meistens im Zentrum der Darstellung angeordnet und fangen demzufolge direkt den Blick des Betrachters ein.

Allmählich ab den Jahren 1968 bis 1970 schleicht sich die Malerei Brauers, durch ihr schrittweises Aufblühen, in einen dritten Abschnitt. Die Formen der unterschiedlichen Gestalten wirken nun, wie im Ölbild "Der letzte Habe" (Abb.27) von 1970, verglichen zu den vorhergegangenen Werken, vereinfacht und "flächig-schablonenhaft" vor den weitläufigen Landschaftsräumen. Die Gestalten scheinen nun in fließenden Konturen, silhouettenhaft vor den Bildhintergründen zu existieren. Die in weichen Umrissen abgerundeten Figuren wie im Ölbild "Auf der Flucht" (Abb.28), charakterisieren einen Wesenszug, der sich an die graphische Gestaltung orientiert die sich folgend in Farbradierungen des Künstlers wiederholen.³²⁵

Hinsichtlich des dritten Abschnitts der Entwicklungsspanne seiner bildnerischen Kunst, zeigt sich eine akkurate Aufgliederung in separate Phasen als prekäres Unterfangen, da Gestaltungselemente seiner vorhergegangenen Phasen, auch in seiner späteren Kunst

³²⁵ Flemming 1984, S. 270

sowohl malerisch als auch thematisch immer wieder eintreten. Jene ballen sich zu einer unzertrennlichen Einheit zusammen, die für Brauer bezeichnend ist.³²⁶

7.11 Erster Abschnitt ab 1955

Weitere Schritte zur Entfaltung seines persönlichen, eigenständigen Stils, waren die umfangreichen Reisen die den Künstler durch unzählige Länder Europas bis nach Nordafrika und anschließend 1952 erstmals nach Israel trieben. Dies war das Land, das der Maler bereits eine lange Zeit unbewusst in seinem Herzen trug und das von maßgebender Wichtigkeit für sein Leben und Schaffen wurde. Die Studienzeit an der Wiener Akademie war nun zu Ende gegangen und die frühen Einflüsse von Brueghel und Bosch zu großen Teilen hinter sich gelassen. Nun begann seine unverkennbar persönliche Farbpalette zu florieren.³²⁷

Zusätzlich zu den Bewegungen, die er in Kindesjahren durch die streunenden Katzen erlernte, ist die Farbe ein weiterer Bestandteil seiner Malerei. *"Ich habe meine Farben, erinnert er sich, "ziemlich spät und eigentlich plötzlich entdeckt, von einem Tag auf den anderen. Ich hatte meine Studien an der Wiener Akademie der Bildenden Künste absolviert und war zum ersten Mal in Israel."* Er saß eines Abends am Strand und beobachtete eine "kleine Muschel". Es durchfuhr ihn wie ein "Blitz" als ihm bewusst geworden war, dass die *"die Leuchtkraft einer Farbe aus dem Vorhandensein einer zweiten Farbe resultiert: Ein rotbraunes Blatt wird rot an den Spitzen, ein gelber Ball wird in der Mitte weiß."* Er formuliert weiter, dass das "Wissen" und das "Sich-Bewußt-Werden" in der Malerei nicht ident sind.

Die Methode, wie er diese "Farbenfülle" realisiert hat, war zwar nicht neues, denn sie ist jeden "besseren kommerziellen Künstler" vertraut. *"Aber nur ich",* illustriert er anschließend, *" kann sie zu meinem Stil machen. Diese plötzliche Erkenntnis ließ mich bloßes Gelerntes in schöpferisches Wissen umwandeln."*

³²⁶ Flemming 1984, S. 270-271

³²⁷ Flemming 1984 S. 250

Nach dieser Erkenntnis zu jener Zeit, rannte Brauer nachhause und begann zu malen. Er begriff, welchen "Impuls" diese kleine Muschel auf sein Leben geleistet hatte.³²⁸

In Israel verweilte Brauer schon bei seinem ersten Besuch zwei Jahre.

*"Wir haben noch das paradiesische Israel der frühen Zeit erlebt, wo alle ihre Türen offen gelassen hatten, wo man in jeden Kibbuz gehen konnte, um zu übernachten, wo man das Gefühl hat, ich lebe in einem Volk von Brüdern. Alle waren gleich arm, alle haben die gleichen Khaki-Hosen angehabt, die gleichen Hemden und im Winter die hässlichen Pullover, es war herrlich. Ich habe ununterbrochen gemalt, und bin dann zurück nach Wien und habe mein Studium fertig gemacht."*³²⁹

Am Tag hatte er gemalt und in der Nacht hatte Brauer als Sänger und Tänzer sein Geld verdient. Er schlief häufig am Meer. *"Es gibt ein wunderbares Licht dort, besonders bei 'Chamsin' - das ist ein heißer Wind aus der Wüste - schillern die Dinge wie Steine im Meer. Zu der Zeit begann Brauer seine ersten Bilder zu malen mit dem "schwärzlichen, fasrigen Hintergrund" die mit "bunten Figuren", die heraus leuchten versehen sind. Er erinnert sich, dass dies "eine echte Erfindung" gewesen war. "Ich bin als erster daraufgekommen. Bei diesen Bildern hab ich gespürt, daß ich jetzt ein wirklicher Maler war, daß ich etwas geschaffen habe."*³³⁰

Seine ersten Bilder mit *"mit dunklem Hintergrund und schillernden, irisierenden Lichtern"* schuf er in Israel. *"Es besteht für mich kein Zweifel, daß die Sommernächte in Israel dem sehr nahekommen, was ich mir unter Paradies vorstelle (...)"*³³¹

1955 beginnt somit der Anbruch der ersten Phase seiner eigenständigen Malweise. Es ist die Zeit seines zwei Jahre langen Israel Aufenthaltes, wo Brauer als Sänger und Tänzer auftritt. Die in Israel entstandenen Werke wie, "Markt in Jafo" (Abb.28), "Fischer" (Abb.29), "Jemenitischer Sänger" (Abb.30), "Der sprechende Esel" (Abb.31), "Feuchte Luft" (Abb.32), "Gonevim ba Laila" (hebr.: "Diebe in der Nacht") (Abb.33),

³²⁸ Brauer 1983, S. 15

³²⁹ Spera 2008, S. 12

³³⁰ Hakel 1964, S. 53

³³¹ Flemming 1984, S. 251

gehören zu jenen eigenen "Erfindungen". Es sind deutlich Szenen mit orientalischen Themen und Landschaften wahrzunehmen.

Wie schon im vorhergegangenen Punkt, welcher einen kurzen Abriss seiner künstlerischen Entwicklungsphasen darstellen sollte, eingehend erklärt, produziert Brauer zu jener Zeit Bilder in denen vorwiegend, helle und kleinteilige Figuren aus dunklen Hintergründen heraus strahlen. Sie wirken wie "visionäre Lichtgestalten" die teilweise präzise in altmeisterlicher Manier herausgearbeitet wurden und die teils in "fluoreszierender Strahlkraft" der Farben aus dem Bild hervortreten.³³²

Diese von Flemming sogenannte "Strahlkraft" in Brauers Bildern intensiviert sich in der darauf folgenden Zeit, die er abwechselnd in Wien und Paris verbringt bis zum Jahr 1960, zu bizarr "oszillierenden Visionen" wie beispielweise in den Darstellungen wie "Clochard" (Abb.35), "Falscher Messias" (Abb.36) oder "Dornbuschmessias" (Abb.22).³³³ Die Umrisse der zu meist mit strahlendem Weiß gesteigerten Figuren, leuchten heraus und verschmelzen mit ihrer Umgebung.

In früheren Werken wie das Ölbild die "Tanzende Braut" (Abb.37) welches in den Jahren zwischen 1956 und 57 in Israel entstand ist es anders. Jene behandeln jüdische-volkstümliche Ereignisse die der Künstler in Israel erlebte. Es herrscht ein erheblicher Kontrast zwischen der monumental anmutenden, weiblichen Gestalt, zentral im Vordergrund des Bildes und den reichlichen kleinformatigen Abbildungen im Hintergrund. Jene dargestellten orientalischen Szenen, vor denen sich die Frau bewegt, reichen bis zum oberen Bildrand.

Brauers porträthafte Wiedergabe seiner Ehefrau "Naomi 2" (Abb.38) aus denselben Jahren wie die "Tanzende Braut" ist in gleichem Maße naturnahe und in altmeisterlicher Weise ausgeführt. Das edle Antlitz der orientalischen, schönen jungen Frau und die Blumen und Vögel, die sie umgeben, werden mystisch beleuchtet und

³³² Flemming 1984, S. 273

³³³ Flemming 1984, S. 273

stechen aus dem dunklen nächtlichen Hintergrund heraus. Um ihren Hals trägt sie eine alte, lange jemenitische Silberkette, die bis zu ihrer Brust reicht.³³⁴

Am Anfang des Jahres 1957 schafft Brauer das Werk "Jericho" (Abb.39). Schmied erwähnt, dass dieses sein "eigenstes" Bild wird in welchem der "reine Ausdruck seines Wesens" dargestellt ist. Die Feste Jericho fällt und bröckelnde Mauersteine stürzen in das Tal herab. Langsam gleitet Jericho mit seinen fallenden Toren den Abhang hinab und wird dadurch dem belagernden Volk zugänglich. Die Feste Jericho wird eingenommen. Es scheint so, als würde Jericho nicht erobert werden sondern, als fiel sie den "Belagerern in den Schoß". Hirtenhorn und Trompete werden geblasen und das "Felsgeschrei" von Joshua ist wahrzunehmen. Die herabfallenden Türme, Tore und Mauern geben dem Hirtenvolk den Weg in das fruchtbare Jordantal frei.

In dieser orientalischen Szene erobern die Nomaden mit Hirtenhorn und Gitarre, Trommel und Trompete die Stadt. Sie strecken vor Freude die Arme hoch und "jubeln und singen". Zu jener Zeit sind in vielen Bildern Brauers solche, "singenden und jubelnden" Figuren mit hochgestreckten Armen zu entdecken.³³⁵

7.12 Zweiter Abschnitt - Paris 1957-63

Trotz des weitgehend an den Ansprüchen und Vorstellungen der Abstrakten Kunst orientierten Milieus, in dem sich Brauer befand, fing er ohne den Mut zu verlieren "gegenständlich" an zu malen. Er wäre nicht in der Lage "eine Fläche zu bemalen ohne darzustellen". Obwohl die Galerien anfänglich noch kein Interesse bekundeten, blieb er seiner Sache ohne viel Mühe aufzubringen, treu.³³⁶

In einem Gespräch mit Hermann Hakel erklärt Brauer, dass das "Finden" nach seinem persönlichen Stil, im Grunde kein tatsächliches "Finden" war, sondern jener von ihm selbst entwickelt wurde. Er erkannte darin keine Problematik. *"Ich sagte mir einfach:*

³³⁴ Flemming 1984, S. 273

³³⁵ Schmied 1971, S. 36

³³⁶ Schmied 1971, S. 35

das male ich, und so malte ich. Ich konnte mir nichts anderes vorstellen (...)". Es wäre für ihn undenkbar gewesen etwas zu malen, *"das nicht bestimmte Darstellung ist"*.³³⁷

Die Verlockung einen anderen Weg einzuschlagen war kein Thema für den jungen Maler. Sobald er während seiner Studienzeit in Wien, von der traditionell-akademisch ausgerichteten Meisterklasse in das Turmatelier von Gütersloh umzog, wo allen Schülern ermöglicht wurde sich frei zu entfalten und jedem erlaubt war seine individuellen Vorbilder zu wählen, suchte auch Brauer seine Eigenständigkeit. Sein Bestreben war es die "paradiesisch-poetische" Welt die in ihm schlummerte, wiederzugeben.³³⁸

In Paris war es ihm ein Anliegen "das Ocker der Wüste, das Blau dem Quell einer Oase, das Grün einem Käfer, das Weiß dem Gewand eines Hirten, das Braun seinem Bart, das Rot einem brennenden Dornbusch" zu vergeben. Dies war ihm sehr wichtig, trotz der Tatsache, dass er sich in einer Umgebung aufhielt, für die diese Gestaltungsart den Eindruck erweckte, altmodisch und zu persönlich zu sein, die "ein Ocker, ein Blau, ein Grün, ein Weiß, ein Braun, ein Rot nur um ihrer selbst willen", billigen konnte. Sein "Anderssein" und die folglich resultierende Aussichtslosigkeit hinsichtlich der adäquaten Anerkennung, wurden ihm durch die Galerien die er aufsuchte immer wieder schmerzlich bewusst gemacht.³³⁹

*"In Paris" erzählt er, "gab es damals überhaupt nur abstrakte Malerei und nichts anderes. Ich war eigentlich auch der Meinung, daß die Tafelmalerei und die figurative Malerei sich auflöst oder sich schon aufgelöst hat. Ich habe mich selbst als vielleicht sinnloses Überbleibsel betrachtet. Das war mir nicht gerade gleichgültig, aber es kostet mich keine Charakterstärke, bei meiner Sache zu bleiben. Ich mache es so gerne, ich lebe, um zu malen, und zwar so zu malen. Wenn ich meiner Phantasie nicht freien Lauf lassen könnte in bezug auf die Darstellung, dann hätte es für mich keinen Sinn. (...)"*³⁴⁰

³³⁷ Hakel 1964, S. 53-54

³³⁸ Schmied 1971, S. 14

³³⁹ Schmied 1971, S. 14-15

³⁴⁰ Schmied 1971, S. 54

Brauer hat sich nicht den Mut nehmen lassen und blieb seiner Sache treu, ohne sich von gegenwertigen Einflüssen aus der Bahn zu werfen.³⁴¹

In einem Gespräch mit Peter Huemer schildert Brauer, dass er von Anbeginn eine "erzählende Malerei" schaffen wollte. Es war ihm ein wesentliches Bedürfnis, denn er hatte den Drang, dem Betrachter etwas mit seiner Kunst mitzuteilen. *"Ich hatte das Gefühl, ich hab' was zu sagen und ich will, dass die Leute es hören, indem sie es sehen." Als Kind hab' ich das schon gehabt*", erinnert er sich weiter, *"ich habe immer Zeichnungen gemacht, um meinen Eltern zu zeigen, dies oder das will ich sagen. Ich war daher nie in Versuchung abstrakt zu malen. (...)"*³⁴²

Er hatte nie den Eindruck, in Konkurrenzverhalten zur abstrakten Malerei, zu stehen. "Das war eine Sache, gewiss eine gute Sache", aber eben nicht die seine. Auf Respekt und Harmonie eingestellt, bemerkt er, *"ich bin auch heute nicht der Meinung, daß die abstrakte Malerei im Irrtum ist, sondern ich glaube, daß sie etwas war oder ist, was sein mußte oder sein muß ... Ich sehe keineswegs einen Kampf zwischen figurativer und nicht figurativer Malerei."*³⁴³

In seinen Anfängen in Paris malte er eine große Anzahl an Bilder, in denen er seine realen persönlichen Erfahrungen wiedergab und stellte teilweise Personen dar, die ihm in jener Stadt begegneten. Eines davon ist das 1959 entstandene Aquarell "Die Negersängerin" (Abb.40). Diese, im Bild, dargestellte Frau ist eine Figur die ihm in seiner Vergangenheit, während seinen Reisen mit dem Fahrrad, begegnete und sich um ihn kümmerte, als er schwer krank war. Er schildert die Geschichte, in seinen zusammengefassten Erinnerungen "Die Farben meines Lebens".³⁴⁴

Ein weiteres Werk heißt "Clochard" (Abb.35) und ist zwischen 1957/58 entstanden. In seiner Autobiographie widmet Brauer den Clochards von Paris ein eigenes Kapitel. "Gemeint sind damit jene obdachlosen Alkoholiker, die durch die Gassen von Paris

³⁴¹ Schmied 1971, S. 15

³⁴² Huemer 2003, S. 19

³⁴³ Schmied 1971, S. 15

³⁴⁴ Brauer 2006, S. 140

taumeln und wie Glocken hin und her pendeln."³⁴⁵ Versmäht von den Bürgern, stehen sie sozusagen über dem Alltagsgetriebe und erdulden das Unrecht des Lebens mit "stoischer" Ruhe. In Brauers Bild ist der "Clochard" als gebeugter alter Mann dargestellt. Seine Haltung ähnelt einem nachdenkenden und lächelnden Philosophen der mit Hilfe seiner Phantasie der Realität entflieht.³⁴⁶

Neben jenen tatsächlichen Ereignissen malte Brauer eine Reihe von Bildern, die biblische Gestalten darstellen. Die Werke sind hauptsächlich nach den hebräischen Namen der alttestamentlichen Figuren benannt, wie "Afschalom" (Abb.41), "Mearat Eliahu" (Abb.42), "Dwora" (Debora) (Abb.43). Ein Jahr später im Jahre 1960 entstand eine weitere Darstellung des "Afschalom" (Abb.44), das Bild "Miriam" (Abb.45) und Schlomo (Salomon) (Abb.46). Weitere sind "Das goldene Kalb"(Abb.47), "Die Heimkehr aus Babel", der "Dornbuschmessias", das "Dornbuschtriptychon", "Salomon und die Königin".

Schmied beobachtet, dass Brauers Darstellungen immer das Paradies sind aus dem Adam und Eva nicht vertrieben wurden, die Welt vor dem Sündenfall. Moses hält zornig eine Predigt und schilt sein Volk vor dem goldenen Lamm. Jedoch erscheint er eher wie die Mutter, welche ihre Kinder warnt als der Mann der vor Scharm, weil die Ordnung zerfallen ist, die Gesetzestafeln zerbricht. Es ist eine paradiesische Welt mit kostbaren Palästen und in der die ärmsten Hütten wie Prachtbauten anmuten.³⁴⁷

"Bäume, Haine und Flüsse, schwimmende Insel und trunkenes Schiff, zahme Tiere, grasende Herden" und allerorts Ansammlungen "glücklicher Menschen, arbeitend, wandernd, jubelnd." Wenn sie nicht die biblische Geschichte erzählen haben jene Bilder weder eine "Fabel" noch eine fortdauerende "Handlung". Sie setzen sich aus dem "Miteinander und Ineinander" vieler Szenen zusammen, welche kontinuierlich verbunden sind und kommunizieren. Dargestellt ist das "Drama menschlichen Daseins". Ein Hirte hütet Lämmer, ein Bauer bepflanzt das Feld, die Erde scheint "gerodet, geordnet, gezähmt" und folglich dem Menschen untertänig zu sein. Es bestehen surreale

³⁴⁵ Brauer 2006, S. 132

³⁴⁶ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 96

³⁴⁷ Schmied 1971, S. 36

Größenverhältnisse. Der "Hirschkäfer" ist größer als der Hirsch, das Seepferdchen mutiert zum Haifisch und das "geflügelte Insekt" ist groß genug damit eine ganze Besatzung in ihm reinpasst.³⁴⁸

Das Bild "Der Falsche Messias" (Abb.36) aus dem Jahr 1957, zeigt einen großen blauen Käfer der an seinem breiten blattartigen Rücken, von Nomaden bestiegen wurde und schein sich über dem Boden zu erheben. Dies ist jedoch ein "falscher Messias", da er die Technik als Fortschritt kundtut, die zur Tarnung von "Kriegsapparaten" als Insekten dient. Der Künstler will auf einer friedlichen Erde bleiben.³⁴⁹

Auch Muschik interpretiert das Bild des "Falschen Messias", welches ihm durch Beobachtung von Vogel- und Insektenflug inspiriert worden scheint. Der "Aeroplan" stellt sich als blaustrahlendes riesiges Insekt dar. Er besitzt einen Innenraum indem vermutlich Menschen an gefährlichen Apparaten kurbeln. Der Grundsatz dahinter könnte heißen: "Betet den Aeroplan nicht an, dies anmutig gegliederte Ungetüm, scheint der Künstler zu rufen. Es ist der 'Falsche Messias!'"³⁵⁰

Zur selben Zeit entstand in Paris eine weitere Serie aus alttestamentlichen Themen des Judentums. Jene kleinformatigen Bilder, in der Größe von 15 x 13 cm, schuf der Künstler auf Pergamentpapier und verwendete hierfür schwarze Wasserfarbe. Zu diesem Zyklus gehören die Bilder "Joseph", "Mosche", "Schmuel", "Dworael", "Ester", "Hiov", "Jeremiahu", "Daniel", "Eliahu" und eines davon in Aquarell "Avraham" (Abb.48-56).

Die Köpfe dieser orientalischen und gestikulierenden Figuren, sind im Vergleich zu ihrer restlichen Umgebung, am detailliertesten herausgearbeitet. Sie besitzen meistens lange dunkle Bärte und dichte krause Haarmähnen. Die Gesichter seiner Gestalten weisen eine sehr ausdrucksstarke Mimik auf, die besonders bei "Hiov" sehr auffallend ist. Das Bild "Ester" lässt im Hintergrund eine Stadt erkennen die durch eine skizzenhafte Architekturlandschaft angedeutet wird. In den übrigen Aquarellen dieser

³⁴⁸ Schmied 1971, S. 37

³⁴⁹ Schmied 1971, S. 37

³⁵⁰ Muschik 1974, S. 69

Serie ist die Umgebung in denen sich die Figuren bewegen mit Pflanzen, Vögel und winzigen insektenartigen Kreaturen gefüllt.

Die biblischen Szenen offenbaren ein außerordentliches Pathos in ihrer Darstellung.

Bezug nehmend auf diese Werke, erwähnt Flemming, dass in jenen vereinzelte "Geistesverwandtschaften" zu analogen Motiven bei Ernst Fuchs zu erkennen sind.

Es gibt weiter Werke aus dem Jahr 1960, die jenem Zyklus vom Wesen her sehr nahe stehen. Zu diesen zählen die Aquarelle "Drei im Ofen" (Abb.57) und "Sklavin" (Abb.58).³⁵¹

Im ersten Abschnitt seines Schaffens beginnt der Maler sehr intensiv mit der Wirkung der Farbe zu experimentieren. So entsteht zwischen 1957 und 1958 sein Ölbild "Falscher Messias" (Abb.36) und anschließend in Paris ein Jahr später das Ölbild "Dornbuschmessias" (Abb.22) welche die Höhepunkte dieser Phase der Intensität der Leuchtkraft darstellen.

Etwa zur gleichen Zeit wie Brauers "Dornbuschmessias" entstand Fuchs' "Moses vor dem brennenden Dornbusch" (Abb.59). Jedoch im Gegensatz zu Fuchs, der sich zum Christentum bekannte, obgleich ihm seine jüdischen Wurzeln bekannt waren, hatte sich Brauer für das Judentum entschieden. Sein Moses erscheint im Unterschied zu Fuchs' majestätischen und königlichen, wie im alttestamentlichen Text Exodus 3, als einfacher Hirte der die Ziegen und Schafe seines Schwiegervaters hütet. Wie von Gott befohlen hat er sich die Schuhe ausgezogen um diesen heiligen Ort nicht zu entweihen. Barfüßig vor Schreck erstarrt und wie zur Flucht bereit, blickt er auf die Erscheinung im brennenden Dornbusch.³⁵²

Es folgen die Gemälde "Die schöne Leiche" (Abb.60) und "Hiroshima" (Abb.61).

Der erzählerische Charakter seiner Malerei leitete Brauer oft dazu, manche seiner Bilder mit Anmerkungen zu ergänzen.³⁵³ In seinem Aufsatz "Wie lebt man ein geschenktes Leben" vermerkt Brauer zu seinem Bild "Die schöne Leiche"(Abb.60): *"In meiner krampfhaften Suche nach Trost, in meiner Angst vor dem unabänderlichen Vergehen*

³⁵¹ Flemming 1984, S. 273-274

³⁵² Kohlbauer-Fritz, S. 98

³⁵³ Brauer 2008, S. 156

*habe ich die Schönheit der Verwesung entdeckt. Ein Schillern von vielfärbigen Pilzen, ein Heraussprießen und Aufblühen, ein fröhlicher Trummelplatz vielfältigen Lebens. Das Großartige Staubwerden trägt seine Pflanze wie eine Krone.*³⁵⁴

Brauer stellt die Idee der "Schönheit der Verwesung" malerisch dar und veranschaulicht anschließend in seiner Erläuterung des Werkes die Hintergründigkeit seiner rein bildnerischen Darstellung im verbalen Bereich. Er weist mit seinem Bild "Die schöne Leiche" auf eine andere Perspektive des "unabänderlichen Vergehens" hin und ermuntert, dass durch den Zerfall auch Neues entstehen kann, ähnlich wie in seiner Darstellung durch die Verwesung der Leiche, neues Leben durch das aufblühen der Pflanze beginnt. Neun Jahre später wiederholt er dieses Motiv in seiner Gouache "Dattelpalme im Sack" (Abb.62) von 1969.³⁵⁵

Auch in diesem Bild ist ein am Boden liegender Leichnam dargestellt, aus dessen toten Körper eine Palme emporwächst. Das Gemälde "Dattelpalme im Sack" wurde ebenso vom Künstler kommentiert. *"Es ist Sitte bei manchen Wüstenbewohnern",* schreibt Brauer, *"auf langen Reisen stets einige Datteln im Sack mitzutragen. Stirbt man unterwegs, so wächst aus der Feuchtigkeit der Leiche eine Dattelpalme als Denkmal für den Verstorbenen. Den Übergang zwischen Verwesung und junger Pflanze stelle ich mir sehr harmonisch vor."*³⁵⁶

Das leuchtende in vielen Tönen, vom hellsten Weiß bis zur unterschiedlicher farbiger "Eintrübung" funkelnde Licht, ist in kaum einem Bild so intensiv, wie jenes in den Jahren 1959/60 in Paris gemalte und mit dem Titel "Hiroshima" (Abb.61) versehene Werk, zu beobachten. Schmied verdeutlicht in Bezug auf dieses Werk, dass kein Sujet sich einer Darstellung "stärker zu widersetzen scheint" wie gerade dieses, und "gar einer Darstellung durch die besänftigende Weltsicht, durch die zärtliche Malweise Brauers!". Doch der Künstler hat sich an dieses Thema gewagt, an welchem er "nur scheitern konnte."³⁵⁷

³⁵⁴ Brauer 1983a, S. 43

³⁵⁵ Flemming 1984, S. 274

³⁵⁶ Brauer 1983a, S. 45

³⁵⁷ Schmied 1971, S. 38

Das Licht kündigt in "Hiroshima" die Katastrophe an, die zerstörerische Explosion der Bombe, den mächtigen Atompilz, der gefährlich und giftig aus der Erde heranwächst. Das Licht ist tödlich und dennoch wäre Brauer nicht Brauer, hätte er sich nicht bemüht auch in jene Darstellung, ein wenig von der "tröstlichen Zuversicht", die sein gesamtes Werk durchzieht einzubauen, welche man sich hier in keinster Weise vorzustellen vermag. Klarerweise verliert die Anklage des Furchtbaren, was Menschen hier Menschen angetan haben, demzufolge an "Schärfe" und weicht einer "stillen Trauer".³⁵⁸

Schmied berichtet, dass trotz der nicht ganz adäquaten Malerei Brauers im Hinblick auf die Tragödie in Hiroshima, die "rührende Innigkeit des Gefühls" ergreift, mit dem er alles "Kreatürliche" erfasst und zu "bergen" versucht in diesem "Augenblick äußerster Katastrophe".³⁵⁹

Hinsichtlich der Frage, ob Brauer mit seinem "poetischen Farben- und Formenvokabular" im Stande war, ein so ungeheuerliches Sujet wie "Hiroshima" entsprechend auszuführen, gesteht Flemming, dass Wieland Schmied "berechtigte Zweifel geäußert" hatte. Dennoch besteht in dem malerisch sehr beeindruckenden Werk, welches die Explosion der Bombe, den tödlichen Atompilz als "gleißendes Feuerwerk von märchenhafter Faszination" illustriert, eine dem Künstler fortdauernde "tröstliche Zuversicht", und so transferiert die Darstellung zu einer Form von "Hiroshima der Auferstehung"³⁶⁰. Der Maler selbst äußert sich zum Bild mit folgenden Worten: *"Die alte europäische Farbdeutung - Rot ist die Liebe, Blau ist die Treue, Grün ist die Hoffnung - soll nicht mehr stimmen. Die ganz große Angst, der ganz große Schrecken, ist bunt wie ein Blumenstrauß. Das Spiel mit dem Selbstmord ist vielleicht von einer geheimen Prachtsehnsucht getragen, die sich von einer letzten großen Explosion göttliche Schönheit erwartet. Eine Art Todesmessias."*³⁶¹

In der Bildmitte ist die Explosion als eine helle emporsteigende Form angedeutet, die sich von ihrer dunklen Umgebung abhebt. Bei genauem Hinsehen erkennt man wie sie

³⁵⁸ Schmied 1971, S. 38

³⁵⁹ Schmied 1971, S. 39

³⁶⁰ Flemming 1984, S. 274

³⁶¹ Brauer 1983a, S. 43

alles rund um sie herum verschlingt. Es wird dargestellt wie diese unbeschreibliche Katastrophe Häuser, Bäume und Menschen mit sich reißt, die durch die Gegend gewirbelt werden. Das Ölbild ist 121x121 cm groß. Die grausame Szene wird im Verhältnis zum großen Format des Bildes sehr kleinfigurig dargestellt.

In den 1962, thematisch unterschiedlichen, entstandenen Bildern wie "Köhler" (Abb.63), "Hafen" (Abb.64), "Brücke" (Abb.65), "Wegbauer" (Abb.66), "Roter Schmetterling" (Abb.67) und "Tag und Nacht Triptychon" (Abb.68) präsentiert sich die phantastische bildnerische Welt Brauers dem Betrachter in all ihrer Vielfalt.

Jene erscheinen wie "märchenhafte exotische Schatzinseln" mit wertvollen Palästen, kuppelbekrönten Bauwerken, unebenen Landschaften, absonderlichen Vögeln und "Zauberwesen" und außerdem unzähligen buntbekleideten Menschen, die wie die klitzekleinen "Staffagefiguren" von Brueghel, jedoch gegenwertig ins "Surreal-Phantastische" verfremdet, die ausgedehnten Schauplätze besiedeln.³⁶²

Gegen Ende seiner Zeit in Paris gestaltete der Künstler anschließend am Anfang der sechziger Jahre in Paris, Wien und Israel solch bedeutende, seinen Erfolg begründende großformatige Bilder wie "Tag und Nacht- Triptychon" (Abb.68), "Wegbauer" (Abb.66), "Roter Schmetterling" (Abb.67), "Ameise" (Abb.69), "Schnecke" (Abb.70), "Papagei" (Abb.71), "Turm aus gebrannter Erde" (Abb.72), "Eliahu" (Abb.73), "Mondtag" (Abb.24) und "Regenmacher vom Karmel" (Abb.23), in welchen sich Farben und Formen der Figuren und Gegenstände auffallend präzisieren, ohne dabei an "Leuchtkraft" und "Ausdrucksintensität" zu verlieren. Was anfänglich noch einen wiederauftretenden Nachklang der primären Vorbilder Brueghel und Bosch erkennen ließ, hat sich soeben zu einem malerischen "Bildkosmos" von einzigartigem "poetischen Zauber" ganz individueller Prägung verdichtet.³⁶³

7.13 Dritter Abschnitt

Allmählich hat bereits die Überleitung zu einer nächsten Schaffensphase stattgefunden.

³⁶² Flemming 1984, S. 275

³⁶³ Flemming 1984, S. 256-257

Themen und Objekte des Alltags aus unserer technisierten Umwelt, ein "Autounfall" (Abb.75), eine "Garage" (Abb.74), eine "rostige Konservenbüchse" (Abb.76) oder eine "Die Ölprobe" (Abb.77), ein "Fallschirmspringer" (Abb.25) oder ein "Vergessenes Flugzeug" (Abb.26) werden mit gleichen surrealen Mitteln in organischen Gebilden als "verklärte Traumwelt" dargelegt. Ihr Kerngedanke würde ohne der Titelverweise vorerst spärlich zu erkennen sein. Tatsächlich sind sie meist der "auslösende Faktor".³⁶⁴

Der langsame Übergang zum "silhouettenhaft Flächig-Wogenden", welches die dritte Phase in Brauers einfallsreichen autonomen Schaffen einleitet, wurde bereits angedeutet. Die Figuren bewegen sich nun wie "vorgelegte Schablonen" in "kurvig konturierten fließenden Bewegungen" gewissermaßen zweidimensional durch die ausgedehnten dreidimensionalen Tiefenräume der Landschaften. "Die letzten Habe" (Abb.27), "Zwischen Gestern und Heute" (Abb.78) und "Erotische Bootsfahrt" (Abb.79) veranschaulichen neben den zuvor erwähnten Werken beispielhaft die neu entwickelte "flächenhaft-graphische" Art der Komposition.³⁶⁵

Zu dem Letztgenannten Bild und seinem auf den ersten Blick unerklärlichen Titel, bemerkt der Maler: *"Welche Farben und welche Formen sind erotisch? Kein Mensch weiß es. Alle pornographischen Bemühungen scheitern kläglich, weil wir zu wenig wissen, und das ist das Schöne daran. Aber ohne Absicht entstehen oft Bilder, die erotisch aufgeladen sind bis zum Rand. Ein rätselhaftes Zusammentreffen von Farben, eine Spannung der Linien macht Unterbewußtes manchmal sichtbar, fast möchte ich sagen: ein seltener Glücksfall."*³⁶⁶

In der Tat sind zahlreiche Darstellungen von Brauer am Anfang dieser dritten Phase zu Beginn der siebziger Jahre, durch vermutlich zumeist unbewusste oder "surreal verschlüsselte Sexsymbole" erotisch aufgeladen. An unerwarteten Teilen kommen vaginale, phallische, "testikuläre" und "mammographische" Gebilde zum Vorschein die meistens in überraschenden Konstellationen auftreten. Abgesehen von der "Erotischen Bootsfahrt" (Abb.79) die zuvor schon erwähnt wurde, liefern Bilder wie "Der erste April" (Abb.80), "Bewegungsstudie" (Abb.81) oder "Samenregen" (Abb.82) dafür

³⁶⁴ Flemming, 1984, S. 275

³⁶⁵ Flemming 1984, S. 276

³⁶⁶ Brauer 1983a, S. 45

einige besonders evidente Exempel, auch wenn ihre äußeren Motive und manchmal ihre Titel, mit sexueller Thematik eigentlich gar nichts zu tun haben.³⁶⁷

Andere Themenbereiche dieser Zeit betreffen die Gefährdung unserer Umwelt durch Raubbau, Technik und Verschmutzung. Ob ein "Plastikspeiender Berg" (Abb.83) oder eine "Die Betonschlange" (Abb.84) Fortwährend erscheint die Zeitkritik in "poetischer Verschlüsselung" und oft "anmutig bewegter Form" wie in dem letztgenannten Bild, zu dem der Maler die folgende Erläuterung gibt³⁶⁸: *"Austreibung aus dem Paradies verstehe ich als ein sich ununterbrochen abspielendes Ereignis, als einen Zustand aufregender Spannungen. Wenn Blau und Grün aufeinander stoßen und sich ineinander verschachteln, so entsteht eine Art Mißklang, so wie wenn sich Betonkeile in die Wiesen hineinbohren. Umschlingt das Hellblau aber die roten Menschen, so ist etwas Gefährliches geschehen, und nur die bunten fliegenden Blätter, Tiere und Hautstücke verbinden das Chaos."*³⁶⁹

Weitere Motivkreise beschäftigen sich mit menschlichen Gesichtern und Köpfen, die anspielungsreich verfremdet und deren individuelle Wesensmerkmale und charakteristische Züge durch diverse kennzeichnende Attribute meist humoristisch enthüllt werden. Hin und wieder jedoch scheint es entgegengesetzt zu sein. Es entstehen aus dem spielerischen Umgang mit den gelegentlich surreal wirkenden Formen von Köpfen und Gesichtern unerwartete Charakteristiken und hintergründige Bedeutungen. Oftmals liegt diesen eine "volkstümliche Auffassung" vom "Menschlich-Allzumenschlichen" zugrunde.³⁷⁰ "Fleischbeißer" (Abb.85), "Pillenschlucker" (Abb.86), "Sockenträger" (Abb.87), "Denkender", "Schlafender" (Abb.89), "Träumender" (Abb.88), "Die Naive" (Abb.90), "Blinde Kuh" (Abb.91), "Frommer Hintergrund" (Abb.92), "Wunderzigarre" (Abb.93), "Gitarre als Frau" (Abb.94) oder "Marihuanarausch" (Abb.95) lauten dafür bezeichnende Titel.

³⁶⁷ Flemming 1984, S. 276

³⁶⁸ Flemming 1984, S. 276

³⁶⁹ Brauer 1983a, S. 45-46

³⁷⁰ Flemming 1984, S. 277

Zu seiner Darstellung des Marihuanarauchers notiert der Künstler: *"Die Rauchwolken von Rauschgift haben ein beklemmendes Eigenleben und erscheinen oft wie schwere Gegenstände. Das Gesicht darunter hingegen löst sich auf wie eine Landschaft. Die Haut ist dann wie ein Acker, und die Falten scheinen unbestimmt und wie zufällig. Ein bestimmter Rhythmus der Struktur aber zeigt die unzerstörbaren Formen des menschlichen Gesichts, welches auch als Landschaft noch erkennbar ist."*³⁷¹

Mit diesen Erläuterungen zu seinem Bild schafft der Künstler den Betrachter näher an sein Werk heranzubringen und verschlüsselt in Worten den Grundgedanken seiner bildnerischen Darstellung.

Brauer spielerische Freude am Bizarren und Paradoxen manifestiert sich in zahlreichen Bildern und Bildtiteln wie beispielsweise "Springauto" (Abb.96), "Gehende Einkaufstasche" (Abb.97), "Rauchfangkehrer" (Abb.98), oder "Ein kleiner Schritt" (Abb.99), in denen organische und technoide Formen unlöslich verschmelzen.

Brauer ist sein ganzes Leben lang ein leidenschaftlicher Alpinist gewesen. In seiner späteren Zeit schafft der Künstler eine große Anzahl an Darstellungen in schneebedeckten Landschaften, wie zum Beispiel, die Ende der neunziger Jahre entstandenen Bilder, "Das Schneebrett"(Abb.100) oder "Der Kalte Schreck"(Abb.101). Diese Schneelandschaften sind fortlaufend von einer bedrohlichen Atmosphäre umgeben. Sie wirken wie eine ständige Gratwanderung zwischen Leben und Tod.

Auch seit dem Ende der siebziger Jahre hat sich Brauers Malerei kontinuierlich und unaufhörlich weiterentwickelt. Denn sein gesamtes Leben erweist sich als Quelle seiner phantastischen Schöpfung. Ab diesem Zeitpunkt jedoch, sind seine Malerei in ihrer Art und in ihrem Wesen und das Charakteristische seines Stils voll und ganz ausgereift.

8 Das Religiöse bei Brauer

"Juden sind auch als Atheisten in gewissem Sinne religiös. Ich bin dafür ein gutes Beispiel. Die wesentlichen Aussagen der Bibel kann ich nicht glauben, aber mich

³⁷¹ Brauer 1983a, S. 45

*fasziniert die Gewalt der hebräischen Sprache, die Poesie der Schilderungen und Vergleiche, der fantastische Realismus in der Balance zwischen Historie und Erfindung.*³⁷²

Das Alte Testament und die jüdische Religion sind neben Krieg und Umweltproblematik eines der drei zentralen Themen Brauers die am häufigsten in seiner Malerei vorkommen und sich wie ein roter Faden durch sein künstlerisches Schaffen ziehen. In seiner Autobiographie bringt Brauer seine Haltung gegenüber seinem Glauben zum Ausdruck und erwähnt, dass er nicht religiös im Sinne konfessioneller Gebote sei. Sobald "absolute unumstößliche Wahrheiten" verkündet werden, "höre" er nicht zu.³⁷³

Der Künstler verdeutlicht, dass das Alte Testament ein Grundelement seiner Kultur sei, da es zum Teil jüdische Geschichte deskribiert und auch "Wunder und Phantastereien" seinem Kunstverständnis sehr entgegenkommen. *"Die Bibel ist für mich 'Phantastischer Realismus' in Worten, besonders im Originaltext.*³⁷⁴

Brauer offenbart in seinem Essay mit dem Titel "Warum malt der Mensch" von 1983, dass er "bewusst" oder "unbewusst" immerzu "biblische Gestalten" gemalt hatte. "Tänzer, Wanderer, Naturliebhaber, Arbeitsrevolutionäre" alle jene "gerieten" ihm zu "Urjuden mit dunklen Gesichtern und faltenreichen Kleidern."

Obwohl er sein ganzes Leben lang ein leidenschaftlicher Alpinist war, sind seine Landschaften hauptsächlich israelische. Dahinter verbirgt sich jedoch kein ideologischer Grund. Er verdeutlicht, dass seine "Liebe zur Bibel, zum jüdischen Volk und zum Land Israel" tief in seinem Unterbewusstsein, in seiner "Phantasie", verankert ist.

"Meine Stilisierung eines menschlichen Antlitzes entspricht dem jüdischen Gesicht. Die Landschaft meiner Phantasie und meiner Träume findet man in den Wüsten, Hügeln und Pflanzen Israels. Das erzählerische Element in meiner Malerei mit wuchernder Symbolik und Gleichnissen hat einen orientalischen Charakter."

³⁷² Brauer 2003, S. 119

³⁷³ Brauer 2006, S. 237

³⁷⁴ Brauer 2006, S. 237

Brauer stellt fest, dass seine Malerei bereits diese Eigenart in sich trug, als er noch fern "von Judentum, Israel und Bibel" war. "*Wenn ich heute mein Werk betrachte*", berichtet er, "*so sehe ich mit Freude, daß ich ein Judenmaler bin.*"³⁷⁵

8.1 Die Geschichte der Verfolgung des Jüdischen Volkes

Ab den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts erlangen die Themen des Judentums in Brauers Schaffen eine noch größere Bedeutung. Unter all den jüdischen Werken, spielt der Gemäldezyklus mit dem Titel "Die Geschichte der Verfolgung des Jüdischen Volkes", der sich aus sieben Ölbildern zusammensetzt, eine besonders wichtige Rolle. Der Schock des Jom-Kippur-Krieges im Jahre 1973 diente als Anstoß für diese Werkreihe.³⁷⁶

Unmittelbar danach begann Brauer noch im selben Jahr bis zum Jahresende 1974, teils in Wien und teils in Ein Hod in Israel, an dem Zyklus zu arbeiten. Die sieben gleichgroßen Ölbilder verfügen über ein Format von 81x101 cm.

Pierre Restany erkennt im Jahre 1975, dass jene Bilder zweifellos einen "fruchtbaren Augenblick" in der Geschichte der Malerei darstellen. Es ist ein Versuch mit Hilfe von sieben Bezugspunkten, die zugleich etliche Momente tiefsten Schmerzes, größter Trauer und enormer Angst offenbaren, die Geschichte der Verfolgung des jüdischen Volkes von Grund auf zu veranschaulichen.³⁷⁷

Um die "Geschichte der Verfolgung des Jüdischen Volkes" zu illustrieren, bedient sich Brauer an unterschiedlichen Ereignissen der Vergangenheit die weit zurückreichen und beginnt seinen Zyklus mit einem alttestamentlichen Thema "Sklaven waren wir von Pharao in Ägypten". Anschließend folgen die Werke "Die Zerstörung des Tempels", der Widerstandskampf von "Massada", die endgültige Aufopferung im Bild "Die Heiligung des göttlichen Namens", "Pogrom in Kischinew", die Darstellung "1944" die Ausschwitz veranschaulicht und schließlich das Gemälde "Das belagerte Israel".

³⁷⁵ Brauer 1983, S. 18

³⁷⁶ Restany 1975, S. 43-44

³⁷⁷ Restany 1975, S. 43-44

Wie schon im Bild "Hiroshima", vermerkt Theodor Flemming, wird das fürchterlichste Ereignis in diesem Zyklus, in "kostbarer Malerei von visionärer Dynamik" ausgeführt. Brauer vereinigt in seinem eigens kreierte Bilderkosmos Anklänge an Brueghel mit "jüdisch-orientalischen" Eigenheiten. Die "unheimlich bedrohende Dynamik" im Bild verflechtet sich mit einer "Verklärung ins märchenhaft Legendäre". Somit führt dies, erklärt Flemming, im Bild zu einer schlussendlich "friedlichen Lösung und Erlösung".³⁷⁸

Pierre Restany stellt im Jahre 1975 fest, dass jene Darstellungen ein bedeutungsvolles "Bindeglied" in Brauers Bildsprache sind. Bis zu diesem Zeitpunkt stellten diese Gemälde seiner Auffassung nach, den Höhepunkt Brauers systematischer Entwicklung, dar. Die Komposition der Sinnbilder ist faktisch so wiedergegeben, dass sie weit über die rein "jüdische Aussage" reicht und sich für alle bedeutungsverwandten Deutungen bereitstellt. Die Bildreihe verurteilt die allgemeine gesellschaftliche Diskriminierung in jeglichem Ausmaß. Sie ist wie, Restany erklärt, ein "totaler Widerspruch" gegen den ununterbrochenen Angriff auf die "Würde des Menschen und der Natur".

"Zwangsarbeit, Sklaverei, Unterdrückung kultureller Werte, kollektiver Selbstmord, Umweltverschmutzung; Gewissenszwang, der Hass des Barbaren gegen die zivilisatorische Tat", dies sind die Inhalte der Werkreihe und stellen die Abscheulichkeiten der Menschheit dar.³⁷⁹

8.1.1 Sklaven des Pharaos waren wir in Ägypten

Das erste Werk dieser Gruppe wurde in Wien gemalt und beschreibt ein Zitat aus dem 5. Buch Mose 6,21, welches besagt, "Sklaven des Pharaos waren wir in Ägypten" (Abb.102). Im Bild ist in einer surrealistischen Landschaft, der Bau der Pyramiden durch die hebräischen Sklaven in Ägypten, dargestellt. Die bevorstehenden Schicksalsschläge in der jüdischen Geschichte und ebenso auch die Befreiung der Juden durch Gottes Eingreifen, werden angedeutet.³⁸⁰

³⁷⁸ Flemming 1984, S. 282

³⁷⁹ Restany 1975, S. 43-44

³⁸⁰ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 100

Die drei Ziegelgruben im Vordergrund Abbildung formen sich zu Augen und zu einem schreienden Mund. Die Pyramide über jenes Gebilde wird zu einem "Zwinghelm".³⁸¹

8.1.2 Die Zerstörung des Tempels (Hebr.: Churban haBait)

Das zweite Bild der Reihe heißt "Die Zerstörung des Tempels" (Abb.103) und zeigt den Moment der Vernichtung des heiligen Bauwerks. Nach dem 1. Buch der Könige 6-8 und dem 2. Buch der Chronik 3-5 ließ König Salomo den Ersten Tempel in Jerusalem errichten. Der Hauptraum (Hechal) mit Schaubrottisch, zehn Leuchtern und einem Räucheraltar befand sich hinter den, von den Säulen mit dem Namen Jachin und Boas, flankierten Vorhalle. Dahinter war das Allerheiligste (Dewir) mit Bundeslade und Cherubim platziert.³⁸²

Im Jahre 587/586 v.d.Z. wurde der Erste Tempel durch den persischen König Nebukadnezar zerstört. Es folgte 520-516 die Erbauung des Zweiten Tempels welcher etliche Male umgeändert wurde und dies als letztes durch Herodes.

Er hatte eine einfachere Konstruktion und war ohne den Säulen Jachin und Boas gebaut. Im Hechal befand sich die Menorah, der siebenarmige Leuchter, welcher nach der Vernichtung des Tempels, von Titus im Jahr 70 n.d.Z. nach Rom weggebracht wurde. Der hebräische Ausdruck "Churban" bedeutet Zerstörung, Vernichtung, Verwüstung und wird in der modernen jüdischen Literatur als Synonym für den Holocaust verwendet.

Gleichermaßen gibt es auch für Brauer einen ursprünglichen Konnex zwischen der Zerstörung des Tempels und der nahezu kompletten Vernichtung des europäischen Judentums im Dritten Reich.³⁸³

In der Darstellung werden die Sklaven in Leitern gefesselt weggeführt und werden von bunten Tieren bewacht. Im Zentrum des Bildes ist die Thorarolle die von den Gefangenen getragen wird, angebracht. Sie ist heller als die Brände im Hintergrund und

³⁸¹ Brauer 2009, S. 32

³⁸² Kohlbauer-Fritz 2006, S. 102

³⁸³ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 102

leuchtet aus der Darstellung heraus. In der Mitte der Szene trennt ein dunkles Tal die Sklaven von ihrer Heimat.³⁸⁴

8.1.3 Massada

Zu selben Zeit mit der Zerstörung des Zweiten Tempels, ereignete sich die Belagerung von "Massada" (Abb.104). Dies war eine jüdische Festung am Toten Meer, wohin sich die revoltierenden Juden zurückgezogen sind. Massada war die letzte Festung im Widerstandskampf gegen die römische Besatzung.³⁸⁵

Der römische Befehlshaber veranlasste die Errichtung einer Mauer rund um die Anlage und eine Rampe die zur Festung hinaufführte. Die Situation war hoffnungslos, denn die Festung konnte nur kurze Zeit gehalten werden. So beschlossen die aufständischen Juden lieber als freie Menschen zu sterben als sich den Römern zu ergeben. Die Folge war, dass einzelne Männer per Zufall gelost wurden, die die gesamte Gruppe und anschließend sich selbst gegenseitig das Leben nehmen sollten.

Die Festung wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Archäologen wiederentdeckt. Der Aufstand von Massada ging als nationaler Mythos in die jüdische Geschichte ein.³⁸⁶

8.1.4 Die Heiligung des göttlichen Namens (Hebr.: Kiddush haShem)

Es folgt das Gemälde "Die Heiligung des göttlichen Namens" (Abb.105). "Kiddusch haShem" gilt als ein wesentliches Gebot im Judentum, dessen Sinn darin besteht sich durch Gebet, gerechter Lebensart und im Ausnahmefall durch Martyrium, des Judentums würdig erweisen soll. Im Buch Daniel 3,16, wird beschrieben wie Chananja, Michael und Asarja sich entscheiden in den Feuerofen zu gehen, als Götzendienst zu betreiben. Sie repräsentieren als biblische Vorbilder das Gebot des "Kiddush haShem".³⁸⁷

In der Geschichte des Judentums kam es immer wieder in Phasen religiöser Verfolgung zu kollektiven Selbstmorden von Juden. Diese Handlung ereignete sich zum Beispiel

³⁸⁴ Brauer 2009, S. 68

³⁸⁵ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 104

³⁸⁶ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 104

³⁸⁷ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 106

auch während der Kreuzzüge im Mittelalter, um den Peinigern zu entkommen und um nicht genötigt zu werden, sich von ihrer Religion abzuwenden.

Während der Märtyrertod hingegen nur in Extremsituationen notwendig ist, nimmt der Lebenswandel im Alltag einen hohen Stellenwert ein. Aufgrund des beispielhaften Verhaltens, soll auch dem Nichtjuden die Kraft des jüdischen Glaubens demonstriert und Respekt hinsichtlich der Ethik des Judentums erfordert werden.³⁸⁸

Das Bild stellt einen Juden dar der, um seiner Religion willen dem "Feuer der Spanischen Inquisition" ergibt. Die Farben seines Gesichts samt den Farben der Falten seines Gewandes verfließen im Hintergrund. Die Gestalt ist im Begriff sich aufzulösen.³⁸⁹

8.1.5 Das Pogrom in Kischinew

Für das vierte Bild seiner Werkreihe der Verfolgung des Jüdischen Volkes, wählte er das schreckliche "Pogrom in Kischinew" (Abb.106).

In Kischinew, der Hauptstadt von Bessarabien, war am Anfang des 20. Jahrhunderts nahezu die Hälfte der Bevölkerung jüdischen Glaubens. Die Jüdische Gemeinde der Stadt gehörte zu den bedeutendsten in der osteuropäischen Region.

Durch die beiden furchtbaren Pogrome die sich dort vollzogen, ging Kischinew in die Geschichte ein. Im Zuge der Osterfeiertage am 6. und 7. April des Jahres 1903 erfolgte das erste im Verlauf dessen das aufgestachelte Volk jüdische Häuser und Geschäfte zerstörte. Unzählige Juden wurden verletzt und getötet. Ein weiterer Pogrom in Kischinew, der dem ersten an Grausamkeit und Unmenschlichkeit in nichts nachstand, ereignete sich nur zwei Jahre später während der Oktoberunruhen im Jahr 1905.³⁹⁰

Die Pogrome in Kischinew erzeugten massive Proteste in der jüdischen Gemeinschaft und in der Weltöffentlichkeit. Besonders entsetzt war man über die Handlungsweise der russischen Behörden, die die Plünderer und Mörder nicht hinderten und den verfolgten Juden nicht zur Hilfe kamen.

³⁸⁸ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 106

³⁸⁹ Brauer 2011, S. 30

³⁹⁰ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 108

Zahlreiche Künstler und Schriftsteller setzten sich mit dem Kischinewer Pogrom auseinander.³⁹¹

Das Ölgemälde "Das Pogrom in Kischinew" aus Brauers Verfolgungs-Serie, hat den französischen Kunstkritiker Pierre Restany, besonders in seinen Bann gezogen.

Abgebildet ist ein weiß verschneiter Platz, der von einer Häuserreihe, deren Fassaden reliefartig mit Fabeltiere geschmückt sind, umsäumt wird. Jene merkwürdigen Wesen scheinen bis in alle Ewigkeit starre und stumme Zeugen des tragischen Geschehens zu bleiben. Im Zentrum des Bildes hat sich durch die Hetzjagd auf die Juden ein spiralförmiger Wirbel entwickelt. Die im Mittelpunkt des Gemäldes, durch die tobende Masse, entstandene Bewegung, ist besonders beeindruckend dargestellt.³⁹²

Zu jenem Zeitpunkt ist Schnee in Brauers Schaffen etwas vollkommen Neues und Einzigartiges. Denn in seinem Oeuvre der bis in die 70er Jahre reicht, war Schnee niemals ein Bestandteil seiner paradiesischen Phantasien.

Unmittelbar nachdem Restany das Bild gesehen hatte, schildert er, bekam er ein riesen Bedürfnis das Kunsthistorische Museum zu besuchen um sich Brueghels beide Schneebilder, "Heimkehr der Jäger" und den "Betlehemitischen Kindermord" anzusehen. Die weiße Schneefläche ist bei Brueghels Jäger-Bild auffallend, geometrisch gegliedert. In der Kindermord-Darstellung kreiseln sich die Aufstellung und die Bewegung der Figuren in eine lockere Spirale, die von der dichten Ansammlung der Soldaten ausgeht.³⁹³

Im "Pogrom in Kischinew" führt der Künstler meisterhaft seine "malerische Elastizität" vor. Der Eindruck der Dynamik und Schnelligkeit wird durch die am schneebedeckten Boden abgezeichneten Spuren und dem aus Menschen und Tiere bestehenden zentralen Wirbelsturm, verstärkt. Zugleich wird die erschreckende und vergängliche Dimension von Zeit und Raum im Gemälde demonstriert.

³⁹¹ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 108

³⁹² Restany 1975, S. 44

³⁹³ Restany 1975, S. 44

Der Betrachter rutscht sofort in den Kern des Geschehens und wird zum Täter und Opfer, zum "unfreiwilligen Komplizen". Es ist eine Momentaufnahme des Augenblicks, von dem in Kürze nichts mehr bestehen bleiben wird, mit Ausnahme von den starren und Stummen Zeugen der Hausfassaden.³⁹⁴

Die Gebäude mit ihren Fratzen schaffen einen furchteinflößenden Schauplatz in welchem die Täter und die Opfer gleichsam wie auf einer Bühne agieren. Überall sind verstörte Leute. In dem von den Hunden in den Schnee getretenen Kreis, triumphiert der Hass im Zentrum.

8.1.6 "1944"

Das Jahr 1944 ist von der Endphase des Zweiten Weltkrieges geprägt. Konzentrationslager.

In diesem Bild (Abb.107) wird der Versuch unternommen die Gaskammer von innen zu suggerieren, "wie man sie vielleicht sieht - ehe man das Bewusstsein verliert." Die Darstellung zeigt die "zerstörten Menschen" als beschädigte Gegenstände umgewandelt.³⁹⁵

8.1.7 Das belagerte Israel (Hebr.: Israel beMazor)

Das letzte Bild im Zyklus der "Verfolgung des Jüdischen Volkes" (Abb.108) ist gleichsam wie die vorhergegangenen äußerst kleinteilig und bis ins Detail präzise ausgeführt.

Der Jom-Kippur-Krieg den Brauer hautnah als Journalist des "Wiener Kuriers" miterlebte, war der maßgebende Impuls für die Entstehung seiner Verfolgungsgruppe.

Die Darstellung nimmt Bezug auf die Geschehnisse des Jom-Kippur Krieges, der am höchsten jüdischen Feiertag, dem Tag der Versöhnung am 6. Oktober 1973, unerwartet ausbrach.

³⁹⁴ Restany 1975, S. 44

³⁹⁵ Brauer 2001, S. 32

Es folgten seitens Ägypten und Syrien Überraschungsangriffe auf Israel, dessen Geheimdienst zu spät reagiert hatte. Die israelischen Einheiten mussten in den ersten Tagen spürbare Verluste erleiden, was komplizierte innenpolitische Auseinandersetzungen zu Folge hatte.³⁹⁶

Die ägyptische Armee griff entlang des Suezkanals an und die syrischen Einheiten stießen im Norden über die Golanhöhen bis nahe an den See Genezareth und den Jordan vor. Schritt für Schritt erreichten die Israelis eine Mobilisierung aller Streitkräfte. Es gelang ihnen die feindlichen Truppen zurückzudrängen und darüber hinaus tief ins Territorium der Angreifer vorzurücken. Am 24. Oktober erfolgte ein Waffenstillstand um den sich die UNO, die USA und die UdSSR bemühten.

Durch den Jom-Kippur-Krieg entstand eine tiefe Krise in Israel. Die Zivilbevölkerung im Norden des Landes war besonders stark bedroht.

Auf der anderen Seite wurden durch den Jom-Kippur-Krieg Pläne für den ägyptisch-israelischen Friedensschluss ausgearbeitet.³⁹⁷

Nur wenige Jahre nach Kriegsende, unterzeichneten der ägyptische Präsident Anwar as-Sadat und der israelische Ministerpräsident Menachem Begin die Abkommen von Camp David und anschließend am 26. März 1979 den endgültigen israelisch-ägyptischen Friedensvertrag. Hierfür wurden beide Staatsmänner für den Friedensnobelpreis geehrt.³⁹⁸

8.2 Haggada-Zyklus

Fünf Jahre nach der Bilderserie die "Geschichte der Verfolgung des Jüdischen Volkes", schuf Brauer seinen Haggada-Zyklus von 1978. Er stellt bildnerisch das Thema des alttestamentarischen Exodus, also den Auszug aus Ägypten und die Befreiung der Israeliten aus der ägyptischen Sklaverei dar.

³⁹⁶ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 112

³⁹⁷ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 112

³⁹⁸ Kohlbauer-Fritz 2006, S. 112

Zu Beginn des Passah- oder Hebräisch, Pessach-Festes, findet bei den jüdischen Familien eine religiöse Feier statt, welche explizit nicht in der Synagoge erfolgt. Mit jener gedenken die Juden ihres Auszuges aus Ägypten. Für das Passah-Fest liegt eine vorgeschriebene Liturgie vor. Am ersten Abend dieser Feier kommen nach religiösen Gebot und Brauch, die Familienmitglieder, vorzugsweise zahlreiche Gäste und insbesondere viele Kinder zusammen. Sie versammeln sich um einen reichbedeckten Tisch und starten den sogenannten Seder-Abend.³⁹⁹

An die Stelle des Festmahls am Seder-Abend trat, nachdem jener vollkommen profan geworden war, die Haggada in den religiösen Mittelpunkt der Festlichkeit. Es wird gemeinsam mit der Familie beim Festessen aus ihr gelesen und gesungen.

"Haggada" bedeutet Erzählung und das "Erzählen" vom Weg der Juden in die Freiheit. Auch die Auslegung des Wesens dieser "Freiheit" ist die Essenz der Liturgie des Seder-Abends.⁴⁰⁰

Die Pessach-Haggada, wie sie heutzutage zur Verfügung steht, geht auf eine große Anzahl an Quellen zurück. Sie ist eine Ansammlung von Legenden und Schriftversen, von Psalmen und Segensprüchen, deren Wesen sich in der Spätzeit des zweiten jüdischen Staates (516 v. - 70 n.u.Z.) herausgebildet hat.⁴⁰¹

Die Handschriften wie auch die alten und neuen Drucke des Haggada-Büchleins wurden gemäß seiner Wichtigkeit im religiösen wie auch im historischen Leben, meist mit reichhaltigem kunstvollem Bildschmuck verziert.

Bis zur heutigen Zeit lassen sich Künstler zu Illustrationen des Werkes anregen.⁴⁰²

Im Gespräch mit Danielle Spera für die Zeitschrift "Nu" im Jahre 2008, erzählt Brauer, dass er die Thora intensiv studiert hatte. Die Bibel stellt für ihn ein erstaunliches Kunstwerk dar, in welches der Phantastische Realismus innewohnt.

³⁹⁹ Grünewald 1979, S. 4

⁴⁰⁰ Grünewald 1979, S. 4

⁴⁰¹ Grünewald 1979, S. 5

⁴⁰² Grünewald 1979, S. 7

*"Je mehr man gräbt", formuliert er, "desto mehr kommt man drauf, was historisch ist. Dann kommen die Wunder, die natürlich menschliche Erfindungen sind, aber als Erfindungen ein Wunder sind. Dass das Meer sich teilt, das muss einem erst einfallen. Das Meer teilt sich und sie marschieren durch, das hat eine derartige Wucht. Das Wunder ist, dass das jemandem eingefallen ist."*⁴⁰³

Brauers Haggada-Bilderzyklus entstand in Wien und besteht aus siebenundzwanzig kleinformatischen Bildern die in Gouache auf acrylgründertem Papier gemalt wurden.

Die Szenen dieser Reihe beziehen sich auf eine weit zurückliegende Zeit und wirken im Hinblick auf die Verfolgungs-Gruppe besinnlicher, friedvoller und versöhnlicher.⁴⁰⁴

Brauers Darstellungen veranschaulichen, mit welcher Harmonie sich im Laufe seiner Entwicklung, alle Elemente seines Stiles vereinigen und sich zu seinem unverkennbaren, phantastischen Bilderkosmos entfalten. Der Künstler beleuchtet mit seinen Darstellungen, bildnerisch einzelne Szenen aus dem biblischen Ereignis des Auszuges, die die Haggada begleiten.

Das Bild "Wir waren Sklaven in Ägypten" (Abb.109) gehört zu der ersten Illustration des von Brauer ausgestalteten Haggada-Buches. Sie stellt einen gebückten Sklaven bei der schweren Arbeit dar. Sein Gesicht und sein Oberkörper sind von hellen Schweißperlen übersetzt. Mit seinem Werkzeug versucht er scheinbar, das für den Pyramidenbau notwendige Material abzuschlagen.

Durch unterschiedliche Ockertöne aus denen das Bild besteht, wird die heiße Atmosphäre der Wüste in der sich der Sklave befindet suggeriert.

Im Hintergrund ist eine Pyramidenlandschaft zu erkennen.

Am Boden sind ein Skorpion und unheimliche maskenhafte Kreaturen, aus denen Schlangen kriechen zu sehen. Um den Sklaven kreisen Vögel, die den Anschein machen hungrig nur darauf zu warten bis der arme Mann voller Erschöpfung, der schweren Arbeit in der drückenden Hitze unterliegt, aufgibt und umfällt.

⁴⁰³ Spera 2008, S. 13

⁴⁰⁴ Flemming 1984, S. 282

Weitere Bilder des Haggada-Zyklus sind die einzelnen Darstellungen der zehn Plagen mit denen "der Heilige, gelobt sei er" heimgesucht hatte.⁴⁰⁵

Dies sind unter anderem "Blut, Frösche, Viehseuche, Aussatz, Hagelschlag, Heuschrecken, Finsternis, das Erschlagen der Erstgeborenen."⁴⁰⁶

8.2.1 "Frösche" (Hebr.: Zfardea)

In der Gouache "Frösche" (Abb.110), wird in einem Raum eine Figur dargestellt, die sich geplagt von der Frösche- Invasion niederkniet. Ihr Antlitz ist im selben feuerroten Farbton abgebildet wie ihr mit Kleidung umhüllter Körper.

8.2.2 "Ungeziefer" (Hebr.: Kinim)

Die "Ungeziefer"- Plage (Abb.111) hat Brauer mit einem überdimensionalen Kopf ganz nah im Vordergrund dargestellt. In seinen Kraushaaren schwirren viele kleine Flöhe umher. Im hellen Hintergrund ist der langbärtige Moses zu erkennen, der seinen Stab mit ausgestrecktem Arm hochhält.

8.2.3 "Finsternis" (Hebr.: Choshech)

Das Bild "Finsternis" (Abb.112) zeigt einen ägyptischen Mann im Vordergrund, der mit seinem dunkelrot leuchtenden Inkarnat aus der Dunkelheit heraussticht. Der schwarze Nebel schleicht sich an ihm ran, umschlingt seinen Körper und bedeckt seine Augen. Im Hintergrund sind ebenfalls Gestalten zu erkennen, die in der Finsternis umherzuirren scheinen.

8.2.4 "Möge er seinen Tempel bald erbauen"(Hebr.: Iwne Beto Bekarow)

Das Werk "Möge er seinen Tempel erbauen" (Abb.113) bezieht sich auf die Haggada-Stelle in der es heißt: "Oh, erbaue doch bald die heilige Stadt Jerusalem in unseren

⁴⁰⁵ Brauer 1979, S. 34

⁴⁰⁶ Brauer 1979, S. 34

Tagen! Gelobt seist Du, Ewiger, dessen Barmherzigkeit Jerusalem wiedererbaut. Amen!"⁴⁰⁷

Ein großes turmähnliches Bauwerk ist dargestellt, das auf seinem Dach ein überdimensionales Davidsternförmiges Gebilde trägt, welches von Bäumen umsäumt wird. In diesen Turm wandern die Israeliten hinein. Aus dem Himmel führt ein Regenbogen direkt auf den Davidstern.

Einige weitere Werke dieser Haggada-Folge sind: "Und er teilte das Schilfmeer für uns", "Und er nährte uns mit Manna", "Die zwei Gesetzestafeln", "Moses mit der Schlange" oder "Ein Freudenruf des Triumphes" (Abb.114)

8.3 Jüdische Feiertage- Fünf Wandbilder für das jüdische Kulturzentrum in Wien

Als in der jüdischen Gemeinde vor einigen Jahren ein neues Gemeindezentrum (Festsaal für Veranstaltungen) errichtet wurde, war es ein großes Anliegen dieses auch künstlerisch zu gestalten. Man entschied sich für Arik Brauer, der für die Lokalität die zu Feiertagen auch als Synagoge fungiert, fünf großartige Wandbilder schuf. Jene haben die fünf wichtigen Feiertage des Judentums zum Inhalt: Shabbat (Abb.116), Chanukka (Abb.117), Pessach (Abb.115), Purim und Simchat Tora.

Das bedeutende an diesen Werken ist, dass es sich um ein "Jahreszyklus" der wichtigen jüdischen Feiertage handelt. Der Künstler drückt sich mit einem besonderen Stilmittel aus. Er lässt einen farbenprächtigen, strahlenden Regenbogen wie einen Roten Faden durch jedes einzelne Bild ziehen. Zum einen werden die Feiertage durch diesen miteinander verbunden und zum anderen "Licht und Freude", die jene Feiertage mit sich bringen künstlerisch suggeriert.⁴⁰⁸

Ein Jahr zuvor 1979 entstand ein früherer Zyklus der jüdischen Feiertage, "Purim"(Abb.118), "Chanukka" (Abb.119). Auch hier wurde das Motiv des Regenbogens welches sich in den einzelnen Bildern wiederholt, verwendet.

⁴⁰⁷ Brauer 1979, S. 64

⁴⁰⁸ Eisenberg 2009, S. 9

8.4 Simson-Reihe

Im Jahr 1983 widmete sich Brauer dem Thema der alttestamentlichen Figur des Simson. Er schuf acht kleinformatige Ölbilder.

Der biblische Held Simson, auch Samson oder auf Hebräisch Schimschon, besaß eine außergewöhnliche Kraft, die aus seinem langen Haar entsprang. Aus diesem Grund durfte es niemals geschnitten werden. Im Alten Testament ist eine Vielzahl an Heldentaten Simsons im Kampf gegen die Philister geschildert. Die Beziehung zur Philisterin Delila wurde ihm zum Verhängnis, da es ihr gelang das Geheimnis seiner Kraft zu entlocken. Sie schnitt ihm im Schlaf die langen kraftspendenden Haare ab und rief anschließend die Philister herbei, die Simson blendeten und ihn in Gefangenschaft nahmen.⁴⁰⁹

Das Bild "Simson mit den Füchsen" (Abb.120) erzählt die Bibelstelle in der Simson dreihundert Füchse fing, je zwei an den Schwänzen zusammenband und eine Fackel in den Knoten dazwischen befestigte. Nachdem er jene Fackeln anzündete ließ er die Füchse in die Getreidefelder der Philister laufen. So fing die Landschaft Feuer und "die Garben und das noch stehende Korn, ebenso die Weingärten und die Ölbäume" verbrannten.⁴¹⁰

Simson trägt einen langen dunklen Bart und ist ganz nah in den Bildvordergrund herangerückt. Sein Blick ist seitwärts gerichtet und verweist auf den laufenden Fuchs rechts im Hintergrund. Er hält in seiner Hand eine Pfeife, deren schwarzer Rauch bis zu seinen wallenden Haaren und in die feuerrot flackernde Landschaft im Hintergrund überzugehen scheint.

Ein weiteres Bild aus jener Werk-Reihe ist die Darstellung von "Simson und Delila" (Abb.121), die sich innig umarmen. Beide Figuren stehen in einer abgebrannten Landschaft. Die leuchtend roten, langen Haare Simsons verfließen in das lodernde

⁴⁰⁹ Brauer 2009, S. 58

⁴¹⁰ Brauer 2009, S. 58

Feuer im Hintergrund. Dalilas Hand wirkt wie zu einer Schere geformt, welche auf ihren Betrug und Simsons Schicksal hindeutet.

Zu den übrigen Darstellungen des Simson-Zyklus zählen unter anderem "Simson als Gefangener" (Abb.122), "Simson zerreißt den Löwen" oder "Simsons Geburt wird angekündigt" (Abb.123).

In seiner Kunst befasst sich Brauer immer wieder mit biblischen Themen und wiederholt sie indem er sie neu definiert und dadurch aktualisiert.

Dies kann man bei dem einige Jahre später entstandenen Ölbild "Simson und Delila"(Abb.124) gut nachvollziehen. Wie im früheren Bild sind beide Figuren dargestellt, jedoch dieses Mal in einer intimeren Szene, die sich im Inneren eines Raumes abspielt.

8.5 Weitere spätere Werke mit jüdischen Themen

Ab den achtziger Jahren bis heute beschäftigt sich Brauer weiterhin sehr intensiv mit biblischen Themen und stellt sie bildnerisch mit einer Vielfalt von Symbolik dar.

Ein Beispiel hierfür ist das Bild "Abraham unser Vater" (Abb.125). Es zitiert die Textstelle 17,10 aus dem Buch Genesis in dem es geschrieben steht: *"Das ist mein Bund zwischen mir und euch samt deinen Nachkommen, den ihr halten sollt: Alles, was männlich ist unter euch, muss beschnitten werden."*⁴¹¹

Die Darstellung zeigt Abraham als alten Mann mit einem langen weißen Bart.

Die Blumen die von Abrahams Füßen wurzeln symbolisieren zu seiner Linken den Stamm Ismael und zu seiner Rechten die zwölf Stämme Israels. Auf seiner hellen Hose sind Blutspritzer festzustellen, die sich bei genauerem Hinsehen zu hebräischen Schriftzeichen formen. Sie bedeuten "Brit - Mila".⁴¹² Dies drückt den "Bund der Beschneidung" aus und ist eines der wichtigsten Gebote im Judentum.

⁴¹¹ Brauer 2009, S. 22

⁴¹² Brauer 2009, S. 22

Ein weiteres Bild das ein jüdisches Sujet in sich trägt, ist der "Marsch in der Wüste" (Abb.126). Diese Darstellung beschreibt die Textstelle im Exodus 15,23-25 in dem es heißt: *"Als sie nach Mara kamen, konnten sie das Wasser von Mara nicht trinken, weil es bitter war. Deshalb nannte man es Mara (Bitterbrunn). Da murrte das Volk gegen Mose und sagte: Was sollen wir trinken? Er schrie zum Herrn und der Herr zeigte ihm ein Stück Holz. Als er es ins Wasser warf, wurde das Wasser süß. Dort gab Gott dem Volk Gesetz und Rechtsentscheidungen und dort stellte er es auf die Probe".*⁴¹³

Der Bildaufbau jener abgebildeten Szene komponiert sich aus einem runden Motiv über einer Geraden. Die dunkle Kugel im Himmel ist eine "alles verbrennende bedrohliche Sonne". Die untere Hälfte des Bildes zeigt einen dunklen länglichen Strich, welcher sich aus einer Menschengruppe die einen Baumstamm forträgt, zusammensetzt.⁴¹⁴

Brauer kommentiert diese Darstellung mit jenen Worten: *"Die jahrtausendealte Kultur der Ägypter wurde von der Wüste verschlungen, sie wird auch uns vernichten, wenn wir uns nicht zur Wehr setzen."*⁴¹⁵

Beim "Gideon zerbricht den Götzen"-Bild (Abb.127) nimmt der Künstler Bezug auf das Bibelzitat: *"Da nahm Gideon zehn seiner Knechte und tat, was der Herr zu ihm gesagt hatte. Weil er sich aber vor seiner Familie und den Leuten der Stadt fürchtete, es bei Tag zutun, tat er es bei Nacht."*⁴¹⁶

Im dunklen Zentrum des Bildes wird der Götze dargestellt. Jener stellt einen starken Kontrast zu den roten zerfetzten Gliedmaßen. Dadurch scheint die Gestalt innen hohl zu sein. Das mächtige dunkle Haupt mit den astförmigen Hörnern steht vor dem hellen Mondlicht inmitten der Wolken. In seiner Haltung formt der Körper der Gideon-Figur das hebräische Schriftzeichen G (Gimel).⁴¹⁷

Eine weitere Darstellung zeigt "Hiob" (Abb.128). Nachdem er alles, "seine Kinder, sein Hab und Gut und seine Gesundheit" verloren hat, sagt er: *"Der Herr hat es gegeben, der*

⁴¹³ Brauer 2011, S. 134

⁴¹⁴ Brauer 2011, S. 134

⁴¹⁵ Brauer 2003, S. 114

⁴¹⁶ Brauer 2009, S. 56

⁴¹⁷ Brauer 2009, S. 56

Herr hat es genommen". Brauer möchte hier veranschaulichen, dass die Hoffnung nicht "zuletzt" stirbt sondern, dass sie überhaupt nicht stirbt. "Sie überlebt den Hoffenden."⁴¹⁸ Diese Darstellung beinhaltet dasselbe Prinzip wie schon das frühere Bild "Die schöne Leiche" (Abb.60). Denn kaum ist der Baum gefällt, blühen schon aus seinem abgehackten Stamm neue Blütenknospen und diese symbolisieren somit neue Hoffnung für Hiob.

Das Blau jener Blumen überstrahlt das Blau des Himmels. Die dunkle Gestalt Hiobs steht im Zentrum des Bildes. Im dunklen Mittelpunkt transformiert sich sein Körper durch die "juckende Krätze" die sein Körper versehrt, zu einem dekorativen prächtigen Ornament welches aus dem Hintergrund heraus strahlt. Den Körper umkreisen rote Motive, deren Definitionen im Alten Testament zu finden sind.⁴¹⁹

Im Bild "Der Turmbau zu Babel"(Abb.129) wiederholt Brauer ein Motiv, mit dem er sich schon in den siebziger Jahren beschäftigt hatte (Abb.11).

Diese Darstellung bezieht sich auf eine Textstelle im Alten Testament in der geschrieben steht: *"Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen, dessen Spitze bis an den Himmel reiche, dass wir uns einen Namen machen!"*⁴²⁰

In der Geschichte war die Idee des Turmbaus immer schon ein Mittel um Macht auszuüben. Das in der Bibel beschriebene Vorhaben einen Turm zu bauen, der bis an den Himmel reichte, misslang. Es sollte nicht so weit kommen, dass ein einziger Turm, nur eine Sprache und eine Kultur über alle anderen herrschen. Die Grundaussage dieser Textstelle ist, dass sich die Menschheit vielmehr auf vielseitige und unterschiedliche Art und Weise entwickeln soll.⁴²¹

Die grausame Szene der "Hakenkreuzigung"(Abb.130) spielt sich in einer trostlosen menschenleeren Landschaft ab. Der Hintergrund ist mit Gaskammern übersät, deren Rauch bis an den Himmel emporsteigt. Der von "Menschen gepeinigte" und von

⁴¹⁸ Brauer 2011, S. 42

⁴¹⁹ Brauer 2011, S. 42

⁴²⁰ Brauer 2011, S. 110

⁴²¹ Brauer 2011, S. 110

Hunden zerfetzte, ausgemergelte und kreidebleiche Körper ist ans Hakenkreuz geschlagen.

Die Blumen die aus dem Kopf des Hängenden wachsen und die er in seiner gefesselten Hand hält, sind tröstende Hoffnungsträger. "Die Hoffnung und der Atem bleiben bis zuletzt." Die Fetzen an seinem Körper verformen sich zu hebräischen Buchstaben und bilden den Satz: "Eli, Eli lama asabtani?" Mein Gott, warum hast du mich verlassen.

Der Hintergrund ist geteilt in zwei Hälften. Die untere mit den heißen roten und braunen Farben, versinnbildlicht das "schmerzvolle Leben". Der obere Teil beinhaltet die kalten blau-grauen Farben "jenseits des Lebens".⁴²²

"Mein Vater im Winter" (Abb.131) stellt Brauers Vater dar, der im Winter des Jahres 1944 in einem Vernichtungslager in Lettland starb. Sein Vater ist im Schnee unmittelbar vor seiner Ermordung abgebildet. Brauer schildert, dass ein österreichischer SS-Mann viel riskierte und dem vor der Gaskammer Wartenden eine Decke umwarf. Dieser ist im Bild als eine dunkle Taube auf dem Haupt seines Vaters dargestellt.

Der leicht zu erkennende gelbe Davidstern auf der Brust der Figur, verformt sich zu einer Blume die möglicherweise, trotz dieser ausweglosen Situation, wieder die Hoffnung symbolisieren könnte.

Das eingezäunte Areal ist ein zugefrorener See mit einer verwehten Schneedecke. Die Eisschicht bricht unter der blaugrünen Gestalt ein. Über dem hellen schneebedeckten Hintergrund ragt der dunkle Teil des Bildes, zu welchem die Figur und der Himmel gehören empor.⁴²³

Im Gespräch mit Tobias Natter erklärt Brauer, dass er unmittelbar nach dem schrecklichen Krieg versucht hatte die schlimmen Erfahrungen die er erlebt hatte auf "verschlüsselte Art und Weise" bildnerisch zu verarbeiten. Er dachte sich alsbald der Krieg zu Ende war, dass er nun die Chance hat dies zu machen. Jedoch wurde ihm zu jener Zeit sehr schnell bewusst, dass er es in jenem Alter noch nicht vermochte.

⁴²² Brauer 2011, S. 34

⁴²³ Brauer 2011, S. 36

Zusätzlich begriff er, dass es in einer "unverschlüsselten Art und Weise" nicht funktionieren kann. Das Bild "Mein Vater im Winter" entstand in seiner späteren Schaffenszeit im Jahre 1983, als er sich wiederholt mit jener Zeit beschäftigt hatte.⁴²⁴

In einem Interview im Jahr 2003 erwähnt Peter Huemer, dass er überwiegend in Brauers Bilder, die nicht explizit das Thema ansprechen, wie beispielsweise der Zyklus "Die Verfolgung des jüdischen Volkes" oder "Mein Vater im Schnee", den Eindruck bekommt, den Holocaust und die "Jüdische Katastrophe" zu spüren. Auch wenn in diesen eine deutlich andere Geschichte erzählt wird. Er erklärt, dass ebenso bei einem vermeintlich friedlichen Thema, die Gefahr zu lauern scheint.⁴²⁵

Für Huemer stellen unter anderem Brauers Bilder mit Szenen von "Männern im Schnee"(Abb.100; 101), in verschlüsselter Art, die "bedrohten Juden" dar.⁴²⁶

Die "Gefahr" die sich in seinen Darstellungen latent verbirgt, ist immer mit dem Holocaust verknüpft.⁴²⁷ Die Menschen die den Holocaust wenn auch nicht im "Glut-Zentrum" miterlebt hatten, formuliert der Künstler, sind für ihr Leben "gezeichnet" und können nie wieder davon loskommen. *"Das verrückt das Weltbild, das Menschenbild"*, beschreibt er, *"ich glaube, auch bei den Tätern. Und wenn jemand künstlerisch tätig ist, muss das zum Ausdruck kommen."* Brauer schildert, dass er noch nie ein Bild malte bei dem dies keine Rolle gespielt hat, obgleich jenes ein vollkommen anderes Thema veranschaulicht. Selbst in seinen ökologischen Bildern herrscht beim Künstler ein sehr "starker emotionale Zugang". *"Der bedrohte Baum wird zum bedrohten Juden"*.⁴²⁸

*"Ich war in keinem Konzentrationslager, ich habe gesehen wie man Leute stoßt und demütigt, und auch niederschlägt einmal, aber mehr nicht, ich habe nie gesehen wie man jemanden erschießt (...)Noch einmal zum Begriff 'geprägt' oder 'gezeichnet'- ohne Nazi wär ich kein 'Jud'"*⁴²⁹

⁴²⁴ Natter 2006, S. 157

⁴²⁵ Huemer im Gespräch mit Brauer 2012

⁴²⁶ Huemer 2003, S. 25

⁴²⁷ Huemer 2003, S. 25-26

⁴²⁸ Huemer 2003, S. 25

⁴²⁹ Huemer im Gespräch mit Brauer 2012

Im Gespräch mit Bernhard Böhler im Jahr 2009 erklärt Brauer, dass das "Jüdische" an ihm ohne Zweifel "in hohem Maße durch Verfolgung" verursacht wurde. *"Die Nazis haben Millionen Juden vernichtet, aber so manchen auch geschaffen und den Judenstaat gleich dazu."*⁴³⁰.

9 Resümee

*"Hinter jeder guten Geschichte - gemalt oder erzählt - steht eine Botschaft. Kunstwerke aber müssen Nachrichten nicht plakatieren, sondern geheimnisvoll verschlüsselt übermitteln."*⁴³¹

Die Grundlage seines phantastisch-realistischen Kunstschaffens, wurzelt schon in Brauers Kindheit und Jugend, noch vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs.

Brauer wuchs in einem sehr einfachen Milieu im 16. Wiener Gemeindebezirk Ottakring auf. In seinem Elternhaus erlebte er viel Liebe und Geborgenheit. Als Kind hatte er keine Bilder gesehen, denn in der Wohnung seiner Eltern waren keine vorhanden.

Sein erstes „Studio“ in dem er malte war das Fensterbrett im Erdgeschoss der Schuhmacher- Werkstatt seines Vaters. Während er ihm beim Singen jüdischer und russischer Volkslieder lauschte, beobachtete der kleine Bub die Bewegungen von Katzen die am Hof vor der Werkstatt umherstreunten und versuchte sie abzubilden.

Eine weitere wichtige Erinnerung aus seiner Kindheit war das Haus in dem er lebte, welches von Menschen bewohnt wurde, die die Phantasie des jungen Burschen entfaltetten und die Leidenschaft zu malen ankurbelten. Sie besaßen für ihn etwas Phantastisches und Realistisches zugleich. Die Erinnerungen, die er in seiner Kindheit sammelte und jene Figuren die zu jener Zeit und auch im Laufe seines weiteren Lebens auftauchten, wurden zu einem wesentlichen Element seiner späteren Kunst und seine Malerei begann durch sie „phantastisch“ zu werden.

⁴³⁰ Böhler 2009, S. 19

⁴³¹Vgl. Brauer in Böhler 2009, S. 19

Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Österreich 1938 war Brauer neun Jahre alt und verbrachte die gesamte NS-Zeit, die bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr fort dauerte, in Wien. Der Junge und seine gesamte Familie mussten der rassistischen Diskriminierung und Verfolgung unterliegen. Die Werkstatt des Vaters und jegliche Ersparnisse der Mutter wurden konfisziert. Sein Vater musste aus Wien fliehen und schaffte es bis nach Riga wo er in einem Konzentrationslager ums Leben kam.

Als der Krieg im Jahr 1945 zu Ende war, war Brauer ein Junge von sechzehn Jahren. Er war immer schon künstlerisch begabt gewesen und wollte seitdem er zurückdenken vermag Maler werden. Nach der Befreiung von der Nationalsozialistischen Herrschaft entschloss er sich an der Wiener Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz Malerei zu studieren und betrat das noch „rauchende“ Gebäude.

Dem sechzehn jährigen war es bis zu jener Zeit noch nicht möglich gewesen irgendwelche Kunstzeitschriften oder andere Kunstpublikationen zu sehen. Die einzige Kunst die er kannte war die im Kunsthistorischen Museum, welches er als Kind besuchte und Reproduktionen von Van Gogh, die bei Verwandten an der Wand hingen.

Die Geschichte der Wiener Akademie unmittelbar nach 1945 ist zugleich auch die Gründungsgeschichte der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“. Neben Arik Brauer zählen Ernst Fuchs, Anton Lehmden, Wolfgang Hutter und Rudolf Hausner zu den fünf Hauptvertretern jener Kunstrichtung. All jene waren Studenten jener Institution. Nach dem Kriegsende wirkte das Haus am Schillerplatz besonders „stilbildend“.

Die zerbombte Akademie begann sich unmittelbar nach der Befreiung des NS-Regimes zu revitalisieren. Es herrschte eine sieben Jahre lange Kulturpause. Zuallererst mussten die Entnazifizierungen durchgeführt, ein neues Organisationsgesetz und eine Neupositionierung diskutiert werden. Diese Zeit wird meistens als die "Stunde- Null" bezeichnet.

Diese Ausgangssituation war der Nährboden für die Formung jener Stilrichtung der Brauer angehörte. Die „Wiener Schule des phantastischen Realismus“ scheint ein Phänomen zu sein, das nur unter den damaligen Umständen entstehen konnte.

Anfangs studierte Brauer für zwei Semester bei Professor Robin Christian Andersen. Er erkannte jedoch schon sehr bald dass dieser reglementierte Unterricht nicht das Richtige für ihn war und so wurde er anschließend von seinem Kollegen Ernst Fuchs darauf aufmerksam gemacht, zu Albert Paris Güterslohs Meisterschule zu wechseln, wo Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden zu Brauers bedeutenden Mitschülern wurden. In Güterslohs "Turmatelier" studierte Brauer fünf Jahre lang von 1946 bis 1951.

Das Turmatelier war gewissermaßen die „Geburtsstätte“ der „Wiener Schule des phantastischen Realismus“. Denn dort formierte sich anschließend die Kerngruppe der Phantasten. Gütersloh gewährte ihnen die künstlerische Freiheit die sie benötigten und ermutigte sie den Weg zu sich selbst zu finden und ihren eigenen persönlichen Malstil zu entfalten. Die „Wiener Schule des phantastischen Realismus“ wurde neben Brauer gemeinsam mit Fuchs, Hausner, Lehmden und Hutter begründet.

Sie war jedoch keine Schule im herkömmlichen Sinn und tatsächlich kam es auch nie zu einer sogenannten Gründung, da weder ein Manifest geschrieben wurde noch Dogmen herrschten an denen die Maler gebunden waren. Zu jener Zeit hätte solches auch keinesfalls funktionieren können. Es war den jungen Studenten an der Akademie der bildenden Künste in Wien, einfach passiert. Der Phantastische Realismus war ein Zusammenschluss gleichgesinnter junger Maler mit ähnlichen Intentionen zu einer bestimmten Zeit, in ein und derselben Umgebung und unter bestimmten historischen Voraussetzungen. Die Diskussion über die Begriffsprägung "Wiener Schule des Phantastischen Realismus" hielt über Jahre an und wurde in Folge von dem Kunstkritiker namens Johann Muschik in den 60er Jahren, mit anschließender Zufriedenheit der Künstler, durchgesetzt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der durch das NS-Regime verursachten Kulturpause, hielt die Abstrakte Kunst mit einer „revolutionären Allüre“ Einzug in die

deutschsprachigen Länder. Viele Studenten hatten sie mit großem Interesse aufgenommen. Ausgenommen von den „Abstrakten“, die anfangs auf Widerstand bei vielen Professoren trafen, aber bald jedoch schon bei einer jungen Kritiker-Generation Unterstützung fanden, etablierte sich gleichlaufend dazu im Jahr 1946, eine Gruppe von jungen Künstlern die ausgehend vom Surrealismus eine meisterhafte, figurative Malerei schaffte. Brauer hatte schon sein ganzes Leben das Bedürfnis nach einer erzählenden, figurativen Malerei gehabt und schloss sich mit ein paar anderen jungen Studenten zusammen, die genauso empfanden wie er und eine entgegengesetzte Haltung zur damals vorherrschenden Abstrakten Malerei hatten. Sie schwammen sozusagen gegen den damaligen Strom. Er war sich im Klaren, dass sie dadurch nicht dem „Mainstream“ angehörten und blieb trotzdem seiner Linie treu. Das Grundproblem zu jener Zeit war nicht das Figurative in ihrer Malerei, sondern die Tatsache, dass sie stark an die altmeisterliche Technik orientiert waren und dies als Erstarrung empfunden wurde. Trotzdem hatten die Phantasten mit dieser Auffassung von Malerei Erfolg und immerzu ein Publikum gehabt.

Von den meisten Aktivitäten der jungen Malergruppe hielt sich Brauer größtenteils immer im Hintergrund. Er war ein 21 Jahre junger Student als er im Sommer des Jahres 1950, noch während der Studienzeit bei Gütersloh, zum ersten Mal Paris mit dem Fahrrad bereiste. Anschließend fuhr er durch Europa und durch Afrika.

Im Jahr 1951 beteiligte sich der junge Maler an der, von Ernst Fuchs gegründeten, Ausstellung der "Hundsgruppe", jedoch gleichsam wie in der Gemeinschaftsausstellung des Art Clubs zwei Jahre zuvor, machte er dies sehr zurückhaltend.

Während seine Weggefährten Ernst Fuchs und Anton Lehmden ihren Stil schon sehr frühzeitig ergründet hatten und für den Betrachter den Anschein machen in ihrer Kunst schon im Laufe ihrer Studienzeit fertig entwickelt zu sein, hat sich Brauers langsamer entfaltet. Es ist nur im Ansatz in seinen frühen Werken zu erkennen, was seine Kunst seit etwa dem Ende der fünfziger Jahre charakterisiert.

Im Zuge seiner Studienzeit an der Akademie orientierte sich Brauer sehr stark an die Alten Meister Pieter Brueghel und Hieronymus Bosch und studierte ihre Werke mit

großer Sorgfalt. Zu jener Zeit beschäftigte er sich sehr intensiv mit der erlebten Kriegszeit und versuchte sie auf altmeisterliche Manier in seinen Werken zu verarbeiten. Er erkannte jedoch sehr bald, dass er zu jung und unerfahren war um diese Thematik adäquat darstellen zu können und zusätzlich, dass dies auf unverschlüsselte Art und Weise auch gar nicht möglich sei.

Die große phantastische Welt seiner Kunst fand Brauer schon in Kindesjahren in sich angelegt. Doch erst nachdem er all die Länder bereiste zu denen er sich verbunden gefühlt hatte und in denen er auch teilweise einige Zeit verweilte, war es ihm möglich durch die Erfahrungen dort, gepaart mit seinen wertvollen Erinnerungen und Vorstellungen seiner Kindheit, diese phantastische Welt wie er sie wahrnahm bildnerisch dazustellen und zu seinem eigenen persönlichen Stil zu finden.

Kunst und Leben verschmelzen in Brauers Welt ineinander und gehören zu seinem Alltag. Alles was er erlebt, angreift und ansieht avanciert augenblicklich zu einem wesentlichen Grundelement in seinem künstlerischen Schaffen. Es herrscht keine Trennungslinie zwischen Kunst und Leben, denn Brauer existiert in jenem "paradiesischen" Kosmos den er malt.

Retrospektiv deduziert der Künstler, dass sein Entwicklungsweg aus "Sieben-Jahres-Zyklen" aufgebaut ist. Er stellt fest, dass sich der erste Zyklus aus sieben Jahren Nazi-Regime seiner Kindheit, anschließend der zweite aus sieben Jahren Studienzeit an der Wiener Akademie und schlussendlich der dritte aus seinen sieben Wanderjahren zusammensetzt.

Werden nun die einzelnen künstlerischen Entwicklungsphasen Brauers durchleuchtet, so ist es tatsächlich möglich sein malerisches Werk in einzelnen Zyklen zu unterteilen. Seine Entwicklung hat sich überaus homogen entfaltet. Jene drei "Werkgruppen" die herausstechen, verlaufen ohne jeglichen Bruch einheitlich und kohärent ineinander. Daher scheint eine strikte Zerlegung in Gruppen nicht absolut adäquat zu sein.

Das Jahrzehnt zwischen 1946 und 1956 würde als die erste Gruppe seines künstlerischen Schaffens gezählt werden. Dies könnte als eine "Brauer avant Brauer"-

Phase betrachtet werden, die sich ab dem Beginn seines Studiums bei Gütersloh bis zu der Rückreise seines zweijährigen Israel Aufenthaltes nach Wien, vollstreckt.

Die zweite Werkgruppe umfasst die Jahre von 1956 bis zirka 1962. Im Laufe dieser Zeit lebt der Künstler sechs Jahre in Paris wo er seine ersten Erfolge feiert und seine Karriere als Maler entkeimt. Ab dem Jahr 1963 kann man den Beginn der dritten Gruppe ansetzen, im Zuge dessen sich seine Malerei in all ihren Facetten entwickelt hat.

Obgleich sich seine künstlerische Entwicklung in drei Phasen unterteilen lässt, verlaufen jene einheitlich und in sich geschlossen. Sein Stil hat sich über die Jahre auf homogene Weise, langsam und regelmäßig entfaltet und lässt keine Stilbrüche erkennen.

Brauer verfasste einige Schriften in denen er die unterschiedlichen praktischen Beschäftigungen seiner Kunst mit dem Leser teilt. Er deckt alle Geheimnisse auf und legt den Blick auf eine aufwendige Technik frei, die unerwartet einfach und machbar anmutet.

Sehr detailliert erklärt er seine komplizierten Malverfahren, und schildert sowohl die praktische als auch die mentale Herangehensweise seiner Malerei. "Der rote Schmetterling und der Teufel über dem Dach" und die "Anleitung zur Schichtenmalerei" sind zwei davon. Mit diesen Illustrationen will er dem Leser einen Einblick in seine Maltechnik gewähren und ihn anschließend dazu ermuntern, selbst einmal versuchen ein Bild zu malen.

Das Alte Testament ist neben Krieg und Umweltproblematik eines der drei Grundsjets in Brauers Schaffen. Die jüdische Religion ist ein zentrales Thema, das sich wie ein Roter Faden durch sein gesamtes künstlerisches Werk zieht.

In seinen Bildern kommen immer wieder Geschichten und Figuren aus der Bibel vor. Er deutet darauf hin, dass seine Malerei keine rein dekorative, sondern eine erzählende sei. Um sich diese Geschichten in all ihren Details und Schichten erzählen zu lassen, sei es notwendig sich die Zeit zu nehmen um genau hinzusehen.

Brauer bringt oftmals seine Haltung gegenüber seinem Glauben zum Ausdruck und schildert, dass das Alte Testament ein Grundelement seiner Kultur sei, da es teilweise die jüdische Geschichte beschreibt und auch die Wunder und die Phantastereien die darin erzählt werden seinem Kunstverständnis sehr entgegenkommen. Für ihn persönlich ist die Bibel "Phantastischer Realismus" in Worten gefasst.

Er ist folglich, nicht religiös im Sinne irgendwelcher Konfessionen, vielmehr fasziniert ihn der "Phantastische Realismus" der in Kombination von Historie und Erfindung aufflammt.

Aufgrund seiner Liebe zur Bibel, zum jüdischen Volk und zum Land Israel, die tief in seinem Unterbewusstsein und in seiner "Phantasie" verwurzelt ist, begreift er, dass er bewusst oder unbewusst immer biblische Gestalten gemalt hatte und sie ihm zu "Urjuden" gerieten.

Brauer beschreibt, dass er aufgrund seiner Biographie nie von der "jüdischen Katastrophe" losgekommen ist. Das "Jüdische" in ihm, erklärt er, ist durch die "Verfolgung" während des Nazi-Regimes, verursacht worden. Neben dem Zweiten Weltkrieg, durchlebte er zusätzlich auch andere Kriege, wie beispielsweise den am Jom Kippur- Feiertag in Israel. Dieses Miterleben prägte ihn und wirkte sich nachhaltig auf sein künstlerisches Schaffen aus. Er wurde zum "Judenmaler" wie er sich selbst einmal bezeichnete.

Diese Erinnerung an jene vergangenen Geschehnisse und die Gefahr die sie umgibt, sind selbst in jenen Bildern in verschlüsselter Art wieder zu entdecken, die auf dem ersten Blick den Anschein machen nichts mit dem Thema zu tun zu haben.

Jedoch, obwohl in seinen Bildern meistens etwas Bedrohliches anmutet, ist auch immer, trotz den widrigsten Umständen, die Hoffnung gegenwärtig. Diese wird in seinen Bildern durch reichhaltige Symbolik wie beispielsweise Blumen und Pflanzen die aus der Trostlosigkeit heraus sprießen, versinnbildlicht. Arik Brauer ist gegen die herkömmliche Auffassung, dass die Hoffnung "zuletzt" stirbt. In seinen Darstellungen stirbt sie nie.

Er ist ein Künstler der sich dem Sprachmittel des Wiener phantastischen Realismus bedient um wichtige komplexe Themen anzusprechen und mit dessen Hilfe, anstatt sie zu plakatieren, in einer besonderen, sensiblen Art und Weise verschlüsselt wiedergibt. Arik Brauer setzt seine erzählerische Malweise gezielt ein um tragische, schwere Ereignisse zu visualisieren und sie in das Zeitlose zu transferieren. Durch seine gemalten Darstellungen wird der Künstler zu einem Botschafter.

10 Literaturverzeichnis

Böhler 2009

Bernhard A. Böhler, Arik Brauer im Gespräch mit Bernhard A. Böhler, in: Arik Brauer, Phantastischer Realismus. Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum, Kat. Ausst., Wien, 18. März bis 20. Juni 2009

Brauer 1979

Arik Brauer, Illustrationen. Die Pessach-Haggada, München Zürich, 1979

Brauer 1983

Arik Brauer, Warum malt der Mensch, in: Walter Schurian (Hrsg.), Arik Brauer: Das Runde fliegt. Texte, Lieder, Bilder, München 1983, S. 13-32

Brauer 1983a

Arik Brauer, Besser violett geträumt als grau gedacht, in: Walter Schurian (Hrsg.), Arik Brauer: Das Runde fliegt. Texte, Lieder, Bilder, München 1983, S. 43-53

Brauer 1984 I, II, III

Arik Brauer, Werkverzeichnis Band I-III, Dortmund 1984

Brauer 1990

Arik Brauer, Diverse Erinnerungen, in: Die Phantasten. Brauer Fuchs Hausner Hutter Lehmden, Kat. Ausst., Künstlerhaus Wien, 1990

Brauer 2003

Arik Brauer, Brauer. Schieß nicht auf die blaue Blume!, Kunsthaus Wien, 11. September 2003 - 18. Januar 2004

Brauer 2006

Arik Brauer, Die Farben meines Lebens. Erinnerungen, Wien 2006

Brauer 2008

Arik Brauer, Arik Brauer, Verlag Christian Brandstätter, Wien-München, 2008

Brauer 2009

Arik Brauer, Phantastischer Realismus. Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum, Kat. Ausst. Wien, 18. März bis 20. Juni 2009

Brauer 2011

Arik Brauer, Arik Brauer. Museum und Sammlung, Wien 2011

Brauer Film-Dokumentation 2012

Arik Brauer, Künstlerportait. Arik Brauer-Eine Jugend in Wien, Film-Dokumentation, 2012

Breicha 1981

Otto Breicha (Hrsg.), Der Art Club in Österreich, Wien-München 1981

Breicha 2003

Otto Breicha, Aber was heißt da schon "grotesk"?! , in: Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2003, S. 15-17

Denk 2003

Wolfgang Denk, Das große Aufatmen. Der Art Club - seine Künstler, seine Folgen, in: Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2003, S. 8-15

Eisenberg 2009

Paul Chaim Eisenberg, Grüßwort, in: Arik Brauer, Phantastischer Realismus.

Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum, Kat. Ausst., Wien, 18. März bis 20. Juni
2009

Flemming 1984

Hanns Theodor Flemming, Nachwort, in: Arik Brauer. Werkverzeichnis Band III der
Normalausgabe in drei Bänden, Dortmund 1984, S. 237-285

Fuchs 1978

Ernst Fuchs, Im Zeichen der Sphinx. Schriften und Bilder. München 1978

Fuchs 1981

Ernst Fuchs, Für uns vom surrealistischen Flügel, in: Otto Breicha (Hrsg.), Der Art Club
in Österreich, Wien-München 1981, S. 38-39

Fuchs 2001

Ernst Fuchs, Phantastisches Leben. Erinnerungen, Berlin 2001

Gratzer 2008

Katinka Gratzer, Zur Genese des Begriffes "Wiener Surrealismus" und "Wiener
Schule des Phantastischen Realismus", in: Phantastischer Realismus. Arik Brauer, Ernst
Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Kat. Ausst., Wien 2008, S.
202-213

Gratzer 2008

Katinka Gratzer, Künstlerbiographien. Albert Paris Gütersloh, in: Phantastischer
Realismus. Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton
Lehmden, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 230

Grünewald 1979

Hans Isaac Grünewald, Vorwort, in: Arik Brauer, Illustrationen. Die Pessach-Haggada, München Zürich, 1979, S. 4-7

Gütersloh 1945

Albert P. Gütersloh, Curriculum vitae, in: Reinhard Tötschinger (Hrsg.), Albert Paris Gütersloh. Briefe an Milena (1932-1970), St. Pölten 1980

Gütersloh 1964

Albert Paris Gütersloh, Zum Geleit, in: Wieland Schmied, Malerei des phantastischen Realismus. Die Wiener Schule. Wien 1964, S. 7-12

Habarta im Gespräch mit Brauer 1995

Gerhard Habarta, Interview von Gerhard Habarta mit Arik Brauer, Wien, 1995, in: <http://oaw.mediathek.at/treffer/atom/05576F70-10C-0011C-00000A70-055696E8/>

Habarta 1996

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

Habarta 2001

Gerhard Habarta, Das Einhorn zwischen den Brüsten der Sphinx, Graz 2001

Habarta 2003

Gerhard Habarta, Der Art Club - 50 Jahre danach, in: Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2003, S. 22-134

Hakel 1964

Hermann Hakel, Gespräche mit den Künstlern. Erich Brauer, in: Wieland Schmied, Malerei des phantastischen Realismus. Die Wiener Schule. Wien 1964

Hocke 1990

Gustav René Hocke, Zwischen Traum und Hoffnung.

in: Die Phantasten. Brauer Fuchs Hausner Hutter Lehmden, Kat. Ausst., Künstlerhaus Wien, 1990

Hornung 1995

Ela Hornung, "Trümmerfrauen" und Wohlfahrtsstaat. Wirtschaft und Soziales, in: Kat. Ausst., Schallaburg 1995

Huemer 2003

Peter Huemer, Arik Brauer im Gespräch mit Peter Huemer, am 20. Juni 2003, in: Brauer. Schieß nicht auf die blaue Blume!, Kunsthaus Wien, 11. September 2003 - 18. Januar 2004, S. 13-29.

Huemer im Gespräch mit Brauer 2012

Peter Huemer, Peter Huemer im Gespräch mit Arik Brauer, im Stadttheater Walfischgasse, 18. 11. 2012

Hutter 1986

Heribert Hutter, Apokalyptisches Reden „Der Fall Gütersloh“, in: Jeremy Adler (Hrsg.), Allegorie und Eros. Texte von und über Albert Paris Gütersloh, München 1986

Klamper 1990

Elisabeth Klamper, Zur politischen Geschichte der Akademie der bildenden Künste 1918 bis 1948. Eine Bestandsaufnahme,
in: Seiger/ Lunardi/ Populorum, Im Reich der Kunst, Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik. 1990. S. 5-64

Kohlbauer-Fritz 2006

Gabriele Kohlbauer-Fritz, Tafelteil. Bildbeschreibungen von Gabriele Kohlbauer-Fritz,
in: Phantastisches. Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser, Kat. Ausst., Wien 2006/2007, S. 46-136

Landesmann im Gespräch mit Brauer 2009

Peter Landesmann im Gespräch mit Arik Brauer. Kindheit und Jugend, 19. Mai 2009,
In: <http://jioeh.blogspot.co.at/2009/06/9-vo-19-mai-2009-arik-brauer.html>

Mrazek 1990

Wilhelm Mrazek, Malerei zwischen Traum und Wirklichkeit,
in: Die Phantasten. Brauer Fuchs Hausner Hutter Lehmden, Kat. Ausst., Künstlerhaus
Wien, 1990

Muschik 1974

Johann Muschik, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, Wien 1974

Natter 2006

Tobias G. Natter im Gespräch mit Arik Brauer „Ich bin als Phantast geboren“, in:
Phantastisches. Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und
Friedensreich Hundertwasser, Kat. Ausst., Wien 2006/2007, S. 154-161

Nierhaus 1990

Irene Nierhaus, Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische
Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der
vierziger Jahre,
in: Seiger/ Lunardi/ Populorum, Im Reich der Kunst, Die Wiener Akademie der
bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik. 1990. S. 65-158

Radax-Ziegler 1988

Senta Radax-Ziegler, Labyrinth der Liebe. Albert Paris Gütersloh und Milena Hutter,
Wien 1988

Restany 1975

Pierre Restany, Die Geschichte der Verfolgung des Jüdischen Volkes. Ein Zyklus von
sieben Bildern von Brauer. Kommentar zum Kommentar, Wien 1975 in: Brauer
Retrospektive. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kat. Ausst., Glarus/Schweiz
1979, S. 43-44

Scheufele 1990

Theodor Scheufele und Walter Schurian, Die fünf Phantasten aus Wien. Eine Chronologie,

in: Die Phantasten. Brauer Fuchs Hausner Hutter Lehmden, Kat. Ausst., Künstlerhaus Wien, 1990

Schmied 1964

Wieland Schmied, Malerei des phantastischen Realismus. Die Wiener Schule

in: Malerei des phantastischen Realismus. Die Wiener Schule. Wien 1964

Schmied 1971

Wieland Schmied, Brauer. Essay von Wieland Schmied. Monographie mit Werkkatalog, Wien 1971

Schmied 2003

Wieland Schmied, Eine Utopie, die nur 15 Monate währte. Erinnerungen an den Art Club, in:., Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2003, S. 17-22

Schoeller 2008

Katharina Schoeller, Chronologie des Magischen, Phantastischen und Surrealen im 20. Jahrhundert. Eine Auswahl wichtiger Ereignisse in Österreich, Europa und den USA, in: Phantastischer Realismus. Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Kat. Ausst., Wien 2008, S. 215-225

Schurian 1983

Walter Schurian (Hrsg.), Arik Brauer: Das Runde fliegt. Texte, Lieder, Bilder, München 1983

Smola 2008

Franz Smola, Erzähler und Mythenbildner. Die Phantastischen Realisten und ihre Frühen Bildthemen, in: Phantastischer Realismus. Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Kat. Ausst., Wien 2008, S 19-31

Spera 2008

Danielle Spera, Interview mit Arik Brauer. NU sprach mit dem Universalkünstler über kommunistische Jugendlieder, feige Nazis und Antisemitismus in Wien, Zeitschrift NU, Ausgabe Nr. 34, 12/2008, S. 6-13

Steinkellner 2008

Ernst Steinkellner, Brauer im Schnee, in: Arik Brauer, Verlag Christian Brandstätter, Wien-München, 2008

Wagner 1967

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967

Wawra im Gespräch mit Brauer 2008

Alexandra Wawra, Gespräch mit Arik Brauer, Wien, 26. 3. 2008

Ausstellungskataloge:**Kat. Ausst., Schallaburg 1995**

Gerhard Jagschitz/ Stefan Karner (Hrsg.), Menschen nach dem Krieg. Schicksale 1945-1955, Kat. Ausst., Schloss Schallaburg 1995, Innsbruck 1995

Kat. Ausst., Wien 1990

Die Phantasten. Brauer Fuchs Hausner Hutter Lehmden, Kat. Ausst., Künstlerhaus Wien, 1990

Kat. Ausst., Krems 2003

Wolfgang Denk (Hrsg.), Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, 8. Juni bis 7. September 2003

Kat. Ausst., Wien 2006/2007

Tobias G. Natter (Hrsg.), Phantastisches. Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser, Kat. Ausst., Jüdisches Museum Wien, 11. Oktober 2006 bis 14. Januar 2007, München 2006

Kat. Ausst., Wien 2008

Agnes Husslein Arco (Hrsg.), Phantastischer Realismus. Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Kat. Ausst., Belvedere, 20. Mai bis 14. September 2008, Wien 2008

Kat. Ausst., Wien, Juni 2009

Arik Brauer, Phantastischer Realismus. Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum, Kat. Ausst. Wien, 18. März bis 20. Juni 2009

11 Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Brauer 1984 I, S. 40

Abb.2: Brauer 1984 I, S. 41

Abb.3: Brauer 1984 I, S. 80

Abb.4: Brauer 1984 I, S. 194

Abb.5: <http://www.nwerle.at/bosch.htm> (10.10.2012)

Abb.6: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 200

Abb.7: Brauer 2008, S. 10

Abb.8: Brauer 1984 I, S. 33

Abb.9: Brauer 1984 I, S. 11

Abb.10: Brauer 1984 I, S. 29

Abb.11: Brauer 1984 II, S. 173

Abb.12: Brauer 1984 III, S. 49

Abb.13: http://www.horstbierbuesse.de/39_Manierismus-06.html (23.1.2013)

Abb.14: Brauer 1984 III, S. 26-27

Abb.15: <http://www.meisterwerke-online.de/gemaelde/pieter-bruegel/459/die-kinderspiele.html> (10.10.2012)

Abb.16: Brauer 1984 I, S. 24

Abb.17: Brauer 1984 I, S. 27

Abb.18: Brauer 1984 I, S. 20-21

Abb.19: Brauer 1984 I, S. 22-23

Abb.20: Brauer 2008, S. 11

Abb.21: Brauer 2008, S. 11

Abb.22: Brauer 2008, S. 14

Abb.23: Brauer 2008, S. 27

Abb.24: Brauer 1984 I, S. 243

Abb.25: http://www.beyars.com/objmedia/b250-h250-max-lupe/d5/0304_7d05.jpg
(23.1.2013)

Abb.26: Brauer 1984 I, S. 254-255

Abb.27: <http://www.infeld.at/index.php?id=98>

Abb.28: Brauer 1984 II, S. 64

Abb.29: Brauer 1984 I, S. 48-49

Abb.30: Brauer 1984 I, S. 50-51

Abb.31: Brauer 1984 I, S. 53

Abb.32: Brauer 1984 I, S. 55

Abb.33: Brauer 1984 I, S. 56-57

Abb.34: Brauer 1984 I, S. 61

Abb.35: Brauer 1984 I, S. 89

Abb.36: Brauer 1984 I, S. 86-87

Abb.37: Brauer 1984 I, S. 73

Abb.38: Brauer 1984 I, S. 84

Abb.39: Brauer 1984 I, S. 76-77

Abb.40: Brauer 1984 I, S. 109

Abb.41: http://www.arcadja.com/auctions/en/brauer_erich/artist/3748/ (10.10. 2012)

Abb.42: Brauer 1984 I, S. 116

Abb.43: Brauer 1984 I, S. 117

Abb.44: Brauer 1984 I, S. 125

Abb.45: Brauer 1984 I, S. 124

Abb.46: Brauer 1984 I, S. 128

Abb.47: Brauer 1984 I, S. 71

Abb.48: Brauer 1984 I, S. 154

Abb.49: Brauer 1984 I, S. 153

Abb.50: Brauer 1984 I, S. 153

Abb.51: Brauer 1984 I, S. 155

Abb.52: Brauer 1984 I, S. 154

Abb.53: Brauer 1984 I, S. 154

Abb.54: Brauer 1984 I, S. 152

Abb.55: Brauer 1984 I, S. 152

Abb.56: Brauer 1984 I, S.153

Abb.57: Brauer 1984 I, S. 149

Abb.58: Brauer 1984 I, S. 156

Abb.59:[http://www.artbible.net/1T/Exo0211_Escape_call/pages/20%20ERNST%20FU
CHS%20MOSES%20VOR%20DEM%20BRENNENDEN%20DORNBUSCH.htm](http://www.artbible.net/1T/Exo0211_Escape_call/pages/20%20ERNST%20FU
CHS%20MOSES%20VOR%20DEM%20BRENNENDEN%20DORNBUSCH.htm)
(23.1.2013)

Abb.60: Brauer 1984 I, S. 123

Abb.61: Brauer 1984 I, S. 133

Abb.62: Brauer 1984 II, S. 85

Abb.63: Brauer 1984 I, S. 142-143

Abb.64: Brauer 1984 I, S. 169

Abb.65: Brauer 1984 I, S. 183

Abb.66: http://srv027.pixpack.net/20080526131237893_lresxkoxmx.jpg

Abb.67: Brauer 1984 I, S. 189

Abb.68: Brauer 1984 I, S. 186-187

Abb.69: Brauer 1984 I, S. 199

Abb.70: Brauer 1984 I, S. 230-231

Abb.71: Brauer 1984 I, S. 214

Abb.72:<http://www.palaiskinsky.com/de/kuenstlerindex/objekt/?AukNr=77&KatNr=0106&Kuenstler=Brauer+Arik&meist=80.000> (10.10.2012)

Abb.73: Brauer 1984 I, S. 219

Abb.74: Brauer 1984 I, S. 226-227

Abb.75:<http://www.palaiskinsky.com/de/kuenstlerindex/objekt/?AukNr=65&KatNr=0520&Kuenstler=Brauer+Arik&meist=32.000> (10.10.2012)

Abb.76: Brauer 1984 I, S. 256-257

Abb.77: http://www.arcadja.com/auctions/en/brauer_erich/artist/3748/ (10.10.2012)

Abb.78: <http://www.reisser-kunstpostkarten.de/index.asp?aid=1282> (10.10.2012)

Abb.79: <http://www.reisser-kunstpostkarten.de/index.asp?aid=1280> (10.10.2012)

Abb.80: Brauer 1984 II, S. 120-121

Abb.81: Brauer 1984 II, S. 124-125

Abb.82: Brauer 1984 II, S. 131

Abb.83: Brauer 1984 II, S. 119

Abb.84: <http://www.reisser-kunstpostkarten.de/index.asp?aid=1279> (10.10.2012)

Abb.85: Brauer 1984 II, S. 130

Abb.86: Brauer 1984 II, S. 97

Abb.87: Brauer 1984 II, S. 227

Abb.88: Brauer 1984 II, S. 188

Abb.89: Brauer 1984 II, S. 188

Abb.90: Brauer 1984 II, S. 231

Abb.91: Brauer 1984 II, S. 230

Abb.92: Brauer 1984 II, S. 272

Abb.93: Brauer 1984 II, S. 155

Abb.94: Brauer 1984 II, S. 273

Abb.95: Brauer 1984 II, S. 118

Abb.96: Brauer 1984 II, S. 95

Abb.97: Brauer 1984 II, S. 122-123

Abb.98: Brauer 1984 II, S. 88

Abb.99: Brauer 1984 II, S. 90-91

Abb.100: Brauer 2008, S. 73

Abb.101: Brauer 2008, S.73

Abb.102: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 101
Abb.103: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 103
Abb.104: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 105
Abb.105: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 107
Abb.106: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 109
Abb.107: Kat. Ausst., Wien 2008, S. 111
Abb.108: Brauer 1984 III, S. 99
Abb.109: Brauer 1984 III, S. 104
Abb.110: Brauer 1984 III, S. 100
Abb.111: Brauer 1984 III, S. 102
Abb.112: Brauer 1984 III, S. 110
Abb.113: Brauer 1984 III, S. 112
Abb.114: Brauer 1984 III, S. 169
Abb.115: Brauer 1984 III, S. 170
Abb.116: Brauer 1984 III, S. 171
Abb.117: Brauer 1984 III, S. 132
Abb.118: Brauer 1984 III, S. 131
Abb.119: Brauer 1984 III, S. 213
Abb.120. Brauer 1984 III, S. 211
Abb.121. Brauer 1984 III, S. 212
Abb.122. Brauer 1984 III, S. 212
Abb.123. Kat. Ausst., Wien, Juni 2009, S. 61
Abb.124. Brauer 2011, S. 17
Abb.125. Brauer 2003, S. 114
Abb.126. Kat. Ausst., Wien, Juni 2009, S. 57
Abb.127. Kat. Ausst., Wien, Juni 2009, S. 73
Abb.128. Brauer 2011, S. 110
Abb.129. Brauer 2011, S. 35
Abb.130. <http://e-motion-artspace.net/e-motionArtspace61/phantastisch.htm>

12 Abbildungen

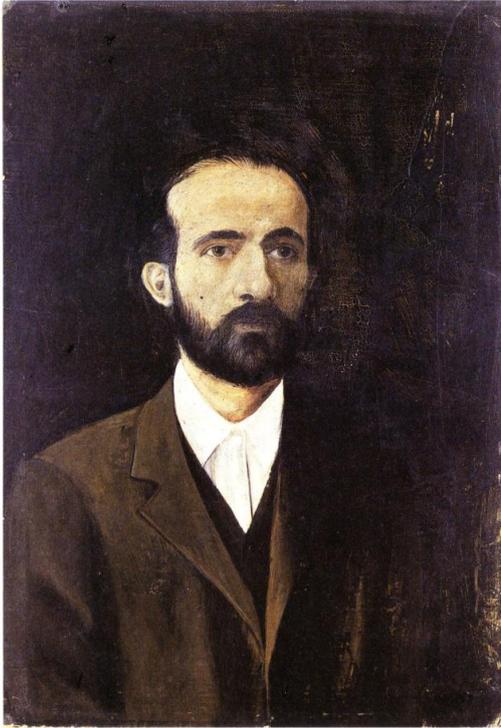


Abb.1. Arik Brauer, **Mein Vater**, Wien 1950, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 26 x 28 cm, Privatbesitz

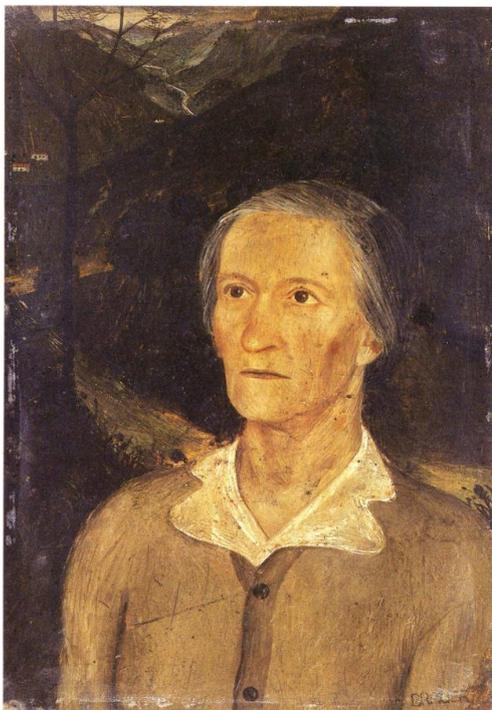


Abb.2. Arik Brauer, **Meine Mutter**, Wien 1950, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 23x 15 cm, Privatbesitz



Abb. 3. Arik Brauer, **Frau im Mückensumpf**, Wien 1957-58, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 44 x 59 cm, Privatbesitz



Abb.4. Arik Brauer, **Der Rote Schmetterling**, Israel 1962, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 80 x 65 cm, Privatbesitz



Abb.5. Hieronymus Bosch, **Altar des Jüngsten Gerichts**, um 1500, Öl auf Holz, Akademie der bildenden Künste in Wien



Abb.6. Anton Lehmden, **Sommer und Winter** (Phantastische Küstenlandschaft), 1951, Öl auf Hartfaserplatte, 29 x 54 cm, Privatbesitz

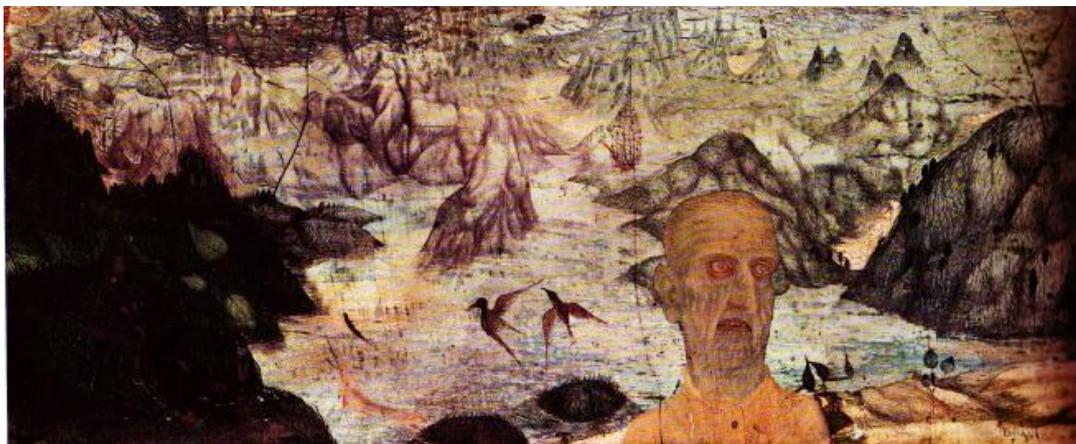


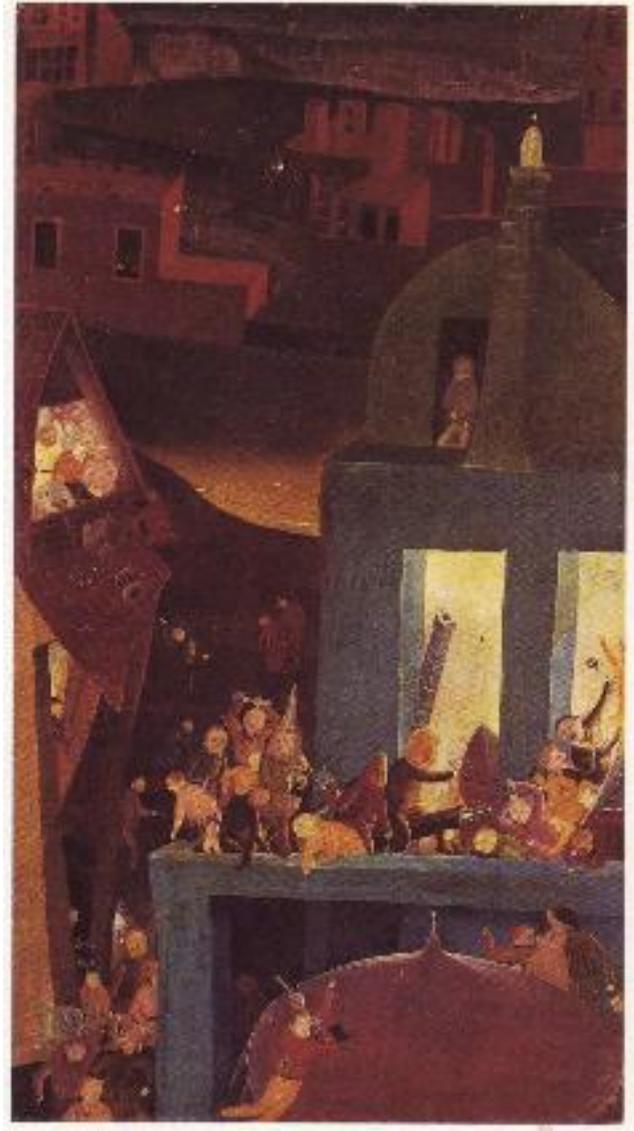
Abb.7. Arik Brauer **Kleine grüne Landschaft**, Wien 1946/54, Öl auf Platte, 13 x 35 cm, Privatbesitz



Abb.8. Aik Brauer, **Große Österreichische Landschaft**, Wien 1946-54, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 110 x 140 cm, Privatbesitz



links: Abb.9. Arik Brauer, **Holzfüller**, Wien 1946-54, Öl auf Sperrholz mit Kreidegrund, 122 x 44 cm, Privatbesitz



rechts: Abb.10. Arik Brauer, **Bergbautriptychon**, Wien 1946-54, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 70 x 60 cm, Privatbesitz



Abb.11. Arik Brauer, **Turmbau zu Babel**, 1972, Wien 1972, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 70 x 60 cm, Privatbesitz

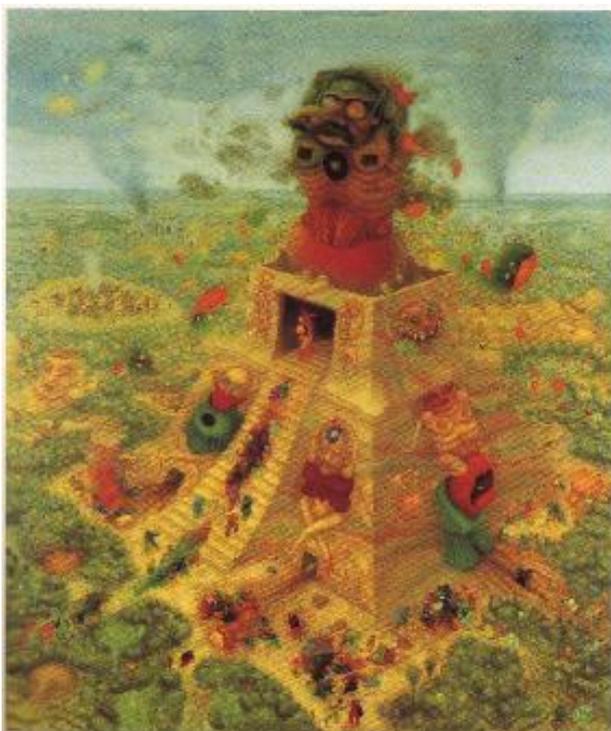


Abb.12. Arik Brauer, **Die nackte Gewalt**, Wien 1977, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißbleim (Polyvinyl), 200 x 180 cm, Privatbesitz



Abb.13. Pieter Bruegel der Ältere, **Turmbau zu Babel**, 1563
Öl auf Eichenholz, 114 x 155 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

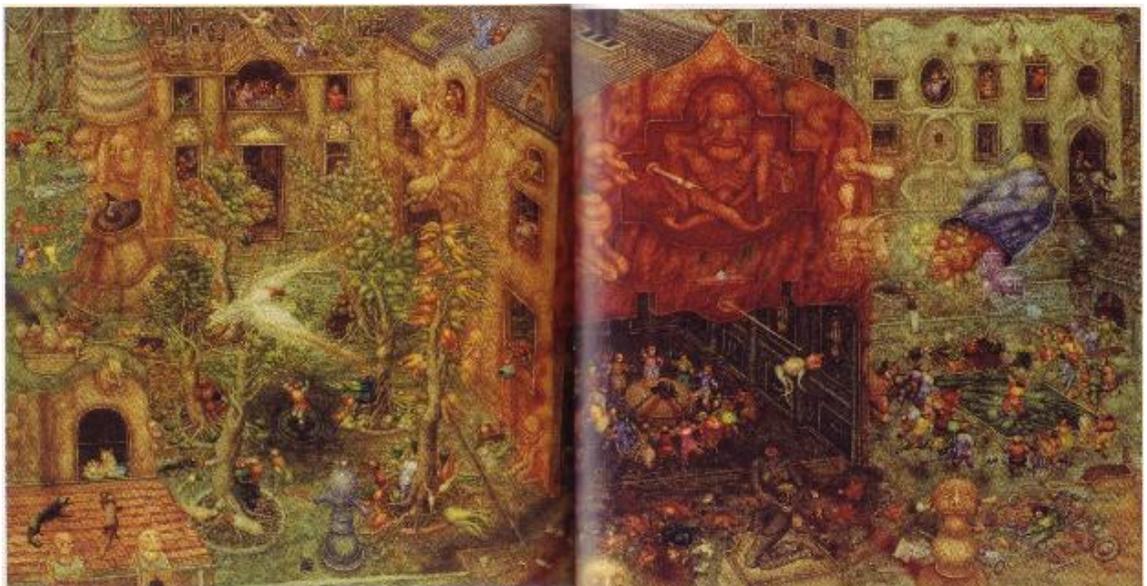


Abb.14. Arik Brauer, **Die guten und die bösen Spiele**, Wien 1976, Gouache auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 105 x 200 cm, Privatbesitz



Abb.15. Pieter Bruegel der Ältere, **Kinderspiele**, 1560, Öl auf Holz, 118 x 161 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



Abb.16. Arik Brauer, **Die Schlucht**, Wien 1946-54, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 50 x 18 cm, Privatbesitz

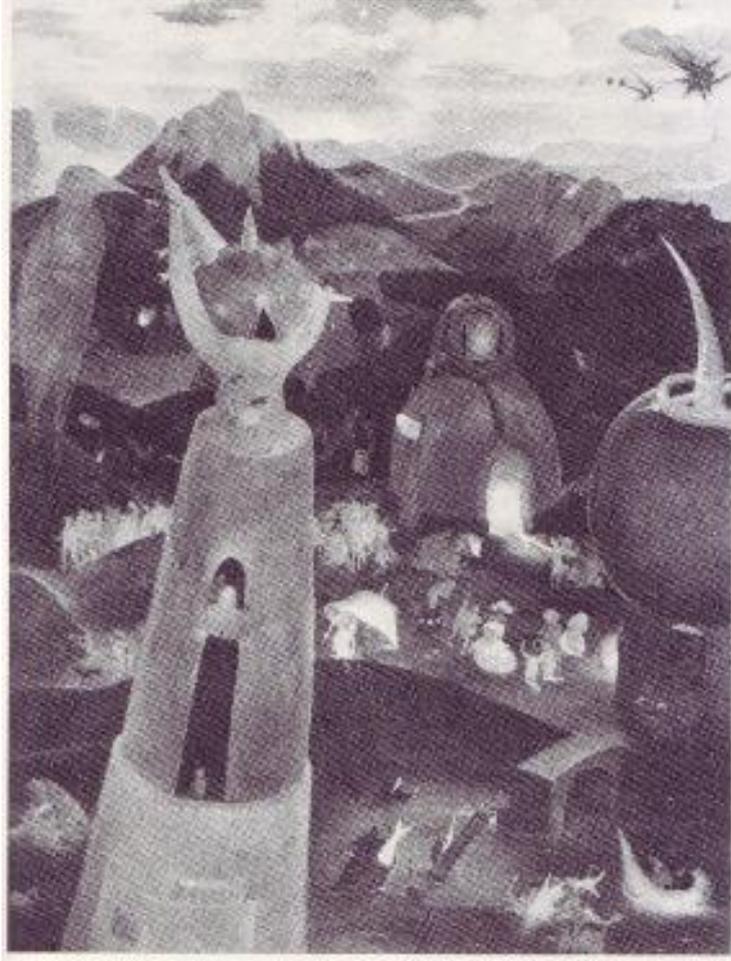


Abb.17. Arik Brauer, **Kanonenturm**, Wien 1946-54, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 160 x 120 cm, Privatbesitz



Abb.18. Arik Brauer, **Tal**, Wien 1946-54, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 26 x 63 cm, Privatbesitz



Abb.19. Arik Brauer, **Komposition für Bosch**, Wien 1946-54, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 28 x 94 cm, Privatbesitz

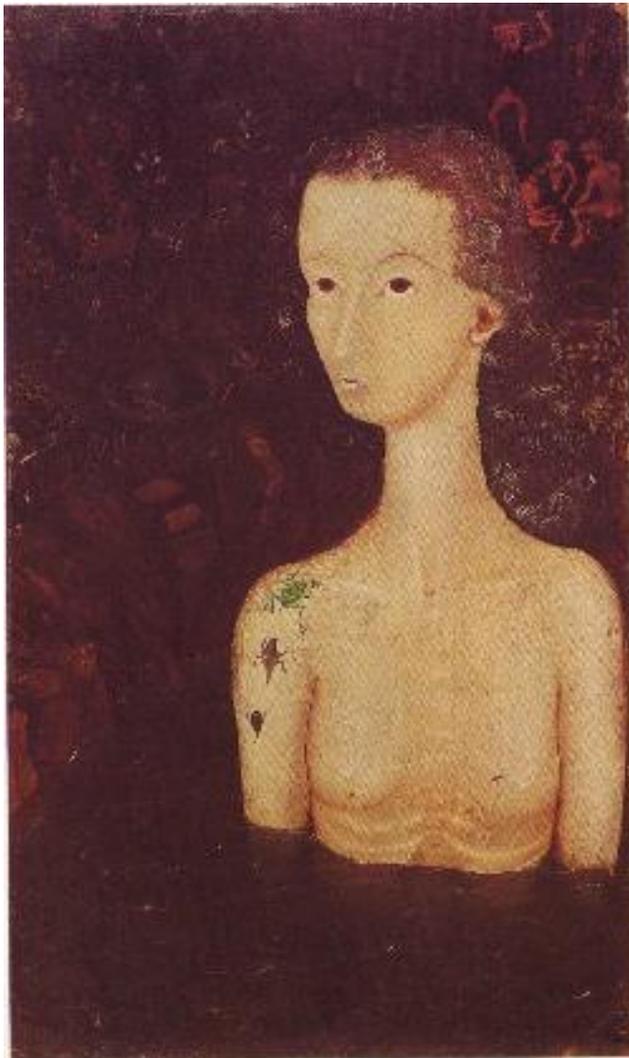


Abb.20. Arik Brauer, **Mädchen im Bombentrichter**, Wien 1946-54, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 33 x 22 cm, Privatbesitz

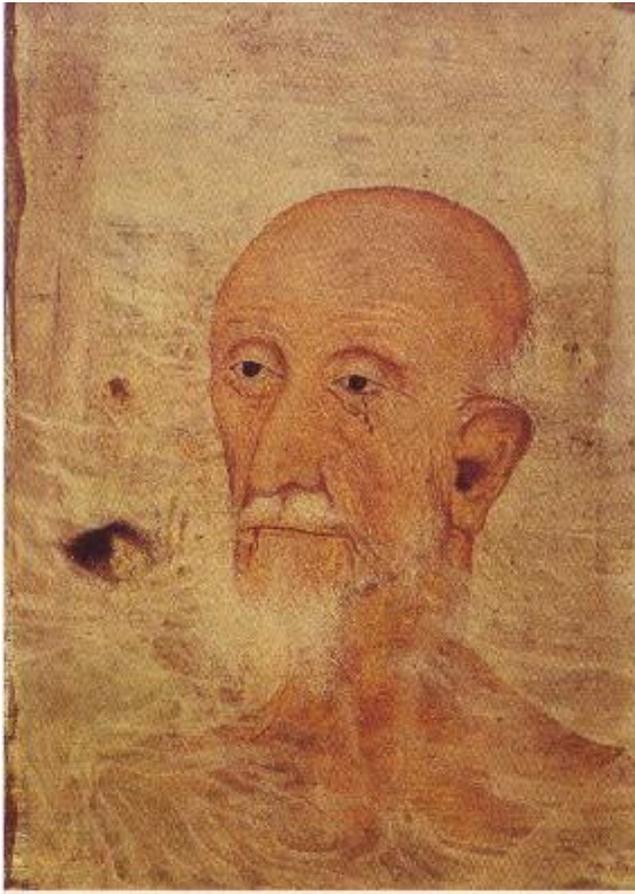


Abb.21. Arik Brauer, **Mann im Gas**, Wien 1946-54, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 33 x 22 cm, Privatbesitz



Abb.22. Arik Brauer, **Dornbuschmessias**, Paris 1959, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 27 x 30 cm, Privatbesitz



Abb.23. Arik Brauer, **Der Regenmacher von Karmel**, 1964, Öl auf Platte, 123 x 149 cm, Privatbesitz



Abb.24. Arik Brauer, **Mondtag**, Paris 1964, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 122 x 82 cm, Privatbesitz



Abb.25. Arik Brauer, **Fallschirmspringer**, Paris 1964, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 81 x 122 cm, Privatbesitz

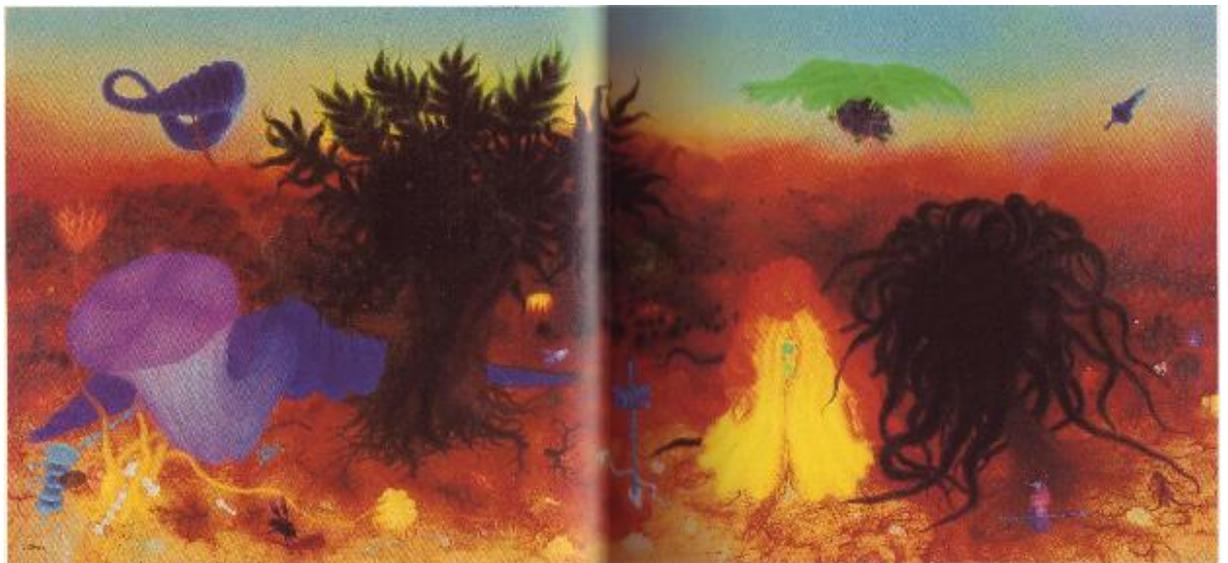


Abb.26. Arik Brauer, **Vergessenes Flugzeug**, Paris 1964, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 43 x 104 cm, Privatbesitz



Abb.27. Arik Brauer, **Die letzte Habe**, Wien 1970, Öl auf Acrylgründertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 60 x 80 cm, Privatbesitz



Abb.28. Arik Brauer, **Auf der Flucht**, Wien 1968, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 25 x 35 cm, Privatbesitz

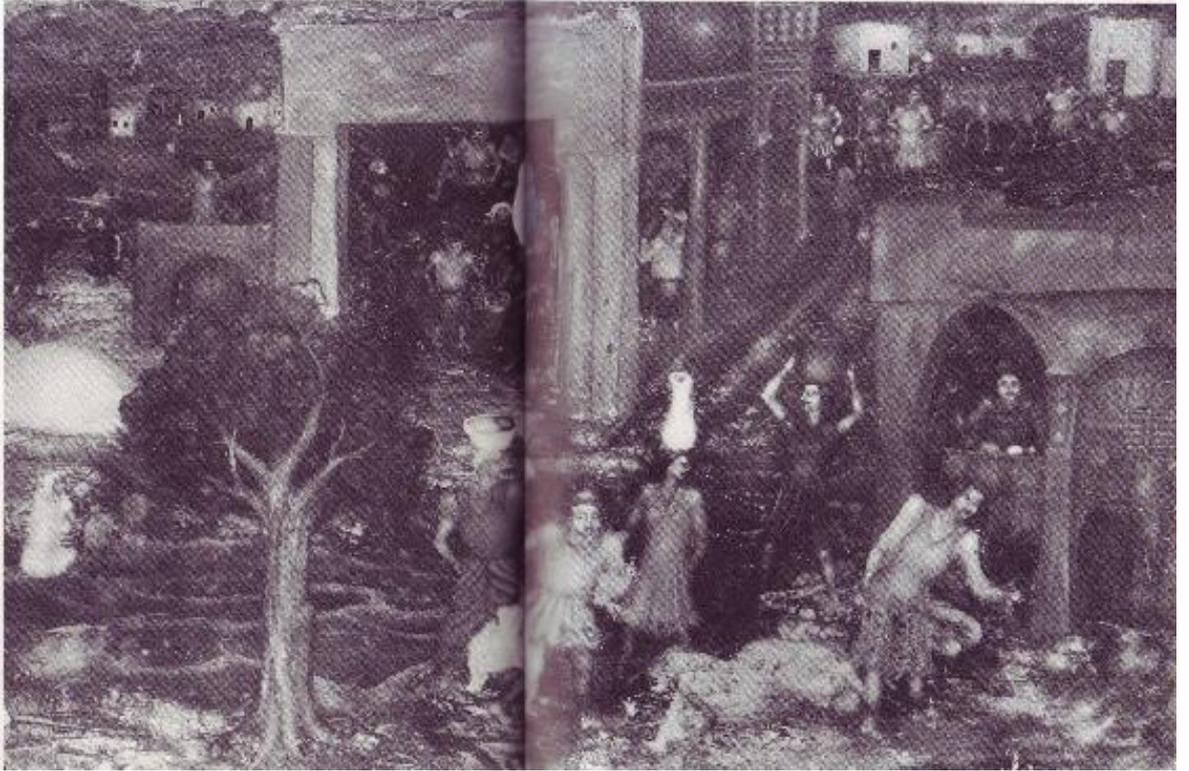


Abb.29. Arik Brauer, **Markt in Jafo**, Israel 1955, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidgrund, 44 x 55 cm, Privatbesitz

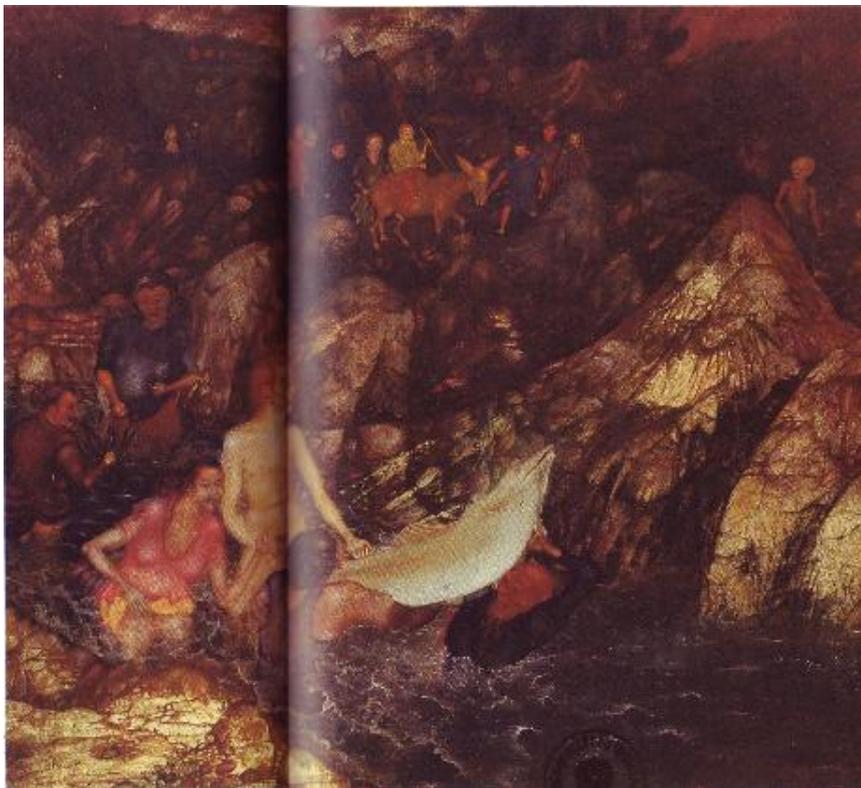


Abb.30. Arik Brauer, **Fischer**, Israel 1955, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidgrund, 40 x 25 cm, Privatbesitz

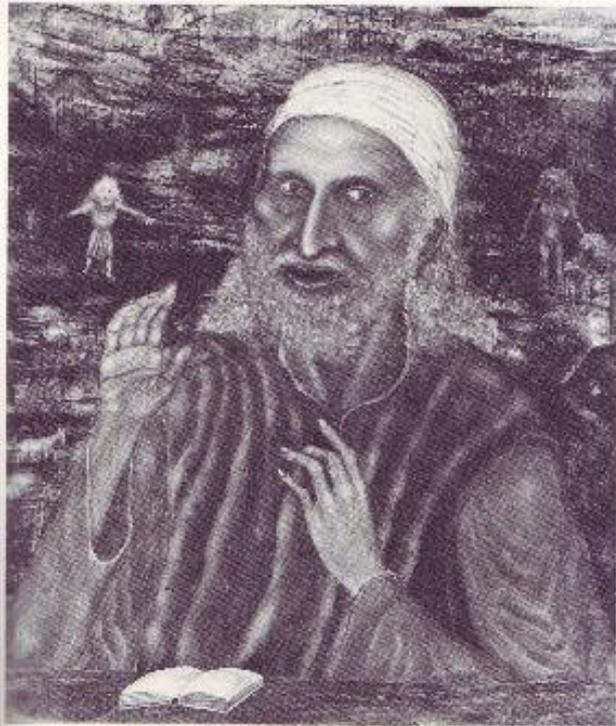


Abb.31. Arik Brauer, **Jemenitischer Sänger**, Israel 1955, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 27 x 24 cm, Privatbesitz



Abb.32. Arik Brauer, **Der sprechende Esel**, Israel 1955, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 43 x 24 cm, Privatbesitz

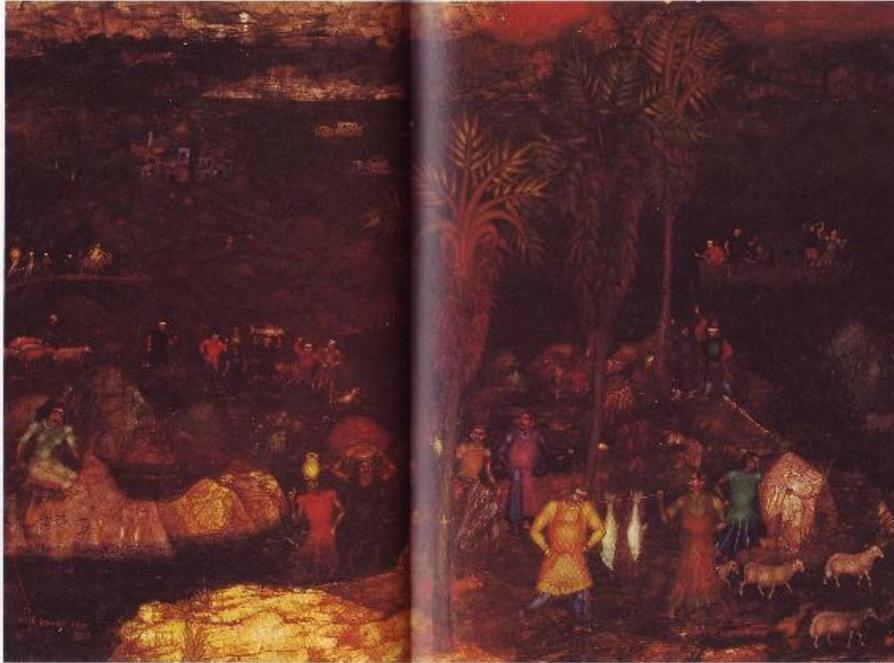


Abb.33. Arik Brauer, **Feuchte Luft**, Israel 1955, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 80 x 50 cm, Privatbesitz

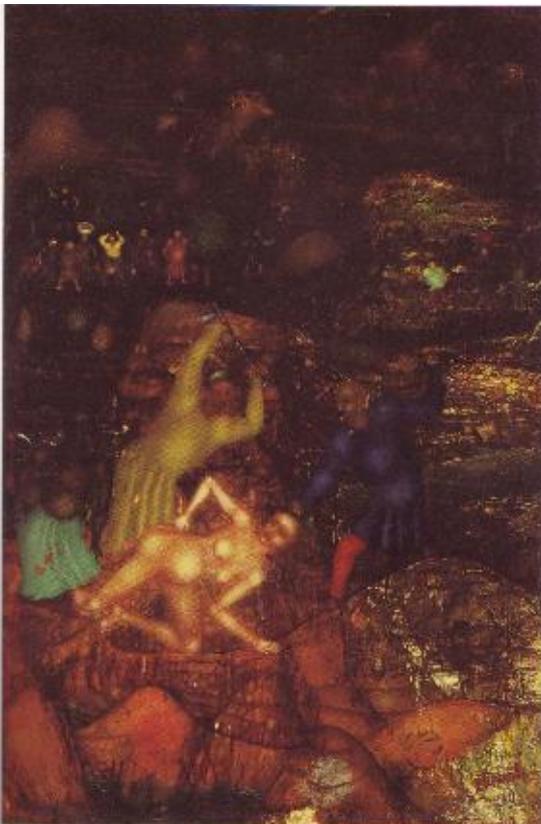


Abb.34. Arik Brauer, **Gonevim ba Laila, Hebr.: Diebe in der Nacht**, Israel 1955, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 30 x 22 cm, Privatbesitz

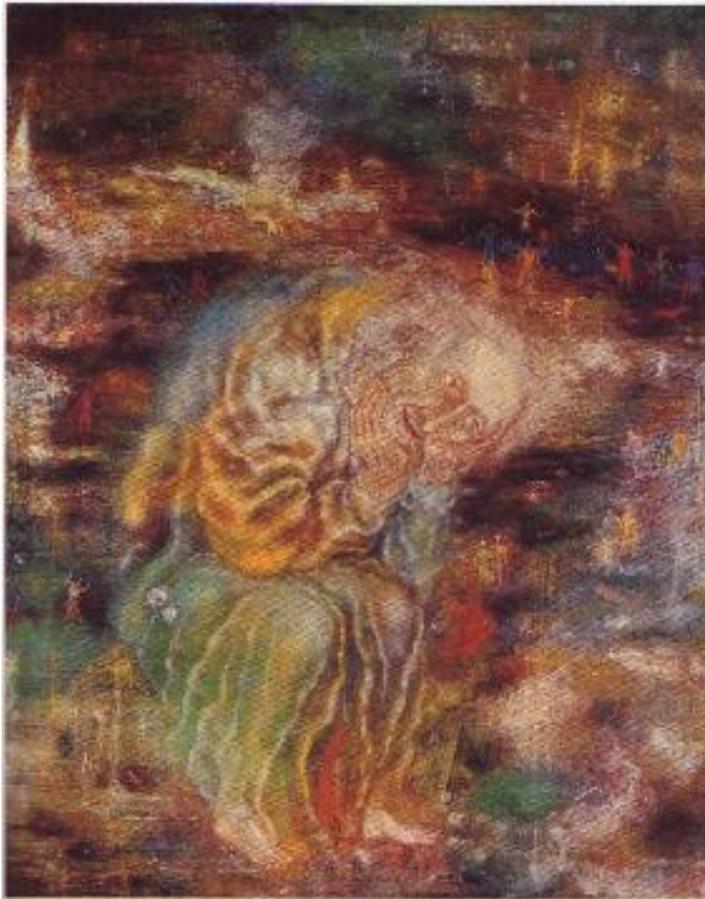


Abb.35. Arik Brauer, **Clochard**, Wien 1957-58, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 60 x 47 cm, Privatbesitz

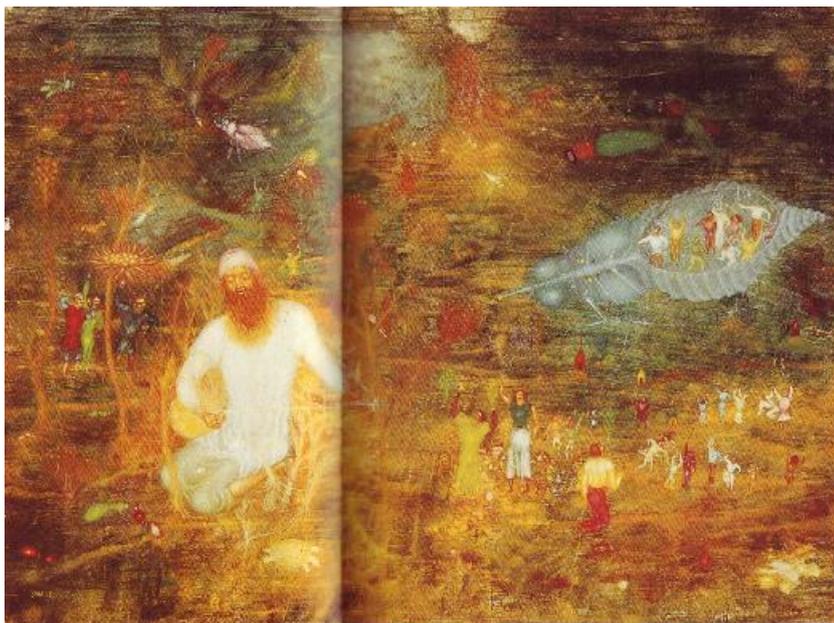


Abb.36. Arik Brauer, **Falscher Messias**, Wien 1957-58, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 41 x 55 cm, Privatbesitz

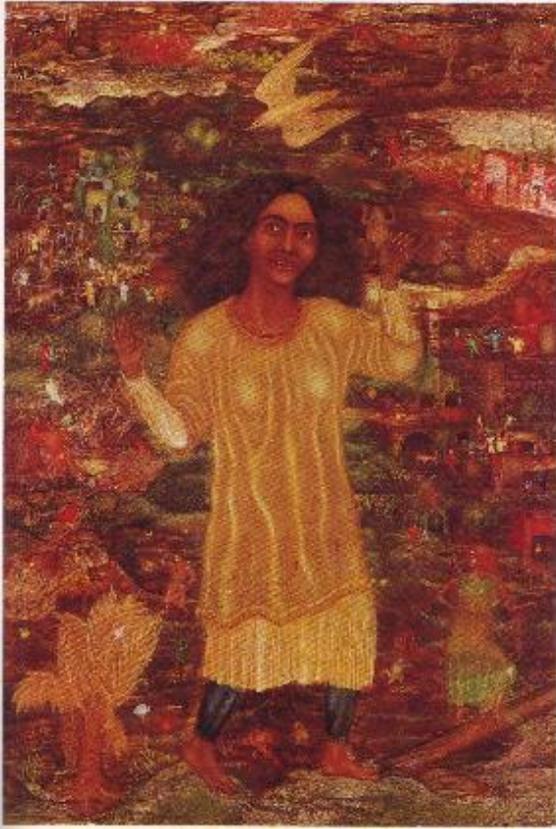


Abb.37. Arik Brauer, **Tanzende Braut**, Israel 1956-57, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 61 x 41 cm, Privatbesitz

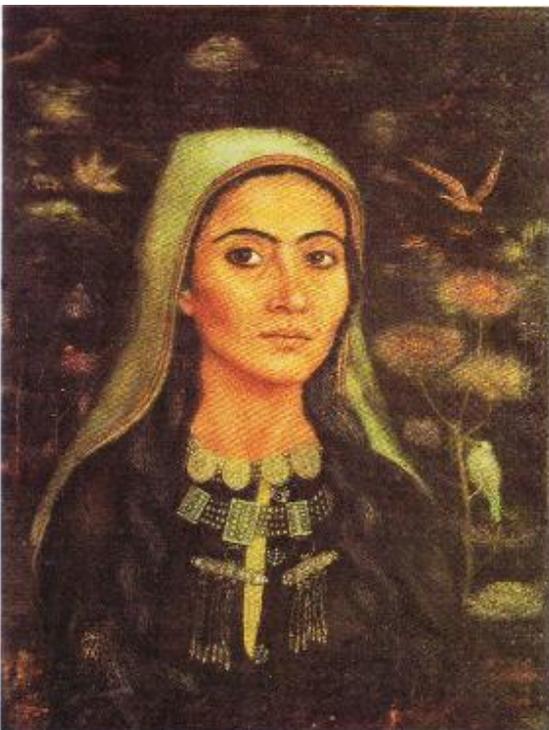


Abb.38. Arik Brauer, **Naomi 2**, Wien 1957-58, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 45 x 30 cm, Privatbesitz



Abb.39. Arik Brauer, **Jericho**, Israel 1956-57, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 34 x 53 cm, Privatbesitz

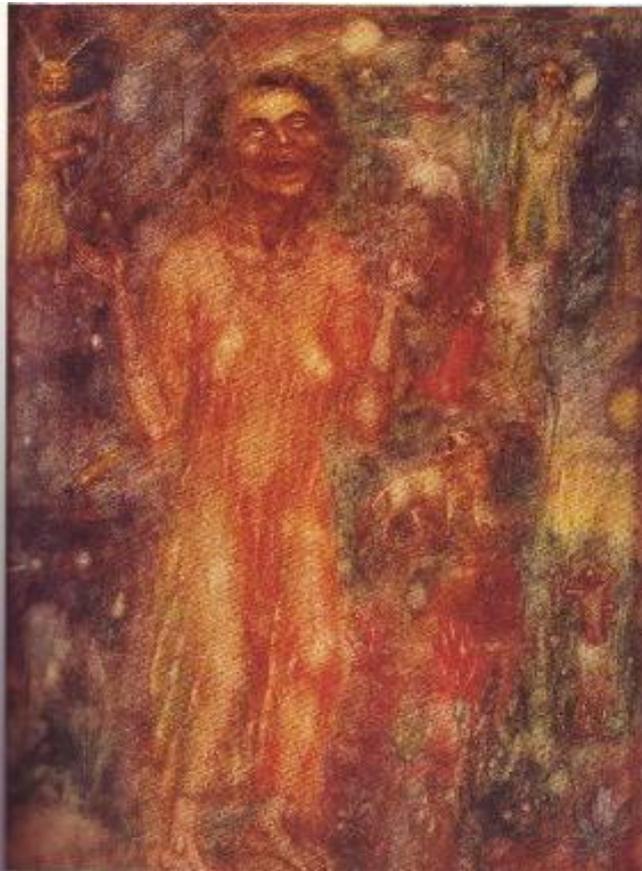


Abb.40. Arik Brauer, **Die Negersängerin**, Paris 1959, Aquarell auf Pergamentpapier, 25 x 21 cm, Privatbesitz

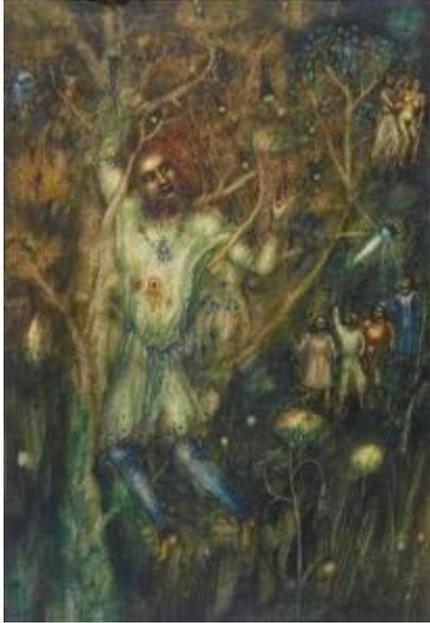


Abb.41. Arik Brauer, **Afschalom**, Paris 1959, Aquarell auf Pergamentpapier, 20 x 14 cm, Privatbesitz



Abb.42. Arik Brauer, **Mearat Eliahu**, Paris 1959, Aquarell auf Pergamentpapier, 20 x 14 cm, Privatbesitz



Abb.43. Arik Brauer, **Dwora, (Debora)**, Paris 1960, Aquarell auf Pergamentpapier, Kleinformat, Privatbesitz



Abb.44. Arik Brauer, **Afschalom**, Paris-Wien 1960, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 36 x 40 cm, Privatbesitz



Abb.45. Arik Brauer, **Miriam**, Paris-Wien 1960, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 35 x 20 cm, Privatbesitz



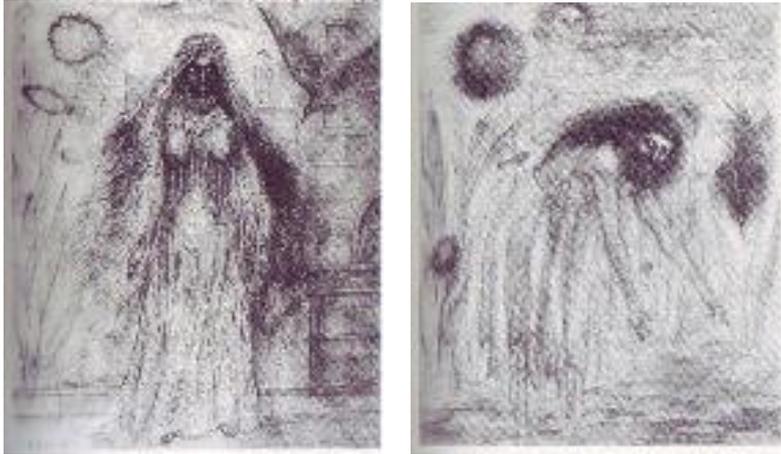
Abb.46. Arik Brauer, **Schlomo (Salomon)**, Paris-Wien 1960, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, Kleinformat, Privatbesitz



Abb.47. Arik Brauer, **Das goldene Kalb**, Israel 1956-57, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 25 x 20 cm, Privatbesitz



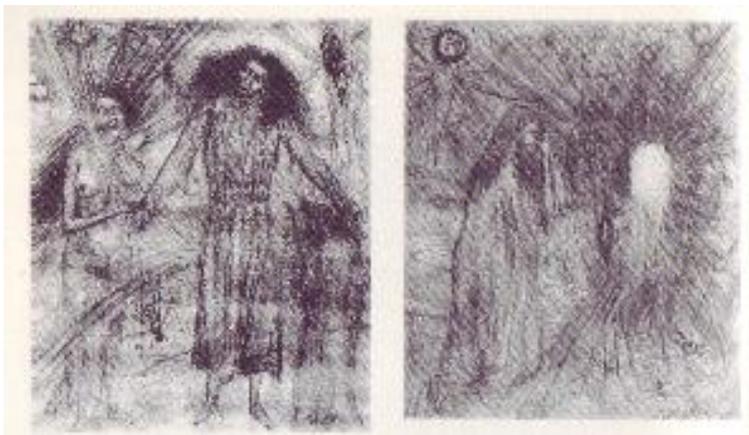
links: Abb.48. Arik Brauer, **Daniel**; **rechts: Abb.49.** Dworael, Paris 1960, schwarze Farbe auf Pergamentpapier, 15 x 13 cm, Privatbesitz



links: Abb.50. Arik Brauer, Ester; rechts: Abb.51. Eliahu, Paris 1960, schwarze Farbe auf Pergamentpapier, 15 x 13 cm, Privatbesitz



links: Abb.52. Arik Brauer, Hiov; rechts: Abb.53. Jeremiahu, Paris 1960, schwarze Farbe auf Pergamentpapier, 15 x 13 cm, Privatbesitz



links: Abb.54. Arik Brauer, Joseph; rechts: Abb.55. Mosche, Paris 1960, schwarze Farbe auf Pergamentpapier, 15 x 13 cm, Privatbesitz



Abb.56. Arik Brauer, **Schmuel**, Paris 1960, schwarze Farbe auf Pergamentpapier, 15 x 13 cm, Privatbesitz

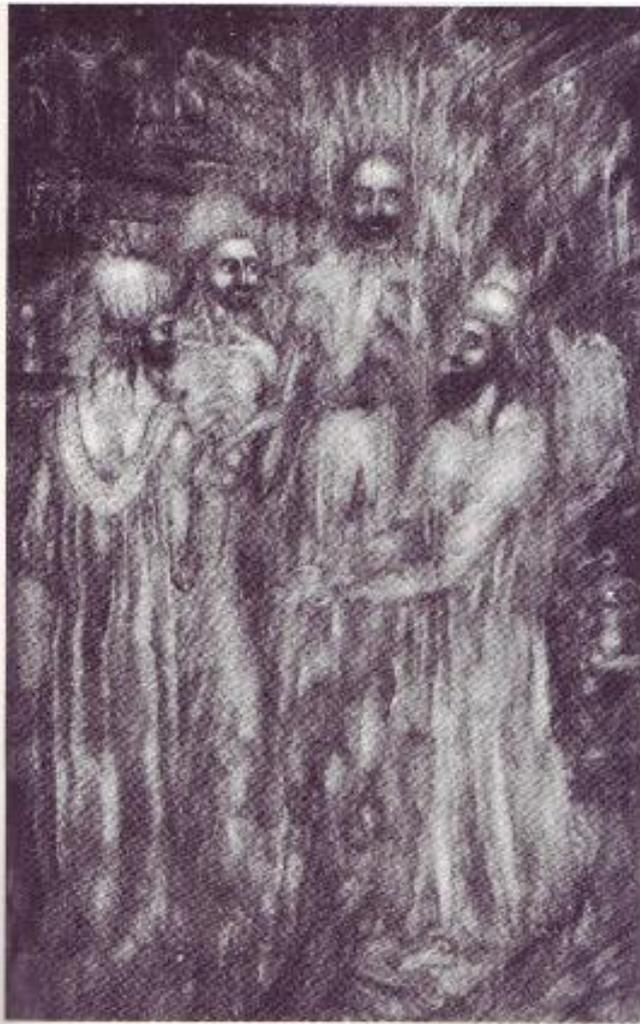


Abb.57. Arik Brauer, **Drei im Ofen**, Paris 1960, Aquarell auf Pergamentpapier, 19 x 14 cm, Privatbesitz



Abb.58. Arik Brauer, **Sklavin**, Paris 1960, schwarze Farbe auf Pergamentpapier, 25 x 23 cm, Privatbesitz



Abb.59. Ernst Fuchs, **Moses vor dem brennenden Dornbusch** 1956-57, Öltempera auf Holz, 18,5 x 23,2 cm, Dauerleihgabe im Belvedere Wien



Abb.60. Arik Brauer, **Die schöne Leiche**, Paris-Wien 1960, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 69 x 54 cm, Privatbesitz



Abb.61. Arik Brauer, **Hiroshima**, Paris-Wien 1960, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 121 x 121 cm, Privatbesitz

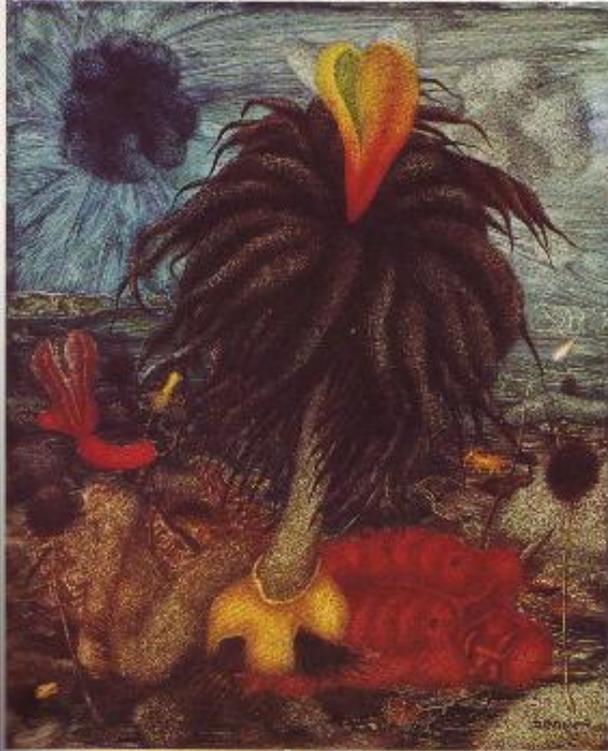


Abb.62. Arik Brauer **Dattelpalme im Sack**, Wien 1969, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 50 x 42 cm, Privatbesitz

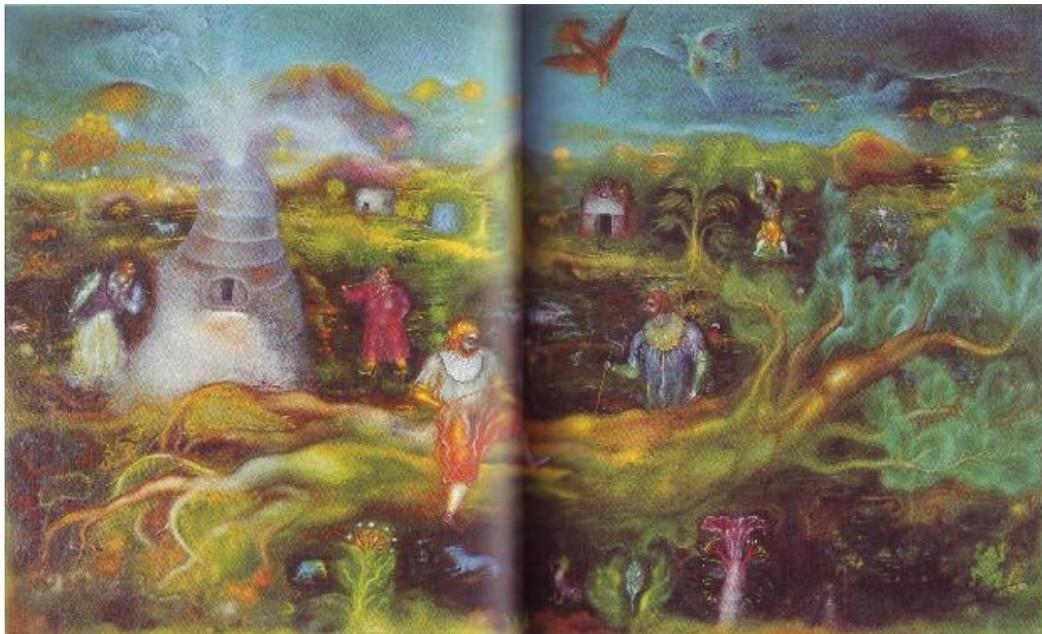


Abb.63. Arik Brauer, **Köhler**, Paris 1960, Öl auf Hartfaserplatte mit Kreidegrund, 38 x 62 cm, Privatbesitz

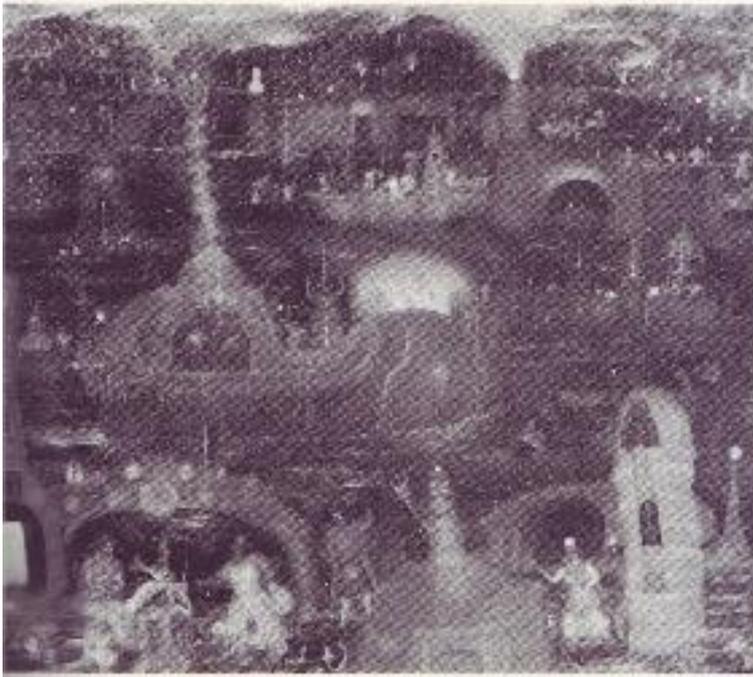


Abb.64. Arik Brauer, **Hafen**, Paris 1961, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 40 x 60 cm, Privatbesitz



Abb.65. Arik Brauer, **Brücke**, Paris 1962, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 54 x 49 cm, Privatbesitz

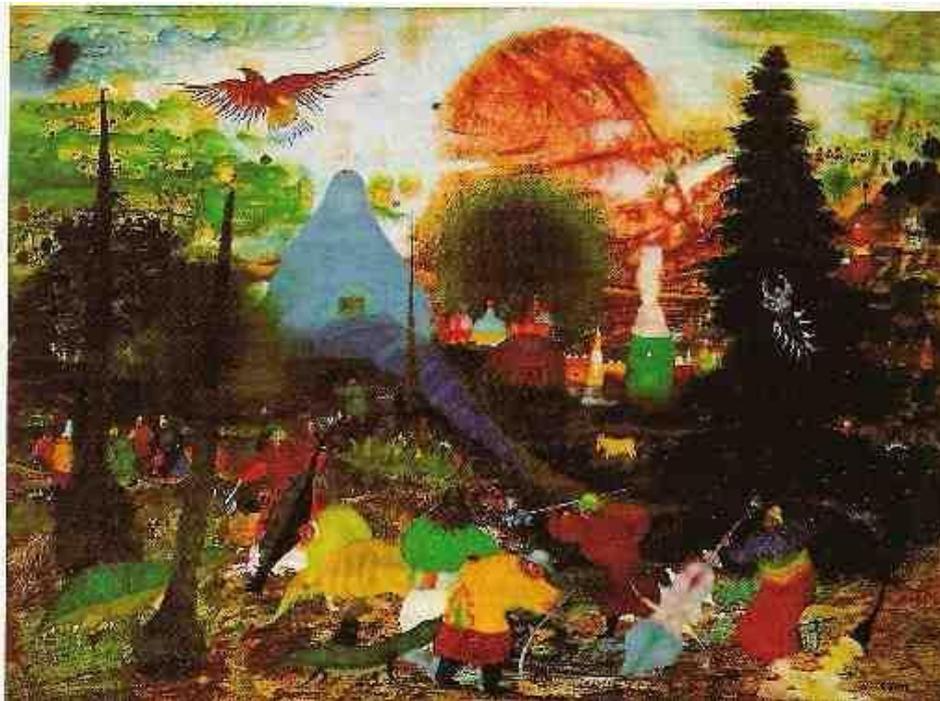


Abb.66. Arik Brauer, **Wegbauer**, Paris 1962, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 40 x 60 cm, Privatbesitz

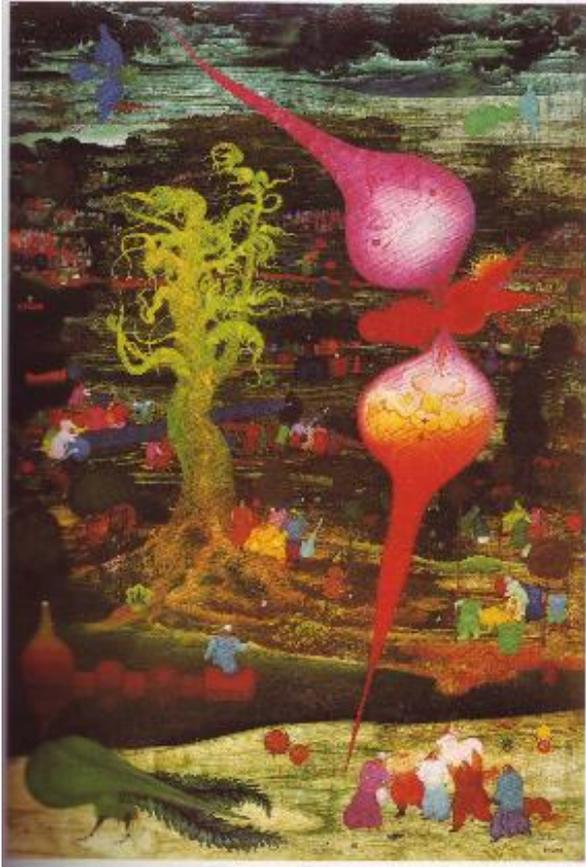


Abb.67. Arik Brauer, **Roter Schmetterling**, Paris 1962, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 115 x 78 cm, Privatbesitz

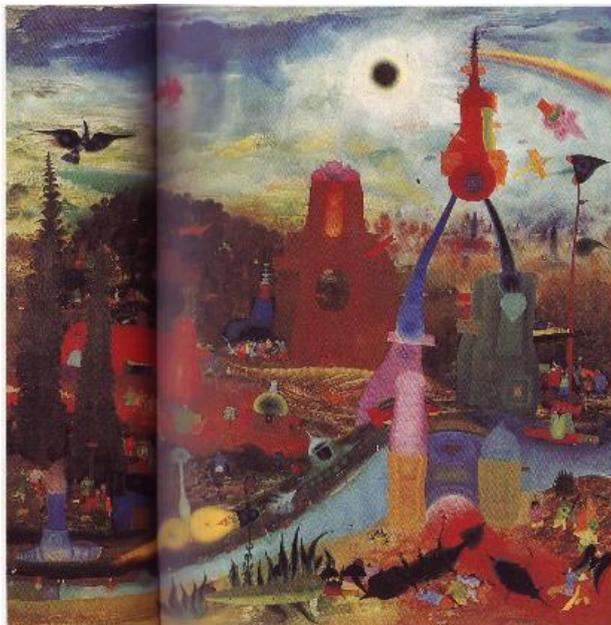


Abb.68. Arik Brauer, **Tag und Nacht Triptychon**, Paris 1962, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 122 x 61 cm, Privatbesitz

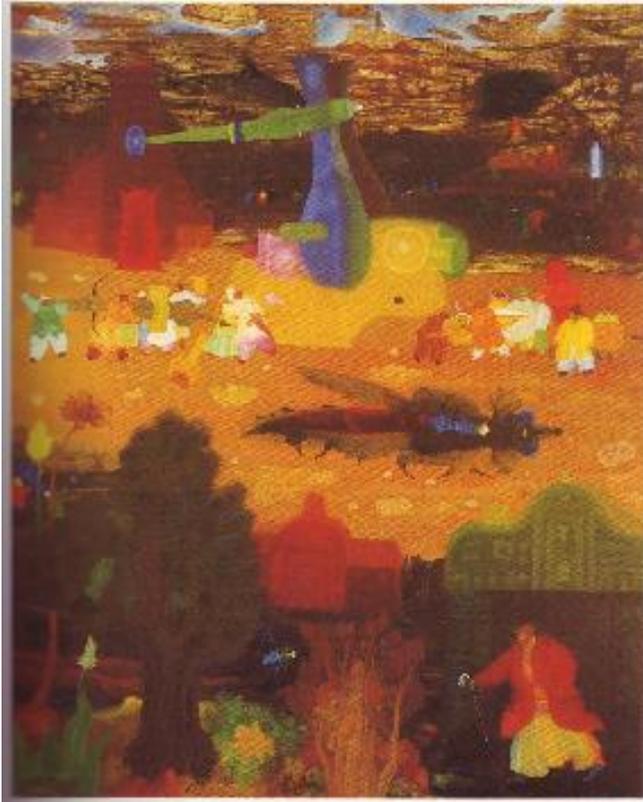


Abb.69. Arik Brauer, **Ameise**, Israel 1962, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 80 x 65 cm, Privatbesitz

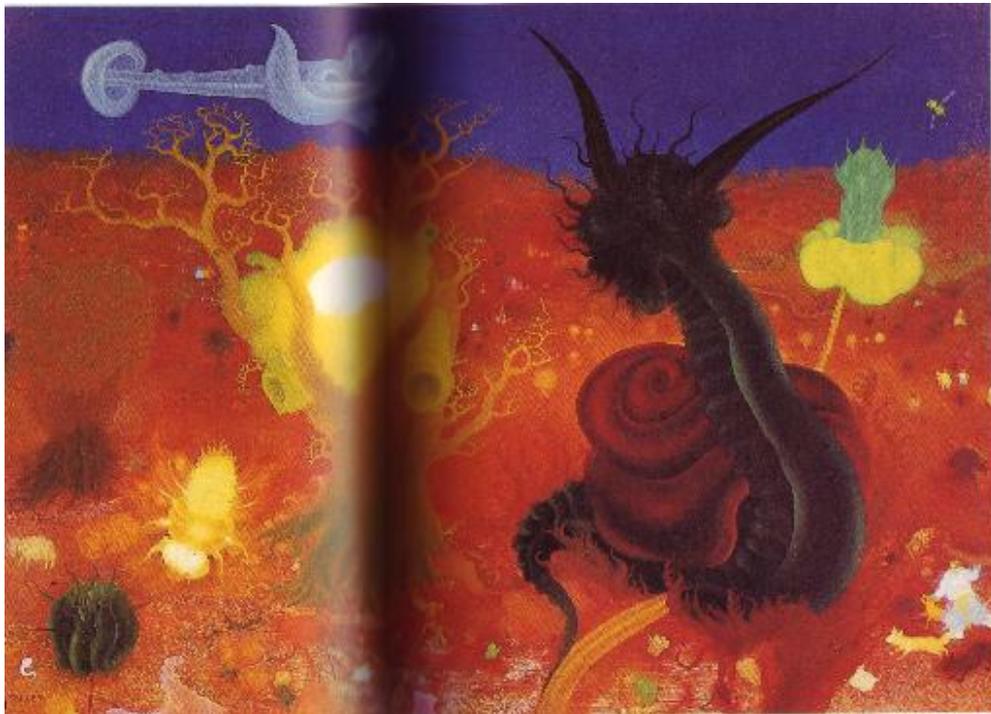


Abb.70. Arik Brauer, **Schnecke**, Mallorca 1963, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 59 x 83 cm, Privatbesitz

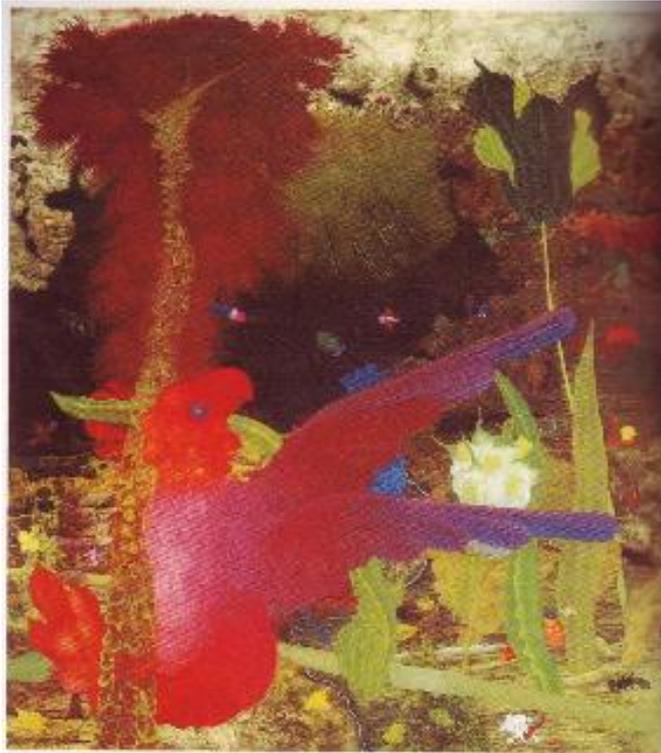


Abb.71. Arik Brauer, **Papagei**, Paris 1963, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 68 x 60 cm, Privatbesitz



Abb.72. Arik Brauer, **Turm aus gebrannter Erde**, Paris 1963, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 122 x 150 cm, Privatbesitz



Abb.73. Arik Brauer, **Eliahu**, Paris 1963, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 137 x 48 cm, Privatbesitz

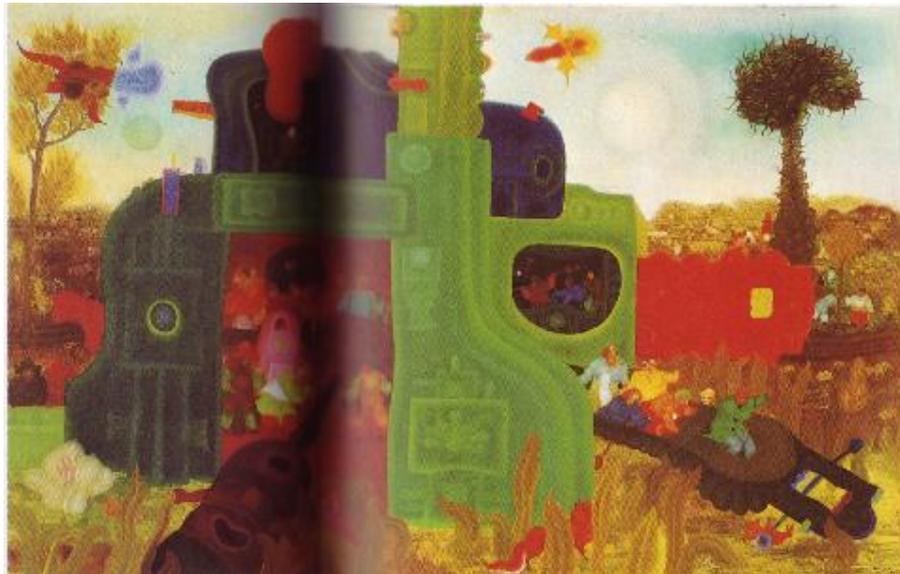


Abb.74. Arik Brauer, **Garage**, Paris 1963, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 63 x 100 cm, Privatbesitz



Abb.75. Arik Brauer, **Autounfall**, Wien 1961, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 51 x 63 cm, Privatbesitz

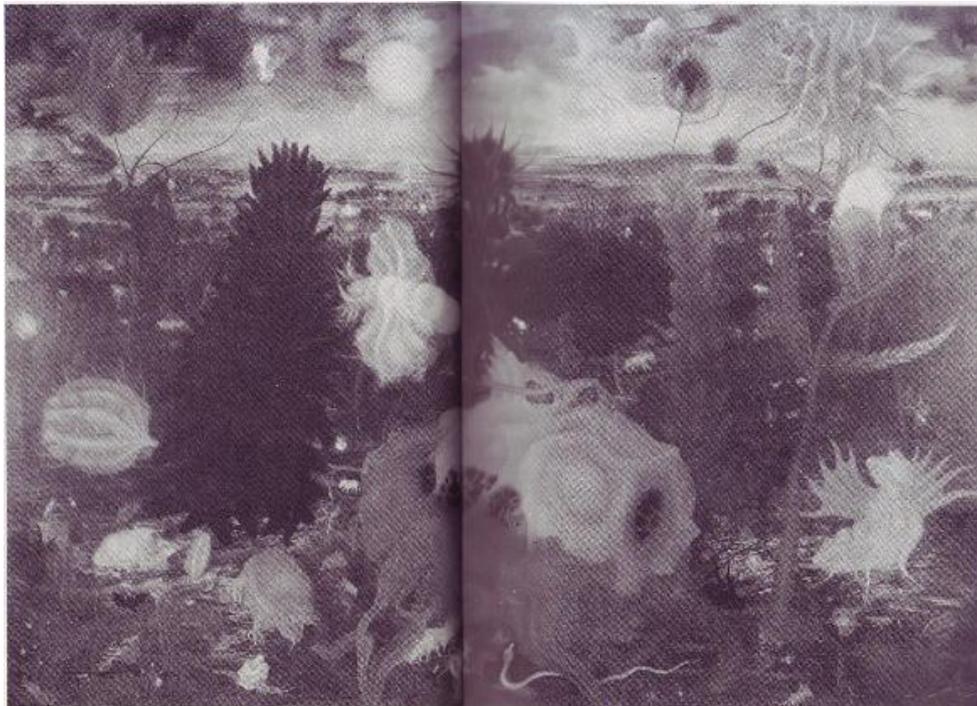


Abb.76. Arik Brauer, **Rostige Konservendbüchse**, Israel 1964, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 88 x 120 cm, Privatbesitz

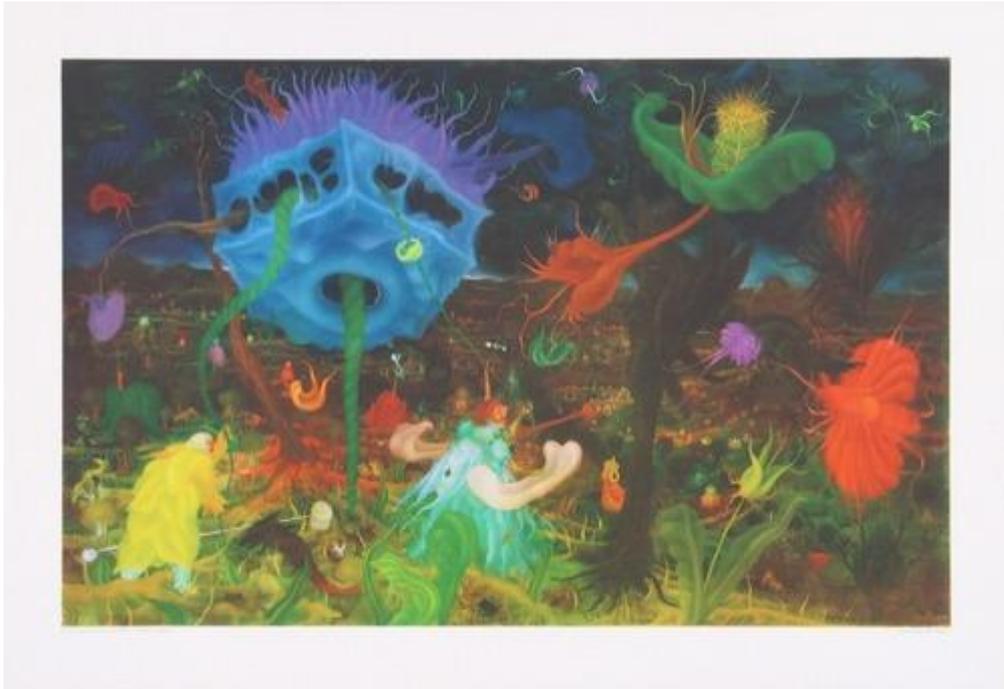


Abb.77. Arik Brauer, **Die Ölprobe**, Wien 1965, Öl auf Sperrholz mit Acrylgrund, 60 x 45 cm, Privatbesitz



Abb.78. Arik Brauer, **Zwischen gestern und morgen**, Wien 1969, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 120 x 127 cm, Privatbesitz



Abb.79. Arik Brauer, **Erotische Bootsfahrt**, Wien 1970, Gouache auf acrylgrundierte[m] Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), Privatbesitz

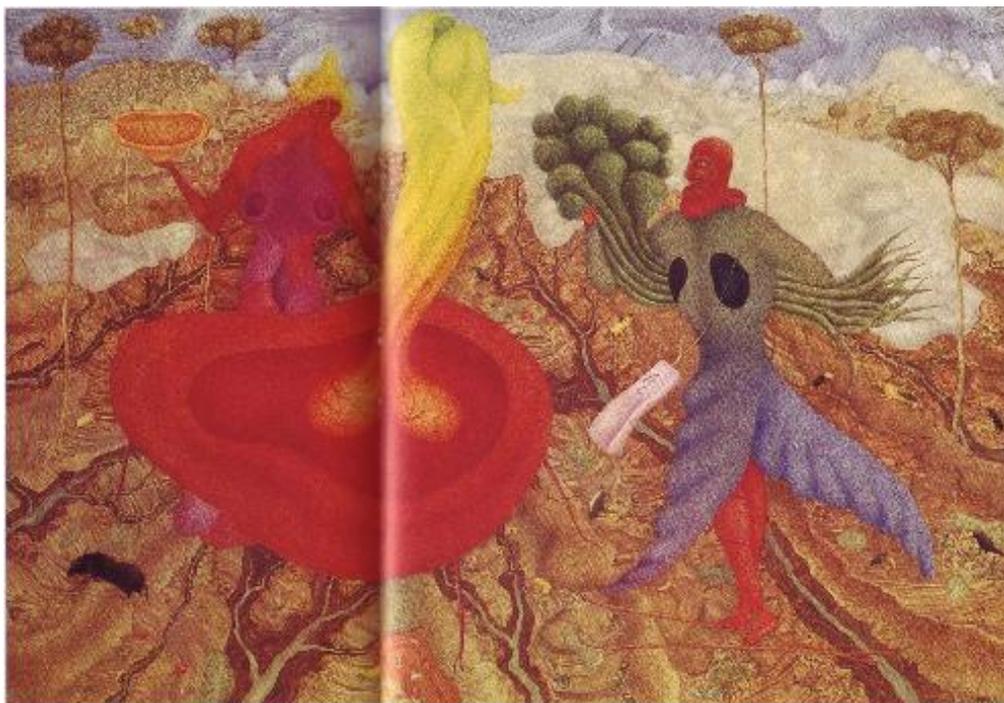


Abb.80. Arik Brauer, **Der erste April**, Wien 1970, Gouache auf acrylgrundierte[m] Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 110 x 160 cm, Privatbesitz

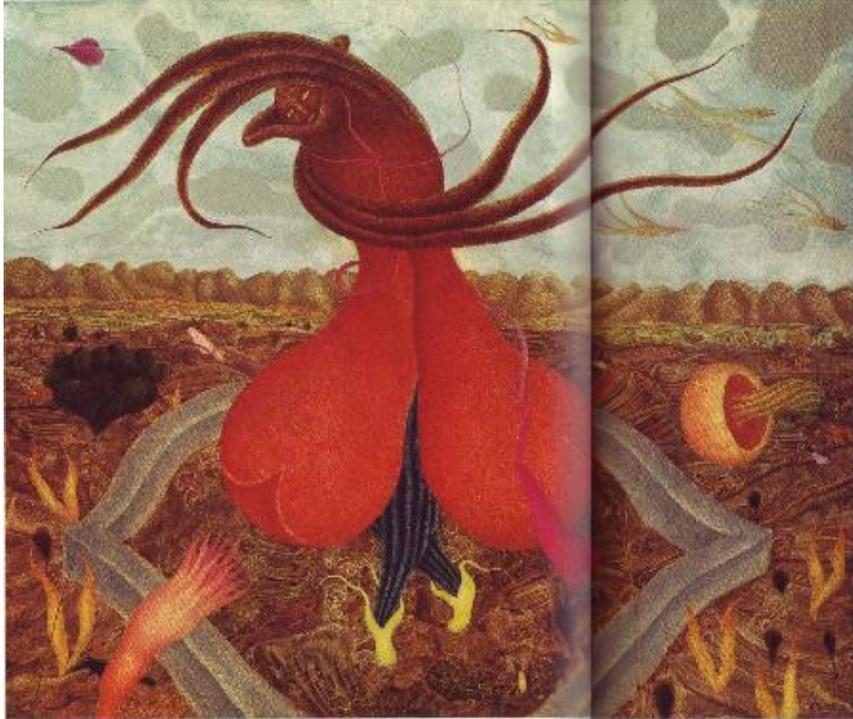


Abb.81. Arik Brauer, **Bewegungsstudie**, Wien 1970, Gouache auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 70 x 84 cm, Privatbesitz



Abb.82. Arik Brauer, **Samenregen**, Israel 1970, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 40 x 28 cm, Privatbesitz

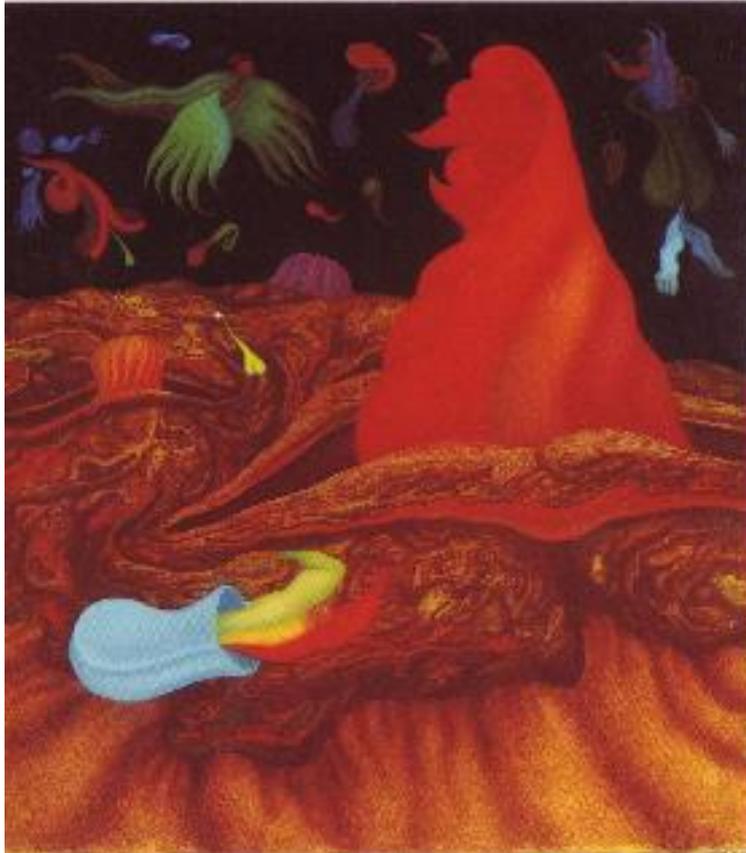


Abb.83. Arik Brauer, **Plastikspeiender Berg**, Wien 1970, Öl auf acrylgrundierte
Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 70 x 62 cm, Privatbesitz



Abb.84. Arik Brauer, **Die Betonschlange**, Israel 1970, Gouache auf acrylgrundierte
Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), Privatbesitz

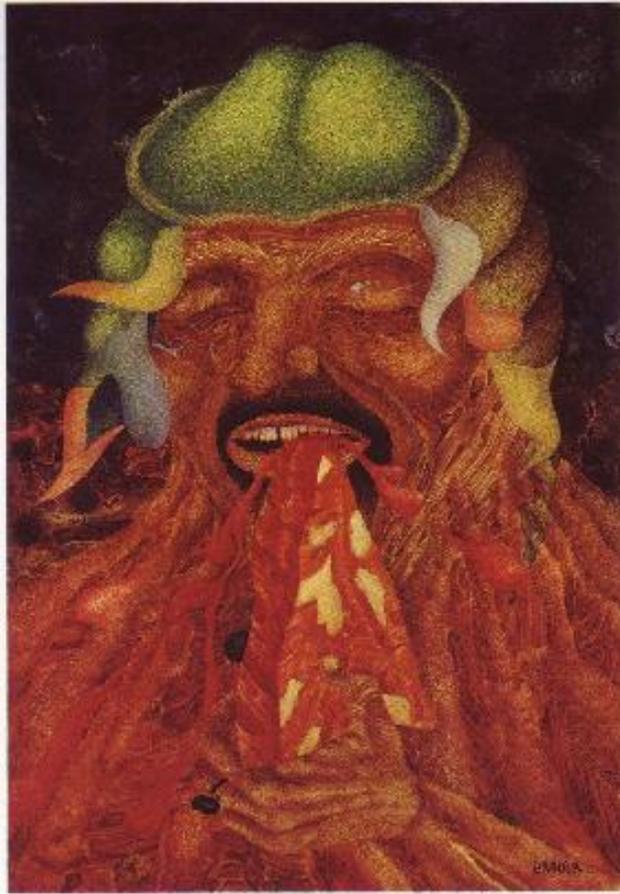


Abb.85. Arik Brauer, **Fleischbeißer**, Israel 1970, Gouache auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 40 x 28 cm, Privatbesitz



Abb.86. Arik Brauer, **Pillenschlucken**, Israel 1969, Gouache auf acrylgrundierte[m]tem Papier, 23 x 29 cm, Privatbesitz



Abb.87. Arik Brauer, **Sockenträger**, Wien 1974, Gouache auf acrylgrundierte[m]tem Papier, 10,5 x 14,7 cm, Privatbesitz



links: **Abb.88.** Arik Brauer, **Träumender**; rechts: **Abb.89.** **Schlafender**, Wien 1973, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, Kleinformat, Privatbesitz



Abb.90. Arik Brauer, **Die Naive**, Wien 1974, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 23 x 19,5 cm, Privatbesitz

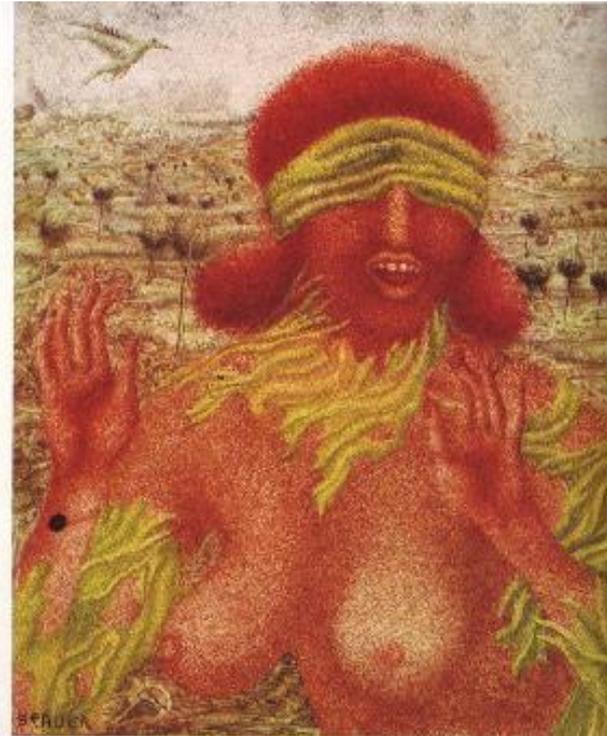


Abb.91. Arik Brauer, **Blinde Kuh**, Wien 1974, Gouache auf acrylgrundierte[m] Papier, 20 x 16 cm, Privatbesitz

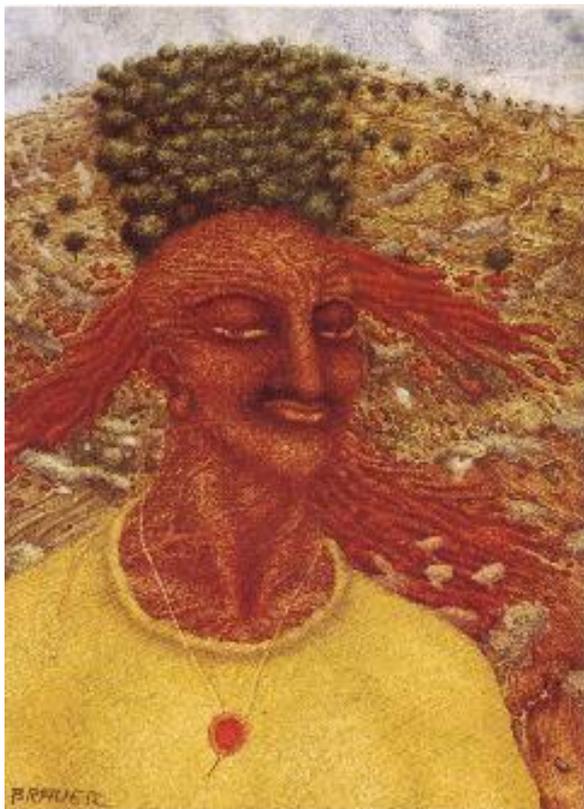


Abb.92. Arik Brauer, **Frommer Hintergrund**, Israel 1975, Gouache auf acrylgrundierte[m] Papier, 26 x 20 cm, Privatbesitz

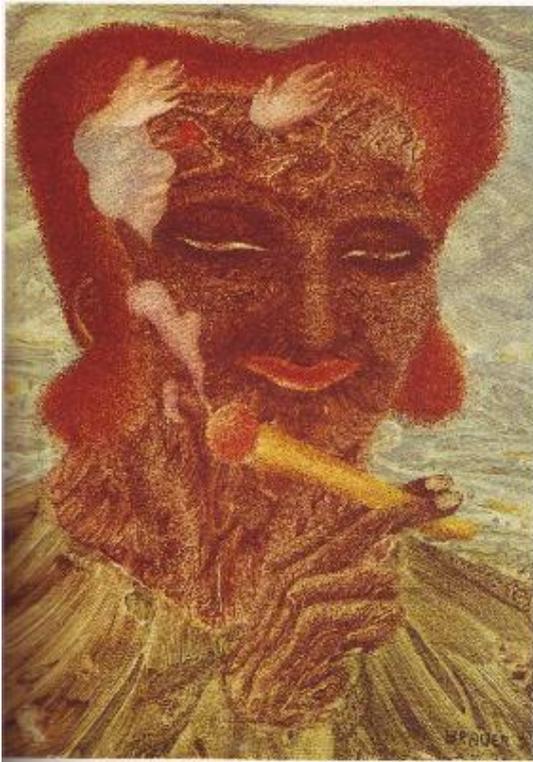


Abb.93. Arik Brauer, **Wunderzigarre**, New York 1971, Gouache auf acrylgrundierte
Papier, 25 x 18 cm, Privatbesitz



Abb.94. Arik Brauer, **Gitarre als Frau**, Israel 1975, Gouache auf acrylgrundierte
Papier, 23 x 20 cm, Privatbesitz

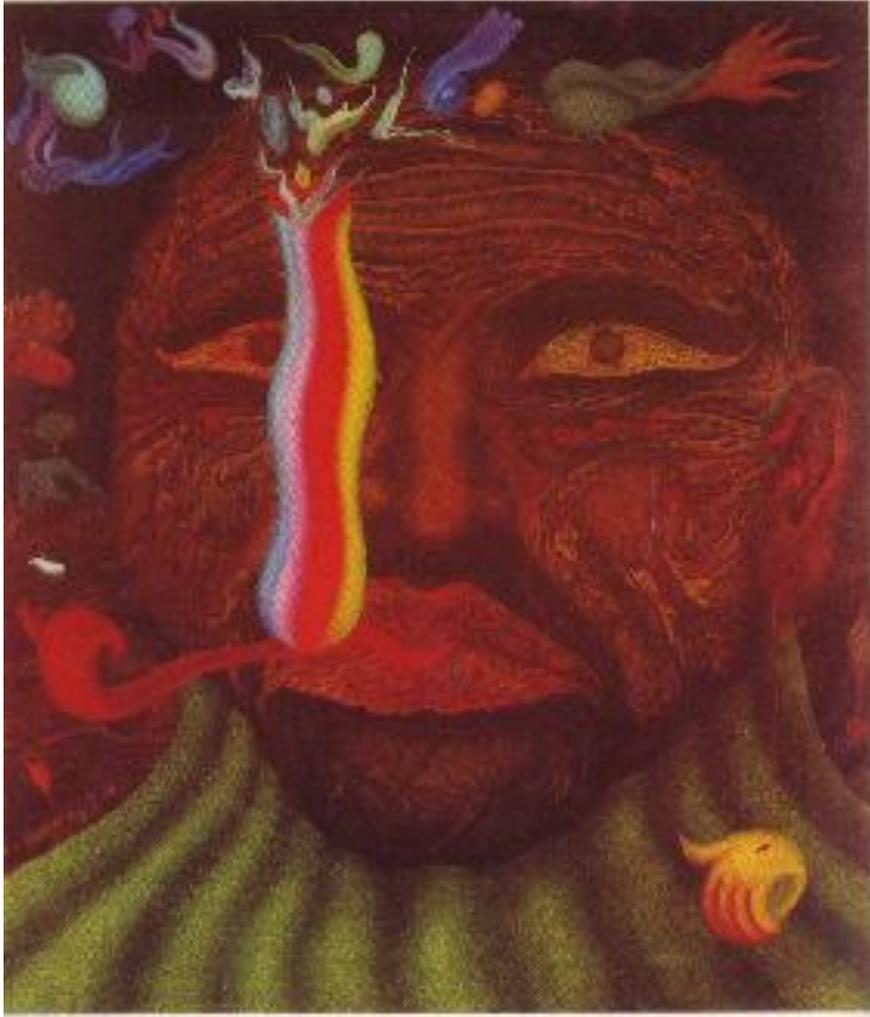


Abb.95. Arik Brauer, **Marihuanaraucher**, Wien 1970, Öl auf acrylgrundierte Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 70 x 62 cm, Privatbesitz



Abb.96. Arik Brauer, Springauto, Israel 1969, Gouache auf acrylgrundierte[m] Papier, 21 x 21 cm, Privatbesitz

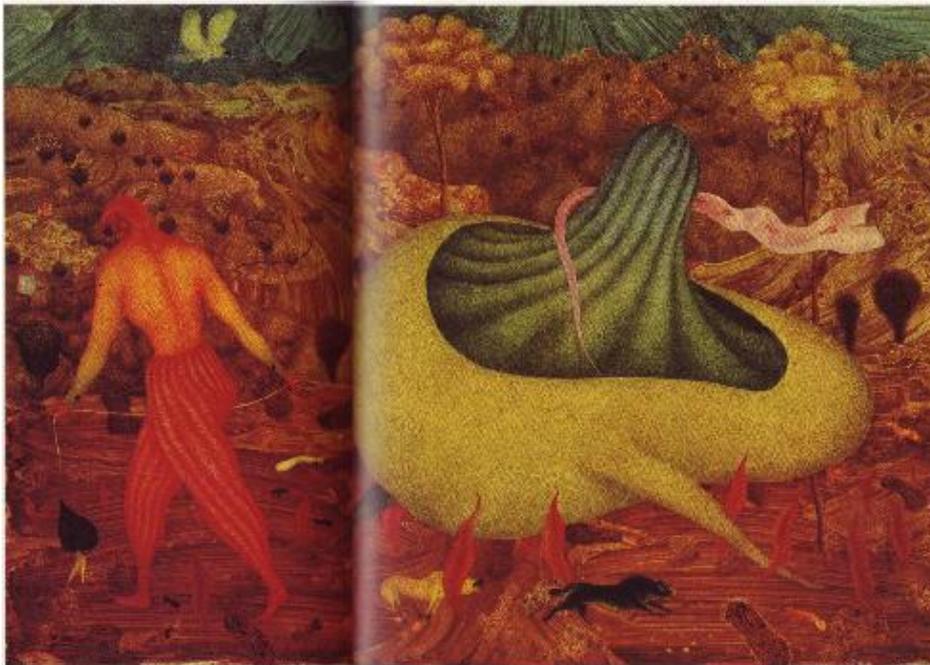


Abb.97. Arik Brauer, **Gehende Einkaufstasche**, Wien 1970, Gouache auf acrylgrundierte[m] Papier, 70 x 100 cm, Privatbesitz



Abb.98. Arik Brauer, **Rauchfangkehrer**, Wien 1970, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 16 x 20 cm, Privatbesitz



Abb.99. Arik Brauer, **Ein kleiner Schritt**, Israel 1969, Gouache auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz, 45 x 55 cm, Privatbesitz



Abb.100. Arik Brauer, **Das Schneebrett**, 1998, Öl auf Platte, 79 x 67 cm, Privatbesitz



Abb.101. Arik Brauer, **Der Kalte Schreck**, 1990, Öl auf Platte, 61 x 79 cm, Privatbesitz

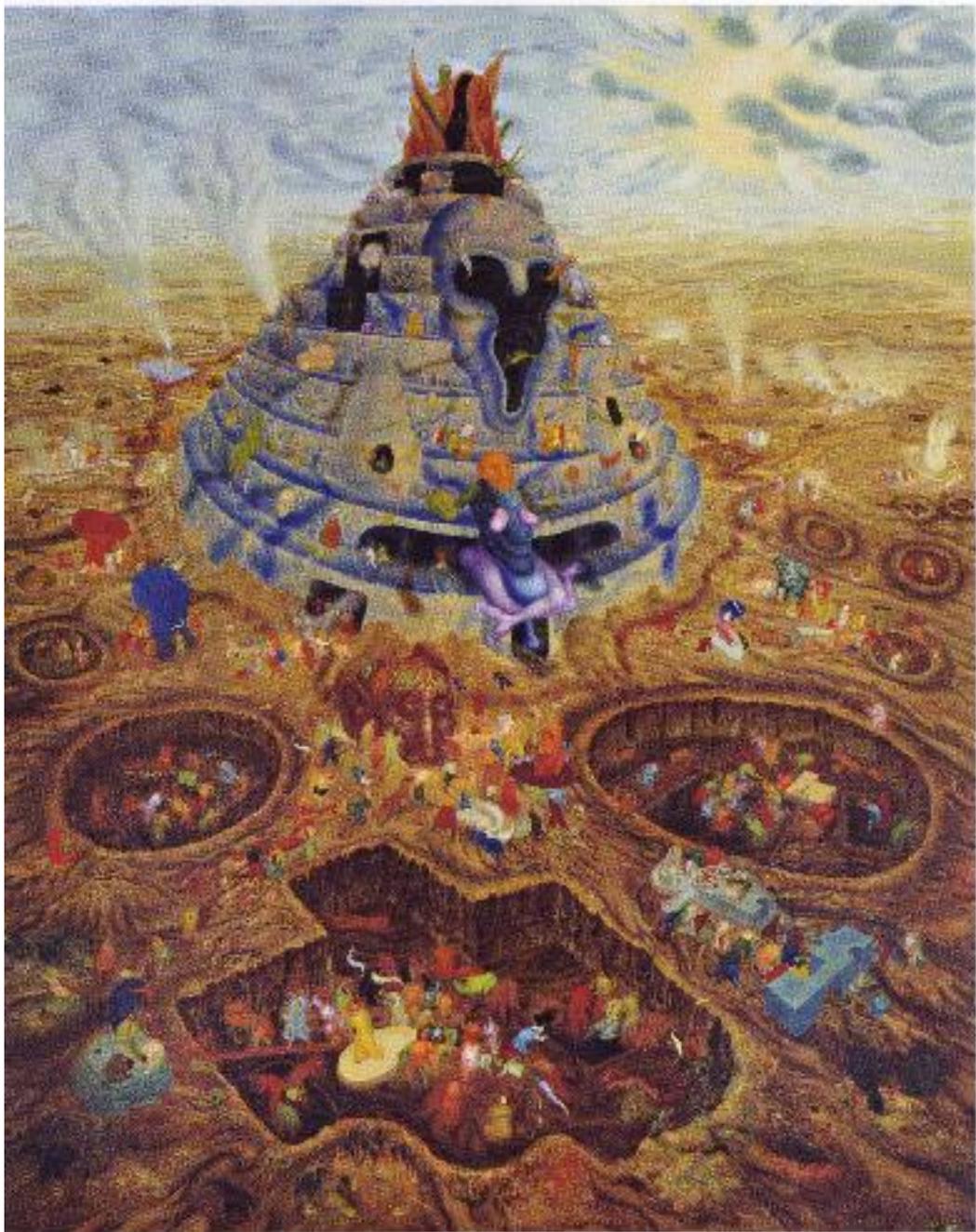


Abb.102. Arik Brauer, **Sklaven des Pharaos waren wir in Ägypten**, aus dem 7-teiligen Zyklus *Verfolgung des jüdischen Volkes*, Wien 1973-74, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißbleim (Polyvinyl), 101 x 81 cm, Privatbesitz



Abb.103. Arik Brauer, **Die Zerstörung des Tempels**, aus dem 7-teiligen Zyklus *Verfolgung des jüdischen Volkes*, Wien 1973-74, Öl auf acrylgrundierte Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 101 x 81 cm, Privatbesitz



Abb.104. Arik Brauer, **Massada**, aus dem 7-teiligen Zyklus *Verfolgung des jüdischen Volkes*, Wien 1973-74, Öl auf acrylgrundierte Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 101 x 81 cm, Privatbesitz



Abb.105. Arik Brauer, **Die Heiligung des göttlichen Namens**, aus dem 7-teiligen Zyklus *Verfolgung des jüdischen Volkes*, Wien 1973-74, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 101 x 81 cm, Privatbesitz



Abb.106. Arik Brauer, **Pogrom in Kischinew**, aus dem 7-teiligen Zyklus *Verfolgung des jüdischen Volkes*, Wien 1973-74, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 101 x 81 cm, Privatbesitz



Abb.107. Arik Brauer, 1944, aus dem 7-teiligen Zyklus *Verfolgung des jüdischen Volkes*, Wien 1973-74, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 101 x 81 cm, Privatbesitz



Abb.108. Arik Brauer, **Das belagerte Israel**, aus dem 7-teiligen Zyklus *Verfolgung des jüdischen Volkes*, Wien 1973-74, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 101 x 81 cm, Privatbesitz



Abb.109. Arik Brauer, **Wir waren Sklaven in Ägypten**, aus dem *Haggada-Zyklus*, Wien 1978, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 23,5 x 20 cm, Privatbesitz



Abb.110. Arik Brauer, **Frösche, (hebr. Zfardea)**, aus dem *Haggada*-Zyklus, Wien 1978, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 9,1 x 16,8 cm, Privatbesitz



Abb.111. Arik Brauer, **Ungeziefer, (hebr. Kinim)**, aus dem *Haggada*-Zyklus, Wien 1978, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 9,1 x 16,8 cm, Privatbesitz



Abb.112. Arik Brauer, **Finsternis, (Choschech)**, aus dem *Haggada*-Zyklus, Wien 1978, Gouache auf acrylgrundiertem Papier, 9,1 x 16,8 cm, Privatbesitz

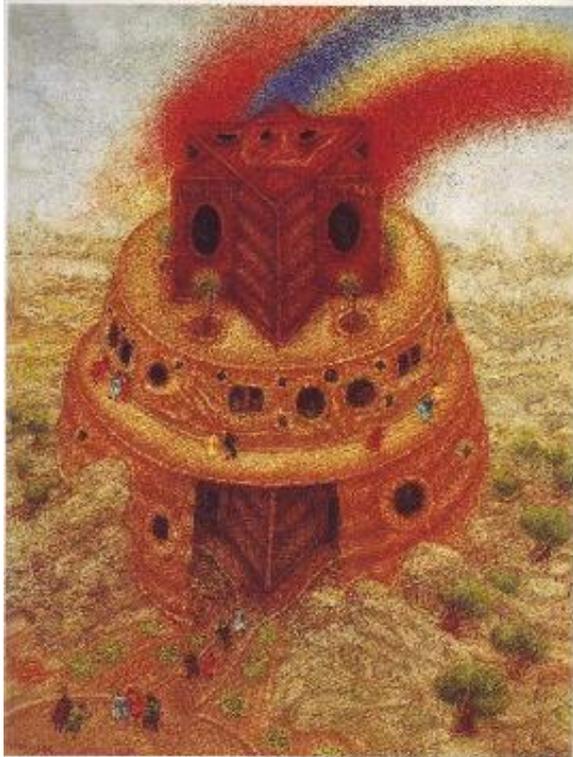


Abb.113. Arik Brauer, **Möge er seinen Tempel bald erbauen**, (hebr. **Iwne Beto Bekarow**), aus dem *Haggada-Zyklus*, Wien 1978, Gouache auf acrylgrundierte[m] Papier, 29,8 x 22,5 cm, Privatbesitz

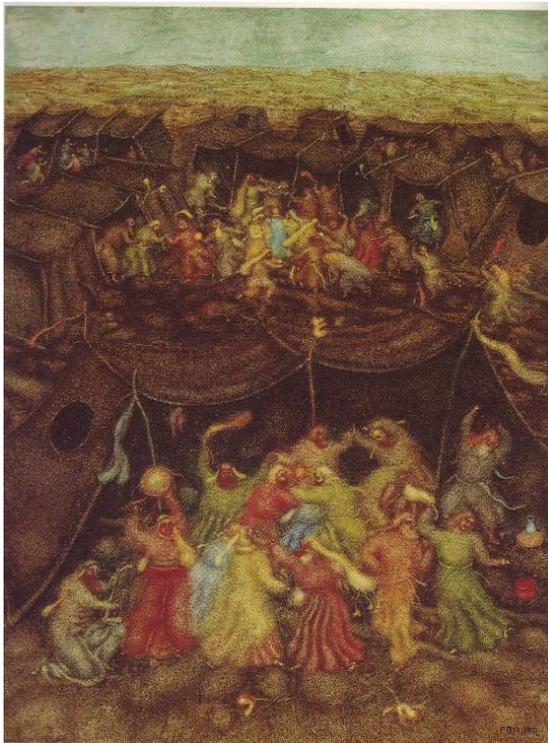


Abb.114. Arik Brauer, **Ein Freudenruf des Triumphs** aus dem *Haggada-Zyklus*, Wien 1978, Gouache auf acrylgrundierte[m] Papier, 50 x 37 cm, Privatbesitz

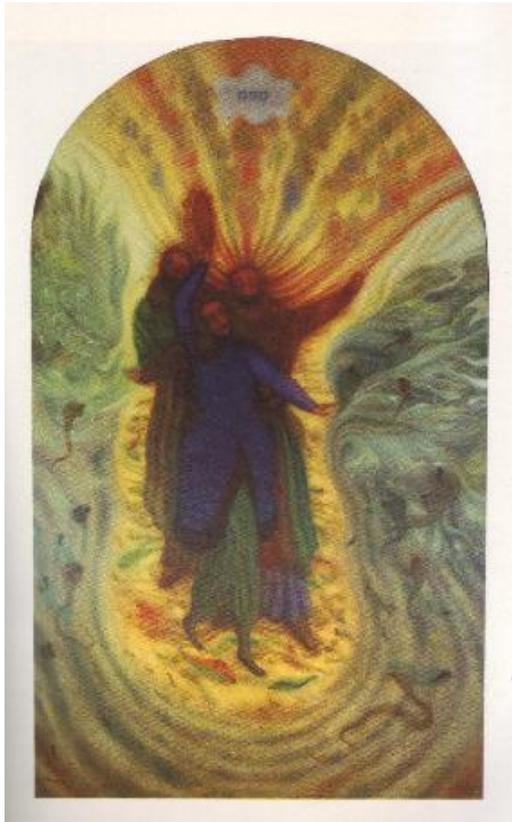


Abb.115. Arik Brauer, **Pessach**, aus dem 5-teiligen Feiertagszyklus, Wien 1980, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 278 x 169 cm, Jüdische Kulturzentrum in Wien

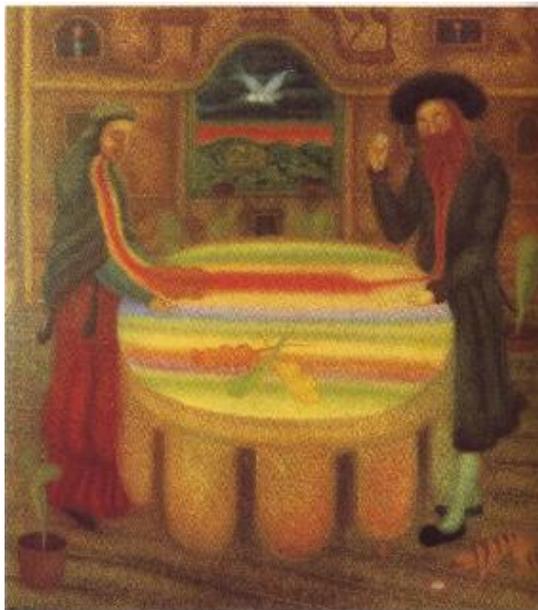


Abb.116. Arik Brauer, **Shabbat**, aus dem 5-teiligen Feiertagszyklus, Wien 1980, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 152 x 136 cm, Jüdische Kulturzentrum in Wien

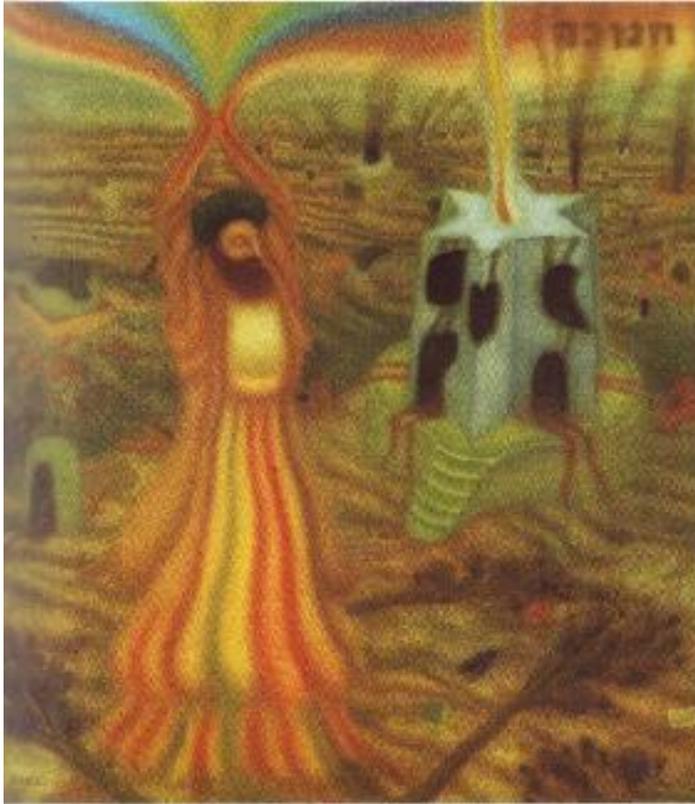


Abb.117. Arik Brauer, **Chanukka**, aus dem 5-teiligen Feiertagszyklus, Wien 1980, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 153 x 134 cm, Jüdische Kulturzentrum in Wien

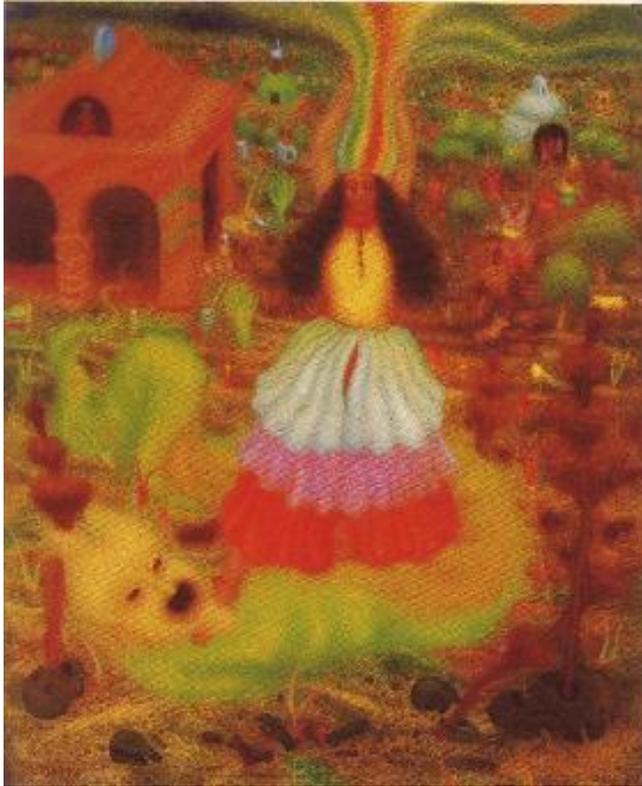


Abb.118. Arik Brauer, **Purim**, Ein Hod 1979, Öl auf acrylgrundierte[m] Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 37 x 30 cm, Privatbesitz

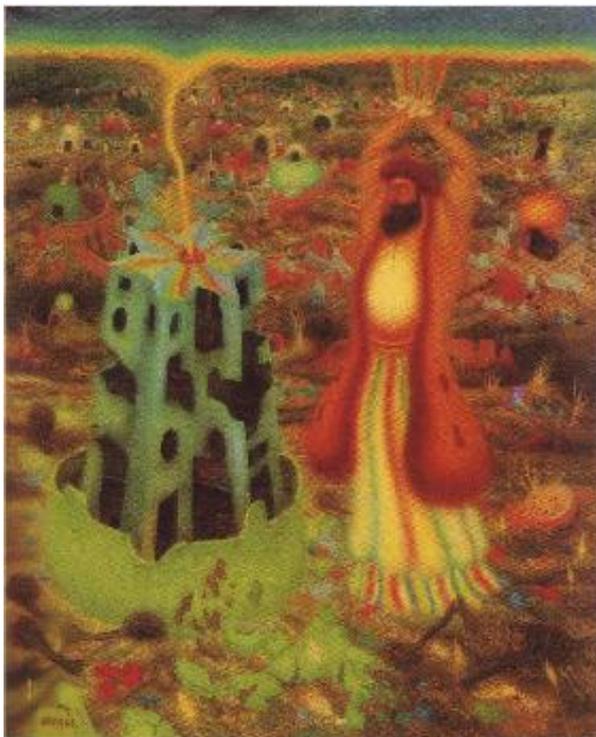


Abb.119. Arik Brauer, **Chanukka**, Ein Hod 1979, Öl auf acrylgrundierte[m] Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 37 x 30 cm, Privatbesitz



Abb.120. Arik Brauer, **Simson mit den Füchsen**, Wien 1983, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 31 x 40 cm, Privatbesitz



Abb.121. Arik Brauer, **Simson und Delila**, Wien 1983, Öl auf acrylgrundiertem Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 31 x 40 cm, Privatbesitz



Abb.122. Arik Brauer, **Simson als Gefangener**, Wien 1983, Öl auf acrylgrundierte
Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 31 x 40 cm, Privatbesitz



Abb.123. Arik Brauer, **Simsons Geburt wird angekündigt** Wien 1983, Öl auf
acrylgrundierte Papier auf Sperrholz kaschiert mit Weißleim (Polyvinyl), 31 x 40 cm,
Privatbesitz

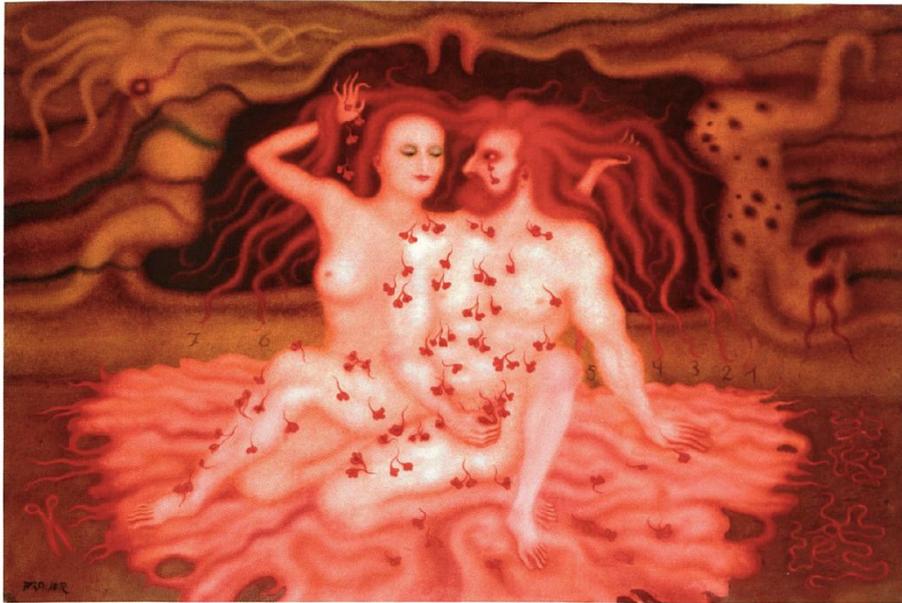


Abb.124. Arik Brauer, **Simson und Delila**, Öl auf Hartfaser, 50 x 70 cm, Privatbesitz



Abb.125. Arik Brauer, **Abraham unser Vater**, Tempera, 80 x 50 cm, Privatbesitz

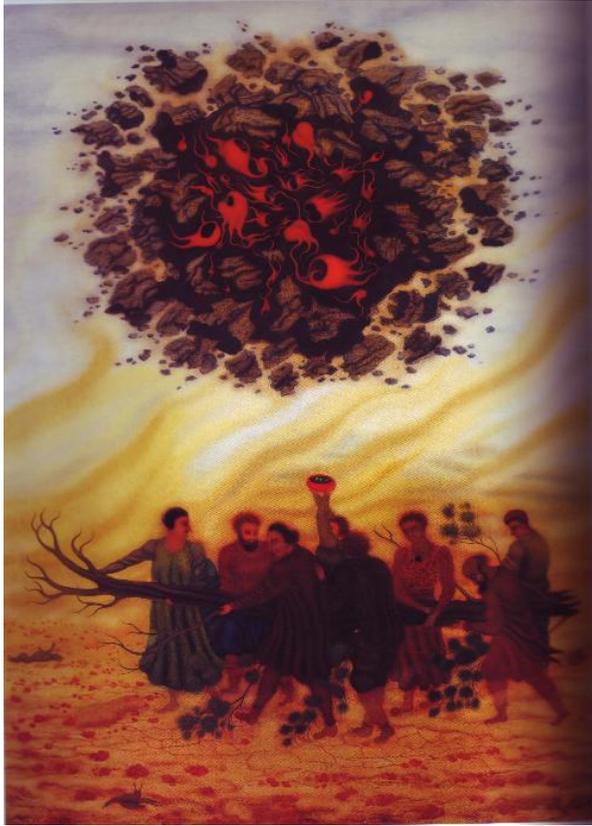


Abb.126. Arik Brauer, **Marsch in der Wüste**, Öl, 100 x 70 cm, Privatbesitz



Abb.127. Arik Brauer, **Gideon zerbricht den Götzen**, Öl auf Hartfaser, 50 x 70 cm, Privatbesitz

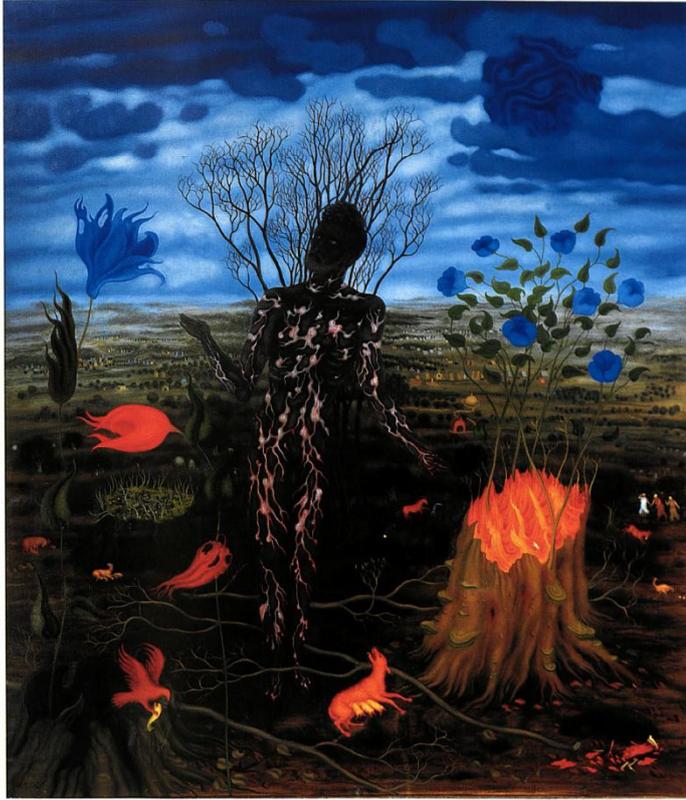


Abb.128. Arik Brauer, **Hiob**, Öl auf Hartfaser, 139 x 120 cm, Privatbesitz

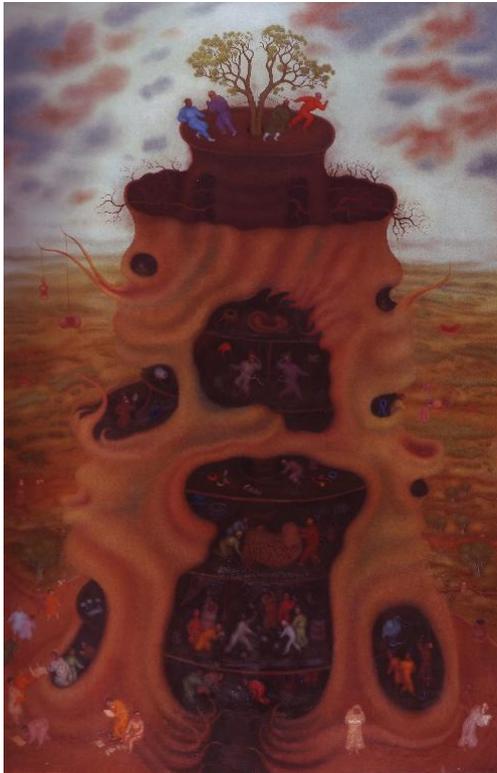


Abb.129. Arik Brauer, **Der Turmbau zu Babel**, Öl, 99 x 66 cm, Privatbesitz



Abb.130. Arik Brauer, **Die Hakenkreuzigung**, Öl, 140 x 100 cm, Privatbesitz



Abb.131. Arik Brauer, **Mein Vater im Winter**, 1983, Öl auf Holzplatte, 107 x 98 cm, Privatbesitz

13 Anhang

13.1 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem "Wiener phantastischen Realisten" Arik Brauer. Er durchlebte seine Kindheit in Wien zur Zeit des NS-Regimes und war aufgrund seiner jüdischen Herkunft der Verfolgung und der rassischen Diskriminierung ausgesetzt.

Unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg begann er an der Wiener Akademie der bildenden Künste, Malerei zu studieren. Dort machte Brauer Bekanntschaft mit gleichgesinnten Studenten, die später die Kerngruppe der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ bildeten.

Seine Bilder beschäftigen sich im hohen Maße mit der jüdischen Kultur und ihrer Historie. Aufgrund seiner Lebensgeschichte ist Brauer, nie von der „Jüdischen Katastrophe“ abgekommen. Mit dem Kunstmittel des Phantastischen Realismus schaffte er für sich eine erzählerische Malweise, um diese komplexe Thematik verschlüsselt zu verarbeiten.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Brauers Leben und Entwicklung seiner Malerei zu durchleuchten und in Folge die jüdische Thematik in seinem künstlerischen Schaffen zu analysieren.

13.2 Lebenslauf

1995-2003: Besuch des öffentlichen Gymnasiums Stubenbastei

2003: Matura

Seit 2003: Kunstgeschichtestudium, mit Wahlfachschwerpunkt Judaistik, weitere Wahlfächer aus Italienisch, Russisch

Seit 2005: Im Kunsthandel tätig

Sprachen: Deutsch (Muttersprache), Hebräisch (Muttersprache), Englisch (fließend), Russisch (gute Grundkenntnisse), Italienisch (gute Grundkenntnisse), Französisch (Grundkenntnisse), Polnisch (Grundkenntnisse)