



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Epoche des Internationalen Art-Club in Wien (1947 - 1960):
Kunst und Kulturpolitik vor dem Hintergrund des Kalten Krieges

verfasst von | submitted by
Jan Bergmayr BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfram Pichler Privatdoz.

– Inhaltsverzeichnis –

1) Einleitung.....	1
2) Forschungsstand.....	2
3) Die kulturpolitische Situation der Nachkriegsjahre in Wien: Ein Überblick.....	6
3.1) Historische Grundlagen und kulturpolitische Neuanfänge zur Zeit des Wiederaufbaus in Wien.....	6
3.2) Bruch und Kontinuität: Anknüpfungspunkte für die moderne Kunst im Österreich der Nachkriegszeit.....	12
3.3) Alliierte Kulturpolitik: Die generellen Maßnahmen im kulturellen Bereich.....	16
3.4) Die Rolle der Bildenden Kunst in der Alliierten Kulturpolitik.....	17
3.4.1) Bildende Kunst in der französischen Besatzungspolitik.....	18
3.4.2) Die Kunstpolitik der Vereinigten Staaten zur Zeit der Alliierten Besatzung.....	22
3.4.3) Kulturpolitische Maßnahmen der Sowjetunion im Bereich der bildenden Kunst.....	27
3.4.4) Facetten des britischen Kultur- und Ausstellungswesens in der Besatzungszeit.....	29
3.5) Moderne Kunst im Galerie- und Museumswesen der Nachkriegszeit.....	31
3.5.1) Die Neue Galerie / Galerie St. Stephan.....	32
3.5.2) Die Galerie Würthle.....	36
3.5.3) Das Museum des 20. Jahrhunderts.....	38
4) Der Internationale Art-Club: Vereinsgeschichte und Ausstellungstätigkeit.....	41
4.1) Zur Gründung und frühen Vereinsgeschichte (1947 - 1951).....	41
4.2) Hoch- und Spätphase des Art-Clubs (1951 - 1960).....	46
5) Künstlerische Positionen im Art-Club.....	50
5.1) Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus.....	52
5.2) Geometrische Abstraktion.....	59
5.3) Die Kubismus-Rezeption der Wotruba-Schule.....	63
5.4) Informelle Kunst.....	65
5.5) Primitivismus und naive Kunst.....	69
6) Moderne Positionen nach 1945 abseits des Art-Club.....	75
7) Resümee: Rezeptionsgeschichtliche Aspekte, die Nachwirkung des Art-Clubs und die österreichische Nachkriegsmoderne vor dem Hintergrund des Kalten Krieges.....	82
8) Literaturverzeichnis.....	91
9) Abbildungsverzeichnis.....	101
10) Abbildungen.....	104
11) Abstracts.....	126

1) Einleitung

Mit Ende des Zweiten Weltkrieges und der noch im April 1945 erfolgten Unabhängigkeitserklärung Österreichs brach für die junge Zweite Republik eine zehnjährige Phase der Alliierten Besatzung zwischen 1945 und 1955 an, die neben den schwierigen Jahren des Wiederaufbaus auch eine kulturelle Erneuerung versprach. Die während der Jahre des Nationalsozialismus verpönte und größtenteils als „entartet“ gebrandmarkte Kunst der Moderne erhielt mit dem Ende der nationalsozialistischen Ära und deren repressiven Maßnahmen gegen die moderne Kunst bereits in den frühen Nachkriegsjahren neue Impulse. Sowohl durch die kulturpolitischen Tätigkeiten der Alliierten, die während der Besatzungsjahre unter anderem eine Bandbreite an bedeutenden Ausstellungen zur internationalen Moderne präsentieren konnten, als auch durch das Wiederaufgreifen bzw. die Weiterführung von lokalen Traditionen der österreichischen Moderne der Zwischenkriegszeit, eröffneten sich neue Dimensionen für die bildende Kunst.

Zu einem Knotenpunkt der ausgehenden Avantgarde der Wiener Nachkriegsmoderne entwickelte sich die österreichische Sektion des internationalen Art-Club, die durch den österreichischen Exilkünstler Gustav Beck 1947 in Wien ins Leben gerufen worden war und bald eine rege Ausstellungstätigkeit entfaltete. Während der Zeit seines Bestehens vereinten sich im Art-Club unterschiedliche künstlerische Gruppierungen wie die Phantastischen Realisten, Vertreter der durch den Kubismus beeinflussten Wotruba-Schule und eine Vielzahl an abstrakten KünstlerInnen aus Richtungen wie der geometrischen Abstraktion oder der informellen Kunst, die vorerst als Kollektiv und nach internationalen Erfolgen auch individuell das österreichische Kunstgeschehen der ersten Jahrzehnte nach 1945 prägen sollten.

Die Komplexität der österreichischen und Wiener Nachkriegsmoderne als kunsthistorische Epoche ergibt sich bei genauerer Analyse durch ein besonders enges Wechselspiel der kulturellen und politischen Entwicklungen der Zeit, die sich etwa zwischen den verschiedenen Künstlergruppierungen, staatlichen und Alliierten Institutionen aus dem Bereich der Kulturpolitik und vor allem in Form von Interaktionen und einer gegenseitigen Beeinflussung derselben Akteure im Rahmen der vorliegenden Studie feststellen lassen.

2) Forschungsstand

Die österreichische und Wiener Nachkriegsmoderne wurde unter verschiedenen Gesichtspunkten in zahlreichen Disziplinen wie der Zeitgeschichte, den Politikwissenschaften oder auch der Kunst- und Kulturgeschichte zum Gegenstand zahlreicher Publikationen, doch wurde eine Darstellung als eigenständige Epoche aufgrund der Fülle an Material selten in Angriff genommen. Die vorliegende Arbeit versucht diesbezüglich wie auch durch eine interdisziplinäre Verknüpfung von kunst- und kulturgeschichtlichen sowie kulturpolitischen Ansätzen eine Lücke zu schließen und zu einem umfassenderen Verständnis der Thematik beizutragen, wofür sich extensive Recherchearbeiten als unumgänglich erwiesen haben.

Dass der österreichische Ableger des internationalen Art-Clubs zu den bestimmenden Kräften der Wiener Nachkriegsmoderne gehörte, wurde schon lange erkannt. Nicht umsonst wurde die Künstlervereinigung daher mehrmals stellvertretend für die Betrachtung der gesamten Epoche bis etwa 1960 herangezogen. Die Behandlung des Art-Clubs in der betreffenden Literatur kann dabei jedoch nach wie vor als lückenhaft bezeichnet werden, was unter anderem auf die schwierigen Bedingungen für die zeitgenössische Kunst in den ersten Jahrzehnten nach Ende des Zweiten Weltkrieges oder auf die etwa von Robert Fleck betonte starke Selbstrezeption der Gruppierung zurückzuführen ist.¹ Da ein Großteil der frühen Schriftstücke des Art-Clubs aus dem nächsten Umfeld der Künstlervereinigung selbst stammt, beschränkt sich die Dokumentation der Ausstellungs- und Vereinstätigkeit daher nicht selten allein auf die essenziellsten Eckdaten. Einsicht in die interne Vereins- und Ausstellungstätigkeit bieten etwa Ausstellungskataloge wie jener für die gemeinsame „*Internationale Ausstellung*“ der unterschiedlichen Sektionen von 1950², die nur für einen kurzen Zeitraum verlegte vereinsinterne Zeitschrift „*Mitteilungen des Art Club*“ oder die heute in der Österreichischen Galerie Belvedere aufbewahrten Archivmaterialien der *Neuen Galerie* zur österreichischen Sektion des Art-Club.

Eine der ersten bedeutenden Materialsammlungen von Eröffnungsreden, Erläuterungen beteiligter KünstlerInnen zu internen Ereignissen sowie rückblickende Aussagen zur Vereinigung des Art-Clubs selbst wurde etwa von Otto Breicha 1981 zusammengetragen und in einem begleitenden Katalog zur Ausstellung „*Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs*“ im ehemaligen Museum des 20. Jahrhunderts herausgegeben.³ Ähnliche Entwürfe für eine umfassende Darstellung des Art-Clubs als geschlossene Vereinigung wurden im Rahmen zweier weiterer Ausstellungen bzw. begleitenden Ausstellungskatalogen in der Kunsthalle Krems

¹ Fleck 1996, S. 106-108.

² Kat. Ausst. Wiener Secession 1950.

³ Breicha 1981.

2003 von Wolfgang Denk („*Mythos Art-Club. Der Aufbruch nach 1945*“) sowie zuletzt 2021 von Christian Bauer und Brigitte Borchhardt-Birbaumer („*Aufbrüche. Künstlerinnen des Art Club*“) in der Niederösterreichischen Landesgalerie verwirklicht. Denk übernahm dabei ein Konzept zur Aufarbeitung des Art-Clubs als Kollektiv, widmete sich jedoch verstärkt dem generellen historischen Kontext des Künstlerverbandes.⁴ Bauer und Borchhardt-Birbaumer setzten hingegen im Sinne einer feministischeren Perspektive erstmals einen Fokus auf die Künstlerinnen des Art-Clubs und gingen genauer auf deren Biografien ein.⁵

Unter dem übergreifenden Aspekt der Beleuchtung der Nachkriegsmoderne als eigenständige Kunstepoche wurde der Art-Club beispielsweise in Publikationen wie Gabriela Naglers Dissertation „*Der Weg zur abstrakten Malerei in Österreich 1945-1955*“⁶ von 1989 oder in dem von Tobias Natter 1994 herausgegebenen Ausstellungskatalog „*aufBRÜCHE*“⁷ behandelt, wenn auch in beiden Werken viel mehr eine Aufarbeitung der Epoche nach stilistischen Merkmalen der verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern erfolgte. Unverzichtbar für ein Verständnis der Epoche erweisen sich auch die beiden Beiträge „*Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan. 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich*“⁸ von Robert Fleck sowie die von Patrick Werkner gesammelt herausgegebenen Texte eines Symposiums zum Thema „*Kunst in Österreich 1945-1995*“⁹ der Hochschule für angewandte Kunst aus dem Jahr 1996. Ähnliche Bedeutung kommt dem von Hermann Fillitz und Wieland Schmied herausgegebenen Band zur „*Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*“¹⁰ für das 20. Jahrhundert zu.

Die in Kapitel 3 umfassend behandelte Rolle der Alliierten Besatzungsmächte für die Kulturpolitik und konkreter der bildenden Kunst im Österreich der Nachkriegszeit wurde in der Literatur hauptsächlich von historischer Seite aufgearbeitet, während nur wenige explizit kunsthistorische Studien zur selben Thematik verfasst wurden. Eine derartige Arbeit, „*Die Rezeption der internationalen Moderne in der bildenden Kunst in Österreich 1945 bis 1955 und die Bedeutung der Alliierten Kulturpolitik*“¹¹ stammt etwa von Sigrid Matulik. Die primär zeitgeschichtlichen bzw. politikwissenschaftlichen Untersuchungen zur Thematik der Alliierten Besatzung beziehen sich dagegen zumeist auf die Maßnahmen einer einzelnen Besatzungsmacht und scheinen hinsichtlich der Untersuchungen zur Bedeutung der bildenden Kunst in der Alliierten Kulturpolitik noch deutlich lückenhaft. Einige der wenigen Ausnahmen in

⁴ Denk 2003.

⁵ Bauer / Borchhardt-Birbaumer 2021.

⁶ Nagler 1989.

⁷ Natter 1994.

⁸ Fleck 1982.

⁹ Werkner 1996.

¹⁰ Schmied / Fillitz 2002.

¹¹ Matulik 2005.

Bezug auf die Qualität der Aufarbeitung der Thematik bilden etwa die Publikationen „*Tirol – Frankreich 1946-1960. Spurensicherung einer Begegnung*“¹², die in Kooperation mit dem Institut Français entstand, oder Elisabeth Starlingers Dissertation „*Aspekte französischer Kulturpolitik in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg. 1945-1948*“¹³ aus dem Jahr 1993. Im Vergleich zur ausführlich dokumentierten Bild- und Ausstellungspolitik Frankreichs während der Besatzungsjahre finden sich kaum entsprechende Informationen für die kulturellen Tätigkeiten der übrigen Alliierten. Die britische Besatzungspolitik in Kulturangelegenheiten fand immerhin in Isabella Lehnners Dissertation „*Anglo-Austrian Cultural Relations between 1944 and 1955. Influences, Cooperation and Conflicts*“¹⁴ von 2011 sowie in dem von Siegfried Beer herausgegebenen Sammelband „*Die ‚britische‘ Steiermark. 1945-1955*“¹⁵ Erwähnung. Eine herausragende Studie zur Kulturpolitik der Vereinigten Staaten – „*Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg*“¹⁶ – wurde von Reinhold Wagnleitner 1991 verfasst, jedoch spielt die bildende Kunst hier eine verhältnismäßig geringfügige Rolle. Auch die Forschungslage zu den Kulturangelegenheiten der Sowjetunion zwischen 1945 und 1955 lässt sich insgesamt immer noch als unbefriedigend beschreiben, wenn auch die Dissertation von Michael Kraus „*Kultura. Der Einfluss der sowjetischen Besatzung auf die österreichische Kultur 1945 – 1955*“¹⁷ einen ebenso komplexen wie umfangreichen Beitrag zum Verständnis der Epoche darstellt.

Für die Recherche zu den in Kapitel 3.5 behandelten Galerien und kleineren Ausstellungshäusern, die in den Nachkriegsjahren im Vergleich zu den staatlichen Museen verhältnismäßig früh Ausstellungen zur Moderne und Gegenwartskunst zeigen konnten, wurde grundsätzlich das zuvor erwähnte Standardwerk zur Galerie St. Stephan und dem österreichischen Kunstbetrieb allgemeiner von Robert Fleck herangezogen.¹⁸ Für Informationen zur Neuen Galerie wurde darüber hinaus der Katalog „*Grünangergasse 1. Otto Kallir und die Neue Galerie in zeithistorischen Dokumenten 1923-1954*“¹⁹ zur gleichnamigen Ausstellung in der *Galerie St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder* verwendet, während für die Galerie Würthle auf einen Jubiläumskatalog der Galerie von 1995 zurückgegriffen wurde.²⁰ Die Entstehungsumstände sowie die Ausstellungstätigkeit des *Museum des 20. Jahrhunderts*

¹² Ammann 1991.

¹³ Starlinger 1993.

¹⁴ Lehner 2011.

¹⁵ Beer 1995.

¹⁶ Wagnleitner 1991.

¹⁷ Kraus 2008.

¹⁸ Fleck 1982.

¹⁹ Kat. Ausst. Galerie Nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder 2023.

²⁰ Bichler 1995.

wurden darüber hinaus etwa anhand von Erläuterungen von Werner Hofmann²¹ und Veronika Floch²² rekonstruiert.

Die umfassende Behandlung der Vereins- und Ausstellungsgeschichte der österreichischen Sektion des internationalen Art-Clubs im Rahmen des vierten Kapitels orientiert sich hauptsächlich an der zu Beginn genannten Literatur wie den Ausstellungskatalogen von Breicha, Denk oder Bauer und Borchhardt-Birbaumer, während beispielsweise die Materialsammlung zur Kunst nach 1945 in Wien von Gerhard Habarta, „*Frühere Verhältnisse. Kunst in Wien nach '45*“²³, interessante Einblicke in das Umfeld des Künstlerverbandes gewährt. Obwohl für die Darstellung der stilistischen Ausprägungen während der Nachkriegsjahre von 1945 bis etwa 1960 in Wien im fünften und sechsten Kapitel auch eine Bandbreite an monografischen Werken zu den individuellen Positionen der verschiedenen KünstlerInnen berücksichtigt wurde, seien der Übersichtlichkeit halber an dieser Stelle nur einige Publikationen zu den übergeordneten Positionen der Kunst nach 1945 in Österreich genannt. Für die *Wiener Schule des phantastischen Realismus* erwiesen sich dabei etwa Werke wie „*Die Phantasten. Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Lehmden*“²⁴ der Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs oder Johann Muschiks „*Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*“²⁵ als wertvoll, während Otto Breicha die informelle Kunst etwa in „*Anfänge des Informel in Österreich 1949–1954. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer*“²⁶ behandelte. Zur Kunstrichtung der geometrischen Abstraktion im österreichischen Kontext fehlen nach wie vor ausführliche Studien, relevante Bemerkungen wurden jedoch wiederum Tobias Natters Ausstellungskatalog „*aufBRÜCHE*“ oder aus Marianne da Ros’ „*!Strenge Kammer? Geometrische Abstraktion in der Wiener Kunst*“ entnommen.²⁷ Allgemeines zur Wotruba-Schule und der Skulptur nach 1945 genereller wurde schließlich etwa anhand Breichas „*Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlung Rupertinum*“²⁸ oder Matthias Boeckls Beitrag zur Plastik der Nachkriegszeit in der Reihe zur „*Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*“²⁹ erörtert.

Für die Untersuchungen der Rolle der bildenden Kunst im Rahmen der kulturpolitischen Konfrontationen des Kalten Krieges zwischen den Vereinigten Staaten einerseits und der Sowjetunion andererseits wurden im abschließenden Kapitel insbesondere die Studien

²¹ Hofmann 1965.

²² Floch 2021.

²³ Habarta 1996.

²⁴ Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs / Künstlerhaus 1990.

²⁵ Muschik 1976.

²⁶ Breicha 1997.

²⁷ Ros 2000.

²⁸ Breicha 1994.

²⁹ Boeckl 2002.

„How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War“³⁰ von Serge Guilbaut und Francis Stonor Saunders „The cultural cold war. The CIA and the world of arts and letters“³¹ herangezogen.

3) Die kulturpolitische Situation der Nachkriegsjahre in Wien: Ein Überblick

3.1) Historische Grundlagen und kulturpolitische Neuanfänge zur Zeit des Wiederaufbaus in Wien

Nachdem unter nationalsozialistischer Herrschaft zwischen 1938 und 1945 auch das kulturelle Leben Wiens zunehmend zum Erliegen gekommen war und essentielle Beiträge der österreichischen Kunst der Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfach samt den Kunstschaffenden selbst gewaltsam aus dem Kulturbereich entfernt worden waren, sollten sich im Zuge der Befreiung Wiens durch die Rote Armee in den ersten Aprilwochen 1945 bedeutende Veränderungen der politischen Verhältnisse abzeichnen, was wiederum nicht zu unterschätzende Implikationen für den Bereich des kulturellen Lebens nach sich ziehen sollte. Während die Kampfhandlungen insbesondere im Westen Österreichs noch bis wenige Tage vor der offiziellen Kapitulation Deutschlands am 8. Mai andauerten, wurden im Osten des Landes gleichzeitig bereits erste konkrete Vorkehrungen zur Restaurierung der Republik durch Errichtung einer provisorischen Staatsregierung am 27. April getroffen, an deren Spitze Karl Renner stand und die anfangs allein von sowjetischer Seite Zustimmung zur Regierungsbildung erhielt.³² Nach langwierigen Verhandlungen sowie nach Abhaltung einer Länderkonferenz, die das Vertrauen der Vertreter der einzelnen Bundesländer gegenüber einer vorläufigen Regierung von SPÖ, ÖVP und KPÖ unter Vorsitz Renners widerspiegeln sollte, wurde die provisorische Staatsregierung mit 20. Oktober auch von den übrigen Alliierten anerkannt.³³ Die Abhaltung der ersten allgemeinen Wahlen der zweiten Republik, neben Nationalratswahlen auch jene für den Wiener Gemeinderat sowie Wiener Landtag, wurde schließlich für den 25. November 1945 fixiert. Äquivalent zur Besatzungspolitik auf gesamtstaatlicher Ebene wurde Wien als Hauptstadt des Landes im Rahmen des Ersten Alliierten Kontrollabkommens formal bereits mit Juli 1945 sowie in nachfolgenden Vereinbarungen unter den beteiligten Alliierten Mächten bekanntlich in vier Einflusszonen oder Sektoren mit gemeinsamer Verwaltung der Inneren Stadt als Interalliiertes Zone geteilt.

³⁰ Guilbaut 1983.

³¹ Saunders 2013.

³² Rauchensteiner 1985, S. 72-73.

³³ Rauchensteiner 1985, S. 125-126.

Nach Beendigung der Kampfhandlungen lagen die Prioritäten in erster Linie bei der Wiederherstellung der grundlegendsten Versorgungsinfrastruktur Wiens, eine Koordination in Verwaltungsangelegenheiten zwischen den Bezirken der Stadt dürfte in sämtlichen Belangen insbesondere in den ersten Monaten nur ansatzweise funktioniert haben. Generell manifestierten sich die unmittelbaren Nachkriegsmonate insbesondere in Form von materieller Armut und einem generellen Notstand mit schweren infrastrukturellen Schäden in lebensnotwendigen Bereichen, die erst allmählich wieder instand gesetzt werden konnten. Im Zuge der Kriegshandlungen blieben darüber hinaus auch essentielle Kulturinstitutionen – viele davon mit Wahrzeichencharakter für Wien – nicht vor schweren materiellen Schäden verschont. Bauten wie die Wiener Staatsoper, die Wiener Secession, die Albertina, die Akademie der Bildenden Künste oder die Österreichische Galerie Belvedere fielen dabei zumindest teilweise der großflächigen Zerstörung der Kriegsjahre zum Opfer und konnten erst im Zuge des Wiederaufbaus der Stadt allmählich erneuert werden, um ihre ursprünglichen Funktionen im Kulturbereich wiederaufzunehmen.

Trotz der allgemeinen existenziellen Notlage der unmittelbaren Wochen und Monate nach Kriegsende sollte mit Einsetzung der provisorischen Staatsregierung unter Karl Renner von 27. April 1945 an auch die Kulturarbeit von staatlicher Seite wieder aufgenommen werden, wobei dem KPÖ-Funktionär Ernst Fischer als „Staatssekretär für Volksaufklärung, Unterricht, Erziehung und Kultusangelegenheiten“ die Zuständigkeit für kulturelle Angelegenheiten auf Bundesebene für den kurzen Zeitraum bis November 1945 oblag. Etwa zeitgleich war mit Aufstellung der provisorischen Stadtverwaltung Wiens ab dem 17. April 1945 Viktor Matejka als kommunistischer Kulturstadtrat mit der Leitung der Abteilung für Kultur und Volksbildung betraut worden.

Die Jahre der Alliierten Besatzung Österreichs von 1945 bis 1955 zeichneten sich dabei nicht nur von politischer Seite, sondern auch im Rahmen der kulturpolitischen Verhältnisse als durchaus komplex aus, da die Alliierten in ihren jeweiligen Einflussphären in den Bundesländern sowie auch in Wien selbst eigenständige, teilweise auch in Konkurrenz zueinander stehende kulturelle Ziele verfolgten und so eine mehrpolige kulturpolitische Landschaft mit einem Nebeneinander von staatlichen und alliierten Institutionen jahrelang Realität blieb.

Der mit Ende April 1945 proklamierten Österreichischen Unabhängigkeitserklärung versuchte man nicht zuletzt auch durch kulturpolitische Maßnahmen Geltung zu verleihen, in welchem Zusammenhang in der staatlichen Kulturpolitik der jungen Zweiten Republik auf Bundesebene etwa ein Modell der „Kulturnation“ bzw. der „Repräsentationskultur“³⁴ als Ausdruck der Selbstdarstellung Österreichs fokussiert wurde.³⁵ Mit Ausnahme der nur kurzfristig zwischen

³⁴ Rásky / Wolf-Perez 1995, S. 122.

³⁵ Knapp 2005, S. 51.

April und Dezember 1945 aktiven provisorischen Staatsregierung, in welcher Ernst Fischer als KPÖ-Staatssekretär für Volksaufklärung, Unterricht, Erziehung und Kultusangelegenheiten agierte, wurde das für Kulturangelegenheiten zuständige Unterrichtministerium dabei von Ende 1945 bis Ende der 1960er Jahre kontinuierlich von Seiten der ÖVP belegt, welcher dadurch ein wesentlicher Anteil an der Definition des Kulturbegriffs und der Prägung der Kulturpolitik der ersten Jahrzehnte der Zweiten Republik zukommen sollte.³⁶ Wie etwa Marion Knapp festhielt, erfolgte in dieser Hinsicht zumindest teilweise eine erneute Auseinandersetzung mit kulturellen Positionen, die bereits in der Zwischenkriegszeit von Seiten der Christlich-sozialen Partei verfolgt worden waren³⁷ und mit Ende des Zweiten Weltkrieges erneut ein konservatives Kulturklima begünstigten. Trotz unterschiedlicher kulturpolitischer Auffassungen der Parteien dürften insbesondere in den unmittelbaren Monaten und Jahren der Nachkriegszeit Konfrontationen aufgrund ideologischer Unstimmigkeiten nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Folgen vorangegangener Auseinandersetzungen in den Jahren der Ersten Republik größtenteils vermieden worden sein.

Als ein grundsätzlicher Standpunkt der Volkspartei wurde insbesondere im Bereich der darstellenden Kunst etwa eine Form der Kontinuität zwischen dem kulturellen Erbe der Monarchie und der Zweiten Republik vertreten, ein Konzept das anfangs auch von den Sozialdemokraten im Wesentlichen nicht kritisiert werden sollte.³⁸ Gleichzeitig griff man auch in vieler Hinsicht verstärkt auf das kulturelle Modell des Ständestaates zurück, der mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1938 aufgelöst worden war.³⁹ In der SPÖ wurde neben einer entscheidenden Abkehr von austromarxistischen Tendenzen der Ersten Republik weiterhin eine generelle Ausweitung der Zugangsmöglichkeiten zu kulturellen Institutionen für weite Teile der Bevölkerung fokussiert, während Ansätze eines konkreteren Kulturprogramms erst in den 1950er Jahren entwickelt wurden.⁴⁰ Der generell geringe Stellenwert, der dem Gebiet der Kunst und Kultur gegenüber anderen Belangen in der Nachkriegszeit allgemein beigemessen wurde, lässt sich allerdings etwa anhand von Beispielen wie einer erstmaligen Adressierung konkreter kulturpolitischer Themen in einer Regierungserklärung der Bundesregierung unter Julius Raab im Jahr 1959 demonstrieren.⁴¹ In der Phase des Wiederaufbaus wurde zwischen den Parteien letzten Endes ein weitgehender Interessenausgleich durch den bereits erwähnten Fokus auf ein Modell der „Repräsentationskultur“ erreicht, im Zuge dessen vorrangig Kulturinstitutionen wie das *Burgtheater* und die *Wiener Staatsoper* sowie Orchester wie die *Wiener Philharmoniker* oder plakative

³⁶ Knapp 2005, S. 91.

³⁷ Knapp 2005, S. 92.

³⁸ Ebd., S. 100-101.

³⁹ Boeckl 1996, S. 37.

⁴⁰ Knapp 2005, S. 93-94.

⁴¹ Wagner 1991, S. 114.

Veranstaltungen wie die *Salzburger Festspiele* kurz nach Kriegsende wieder ins Leben gerufen und vorzugsweise gefördert wurden.⁴² Ein überwiegendes Verständnis der „Hochkultur“ als Basis jeder Kulturpolitik sowie deren Bedeutung für die Bildungspolitik und als Instrument zur Normalisierung der Situation nach Kriegsende scheint bei beiden Großparteien bestanden zu haben. Die Bestrebungen um eine Restauration traditioneller Kulturinstitutionen in den Jahren des Wiederaufbaus deckten sich allerdings nicht nur größtenteils interparteilich, sondern entsprachen im weitesten Sinn auch den Vorstellungen der Besatzungsmächte selbst. Dem Vorgehen der sowjetischen Besatzungskräfte etwa nach zu urteilen, welchen bereits bis zum Eintreffen der übrigen Alliierten Mächte im September 1945 provisorisch die Restituierung und Wiedereröffnung sämtlicher Kulturinstitutionen oblag, wurde mit dem absehbaren Kriegsende in ähnlicher Weise versucht eine Entspannung und Normalisierung der Verhältnisse durch kulturelle Maßnahmen zu erreichen.⁴³ Ebenso war beispielsweise von sowjetischen Kulturoffizieren wie Miron Levitas in einem Zusammentreffen mit österreichischen Kulturvertretern Ende April 1945 anfänglich noch der Wunsch nach einer Wiederherstellung des Wiener Kulturlebens in seinem Zustand direkt vor dem Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland geäußert worden.⁴⁴ Kritik an den kulturellen Maßnahmen der Bundesregierung mit ihrer beharrlichen Schwerpunktsetzung auf den Bereich der Hochkultur wurde letztendlich nur von Seiten der KPÖ geübt, die vor allem auf die schlechte Lage der Künstler, der Geringschätzung deren Tätigkeit sowie auf das konservative Kulturklima an sich aufmerksam machte.⁴⁵

Der Versuch einer Wiedergutmachung mit Kulturschaffenden und Intellektuellen, die spätestens 1938 vertrieben und zur Auswanderung gezwungen worden waren, erfolgte im Rahmen der staatlichen Kulturpolitik nur äußerst bedingt durch Bemühungen von Einzelpersonen wie dem bereits erwähnten Wiener Kulturstadtrat Viktor Matejka oder anhand von wenigen Ausstellungen wie der 1946 veranstalteten antifaschistischen Ausstellung „*Niemals vergessen!*“ im Wiener Künstlerhaus neben indirekter formulierten, ersten Selbstdarstellungen eines unabhängigen Österreichs mit bestimmten Bekenntnissen zur Moderne in der in Zürich gezeigten Ausstellung „*Meisterwerke aus Österreich*“ von 1946/47 oder der Kunstschau „*Entwicklungen der österreichischen Kunst. Von 1897 bis 1938*“, die 1948 in der Akademie der bildenden Künste in Wien präsentiert werden sollten. Viktor Matejka selbst hatte während der Jahre der Ersten Republik im Bereich der Volksbildung gearbeitet, überlebte die Jahre des Nationalsozialismus trotz Internierung im Konzentrationslager Dachau⁴⁶ und leistete nicht zuletzt durch den Versuch

⁴² Knapp 2005, S. 95-99.

⁴³ Kraus 2008, S. 13-14.

⁴⁴ Kraus 2008, S. 16.

⁴⁵ Knapp 2005, S. 100-101.

⁴⁶ Kraus 2008, S. 11-12.

vertriebene Kulturschaffende wieder zur Rückkehr nach Österreich zu bewegen einen nicht zu unterschätzenden Beitrag für den Wiederaufschwung des Wiener Kulturlebens. Letzten Endes blieben die diesbezüglichen Aktivitäten Matejkas allerdings erfolglos. Unter den zahlreichen Emigranten aus dem Kulturbereich, darunter Künstler wie *Georg Ehrlich*, *Gerhart Frankl*, *Josef Floch*, *Oskar Kokoschka*, *Carry Hauser*, *Georg Merkel*, *Fritz Wotruba* oder *Georg Eisler*, die Galeristen *Lea Bondi* und *Otto Kallir* oder die Kunsthistoriker *Otto Benesch* sowie *Ernst Gombrich*, kehrten bekanntlich die wenigsten nach Ende des Zweiten Weltkrieges dauerhaft nach Österreich zurück. Den wenigen, während den Kriegsjahren in Österreich Verbliebenen sowie den überschaubaren zurückgekehrten Proponenten einer modernen Kunst standen die staatlichen Kulturinstitutionen in den Nachkriegsjahren gleichgültig bis feindselig gegenüber, gleichzeitig wurden trotz angeblicher Maßnahmen zur Entnazifizierung Zugeständnisse an die Beteiligten des ehemaligen nationalsozialistischen Kulturapparates gemacht, erwähnt sei beispielsweise der ebenso bekannte wie plakative Fall der Auftragsvergabe zur Gestaltung des Eisernen Vorhangs der Wiener Staatsoper 1955 an Rudolf Eisenmenger, der von 1939 bis 1945 Präsident des Wiener Künstlerhauses gewesen war. Auch die ebenso geläufige ablehnende Haltung zur modernen Kunst in Hans Sedlmayrs Schrift „*Verlust der Mitte*“ von 1948, die in manchen Kreisen bis in die 1960er Jahre geführten Debatten um die „Entartung der Kunst“,⁴⁷ bis hin zu Auswüchsen um die „Liga gegen Entartete Kunst“⁴⁸ geben ansatzweise Aufschluss über die Umstände und Stimmung im Moderne-Diskurs der Nachkriegsjahre. Kritik an der Kunst der Moderne blieb allerdings nicht nur auf die konservativen Gesellschaftsteile beschränkt, sondern fand sich gerade in den unmittelbaren Nachkriegsjahren in unterschiedlicher Intensität und Form auch in kommunistischen oder in sozialistischen wie liberalen Kreisen wieder. Der komplexe Diskurs um die verschiedenen Ausprägungen der Moderne wurde auch im Kontext der Nachkriegszeit üblicherweise mittels der Einteilung in „gemäßigte“ und „radikale“ Positionen der modernen Kunst dargestellt, die jedoch an anderer Stelle genauer erläutert werden soll.

Gegenstand unzähliger Debatten in den Nachkriegsjahren war ebenso der hier nur kurz angedeutete Aspekt der Kulturförderung. Von staatlicher Seite war – wie bereits erwähnt – im Rahmen eines repräsentativen Kulturmodells vor allem der Bereich der „Hochkultur“ gefördert worden, während Sparten wie die bildenden Künste mit minimalen finanziellen Mitteln auskommen mussten. Wie von Marion Knapp festgehalten wurde, lassen sich die Ausgaben im Kulturbereich durch die mangelnde Dokumentierung der frühen Nachkriegsjahre dabei nur annähernd feststellen. Generell zeigt sich zwischen 1950 und 1969 im Kulturbudget des Bundes ein deutlicher Vorrang der

⁴⁷ Fleck 1996a, S. 454.

⁴⁸ Habarta 1996, S. 73-74.

Bundestheater gegenüber allen anderen Bereichen von Kunst und Kultur.⁴⁹ Bei einem seit Mitte der 1950er Jahre zwar merkbar anwachsenden Budget waren die Ausgaben für die Bundestheater in den 1960er Jahren etwa immer noch beträchtlich höher als die im Kunstbudget gebündelten Mittel für die übrigen Sparten von Kunst und Kultur. Selbst 1968 standen noch immer nur 0,6% des Kulturbudgets für die bildenden Künste zur Verfügung, während 56,9% etwa für den Bereich der darstellenden Kunst sowie immerhin 13,6% für die Kunsthochschulen aufgewendet wurden.⁵⁰ Mit Blick auf die angekauften Kunstwerke von Seiten des Bundes dürften in den frühen Nachkriegsjahren 1948 erstmals spärliche 15 Werke und von 1948 bis 1950 immerhin 86 Arbeiten erworben worden sein, ab 1951 konnte allmählich durch das größere Budget eine breitere Sammlungsstrategie verfolgt werden.⁵¹

Die Stadt Wien übernahm gerade durch die persönlichen und weniger bürokratisch angelegten Bestrebungen Viktor Matejkas um den kulturellen Wiederaufbau Wiens früh eine bedeutende Rolle bei der Förderung bildender Künstlerinnen und Künstler. Unter Matejkas Nachfolger Hans Mandl waren allein bereits in den 1950er Jahren annähernd 2.200 Arbeiten angekauft worden, bei denen es sich anfangs hauptsächlich um grafische Arbeiten handelte, während Gemälde oder Plastiken aus Kostengründen in den wenigsten Fällen ihren Weg in die städtische Sammlung fanden.⁵² Das Hauptanliegen im Rahmen der städtischen Sammlungsstrategie war dabei in erster Linie eine möglichst umfassende Unterstützung aller Teile der Wiener Künstlerschaft, was auf diese Weise vor allem zeitgenössische Kunst förderte, bei der Auswahl der Ankäufe dabei jedoch kaum stilistischen oder qualitativen Schwerpunkte setzte. Neben zahlreichen konventionellen Werken, gelangten so auch avantgardistische Kunstwerke in die Sammlung, aus dem Art-Club beispielsweise Werke von *Johanna Schidlo*, *Gerhard Swoboda*, *Carl Unger*, *Heinz Leinfellner*, *Maria Lassnig* oder *Rudolf Hausner*, sowie Arbeiten von *Arnulf Rainer* oder *Karl Anton Wolf*.⁵³ Verwendung fanden die angekauften Wiener Kunstwerke dabei teilweise aus volksbildnerischen Zwecken in Schulgalerien, während ein beträchtlicher Anteil später auch in die Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien übergehen sollte.⁵⁴ Neben dem direkten Ankauf zur Unterstützung der Wiener Künstlerschaft gewann die Stadt Wien auch bei der Vergabe von Aufträgen zur komplementären künstlerischen Gestaltung von städtischen Bauprojekten der Nachkriegszeit verhältnismäßig früh an Bedeutung, im Rahmen der Aktion „Kunst am Bau“ entstanden so zwischen 1949 und 1959 annähernd 900 Aufträge für mehr als 1.000 Plastiken,

⁴⁹ Knapp 2005, S. 112-113.

⁵⁰ Knapp 2005, S. 114-115.

⁵¹ Sottriffer 1994, S. 15.

⁵² Ecker 2010, S. 12.

⁵³ Ecker 2010, S. 21; Hilger 2010, S. 30.

⁵⁴ Hilger 2010, S. 28.

Mosaik, Reliefs und andere Kunstwerke, für die ab Mitte der 1950er Jahre ein verhältnismäßig hohes Budget zur Verfügung stand, das die aufgewendete Summe für den direkten Ankauf von Kunstwerken in den Schatten stellte.⁵⁵

3.2) Bruch und Kontinuität: Anknüpfungspunkte für die moderne Kunst im Österreich der Nachkriegszeit

Während die in den unmittelbaren Nachkriegsjahren aktuelle Frage, wie eine Neuorganisation der staatlichen Kulturpolitik nach Ende des Zweiten Weltkrieges durchgeführt werden sollte, von Seiten der österreichischen Bundespolitik größtenteils durch einen Fokus auf ein Modell der repräsentativen „Kulturnation“ im Sinne einer Orientierung an den kulturellen Errungenschaften der Habsburgermonarchie sowie mit einer nach wie vor generell ablehnenden Haltung zur Moderne beantwortet wurde,⁵⁶ orientierten sich Teile der Künstlerschaft, die während der nationalsozialistischen Diktatur in Österreich verblieben waren oder nach Kriegsende dorthin zurückkehrten, an den vorangegangenen Ausprägungen der österreichischen Moderne sowie an der großteils durch die Alliierten vermittelte internationalen Moderne.

Rückblickend waren spätestens mit dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland 1938 die Weichen für eine der Kunst der Moderne generell feindlich gesinnten Kulturpolitik gesetzt worden, die in den Folgejahren implementiert werden sollte. Im Bereich der bildenden Kunst war im Rahmen der Gleichschaltung der Kulturinstitutionen die Reichskammer der bildenden Künste (RdbK) mit Hauptsitz in Berlin nun auch in Österreich eingesetzt worden, führende Positionen im Kulturbereich mit NSDAP-Mitgliedern besetzt und politisch Oppositionelle sowie eine Vielzahl jüdischer Künstler zunehmend verdrängt und verfolgt worden.⁵⁷ Die Ausübung jeder künstlerischen Tätigkeit war bekanntlich ebenso zwangsläufig an eine Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste gebunden, die sich als Institution derselben politischen Mittel bediente, um Opponenten der nationalsozialistischen Politik und Kulturpolitik aus dem Kulturapparat auszuschließen.⁵⁸ Konkret war dabei ein vierteiliges Schema eingeführt worden, das entweder eine Teilnahme als „deutscher Künstler“ ermöglichte, über Ausstellungsverbote und Arbeitsverbote entschied oder die betreffenden Künstlerinnen und Künstler als „entartet“ brandmarkte.⁵⁹ Im Ausstellungsbereich waren Beispiele moderner Kunstwerke zwischen 1938 und 1945 fast ausschließlich im Rahmen von propagandistischen Wanderausstellungen wie etwa „*Entartete Kunst*“ 1938 in Salzburg bzw. 1939 in Wien

⁵⁵ Ecker 2010, S. 12.

⁵⁶ Knapp 2005, S. 100-101.

⁵⁷ Plakolm-Forsthuber 2023, S. 260.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Scheufele / Schurian 1990, S. 37.

Künstlerhaus gezeigt worden, um negative Assoziationen mit Werken von Künstlern wie *Max Beckmann*, *George Grosz* oder *Max Ernst* hervorzurufen.⁶⁰ In ähnlicher Weise war auch der seit 1934 im Prager Exil lebende *Oskar Kokoschka* – eine weitere Schlüsselfigur für die Wiener Moderne und bedeutende Identifikationsfigur für die österreichische Künstlerschaft der Nachkriegszeit, dessen Werke ebenfalls in der Wanderausstellung „*Entartete Kunst*“ gezeigt worden waren – im Rahmen der nationalsozialistischen Ausstellungspolitik diffamiert worden.⁶¹

Von den für die moderne Kunst schwierigen Jahren des Nationalsozialismus abgesehen, stellte sich auch das Problem, dass in Österreich bereits zur Zeit der Ersten Republik bzw. der Zwischenkriegszeit nur eine bedingte Auseinandersetzung mit internationalen Entwicklungen der Moderne wie etwa dem Kubismus, Surrealismus, Konstruktivismus oder der neuen Sachlichkeit stattgefunden hatte,⁶² die teilweise nur undeutliche Spuren hinterlassen und keine annähernd ähnliche Breitenwirkung wie etwa die Wiener Secession zu deren Hochphase aufweisen konnten. Üblicher und dominanter erschienen in den 1920er und 1930er Jahren dagegen nach wie vor spät- und postimpressionistische sowie expressionistische Tendenzen, die Wieland Schmied in ersten Ansätzen etwa bei *Oskar Kokoschka*, *Herbert Boeckl*, *Anton Kolig*, *Jean Egger*, *Wilhelm Thöny* oder *Giovanna Klien* überwunden sah.⁶³ Als künstlerische Epoche zeichnete sich die Zwischenkriegszeit in Österreich nach der Auffassung Schmieds durch eine nicht vorhandene Zentrumsbildung im Bereich der Moderne aus, bedeutend erscheine viel mehr die Herausbildung künstlerischer Talente in der Peripherie. Nicht unwesentlich auch den schlechten ökonomischen Verhältnissen nach Ende des ersten Weltkriegs und der Wirtschaftskrise von 1929 geschuldet, fanden sich die wenigen Künstler, die ihre Beschäftigung mit surrealistischen, neusachlichen oder anderen modernen Tendenzen vertiefen wollten, in nicht wenigen Fällen besser in Städten wie Berlin, Paris, Weimar oder später in Dessau aufgehoben.⁶⁴ Trotz zahlreicher Fälle in denen Künstler in den 1920er und Anfang der 1930er Jahre Österreich verließen, um sich im Ausland niederzulassen und sich dort neu zu orientieren, waren individuelle Akzente und Begabungen dennoch über alle Bundesländer verteilt auffindbar. So stammten, um einige Namen zu nennen, *Max Weiler* etwa aus Tirol, *Herbert Boeckl*, *Franz Wiegele* oder *Jean Egger* aus Kärnten, *Wilhelm Thöny* oder *Alfred Wickenburg* aus der Steiermark, *Anton Faistauer* aus Salzburg oder *Oskar Kokoschka*, der als einer der Hauptakteure der Wiener Moderne lange Jahre seiner Schaffenszeit im Exil in Prag und London sowie später in der Schweiz verbringen sollte, aus dem niederösterreichischen Pöchlarn.⁶⁵

⁶⁰ Holzschuh / Plakolm-Forsthuber 2021, S. 281-285.

⁶¹ Holzschuh / Plakolm-Forsthuber 2021, S. 30.

⁶² Schmied 2002, S. 68.

⁶³ Schmied 2002, S. 69-70.

⁶⁴ Ebd., S. 68.

⁶⁵ Ebd., S. 70.

In Wien selbst sammelten sich die fortschrittlichsten Kräfte unter anderem um Künstlervereinigungen wie den 1900 begründeten *Hagenbund*, in dem bis zur Auflösung der Vereinigung im Jahr 1938 unterschiedlichste Ausprägungen der Moderne zum Ausdruck kamen, ab den 1920er Jahren darunter auch die in Österreich ansonsten kaum vertretenen Richtungen der Neuen Sachlichkeit, des Kubismus und Futurismus bis hin zu vereinzelt deutlich abstrakteren Ansätzen. Als Ausstellungshaus der Gruppierung fungierte dabei hauptsächlich die zuvor als Markthalle genutzte Zedlitzhalle in der Zedlitzgasse 6, in der abgesehen von einigen Unterbrechungen ein ansonsten dynamischer Ausstellungsbetrieb herrschte. Zu Beginn noch durch eine Fülle an Landschaftsmalern aus dem akademischen Umfeld geprägt,⁶⁶ wandelte sich der Hagenbund durch kontinuierliche Neuzugänge sowie Austritte einzelner Künstler oder Gruppierungen über die Jahre zu einer zunehmend avantgardistischen Künstlervereinigung mit radikal modernen Tendenzen. In den frühen Jahren des Hagenbundes beteiligten sich so unter anderem Mitglieder der um *Egon Schiele* entstandenen *Neukunstgruppe*, zu denen *Oskar Kokoschka*, *R. C. Andersen*, *Anton Faistauer*, *Anton Kolig*, *Albert Paris Gütersloh* und die später dem „Nötscher Kreis“ zugeschriebenen Maler *Franz Wiegeler* und *Sebastian Isepp* zählten, im Jahr 1911 an der Ausstellung „Malerei und Plastik“.⁶⁷ Selbst die wirtschaftlich schwierigen Jahre der frühen Ersten Republik stellten für den Hagenbund eine Blütezeit dar, in der zahlreiche namhafte Vertreter der Künstlervereinigung beitraten und mit ihren künstlerischen Beiträgen glänzen konnten. 1919 bzw. 1920 schlossen sich etwa *Ludwig Heinrich Jungnickel* oder *Viktor Tischler* dem Hagenbund an, wenige Jahre später folgten *Joseph Floch*, *Maximilian Reinitz*, *Fritz Schwarz-Waldegg* oder *Georg Merkel*.⁶⁸ Auch in den Jahren 1924 bis 1925 traten essentielle Vertreter des Hagenbundes der Vereinigung bei, darunter *Otto Rudolf Schatz*, *Georg Jung*, *Georg Ehrlich*, *Carl Maria* („Carry“) *Hauser*, *Georg Mayer-Martón* sowie *Georg Hauk* 1927 oder *Felix Albrecht Harta* 1928.

Richtungsweisend erscheinen im Hagenbund neben den individuellen kubistischen Ausprägungen, die sich etwa bei *Maximilian Reinitz*, *Carry Hauser* oder *Georg Mayer-Martón* finden, auch die sozialkritischen Sujets bei *Otto Rudolf Schatz* oder *Georg Hauk*. Auch neusachliche Züge wurden im Hagenbund etwa durch *Franz Lerch* oder *Otto Rudolf Schatz* vertreten, während beispielsweise in einigen Schlüsselwerken von *Georg Jung* oder *Georg Mayer-Martón* ebenso deutlich abstrakte sowie futuristische Tendenzen zum Ausdruck kamen. Mit der letzten Ausstellung des Hagenbundes im Herbst 1937 zeigte die Künstlervereinigung neben zahlreichen Werken von

⁶⁶ Natter 1993, S. 14.

⁶⁷ Üner 2022, S. 22.

⁶⁸ Natter 1993, S. 18.

Otto Rudolf Schatz auch Arbeiten von *Lerch, Merkel, Aduatz, Schwarz-Waldegg* und anderen Mitgliedern.⁶⁹

Mit dem Anschluss 1938 waren zahlreiche Mitglieder aus politischen und rassistischen Gründen in die Emigration gedrängt worden, was de facto die Auflösung des Hagenbundes bedeutete.⁷⁰ Nach den repressiven Jahren des Nationalsozialismus gelang es trotz Versuchen zur Reaktivierung der Künstlervereinigung als „*Neuer Hagenbund*“ in der Nachkriegszeit nicht die ursprüngliche Rolle der Vereinigung in der Wiener Kunstszene zu reproduzieren, das avantgardistische Momentum der Vereinigung in den 1920er und 1930er Jahren konnte durch die weitgehende Unkenntnis der Werke nicht bzw. nur sehr bedingt auf die österreichische Nachkriegsmoderne abfärben.

Für die frühen Nachkriegsjahre erwiesen sich zuletzt auch jene katholisch-konservativen Einflüsse zur Zeit des Ständestaates der 1930er Jahre als prägend, die sich teilweise bereits im Umfeld der sogenannten Neuland-Bewegung um den späteren Prediger und Initiator der Galerie St. Stephan Otto Mauer zu einer überschaubaren wie losen Gruppierung von Künstlern formiert hatten, die einen vornehmlich religiös-spirituell geprägten Zugang zur Kunst der Moderne suchten. Die künstlerischen Tendenzen der Neuland-Bewegung wurden in den späteren Moderne-Diskursen den „gemäßigten“ Entwürfen der Moderne zugeordnet und können als eine Art Gegenentwürfe zu den „radikaleren“ künstlerischen Ausprägungen der Zwischenkriegszeit betrachtet werden. Die „radikaleren“ modernen Tendenzen waren bei einer ohnehin unscheinbaren Präsenz in der österreichischen Moderne der 1920er und 1930er Jahre bereits während des Ständestaates größtenteils verdrängt worden. Nach Gabriele Nagler und Matthias Boeckl zeichnete sich die „gemäßigte“ Moderne der Neuland-Bewegung vor allem durch einen expressiven sowie „malerischen“ Stil aus, der etwa durch *Herbert Boeckl* oder *Max Weiler* vertreten wurde,⁷¹ Robert Fleck zählte auch Künstler wie *Gerald Szyszkowitz* [Anmerkung: gemeint ist offensichtlich Rudolf Szyszkowitz], *Alfred Kubin* oder im weiteren Sinn auch die Maler des späteren „Nötscher Kreises“ *Anton Faistauer, Anton Kolig* und *Franz Wiegele* hinzu.⁷²

Während alternative Facetten der modernen Kunst in den Jahren des Ständestaates also bestenfalls in Nischen weiterexistieren konnten, ergaben sich dennoch gelegentlich vereinzelte Abweichungen. Einige wenige derartige Ausnahmen bilden unter anderem die von Matthias Boeckl behandelten repräsentativen Ausstellungsprojekte des Ständestaates im Ausland, darunter die beiden Beteiligungen Österreichs bei den Weltausstellungen von 1935 und 1937, deren Pavillions

⁶⁹ Natter 1993, S. 25.

⁷⁰ Natter 1993, S. 26.

⁷¹ Boeckl / Nagler 1992, S. 5-7.

⁷² Fleck 1996a, S. 457-458.

beispielsweise von Oswald Haerdtl gestaltet wurden sowie die unter Alfred Stix organisierte „*Exposition d'Art Autrichien*“ von 1937, welche zwar nur eine untergeordnete Auseinandersetzung mit der modernen Kunst bot, jedoch beispielsweise auch Werke von Fritz Wotruba, Wilhelm Thöny oder Mitgliedern des Hagenbundes wie Georg Merkel, Josef Floch oder Lilly Steiner präsentierte.⁷³

In der Nachkriegszeit selbst gelangten die „gemäßigten“ Moderne-Entwürfe durch Vertreter wie Boeckl etwa im Umfeld der Akademie der bildenden Künste auch zu institutioneller Bedeutung, die ablehnende Haltung gegenüber den „radikaleren“ stilistischen Richtungen wie dem Surrealismus blieb jedoch weitgehend bestehen,⁷⁴ während Otto Mauer als Schlüsselfigur der ehemaligen Neuland-Bewegung im Rahmen des Projekts der Galerie St. Stephan auch erfolgreich in die informelle Kunst vordrang ohne sich dabei von einer religiösen bzw. metaphysischen Sicht und Interpretation derselben Kunst zu entfernen.

3.3) Alliierte Kulturpolitik: Die generellen Maßnahmen im kulturellen Bereich

Während in den Jahren der Alliierten Besatzung politische und ökonomische Interessen gegenüber anderen Belangen bei Weitem überwogen, sollten von Seiten der Alliierten auch im Kulturbereich zahlreiche Maßnahmen gesetzt werden, die etwa in Bereichen wie der Kulturdiplomatie oder in Fragen des Bildungswesens häufig komplementär der Erreichung politischer Ziele dienten. Als grundsätzliche Maßnahme zur nationalstaatlichen Identitätsbildung, Demokratisierung und Reform der jungen Zweiten Republik beteiligten sich die Alliierten Besatzungsmächte im gesamten Zeitraum der Besatzungsjahre in Kooperation mit den österreichischen Regierungsparteien an Entnazifizierungsmaßnahmen, die sich primär gegen ehemalige Anhänger des NSDAP richteten, im weitesten Sinne aber auch zu Zwecken einer generelleren antifaschistischen „Re-Orientierung“ der Bevölkerung eingesetzt wurden,⁷⁵ jedoch sowohl in den politischen als auch in den kulturellen Institutionen eher bescheidene Ergebnisse bewirken sollten.

Neben ähnlich gelagerten Bemühungen um eine repräsentative Kulturpolitik wie die österreichischen Institutionen begannen auch die Besatzungsmächte bereits kurz nach Ende der Kriegshandlungen durch ihre jeweiligen Kulturinstitutionen, darunter beispielsweise die französische „*Division des Affaires Culturelles*“, das englische „*British Council*“, die „*Gesellschaft zur Pflege der kulturellen und ökonomischen Beziehungen zwischen Österreich und der UdSSR*“ – kurz ÖSG – von Seite der Sowjetunion sowie der amerikanischen „*US-Information Services Branch*“ mit der Organisation eigener Kulturprogramme.⁷⁶ Der mediale

⁷³ Boeckl 1996, S. 34-36.

⁷⁴ Fleck 1996a, S. 458.

⁷⁵ Wagnleitner 1991, S. 82.

⁷⁶ Wagnleitner 1991, S. 83.

sowie kulturelle Einflussbereich der Alliierten Institutionen reichte dabei unter anderem von Sparten wie dem Pressewesen, der Literatur, dem Theater- und Musikbereich, Film- und Bildmaterialien sowie dem Rundfunksektor bis hin zur bildenden Kunst, deren Einwirkung auf die heimische Kunstszene im folgenden Abschnitt vertiefend behandelt werden soll.

Hinsichtlich einer generellen Rezeption der kulturpolitischen Agenden der Alliierten dürfte nach Reinhold Wagnleitner insbesondere die Kulturdiplomatie der Vereinigten Staaten mit ihrem starken Fokus auf Populärkultur anfangs auf Widerstand gestoßen und kritisiert worden sein, während die kulturellen Errungenschaften Frankreichs, Englands sowie bedingt auch der Sowjetunion von Teilen der Bevölkerung durchaus geschätzt und positiv aufgenommen werden sollten.⁷⁷ In materieller Hinsicht dominierte die US-Kulturmission jedoch allein aufgrund ihrer finanziellen und wirtschaftlichen Mittel in der Besatzungszeit und darüber hinaus, wohingegen die übrigen Besatzungsmächte mit ihren kulturpolitischen Maßnahmen keine derartige Breitenwirkung erzielen konnten.⁷⁸

3.4) Die Rolle der Bildenden Kunst in der Alliierten Kulturpolitik

Während Medien wie das Nachrichten- und Rundfunkwesen sowie Film-, Theater- und Musikproduktionen vermutlich als die einflussreichsten Instrumente der Kulturpolitik der Alliierten fungierten, sollte die bildende Kunst einen geringeren, wenn auch nicht unwesentlichen Faktor in der Besatzungspolitik darstellen. Die Organisation von eigenständigen Kunstausstellungen wurde mit unterschiedlichem Erfolg sowie in unterschiedlicher Intensität von allen vier Besatzungsmächten unternommen, wobei besonders die Tätigkeiten im Rahmen der französischen und amerikanischen Kulturpolitik für die Entwicklung der österreichischen Nachkriegsmoderne auf längere Sicht entscheidend werden sollten. Bescheidener gestalteten sich die Erfolge der Sowjetunion, die mit der Ausstellungen von Werken des Sozialistischen Realismus als Symbol der offiziellen Staatskunst der UdSSR in Österreich nur bei einer verschwindend geringen Minderheit der Bevölkerung Anklang fand und durch die zunehmend antikommunistische Rhetorik der westlichen Besatzungsmächte sowie der österreichischen Politik selbst verhältnismäßig früh fast vollständig von der kulturellen Bildfläche verdrängt wurde. In ähnlicher Weise fiel der Einfluss der englischen Kulturinstitutionen im Bereich der bildenden Kunst eher gering aus, obwohl Werke der englischen klassischen Moderne, Werke des englischen Surrealismus und Vortizismus oder abstrakte Kunstwerke, etwa von Henry Moore, auch in Österreich gezeigt worden waren.

⁷⁷ Wagnleitner 1991, S. 83.

⁷⁸ Ebd.

Insgesamt lässt sich durch die nicht zu unterschätzende Ausstrahlung der von Alliierten Seite organisierten Ausstellungen bildender Kunst auf österreichische Künstlerinnen und Künstler in der Nachkriegszeit erstmalig eine verstärkte Auseinandersetzung mit Entwicklungen der internationalen Moderne und insbesondere zeitgenössischen Entwicklungen feststellen, die in den Jahren des Nationalsozialismus gar nicht, aber auch in den vorherigen Epochen der Ersten Republik kaum bzw. sehr bedingt erfolgt waren. Neben den wenigen in der Nachkriegszeit nach Österreich zurückgekehrten Künstlerinnen und Künstlern wie *Fritz Wotruba*, *Georg Eisler* oder *Edgar Jené*, die während der Kriegsjahre in der Emigration unterschiedliche Eindrücke der Moderne erhalten hatten und dieselben Kenntnisse in Österreich weitergeben konnten, sowie überschaubaren richtungsweisenden Entwicklungen aus dem Inland, ging der wahrscheinlich gewichtigere Impuls zur „Nachholung“ der Moderne in Österreich auf die Vermittlungsabsichten der Alliierten Kulturagenden zurück.

3.4.1) Bildende Kunst in der französischen Besatzungspolitik

Nach dem erstmaligen Einzug französischer Besatzungstruppen Ende April 1945 und der endgültigen Übernahme der vereinbarten französischen Besatzungszonen in Österreich mit Juli 1945⁷⁹ konzentrierte sich die Besatzungspolitik unter General Béthouart, dem französischen Hochkommissar für Österreich, im Sinne einer grundsätzlichen Festigung von Frankreichs Position im besetzten Österreich maßgeblich auf die Vermittlung französischer Errungenschaften im Kulturbereich,⁸⁰ so auch in der bildenden Kunst. Neben einer politisch bedingten oppositionellen Haltung zur Sowjetunion stand das zwischen 1940 und 1944 selbst besetzte und in den frühen Jahren der Alliierten Besatzung nach wie vor geschwächte Frankreich dabei vor allem auch in Konkurrenz zur materiell weit überlegenen Kulturarbeit der Vereinigten Staaten.

Kulturelle Angelegenheiten wurden von Seite der französischen Besatzung anfangs von zwei Abteilungen mit den Schwerpunkten auf Kultur und Information organisiert, deren konkrete Zuständigkeiten am Beginn der Besatzungszeit noch nicht exakt definiert waren. Im Juli 1945 war so etwa die sogenannte „*Direction de l'Information*“ geschaffen worden, die sich generell mit der Informationspolitik sowie Fragen der Propaganda im Einflussbereich der französischen Besatzungszone auseinandersetzen sollte.⁸¹ Mit August 1945 war ebenso die „*Direktion für Erziehung und Kunst*“ oder „*Direction de l'Éducation et des Beaux Arts*“ eingesetzt worden, die generell für Erziehungsangelegenheiten und die Vermittlung der französischen Kultur zuständig

⁷⁹ Eisterer 1991, S. 108.

⁸⁰ Dankl 1996, S. 68.

⁸¹ Starlinger 1993, S. 78.

war.⁸² Die im Rahmen des Interalliierten Exekutivkomitees zuständige Sektion für „Erziehung und Kunst“ der französischen Besatzung in Wien wurde darüber hinaus von Eugène Susini geleitet, der ebenso an der Spitze des 1947 wiedereröffneten französischen Kulturinstituts in Wien, dem *Institut Français de Vienne*, stand.⁸³ Die steigende Komplexität bei der Organisation der Kulturarbeit von französischer Seite erforderte zur Bewältigung bereits 1946 die Schaffung einer neuen Institution, der „*Abteilung für kulturelle Angelegenheiten*“ oder „*Division des Affaires Culturelles*“, die von diesem Zeitpunkt an vorrangig mit Tätigkeiten wie der Durchführung von Ausstellungen oder der Organisation von Vortragsreihen betraut war.

Neben dem Standort in Wien wurde das 1946 eröffnete Institut Français in Innsbruck kurzfristig von *Marcel Decombis* geleitet,⁸⁴ welches in Folge von *Maurice Besset* übernommen wurde. Besset, der als Kunsthistoriker in seiner Zeit am Institut Français in Innsbruck zwischen 1946 und 1958 eine bedeutende Rolle bei der Vermittlung der französischen Kultur einnahm, gelang es, das Institut in Innsbruck durch ein hochkarätiges Kulturprogramm mit einem Schwerpunkt auf bildender Kunst über die Besatzungszeit sowie über die Grenzen Tirols hinaus zu einem einflussreichen Pol der französischen sowie internationalen Kunst der Moderne bzw. der Gegenwartskunst in Westösterreich zu entwickeln.⁸⁵ In den Jahren zwischen 1946 und 1960 widmete sich der überwiegende Anteil der vom französischen Kulturinstitut in Innsbruck veranstalteten Ausstellungen im Bereich der bildenden Kunst – genauer 38 von insgesamt 52 Ausstellungen – der Moderne.⁸⁶

Im Rahmen der Innsbrucker Eröffnungsausstellung des Instituts im Juli 1946, „*Meisterwerke der französischen Malerei der Gegenwart*“ war vor allem eine Auswahl repräsentativer Werke französischer Künstler des 20. Jahrhunderts gezeigt worden, darunter Vertreter der Kunstgruppe „Les Nabis“, eine Auswahl fauvistischer Kunstwerke, spät-impressionistische Malerei sowie eine eher überschaubare Auswahl an Gegenwartskunst.⁸⁷ Die unter Mitbeteiligung von General *Béthouart* organisierte Schausammlung verfolgte kein auführerisches Ausstellungskonzept und zeigte hauptsächlich etwa Künstler wie *Bonnard, Dufy, Legér, Lebasque, Matisse, Utrillo, Manguin* oder *Valadon*, während französische Gegenwartskunst weniger stark präsent waren.⁸⁸ Die Eröffnungsausstellung des französischen Kulturinstituts versprach dennoch den gewünschten Erfolg und konnte erstmals eine Vielzahl bedeutender Werke

⁸² Starlinger 1993, S. 78.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Starlinger 1993, S. 91.

⁸⁵ Assmann 1991, S. 35.

⁸⁶ Falschlunger 1991, S. 133.

⁸⁷ Assmann / Falschlunger 1991, S. 142.

⁸⁸ Assmann / Falschlunger 1991, S. 142.

zeigen, die bis zu diesem Zeitpunkt als Originale noch nie in Tirol bzw. teilweise in ganz Österreich zu sehen waren.

Es folgten zahlreiche monografische sowie Sammelausstellungen in denen etwa bekannte Künstlergrößen der klassischen französischen Moderne wie *Picasso, Braque, Legér, Chagall* oder etwa *Matisse* ausgestellt wurden oder als zweiter bedeutender Schwerpunkt vorzugsweise zeitgenössische Kunst der 1940er bis 1960er Jahre, so etwa von *Arp, Manessier, Hartung, Soulages, Pignon* oder *Walch* dargeboten wurde, die sich stilistischen Richtungen wie dem damals noch gebräuchlichen Begriff des Tachismus und der lyrischen Abstraktion, dem Informel oder dem abstrakten Expressionismus zuordnen lässt.⁸⁹ Hinsichtlich jener zeitgenössischen Tendenzen in der französischen Kunst wurde unter anderem die groß angelegte Überblicksausstellung „1940-1950. *Französisches Kunstschaffen aus 10 Jahren*“ als einer der Höhepunkte der Ausstellungstätigkeit des französischen Kulturinstituts 1950 veranstaltet. Neben zahlreichen Ausstellungen mit ausschließlichem Bezug auf die Kunst Frankreichs wurden ebenso lokale Künstler aus Tirol wie *Werner Scholz* (1949) oder *Franz Lettner* (1952) im monografischen Ausstellungsformat gezeigt oder Sammelausstellungen der Tiroler Künstlerschaft wie „*Künstler aus Tirol*“ (1948), „*Malerei, Graphik, Plastik aus Frankreich, Italien, Österreich*“ (1951) oder „*Reiseindrücke Tiroler Künstler in Frankreich*“ (1957) abgehalten.⁹⁰ Im Rahmen des Ausstellungsprogramms des französischen Kulturinstituts sollten ebenso weitere Akzente gesetzt werden, thematisch etwa im Bereich der religiösen Kunst oder ein allgemeiner Fokus auf graphische Arbeiten französischer Künstler.⁹¹

Das 1947 wiedereröffnete und im Palais Lobkowitz untergebrachte französische Kulturinstitut in Wien zeigte ebenfalls eine Reihe von Ausstellungen aus dem Bereich der bildenden Kunst, auch wenn der Schwerpunkt der Veranstaltungen auf der darstellenden Kunst lag. Am Beginn stand hierbei etwa die bereits 1946 im Kunstgewerbemuseum veranstaltete Ausstellung „*Paris à Vienne. 250 Artistes du Salon D'Automne*“, die eine Auswahl von Künstlern des Pariser Herbstsalons nach Wien bringen sollte. Ähnlich wie bei der Eröffnungsausstellung des französischen Kulturinstituts in Innsbruck wurde durch *General Béthouart* auch in Wien in gewisser Weise der kulturdiplomatische Charakter der Ausstellung als versöhnlicher Gestus zwischen Österreich und Frankreich betont,⁹² während die Wiener Ausstellung eine größere Anzahl von weniger bekannten und zumeist zeitgenössischen Künstlern zeigte, die zumeist allerdings nur mit ein bis zwei Exponaten vertreten waren. Medial und thematisch erstreckte sich die Ausstellung des

⁸⁹ Dankl 1991, S. 52.

⁹⁰ Falschlunger 1991, S. 133.

⁹¹ Vgl. dazu die von Peter Assmann und Sylvia Falschlunger zusammengetragene Chronologie der Ausstellungen und Veranstaltungen des Institut Français in Innsbruck: *Assmann / Falschlunger 1991, S. 142-148.*

⁹² Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum 1946, S. 13-15.

Herbstsalon über Bereiche wie Städtebau, Architektur, religiöse Kunst, Malerei, Skulptur, Graphik bis hin zum Kunsthandwerk.

Im darauffolgenden Jahr, 1947, folgte eine erneut im Kunstgewerbemuseum abgehaltene Ausstellung mit dem Titel „*Meister der modernen französischen Malerei*“, die sich auf bekannte Größen der französischen Moderne konzentrierte und, so Eugène Susini, dem Wiener Publikum vom Impressionismus ausgehend einen Querschnitt der Entwicklungen in der französischen Kunst der vergangenen 50 bis 80 Jahre nahebringen sollte.⁹³ In der herausragenden Schausammlung fanden sich unter anderem Werke von *Braque, Cézanne, Chagall, Degas, Gauguin, Van Gogh, Manet, Matisse, Modigliani, Picasso* oder *Renoir*, welche ohne spezifischen Fokus Landschaftsdarstellungen, Stillleben, Porträts oder Genreszenen zeigten.

Weitere Veranstaltungen und Ausstellungen aus dem Bereich der bildenden Kunst wurden in den folgenden Jahren in überschaubarem Ausmaß abgehalten. Im April 1948 folgte etwa ein von *Bernard Dorival* geleiteter Vortrag über die zeitgenössische französische Kunst mit dem Titel „*L'esprit de la peinture française contemporaine*“, im Herbst 1949 die Überblicksausstellung „*Französische Meister um 1900*“ oder im Mai 1950 der Vortrag „*Picasso als Mensch und Künstler*“, welcher in den Räumlichkeiten der Albertina veranstaltet werden sollte.⁹⁴ Eine weitere Überblicksausstellung zur Thematik der französischen Skulptur der Gegenwart („*Les Tendances de la Sculpture Française Contemporaine*“) wurde im Juni 1952 mitsamt eines begleitenden Vortrages von Cécile Goldscheider im französischen Kulturinstitut selbst veranstaltet. Eine der letzten Kunstaussstellungen des französischen Kulturinstituts in Wien während der Besatzungszeit widmete sich schließlich im März 1955 einer Schausammlung mit Werken des Landschaftsmalers *Louis-Nicolas Cabat*.⁹⁵

Im Vergleich mit den Tätigkeiten der übrigen Besatzungsmächte erscheint die französische Kulturdiplomatie im Bereich der bildenden Kunst – allen voran im Rahmen des Ausstellungswesens – bei der kulturellen Einwirkung auf die österreichische Nachkriegskunst mit ihren unterschiedlichen stilistischen Auswüchsen längerfristig am erfolg- und einflussreichsten. Frankreich und allen voran die Hauptstadt Paris entwickelte sich gerade für die jüngere Künstlergeneration in den Nachkriegsjahren erneut zu einem Hauptanziehungspunkt bei der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Tendenzen der Moderne bzw. der Gegenwartskunst. Zahlreiche österreichische Künstler unternahmen in den Nachkriegsjahren eigenständige Kunstreisen, verbrachten Studienaufenthalte oder lebten zeitweise in Frankreich. Wie Günther

⁹³ Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum 1947a, S. XV.

⁹⁴ Die bisher vollständigste Auflistung des Veranstaltungsprogramms des französischen Kulturinstituts in Wien im Zeitraum zwischen 1947 bis 1955 stammt nach wie vor von Margit Sandner und vermittelt einen Eindruck der thematischen Schwerpunktsetzung des Instituts. Vgl. dazu: *Sandner 1983, S. 332-337.*

⁹⁵ Ebd.

Dankl bereits festhielt, zählten dazu etwa *Gottfried Goebel*, *Greta Freist*, die beiden Vertreter der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ *Ernst Fuchs* und *Arik Brauer*, *Josef Pillhofer*, *Hans Staudacher*, *Hans Bischoffshausen*, *Maria Lassnig*, *Arnulf Rainer*, *Friedensreich Hundertwasser*, *Carl Unger*, *Marc Adrian*, *Max Weiler* oder *Wilfried Kirschl* – viele davon Mitglieder des Art-Clubs.⁹⁶

3.4.2) Die Kunstpolitik der Vereinigten Staaten zur Zeit der Alliierten Besatzung

Mit Ende der Etablierung der Alliierten Militärregierungen in den jeweiligen Besatzungszonen war auch von Seiten der Vereinigten Staaten ein sich aus mehreren Organisationen zusammensetzender Apparat für die Durchführung der kulturpolitischen Maßnahmen eingerichtet worden. Aus ökonomischer Sicht waren die Vereinigten Staaten mit Ende des Zweiten Weltkrieges im Vergleich zu den stark in Mitleidenschaft gezogenen europäischen Alliierten grundsätzlich in einer deutlich besseren Ausgangslage, um eine eigene Kulturagenda durchführen zu können. Als ein grundsätzliches Problem stellte sich viel mehr das geringe Ansehen der Kultur der Vereinigten Staaten an sich dar,⁹⁷ die auch in Österreich für lange Zeit als Konsum- und Massenkultur in Politikkreisen und Teilen der Bevölkerung auf strikte Ablehnung traf.⁹⁸ Besondere Bedeutung kam Institutionen wie der „*United States Information Services Branch*“ (ISB) zu, die als primäre Organisation zur Umsetzung einer antifaschistischen „Re-Orientierungspolitik“ im Juli 1945 etabliert worden war und an deren Aufbau unter anderem Kulturoffiziere wie Robert Shinn, James Minifie oder Albert van Eerden beteiligt waren.⁹⁹ Ähnlich wie auch bei den übrigen Besatzungsmächten sollte auch von amerikanischer Seite eine Fülle an untergeordneten Sektionen der ISB aus Bereichen wie Musik und Theater, Film, eine Sektion für Radiokommunikation oder eine Abteilung für das Pressewesen organisiert werden.¹⁰⁰ Große Bedeutung erlangten ebenso die zahlreichen *United States Information Center*, später viel mehr als „Amerika-Häuser“ bekannt, die als Stellen für den Verleih von Büchern, Zeitschriften und anderen Publikationen, Schallplatten, Filmen, als Leseräume, Kino-, Konzert- und Vortragssäle sowie auch als Galerien fungierten.¹⁰¹

Hatten die Vereinigten Staaten noch in der Anfangsphase der Umsetzung ihrer kulturpolitischer Maßnahmen hauptsächlich Ziele einer antifaschistischen „Re-Orientierung“ der österreichischen Kulturlandschaft verfolgt, so mussten die betreffenden Methoden bald einer vehementen antikommunistischen Linie weichen, die sich im Zuge einer Rhetorik des Kalten

⁹⁶ Dankl 1999, S. 195.

⁹⁷ Wagnleitner 1991, S. 83.

⁹⁸ Knapp 2005, S. 105-106.

⁹⁹ Wagnleitner 1991, S. 84-85.

¹⁰⁰ Wagnleitner 1991, S. 85-87.

¹⁰¹ Wagnleitner 1991, S. 162.

Kriegs weit über den Bereich der Kulturpolitik hinaus erstreckte und im Konflikt zwischen UdSSR und den Vereinigten Staaten über die Besatzungszeit hinaus auch in Österreich Relevanz behielt.

Im Bereich der bildenden Kunst bereitet die Recherche über die Ausstellungstätigkeit von Seite der Vereinigten Staaten während der Besatzungszeit insofern Schwierigkeiten als auch hier keine betreffende Literatur oder gesammelte Auflistungen zu Veranstaltungen und Vernissagen zur Verfügung stehen, die Aufschluss über die genaue Rolle der US-Behörden liefern könnten.¹⁰² Die Ausstellungstätigkeit lässt sich daher nur anhand einzelner Kooperationen des *United States Information Service* mit verschiedenen Ausstellungshäusern oder einzelnen Personen aus dem Kulturbereich rekonstruieren. In mehreren Fällen entstanden Ausstellungen amerikanischer Künstlerinnen und Künstler während und nach den Besatzungsjahren in Wien darüber hinaus nicht durch staatliche Initiativen, sondern von privater Seite.

Eine frühe derartige Ausstellung war 1949 durch *Otto Benesch* realisiert worden, der Wien 1938 nach dem Anschluss verlassen musste und nach seiner Rückkehr von 1947 bis 1961 als Direktor der Albertina agierte.¹⁰³ Die betreffende Ausstellung „*Amerikanische Meister des Aquarells*“ war in Kooperation mit dem *Museum of Modern Art* und insbesondere durch Beneschs persönliche Kontakte zu *Alfred Barr* sowie *René d’Harnoncourt*, dem ebenfalls ursprünglich aus Wien stammenden Leiter des *MoMA* von 1949 bis 1968, entstanden. Die im Herbst 1949 in den Räumlichkeiten der Albertina veranstaltete Werkschau mit einem Fokus auf Landschafts- und Genredarstellungen in Aquarelltechnik zeigte dabei eine engere Auswahl mit rund 60 Werken von 10 Künstlern aus den Bereichen des Naturalismus und Impressionismus des späten 19. Jahrhunderts sowie realistische und teilweise kubistische Kunstwerke, die von den 1920er Jahren bis in die unmittelbare Gegenwart entstanden waren und dem Wiener Publikum vor allem einen Überblick über die frühen Entwicklungen der amerikanischen modernen Tendenzen boten.

Auch im Zuge einer fruchtbaren Kooperation zwischen dem Galeristen *Otto Kallir* und dem *US Information Service* entstanden 1950 und 1951 die Ausstellungen zu *Anna Moses* („*Grandma Moses*“, 1950) sowie eine Werkschau des amerikanischen Künstlers *Alexander Calder*, dessen Werke neben Exponaten von Mitgliedern des Art-Club 1951 in Kallirs *Neuen Galerie* in der Grünangergasse 1 präsentiert wurden.¹⁰⁴ Ein nicht unbedeutender Anteil der kulturellen Beziehungen zwischen den Vereinigten Staaten und Österreich im Bereich der bildenden Kunst

¹⁰² Selbst die wahrscheinlich nach wie vor ausführlichste Publikation zu den verschiedenen kulturpolitischen Tätigkeiten der US-Kulturbehörden während der Alliierten Besatzung von Reinhold Wagnleitner behandelt den Bereich der bildenden Kunst spärlich bis gar nicht. Erwähnung findet einzig die Ausstellung zu Anna Moses bzw. „Grandma Moses“, die 1950 in den Räumlichkeiten der Neuen Galerie veranstaltet wurde und – an den Besucherzahlen gemessen – die vielleicht erfolgreichste Ausstellung des *United States Information Service* darstellte. Vgl. dazu: Wagnleitner 1991, S. 84.

¹⁰³ Floch 2021, S. 350-351.

¹⁰⁴ Kat. Ausst. Galerie nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder 2023, S. 45-47.

manifestierte sich in den Besatzungsjahren auch im Umfeld des Art-Clubs selbst, Bezugspersonen waren dabei *Abraham Nathan Hopman*, der als Kulturoffizier für den *US Information Service* unter anderem bei der Ausstellungsorganisation in den Städten Wien, Linz und Salzburg beteiligt war, und dessen Gattin *Marcia Hopman*, die sich von 1949 an sporadisch an Ausstellungen des Art-Club beteiligte und 1950 als Mitglied in den Art-Club aufgenommen wurde.¹⁰⁵

Als ein relevantes Beispiel für die wachsende Bedeutung der abstrakten Kunst aus den Vereinigten Staaten kann außerdem die durch private Initiative organisierte Wanderausstellung „*Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart*“ gelten, die im November 1951 auch in den Räumen der Wiener Akademie der bildenden Künste gezeigt worden war. Die Ausstellung mit insgesamt 130 Exponaten war durch eine Kooperation mehrerer amerikanischer Museen und Galerien, darunter führende New Yorker Institutionen wie das *Metropolitan Museum of Art*, das *Museum of Modern Art* oder das *Whitney Museum* entstanden, und zeigte neben der geringen Anzahl von 15 Kunstwerken, die grob die historischen Entwicklungen der amerikanischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts dokumentieren sollten, hauptsächlich Vertreter der amerikanischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts als auch der Gegenwartskunst, die mittels einer Vielzahl an Gemälden und verschiedenen grafischen Techniken repräsentiert wurden.¹⁰⁶ Dem Wiener Publikum wurden im Rahmen der Ausstellung so etwa Werke von *Stuart Davis*, *Edward Hopper*, *John Marin*, *Robert Motherwell*, *Georgia O’Keeffe*, *Jackson Pollock*, *Mark Rothko*, *Ben Shahn* oder *Mark Tobey* vorgeführt, wobei es sich im Rahmen der Ausstellung nicht nur bei den Vertretern der abstrakten Tendenzen der amerikanischen Moderne um Ausstellungsdebüts in Wien und Österreich gehandelt haben dürfte.

Ungewöhnlicher erscheint die Ausstellung „*Peintres naïfs. Amerikanische Volkskunst von 1670 bis heute*“, welche in der Spätphase der Alliierten Besatzungszeit 1954 im Museum für angewandte Kunst stattfinden sollte. Die deutlich repräsentativere Ausstellung, in der Kunstwerke aus dem Bereich der Laienmalerei oder „naiven Kunst“ der Vereinigten Staaten aus einem Zeitraum von rund 280 Jahren präsentiert wurden, war erneut durch Mithilfe des *US Information Service* organisiert worden und in erster Linie durch Leihgaben des Smithsonian Institute zustande gekommen. Thematisch wurden über 130 Exponate der Laienmalerei der Vereinigten Staaten aus verschiedenen Epochen ausgestellt, die neben Genre-Darstellungen und Landschaftsansichten etwa auch Beispiele der Porträtmalerei zeigten und im Kontext der Ausstellung als „einzige rein amerikanische Tradition in der Kunst der Vereinigten Staaten“ inszeniert wurden.¹⁰⁷ Ältere Exponate selbst stammten unter anderem von KünstlerInnen wie *Winthrop Chandler*, *Mary*

¹⁰⁵ Jesse 2021, S. 122-126.

¹⁰⁶ Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste 1951.

¹⁰⁷ Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst 1954, S. 10.

Ann Willson oder *John Kane*, während ebenso Werke zeitgenössischer volkstümlicher Malerei von *Mark Baum*, *Josephine Joy*, *Samuel Koch* oder *Anna Moses*, der – wie bereits erwähnt – 1950 eine Einzelausstellung in der *Neuen Galerie* gewidmet worden war, vorgestellt wurden.

Die Organisation von Kunstausstellungen fand mit Ende der Besatzungsjahre selbstverständlich kein abruptes Ende, stattdessen wurde der Kulturaustausch in den folgenden Jahren auf bilateraler Ebene fortgesetzt. Zwischen Mai und Juni 1956 machte so die durch das *Museum of Modern Art* ermöglichte Wanderausstellung „*Modern Art in the U.S.A.*“, in deutscher Fassung „*Moderne Kunst aus USA*“, nach Aufhalten in Paris, Zürich oder London auch Station in der Wiener Secession. Die bisher vielleicht ambitionierteste und thematisch umfassendste Ausstellung im Bereich der modernen Kunst der Vereinigten Staaten aus den Sparten Malerei, Grafik, Plastik und Architektur konnte dabei in Wien mehr als 200 Exponate aus verschiedenen Stilepochen des 20. Jahrhunderts präsentieren. Neben frühen Ausprägungen der modernen Malerei in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden spätromantische und realistische Tendenzen, abermals mehrere Werke von Vertretern der volkstümlich „naiven“ Kunst sowie eine breite Sektion der zeitgenössischen abstrakten Malerei gezeigt, darunter Künstler wie *Franz Kline*, *Willem de Kooning*, *Robert Motherwell*, *Jackson Pollock*, *Mark Rothko* oder *Mark Tobey*.¹⁰⁸ Neben einigen Vertretern der modernen Druckgrafik waren darüber hinaus auch Fotografien von Gebäuden namhafter Vertreter der modernen amerikanischen Architektur wie *Mies van der Rohe* oder *Frank Lloyd Wright* in der Ausstellung vertreten.

Eine zusammenfassende Einschätzung der Bedeutung der bildenden Kunst des US-Kulturapparats für die österreichische Kulturszene lässt sich nur schwer von den Erfolgen der Vereinigten Staaten auf ökonomischer Ebene trennen, die nach Ende des Zweiten Weltkrieges durch finanzielle Unterstützung des European Recovery Program oder Marshall-Plans in weiten Teilen Westeuropas zu verzeichnen waren. Mit den Unternehmungen der Vereinigten Staaten in anderen kulturpolitischen Bereichen verglichen, erscheint der Einfluss auf die bildende Kunst insbesondere in der Initialphase der frühen Besatzungsjahre in Österreich noch verhältnismäßig unbedeutend. Ab den ausgehenden 1950er Jahren dürften die für Kulturangelegenheiten zuständigen Institutionen der amerikanischen Besatzung erste Erfolge erzielt haben, wenn auch populäre Ausstellungen wie diejenige zur Laienmalerin „*Grandma Moses*“ 1950 wohl als Sonderfälle betrachtet werden müssen, die beim Wiener Publikum scheinbar einen deutlichen Anklang fanden, auf die lokale Künstlerschaft jedoch einen geringen Einfluss ausgeübt haben dürften. Die New Yorker Schule des abstrakten Expressionismus, der sein Ausstellungsdebüt in Wien bereits 1951 feiern konnte,

¹⁰⁸ Kat. Ausst. Wiener Secession 1956, S. 33-40.

fand jedoch erst nach Ende der Besatzungszeit ab Mitte der 1950er und 1960er Jahre nennenswerte Resonanz. Auch die von den Vereinigten Staaten ausgehende Pop-Art der 1960er Jahre hinterließ in Österreich nur bedingt Spuren, Auseinandersetzungen erfolgten jedoch beispielsweise bei *Kogelnik* oder *Staudacher*.¹⁰⁹

Für die jungen Generationen der österreichischen Künstlerschaft gewannen die Vereinigten Staaten in der Nachkriegszeit ähnlich wie Frankreich und seine Hauptstadt Paris die Rolle eines bedeutenden Zentrums der Gegenwartskunst. Kunstreisen und ähnliche Aufenthalte sowie Austauschstipendien in den Vereinigten Staaten häuften sich ab den ausgehenden 1950er und 1960er Jahren, teilweise ergaben sich für österreichische Künstlerinnen und Künstler auch Möglichkeiten ihre Werke in US-Städten auszustellen. Unter den Mitgliedern des Art-Clubs unternahmen etwa *Ernst Fuchs*, *Johanna Schidlo* oder *Carl Unger* Reisen in die Vereinigten Staaten, *Fritz Janschka* verbrachte zudem im Zuge eines Austauschstipendiums längere Zeit in den USA, während *Maria Lassnig* von Ende der 1960er Jahre bis 1980 durchgehend in New York lebte.¹¹⁰ Ausstellungsmöglichkeiten ergaben sich unter anderem für *Hundertwasser*, *Wolfgang Hollegha*, *Fritz Janschka* oder *Arnulf Rainer*, dem zwischen 1993 und 1995 kurzfristig ein eigenes Museum in New York gewidmet werden sollte.¹¹¹

Entscheidendere Impulse, um die übergreifenden politischen, kulturellen und ökonomischen Ziele der Vereinigten Staaten in Österreich und den anderen westeuropäischen Staaten nach Ende des Zweiten Weltkrieges in Richtung einer europäischen Integration und eines umfassenden kulturellen Transfers nach Westeuropa zu bewerkstelligen, wurden schließlich auch auf andere Art gesetzt. Wie etwa Veronika Floch demonstrieren konnte, wurde das kulturelle Österreich der Nachkriegszeit durch ein ebenso breites wie vielschichtiges Netzwerk von Organisationen und Institutionen geprägt, die zu eben jenem Zweck der europäischen Integration und Demokratisierung ins Leben gerufen worden waren und diese Aufgaben unter anderem über kulturelle Programme und Initiativen erfüllten. Zu diesen zählten abschließend etwa das „Salzburg Seminar“ auf Schloss Leopoldskron,¹¹² die „Internationalen Hochschulwochen des Österreichischen College“, später als „Europäisches Forum Alpbach“ bekannt,¹¹³ oder der „Kongress für kulturelle Freiheit“.¹¹⁴

¹⁰⁹ Voggeneder 2011, S. 63-64.

¹¹⁰ Denk 2003, S. 151-156.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Floch 2021, S. 359.

¹¹³ Ebd., S. 352-253.

¹¹⁴ Der 1950 in Berlin gegründete „Kongress für kulturelle Freiheit“ mit seiner strikt antikommunistischen Orientierung entwickelte sich im Rahmen der kulturellen Konfrontationen zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion zu einer der berüchtigtsten Organisationen während des Kalten Krieges und finanzierte neben zahlreichen anderen Kulturzeitschriften und Veranstaltungen das ab 1954 von Friedrich Torberg herausgegebene FORVM. Vgl. dazu: Floch 2021, S. 348-349; Saunders 2013, S. 64-71, S. 179-180 bzw. Wagnleitner 1991, S. 220.

3.4.3) Kulturpolitische Maßnahmen der Sowjetunion im Bereich der bildenden Kunst

Aus institutioneller Sicht trat vor allem die „*Österreichisch-Sowjetische Gesellschaft*“, kurz ÖSG, bei der Organisation der Kulturagenda der UdSSR während den Besatzungsjahren in den Vordergrund. Die ÖSG war dabei neben eigenen Kulturreferaten zu Musik, Literatur und Theater spätestens mit Jänner 1949 um eine eigene Sektion für bildende Kunst unter der Leitung von Paul Stemolak erweitert worden.¹¹⁵

Bereits früh war die im Frühjahr 1947 im Wiener Kunstgewerbemuseum gezeigte „*Ausstellung Sowjetischer Malerei*“ als vermutlich plakativste Selbstdarstellung von Seite der Sowjetunion in den Besatzungsjahren veranstaltet worden, die sich stilistisch vornehmlich auf zeitgenössische Werke des Sozialistischen Realismus konzentrierte. Im Rahmen der Ausstellung wurden rund 90 ausgewählte Ölgemälde und Aquarelle vierer Künstler – *Alexander* und *Sergej Gerassimov*, *Alexander Deineka* sowie *Arkadij Plastow* – präsentiert, die sich vorrangig der Genremalerei, Landschaftsansichten, Porträts und vereinzelt Darstellungen der Historienmalerei widmeten. Die Durchführung der Ausstellung war durch das „Komitee für Kunstangelegenheiten beim Ministerrat der Sowjetunion und der Gesellschaft für kulturelle Verbindungen der Sowjetunion mit dem Ausland“ organisiert worden, während sich das Ausstellungskomitee neben sowjetischen Kulturoffizieren aus österreichischen Kulturpolitikern wie dem Bundesminister für Unterricht Felix Hurdes, dem Wiener Kulturstadtrat Viktor Matejka sowie Vertretern führender Museen, Galerien, Künstlervereinigungen und Kunstakademien Wiens, darunter etwa Fritz Novotny als Leiter der Österreichischen Galerie Belvedere oder August von Loehr, Direktor des Kunsthistorischen Museums, zusammensetzte.¹¹⁶ Wie von Michael Kraus bereits umfassend dokumentiert wurde, sollte die Ausstellungseröffnung als ein kulturdiplomatisches Großereignis zur Förderung der kulturellen Beziehungen zwischen den beiden Ländern inszeniert werden, zu dem sowohl zahlreiche österreichische Regierungsvertreter als auch sowjetische Repräsentanten der Alliierten Kommission geladen wurden.¹¹⁷ Im Rahmen der Ausstellung wurde der Wiener Bevölkerung die Stilrichtung des Sozialistischen Realismus als offizielle Volkskunst der UdSSR präsentiert, während gleichzeitig die abstrakten Ausdrucksformen von Seiten der Aussteller aufgrund ihres „lebensfremden“ Charakters zurückgewiesen wurden. Im Vorwort des Ausstellungskataloges hieß es diesbezüglich:

¹¹⁵ Kraus 2008, S. 101.

¹¹⁶ Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum, 1947b.

¹¹⁷ Kraus 2008, S. 74-76.

„Die Maler der Sowjetunion bringen keine abstrakten Werke hervor, lebensfern und in sich verschlossen. Das schöpferische Suchen der sowjetischen Meister ist unlösbar verknüpft mit der Wirklichkeit, die sie umgibt, die sie beobachten, auf die sie voll Aufmerksamkeit horchen. In dieser Wirklichkeit finden sie das Material für ihre künstlerische Eingebung.“¹¹⁸

Eine Anzahl von überschaubaren Ausstellungen, die mit weniger Prominenz als die sowjetische Kunstausstellung zur Malerei von 1947 in Wien organisiert wurden und neben dem Bereich der bildenden Kunst auch aus anderen Themenbereichen schöpften, wurden insbesondere in den frühen Besatzungsjahren zwischen 1946 und 1950 veranstaltet. Dazu zählen etwa eine im Kursalon Hübner veranstaltete Ausstellung *„Die Sowjetunion im Aufbau“* aus dem Jahr 1946, eine 1947 organisierte Bildschau im Palais Coburg, in welcher grafische Werke sowjetischer Künstler präsentiert wurden, eine ebenfalls 1947 gezeigte Ausstellung mit Plastiken des Bildhauers *Ivan Perdučev*, *„Die Frau im Land des Sozialismus“* aus dem Jahr 1949 oder eine Schau zur Sowjetarchitektur mit dem Titel *„So baut der Mensch in der Sowjetunion“* von 1950.¹¹⁹

Die Durchsetzungsfähigkeit der Kunst des Sozialistischen Realismus im Sinne einer verstärkten Auseinandersetzung österreichischer Künstler mit dem Stil bzw. einer generellen Beeinflussung in den bildenden Künsten war in Österreich in den Besatzungsjahren und über diese hinaus als minimal, was nicht zuletzt den stilistischen Parallelen zu den fast ausschließlich auf Realismus und Naturalismus beschränkten nationalsozialistischen Kunstwerken sowie der ideologisch behafteten Ikonografie, darunter charakteristische Werke mit idealisierter Bauern- und Arbeiterdarstellungen, geschuldet. Die Reaktionen auf bzw. die Rezeption der Kunst des Sozialistischen Realismus in den Besatzungsjahren lässt sich nur fragmentarisch fassen, schien aber allgemein nicht sonderlich positiv aufgenommen worden zu sein. Von Seiten der Wiener Künstlerschaft wurde die Ausstellung Sowjetischer Malerei neben *Wolfgang Hutter* oder *Hans Escher* auch von *Alfred Hrdlicka*, einem der wenigen Vertreter einer realistischen Malerei in Wien, für ihren ideologischen Gehalt und die geringe Qualität der Kunstwerke kritisiert.¹²⁰ Positive Kritiken und journalistische Beiträge zum Sozialistischen Realismus fanden sich dagegen hauptsächlich in Kulturzeitschriften und Zeitungen wieder, bei denen ein personales Naheverhältnis zur KPÖ bestand, darunter etwa in Publikationen wie dem *„Österreichischen Tagebuch“* oder der sozialistischen Monatsschrift *„Strom“*.

¹¹⁸ Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum 1947b, S. 15.

¹¹⁹ Eine Auswahl der von Seiten der sowjetischen Kulturoffiziere veranstalteten Kunst- und Kulturausstellungen wurde unter anderem erneut von Michael Kraus festgehalten, der insbesondere auf historische Zeitungen wie die Österreichische Volksstimme oder die Österreichische Zeitung zur Dokumentation des Ausstellungswesens zurückgreifen sollte. *Vgl. dazu: Kraus 2008, S. 269.*

¹²⁰ Habarta 1996, S. 84-87.

Wenn auch die Kunst des Sozialistischen Realismus in den Besatzungsjahren generell eine mindere Rolle spielen sollte und verhältnismäßig wenig Anklang fand, gewannen die zunehmend auf kultureller Ebene geführten ideologischen Auseinandersetzungen zwischen Sowjetunion und den westlichen Alliierten bereits wenige Monate nach Kriegsende an Intensität. Auch in der bildenden Kunst setzte sich bereits während der ersten Jahre der Besatzungszeit ein durchaus künstlicher Gegensatz zwischen abstrakten Tendenzen als Symbol der künstlerischen Freiheit und Kunstwerken des Sozialistischen Realismus bzw. realistisch-naturalistischen Kunstrichtungen in den Diskursen zur bildenden Kunst durch, welcher im Zuge des Kalten Krieges über die Besatzungsjahre hinaus auch in der österreichischen Kunstszene eine gewisse Relevanz behalten sollte.

In Wien selbst sollten die Vertreter einer sozialkritischen und realistischen Kunstauffassung, darunter *Alfred Hrdlicka*, *Georg Eisler*, *Fritz Martinz* oder *Rudolf Schönwald* mit der zunehmenden Polarisierung zwischen abstrakten und realistischen Kunstrichtungen in der Kunst der Nachkriegszeit durch stilistische Nähe zur offiziellen Kunstauffassung der UdSSR unter Stalin in den Hintergrund treten, größtenteils auf Ablehnung stoßen und erst gegen Ende der 1960er Jahre eine gewisse Anerkennung finden.

3.4.4) Facetten des britischen Kultur- und Ausstellungswesens in der Besatzungszeit

Die britische Kultur- und Informationspolitik im besetzten Österreich stand ebenfalls unter dem Einfluss einer Vielzahl von Institutionen, darunter etwa dem „*British Council*“, dem „*British Element of the Allied Commission for Austria*“, der „*Information Services Branch*“ oder der „*Education Branch*“. Die für den bilateralen Kulturaustausch zwischen Großbritannien und Österreich nicht unbedeutende „*Austro-British Society*“ spielte bei der Organisation von kulturellen Veranstaltungen ebenso eine gewisse Rolle und organisierte Veranstaltungen aus den Bereichen der darstellenden und bildenden Künste.¹²¹ Die Wiener Zweigstelle des „*British Council*“ war schon im Herbst 1945 eingerichtet worden, während sich in Graz insbesondere die Stelle der „*Educational Branch*“ unter der Leitung von James R. Hands bei der Organisation und Wiedererrichtung der steirischen Kulturszene hervorheben konnte.¹²²

Im Allgemeinen stießen die britischen Kulturinstitutionen bei der Verrichtung und Organisation ihrer Kulturarbeit wiederum auf ähnliche finanzielle Probleme und Personalknappheiten wie die französische Besatzung,¹²³ während sich im Laufe der Besatzungsjahre auch die wechselnden kulturellen sowie politischen Ziele Großbritanniens auf die Kulturarbeit auswirken sollten. Wie Johannes Feichtinger bereits festhielt, wandelte sich auch die

¹²¹ Lehner 2011, S. 91-92.

¹²² Feichtinger / Staudinger 1995, S. 501.

¹²³ Feichtinger 1998, S. 499.

britische Kulturpolitik generell von einer kurzfristigen Phase einer repräsentativen Selbstdarstellung zu einer Form der kulturellen „Reorientierungspolitik“, welche die Eingliederung Österreichs in den westlich orientierten Block vor dem Hintergrund des Kalten Krieges begünstigen sollte.¹²⁴

Thematisch erstreckte sich die Ausstellungstätigkeit der britischen Besatzer über einen umfassenden Themenbereich, erneut soll jedoch ausschließlich der Anteil der bildenden Kunst hervorgehoben werden. Bereits im September 1946 wurde eine von Vertretern des „*British Council*“, der „*Political Division*“ sowie der „*Monument, Fine Arts & Archives Branch*“ organisierte Ausstellung¹²⁵ – „*Moderne britische Bilder aus der Tate Gallery*“ – mit einer Auswahl prominenter britischer Kunstwerke aus der Sammlung der Londoner Tate Gallery in der Akademie der bildenden Künste präsentiert. Wie üblich fanden sich im Arbeitsausschuss sowie dem Ausstellungskomitee neben politischen Würdenträgern auch Vertreter aus dem Kulturbereich beider Länder,¹²⁶ während die Einleitung des Ausstellungskataloges von John Rothenstein, dem damaligen Direktor der Tate Gallery, verfasst wurde. Insgesamt wurden Werke rund 50 englischer Künstler gezeigt, die aus einem Zeitraum von etwa 60 Jahren ausgewählt wurden und unterschiedlichste Tendenzen der modernen englischen Malerei widerspiegelten, darunter impressionistische sowie post-impressionistische Werke von *Walter Richard Sickert* und *Philip Wilson Steer*, surrealistische Einflüsse im Stil des englischen Vortizismus bei *Wyndham Lewis* oder *Edward Wadsworth*, neu-romantische Kunstwerke von *John Nash* oder *Graham Sutherland* oder aktuelle Gegenwartskunst, die sich thematisch mit Erlebnissen während des Zweiten Weltkrieges beschäftigte, wie etwa im Falle von *Henry Moore*.

Mit der Schausammlung der Tate Gallery im Herbst 1946 war vermutlich bereits einer der bedeutendsten Beiträge im Ausstellungsbetrieb der britischen Besatzung gezeigt worden. In den Folgejahren fanden sich – soweit dies anhand der unübersichtlichen Lage zur Rolle der englischen Kulturpolitik im Bereich der bildenden Kunst während der Besatzungszeit in der österreichischen Zeitgeschichte beurteilt werden kann – nur noch vereinzelte, in kleinerem Rahmen veranstaltete Ausstellungen zur bildenden Kunst, die sich nicht zwangsläufig mit der Kunst der Moderne auseinandersetzten. Zwischen Juni und August 1947 veranstaltete das „*British Council*“ in den Räumlichkeiten des britischen Leseraums in der Kärntner Straße etwa eine Ausstellung über englisches Kunstgewerbe und zeigte so etwa Exponate wie Schnitzereien aus Alabaster, Porzellan, Schmiedearbeit und zahlreiche andere Objekte, die vom Mittelalter bis in die Neuzeit angefertigt worden waren.¹²⁷ Von österreichischer Seite war ebenso bereits ab April 1946 eine von der

¹²⁴ Feichtinger 1998, S. 500-501.

¹²⁵ Feichtinger 1998, S. 516.

¹²⁶ Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste 1946, S. 3-4.

¹²⁷ Vgl. dazu: Nachlass Viktor Matejka, Dokument „Britische Ausstellungen in Wien“, S. 1.

Staatlichen graphischen Sammlung Albertina organisierte Ausstellung über englische Grafik aus den eigenen Beständen der Albertina präsentiert worden, die unter anderem Werke von *William Hogarth* zeigen sollte.¹²⁸

Auch die kulturellen Maßnahmen der britischen Besatzung im Bereich der Ausstellungstätigkeit zur bildenden Kunst sollten auf längere Sicht eher geringe Auswirkungen auf die österreichische bzw. auf die Wiener Kulturszene haben, während Englands Bemühungen um Österreichs ökonomische, politische und kulturelle Eingliederung in den westlichen Block in weiten Teilen erfolgreich war.

3.5) Moderne Kunst im Galerie- und Museumswesen der Nachkriegszeit

Bedingt durch die weitgehende Ablehnung bzw. Unkenntnis der Kunst der Moderne, die nach Kriegsende erst langsam abklingen und teilweise bis etwa Ende der 1960er Jahre als fester Bestandteil in den Kunstdiskursen der Zeit bestehen sollte, fand sich im Wien der Nachkriegsjahre nur eine Hand voll Galerien und kleineren Ausstellungshäusern, die sich vornehmlich der Ausstellung moderner Kunst widmeten und nach den Kriegsjahren einen bedeutenden Beitrag zur ersten Etablierung der Wiener Nachkriegskunst leisten konnten. Die in vieler Hinsicht wirtschaftlich bedingte prekäre Lage für die Künstlerschaft und den für lange Zeit kaum existenten modernen Kunstmarkt verbesserten sich erst allmählich, Erfolge blieben jedoch nicht selten auf die lokale Ebene beschränkt. Robert Fleck oder Wieland Schmied hielten diesbezüglich bereits fest, dass die Kunst der Wiener Nachkriegsmoderne institutionell nicht verankert war und entsprechende Einrichtungen und Verbindungen von direkt Beteiligten sowie Proponenten der Moderne in vieler Hinsicht mit eigener Hand erst sukzessive aufgebaut werden mussten, da weder im Galeriewesen noch im bestehenden musealen Bereich nennenswertes Interesse an der neuen Kunst an den Tag trat.¹²⁹ Eine Form der internationalen Ausstrahlung mit begrenzter Breitenwirkung mancher Institutionen sah Fleck etwa am Beispiel der *Galerie St. Stephan* gegen Ende der 1950er Jahre oder der *Galerie Würthle* während der Leitung Fritz Wotrubas gegeben.¹³⁰ Im musealen Bereich verwies Schmied auch auf die Etablierung des *Museum des 20. Jahrhunderts* im Jahr 1962 als erstes eigens der österreichischen Moderne bzw. Gegenwartskunst gewidmeten Ausstellungshauses, das anfangs von Werner Hofmann geleitet werden sollte.¹³¹

Zu den wenigen Galerien in Wien, die sich in der Nachkriegszeit der Moderne verschrieben hatten, zählten unter anderem die *Neue Galerie* in der Grünangergasse 1, in der von

¹²⁸ Vgl. dazu: Nachlass Viktor Matejka, Dokument „Britische Ausstellungen in Wien“, S. 1.

¹²⁹ Fleck 1996a, S. 107; Schmied 2002, S. 113.

¹³⁰ Fleck 1996a, S. 107.

¹³¹ Schmied 2002, S. 113.

1954 an auch die Räumlichkeiten der von Otto Mauer geführten *Galerie St. Stephan* untergebracht waren,¹³² oder die bereits seit 1865 bestehende *Galerie Würthle* in der Weihburggasse 9, die zwischen 1953 und 1965 etwa von Fritz Wotruba geleitet wurde.¹³³ Ferner wurde auch die ehemalige Zedlitzhalle (Zedlitzgasse 6), die ab 1902 vom *Hagenbund* bespielt wurde und nach dessen Auflösung durch die Nationalsozialisten im Jahr 1938 wegen Bombenschäden erst ab 1948 wieder zur Verfügung stand, gelegentlich als Ausstellungsraum genutzt. Im Umkreis des Art-Club selbst fungierten die notdürftig umgestalteten Kellerräumlichkeiten unter der Loos-Bar (Kärtner Durchgang bzw. Kärtner Straße 10) von 1951 bis 1953 unter dem Namen „*Strohkoffer*“ als Vereinslokal und Ausstellungsraum, danach übersiedelte der Art-Club zur Organisation eigener Ausstellungen für die kurze Dauer von etwa einem halben Jahr in die Räume über dem Dom-Café in der Singerstraße 10.¹³⁴ Ab 1960 fungierte auch die von Christa Hauer und Johann Fruhmann betriebene, sogenannte *Galerie im Griechenbeisl* in der Griechengasse 9 als Ausstellungsraum für moderne bzw. zeitgenössische Kunst.¹³⁵ Einzelne provisorische Schauräume konnten darüber hinaus von staatlicher Seite oder von Alliierten Institutionen zur Verfügung gestellt werden, darunter etwa die französische Staatsdruckerei in Wien, alliierte Leseräume und Buchhandlungen oder das Foyer des Wiener Konzerthauses.

3.5.1) Die Neue Galerie / Galerie St. Stephan

Die *Neue Galerie* wurde 1923 von Otto Kallir in der Grünangergasse 1 eröffnet und widmete sich in der Eröffnungsausstellung im selben Jahr Gemälden sowie Zeichnungen von Egon Schiele.¹³⁶ Neben Ausstellungen mit Schwerpunkten auf zeitgenössische Kunst, darunter auf Vertreter der österreichischen Moderne wie Klimt, Schiele und Kokoschka setzte Kallir ebenso verstärkt auf Vertreter des Hagenbundes. Gleichzeitig gelang auch eine eindringliche Auseinandersetzung mit internationalen Künstlern, darunter etwa aus Deutschland, Frankreich oder Italien, wobei beispielsweise Einzelausstellungen zu *Max Beckmann* (1925), *Van Gogh* (1928), *Auguste Renoir* (1931), eine eigene Gruppenausstellung französischer Impressionisten (1933) sowie eine Kunstschau zum italienischen Futurismus (1935) organisiert wurden.¹³⁷ Ebenso initiierte Kallir eine Gruppenausstellung russischer Künstler, darunter Kandinsky, Chagall oder Lissitzky (1924) oder eine Sammelausstellung mit Künstlern aus den Vereinigten Staaten (1925).¹³⁸

¹³² Fleck 1982, S. 42-43.

¹³³ Ebd., S. 41.

¹³⁴ Denk 2003, S. 146.

¹³⁵ Fleck 1982, S. 35-37.

¹³⁶ Kat. Ausst. Galerie nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder 2023, S. 19.

¹³⁷ Fleck 1982, S. 37-39.

¹³⁸ Ebd., S. 37.

Mit dem Anschluss Österreichs an Deutschland war Kallir aufgrund seiner jüdischen Herkunft gezwungen Wien im Sommer 1938 zu verlassen, die Neue Galerie wurde daher im Rahmen einer Scheinarisierung an die langjährige Mitarbeiterin Vita Maria Künstler übertragen.¹³⁹ Kallir floh nach kurzen Aufenthalten in Luzern und Paris mit seiner Familie 1939 nach New York, wo er eine weitere Galerie – die *Galerie St. Etienne* – eröffnete, während Vita Künstler in Wien den kulturpolitischen Umständen entsprechende Ausstellungen kuratierte, darunter „*Barock der Ostmark*“ im Jahr 1938 oder „*Aus ostmärkischen Ateliers*“ (1939), wo beispielsweise österreichische Vertreter der Zwischenkriegszeit wie Andersen, Dobrowsky, Kubin, Pauser, Wickenburg oder Wacker ausgestellt wurden.¹⁴⁰ Von den Nationalsozialisten als entarte Kunst eingestufte Kunstwerke konnten durch geschickte Handhabung während der Kriegsjahre dennoch unter der Hand von Vita Künstler verkauft werden,¹⁴¹ mit Ende des Zweiten Weltkrieges wurde die *Neue Galerie* schließlich 1948 erneut an Kallir restituiert.¹⁴²

Ihre bedeutende Rolle bei der Vermittlung der internationalen und lokalen Moderne behielt die *Neue Galerie* auch in der Nachkriegszeit weiterhin bei. Kallir kehrte auch nach Kriegsende nicht permanent nach Wien zurück, veranlasste durch Kooperationen mit der *Österreichischen Kulturvereinigung*, dem *französischen Kulturinstitut* in Wien, dem *Art-Club* selbst oder dem *United States Information Service* (USIS) jedoch mehrere Ausstellungen,¹⁴³ die noch bis 1952 vor Ort in Wien durch Vita Künstler betreut wurden.¹⁴⁴

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich die verschiedenen Aspekte und Interessen in der österreichischen Kulturpolitik der Nachkriegsjahre im Zuge jener Zusammenarbeit verhältnismäßig unverfälscht im Ausstellungsprogramm der *Neuen Galerie* widerspiegeln. Bereits im September 1945 war etwa eine von Seite der *Österreichischen Kulturvereinigung* veranstaltete Ausstellung in den Räumlichkeiten der *Neuen Galerie* zu sehen, in der Klimt, Kokoschka und Schiele als Vertreter einer explizit wienerischen und im weiteren Sinn europäischen Kunst präsentiert wurden.¹⁴⁵ Wie Veronika Floch bereits feststellte, kam in der ÖVP-nahen *Österreichischen Kulturvereinigung* ein christlich-bürgerliches Selbstverständnis zum Ausdruck, das sich offiziell sowohl vom nationalsozialistischen als auch von einem kommunistisch-sozialistischen Kulturverständnis abzusetzen versuchte.¹⁴⁶ Ein mehr oder weniger identischer Kulturbegriff wurde nach der Abhaltung der ersten Nationalratswahlen der Zweiten Republik im

¹³⁹ Kat. Ausst. Galerie nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder 2023, S. 30.

¹⁴⁰ Ebd., S. 32-34.

¹⁴¹ Ebd., S. 36-37.

¹⁴² Ebd., S. 47.

¹⁴³ Ebd., S. 42.

¹⁴⁴ Ebd., S. 47.

¹⁴⁵ Ebd., S. 44.

¹⁴⁶ Ebd.

November 1945 auf Bundesebene in der ersten Bundesregierung Figl formuliert und mehr oder weniger bis in die 1960er Jahre beibehalten.

Im Rahmen der französischen Besatzungspolitik im Kulturbereich sollte unter anderem der französische Kulturoffizier Jean Rouvier mehrere Kunstwerke für Ausstellungen in der *Neuen Galerie* vermitteln, darunter von Künstlern wie *Werner Scholz*, *Johannes Behler* oder die späteren Art-Club Mitglieder *Gerhild Diesner* und *Paul Flora*.¹⁴⁷ Ähnliche Kollaborationen entstanden wie bereits erwähnt auch mit dem *United States Information Service*, so etwa bei der Ausstellung von Plastiken *Alexander Calders* (1951), die gemeinsam mit dem Art-Club organisiert wurde und ebenso in der *Neuen Galerie* stattfinden sollte.¹⁴⁸ Auch weitere Ausstellungen – durchaus mit repräsentativem bis propagandistischen Gehalt – wurden im Rahmen der offiziellen Kulturpolitik zwischen den Vereinigten Staaten und Österreich über die offizielle Kulturpolitik des *United States Information Service* sowie teilweise durch das *Museum of Modern Art* (MoMA) abgewickelt und in der *Neuen Galerie* präsentiert, unter anderem zum grafischen Werk von *Georges Rouault* (1949), *Lovis Corinth* (1949), Zeichnungen von *Walt Disney* (1949) oder der wahrscheinlich erfolgreichsten von amerikanischer Seite abgehaltenen Kunstschau mit Werken von Anna Moses, auch *Grandma Moses* genannt, einer amerikanischen Vertreterin der Naiven Kunst (1950).¹⁴⁹

Nachdem Vita Künstler ihre Tätigkeiten in der *Neuen Galerie* 1952 beendet hatte, leitete Otto Kallirs Tochter kurzfristig die Galerie bis 1954.¹⁵⁰ Nach Gesprächen zwischen Otto Kallir und Otto Mauer, der unter anderem Mitglied des katholischen Akademikerverbands sowie Gründungsmitglied des Art-Clubs war und von 1954 an als Domprediger von St. Stephan fungierte, bezog der katholische Akademikerverband im selben Jahr mehrere Räumlichkeiten der *Neuen Galerie*, um diese hauptsächlich als Bildungsinstitut zu nutzen.¹⁵¹ Noch im selben Jahr entstand die Idee, die Galerietätigkeit als Nachfolgeorganisation unter dem Namen *Galerie St. Stephan* weiterzuführen, was letztendlich durch eine Eröffnungsausstellung zum Werk Herbert Boeckls im November 1954 verwirklicht wurde.¹⁵² Nach dem Auftakt durch die Ausstellung zu Herbert Boeckl folgten in den ersten Jahren der Galerie mehrere Ausstellungen mit sakralen Inhalten und Bezügen, die deutlich dem theologischen Interesse Mauers entsprachen und einen verstärkten Dialog zwischen Kirche und zeitgenössischer Kunst herbeiführen sollten.¹⁵³ Neben begleitenden Veranstaltungen mit Vorträgen oder ganzen Tagungen zur modernen Kunst zeigte die *Galerie St.*

¹⁴⁷ Kat. Ausst. Galerie nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder 2023, S. 44-45.

¹⁴⁸ Ebd., S. 45-47.

¹⁴⁹ Ebd., S. 45-47.

¹⁵⁰ Ebd., S. 47.

¹⁵¹ Fleck 1982, S. 42-43.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Fleck 1982, S. 66-67.

Stephan lokale und internationale Beiträge zur modernen zeitgenössischen Kunst, darunter etwa Künstler wie *Marc Chagall* (Februar 1955), *Alfred Manessier* und *Georges Rouault* (April 1955), *Odilon Redon* (Oktober 1955), *Käthe Kollwitz* (September 1956), *James Ensor* (November 1956) oder *Jean Arp*, *Sophie Taueber-Arp* und *Michael Seuphor* (Mai/Juni 1957).¹⁵⁴

Mauer, der während seiner Zeit als Mitglied des Neuland-Bundes vor allem der sakral geprägten Kunst der gemäßigten Moderne nahestand und zumindest zeitweise auch von Hans Sedlmayrs anti-modernistischer Haltung beeinflusst war, die auch mehrmals in Mauers 1946 begründeter katholischen Kulturzeitschrift „*Wort und Wahrheit*“ publiziert wurde,¹⁵⁵ gelang im Rahmen der *Galerie St. Stephan* letztendlich eine außerordentlich erfolgreiche Öffnung zu den abstrakten Kunstrichtungen. Mit der bereits fortgeschrittenen Auflösung des Art-Clubs als ehemals führende Künstlervereinigung im Wien der Nachkriegszeit konnte die *Galerie St. Stephan* um Mitte der 1950er Jahre eine ähnliche innovative Position als Galerie einnehmen und sich zu einem Aushängeschild der avantgardistischen Abstraktionskunst im Wien der späten 50er und frühen 60er Jahre entwickeln, in der Otto Mauer nicht selten sakrale Anklänge vermittelt sah. Ein Vorbild für ähnliche konstruktive Kontakte zwischen Kirche und zeitgenössischer Kunst dürfte für Mauer in erster Linie Frankreich und seine Kunstvermittlung im Rahmen der französischen Kulturinstitute in Innsbruck sowie Wien seit den frühen Besatzungsjahren gewesen sein.¹⁵⁶

Eine zentrale Rolle bei der Ausstellungsorganisation kam neben Mauer selbst auch den vier Malern Wolfgang Hollegha, Markus Prachensky, Josef Mikl und Arnulf Rainer zu, die sich noch 1956 zur der gleichnamigen Galerie zugehörigen Malergruppe *St. Stephan* zusammenschlossen und deren Werke über viele Jahre hinweg in zahlreichen Einzel- und Sammelausstellungen gezeigt werden sollten.¹⁵⁷ Darüber hinaus fanden auch weitere lokale zeitgenössische Künstler ihren Weg in die *Galerie St. Stephan*, darunter Wotruba-Schüler wie *Josef Pillhofer* (Mai 1956) oder *Wander Berton* (November 1957), *Ernst Fuchs* (Juli 1957), *Hundertwasser* (Oktober/November 1957), *Hans Bischoffshausen* (November 1958), *Maria Lassnig* (erstmalig März/April 1960), *Kiki Kogelnik* (erstmalig Oktober/November 1961) oder *Oswald Oberhuber* (erstmalig März 1965).¹⁵⁸ Unter den internationalen Beiträgen konnte die Galerie etwa mit Ausstellungen von herausragenden Vertretern des Informel wie *Wols* (Jänner/Februar 1959) oder *Georges Mathieu* (April 1959) glänzen.¹⁵⁹ Trotz einer sehr bedingten Auseinandersetzung mit Kunstrichtungen wie dem Phantastischen Realismus, der Pop-Art oder

¹⁵⁴ Fleck 1982, S. 63-65.

¹⁵⁵ Felke 2016, S. 49-50.

¹⁵⁶ Böhler 2003, S. 65.

¹⁵⁷ Böhler 2003, S. 144-145.

¹⁵⁸ Ebd., S. 212-221.

¹⁵⁹ Ebd., S. 214-215.

selbst dem Wiener Aktionismus – etwa im Rahmen einer Ausstellung zu *Rudolf Schwarzkogler* zwischen November und Dezember 1970 – stießen dieselben Stilrichtungen bei Mauer letzten Endes jedoch weitgehend auf Ablehnung.¹⁶⁰

3.5.2) Die Galerie Würthle

Die Wiener Niederlassung des ursprünglich 1865 in Salzburg eröffneten und namentlich auf den Maler und Gründer Karl Friedrich Würthle zurückgehenden Fotoateliers und Kunstverlags wurde 1905 etabliert.¹⁶¹ Besitzer, Geschäftstätigkeiten und Standorte wechselten mehrmals bis die Niederlassung in Salzburg 1916 endgültig aufgelöst und die dauerhaften Räumlichkeiten des verbleibenden Wiener Standortes mit alleiniger Spezialisierung auf den Kunsthandel 1917 in der Weihburggasse 9 bezogen wurden.¹⁶² Bis 1919 sollte die Unternehmensführung des Fotoateliers und Kunsthandels bei der Familie Würthle selbst verbleiben¹⁶³, danach trat Lea Jaray-Bondi mit in das Unternehmen ein, die das Ausstellungsgeschehen bis zu ihrer durch den Anschluss erzwungenen Emigration nach England 1938 entscheidend prägen konnte.¹⁶⁴ Das Ausstellungsprogramm der Galerie Würthle zeichnete sich in den Jahren der Zwischenkriegszeit durch ein breites Angebot an Ausstellungen moderner Kunst aus, Schwerpunkte wurden beispielsweise bei klassischen Vertretern der Wiener Moderne wie *Egon Schiele* oder *Gustav Klimt* sowie bei der jüngeren Künstlergeneration aus Österreich wie *Ludwig Heinrich Jungnickel*, *Carry Hauser*, *Albert Paris Gütersloh*, *Anton Kolig* oder weiteren Malern des Nötscher Kreises gesetzt.¹⁶⁵ Ebenso wurden mehrere monografische Ausstellungen von Künstlerinnen wie *Lilly Steiner* (1921/1923), *Hilde von Exner* (1923), *Grete Krakauer-Wolf* (1927), *Tina Blau* (1926) oder *Clara Epstein* (1933) veranstaltet.¹⁶⁶ Auch Kunstwerke der internationalen Moderne wurden im Rahmen ausgewählter Einzel- und Sammelausstellungen in der Galerie Würthle präsentiert, genannten seien etwa Ausstellungen zu *George Grosz* (1924), *Maurice de Vlaminck* (1924), eine Kunstschau französischer Gegenwartskunst mit Werken von Picasso, Chagall, Gromaire, Modigliani oder Dufy (1931) sowie mehrere in Kooperation mit der Düsseldorfer Galerie Flechtheim veranstalteten Ausstellungen, die vorrangig deutsche sowie internationale moderne Künstler zeigten.¹⁶⁷

¹⁶⁰ Vgl. dazu: Böhler 2003, S. 152. Catharina Felke verwies darüber hinaus auch auf Schriften Otto Mauers wie „Kunst als Exhibitionismus?“ von 1950, die sich besonders deutlich gegen den Surrealismus positionierten. Vgl.: Felke 2016, S. 61-63.

¹⁶¹ Bichler 1995, S. 9.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 10-12.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Manhart / Weis 1995, S. 54-56.

¹⁶⁷ Ebd., S. 54-57.

Ähnlich wie im Fall der *Neuen Galerie* fiel auch die Galerie Würthle in den Jahren des Nationalsozialismus einem Arisierungsprozess zum Opfer, nach Übernahme durch Friedrich Welz wurde die Galerie 1941 aus dem Firmenbuch gelöscht und als *Galerie Welz* weitergeführt.¹⁶⁸ Die Ausstellungstätigkeit der *Galerie Welz* schien der nationalsozialistischen Kunstdoktrin dennoch zu widersprechen, mehrmals wurde mit der Schließung der Galerie gedroht,¹⁶⁹ obwohl in den Jahren bis 1945 hauptsächlich österreichische und deutsche Künstler ausgestellt wurden. Mit der Rückstellung der Galerie im Jahr 1948 erhielt die Galerie Würthle schließlich ihren ursprünglichen Namen erneut zurück.

In den Nachkriegsjahren übernahm Fritz Wotruba von 1953 an gemeinsam mit einem Assistenten, Heimo Kuchling, die programmatische Leitung der Galerie Würthle, die zuvor an die Familie Kamm verkauft worden war.¹⁷⁰ Unter Wotruba entwickelte sich die Galerie Würthle auch außerhalb der Galerieszene zu einem der vermutlich bedeutendsten Pole im Bereich der Vermittlung moderner Kunst in Wien, während Tätigkeiten wie Verkauf und Geschäftsführung nach wie vor von der langjährigen Mitarbeiterin Luise Kremlacek ausgeübt wurden.¹⁷¹ Unterstützung erhielt die Galerie Würthle in dieser Beziehung zum Teil erneut von Seite der Alliierten Kulturinstitutionen, etwa dem *US Information Center*, dem *British Council* oder dem *Institut Français*.¹⁷²

Mit Blick auf die Ausstellungstätigkeit der Galerie in der Nachkriegszeit lässt sich wiederum ein genereller Fokus auf die klassische österreichische Moderne, zeitgenössische österreichische Künstler aus den verschiedensten Kunstsparten sowie auf unterschiedlichste Vertreter der internationalen Moderne feststellen. Selbst der in den Moderne-Diskursen der Nachkriegszeit scheinbar unüberbrückbare Graben zwischen abstrakt-ungegenständlichen und gegenständlich-realistischen Tendenzen in den bildenden Künsten konnte in der Ausstellungstätigkeit der Galerie Würthle überwunden werden. Neben zahlreichen Ausstellungen zu Klimt, Schiele, Kokoschka, Kubin oder Gerstl fanden sich ab den 1950er Jahren auch mehrere Einzelausstellungen von Künstlern aus dem Umfeld der Akademie der bildenden Künste sowie des *Art-Clubs* bzw. der *Galerie St. Stephan*, darunter etwa von den Meisterschülern Wotrubas *Josef Pillhofer* (1953, 1958, 1961), *Johannes Avramidis* (1957, 1958, 1962), *Roland Goeschl* (1962) oder *Andreas Urteil* (1970, 1973).¹⁷³ Sporadisch sollten auch lokale Vertreter des Informel wie *Maria Lassnig* (1956, 1966) und *Arnulf Rainer* (1954) gezeigt werden, häufiger fanden sich dagegen Kunstschauen von *Kurt Moldovan* (etwa 1953, 1957, 1962, 1968) oder *Paul Flora* (1952, 1957,

¹⁶⁸ Bichler 1995, S. 12.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Oberhuber 1995, S. 38.

¹⁷² Bichler 1995, S. 12-13.

¹⁷³ Manhart / Weis 1995, S. 62-68.

1969, 1971 usw.).¹⁷⁴ Selbst Einblicke in die phantastischen und in den Nachkriegsjahren ansonsten häufig gemiedenen sozialkritisch-realistischen Positionen aus der Wiener Kunstszene konnten zu gegebenem Anlass in der Galerie Würthle begutachtet werden: *Anton Lehmden* stellte so 1958, 1961 und 1972, *Wolfgang Hutter* 1977 sowie *Georg Eisler* und *Rudolf Schönwald* jeweils 1962 und 1968 in den Räumlichkeiten der Galerie aus.¹⁷⁵

Ab den ausgehenden 1950er Jahren konnte auch ein beachtliches Spektrum an internationaler moderner Kunst in der Galerie Würthle präsentiert werden. Bereits 1953 wurden so etwa französische Farblithografien von mehreren Künstlern, darunter *Picasso* und *Fernand Léger*, ausgestellt.¹⁷⁶ Es folgten Ausstellungen mit Werken von *Max Beckmann* (1953, 1954), *Max Ernst* (1955), eine ebenfalls 1955 abgehaltene Sammelausstellung mit grafischen Werken mehrerer französischer Künstler (*Picasso*, *Braque*, *Gris*, *Léger*, *Masson*) oder weitere Einzelausstellung zu *Emilio Vedova* (1956) und *Kasimir Malewitsch* (1962).¹⁷⁷ Werke von *Oskar Schlemmer* dürften 1959 ebenfalls erstmalig in Wien in der Galerie Würthle gezeigt worden sein, Anfang der 1960er Jahre folgten Sammelausstellungen zu zeitgenössischer englischer Kunst („*Das junge England*“, 1960) oder eine Auswahl an Werken des amerikanischen abstrakten Expressionismus (1961).¹⁷⁸

3.5.3) Das Museum des 20. Jahrhunderts

Der gegen Ende des Jahres 1954 zum Unterrichtsminister berufene Heinrich Drimmel wandte sich 1959 mit dem Vorschlag ein thematisches Programm für ein neues Museum der Gegenwartskunst in Wien zu entwickeln an den Kunsthistoriker Werner Hofmann.¹⁷⁹ Im nach wie vor der Kunst der Moderne weitgehend abgeneigten Kulturklima der späten 50er bzw. frühen 60er Jahre stach ein derartiges Projekt zur Schaffung eines ausschließlich der Gegenwartskunst und der klassischen Moderne gewidmeten Museums als vollkommene Neuheit in der Wiener Museenlandschaft heraus, wenn auch Institutionen wie das *Kunsthistorische Museum* oder die *Österreichische Galerie Belvedere* eigene Bestände der klassischen Moderne im nationalen und internationalen Format besaßen und sporadische Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst veranstalteten, ohne dabei Sammlungsschwerpunkte im Bereich der Gegenwartskunst aufweisen zu können. Als Ausstellungshaus für ein neues Museum der Gegenwartskunst in Wien sollte die temporäre Struktur des Österreichischen Pavillon für die Brüsseler Weltausstellung von 1958 (EXPO 1958)

¹⁷⁴ Manhart / Weis 1995, S. 62-68.

¹⁷⁵ Manhart / Weis 1995, S. 63-69.

¹⁷⁶ Ebd., S. 62.

¹⁷⁷ Ebd., S. 62-63.

¹⁷⁸ Ebd., S. 63.

¹⁷⁹ Floch 2021, S. 366.

fungieren, die von Karl Schwanzer konzipiert worden war und nach Adaptionen im Schweizergarten wiedererrichtet werden sollte.¹⁸⁰

Hofmanns Konzept für das neue Museum der Gegenwartskunst, das schließlich als *Museum des 20. Jahrhunderts* eröffnet wurde, beinhaltete sowohl im Bereich der Sammlungsstrategie als auch in der langfristigen Ausstellungskonzeption einen Schwerpunkt auf die internationale Moderne nach 1945 mit interdisziplinären Ansätzen, die neben bildender Kunst etwa auch Architektur, Film, Design oder Aktionskunst miteinbeziehen sollte.¹⁸¹ Von institutioneller Seite orientierte sich das Programm für das *Museum des 20. Jahrhunderts* deutlich am New Yorker *Museum of Modern Art*, einer bewussten Entscheidung Hofmanns, die vor allem auf dessen Ausbildung unter Otto Benesch, seiner Kontakte im *Europäischen Forum Alpbach* und dem *Salzburg Seminar* sowie seiner Berufspraxis als Dozent am New Yorker *Barnard College* der *Columbia University* 1957, die auch zahlreiche Besuche des *MoMA* erlaubte, zurückzuführen ist.¹⁸²

Nach einer intensiven Planungsphase wurde der Vorschlag Hofmanns von Seiten des Unterrichtsministerium akzeptiert und schlussendlich umgesetzt,¹⁸³ die Eröffnung des *Museums des 20. Jahrhunderts* im Schweizergarten fand dabei im September 1962 statt. Neben seinem bedeutenden Beitrag zur Initiierung war Werner Hofmann von 1962 bis 1969 ebenso als erster Direktor des Museums tätig – eine Zeitspanne, in der immerhin 45 Einzel- und Sammelausstellungen mit dem Schwerpunkt auf internationaler Gegenwartskunst präsentiert werden konnten, darunter sowohl Überblicksausstellungen als auch zahlreiche Einzelausstellungen unterschiedlicher internationaler und österreichischer Künstler, Ausstellungen internationaler Fotografie sowie Darbietungen französischer Avantgarde-Filme.¹⁸⁴ Mit Blick auf die zukünftige Organisation des Ausstellungsgeschehens äußerte sich Hofmann 1965 auch bezüglich einer stärkeren Berücksichtigung von Epochen-spezifischen Richtlinien sowie einer bewussteren Konfrontation zwischen den Disziplinen Malerei – Plastik – Architektur.¹⁸⁵

Die teilweise bereits vor der Eröffnung 1962 erworbene Sammlung des *Museum des 20. Jahrhunderts* umfasste 1965 rund 60 Werke, im Bereich der Plastik und Skulptur darunter Stücke aus der Zeit der Jahrhundertwende von *Rodin*, *Picasso* oder *André Derain*, kubistische Ansätze von *Lipchitz* und *Archipenko*, Konstruktivistisches von *Anton Pevsner* und *Oskar Schlemmer* sowie eine breite Auswahl an Kunstwerken der Nachkriegszeit, etwa von *Jean Arp*, *Henry Moore*, *Max Ernst*, *Giacometti*, *Alexander Calder*, *Miró* oder den österreichischen Bildhauern

¹⁸⁰ Floch 2021, S. 366.

¹⁸¹ Floch 2021, S. 367-368.

¹⁸² Ebd., S. 349-350, S. 359-364.

¹⁸³ Ebd., S. 368.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Hofmann 1965, S. 226.

Wotruba, Urteil, Prantl, Goeschl sowie den Art-Club-Mitgliedern Bertoni, Hoflehner und Pillhofer.¹⁸⁶ Auch bei Ankäufen aus dem Bereich der Malerei sollte ein deutlicher Schwerpunkt auf die Kunst nach 1945 gesetzt werden, Hofmann konzentrierte sich etwa auf Kunstwerke von Dubuffet, Matta, Magritte, Mathieu, Delvaux, Vedova, Guttuso oder Mark Tobey, unter den österreichischen Malern ebenso auf Josef Mikl, Wolfgang Hollegha und Arnulf Rainer.¹⁸⁷

In der Ausstellungspraxis wurde unter der Leitung von Hofmann eine thematisch weitreichende Reihe von Überblicksausstellungen konzipiert, im Eröffnungsjahr 1962 etwa „Kunst von 1900 bis heute“ und „Belgische Malerei seit 1900“, später „Idole und Dämonen“ (1963), „Meisterwerke der Plastik“ (1964) oder „POP etc.“ (1964), eine Überblicksausstellung zu Künstlern der amerikanischen Pop-Art.¹⁸⁸ In den Einzelausstellungen machte sich einerseits insbesondere in den ersten Ausstellungsjahren ein Fokus auf die österreichische Nachkriegsmoderne bemerkbar, andererseits traten neben die ohnehin dominanten Künstler der französischen Moderne auch zunehmend amerikanische Positionen. Gezeigt wurden aber auch Werke von Fritz Wotruba (1963) und Herbert Boeckl (1964), die Schlüsselpositionen bei der Vermittlung der Moderne nach 1945 eingenommen hatten, oder Ausstellungen zu den Künstlern jüngerer Generationen wie Rudolf Hoflehner (1963), Josef Mikl (1964), Wander Bertoni (1964), Hundertwasser (1965), Arnulf Rainer (1968) oder Arik Brauer (1971). Unter den französischen Vertretern konnte man Werke von Hans Hartung (1963), Fernand Léger (1968), Jacques Lipchitz (1970) oder Alfred Manessier (1973) betrachten, während auch US-Künstler des abstrakten Expressionismus wie Franz Kline (1964) oder Ad Reinhardt (1973) ausgestellt werden sollten.

Hofmann verließ das *Museum des 20. Jahrhundert* aufgrund der schwierigen finanziellen Lage des Museums schon 1969 vorzeitig,¹⁸⁹ als direkter Nachfolger leitete der Kunsthistoriker Alfred Schmeller, der ehemalige Vize-Präsident des Art-Clubs, das Museum von 1969 bis 1979. Im Jahr 1979 wurden schließlich die Räumlichkeiten des Palais Liechtenstein als Haupthaus des *Museums des 20. Jahrhunderts* bezogen, 2001 erfolgte der Umzug in das neue Gebäude im Wiener Museumsquartier, zu welchem Zeitpunkt der ursprüngliche Standort des Museums – Karl Schwanzers Österreich-Pavillon oder 20er Haus – an die Österreichische Galerie Belvedere weitergegeben werden sollte.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Hofmann 1965, S. 224-225.

¹⁸⁷ Ebd., S. 225.

¹⁸⁸ Ebd., S. 226.

¹⁸⁹ Floch 2021, S. 369.

¹⁹⁰ Kraus / Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Webseiten-Abschnitt Geschichte [online], 2025, URL: <https://www.mumok.at/mumok/geschichte> (abgerufen am: 27.2.2025).

4) Der Internationale Art-Club: Vereinsgeschichte und Ausstellungstätigkeit

Der österreichische Ableger des noch 1945 in Rom begründeten Internationalen Art-Clubs konnte sich mit der offiziellen Vereinsgründung 1947 in Wien etablieren und sollte letzten Endes bis 1959/1960 bestehen. Allgemein wurden die Tätigkeiten des Art-Clubs während des Bestehens der Vereinigung von Künstlern, Organisatoren und sonstigen Beteiligten als zwei unterschiedliche Phasen wahrgenommen: Zu Beginn eine Phase der erstmaligen Formierung einer Kerngruppe von Künstlern und Kunstinteressierten, die sich der Organisation von Sammelausstellungen und dem gemeinsamen Austausch widmete, sowie eine zweite Phase ab etwa 1951/52, in welcher mit der Eröffnung eines vereinseigenen Lokals, dem „Strohkoffer“, die Organisation von Veranstaltungen und der Betrieb des eigenen Nachtlokals an Bedeutung gewann und der Art-Club sich zu einem stark frequentierten, wenn auch kurzlebigen Pol der allmählich wieder aufkommenden Wiener Kunstszene entwickelte.

Eine vollständige Beschreibung aller Aktivitäten des Art-Clubs oder eine penible Behandlung einzelner Künstlerbiografien ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, stattdessen wird versucht, einen Ausgleich zwischen einem Fokus auf punktuelle wie exemplarische Ereignisse bzw. interne Konflikte während des Bestehens der Künstlervereinigung sowie einer übersichtlichen Darstellung einzelner Phasen des Vereinsgeschehens zu finden. Die bisher umfassendste chronologische Dokumentation der verschiedenen Tätigkeiten des Art-Clubs, etwa hinsichtlich der Aufnahme von Mitgliedern sowie dem eigenen Ausstellungsbetrieb, stammt nach wie vor von Wolfgang Denk und wurde im Zuge der Ausstellung „*Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945*“ in der Kunsthalle Krems 2003 als beiliegende Publikation veröffentlicht.¹⁹¹

4. 1) Zur Gründung und frühen Vereinsgeschichte (1947 - 1951)

Die Formierung des Internationalen Art-Clubs lässt sich unter anderem auf die Mitbeteiligung und gemeinsame Bemühungen der Maler *Gustav Beck*, welcher die Kriegsjahre in Italien verbracht hatte, sowie *Jozef Jarémas* – einem befreundeten polnischen Künstler – zurückführen, die noch im Jahr 1945 der Etablierung der italienischen Sektion der Künstlervereinigung in Rom als Gründungsmitglieder beiwohnten.¹⁹² Weitere Sektionen des Internationalen Art-Clubs sollten in den folgenden Jahren etwa in Frankreich, Belgien, den Niederlanden, Brasilien, in Südafrika, der Türkei, oder im vorliegenden Fall in Österreich entstehen, wobei die Ausstellungstätigkeit jener Sektionen außerhalb Österreichs jedoch verhältnismäßig überschaubar blieb. Betreffende

¹⁹¹ Denk 2003, S. 142-147.

¹⁹² Denk 2003, S. 10.

Ausstellungen wurden etwa 1946 in Kairo, 1949 in Paris oder 1950 in Städten wie Johannesburg, Pretoria oder São Paulo abgehalten.¹⁹³

Beck selbst kehrte 1946 nach Wien zurück und wandte sich in einem ersten provisorischen Treffen mit seinem Gründungsanliegen vor allem an die ältere Künstlergeneration, die nach Kriegsende größtenteils selbst an der Akademie der bildenden Künste tätig war – vorerst an *Herbert Boeckl*, der bereits seit 1934/1935 eine Professur an der Akademie innehatte und nach Kriegsende kurzfristig zum Rektor der Akademie ernannt worden war, sowie an den erst kürzlich aus dem Schweizer Exil zurückgekehrten und an die Akademie berufenen *Fritz Wotruba*, letztendlich an *Albert Paris Gütersloh*, der am 10. Jänner 1947 zum ersten Präsidenten der Künstlervereinigung gewählt wurde.¹⁹⁴ Boeckl, der anfangs noch an den Gründungsgesprächen des Art-Club teilgenommen hatte, übernahm keine organisatorische Rolle in der österreichischen Sektion des Art-Club, beteiligte sich jedoch noch im Jahr der Vereinsgründung sowie in den folgenden Jahren an den Ausstellungen des Verbandes.¹⁹⁵ Wotruba trat dem Art-Club als Vertreter der älteren Künstlergeneration zwar 1947 bei, verließ die Vereinigung jedoch bereits 1948 wieder.

Bereits vor den ersten offiziellen Treffen des Art-Club wurden Informationsveranstaltungen und ähnliche Zusammenkünfte abgehalten, wobei sich vollständige Konstellationen von anwesenden Künstlern nach wie vor nur teilweise fassen lassen. Neben Herbert Boeckl und dem Maler Otto Haug sollen dabei etwa auch Edgar Jené, Arnulf Neuwirth und der Bildhauer Wander Bertoni jener ersten Veranstaltung beigewohnt haben. Eine Kerngruppe von späteren Gründungsmitgliedern der österreichischen Sektion des Internationalen Art-Clubs hatte sich ebenfalls bereits vor der offiziellen Vereinsgründung im Februar 1947 etabliert, wobei auch hier teilweise widersprüchliche Angaben vorliegen.¹⁹⁶ Zu dieser Kerngruppe werden etwa *Otto Basil*, *Wander Bertoni*, *Maria Bilger*, *Ursula Diederich-Schuh*, *Paul Otto Haug*, *Heinz Leinfellner*, *Otto Mauer*, *Arnulf Neuwirth*, *Rudolf Pointner* oder *Susanne Wenger* gezählt,¹⁹⁷ laut Gerhard Habarta dürften beispielsweise auch *Hans Fronius*, *Rudolf Hausner* und *Kurt Moldovan* von Beginn an im Internationalen Art-Club involviert gewesen sein.¹⁹⁸ Als weitere Mitglieder wurden anfänglich vor allem Freunde jener innersten Kerngruppe in den Art-Club aufgenommen, wobei sich zahlreiche Bekanntschaften und kleine Gruppierungen nicht selten bereits in den verschiedenen Bundesländern gebildet hatten.

¹⁹³ Denk 2003, S. 142.

¹⁹⁴ Ebd., S. 11.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Mit Blick auf die Frage der exakten Mitgliedschaft dürfte etwa nach Aussage Carl Ungers generell kein Fokus auf organisatorische Aspekte und Vereinstätigkeiten gelegt worden sein, stattdessen müsse die Mitgliedschaft viel mehr an der Beteiligung am Ausstellungsgeschehen des Art-Club beurteilt werden. *Vgl. dazu: Denk 2003, S. 9.*

¹⁹⁷ Denk 2003, S. 142.

¹⁹⁸ Habarta 1996, S. 101.

Eine erste Ausstellung der österreichischen Sektion des Art-Club wurde schließlich in der Woche von 12. bis 19. April 1947 abgehalten und sollte der Vorbereitung für eine Schau in Kooperation mit dem italienischen Teil des Internationalen Art-Clubs in Rom dienen.¹⁹⁹ Als Ausstellungsraum wurde die *Neue Galerie* in der Grünangergasse gewählt, welche später von Otto Mauer übernommen und zunächst als *Galerie St. Stephan* geführt werden sollte. Zahlreiche Mitglieder des Art-Club – darunter etwa Beck, Gütersloh, Wotruba, Neuwirth, Bertoni, Bilger, Fuchs, Hausner, Hutter, Jené, Moldovan oder Wenger – beteiligten sich an der Ausstellung. Die einführenden Worte zur ersten Ausstellungseröffnung des Art-Club wurden von Gütersloh übernommen und können gewissermaßen als eine erste programmatische Positionierung des Art-Club verstanden werden. Gütersloh bezog sich dabei auf eine Selbstauffassung des Art-Club als eine internationale bzw. universale Künstlervereinigung mit dem Anspruch als Plattform für den Austausch zwischen bildenden Künstlern verschiedenster Länder zu fungieren.²⁰⁰ Neben dem Aspekt einer versuchten Versöhnung durch die Künste wurde unter anderem auch die Ablehnung von stilistischen Präferenzen im künstlerischen Schaffen des Art-Club als ein grundlegendes Anliegen von Gütersloh thematisiert. Anhaltspunkte zu Fragen der Rezeption der Eröffnungsausstellung des Art-Club haben sich unter anderem in der Zeitschrift „Plan“ erhalten, deren Herausgeber Otto Basil – wie bereits erwähnt – ebenfalls Gründungsmitglied des Art Clubs war.

Wenige Wochen nach der erstmaligen Sammelausstellung ergab sich im Rahmen einer ersten konstituierenden Versammlung des Art-Clubs im Mai 1947 jene erste personelle Konstellation, in der neben Gütersloh als Präsident des Vereins Fritz Wotruba als Stellvertreter, Gustav Beck als Schriftführer, der Maler Carl Unger als Kassier, welcher während der Kriegsjahre selbst unter Herbert Boeckl an der Akademie der bildenden Künste studiert hatte, sowie die beiden Kunsthistoriker Otto Demus und Alfred Wickenburg als Beiräte des Vereins fungierten.²⁰¹

Die Ausstellungstätigkeit des Art-Club setzte sich mit einer Beteiligung einiger Mitglieder an der Sammelausstellung „*Erste große Österreichische Kunstausstellung*“ im Wiener Künstlerhaus zwischen Juni und September 1947 fort, bei der zahlreiche Künstlervereinigungen, darunter die verschiedenen Landesverbände, die Mitglieder der Wiener Secession oder die Gemeinschaft Bildender Künstler vertreten waren. Potenzielle Konflikte waren im Rahmen der Ausstellung insofern absehbar und unvermeidbar, als nicht wenige beteiligte Künstler sich noch vor wenigen Jahren ideologisch in einem Naheverhältnis zu Institutionen des ehemaligen NS-Kulturapparates wie dem Künstlerhaus selbst befanden bzw. nach wie vor eine ähnliche kulturelle Einstellung verfolgten und im Rahmen der Sammelausstellung nun direkt neben Proponenten der Moderne

¹⁹⁹ Denk 2003, S. 142.

²⁰⁰ Breicha 1981, S. 7-8.

²⁰¹ Breicha 1981, S. 159.

traten. Die Werke der Art-Club KünstlerInnen – darunter Arbeiten von Ursula Diederich-Schuh, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Edgar Jené, Arnulf Neuwirth, Kurt Steinwender sowie Wolfgang Hutter – wurden gemeinsam mit der Vereinigung „*Junge Kunst Österreichs*“, der zu diesem Zeitpunkt etwa auch Georg Eisler angehörte, in einem eigenen Raum der Ausstellung präsentiert. Wie Gerhard Habarta bereits festhält, fand sich das „abstrakte Lager“ des Art-Clubs – anfangs durch die Gruppe um Gustav Beck auf Seite der Malerei und Fritz Wotruba im Bereich der Skulptur und Plastik – im Rahmen der Künstlerhaus-Ausstellung nicht vertreten,²⁰² sodass die surrealistischen bzw. phantastischen Strömungen dominierten. Werke wie Ernst Fuchs’ „*Die Beweinung von Zwiespältigem*“, Kurt Steinwenders „*Violinspieler in vier Bewegungsphasen*“ oder das „*Aporische Ballet*“ von Rudolf Hausner, das bereits bei vergangenen Ausstellungen, etwa im Foyer des Wiener Konzerthauses, aus Protest scheinbar mehrmals abgehängt wurde, dürften während der Schau im Künstlerhaus ebenfalls auf vehemente Ablehnung gestoßen sein.

Etwa zeitgleich zur Ausstellungsbeteiligung des Art-Club im Künstlerhaus von Juni bis September 1947 wurde jene Kunstschau der italienischen Sektion des Art-Club in der *Galleria Athena* in Rom abgehalten, in der sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die KünstlerInnen der ersten Sammelausstellung in der Neuen Galerie mit rund 100 Werken vertreten sahen.²⁰³

Bereits vor dem einjährigen Jubiläum der ersten Ausstellung des Art-Club in der *Neuen Galerie* machten sich erste Spaltungstendenzen bemerkbar. Einige Gründungsmitglieder, darunter Edgar Jené, der wahrscheinlich dominanteste Pol der frühen surrealistischen Tendenzen im Art-Club, der Herausgeber der Kulturzeitschrift „Plan“ Otto Basil, Arnulf Neuwirth oder Rudolf Pointner traten aus der Künstlervereinigung aus und organisierten noch im März 1948 die „Erste Wiener Surrealistische Ausstellung“.²⁰⁴ Gründe für den Austritt dürften unter anderem Unzufriedenheiten über die Organisation des Art-Club gewesen sein, insbesondere die Dominanz der älteren Generation im Umkreis der Akademie der Bildenden Künste.

Von Anfang Oktober bis etwa Mitte November 1950 wurde schließlich die „*Internationale Ausstellung*“ als vielleicht bedeutendste Sammelausstellung des Art-Club in der Wiener Secession abgehalten. Ein Probelauf der Kunstschau war bereits im August 1950 in reduziertem Format mit weniger beteiligten Künstlerinnen und Künstlern durch den *Kunstverein Salzburg* im zugehörigen Künstlerhaus organisiert worden. Die Eröffnung der „*Internationalen Ausstellung*“ des Art-Clubs wurde ebenfalls durch ein Aufgebot an Vertretern der staatlichen und alliierten Kulturinstitutionen begleitet, im Ehrenkomitee befanden sich etwa die Leiter der französischen, italienischen und britischen Kulturinstitute *Eugen Susini*, *Giulio Alliney* und *William*

²⁰² Habarta 1996, S. 67.

²⁰³ Denk 2003, S. 142.

²⁰⁴ Ebd.

Wickham oder *Abraham Nathan Hopman* als Repräsentant des U. S. Information Centers,²⁰⁵ dessen Frau *Marcia Hopman* sich von 1950 an einige Male an den Ausstellungen des Art-Club beteiligte und als Mitglied der Vereinigung aufgenommen wurde. Trotz der verhältnismäßig kurzen Ausstellungsdauer zwischen 7. Oktober und 12. November 1950 verzeichnete die „*Internationale Ausstellung*“ mehr als 8000 Besucher.²⁰⁶ Während dieses Zeitraums wurde ebenso eine ergänzende Reihe von Vorträgen über Kunst und die Thematik der Moderne mit Rednern außerhalb sowie innerhalb des Art-Clubs abgehalten, darunter Beiträge von *A. P. Gütersloh* als Präsident des Art-Club, dem Psychiater *Viktor Frankl*, Art-Club Gründungsmitglied *Otto Mauer*, *Maurice Besset* vom Institut Français in Innsbruck oder dem Literaten *Hans Weigel*.²⁰⁷ Insgesamt sollten 178 Kunstwerke von 63 Künstlern im Rahmen der Ausstellung präsentiert werden, wobei die österreichischen, italienischen und französischen Sektionen des Art-Clubs überwiegen und sich aus den übrigen teilnehmenden Nationen weit weniger Künstlerinnen und Künstler fanden. Stilistisch lässt sich insgesamt ein deutlicher Schwerpunkt auf unterschiedliche Ausprägungen der abstrakten Richtungen der Moderne – etwa der geometrischen oder ornamentalen Abstraktion – feststellen, während die surrealistischen Vertreter der verschiedenen Sektionen des Art-Clubs dementsprechend weniger stark in Erscheinung traten. Von technischer Seite zeigte sich die „*Internationale Ausstellung*“ ebenfalls vielseitig, neben Skulpturen und Plastiken stellten die Beteiligten Ölgemälde, Zeichnungen, Lithografien, Radierungen sowie andere grafische Verfahren aus.

Gegen Anfang des Jahres 1951 war eine kleine Gruppierung von Künstlern entstanden, die gegen die empfundene Kleinbürgerlichkeit der Wiener Kunstszene um den Art-Club protestierte und die sogenannte „*Hundsgruppe*“ als Gegenpol zum Art-Club organisierte. Initiiert wurde die „*Hundsgruppe*“ von Ernst Fuchs, Arnulf Rainer und Wolfgang Kudrnofsky,²⁰⁸ wobei nur ersterer tatsächlich dem Art-Club angehörte und Rainer sich nur in den Folgejahren sporadisch an Ausstellungen des Art-Club beteiligte. Die geplante Gründung der „*Hundsgruppe*“ als eigener Verein sollte sich nicht konkretisieren und die einzige Ausstellung des Kollektivs wurde am 3. April 1951 im Institut für Wissenschaft und Kunst (Museumsstraße 5) abgehalten. Mit der Ausstellungseröffnung wurde zeitgleich ein eigenes Mappenwerk mit dem Titel „CAVE CANEM“ herausgegeben, einer Sammlung von 17 grafischen Arbeiten von *Fuchs*, *Rainer*, *Kudrnofsky*, *Brauer*, *Candarin* (eigentlich Wiaternik), *Koppitz*, *Krejcar*, *Lassnig*, *Perz*, *Pötsch*, *Rustin* und *Sapper*.²⁰⁹ Die surrealistische Ausstellung der „*Hundsgruppe*“ wurde nach Angaben von Kudrnofsky von Zugehörigen des Art-Clubs, Kunstkritikern und Institutsmitgliedern besucht, wobei

²⁰⁵ Kat. Ausst. Wiener Secession 1950.

²⁰⁶ Denk 2003, S. 144.

²⁰⁷ Denk 2003, S. 144.

²⁰⁸ Habarta 1996, S. 131.

²⁰⁹ Habarta 1996, S. 138.

Ernst Fuchs eine Eröffnungsrede zur Ausstellung hielt, auf die eine das Ausstellungsgeschehen definierende Publikumsbeschimpfung mit proto-aktionistischen Zügen von Arnulf Rainer folgte. Die hauptsächlich auf allgemeine Provokation abzielende Ausstellung wurde dementsprechend auch von den anwesenden Kritikern relativ harsch abgelehnt.²¹⁰ Selbst eine Art Konkurrenzwerk als Reaktion zur „Hundsgruppe“ sollte in Form einer eigenen Sammlung mit grafischen Werken von *Hollegha, Lehmden, Mikl* und *Palmerio* entstehen.²¹¹

4.2) Hoch- und Spätphase des Art-Clubs (1951 - 1960)

Nachdem die frühen Sammelausstellungen des Art-Club ausschließlich in externen Ausstellungsräumen abgehalten worden waren, trat mit dem Rückzugs Gustav Becks als primärer Organisator und stellvertretender Vorstand des Art-Club eine neue Phase für die Künstlervereinigung ein. Der 1950 dem Art-Club beigetretene Alfred Schmeller – seinerseits Kunsthistoriker und späterer Direktor des 20er Hauses im Schweizergarten – übernahm ab April 1951 die Rolle des stellvertretenden Vizepräsidenten und widmete sich der Suche nach einer vereinseigenen Galerie.²¹² Nach Verhandlungen mit dem Betreiber der ehemaligen Loos-Bar im Kärnter Durchgang (Kärtner Straße 10) wurde dem Art-Club die Benutzung der Kellerräumlichkeiten unter der Kärnter-Bar von Mitte Dezember 1951 an gewährt.²¹³ Die Eröffnung der Art-Club-Galerie fand letztendlich am 15. Dezember 1951 statt, die Wände des winzigen Lokals waren zuvor nach einer Empfehlung von Oswald Haerdtl notdürftig mit Schilfmatten ausgekleidet worden, was den Namen „Strohkoffer“ von Seiten Fritz Wotrubas inspirierte.²¹⁴ Als täglich geöffnete Galerie diente der „Strohkoffer“ tagsüber zwischen 10 und 19 Uhr als eigener Ausstellungsbereich für die Mitglieder des Art-Club und verzeichnete durchschnittlich zwischen 70 und 100 Besucher pro Tag.²¹⁵ Der „Strohkoffer“ zeichnete sich dabei allgemein durch eine äußerst dynamische Ausstellungs- und Veranstaltungsorganisation aus, bei der die einzelnen Ausstellungen schnell wechselten und in den meisten Fällen nur wenige Wochen betrachtet werden konnten. Ab 20 Uhr versuchte man das Konzept der Pariser Existenzialistenlokale in den Räumlichkeiten des „Strohkoffers“ – die letztendlich nur etwa Platz für 50 bis 60 Gäste boten – zu reproduzieren, indem neben Vernissagen auch verschiedenste Veranstaltungen abgehalten werden sollten. Der Andrang während der Nachtstunden des Lokals überschattete den Galeriebetrieb sehr bald und der Strohkoffer verwandelte sich während seines kurzen Bestehens zu einem führenden Treffpunkt

²¹⁰ Habarta 1996, S. 136-138.

²¹¹ Habarta 1996, S. 132-133.

²¹² Denk 2003, S. 143-144.

²¹³ Denk 2003, S. 144.

²¹⁴ Ebd., S. 49.

²¹⁵ Ebd., S. 145.

für die lokale Kunstszene, Kunsthistoriker und Kritiker sowie generell Kunst-, Literatur- und Musikinteressierte. Vernissagen verschmolzen im Veranstaltungsbereich zunehmend mit Literaturabenden und Konzerten, Auftritte von *Paul Kont*, *Hans Kann*, *Gerhard Rühm*, *Joe Zawinul* oder *Friedrich Gulda* wechselten mit Lesungen von *Hans Weigel*, *Wieland Schmied*, *Andreas Okopenko* oder *H. C. Artmann*, womit auch die ersten Mitglieder des Literatenkreises der „*Wiener Gruppe*“ im Art-Club aufeinandertrafen. Selbst prominentere Besucher verkehrten sporadisch im „Strohkoffer“, darunter der Schriftsteller und Regisseur *Jean Cocteau* oder der Komponist *Benjamin Britten*.²¹⁶

Die Einweihung des „Strohkoffers“ im Rahmen der Vernissage am 15. Dezember 1951 wurde wie üblich durch eine Rede²¹⁷ des Präsidenten des Art-Clubs A. P. Gütersloh sowie durch einen Vortrag von Hans Weigel übernommen, beide widmeten sich dabei der Thematik der Moderne in den Bereichen der bildenden Kunst und der Lyrik.²¹⁸ Ebenso wurde eine Auswahl an Werken einiger Art-Club-Mitglieder neben mehreren Gastbeiträgen im „Strohkoffer“ gezeigt, beteiligt waren dabei *Beck*, *Bilger*, *Boeckl*, *Flora*, *Hausner*, *Hoflehner*, *Hundertwasser*, *Hutter*, *Lehmden*, *Moldovan*, *Pack*, *Pálffy*, *Polsterer*, *von Ripper*, *Schidlo*, *Unger* und *Wotruba*. Den Auftakt einer beachtlichen Serie von monografischen Ausstellungen in der Art-Club-Galerie bildete eine Kunstschau zu *Hundertwasser*, der dem Art-Club erst 1951 beigetreten war und mit seiner Werkschau von 5. bis 18. Jänner sein Ausstellungsdebüt im „Strohkoffer“ feiern konnte.²¹⁹ Es folgten Ausstellungen von *Johann Fruhmann* (Jänner 1952), *Maria Biljan-Bilger* (Februar 1952), *Heinz Leinfellner* (März 1952), *Josef Mikl* (März/April 1952), *Rudolf Hoflehner* (April 1952), eine Sammelausstellung mit Werken von *Johanna Schidlo* und *Fritz Riedl* sowie Gastbeiträgen mehrerer zeitgenössischer französischer Künstler im Mai 1952 oder die Präsentation des Werkzyklus „Zerstört die Infamie“ von *Charles von Ripper* (Juni 1952).²²⁰ Nach kleineren Ausstellungsbeiträgen des Art-Clubs in der Wiener Sezession (Mai bis August 1952) sowie in der von *Gustav Beck* und *Slavi Soucek* 1952 gegründeten Salzburger Galerie „*Kunst der Gegenwart*“ im Sommer 1952 fand die Serie an Einzelausstellungen im „Strohkoffer“ ihre Fortsetzung mit Werkschauen von *Kurt Moldovan* (September 1952), *Wolfgang Hollegha* (November 1952) und schließlich *Maria Lassnig* von Ende November bis Dezember.²²¹

²¹⁶ Denk 2003, S. 145.

²¹⁷ Die Eröffnungsrede Güterslohs, betitelt „*Bedenken Sie doch die Zeit, in der wir leben*“, findet sich etwa im beiliegenden Katalog zur Art-Club Ausstellung von 1981 im Museum des 20. Jahrhunderts. Vgl. dazu: Breicha 1981, S. 14-15.

²¹⁸ Denk 2003, S. 145.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd., S. 146.

Mit der Jahreswende schloss sich nach einer erneuten Sammelausstellung mehrerer Mitglieder des Art-Clubs (Dezember 1952 bis Jänner 1953) symbolisch ein Kreis: Vermutlich bedingt durch eine Mischung aus allgemeiner Überlastung der Organisatoren und Beteiligten, dem starken, jedoch hauptsächlich nächtlichen Andrang bei einer dichten Frequenz von Veranstaltungen, die manchmal nur wenige Tage auseinanderlagen, sowie sich allmählich ankündigenden Unstimmigkeiten zwischen den Mitgliedern des Art-Club, wurde mit 16. Jänner 1953 der Betrieb der Art-Club-Galerie noch während einer zweiten Ausstellung *Hundertwassers* im „Strohkoffer“ (Jänner/Februar 1953) durch die Künstlervereinigung aufgekündigt.²²² Alfred Schmeller war noch im Dezember 1952 von seiner Funktion als Vizepräsident zurückgetreten, die vorläufig von Carl Unger weitergeführt wurde, während die zweite Werkschau *Hundertwassers* als letzte offizielle Ausstellung des Art-Clubs im „Strohkoffer“ noch bis Ende Februar verlängert werden sollte.²²³

Ersatzweise konnte der Art-Club nach nur 15-monatigem Bestehen der „Strohkoffer“-Galerie ein Nachfolgelokal im ersten Stock über dem Dom-Café in der Singerstraße 10 beziehen.²²⁴ Der starke Ansturm sowie die allgemeine Aufbruchsstimmung, die während des Betriebs des „Strohkoffers“ herrschten, konnten letzten Endes allerdings nicht mehr in der Galerie über dem Dom-Café reproduziert werden. Die neue Galerie des Art-Clubs wurde schließlich Ende Februar 1953 erneut durch eine Sammelausstellung mehrerer Mitglieder neben einer Auswahl von Lithografien und Radierungen von *Henri Matisse* eröffnet.²²⁵ Neben nachfolgenden kleineren Ausstellungen von *Beck*, *Soucek*, *Mikl* und *Gütersloh* zwischen April und Juli 1953 wurde erneut versucht, komplementär ein vielfältiges Veranstaltungsprogramm umzusetzen, wobei unter anderem Lesungen von *Gütersloh*, *H. C. Artmann*, *Friedrich Torberg*, *Werner Riemerschmid* oder den späteren Mitgliedern des österreichischen PEN-Club wie *Jeannie Ebner* oder *Heimito von Doderer* organisiert wurden.

Der Art-Club hatte spätestens mit Sommer 1953 deutlich an Zusammenhang verloren, und auch der Betrieb der zweiten vereinseigenen Galerie sollte bereits nach einem knappen halben Jahr noch in den Sommermonaten 1953 endgültig aufgegeben werden.²²⁶ Ähnlich wie in den Anfangsjahren des Art-Clubs fanden die letzten offiziellen Gruppenausstellungen in externen Ausstellungsräumlichkeiten statt: Eine übergebliebene Kerngruppe von Mitgliedern war von Dezember 1953 bis Jänner 1954 bei der brasilianischen Variante der Biennale im *Museo de Arte Moderna* in São Paulo vertreten, darunter *Beck*, *Bertoni*, *Bilger*, *Hoflehner*, *Hutter*, *Leinfellner*, *Mikl*,

²²² Denk 2003, S. 146.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., S. 147.

Moldovan, Soucek und Unger.²²⁷ Die letzte offizielle Werkschau der österreichischen Sektion des Art-Clubs wurde zuletzt nur noch unter Beteiligung von 9 Künstlern und Künstlerinnen (Bertoni, Hollegga, Fruhmann, Lassnig, Lehmden, Mikl, Rainer²²⁸, Riedl, Schidlo) im italienischen Parma (April 1954) abgehalten. 1955 veröffentlichte der ehemalige Vizepräsident des Art-Club während der Zeit des „Strohkoffers“ Alfred Schmeller den Artikel „Es rieselt im Gebälk des Art Clubs“ in der *Neuen Presse*, der über die derzeitigen Umstände in der Künstlervereinigung berichtete:

„Im Gebälk des Art Clubs kracht und rieselt es. Man greift zum „Sie“ wie zu Duellpistolen. Wird sich der Art Club noch einmals aus der Agonie aufraffen, oder wird er in Schönheit sterben? [...] Er hat seine irdische Mission erfüllt. Er hat eine Reihe von Malern und Bildhauern zum Durchbruch verholfen und die Leute in Österreich auf die moderne Kunst aufmerksam gemacht. [...] Für ein Jahr war der acht mal sechs Meter messende, rauchgeschwängerte „Strohkoffer“ Zentrum und Anziehungspunkt eines vielfältigen Publikums, gemischt aus bärtigen Malern, Kabarettgrößen, kleinen Kunstgewerblerinnen, Hofräten, Stars von Bühne und Film, Journalisten, Industriellen und Aristokraten, und hie und da war sogar auch ein Art Club-Mitglied da. [...] Als sich dann allzu viele dem Art Club „zugehörig“ fühlten, zog der wirkliche Art Club, jene anderthalb Dutzend Maler und Bildhauer, aus und versuchte es mit dem Gegenteil eines atmosphärischen Nachtlokals: mit einer Galerie im Stile eines Ordinationszimmers. [...] Seither vegetierte der Art Club dahin, einzelne Mitglieder sprangen ab und wurden von anderen, vielleicht wirklichen Interessenverbänden angezogen“²²⁹

Nach einigen Jahren der Stagnation wurde der Art-Club 1960 zuletzt auch auf Vereinsebene aufgelöst, ein letztes Abschlussfest war bereits im Mai 1959 abgehalten worden.²³⁰

²²⁷ Denk 2003, S. 147.

²²⁸ Arnulf Rainer wurde als Neuzugang zum Art-Club vorgeschlagen, die Mitgliedschaft wurde ihm jedoch während einer Vollversammlung im Juli 1952 verwehrt, was wahrscheinlich auf die Aktionen der „Hundsgruppe“ zurückzuführen ist. (Vgl. dazu: Denk 2003, S. 146) Rainer nahm, wie bereits zuvor erwähnt, dennoch zumindest an einigen wenigen Ausstellungen des Art-Clubs teil.

²²⁹ Breicha 1981, S. 28-30.

²³⁰ Denk 2003, S. 147.

5) Künstlerische Positionen im Art-Club

Wie bereits an der Akademie der Bildenden Künste in den frühen Nachkriegsjahren zumindest lose stilistische Gruppierungen entstanden, entwickelte sich auch der Art-Club zu einer Künstlervereinigung mit einer weiten Bandbreite an künstlerischen Positionen, die für die Epoche von 1945 bis etwa 1960 als repräsentativ gelten kann.

Innerhalb des Art-Clubs bildeten sich bereits zu Beginn zwei dominierende Gruppierungen aus, eine sich deutlich in der Minderheit befindliche Gruppe mit einem deutlichen Hang zu surrealistischen und phantastischen Tendenzen sowie ein breiteres Spektrum an Künstlerinnen und Künstlern, die sich in ihrer Kunst auf unterschiedlicher Weise der Abstraktion annäherten. Die zwei anfänglich dominanten Fraktionen des Art-Clubs dürfen dabei nicht als fixierte, scharf voneinander abgegrenzte stilistische Lager verstanden werden, vielmehr schwankten kleinere Gruppierungen oder einzelne Künstlerinnen und Künstler in einer ersten Phase des Orientierens und Experimentierens zwischen beiden stilistischen Anknüpfungspunkten, was etwa Tobias Natter im Falle der Auseinandersetzung mit surrealistischen Tendenzen im Frühwerk von Arnulf Rainer und Maria Lassnig anmerkte.²³¹ Die wenigsten Mitglieder des Art-Clubs blieben darüber hinaus während ihrer künstlerischen Laufbahnen den ursprünglichen stilistischen Ausprägungen in der Anfangszeit der Vereinigung treu, insbesondere die Künstler und Künstlerinnen der informellen und geometrisch-abstrakten Richtungen durchwanderten nicht selten phasenweise mehrere künstlerische Positionen, während etwa die Vertreter der Wiener Schule des Phantastischen Realismus ihre Malerei in einer deutlich konservativen Manier über Jahrzehnte konstant verfolgten.

Trotz der Vorreiterrolle des Art-Clubs und seiner Mitglieder für die Moderne der ersten Nachkriegsjahrzehnte in Österreich erscheint die Beschreibung der Künstlervereinigung als „Sammelbecken aller Modernen“²³² – eine Einschätzung, die verständlicherweise eher auf die Selbstwahrnehmung des Art-Club bezogen ist – letzten Endes nur als bedingt zutreffend. Die folgenden zwei Kapitel dienen in dieser Hinsicht der Darstellung und Gegenüberstellung von übergreifenden stilistischen Ausprägungen im Art-Club selbst und einigen exemplarischen Positionen, die aus unterschiedlichen Gründen nur abseits des Art-Clubs vertreten worden waren.

Einen einführenden Überblick über die verschiedenen politischen Positionen und stilistischen Lager in der modernen Kunstszene in Österreich nach 1945 bietet etwa das im Rahmen des Essays *„Kunst in einer Zeit der Restauration. Die Rekonstruktion einer Szene der modernen Kunst in der österreichischen Nachkriegszeit“* aufgegriffene Schema von Robert Fleck, dessen Stärke vor allem in der kompakten Darstellung der verschiedenen künstlerischen Lager und

²³¹ Natter 1994, S. 73.

²³² Natter 1994, S. 45.

insbesondere deren ansonsten kaum behandeltem Verhältnis zueinander liegt. Fleck unterschied dabei grundsätzlich fünf stilistisch bzw. ideologisch beeinflusste Interessengruppen unter den Künstlerinnen und Künstlern in der österreichischen Kunstszene der Nachkriegszeit, die sich insbesondere durch vergleichsweise konkrete Idealvorstellungen, wie eine neue Kunst der Moderne nach 1945 zu verwirklichen sei und inwieweit die jeweiligen stilistischen Abweichungen von denselben Idealen zu akzeptieren seien, auszeichneten.²³³

Genannt wurden dabei erstens jene Gruppe von Künstlern, die noch im institutionellen Umfeld des nationalsozialistischen Kulturapparates agiert hatten und größtenteils auch nach 1945 weiterhin – wenn auch deutlich weniger präsent – verschiedene Funktionen im Kulturbereich der Nachkriegszeit ausübten, sowie auch die bereits ausführlicher behandelte zweite Gruppierung von Künstlern und Kulturpolitikern, die eine Rolle während den Jahren des Ständestaats gespielt hatten und ihre Auffassung einer „gemäßigten Moderne“ nach 1945 erfolgreicher als zuvor durchsetzen konnten.²³⁴ Beide Gruppen tolerierten bzw. vertraten nach Fleck eine moderate Moderne, stellten sich aber weitgehend mit Vehemenz sowohl gegen die surrealistischen als auch die etwa bei Rainer und Lassnig ab 1950 vertretenen „radikalen“ Auswüchse der gegenstandslosen abstrakten Moderne und traten in politischer Sicht in Opposition zu den Vertretern des überschaubaren pro-kommunistischen Lagers.²³⁵

Jenes dritte, KPÖ-nahe Lager, das sich aus Kulturpolitikern der ersten Stunde der Zweiten Republik wie Ernst Fischer oder Viktor Matejka auf der einen Seite und Vertretern einer Kunst des Realismus oder Naturalismus wie Alfred Hrdlicka, Georg Eisler, Fritz Martinz oder Rudolf Schönwald auf der anderen Seite zusammensetzte, stand umgekehrt vor allem in direkter politischer Opposition zu den rehabilitierten, ehemals regimetreuen Anhängern der nationalsozialistischen Ära und zeichnete sich neben einer bedingten Akzeptanz des sowjetisch beeinflussten Sozialistischen Realismus auch durch eine gewisse Ablehnung der abstrakten Kunst an sich aus.²³⁶ Von Fleck wurde dabei beispielhaft die Haltung Matejkas und dessen Frau Matejka-Felden betont, die sich beide hauptsächlich für die Malerei Oskar Kokoschkas, der selbst keine „radikalen“ Positionen der Moderne vertreten hatte, als Ideal der Moderne aussprachen.

Zur vierten Gruppe der Vertreter einer kubistischen Kunst in der Nachkriegszeit zählte Fleck stellvertretend nur Fritz Wotruba und dessen Assistenten Heimo Kuchling, von denen die gewichtigsten Impulse zur Etablierung einer kubistisch orientierten Bildhauerschule in Österreich nach 1945 ausgingen und die an der ursprünglich geringen Anzahl an Mitgliedern gemessen den

²³³ Fleck 1996, S. 455.

²³⁴ Fleck 1996, S. 456-458.

²³⁵ Ebd., S. 460.

²³⁶ Ebd., S. 460-461.

vielleicht maßgeblichsten Beitrag zur Nachkriegsmoderne leisten sollten.²³⁷ Auch hier betonte Fleck allerdings einen ähnlich orthodoxen Aspekt der Wotruba-Schule, die die kubistische Kunst als „unüberschreitbaren Horizont der Moderne“ ansah.²³⁸

In einer fünften und letzten Fraktion wurden von Fleck schließlich auch die stilistisch aus dem Surrealismus und Automatismus entstandenen und im Laufe der vorliegenden Arbeit mehrmals als „radikalen“ Ausprägungen der modernen Kunst bezeichneten Tendenzen der Moderne zusammengefasst, wobei Fleck offensichtlich in erster Linie den gegenstandslosen abstrakten Positionen wie dem Informel den tatsächlichen Charakter einer Avantgardekunst zuschrieb.²³⁹

Für die abschließenden Bemerkungen erweist sich dabei der Umstand als interessant, dass scheinbar nicht nur eine allgemeine Konkurrenzsituation um die Durchsetzung der eigenen Idealvorstellungen der Moderne mit gelegentlichen Überlappungen der Positionen zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen nach 1945 angenommen werden kann, sondern auch in weiten Teilen der Künstlerschaft selbst aus vielfältigen Gründen eine relativ einheitliche Ablehnung der tachistischen oder informellen Kunst vertreten wurde.²⁴⁰ Für Fleck bildeten jene statischen Umstände und der geringe künstlerische Spielraum in der Kunstszene von 1945 bis etwa 1960 dann den Ausgangspunkt für die anschließenden größeren künstlerischen Veränderungen, die etwa durch die Vertreter des Wiener Aktionismus initiiert wurden, um sich von den künstlerischen Rahmenbedingungen der Nachkriegsmoderne endgültig abzuwenden.²⁴¹

5.1) Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus

Im Umkreis der vom Surrealismus beeinflussten Künstler des Art-Clubs übernahm der weniger bekannte Edgar Jené eine Vorreiterrolle sowie eine zentrale Funktion als „Missionar“ für dieselben surrealistischen Tendenzen, wenn auch seine Stellung als Mitglied des Art-Clubs auf längere Sicht nur von geringerer Konsequenz für die Künstlervereinigung selbst blieb, da Jené von 1950 an permanent in Frankreich leben sollte.²⁴² Jené, der aus Saarbrücken stammte und bereits gegen Ende der 1920er Jahre mit surrealistischer Literatur und Malerei in Paris in Berührung gekommen war,²⁴³ übersiedelte aufgrund der politischen Verhältnisse in Deutschland 1935 nach Österreich, wo er die Jahre von den Anfängen des Ständestaates bis in die frühen Jahre der Nachkriegszeit über

²³⁷ Fleck 1996, S. 461-462.

²³⁸ Ebd., S. 462-463.

²³⁹ Ebd., S. 464-465.

²⁴⁰ Ebd., S. 463.

²⁴¹ Ebd., S. 465-466.

²⁴² Denk 2003, S. 153.

²⁴³ Habarta 2011, S. 12.

verbrachte.²⁴⁴ Eine Kooperation mit dem Schriftsteller und Publizisten Otto Basil, einem späteren Gründungsmitglied der österreichischen Sektion des Art-Club, war bereits in geringem Maß während der Kriegsjahre erfolgt und vertiefte sich im Rahmen von Jenés Mitbeteiligung als Bildredakteur an der Kulturzeitschrift „*Plan*“, in der zwischen 1945 und 1948 verschiedenste Artikel und Schriften aus Bereichen wie bildender Kunst, Film, Literatur oder Theater neben Reproduktionen von Jean Arp, Paul Klee, Picasso oder auch zeitgenössischen Werken der österreichischen Künstlerschaft erscheinen sollten.²⁴⁵ Auch für die Mitglieder des Art-Club selbst erwies sich die Zeitschrift „*Plan*“ als bedeutend, da vermehrt auch reproduzierte Zeichnungen sowie Gemälde von jüngeren Künstlern wie Fuchs, Hausner, Hutter, Janschka, Neuwirth, oder Schidlo neben Vertretern der älteren Generation wie Boeckl, Gütersloh oder Wotruba veröffentlicht wurden.²⁴⁶ Eine ähnliche, wenn auch kurzlebige Zeitschrift, die „*Surrealistischen Publikationen*“, mit einem fast ausschließlichen Fokus auf surrealistische Literatur und Kunst, darunter etwa Übersetzungen grundlegender Schriften von André Breton, wurde gemeinsam von Jené und Max Hölzer 1950 herausgegeben.²⁴⁷ Nach Aussage von Ernst Fuchs fungierte das Atelier von Edgar Jené in Wien ebenso als ein Treffpunkt außerhalb der Akademie, an dem sich die Studenten zusammenfanden und sich mit Jenés Kenntnissen um die surrealistische Bewegung in Literatur und Kunst sowie mit dessen umfassender Sammlung von surrealistischen Schriften vertraut machen konnten.²⁴⁸ In seinem eigenen künstlerischen Schaffen verfolgte Edgar Jené, der sich, wie gesagt, lange in Frankreich aufgehalten hatte, einen der Kunst von Max Ernst oder Yves Tanguy verpflichteten Surrealismus.

Von Seite der Akademie fungierte darüber hinaus vor allem Albert Paris Gütersloh als primärer Unterstützer der Gruppierung der Wiener Phantasten, wenn auch dessen eigene Malerei nicht in die surrealistischen Horizonte vordrang. Wilhelm Mrazek fand in Gütersloh dennoch einen bedeutenden Vertreter der phantastischen Tradition, der mithilfe seines introspektiven und poetischen Stils vermutlich mehr als Dichter denn als Maler und Grafiker auf die Künstler der Wiener Schule einwirken konnte.²⁴⁹

Im inneren Kreis der „*Phantastischen Realisten*“ finden sich die zwischen 1928 und 1930 geborenen Maler Ernst Fuchs, Arik Brauer, Anton Lehmden, Wolfgang Hutter sowie der bereits um einige Jahre ältere Rudolf Hausner. Der Kunstkritiker Johann Muschik, der den Begriff der

²⁴⁴ Denk 2003, S. 153.

²⁴⁵ Habarta 2011, S. 8-9.

²⁴⁶ Habarta 2011, S. 9.

²⁴⁷ Jene / Hölzer 1950.

²⁴⁸ Muschik 1976, S. 12.

²⁴⁹ Mrazek 1990, S. 20-21.

„Wiener Schule des phantastischen Realismus“ Mitte der 1950er Jahre geprägt hatte,²⁵⁰ zählt darüber hinaus die zwei weniger bekannten Künstler Fritz Janschka sowie Kurt Steinwender ebenso zu den Wiener Phantasten der ersten Stunde, im Art-Club spielten beide aus verschiedenen Gründen jedoch eine geringere Rolle.²⁵¹ Auch weitere Künstler des Art-Clubs setzten sich etwa zeitgleich phasenweise mit surrealistisch-phantastischen Tendenzen auseinander, die Konsistenz im künstlerischen Schaffen der Kerngruppe Fuchs – Hausner – Lehmden – Brauer – Hutter wurde allerdings in den wenigsten Fällen erreicht.²⁵² Dem überschaubaren Kern der Wiener Schule folgten mit einem gewissen Abstand in den Folgejahren und -jahrzehnten zahlreiche Künstler, die sich mehr oder weniger stark an den früheren Vertretern der Wiener Phantasten orientierten und die Richtung fortsetzten, darunter etwa Kurt Regschek, Herbert Benedikt oder Peter Proksch.

Gewisse Schwierigkeiten bereitet bereits eine aussagekräftige Definition der „Wiener Schule des phantastischen Realismus“ als einheitlicher Stil, da allein unter den fünf Hauptvertretern deutliche inhaltliche sowie formale Unterschiede bestehen. Als generelles Merkmal hat Johann Muschik in diesem Zusammenhang die weit verbreiteten phantastischen Elemente in der bildenden Kunst hervorgehoben, die das „Außerordentliche, Ungewöhnliche, bis hinab zum bloß Seltsamen, Grotesken, Bizarren, Abstrusen“²⁵³ vermitteln und dabei rationale Mechanismen und Abläufe der Realität scheinbar in Frage stellen. Ähnlich fiel die Einschätzung bei Walter Schurian aus, der den künstlerischen Ausdruck des Phantastischen mit dem Ungezügelterten, dem Ungeordneten und dem Offenen sowie als Gegenpol und Korrektiv zum Rationalen beschreibt.²⁵⁴ Muschiks Auswahl von Beispielen des Phantastischen deckt ein weites Spektrum ab und reicht von antiken Götterdarstellungen, mythologische Gestalten, zahlreichen Darstellungen in der christlichen Ikonografie, Fabelwesen bei Hieronymus Bosch oder Pieter Bruegel d. Ä. bis hin zu den frühen Werken Giorgio de Chiricos im 20. Jahrhundert.²⁵⁵ In der österreichischen Kunst sah Muschik das Element des Phantastischen ebenfalls als deutlich repräsentiert an, darunter bei den Malern der Donauschule, bei Barockkünstlern wie Gran, Troger oder Maulbertsch, bei Anton Romako im

²⁵⁰ Schmied 1990, S. 15.

²⁵¹ Janschka vertrat die surrealistisch beeinflusste Sparte des Art-Clubs insbesondere während der Anfangsjahre der Gruppierung und beteiligte sich bis 1951 an zahlreichen Ausstellungen der Gruppierung in Wien, verweilte nach dem Erhalt eines Stipendiums in den Vereinigten Staaten ab 1949 jedoch hauptsächlich dort. *Vgl. dazu: Muschik 1976, S. 78-79.* Steinwender hingegen wandte sich dem Surrealismus nur von 1946 bis 1947 zu, um danach weitgehend zu abstrakteren Ausdrucksformen zu wechseln. *Vgl. dazu: Muschik 1976, S. 114.*

²⁵² Neben Maria Lassnig und Arnulf Rainer, die sich nach einer flüchtigen Beschäftigung mit surrealistischen Tendenzen ab den 1950er Jahren etwa dem Informel zuwandten, widmete sich beispielsweise auch Greta Freist, die mit ihrem Gatten Gottfried Goebel 1936 dauerhaft nach Paris übersiedelte und im gemeinsamen Atelier später die französische Sektion des Art-Clubs eröffnete, zeitweise dem Surrealismus. *Vgl. dazu: Denk 2003, S. 150-151.*

²⁵³ Muschik 1976, S. 49.

²⁵⁴ Schurian 1990, S. 11.

²⁵⁵ Muschik 1976, S. 49-51.

19. Jahrhundert, Klimt oder Kubin sowie Charles Lipka und Rudolf Wacker als Vertreter einer phantastischen Malerei in der Zwischenkriegszeit.²⁵⁶

Eine begriffliche und stilistische Nähe besteht darüber hinaus zwischen der surrealistisch-phantastisch geprägten Wiener Schule und der Kunstrichtung des magischen Realismus – eine Bezeichnung, die auf Franz Roh zurückgeht und in vieler Hinsicht ein Pendant zum französisch geprägten Surrealismus bzw. der Kunst der neuen Sachlichkeit im deutschsprachigen Raum der 1920er Jahre darstellt.²⁵⁷

Augenscheinlich ist selbstverständlich der direkte Bezug der „*Wiener Schule des phantastischen Realismus*“ zum französisch geprägten Surrealismus selbst, wenn auch der politische sowie literarische Schwerpunkt der ursprünglichen Bewegung um André Breton in der Wiener Schule nicht annähernd dieselbe Bedeutung fand. Muschik bezog sich bei seiner ausführlichen Rekonstruktion der Positionen des Surrealismus – ursprünglich eine Wortschöpfung von Guillaume Apollinaire aus dem Jahr 1917 – besonders auf Aussagen von Breton und nannte dabei die Bedeutung des Traumes und dessen Inhalte, die Rolle des Unbewussten sowie den Begriff des rein psychischen Automatismus, gewissermaßen die Forderung nach einer Form des Denkens, die sich völlig der Vernunft entzieht,²⁵⁸ als grundlegende Maximen. Auch die Rolle des Paradoxen, das Streben nach einer Ursprünglichen oder naiven Kunst sowie die Forderung nach der Überschreitung der künstlerischen Grenzen, bei Max Ernst etwa der Ausdruck des „Jenseits der Malerei“, finden sich als Grundgedanken einer surrealistischen Kunst.²⁵⁹ Walter Schurian wies umso mehr auf die Disziplin der Psychologie und deren Entwicklung im 20. Jahrhundert als Voraussetzung für Bewegungen wie dem Dadaismus oder Surrealismus hin. In Anlehnung an das dreiteilige Freud'sche Strukturmodell der Psyche trennte Schurian dabei die Komponente des Phantastischen als auf allen drei Ebenen der menschlichen Psyche wahrnehmbar auf.²⁶⁰

Während sich die Vertreter der „*Wiener Schule des phantastischen Realismus*“ relativ deutlich an den französischen bzw. den internationalen Surrealisten orientieren sollten, lässt sich ebenso eine Vielzahl von inhaltlichen sowie formalen Positionen erkennen, die den ursprünglichen surrealistischen Dogmen entgegengesetzt sind und der ohnehin schwer einheitlich zu fassenden Wiener Schule eine charakteristische Eigennote und Originalität verliehen, die weitgehend organisch entstand und in der Avantgardekunst der unmittelbaren Nachkriegszeit einen Mittelweg zwischen den hauptsächlich abstrakten und westlich orientierten künstlerischen Tendenzen einerseits sowie den strikt sozialkritisch-realistischen bzw. rein gegenständlichen Kennzeichen der

²⁵⁶ Muschik 1976, S. 57-58.

²⁵⁷ Muschik 1976, S. 51-52.

²⁵⁸ Ebd., S. 52-53.

²⁵⁹ Ebd., S. 54.

²⁶⁰ Schurian 1990, S. 11-14.

sowjetisch beeinflussten Kunst andererseits beschreiten sollte. Muschik stößt bei der Suche nach einem gemeinsamen Nenner für die Wiener Phantasten zum einen auf die formalistischen Gemeinsamkeiten der Gruppe, etwa die im Sinne von Malern wie Dali oder Magritte beeinflusste naturalistische Malweise,²⁶¹ die sich vielleicht besser als eine Art der Feinmalerei beschreiben lässt. Die thematische Bandbreite der Wiener Schule bewege sich dafür im Bereich von teils gegensätzlichen Begriffen wie Krieg und Frieden, Natur und Kultur, der Vernunft und dem Irrationalen sowie im weitesten Sinne dem Einfluss der Psychologie, die in Wien vor allem durch die starke Präsenz Sigmund Freuds geprägt sei.²⁶² Treffend erscheint auch die Deskription der Wiener Schule nach Mrazek:

„Wie in Träumen sind die Kategorien der äußeren Realität, des Raumes und der Zeit, aufgelöst und Vergangenes und Zukünftiges mit Gegenwärtigem gemischt, ist Kausalität und Finalität vertauschbar, wird der grenzenlose Bereich des Seelischen mit Hilfe seiner Einbildungskraft, der Phantasie, durchwandert, erforscht, ekstatisch erlebt und künstlerisch-tätig wiedergegeben.“²⁶³

Eine umfassende Behandlung der verschiedenen Charakteristika der Vertreter der „*Wiener Schule des Phantastischen Realismus*“ kann im Rahmen des Kapitels nicht geleistet werden, zumindest lassen sich jedoch grundlegende Positionen der Gruppierung festhalten. Die vielleicht deutlichste Zäsur im Sinne einer Hinwendung zu surrealistischen Sujets in den unmittelbaren Nachkriegsjahren findet sich dabei etwa im Falle von *Rudolf Hausner*, der dem Art-Club noch 1947 beitrug und vor seinem 1938 über ihn verhängten Ausstellungsverbot in einer hauptsächlich spät-impressionistisch bzw. expressionistisch geprägten Manier verhaftet war, was beispielsweise das Gemälde „*Selbstporträt mit blauem Hut*“ von 1936 (**Abb. 1**) erkennen lässt. Nach Kriegsende entstanden noch durchaus experimentelle Werke wie „*Aporisches Ballett*“ von 1946 (**Abb. 2**), „*Anima*“ (1947), „*Ich bin Es*“ (1948) oder das „*Forum der einwärtsgerichteten Optik*“ (1948), bei denen teilweise räumlich unendlich anmutende, schwer definierbare und abstrahierte Bildwelten mit geometrisch konstruierten Landschaften und Bildelementen dominieren. In jenen Frühwerken zeigen sich ebenfalls erste inhaltliche Auseinandersetzungen mit durch Sigmund Freud oder Carl Gustav Jung inspirierten Themen der Introspektion und Psychoanalyse.

Als Höhepunkt jener ersten surrealistischen Phase Rudolf Hausners kann das nicht selten als ein Schlüsselwerk der Epoche angesehene Gemälde „*Die Arche des Odysseus*“ (**Abb. 3**) gelten, das 1948 begonnen wurde und nach mehreren Phasen der Überarbeitung letztendlich 1956

²⁶¹ Muschik 1976, S. 56.

²⁶² Muschik 1976, S. 57.

²⁶³ Mrazek 1990, S. 19.

zur Vollendung kam. Der Bildraum der Szene gestaltet sich als multi-perspektivisch und beinhaltet verschiedene teils widersprüchliche Ansichten im Sinne einer Idee des „Bildes im Bild“, die sich gegenseitig überlappen bzw. miteinander verschoben erscheinen und den Innenraum der im Titel genannten „Arche“ bilden. Neben dem Selbstporträt Hausners in der linken Bildhälfte, dessen Selbstdarstellung samt Matrosenmütze mit der Aufschrift „Ithaka“ den Maler als den Kapitän des Schiffes ausweist, der dem Betrachter einen Würfel mit eingeschriebenen Rundporträts der eigenen Familie präsentiert, vollzieht sich eine Vielzahl schwer zu beschreibender Prozesse im Inneren des Schiffes, die hauptsächlich existenzialistische Themen des Werdens und Vergehens widerspiegeln.

Hausner trat ab Mitte der 1950er Jahre in eine zweite, deutlich prominentere Schaffensphase ein, die sich nicht weniger mit der Thematik der subjektiven Introspektion und Selbstwahrnehmung auseinandersetzte, gleichzeitig aber auch Hausners Suche nach allgemeingültigen Symbolen und metaphysischen Aspekten in den Vordergrund stellte. Dabei griff Hausner letztendlich über mehrere Jahrzehnte hinweg auf verschiedene Serien und Typen wie etwa das prominente Adam-Motiv zurück, das sich von da an in zahlreichen Wiederholungen, Selbstzitat und Variationen in Hausners Bildern wiederfand. Bei „*Adam nach dem Sündenfall I*“ (Abb. 4) handelt es sich beispielsweise um eine jener frühen derartigen Darstellungen. Hauptsächlich in leichter Untersicht mit einer prägnanten, karikierten Überbetonung der Mund- und Nasenpartie dargestellt, verkörpert die Adamsfigur dabei nicht nur eine wiederkehrende Selbstdarstellung Hausners als viel mehr einen Platzhalter für den Menschen an sich, den Hausner in den verschiedenen Ausprägungen der Reihe unzählige Male vor neue Tatsachen stellte und verschiedensten experimentellen Zuständen preisgab. Während sich verschiedene Selbstbezüge und Modifikationen durch die gesamte Serie ziehen, nahmen Hausners Bildräume über die Jahre hinweg gleichzeitig einen zunehmend typisierten und vereinfachten Charakter an. Als Ausdruck dessen wären die zumeist ähnlich farblich abgestuften Hintergründe oder unterschiedlichste abstrahierte geometrische Körper oder architektonische Elemente, die zum Einsatz kamen, zu nennen.

Einen weiteren bedeutenden Beitrag zur Prägung der *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* leistete auch *Ernst Fuchs*, der sich bereits früh sowohl von technischer als auch von ikonografischer Seite einen eigenen, charakteristischen Stil aneignen sollte. Allgemein lässt sich in Fuchs' Kunst eine eindringliche Faszination für unterschiedlichste religiöse und mystische Aspekte feststellen, die in zahlreichen grafischen Zyklen, Zeichnungen und Gemälden als phantastische Bildwelten zum Ausdruck kamen, in denen Leben und Tod, Verderben oder Erlösung thematisiert wurden. Helden- und Göttergestalten, Heiligenfiguren, mythologische Wesen und Monstren bevölkern die Gedanken- und Bildwelten von Fuchs, die eine deutliche Auseinandersetzung mit transzendentalen

und metaphysischen Perspektiven nahelegen. Parallel dominieren ebenso scheinbar antithetische Themen wie die Darstellung des Sinnlichen sowie im weitesten Sinn der Sexualität, die sich bereits im Frühwerk abzeichneten, verstärkt jedoch auch ab den 1960er Jahren in dessen Werk wieder verstärkt auftauchten.

Relativ früh entstanden erste Werkserien mit überschaubaren surrealistischen Einflüssen wie etwa im Falle des Zyklus „*Die Stadt*“ von 1946/47.²⁶⁴ Ein exemplarisches Blatt der Serie (**Abb. 5**) zeigt in Form einer Bleistiftzeichnung eine entsprechende städtische Szenerie mit fantastisch fluchtenden Gebäudekomplexen, die entlang eines zentralen Kanals situiert sind. Unzählige Monstren und Mischwesen, neben tier-, und pflanzenähnlichen Gestalten ebenso menschliche Figuren, sind dabei verhältnismäßig kontextlos im Bild verteilt und vermitteln einen chaotischen bis apokalyptischen Eindruck.

Neben Beteiligungen an den Ausstellungen des Art-Club reiste Fuchs nach frühen Erfolgen in Wien auch 1948 erstmals nach Paris, wohin er seinen Lebensschwerpunkt von 1949 bis 1961 verlagerte, nebenbei aber auch einige internationale Kunstreisen unternahm und sich an zahlreichen Ausstellungen beteiligte. In Wien war Fuchs unter anderem neben Arnulf Rainer 1950 bzw. 1951 bei der Gründung der kurzlebigen „*Hundsgruppe*“ involviert, die sich wegen Unstimmigkeiten vom Art-Club abspaltete²⁶⁵ und während ihrer kurzen Existenz gewisse dadaistische bis aktionistische Züge annahm. 1958 wurde darüber hinaus eine eigene Galerie – die „*Galerie Fuchs*“ bzw. die „*Galerie Ernst Fuchs stellt vor*“ – in der Millöckergasse eröffnet, die etwa 10 Jahre bestehen sollte und in erster Instanz der Förderung der phantastisch-realistischen Kunst in Wien galt.²⁶⁶ Im folgenden Jahr war Fuchs mit Hundertwasser und Arnulf Rainer ebenso an der Gründung des „*Pintorarium*“ mitbeteiligt, das neben einem gemeinsamen künstlerischen Manifest auch die Idee eines Gemeinschaftsateliers vorsah.²⁶⁷

Während der 1950er und 60er Jahre entstand eine Reihe von Schlüsselwerken und die Entwicklung neuer Sujets, Bildmotive und Zyklen wurde in der Kunst von Ernst Fuchs vorangetrieben. Eine Serie von thematisch ähnlichen Gemälden und Zeichnungen, in denen Fuchs groteske, mystisch-surrealistische und fallweise unbehagliche Bildwelten verwirklichte, entstanden insbesondere in den 1950er Jahren.

In der Zeichnung „*St. Georg der Drachentöter*“ von 1955 (**Abb. 6**) erfolgte etwa die Umdeutung bzw. alternative Darstellung eines christlichen Sujets, welches die Figur Georgs untypisch auf dem Rücken eines monströsen, pferdeähnlichen Mischwesens mit wolfsartigen

²⁶⁴ Haider 2003, S. 33.

²⁶⁵ Haider 2003, S. 168.

²⁶⁶ Muschik 1976, S. 61-62.

²⁶⁷ Muschik 1976, S. 72-73.

Gesichtszügen darstellt. Mithilfe einer langen Stecknadel oder Lanze wird die Gestalt eines zweiköpfigen Drachen im Zentrum der Zeichnung erstochen. Komplementär finden sich in der Darstellung mehrere Figurengruppen, in einer Abfolge von links nach rechts etwa eine groteske Schar von Monstren, eine Laokoon-Gruppe oder eine Ansammlung dreier Figuren auf einem Säulenkapitell am rechten Bildrand. Einzelne Figuren werden darüber hinaus in den Bäumen der Kulisse von Schlangen angefallen.

Ein ebenso bekanntes wie bedeutendes Hauptwerk von Ernst Fuchs stellt das Gemälde „*Psalm 69*“ (**Abb. 7**) dar, welches bereits 1949 begonnen und schließlich 1960 fertiggestellt wurde. Im Gemälde selbst sticht die gewaltige Gestalt einer Christusfigur mit Dornkrone hervor, die entsprechend der literarischen Vorlage im hier dargestellten Gewässer zu versinken droht. Über dem nur noch zur Hälfte aus dem Wasser ragenden Kopf Christi befindet sich ein Zelt, in dem wiederum liturgische Handlungen abgehalten werden. Genauer lässt sich eine Priesterfigur durch eine Zeltöffnung beobachten, die mit ausgebreiteten Armen vor drei kindlichen Gestalten in einer Art Segensgestus verharrt, während das Innere des Zeltes durch weitere Figuren ausgefüllt und scheinbar durch ein Feuer im Innenraum hell erleuchtet wird. Weitere stehend oder schwebend dargestellte, groteske wie phantastischen Figuren befinden sich ebenso in unmittelbarer Nähe des Zeltes, darunter eine goldfarbene gottähnliche Figur direkt über dem Zelt im Zentrum der Szene. Die Hintergrundelemente, gewaltige halbtransparente architektonische Konstruktionen sowie Flugkörper wie Flugzeuge und Zeppeline, verschwimmen durch die stark lasierende Malweise teilweise ineinander und verblassen bei zunehmender Entfernung immer mehr.

Nach eigenen Angaben von Fuchs erfolgte ab den 1950er Jahren gleichzeitig eine eindringliche Beschäftigung mit der manieristischen Kunst, der sich Fuchs in diesen Jahren sichtbar annäherte.²⁶⁸ Späte Höhepunkte dieser technisch sehr raffinierten Phase stellen etwa Werke wie „*Der Triumph Christi*“ (1962-65) (**Abb. 8**) oder „*Der Anti-Laokoon*“ von 1965 dar, bei denen es sich jeweils um Bleistiftzeichnungen handelt.

5.2) Geometrische Abstraktion

Die Ausprägung der verschiedenen abstrakten Tendenzen im Art-Club gestaltet sich allgemein als eine komplexe Angelegenheit, wobei vor allem in den Anfangsjahren der Künstlervereinigung die Proponenten einer abstrakten Kunst intern als eine weitgehend homogene und undifferenzierte Gruppe der „Abstrakten“ angesehen worden sein dürften, ohne dabei bedeutende terminologische Unterscheidungen in Stilfragen zu treffen. In kunsthistorischer Hinsicht besteht die größte Schwierigkeit daher in der Nachvollziehbarkeit und Rekonstruktion der undeutlichen

²⁶⁸ Haider 2003, S. 247.

Begrifflichkeiten, mit denen die geometrisch beeinflussten Ausdrucksweisen der abstrakten Kunst in den ersten Jahrzehnten nach 1945 beschrieben wurden, sofern sich überhaupt Ansätze eines Diskurses finden lassen. Im Umfeld des Art-Club selbst scheinen sich etwa kaum konkretere Notizen oder Bemerkungen zu theoretischen Diskussionen um die unterschiedlichen künstlerischen Positionen der Vereinigung erhalten zu haben. Vizepräsident des Art-Clubs und Nachfolger von Gustav Beck Alfred Schmeller sprach bei der Beschreibung der verschiedenen abstrakten Richtungen innerhalb des Art-Clubs 1980 rückblickend allein von einer „starken Neigung zum Geometrischen und Nonfigurativen“,²⁶⁹ während Ernst Fuchs viele der abstrakten Künstlerinnen und Künstler eher geringschätzend als rein „dekorative“ Maler bezeichnete.²⁷⁰ Nach Angaben von Carl Unger beschrieb Gustav Beck dagegen seine eigene Kunst als „konstruktivistisch“.²⁷¹

Wie etwa von Tobias Natter erläutert wurde,²⁷² existierten konstruktivistische oder kubistische Positionen im Österreich der Ersten Republik nur als wenig praktizierte und noch weniger wahrgenommene Randerscheinungen, sodass sich Formen der geometrischen bzw. konstruktivistischen Abstraktion in erster Linie durch externe Einflüsse als Folge eines verstärkten Kunst- und Kulturaustausches im Bereich der internationalen Moderne in der Nachkriegszeit etablieren konnten. Jene wenigen geometrischen Tendenzen der Abstraktion des frühen 20. Jahrhunderts fanden sich so etwa bei Künstlern wie Johannes Itten, der zwischen 1916 und 1919 eine eigene Kunstschule in Wien leiten sollte und später an das Bauhaus wechselte.²⁷³ Eine ähnliche Beschäftigung mit geometrischen Grundformen ergab sich in den 1920er Jahren etwa auch im Rahmen des Wiener Kinetismus, wobei in erster Linie Franz Cizek als Lehrender an der Wiener Kunstgewerbeschule entscheidende Impulse geben sollte und KünstlerInnen wie Erika Giovanna Klien, Erich Wagner oder Gertrude Neuwirth beeinflusste.²⁷⁴

In den Jahren der Nachkriegszeit entwickelten sich insbesondere ab den frühen 1950er Jahren geometrisch-abstrakte Tendenzen vor allem aus einem internationalen Kontext heraus zu einer der (kurzfristig) populärsten und für viele Künstlerinnen und Künstler zugänglichsten Ausdrucksweisen in der österreichischen abstrakten Malerei. Für fast alle KünstlerInnen spielte die Abstraktion mittels geometrischer Grundformen nur für einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum eine gewisse Rolle, im Falle von Künstlern wie Johann Fruhmann, Roman Haller, Josef Mikl oder auch Arnulf Rainer etwa allein in ihren künstlerischen Frühphasen. Neben den Werken des Initiators der österreichischen Sektion des Art-Clubs Gustav

²⁶⁹ Breicha 1981, S. 33.

²⁷⁰ Breicha 1981, S. 39.

²⁷¹ Ebd., S. 49.

²⁷² Natter 1994, S. 101.

²⁷³ Nagler 2000, S. 5.

²⁷⁴ Nagler 2000, S. 5-6.

Kurt Beck, der seine geometrisch-konstruktivistische Malweise von den 1950er Jahren bis etwa in die 1970er Jahre beibehalten sollte, scheint die geometrische Abstraktion auch abseits des Art-Clubs nur in Ausnahmefällen mit Konsequenz und Kontinuität über die 1950er Jahre hinaus vertreten worden zu sein. Als eine derartige Ausnahme nannte Gabriela Nagler etwa die geometrisch-abstrakte bzw. konstruktivistische Kunst von Hildegard Joos.²⁷⁵

Unter den geometrisch-abstrakten Positionen im Art-Club erscheint die Figur Gustav Becks und sein künstlerisches Werk in zweifacher Hinsicht als grundlegend. Einerseits lässt sich Becks Vermittlerrolle für die internationale Moderne in Wien nach 1945 durch seinen Aufenthalt als Exilkünstler in Rom ab spätestens 1940 nicht unterschätzen,²⁷⁶ andererseits wurde mit der Gründung der österreichischen Sektion des Art-Clubs einer der bedeutendsten Impulse für die Entstehung der Wiener Kunstszene in den ausgehenden Nachkriegsjahren gesetzt. Neben seinen Bemühungen als Ausstellungsorganisator und Generalsekretär der österreichischen Sektion des internationalen Art-Clubs war Gustav Beck im März 1952 ebenfalls maßgeblich an der Gründung der Galerie „*Kunst der Gegenwart*“ in Salzburg beteiligt, wohin Beck in Folge auch seinen Lebensmittelpunkt verlagerte.²⁷⁷ Bereits wenige Jahre später sollte Beck Österreich schließlich permanent verlassen, um 1961 nach Wolfsburg in Deutschland zu ziehen.²⁷⁸

Ungewöhnlich mutet insbesondere Becks späte Beschäftigung mit der zeitgenössischen Malerei an sich an, die der 1902 geborene Künstler erst nach seiner Zeit als Restaurator in Italien ab etwa 1944 im Umfeld des italienischen Art-Clubs aufgegriffen haben dürfte.²⁷⁹ Die für Beck später typische geometrisch-abstrakte bzw. konstruktivistische Malweise scheint der Künstler erst um sein 50. Lebensjahr entwickelt zu haben, sodass die Frühphase Gustav Becks etwa von Gerhard Schmidt grob in die erste Hälfte der 1950er Jahre datiert wurde.²⁸⁰

Als eines dieser Frühwerke kann dabei das Gemälde „*Stilleben. Tisch mit Blumen und Zitronen*“ (**Abb. 9**) aus dem Jahr 1952 gelten, das eine schlicht abstrahierte Szenerie eines rechteckigen Tisches mit mehreren Gegenständen zeigt, die noch eher post-kubistische Tendenzen widerspiegelt und sich farblich neben dominanten hellen Blau- und Grautönen auf schwarze Konturen und wenige gelbe, grüne, weiße und rote Farbakzente konzentriert. Neben gelegentlichen Stilleben schuf Beck in zahlreichen Gemälden verschiedene Szenerien, die an städtische Grundrisse erinnern und sich häufig aus einer Vielzahl an einfachen geometrischen Figuren

²⁷⁵ Nagler 2000, S. 7.

²⁷⁶ Peithner-Lichtenfels 1995, S. 10.

²⁷⁷ Denk 2003, S. 145.

²⁷⁸ Peithner-Lichtenfels 1995, S. 10.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 6.

zusammensetzen. Durch die Überlagerung und Aneinanderreihung von quadratischen, rechteckigen, trapezförmigen, ovalen und sonstigen Formen oder deren Umrissen allein entstanden auf diese Weise komplexe Kompositionen, die auf jede perspektivische Konstruktion verzichten und oftmals nur mittels einer schmalen Farbpalette realisiert wurden. Im Falle des Gemäldes „*Kleine Stadt*“ (Abb. 10) von 1955 verwendete Beck für seine geometrischen Grundformen als kleinste Bildelemente etwa primär die Farben schwarz, grau und weiß, die wiederum auf einen hellblauen Bildgrund gesetzt wurden.

Unter den jüngeren Malern, die in den frühen Nachkriegsjahren zu abstrakten Positionen fanden, die sich ebenfalls mit einem Formenvokabular aus geometrischen Grundelementen auseinandersetzten, lassen sich im Art-Club exemplarisch die Werke von Johann Fruhmann hervorheben. Für den 1928 geborenen Fruhmann, der vorerst an der Grazer Kunstgewerbeschule und später an der Wiener Akademie der bildenden Künste unter anderem bei Albert Paris Gütersloh studierte,²⁸¹ erfolgte eine konkretere Auseinandersetzung mit Problemen der formalistischen Darstellung bereits in den frühen Studienjahren in Wien,²⁸² wobei sich die Hinwendung zu ungegenständlich-geometrischen bzw. konstruktivistischen Kompositionen ab 1950 und 1951 feststellen lässt. Kurz nach dem Eintritt in den Art-Club 1951 konnte Fruhmann 1952 auch seine erste Einzelausstellung im Art-Club-Vereinslokal, dem „Strohkoffer“, präsentieren.²⁸³

Als exemplarisches Frühwerk Fruhmanns kann beispielsweise die „*Konstruktion auf schwarzem Grund*“ (Abb. 11) von 1952 gelten, die vor allem eine Vielzahl von miteinander kombinierten, trapezförmigen Elementen in abgestuften Blau-, Grau- und Brauntönen in sich vereint, die durch ein komplexes Netz aus Verbindungslinien miteinander verwoben sind. Die geometrisch konstruierten Kompositionen Fruhmanns ähneln sich in ihrem Aufbau und blieben für den Künstler bis etwa Mitte der 1950er Jahre relevant. Wie etwa von Tobias Natter bereits festgehalten wurde, lässt sich Fruhmann unter den zahlreichen österreichischen Verfechtern der abstrakten Kunst der 1950er Jahre in seiner Frühphase zu einem der konsequentesten Vertreter einer geometrisch-abstrakten Bildsprache zählen, die in ihrer Art völlig auf Naturbezüge verzichtet und sich stilistisch am deutlichsten dem Konstruktivismus und der konkreten Kunst annähert.²⁸⁴

Während 1955 noch späte geometrisch-abstrakte Arbeiten wie „*Komposition*“ (Abb. 12, WV 1040) entstanden, vollzog sich bei Fruhmann gegen Mitte des Jahrzehnts eine allmähliche Abwendung von mittlerweile bereits wohl als zu starr und statisch empfundenen rein geometrischen Formen hin zu Einflüssen des französisch geprägten Tachismus bzw. der lyrischen Abstraktion.

²⁸¹ Denk 2003, S. 151.

²⁸² Baum 1989, S. 14-15.

²⁸³ Denk 2003, S. 151.

²⁸⁴ Natter 1994, S. 102.

Wesentlich dynamischer als vorangegangene Werke wirkt etwa die 1957 vollendete „*Impression Nr. 2*“ (**Abb. 13**), bei der Fruhmann primär auf bogen- bzw. hufeisenförmige Elemente zurückgriff. Die sieben grün-bläulichen, hellroten oder in unterschiedlichen Gelbtönen gehaltenen bogenförmigen Gebilde weiten sich von einer inneren Kernfläche wie Jahresringe eines Baumes konzentrisch nach außen aus und verschwimmen gleichzeitig durch einen zunehmend lasierenden Farbauftrag. Durch eine Vielzahl impulsiv gesetzter Striche zwischen den bogenförmigen Ornamenten entsteht insgesamt der Eindruck eines elektromagnetischen Spannungs- oder Schwingungsfeldes, entfernter erinnert die anschauliche Komposition auch an treibende Seerosenblätter auf einem sanft bewegten Gewässer.

Die 1960er Jahre brachten für Johann Fruhmann schließlich eine weitere Vertiefung in Richtung einer deutlich expressiveren Form der informellen Kunst, in Kooperation mit Fruhmans Frau Christa Hauer wurde 1960 darüber hinaus die für Wien nicht unbedeutende *Galerie im Griechenbeisl* eröffnet.²⁸⁵

5.3) Die Kubismus-Rezeption der Wotruba-Schule

Ein weiterer Pol des Art-Clubs wurde, wie bereits angedeutet, entscheidend durch Fritz Wotruba beeinflusst, der sich nach Ende des Zweiten Weltkrieges verstärkt einer kubistischen Formensprache annahm und mit dieser entscheidend das Werk seiner Schüler und Assistenten wie Wander Bertoni, Josef Pillhofer, Heinz Leinfellner, Joannis Avramidis oder Alfred Hrdlicka mitbeeinflussen sollte. Wie Matthias Boeckl festhielt, liefen die Entwicklungen auf dem Gebiet der Skulptur und Plastik im Österreich der Nachkriegszeit allgemein weitgehend synchron mit den Entwicklungen in Deutschland, Italien und Frankreich ab, wobei bis 1950 kubistische wie surrealistische und in den 1950er Jahren informelle sowie konstruktivistische Tendenzen dominierten.²⁸⁶ An vorherige Errungenschaften der Moderne wie der Abkehr von der klassischen Skulptur durch mediale Versuche wie der Kleinplastik und der Collage, die Verwendung zugänglicherer Materialien abseits von Stein und Bronze oder das Einfließen anderer Disziplin in die bildhauerische Praxis konnte in den Nachkriegsjahren – die nach der Ansicht von Matthias Boeckl anders als in Malerei und Grafik viel eher der Situation einer „Stunde Null“ entsprachen – deutlich leichter angeknüpft werden.²⁸⁷ Fritz Wotruba kann dabei als vielleicht prägendste Persönlichkeit der Nachkriegsmoderne im Bereich von Skulptur und Plastik als primärer Initiator der ab 1945 langsam einsetzenden Internationalisierung gelten, die die Aufbruchsstimmung der

²⁸⁵ Denk 2003, S. 151.

²⁸⁶ Boeckl 2002, S. 210-211.

²⁸⁷ Ebd.

Nachkriegszeit deutlich beeinflusste und spätestens seit den späten 1960er und 70er Jahren als selbstverständlich angesehen werden kann.²⁸⁸

Das Werk der zahlreichen Schüler Wotrubas selbst nahm im Laufe der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte die unterschiedlichsten Formen an und begann die österreichische Plastik nach 1945 ebenso entscheidend mitzuprägen. Konkrete Veränderungen vollzogen sich – so Matthias Boeckl – etwa in der bevorzugten Wahl von Materialien wie Eisen, Stahl oder Kunststoff, während inhaltlich anfangs symbolistische, abstrakte oder von den Künstlern eigens konzipierte Ikonografien entwickelt wurden und zunehmend auch der Eigenwert des verwendeten Materials selbst thematisch zum Gegenstand wurde.²⁸⁹ Auch hinsichtlich Fragen von Typus und Funktion der Skulptur durchwanderte die österreichische Skulptur der 1950er und 1960er Jahre mehrere Phasen und Stadien, bei denen jeweils an internationale Vorbilder angeknüpft werden konnte.²⁹⁰

Im Umfeld des Art-Clubs lassen sich die frühesten Einflüsse Wotrubas etwa bei Wander Bertoni feststellen. Als Gründungsmitglied des Art-Club studierte Wander Bertoni zwischen 1946 und 1952 an der Akademie der bildenden Künste bei Fritz Wotruba Bildhauerei, ab 1950 ergaben sich für Bertoni durch den Art-Club bedingt relativ früh mehrere Möglichkeiten zur Beteiligung an den Biennalen in Venedig.²⁹¹ Neben zahlreichen Aufträgen zur „Kunst am Bau“ in den frühen Nachkriegsjahren entstanden erste eigenständige Frühwerke bereits ab 1945.

Bis etwa 1950 lässt sich bei Bertoni dabei neben einzelnen abstrakten Plastiken eine relativ kurzfristige Phase der Beschäftigung mit der figurativen Plastik und dem Kubismus erkennen, in der auch eine direkte Auseinandersetzung mit dem Werk Wotrubas stattfand, darunter in der 1947/1948 fertiggestellten Skulptur der „*Sitzenden Figur*“ (**Abb. 14**), die formal besonders kubische sowie zylindrische Elemente in sich aufnimmt. 1950 dürfte mit der Fertigstellung der Skulptur „*Concerto*“ (**Abb. 15**) für Bertoni nach eigener Aussage eine Phase des figurativen Arbeitens vorerst zu Ende gegangen sein und eine verstärkte Beschäftigung mit der abstrakten Plastik begonnen haben.²⁹² Im „*Concerto*“ selbst fand die in Bertonis Werk mehrmals behandelte Thematik der Musik Anwendung, wobei in der in Holz gearbeiteten Skulptur eine noch eher figurativ beeinflusste Form der Abstraktion zum Ausdruck kommt, die einen Musiker mit seinem Saiteninstrument zeigt, dessen Körperhaltung durch den Abstraktionsgrad ungenau definiert bleibt. Die unterschiedlichen Bereiche der Figur des Musikers als auch des Instruments fallen ähnlich der kubistischen perspektivischen Auffächerung des Raumes schichtweise auseinander, kommen dafür jedoch in der Skulptur deutlicher als gesamte Einheit zur Geltung.

²⁸⁸ Boeckl 2002, S. 216.

²⁸⁹ Boeckl 2002, S. 218.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Denk 2003, S. 149.

²⁹² Sottriffer 1981, S. 16.

Ab Anfang der 1950er Jahre lässt sich bei Bertoni ein breiterer Fokus auf die Abstraktion feststellen, 1953 kam etwa die ebenfalls in Holz gefertigte Skulptur „*Das Kreuz*“ (Abb. 16) im Zuge einer Beteiligung an einem Wettbewerb für ein englisches Denkmal zur Ausführung.²⁹³ Die hölzerne Skulptur setzt sich dabei aus einem durchgängigen Strang zusammen, der in ebenso dynamischen wie kantigen Windungen annähernd in Form eines Kreuzes verläuft. Als Ausgangs- und Endpunkt der Skulptur fungiert ein etwa quaderförmiger Sockel, in den der kreuzförmig verlaufende Strang letztendlich erneut mündet.

In Wander Bertonis abstrakte Schaffensperiode fällt ebenso der etwa bis Mitte der 1950er Jahre fertiggestellte Skulpturen-Zyklus des „*Imaginären Alphabets*“, in der Bertonis ablehnende Haltung gegenüber der seinerseits als steril empfundenen, allein auf geometrischen bzw. mathematischen Grundsätzen beruhenden konkreten Kunst zum Ausdruck kam.²⁹⁴ Im Rahmen des Zyklus schuf Bertoni mehrere abstrakte Skulpturen, die formal jeweils einzelnen Buchstaben nachempfunden sind bzw. diese als Ausgangspunkte für weitere Überlegungen zur skulpturalen Gestaltung heranziehen sollten. Eine jener Skulpturen der Serie, „*Das doppelte D*“ (Abb. 17) stammt beispielsweise aus dem Jahr 1955 und wurde aus polychromiertem Polyester angefertigt.

Weder zum ersten noch zum letzten Mal vollzog sich für Bertoni in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre erneut ein stilistischer Wandel, der von einer deutlicheren Abstraktion wieder zu figürlicheren Ausdrucksformen führte. In die erst nachträglich als „*Meine Totems*“ bezeichnete Serie von Skulpturen und Plastiken fallen dabei mehrere Werke, die für Bertoni Aspekte der menschlichen Charaktereigenschaften und Triebe oder die Thematik des Tabus in sich vereinen.²⁹⁵

5.4) Informelle Kunst

Die allein begrifflich nur schwer fassbare informelle Kunst lässt sich als ein Bündel von gegenstandslosen abstrakten Positionen beschreiben, die sich mehr oder weniger deutlich von der geometrischen Abstraktion abgrenzen lassen. Davon abgesehen zeichnet sich die informelle Kunst durch eine weite Bandbreite an künstlerischen Tendenzen und Ausdrucksformen aus, die sich teilweise überlagern und dabei vor allem begrifflich nur undeutlich voneinander abgrenzen lassen. Als Vorbilder für die österreichischen Ausprägungen der informellen Kunst der Nachkriegszeit können dabei hauptsächlich wiederum französische sowie amerikanische KünstlerInnen und Kunstwerke angesehen werden, die namentlich Richtungen wie der lyrischen Abstraktion,

²⁹³ Sotriffer 1981, S. 74-75.

²⁹⁴ Sotriffer 1981, S. 175.

²⁹⁵ Ebd., S. 176.

dem Tachismus, dem abstrakten Expressionismus, der gestischen Abstraktion und unzähligen anderen Bezeichnungen zugeordnet wurden.

Das Aufkommen der informellen Kunst in Österreich wurde häufig mit den frühen experimentellen Versuchen von Arnulf Rainer, Maria Lassnig oder Oswald Oberhuber in Richtung einer Überwindung der Kunst des Surrealismus und Automatismus gegen Ende der 1940er Jahre bzw. Anfang der 1950er Jahre gleichgesetzt. Als Schlüsselereignis gilt in diesem Zusammenhang die von Maria Lassnig und Arnulf Rainer unternommene Reise nach Paris im April bzw. Mai 1951,²⁹⁶ die kurz nach der Formierung der bereits erwähnten „Hundsgruppe“, an deren einzigen Ausstellung sich beide noch mit surrealistischen Beiträgen beteiligt hatten, stattfand. Die Zusammenkunft mit dem ehemals avantgardistischen surrealistischen Kreis um André Breton fiel für beide Künstler enttäuschend aus, stattdessen stießen Lassnig und Rainer einer bekannten Anekdote nach auf den Katalog der Ausstellung „*Véhérences Confrontées*“ in der Galerie Nina Dausset, in der eine Bandbreite an radikalen französischen Tendenzen der tatsächlichen Gegenwartskunst unter anderem neben amerikanischen Kunstwerken des abstrakten Expressionismus von Pollock oder De Kooning präsentiert worden waren.²⁹⁷ Sowohl für Lassnig als auch Rainer manifestierte sich die Zeit nach der Rückkehr aus Frankreich als eine Phase fruchtbaren Schaffens, die allgemein als ein Ausreizen der künstlerischen Möglichkeiten der gegenstandslosen Kunst betrachtet werden kann und in weiterer Folge etwa zu grundlegenden Ideen wie Rainers Streben nach einer „Überwindung der Malerei“ oder bei Lassnig zu unterschiedlichen informellen Ausdrucksformen um die Thematik der introspektiven Selbstwahrnehmung führten. Ebenfalls aus dem Surrealismus und Automatismus weiterentwickelte, experimentelle nonfigurative Arbeiten von Oswald Oberhuber dürften nach Einschätzung Otto Breichas etwa 1948/49 bis 1954 weitgehend isoliert entstanden sein.²⁹⁸ Unter den zahlreichen Ausprägungen der Moderne nach 1945 wird die informelle Kunst in Österreich insgesamt vielleicht am ehesten der Bezeichnung einer avantgardistischen Stilrichtung gerecht, die trotz ihrer winzigen Anhängerschaft verhältnismäßig früh endgültig einen Anschluss an die internationale Kunst der Gegenwart fand.

Das Verhältnis zum österreichischen Art-Club selbst lässt sich sowohl bei Maria Lassnig als auch bei Arnulf Rainer im besten Fall als lose bezeichnen, beide beteiligten sich letztendlich gemeinsam nur an der letzten kollektiven Ausstellung des Art-Clubs im italienischen Parma im April 1954.²⁹⁹ Maria Lassnig stellte davor immerhin im Rahmen einer eigenen Einzelausstellung in der Art-Club-Galerie „Strohkoffer“ zahlreiche Werke aus (November /

²⁹⁶ Lettner 2017, S. 110.

²⁹⁷ Breicha 1997, S. 6.

²⁹⁸ Breicha 1997, S. 11.

²⁹⁹ Denk 2003, S. 147.

Dezember 1952), während Arnulf Rainer nur an einer kurz darauf stattfindenden Sammelausstellung des Art-Clubs von Dezember 1952 bis Jänner 1953 mitwirken sollte.³⁰⁰ Eine offizielle Mitgliedschaft im Art-Club scheint beiden dennoch verwehrt worden zu sein, der Eintritt Arnulf Rainers in die Künstlervereinigung wurde durch die Vollversammlung im Juli 1952 abgelehnt,³⁰¹ Maria Lassnig dürfte – trotz anscheinenden Bemühungen Arnulf Rainers – nie in die engere Auswahl der neu aufzunehmenden Mitglieder des Art-Clubs gefallen sein.³⁰² Die Bedeutung von Maria Lassnig und ihrem künstlerischen Werk für die informelle Kunst in Österreich soll trotz der relativen Distanz der Künstlerin zum Art-Club dennoch Anlass für eine stellvertretende Behandlung der informellen Tendenzen in der Künstlervereinigung selbst sein.

Für die 1919 in Kärnten geborene Lassnig, die ihre Studienzeit noch in den Jahren des Nationalsozialismus ab 1940 bei Wilhelm Dachauer³⁰³ an der Akademie der bildenden Künste und ab 1943 bei Ferdinand Andri sowie Herbert Boeckl verbrachte,³⁰⁴ ergab sich eine der frühesten und wohl bedeutungsvollsten Konfrontationen mit der Kunst der regionalen Moderne im Sommer 1943 durch eine Begegnung mit Franz Wiegele, einem Vertreter des koloristischen „Nötscher Kreises“, was sich als langfristiger Einfluss auf die Bedeutung der Farbe in Lassnigs Kunst manifestieren sollte.³⁰⁵ Nach Kriegsende war für Maria Lassnig die etwa zeitgleich mit Arnulf Rainer erfolgte Entdeckung der surrealistischen Kunst ein erster Höhepunkt bei der in Österreich erst allmählich einsetzenden Beschäftigung mit der internationalen Moderne.³⁰⁶ Aufgrund ihrer bereits absolvierten Ausbildung als Malerin fand Lassnig vorerst keine erneute Aufnahme an der Wiener Akademie der bildenden Künste, konnte jedoch erste Bekanntschaften und Kontakte mit der Studentenschaft knüpfen.³⁰⁷ Auch im Umfeld des Art-Club dürfte Maria Lassnig daher anfangs dem surrealistischen Lager näher gestanden sein.

Neben ersten um 1948/49 entstandenen surrealistischen Frühwerken beteiligte sich Maria Lassnig im März 1951 neben Ernst Fuchs, Arik Brauer, Arnulf Rainer und anderen jungen Künstlern an der einzigen Ausstellung der „Hundsgruppe“, die sich im Sinne einer Protestaktion gegen die Umstände im Art-Club richtete, wofür Lassnig auch einige grafische Werke – darunter die „*Exkrement des Kolibri*“ (Abb. 18) – für die zugehörige Grafikmappe der Hundsgruppe „Cave Canem“ beisteuerte.

³⁰⁰ Denk 2003, S. 146.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ortner 2021, S. 81.

³⁰³ Lettner 2017, S. 43.

³⁰⁴ Lettner 2017, S. 51-52.

³⁰⁵ Ebd., S. 53-55.

³⁰⁶ Ebd., S. 105.

³⁰⁷ Ortner 2021, S. 77-78.

Kurz darauf folgte die ebenfalls im Frühjahr 1951 gemeinsam mit Arnulf Rainer unternommene erste Reise nach Paris, die neben Begegnungen mit ehemals avantgardistischen Vertretern des Surrealismus wie André Breton auch die Konfrontation mit tatsächlich zeitgenössischen Tendenzen der tachistischen bzw. informellen Kunst in Paris brachte, darunter in der Gruppenausstellung *„Véhérences Confrontées“*, welche europäische und amerikanische ungegenständliche Kunst nebeneinander zeigte.³⁰⁸ Die Eindrücke in Paris bedeuteten sowohl für Maria Lassnig als auch für Arnulf Rainer den abrupten Bruch mit dem Surrealismus,³⁰⁹ noch im selben Jahr begann Lassnig beispielsweise kleinformatige Werke wie das Gemälde *„Informel I“* (**Abb. 19**), das sich abgesehen von einer hellen Grundierung nur auf einige wenige Striche in den dominanten Farben schwarz, hellblau, rot und weiß beschränkt, die zum Teil miteinander vermischt wurden.

Gemeinsam mit Arnulf Rainer organisierte Lassnig ebenso die Ausstellung *„Junge Unfigurative Kunst“* – der vielleicht ersten Ausstellung zur informellen Kunst in Österreich – die im Künstlerhaus Klagenfurt stattfand und unter anderem Werke von Hans Bischoffshausen, Johann Fruhmann, Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Johanna Schidlo und anderen präsentieren konnte.³¹⁰ Von November bis Dezember 1952 stellte Maria Lassnig dann auch erstmals in der Art-Club-Galerie *„Strohkoffer“* unter dem Ausstellungstitel *„Phantastische Automatik, statische Meditationen, stumme Formen, Malerei ∞ - I“* aus. Neben früheren surrealistischen bzw. automatistischen Werken fanden sich auch etliche aktuelle Stücke, darunter bekannte minimalistische Werke wie *„Informelles Knödelselbstporträt“*, die nur in wenigen Strichen zu Papier gebracht wurden. In Serien wie den *„stummen Formen“* oder den *„statischen Meditationen“* scheint die für die informelle bzw. tachistische Kunst ansonsten charakteristische Betonung der Dynamik des Fertigungsprozesses bei Lassnig bereits wieder abgeklungen zu sein, im Gegenteil beschrieb Lassnig die Serie der *„statischen Meditationen“* etwa als *„Anti-Geschwindigkeitsbilder“*.³¹¹ Für Lassnig gewann dagegen vielmehr die Suche nach der idealen Form an Bedeutung, ein Beispiel dafür wäre das zwischen 1951 und 1952 entstandene Gemälde der *„Kinderwagenform“* (**Abb. 20**), das sich wiederum auf wenige schwarze bis dunkelblaue gezogene Pinselstriche als Konturen auf einer hell grundierten Leinwand reduziert. Die durch die Konturen implizierte Form des Kinderwagens wird letztendlich noch durch eine einzelne, schräg verlaufende Linie am rechten oberen Bildrand angeschnitten.

Ab Mitte der 1950er Jahre experimentierte Maria Lassnig nach jahrelangem Fokus auf fast ausschließlich ungegenständliche Motive kurzfristig erneut mit der Figuration. Unter dem

³⁰⁸ Lettner 2017, S. 111-113.

³⁰⁹ Schmied 2002, S. 145.

³¹⁰ Ortner 2021, S. 81-82.

³¹¹ Lettner 2017, S. 125.

Titel der „*Kopfheiten*“ entstand dabei eine Reihe post-kubistischer Werke, die sich in deutlich abstrahierter Form mit der menschlichen Figur in Form von Porträts und Akten auseinandersetzen und diese in pastose Farbflächen auflöste. Neben Einzelausstellungen in der Galerie Würthle im November 1956 und in der Galerie St. Stephan 1960 wandte sich Maria Lassnig bereits ab Ende der 1950er Jahre erneut einer nonfigurativen Malweise zu und gestaltete als „Körpergefühlsbilder“ bezeichnete Werke wie das „*Nabelselbstporträt*“ (Abb. 21) in Gouache. Wie etwa Arnulf Rohsmann bereits anmerkte, lässt sich der Fokus auf die introspektive Selbstwahrnehmung des eigenen Körpers bei Lassnig als kontinuierliches Motiv in den verschiedensten Schaffensphasen – sowohl im Figurativen als auch im Abstrakten – feststellen, Körperwahrnehmungen wie Druck, Last, Dehnung, Kontraktion usw. wurden dabei in eigene Farbsysteme übertragen.³¹²

1961 zog Maria Lassnig schließlich für einige Jahre nach Paris, wo sie in einem Zeitraum von mehreren Jahren in verschiedenen Galerien ausstellen und ihre Kontakte zur Pariser Kunstwelt vertiefen konnte. Während der Pariser Jahre entstanden unter anderem minimalistisch-abstrakte, wenn auch farblich intensive Körpergefühlsfigurationen oder „Strichbilder“, die in den folgenden Jahren von hauptsächlich auf Konturen reduzierte Arbeiten zunehmend ins Figurative verlagert und weiterentwickelt wurden. Selbst in späteren Schaffensphasen, etwa während Lassnigs Zeit in New York ab 1968, bezog sich die Künstlerin längst abseits von stilistischen Schranken in Serien wie den „Body awareness paintings“ weiterhin auf die Thematik der introspektiven Selbstwahrnehmung und konnte dabei dynamisch auf unterschiedliche Aspekte aus dem früheren Werk zurückgreifen.

5.5) Primitivismus und naive Kunst

Im Art-Club widmete sich eine kleine Anzahl von Künstlerinnen und Künstlern, die sich selbst nie als explizite Gruppierung verstanden haben dürften, einer Kunst, die im weitesten Sinne in einer Tradition des Primitivismus stand und sich – wie zuvor Künstler der Moderne wie etwa Gauguin, Matisse, Picasso, Brâncuși oder Modigliani – auf verschiedene Weise mit der Kunst archaischer Kulturen innerhalb und außerhalb Europas befasste, um aus dieser neue Impulse für ihr eigenes Schaffen zu gewinnen. Unter dem Begriff des Primitivismus wurde etwa von Sebastian Hackenschmidt allgemein „der bewusste Zugriff auf Formen, Inhalte, Materialien und Techniken der Kunst vormoderner Völker in Malerei und Skulptur“ zusammengefasst,³¹³ während weiterführende Fragen zum genaueren Verhältnis zwischen der Kunst der Moderne und archaischen Vorbildern beispielsweise von Friedrich Teja Bach im Rahmen der Ausstellung „*Shaping the*

³¹² Rohsmann 1996, S. 204.

³¹³ Hackenschmidt 2019, S. 357.

beginning. Modern artists and the ancient Eastern Mediterranean“ behandelt wurden.³¹⁴ Die dabei aufgegriffenen, grundsätzlichen Anliegen des modernen Primitivismus wie Schlichtheit, die Suche nach Ursprungsmythen oder neuen Anfängen („origin, beginning and simplicity“) sowie Aspekte wie das Aufgreifen archaischer Formen als Ausgleich zur Hektik des modernen Lebens scheinen dabei ebenso für die Situation des Primitivismus in der Wiener Nachkriegsmoderne zu gelten.³¹⁵ Neben primitivistischen Einflüssen bestanden deutliche Bezüge in vieler Hinsicht auch zur naiven oder Laienkunst, der Art brut oder der Kinderkunst, die insbesondere im Werk von Friedensreich Hundertwasser zur Geltung kamen und bei diesem vor allem durch Künstler wie *Paul Klee* oder *Jean Dubuffet* inspiriert worden sein dürften.³¹⁶

Unter den Künstlerinnen im Art-Club beschäftigten sich etwa Susanne Wenger und Maria Biljan-Bilger, die beide von erster Stunde an als Gründungsmitglieder in der österreichischen Sektion des Art-Club involviert waren, in verschiedenen Phasen ihrer Kunst verstärkt mit afrikanischen und anderen Vorbildern, die damals als „archaisch“ oder „primitiv“ angesehen wurden. Beide hatten bereits vor dem 2. Weltkrieg von 1927 bis 1930/31 gemeinsam bei Hans Adametz an der Grazer Kunstgewerbeschule Keramik studiert.³¹⁷ Neben einer Beschäftigung mit Schamanismus und psychologischer Literatur, etwa zur Archetypenlehre von Carl Gustav Jung, scheint Wengers Kunst bereits in den frühen 1940er Jahren surrealistische Züge angenommen zu haben. Während der Kriegsjahre entstand dabei eine Reihe von Zeichnungen, die sich mit symbolistisch-surrealen Inhalten befassten, so etwa „*Traumgesichte. Rote Wölfe*“ (**Abb. 22**) von 1943/44.

Nach Kriegsende wurden Zeichnungen von Susanne Wenger in den bereits erwähnten „Plan“-Heften von Otto Basil publiziert,³¹⁸ Wenger beteiligte sich ebenso an den frühen Ausstellungen des Art-Clubs, darunter in der ersten öffentlichen Ausstellung des Künstlerverbandes von 1947³¹⁹ oder 1950 in der „*Internationalen Ausstellung*“ in der Wiener Secession. Zwischen 1947 und 1948 entstanden mehrere surrealistisch beeinflusste Ölgemälde wie „*Die Vögel sind nicht eingeladen*“ (**Abb. 23**), das beispielsweise eine abstrahierte Abendmahlszene mit maskierten Figuren in gedämpften Gelb- und Ockertönen bzw. helleren grauen und weißen Akzenten zeigt. Bereits 1948 war Wenger im Zuge einer Reise nach Zürich 1948 der Künstlergruppe „Abstrakt-Konkret“ beigetreten und verbrachte die folgenden Jahre 1949 und 1950

³¹⁴ Bach 2006.

³¹⁵ Bach 2006, S. 32.

³¹⁶ Schmied 2009, S. 58-59.

³¹⁷ Bauer / Borchhardt-Birbaumer 2021, S. 60.

³¹⁸ Denk 2015, S. 11.

³¹⁹ Denk 2003, S. 142.

schließlich in Paris.³²⁰ Gemeinsam mit Ulli Beier zog Susanne Wenger noch 1950 nach Nigeria weiter,³²¹ wo sie jahrzehntlang in mehreren Städten Nigerias ansässig war und sich hauptsächlich mit der lokalen Kultur und Kunsttradition beschäftigte, gleichzeitig jedoch auch Werke schuf, die sich noch deutlicher mit der europäischen Kunst der Abstraktion auseinandersetzen. Wenger wurde später Yoruba-Priesterin und arbeitete rund um Oshogbo von 1958 an am Wiederaufbau zahlreicher Kultstätten, Schreine und Naturdenkmäler.³²² Bereits 1956 dürfte Susanne Wenger auch die traditionelle afrikanische Textiltechnik der Adire-Batik erlernt haben, in der Werke wie „*Yemoja*“ (**Abb. 24**) von 1958 entstanden, das sich thematisch mit einer der Sagen der Yoruba-Mythologie auseinandersetzt und in seiner Figurenbildung an Picasso erinnert. Die Wachsbatik weist dabei die typische bläuliche Indigo-Färbung auf und kann stilistisch als abstrakt bzw. dekorativ gelten.³²³

Für Maria Biljan-Bilger, die ihre Kindheit und Jugend in Graz verbrachte und mit Susanne Wenger an der Grazer Kunstgewerbeschule Keramik studierte, erlangte vor allem die Kleinplastik als künstlerisches Medium besondere Bedeutung. Wie zuletzt Brigitte Borchhardt-Birbaumer anmerkte, dürfte Bilger-Biljan dabei die Arbeit mit Terrakotta bzw. Ton als Urform oder Anfang der Bildhauerei verstanden haben, beschäftigte sich aber ebenso mit der Textilkunst, in der sowohl archaische als auch rein dekorativere Elemente verarbeitet wurden.³²⁴

Während der Kriegsjahre arbeitete Biljan-Bilger in einer Keramikfabrik in Pöchlarn und lernte Mitte der 1940er-Jahre Künstler wie Heinz Leinfellner, Fritz Wotruba und Wander Bertoni in Wien kennen, wo sie sich bereits ab 1938 aufhielt.³²⁵ Wie Susanne Wenger war Maria Biljan-Bilger als Gründungsmitglied ebenfalls von Anfang an maßgeblich an den zahlreichen Ausstellungen des Art-Clubs und in den Jahren 1950 und 1954 gemeinsam mit anderen KollegInnen des Art-Clubs auch an der Biennale in Venedig beteiligt.³²⁶ Im Februar 1952 war Maria Biljan-Bilger schließlich einer der ersten Einzelausstellungen im damals erst kürzlich eröffneten Art-Club-Lokal „Strohkoffer“ gewidmet, bei der Terrakotten, graphische Werke oder Textilkunst wie Gobelin-Entwürfe präsentieren werden konnten.³²⁷ In rückblickenden Beschreibungen des Art-Clubs von 1980 erwähnte Maria Biljan-Bilger unter anderem die Besonderheit des Herstellungsprozesses ihrer Terrakotten, bei denen vollkommen auf Glasuren verzichtet wurde,

³²⁰ Borchhardt-Birbaumer / Schantl 2015, S. 33.

³²¹ Borchhardt-Birbaumer / Schantl 2015, S. 33-34.

³²² Denk 2015, S. 13-14.

³²³ Denk 2015, S. 19.

³²⁴ Bauer / Borchhardt-Birbaumer 2021, S. 65.

³²⁵ Denk 2003, S. 149.

³²⁶ Sharp 2013, S. 280, 294.

³²⁷ Denk 2003, S. 145.

um eine Einheit von „Material und Imagination“ zu erreichen, gewissermaßen ein Ausgleich von „Möglichkeiten und Bedingungen“ in der Plastik.³²⁸ Bei einem der frühesten Werke, das knapp nach Kriegsende entstanden sein dürfte, handelt es sich etwa um die Plastik „*Maske*“ (Abb. 25), die aus Terrakotta hergestellt und mit einer Engobe in den Farben schwarz, hellgrün und weiß versehen wurde. Das Objekt selbst wurde nur grob bearbeitet und zeigt ein etwa mittig geteiltes Gesicht mit einem geöffneten und einem geschlossenen Auge, wobei alle Gesichtspartien nur in die Oberfläche der Plastik eingraviert wurden.

In den späten 1940er und 1950er Jahren entstanden ebenso mehrere Einzelfiguren sowie Figurengruppen aus Terrakotta, darunter die hier nur namentlich erwähnten „*Hockeyspielerinnen*“ oder die „*Raucherinnen*“, die eine ähnliche Farbgebung mit grünen, roten, weißen und schwarzen Akzenten durch eine Engobe aufweisen. Feministische Züge bzw. eine erneute Beschäftigung mit afrikanischen Sujets lässt auch das spätere Werk „*Afrikanerin mit Kind*“ (Abb. 26) erkennen, bei dem es sich um ein Gefäß handelt, das formal annähernd einer menschlichen Figur – genauer einer Mutter mit ihrem Kind – nachempfunden ist und gegen 1960 fertiggestellt wurde. Die Plastik wurde ebenfalls mit einer monochromen Engobierung in einem dunklen Branton versehen und zeichnet sich durch einzelne Elemente aus, die, etwa wie die Arme der Figur, über die Gefäßform hinausragen oder, wie im Falle des Kindes, reliefartig aus der Grundform der Plastik herausgearbeitet wurden.

Wie bereits erwähnt wurde, lässt sich insbesondere das Frühwerk von Friedensreich Hundertwasser deutlicher der von Jean Dubuffet geprägten Art brut zuordnen, wenn sich auch in späteren Schaffensphasen Hundertwassers mehrmals unterschiedliche Anleihen aus anderen Kulturen finden, die wiederum eine Nähe zur primitivistischen Kunst nahelegen. Hundertwassers Interesse an östlicher Philosophie und seine zahlreichen Reisen führten in einer späteren Phase des grafischen Arbeitens von technischer Seite beispielsweise zur Beschäftigung mit dem japanischen Holzschnitt oder bereits in den frühen 1950er Jahren zum Aufgreifen von prominenten Motiven wie der Spirale, die sowohl in archaischen Kulturen als auch in der Moderne – etwa bei Matisse, Picasso oder Brâncuși – mit vielfältigem Bedeutungsgehalt und in den unterschiedlichsten Formvariationen Anwendung fand.³²⁹ Für Hundertwasser selbst schien die Spirale auch mit sehr persönlichen Erinnerungen verbunden zu sein, 1952 wurde der Künstler etwa durch einen Film zur Art brut auf die Form und Wirkung der Spirale aufmerksam und assoziierte mit dieser ebenso Wege, die er im täglichen Leben zurücklegte.³³⁰

³²⁸ Breicha 1981, S. 58.

³²⁹ Bach 2006, S. 45-47.

³³⁰ Schmied 2009, S. 173.

Wie auch zahlreiche andere Zeitgenossen und Mitstreiter aus dem Art-Club widmete sich der 1928 geborene Fritz Stowasser in seinen Jugendwerken überwiegend der naturalistischen Naturdarstellung, bis er ab 1948 für nur wenige Monate an der Akademie der bildenden Künste bei Robin Christian Andersen Malerei studierte.³³¹ Während seines Aufenthalts in Paris verließ Hundertwasser 1950 ebenso in kürzester Zeit auch die *Ecole des Beaux-Arts*,³³² um daraufhin seine eigenen Wege zu gehen. In Kooperation mit dem französischen Künstler *René Brô* gestaltete Hundertwasser etwa das frühe Wandbild „*Der wunderbare Fischfang*“ von 1950 (**Abb. 27**), das eine belebte Seelandschaft mit umgebenden Häusern sowie zahlreichen Booten auf einem zentralen Gewässer zeigt. Ähnlich wie in Kinderzeichnungen wird auf eine korrekte perspektivische Darstellung verzichtet, sodass Landschaft, Objekte und Personen sich teilweise gegenseitig überlagern und ineinander übergehen. Die Landschaft setzt sich hinter den Fischerbooten im Hintergrund fort, wobei mittig einige Häuserfronten verlaufen, während auf der rechten oberen Seite des Bildes Wiesen oder Felder anschließen. Die Bewegung des Wassers wird darüber hinaus mittels wellenförmiger Linien angedeutet, während Elemente wie die Vegetation und Hausdächer im Hintergrund in unförmigen Rasterstrukturen aufgelöst wurden. Zuletzt besticht die Darstellung insbesondere durch seine farbliche Gestaltung in kräftigen Blau-, Rot- und Grüntönen, die das perspektivisch bedingte Ineinanderfallen der verschiedenen Bildelemente in eine Ebene noch zusätzlich begünstigen.

Im darauffolgenden Jahr – 1951 – entstand während Hundertwassers Reise nach Tunesien die Landschaftsdarstellung „*Gelbe Schiffe. Das Meer von Tunis und Taormina*“ (**Abb. 28**) in Aquarelltechnik, die eine an einer Meeresküste gelegenen Stadt mit Blick auf das dahinterliegende Meer sowie eine Bergkette im Hintergrund zeigt. Erneut lässt sich eine angedeutete Dreiteilung des Bildes feststellen, wobei die Bildebenen durch den Verzicht auf eine tatsächliche perspektivische Darstellung wiederum ineinander übergehen. Die Stadt befindet sich zum Teil inmitten der grünen Vegetation, die vor allem in Form von Farbflächen gestaltet wurde und nur vereinzelt angedeutete Bäume erkennen lässt. Auch die Gebäude wurden stark vereinfacht als annähernd rechteckige Gebilde mit dreieckigen Dächern und verschiedenfarbigen Fenstern dargestellt, einige Häuser ragen in die Fläche des Meeres hinein und verschwinden aufgrund ihrer blauen Farbgebung in diesem. Im oberen Drittel der Bildfläche stößt man auf die bezeichnenden gelben Schiffe mit annähernd dreieckigen Segeln und das begrenzende, gebirgige Festland in dunklen Blautönen, hinter dem ein Fragment der Sonne hervorsteht. Bei der verschachtelten Darstellungsweise bediente sich Hundertwasser vorwiegend annähernd rechteckiger

³³¹ Schmied 2009, S. 34.

³³² Ebd.

Formen oder Ornamente, die stilistisch deutlich an Vorbilder Hundertwassers wie Paul Klee oder entfernter auch an späte Landschaftsdarstellungen Egon Schieles erinnern, gleichzeitig kommen auch Hundertwassers spätere prominente Gestaltungsgrundsätze wie die Vermeidung der konstruierten Linie zum Tragen. Farblich kombinierte Hundertwasser hauptsächlich verschiedene Abstufungen von Blau-, Grün-, Gelb- und Rottönen, die zu einem beinahe durchgängigen Farbmosaik verschmelzen.

Mitte der 1950er Jahre entstanden charakteristische Werke wie „*Der große Weg*“ (Abb. 29), in dem Hundertwasser sich vielleicht in seiner repräsentativsten Form der Spirale als dominantem Bildmotiv widmete, die auch in deutlich kleinerem Format und eher zu dekorativen Zwecken in früheren Bildern wie etwa „*Der Garten der glücklichen Toten*“ von 1953 Eingang in das Formenrepertoire des Künstlers fand. In dem in Mischtechnik gestalteten Werk verzichtete Hundertwasser auf eine geometrische Konstruktion der Spirale, sondern passte diese in ihrem Verlauf von innen nach außen zunehmend dem quadratischen Format des Bildes an. Von einem zentralen blauen Feld im Inneren der Spirale ausgehend, durchwandert der ungleichförmige Spiralarm dabei mehrere Farbtöne – von einem anfänglichen Rotton wechselt dieser bereits nahe des Zentrums kurzfristig in ein dunkles Grün, weiter außen ins Violette und schließlich ins Blaue, während die Zwischenräume hauptsächlich durch grüne und blaue Bahnen ausgefüllt werden. Einzelne Ornamente wurden darüber hinaus vor allem an den Rändern in das Bild integriert, so etwa ein schwarzes Quadrat oder eine ovale Form in der linken oberen bzw. linken unteren Ecke des Bildes. Interessant erscheint darüber hinaus die Tatsache, dass der Spiralarm an mehreren Stellen durch bunte, annähernd quadratische Aussparungen unterbrochen wird, die hauptsächlich entlang zweier Achsen, einer mittig senkrechten sowie einer waagrechten Linie verlaufen.

Die Spirale als grundlegendes Ornament behielt für Hundertwasser fast ungebrochen bis etwa in die 1960er Jahre als bestimmendes Element ihre Relevanz.³³³ Abseits der rein künstlerischen Praxis, die bei Friedensreich Hundertwasser neben Disziplinen wie der Malerei und Grafik in den späteren Jahren auch die Architektur miteinbezog, beschäftigte sich Hundertwasser ebenso mit der Formulierung von theoretischen Grundsätzen, darunter etwa der 1957 entstandenen „Grammatik der Sehens“ oder dem „Verschimmelungs-Manifest gegen den Rationalismus in der Architektur“ von 1958.³³⁴ Ebenso gewannen ab Ende der 1950er Jahre auch aktionistische Züge unter anderem an Bedeutung, darunter etwa die als „Die Linie von Hamburg“ bezeichnete Aktion von 1959 um die Idee der „unendlichen Linie“.³³⁵

³³³ Schmied 2009, S. 157.

³³⁴ Schmied 2009, S. 80-83.

³³⁵ Ebd., S. 87.

6) Moderne Positionen nach 1945 abseits des Art-Club

Trotz einer bemerkenswerten Bandbreite der künstlerischen Positionen und stilistischen Ausrichtungen in der österreichischen Sektion des internationalen Art-Club wurde die künstlerische Landschaft im Wien der Nachkriegsjahre selbstverständlich auch auf bedeutende Weise durch zahlreiche KünstlerInnen mitgeprägt, die sich in keinem direkten bzw. nur in einem bedingten Naheverhältnis zur Künstlervereinigung des Art-Club befanden. Im Zuge des Kapitels sollen überblicksartig nur einige jener Vertreter hervorgehoben werden, die letztendlich aus den verschiedensten Gründen nicht im Umfeld des Art-Club agierten und weitgehend eigene Wege beschritten.

Als besonders plakatives Beispiel können in diesem Zusammenhang die künstlerischen Standpunkte von Georg Eisler und Alfred Hrdlicka betont werden, die von Karl Diemer gemeinsam mit den Künstlern Fritz Martinz, Rudolf Schönwald und Rudolf Schwaiger als „Wiener Naturalisten“ bezeichnet wurden und sich durch einen nachdrücklichen Fokus auf eine realistische Kunstauffassung auszeichneten, die menschliche Figur ins Zentrum ihres Schaffens stellten und sich nicht selten politischen bzw. sozialkritischen Themen in ihrer Kunst widmeten. Wohl vor allem durch die Nähe zur KPÖ und einer Affinität zur Kunst des Realismus geschuldet, die zuvor sowohl in den Dienst der Kulturpolitik des NS-Regimes als auch der UdSSR mit dem Sozialistischen Realismus gestellt worden war, scheinen beide Künstler längere Zeit auf Skepsis und Ablehnung gestoßen zu sein. Im Falle von Georg Eisler sticht die politische Dimension besonders hervor, wobei sich die Nähe des Vaters, Hanns Eisler, und des Onkels, Gerhart Eisler, zur DDR durchaus belastend auf das Ansehen des Künstlers ausgewirkt haben dürften.

1928 geboren, verließ Georg Eisler 1936 mit seiner Mutter Österreich und verbrachte die kommenden Jahre in Moskau, Prag und zuletzt in England.³³⁶ Im englischen Exil besuchte Eisler vorerst bis 1944 die *Stockport School of Art* und danach eine Kunstschule in Manchester, noch im selben Jahr traf Eisler in London erstmals auf Oskar Kokoschka, der dem jungen Eisler mehrmals Ratschläge für seine künstlerische Entwicklung geben konnte.³³⁷ In England entstanden dabei Jugendwerke wie das „Selbstporträt mit Staffelei und Katze“ (**Abb. 30**) von 1944/45, ein frühes Ölgemälde, das den Künstler in noch deutlich pastoser Malweise vor seiner Staffelei und einem hohen Fenster zeigt, welches den Blick in die Landschaft freigibt.

Nach ersten Ausstellungen in England kehrte Eisler 1946 nach Wien zurück, wo er an der Akademie der bildenden Künste dem Abendakt bei Herbert Boeckl als Gast beiwohnte und

³³⁶ Eisler 1984, S. 186.

³³⁷ Ebd.

unter anderem Alfred Hrdlicka, Rudolf Schönwald und Fritz Martinz kennenlernte.³³⁸ Neben einzelnen Ausstellungsmöglichkeiten ergaben sich für Georg Eisler dennoch vorerst Schwierigkeiten in Wien wieder Fuß zu fassen, wobei Eisler mit seiner malerisch-realistischen Kunst während der sich bereits ankündigenden Hochphase der abstrakten Kunst auf Widerstand stieß. Wegen Unsicherheiten und Unzufriedenheit entstanden in den Jahren nach 1946 etwa 5 Gemälde pro Jahr, 1952 sogar nur ein einzelnes.³³⁹ Eisler widmete sich in dieser Zeit auf intensive Weise Fragen der Darstellung und veränderte bzw. verfeinerte seinen anfänglich noch deutlich expressiveren Malstil zunehmend, seit 1953 beschäftigte sich Eisler etwa eindringlicher mit der venezianischen Malerei von Tizian, Tintoretto oder Paolo Veronese.³⁴⁰

1954 stellte Eisler das Gemälde „12. Februar 1934“ (**Abb. 31**) fertig, bei dem es sich um eines der wenigen Werke mit historischer Thematik handelt, in dem Eisler seine Eindrücke und Kindheitserinnerungen während der Februarkämpfe 1934 mit seinen bürgerkriegsähnlichen Zuständen nachträglich verarbeitete. Die Darstellung konzentriert sich auf die Szene einer gewaltsamen Festnahme zweier Männer durch zwei Gruppen von Soldaten, wobei einer der Festgenommenen reglos auf dem Straßenpflaster zwischen den Gruppen liegt und die zweite Figur am linken oberen Bildrand blutüberströmt und mit gefesselten Armen festgehalten wird. Stilistisch besticht das Gemälde durch eine bereits wesentlich leichtere Pinselführung mit feineren Konturierungen und Licht- bzw. Schattierungseffekten bei einer gleichzeitig fast klobigen Plastizität der Figuren. Als richtungsweisend kann in Eislers „12. Februar 1934“ in Ansätzen auch die Behandlung der Bildfiguren für das spätere Werk an sich gelten, Stadtlandschaften, politische Konflikte und Proteste, Menschenmengen und Alltagsszenen entwickelten sich insbesondere ab den 1960er und 1970er Jahren zu den primären Sujets in Eislers Werken.

Nach mehreren Jahren, in denen Georg Eisler sich an keiner einzigen Ausstellung beteiligte, ergab sich 1956 gemeinsam mit Hans Escher, Alfred Hrdlicka, Fritz Martinz und Rudolf Schönwald eine Kollektivausstellung in Rom, auf die fast jährliche Ausstellungsbeteiligungen und Einzelausstellungen vor allem in Österreich, Deutschland, Italien oder England folgten.³⁴¹ Ab Mitte der 1950er Jahre konnte Georg Eisler erneut mehrere Werke realisieren, als spätes Beispiel sei etwa das Gemälde „Sitzender Akt“ (**Abb. 32**) von 1959 genannt, eine im Hinblick auf spätere Aktdarstellungen, auf die der Künstler sich ebenfalls spezialisierte, eher untypische Darstellung, das in deutlich gröberen Pinselstrichen gefertigt wurde. Das Aktporträt einer Dame im Stuhl zeichnet sich durch eine verhältnismäßig schwere Farbpalette mit Braun- und Beigetönen sowie

³³⁸ Eisler 1984, S. 186.

³³⁹ Breicha 1984, S. 12.

³⁴⁰ Breicha 1984, S. 13.

³⁴¹ Eisler 1984, S. 190.

dunkelroten, schwarzen und einigen weißen Akzenten aus, wobei sowohl das angedeutete Interieur als auch die individuellen Gesichtszüge der Figur relativ undefiniert bleiben.

Eine ebenso bedeutende wie interessante Persönlichkeit für die österreichische Kunst nach 1945 stellt auch Alfred Hrdlicka dar, der sich insbesondere durch die umfangreiche Bandbreite seines Werkes in den Bereichen der Malerei, der Grafik sowie der Plastik auszeichnet. Ebenfalls 1928 in Wien geboren, wuchs Hrdlicka in einem vor allem durch den Vater, Leopold Hrdlicka, kommunistisch geprägten Haushalt auf und begann seine künstlerische Ausbildung im Bereich der Malerei nach Aufnahme in die Akademie der bildenden Künste bei Gerda Matejka-Felden und A. P. Gütersloh.³⁴² In seiner Frühzeit konnte Hrdlicka dabei Inspiration aus der Kunst des Surrealismus sowie des Kubismus schöpfen, nachdem Hrdlicka ab 1948 dann in die Klasse von Josef Dobrowsky wechselte, in der er schließlich bis 1953 blieb, gewannen auch die Kunst sowie der politische Aktivismus des mexikanischen Künstlers David Alfaro Siqueiros und der Verismus von George Grosz für ihn an Bedeutung.³⁴³ Frühe Gemälde der Zeit wie „*Der Krieg im Fernen Osten*“ (Abb. 33) von 1950, in dem ein ebenso überzeichnetes wie groteskes Bild der Gesellschaft der Nachkriegsjahre gezeichnet wird, spiegeln dabei vor allem die surrealistischen und gesellschaftskritischen Einflüsse auf Hrdlicka wieder.

Bereits in den späten Studienjahren der Malerei bei Dobrowsky entfernte sich Hrdlicka langsam von seinen früheren Einflüssen, während allgemein der Aspekt der markanten Betonung der Körperlichkeit und Fleischlichkeit in Gemälden der Zeit und später noch deutlicher in der Plastik an Bedeutung gewann. Im Rahmen der Gründung eines Atelierversandes mit den befreundeten Künstlern Georg Eisler, Fritz Martinz und Rudolf Schönwald entstanden zudem mehrere grafische Werke. Die Arbeit im Kollektiv nahm dabei erneut politischen Charakter an, als Antwort auf ein Veteranentreffen ehemaliger Wehrmachtssoldaten entstand etwa der gemeinsame Grafikzyklus „Soldatentreffen“ mit Linolschnitten und Lithografien aus dem Jahr 1954, während Hrdlicka 1955 auch an den charakteristischen grafischen Werken mit Schlachthauszenen aus St. Marx arbeitete.³⁴⁴

Der Eintritt in seine Schaffensphase als Bildhauer fiel für Alfred Hrdlicka in die Jahre von 1953 bis 1957, in denen Hrdlicka der Bildhauerklasse von Fritz Wotruba beitreten sollte. Neben Arbeiten wie der Diplomarbeit „*Torso eines stehenden Jünglings*“ (Abb. 34) von 1957 kamen während der Studienjahre der Bildhauerei nur wenige Stücke zur Ausführung, der Großteil des plastischen Werks entstand letzten Endes ab den ausgehenden 1960er Jahren. Als beispielhaftes

³⁴² Weidlinger 2010, S. 17.

³⁴³ Weidlinger 2010, S. 17-18.

³⁴⁴ Ebd., S. 26.

Frühwerk wurde der „*Torso eines stehenden Jünglings*“ aus einem verhältnismäßig schmalen Marmorblock gefertigt und weist mehrere nur grob bearbeitete bis beinahe unbehandelte Körperpartien wie die nur angedeuteten Füße der Skulptur auf, ein Aspekt, der sich bei Hrdlicka kontinuierlich durch das gesamte bildhauerische Œuvre des Künstlers zog. Typischer für das Gesamtwerk zeigt sich auch der 1959 fertiggestellte Torso „*Gekreuzigter*“ (Abb. 35) in seiner länglich gestreckten und insgesamt hageren Körperlichkeit, der neben dem Fokus auf den prägnanten Brustkorb einen Abschnitt der Oberschenkel und nach oben hin auch den Hals der Figur in sich aufnimmt. Wie Alfred Hrdlicka anmerkte, entstand der „Gekreuzigte“ interessanterweise im Rahmen einer Neubearbeitung einer ursprünglich kubistischen Arbeit im Stile der Wotruba-Schule, die Hrdlicka während der Studienjahre gestaltete.³⁴⁵ Nach dem Verkauf des „Gekreuzigten“ an das Museum des 20. Jahrhunderts fertigte Hrdlicka in den 1960er Jahren auch zwei komplementäre Schächer-Figuren, die mit dem „Gekreuzigten“ die dreifigurige Kreuzigungsgruppe bilden.³⁴⁶

1960 konnte Hrdlicka gemeinsam mit dem befreundeten Fritz Martinz seine erste Ausstellung mit Skulpturen, Gemälden und mehreren grafischen Werken in der Wiener Zedlitzhalle präsentieren, die in ihrer Beharrlichkeit auf Realismus und figurative Darstellungen in einer Zeit der Hochphase der Abstraktion kritisches Aufsehen erregte und beispielsweise sowohl im Umfeld der Malergruppe St. Stephan als auch bei Fritz Wotruba selbst auf Ablehnung stieß.³⁴⁷ Seine durchaus einzelgängerische Gegenpositionen zur kubistisch-abstrakt dominierten Plastik der Nachkriegszeit der 1950er und 1960er Jahre und eine mögliche Alternative zu derselben vertrat Hrdlicka auch in seinem späteren Werk weiterhin.

Von wesentlicher Bedeutung für die österreichische Moderne erwies sich auch die Kunst Herbert Boeckls, die konstant über viele Jahrzehnte hinweg in ihren verschiedenen stilistischen Ausprägungen vom Talent des Künstlers zeugt. Obwohl Boeckls größte Erfolge im Bereich der Malerei vermutlich in erster Linie in die Jahre der Zwischenkriegszeit fallen, finden sich auch im späteren Werk des Künstlers sowohl während der Jahre des 2. Weltkrieges als auch in der Nachkriegszeit maßgebliche Hauptwerke des Künstlers.

Der nicht erfolgte Eintritt Herbert Boeckls in die österreichische Sektion des Art-Club, dessen Gründungsgesprächen von 1947 der Künstler immerhin beiwohnte,³⁴⁸ scheint letztendlich von politischer Natur gewesen zu sein: Boeckl war während der Jahre der NS-Diktatur 1941 in die NSDAP eingetreten und hatte seine Mitgliedschaft nach 1945 trotz Registrierungspflicht nicht

³⁴⁵ Hrdlicka 1971, S. 54.

³⁴⁶ Weidlinger 2010, S. 46.

³⁴⁷ Weidlinger 2010, S. 39.

³⁴⁸ Denk 2003, S. 150.

offengelegt, was 1946 eine Sitzung der Sonderkommission des Bundesministeriums für Unterricht zum Fall Boeckl nach sich zog, die den Maler im Juni 1947 unter anderem wegen seiner unpolitischen Haltung letzten Endes als unbedenklich einstufte.³⁴⁹

Der 1894 in Klagenfurt geborene Boeckl, dem nach Absolvierung des Klagenfurter Realgymnasiums die Aufnahme an der Wiener Akademie der bildenden Künste verwehrt blieb, nahm 1913 erstmals mit Frühwerken an einer Ausstellung des Österreichischen Künstlerbundes teil.³⁵⁰ Nach Ausbruch des 1. Weltkrieges war Boeckl an den Kriegsgefechten beteiligt, konnte jedoch nebenbei Zeichnungen und Gemälde anfertigen und sich sporadisch an weiteren Ausstellungen beteiligen. Ein regelmäßiges Entgelt für seine künstlerischen Arbeiten erhielt Boeckl schließlich ab 1918 durch Abschluss eines Kommissionsvertrages mit dem Wiener Kunsthändler Gustav Nebehay, der bis 1931 bestand.³⁵¹ Nach einer anfänglichen Beschäftigung mit dem Secessionsstil und einer zunehmend expressionistischen Phase gegen Ende des 1. Weltkrieges wandte sich Herbert Boeckl ab den ausgehenden 1920er Jahren einem deutlich offeneren und pastosen Einsatz der Farbe zu, der beispielhaft etwa in Boeckls „*Pariser Selbstbildnis*“ (Abb. 36) von 1923 zum Ausdruck kommt. Nachdrücklich wurde Boeckl ebenso vom Werk Paul Cézannes beeinflusst, dessen Gemälde Boeckl während seiner Parisreise im selben Jahr eingehend studieren konnte und dessen Einfluss sich langfristig in den Landschaftsdarstellungen Boeckls erahnen lässt.

Eine erneute Zäsur in Boeckls Werk vollzog sich nach Mitte der 1920er Jahre, nachdem der Maler seine pastose Malweise der vorherigen Jahre zugunsten eines zunehmenden Realismus mit expressiven Zügen aufgab.³⁵² In den Folgejahren entstanden dabei beachtliche Gemälde wie „*Die Anatomie*“ aus dem Jahr 1931. Mit der Teilnahme an der Brüsseler Weltausstellung von 1935 stieß Boeckls Kunst während der Jahre des Ständestaates nach Erfolgen im Inland auch im internationalen Bereich auf Resonanz,³⁵³ was wiederum Herbert Boeckls Position in Österreich selbst festigte. Mit seiner Berufung an die Wiener Akademie der bildenden Künste als Reaktion auf die Erfolge in Brüssel konnte sich Boeckl als einer von wenigen selbst international erfolgreichen, progressiven Befürwortern einer österreichischen Moderne an der Akademie etablieren, die auch den Auffassungen der ständestaatlichen Kulturpolitik entsprach.³⁵⁴ Während der Jahre des Nationalsozialismus gab Boeckl 1939 die Leitung seiner Meisterschule für Malerei auf, leitete aber durchgehend bis 1964 den Abendakt der Akademie.³⁵⁵ In jenen Jahren arbeitete Boeckl etwa an

³⁴⁹ Rathkolb 2009, S. 219-220.

³⁵⁰ Husslein-Arco / Jesse / Boeckl 2009, S. 401-402.

³⁵¹ Husslein-Arco / Jesse / Boeckl 2009, S. 403.

³⁵² Neudorfer / Boeckl 2009, S. 39.

³⁵³ Boeckl 2009, S. 210.

³⁵⁴ Boeckl 2009, S. 210-211.

³⁵⁵ Husslein-Arco / Jesse / Boeckl 2009, S. 412.

Landschaftsdarstellungen wie der malerischen Ansicht „*Blauer Steinbruch bei St. Margarethen*“ (Abb. 37) von 1938 oder dem koloristischen und bereits abstrakteren „*Erzberg*“ von 1942.

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges kam Herbert Boeckl als einer von wenigen im Inland verbliebenen Proponenten der Moderne eine Schlüsselposition bei der Vermittlung derselben künstlerischen Tendenzen zu, gleichzeitig war Boeckl in seine kurzfristigen Rolle als provisorischer Leiter der Akademie der bildenden Künste bis 1946 etwa durch die Berufung von Fritz Wotruba oder A. P. Gütersloh ins Lehrpersonal am Wiederaufbau der Wiener Kunstszenen nach 1945 mitbeteiligt. Boeckls Spätwerk zeichnet sich wiederum durch eine verstärkte Beschäftigung mit internationalen Ausprägungen der Moderne und insbesondere der abstrakten Kunst aus, ohne sich dabei vollständig von gegenständlichen Vorbildern zu entfernen. Die für Boeckl nicht untypische diskursiv-analytische Auseinandersetzung mit künstlerischen Größen der Abstraktion setzte dabei etwa bei Künstlern wie Wassily Kandinsky, Serge Poliakoff oder Piet Mondrian an, widmete sich aber ebenso dem Kubismus.³⁵⁶ In den Nachkriegsjahren entstanden dabei Gemälde wie der „*Dominikaner*“ (Abb. 38) aus einer ganzen Porträtserie von Dominikanermönchen oder späte Hauptwerke wie die Ausmalung der Engelskapelle des Benediktinerstiftes in Seckau zwischen 1952 und 1960.

Neben den behandelten exemplarischen Fällen, in denen Künstler wie Georg Eisler, Alfred Hrdlicka oder Herbert Boeckl, der wegen seiner vorherigen Mitgliedschaft in der NSDAP seine kurzfristige Rolle als Rektor der Akademie der bildenden Künste eingebüßt hatte, aus verschiedenen Gründen von den kulturpolitischen Vorstellungen der Nachkriegsjahre abwichen, standen einige KünstlerInnen auch wegen Meinungsverschiedenheiten und anderen Differenzen in Opposition zu Künstlerverbänden wie dem Art-Club. Eine derartige oppositionelle Rolle nahm dabei beispielsweise Arnulf Neuwirth ein.

1912 geboren, studierte Neuwirth ab 1930 mit Künstlern wie Rudolf Hausner oder Max Weiler bei Karl Sterrer an der Akademie der bildenden Künste Malerei.³⁵⁷ Neuwirth erhielt ein Stipendium für einen Parisaufenthalt und verbrachte ab 1937 einige Zeit in der französischen Hauptstadt, wo er auf die späteren Begründer der französischen Sektion des internationalen Art-Clubs Greta Freist und Gottfried Goebel traf und sich ausführlich mit der Kunst des Surrealismus auseinandersetzte.³⁵⁸ Während Neuwirths Reisen in Nordafrika entstanden etwa frühe surrealistisch beeinflusste Werke wie die „*Algerische Landschaft*“ (Abb. 39) von 1938. Nach weiteren Reisen wurde Arnulf Neuwirth schließlich 1942 in den Kriegsdienst einberufen, konnte jedoch noch 1945

³⁵⁶ Nagler 2009, S. 262-263.

³⁵⁷ Waissenberger 1967, S. 9-10.

³⁵⁸ Waissenberger 1967, S. 12-13.

nach Wien zurückkehren.³⁵⁹ Nach Kriegsende trat Neuwirth 1947 dem Art-Club als Gründungsmitglied bei, nur um die Künstlervereinigung nach einigen frühen Ausstellungsbeteiligungen wohl wegen des Einflusses von Wotruba und Gütersloh als Lehrende an der Akademie der bildenden Künste auf den Art-Club Ende 1947 bzw. 1948 bereits wieder zu verlassen.³⁶⁰ Aus der gemeinsamen Organisation der „*Ersten Wiener Surrealistischen Ausstellung*“ mit ebenfalls ausgetretenen Künstlern wie Edgar Jené oder Rudolf Pointner im März 1948 lässt sich dabei wohl auf ein orthodoxeres Verständnis des Surrealismus schließen.³⁶¹

1950 schloss sich Arnulf Neuwirth der seit 1946 bestehenden Künstlergruppe „*Der Kreis*“ an, in der sich nach deutlich traditionelleren Anfängen ab den ausgehenden 1950er Jahren auch zunehmend abstrakte Einflüsse durchsetzten, und fungierte von 1950 an bis 1972 schließlich als deren Präsident.³⁶² Gabriela Nagler beschrieb die Künstlervereinigung im Vergleich zur österreichischen Sektion des Art-Club beispielsweise als „beständigere“ Gruppierung, die weitgehend ohne interne Zerwürfnisse auskam, auf der Kehrseite aber kaum richtungsweisende Entwürfe für die Kunst nach 1945 präsentieren konnte.³⁶³ Kristian Sottriffer betonte ebenso die oppositionelle Haltung des „*Kreises*“ gegenüber den als radikal empfundenen modernen Positionen im Art-Club und Neuwirths Ablehnung der gegenstandslosen abstrakten Moderne-Konzeptionen rund um den Künstlerkreis der Galerie St. Stephan.³⁶⁴ Noch im selben Jahr gestaltete Neuwirth Werke wie „*Fenster im Süden*“ (**Abb. 40**), das vor allem durch seine Farbgebung und das Sujet des geöffneten Fensters eine gewisse Ähnlichkeit mit Werken von Henri Matisse aufweist. Die Bilder jener Werkphase um 1950 stehen bei Neuwirth dabei bereits in deutlichem Kontrast zu den Frühwerken, während sich Neuwirths abstrakte Tendenzen erst im Laufe der 1950er Jahre weiterentwickelten und konkretisierten.

An Bedeutung gewann für den Maler auch das Medium der Collage, die Neuwirth gegen Mitte der 1950er Jahre vermehrt in sein Werk integrierte. Inspiration für jene häufig abstrakten Bilder mit Collage-Elementen bezog Neuwirth dabei erneut aus unzähligen unternommenen Reisen,³⁶⁵ als Beispiel dafür kann etwa die Darstellung „*Yucatán*“ (**Abb. 41**) von 1956 gelten, die größtenteils mit Ölfarben in mehreren dominanten Grüntönen sowie schwarzen, braunen und beige Akzenten auf einem Holzgrund festgehalten wurde. Zahlreiche bunte Fäden und Schnüre wurden darüber hinaus Collage-artig in die obersten Farbschichten hineingearbeitet. 1959 zog

³⁵⁹ Denk 2003, S. 154.

³⁶⁰ Denk 2003, S. 142.

³⁶¹ Ebd., S. 142-143.

³⁶² Nagler 1989, S. 30.

³⁶³ Nagler 1989, S. 29-30.

³⁶⁴ Sottriffer 1994, S. 14.

³⁶⁵ Waissenberger 1967, S. 22-23.

Arnulf Neuwirth ins Niederösterreichische Waldviertel,³⁶⁶ dessen Landschaft in den folgenden Jahren zu einem häufig dargestellten Motiv des Malers wurde, während sich Neuwirths Malstil erneut dem gegenständlichen Frühwerk annäherte.

7) Resümee: Rezeptionsgeschichtliche Aspekte, die Nachwirkung des Art-Clubs und die österreichische Nachkriegsmoderne vor dem Hintergrund des Kalten Krieges

Resümierend zeigt sich die Nachkriegsmoderne als eine höchst komplexe Epoche der österreichischen und Wiener Kunstgeschichte, die sich durch ein besonders enges Wechselspiel zwischen historischen und künstlerischen Entwicklungen der Zeit auszeichnet. Noch turbulenter erscheint die kaum festzuhaltende, konkrete Dynamik zwischen sämtlichen Gruppierungen, die die Nachkriegsmoderne als kunst- und kulturgeschichtliche Epoche verkörperten und mitbeeinflussten, darunter neben den zahlreichen Künstlerinnen und Künstlern auch Galeristen, die Professoren der Kunsthochschulen, Museumsleiter, Kulturpolitiker, Journalisten, Kritiker und Kunsthistoriker, alliierte Kulturoffiziere sowie einzelne Förderer oder Organisationen zur Förderung der modernen Kunst.

In institutioneller Hinsicht zeichneten sich die unmittelbaren Nachkriegsjahre vor dem Hintergrund der Alliierten Besatzung – wie im ersten Kapitel gezeigt wurde – in erster Linie durch politische Umschwünge auf gesamtstaatlicher Ebene aus, die eine Reihe von Veränderungen im kulturellen und kulturpolitischen Bereich nach sich zogen. Die wiedererlangte Unabhängigkeit der „restaurierten“ jungen Zweiten Republik sollte im Kulturbereich durch das anfangs erwähnte und lange Zeit konservativ bestimmte Modell der repräsentativen „Kulturnation“ zum Ausdruck gebracht werden, das sowohl auf kulturelle Errungenschaften der Monarchie – etwa im Bereich der darstellenden Kunst – als auch auf die Selbstdarstellung Österreichs im Bereich der bildenden Kunst zur Zeit des Ständestaates zwischen 1934 und 1938 zurückgriff und über mehrere Jahre hinweg von den beiden Koalitionsparteien SPÖ und ÖVP getragen wurde.

Wie bereits erwähnt, waren trotz den von den Alliierten Mächten gestützten Maßnahmen zur Entnazifizierung Konzessionen gegenüber nationalsozialistischen Elementen in den Nachkriegsjahren auch in Österreich nicht die Ausnahme. Wenn auch offiziell zunehmend in die Irrelevanz verdrängt, bestimmte die ablehnende Haltung des ehemaligen NS-Kulturapparates gegenüber der modernen Kunst bis etwa in die 1960er Jahre noch den allgemeinen Diskurs über die Kunst der Moderne mit. Von staatlicher Seite selbst scheint insbesondere in den ersten

³⁶⁶ Denk 2003, S. 154.

unmittelbaren Nachkriegsjahren im Allgemeinen eine ähnlich weitgehend gleichgültige und ablehnende Einstellung gegenüber der modernen Kunst dominiert zu haben, die mit Verspätung in eine bedingte Akzeptanz der klassischen Moderne bzw. in Ansätzen der modernen Kunst der Zwischenkriegszeit umschlug, damalige zeitgenössische Werke der Nachkriegsmoderne jedoch weiterhin größtenteils kritisch betrachtete. Wie ausführlich von Matthias Boeckl behandelt, bildete das ständestaatliche Kulturmodell von 1934 bis 1938, in der gewisse Ausprägungen der Moderne mit Vorbehalten zumindest am Rande zur Geltung kommen konnten, auch den primären Anknüpfungspunkt für die Kulturpolitik der Zweiten Republik, die sich besonders deutlich im Ressort des Unterrichtsministeriums mit ehemaligen Funktionären des Ständestaates wie den Ministern Heinrich Drimmel oder Felix Hurdes widerspiegelte und sich sowohl auf die heimische Museenlandschaft als auch auf die internationale kulturelle Selbstdarstellung Österreichs auswirkte.³⁶⁷ Am Beispiel der Österreichischen Galerie Belvedere zeichnete sich bei der Organisation von Ausstellungen etwa unter der Leitung von Garzarolli-Thurnlackh ab 1947 ein entsprechender Fokus auf die österreichische Kunstlandschaft mit deutlichem Vorrang von Epochen des Barock, Klassizismus oder Historismus ab, während Ausstellungen zur klassischen Moderne und zeitgenössischen Kunst – von den langwierigen Instandsetzungsarbeiten der Kriegsschäden abgesehen – verhältnismäßig spät und hauptsächlich durch Initiativen von Fritz Novotny entstanden.³⁶⁸ Erfolgreiche Ausstellungen zur Moderne wie zu *Van Gogh* (1958), *Gauguin* (1960) oder *Cézanne* (1961) fanden größtenteils erst unter der Leitung von Novotny statt, davor waren nur äußerst seltene Wechsellausstellungen zur zeitgenössischen Kunst Österreichs wie die Ausstellung „*Gegenwart*“ von 1954 mit mehreren Werken von Mitgliedern des sich bereits auflösenden Art-Clubs oder „*Sechs österreichische Künstler der Gegenwart*“ im Jahr 1957 veranstaltet worden, die unter anderem Werke von Maria Lassnig, Joannis Avramidis oder Josef Pillhofer zeigte.³⁶⁹

Mit Blick auf den Einfluss der unterschiedlichen Institutionen bei der Wieder- oder Neuetafelierung der Kunst der Moderne in den Nachkriegsjahren in Österreich stand insbesondere eine verschwindend geringe Anzahl von Galerien im deutlichen Kontrast zu den direkt durch die staatliche Kulturpolitik beeinflussten Museen, welche in den ersten Nachkriegsjahren viel stärker ein offizielles „Österreich-Bild“ zu verkörpern suchten und sich vor allem der internationalen klassischen Moderne und zeitgenössischen Kunst erst langsam annahmten – ein Prozess, der sich nach Kriegsende durch den erst anlaufenden Wiederaufbau Wiens noch zusätzlich verzögerte. Selbst das unter Unterrichtsminister Heinrich Drimmel initiierte und von Werner Hofmann umgesetzte Museum des 20. Jahrhunderts, das schließlich erst 1962 eröffnet wurde, sollte auf

³⁶⁷ Boeckl 1996, S. 36-37.

³⁶⁸ Ziaja 2023, S. 322-323.

³⁶⁹ Ziaja 2023, S. 324.

Wunsch des Unterrichtsministeriums zwar explizit den in der Wiener Museenlandschaft bis dahin nicht berücksichtigten Bereich der zeitgenössischen Kunst abdecken, war dabei aber ursprünglich erneut als eine allein auf die österreichische Gegenwartskunst fokussierte Institution konzipiert worden.³⁷⁰ Unter der Leitung Hofmanns konnte letztendlich dennoch eine internationale Ausstellungs- und Sammlungsstrategie für das Museum des 20. Jahrhunderts durchgesetzt werden, die auch Raum für interdisziplinäre Positionen zu Architektur, Film, Tanz und weiteren Sparten der Kunst bot.³⁷¹

Den weitgehend nach wie vor ungünstigen Voraussetzungen für die Kunst der Moderne nach 1945 und der generellen Ablehnung derselben geschuldet, waren die wenigen österreichischen Proponenten der modernen Kunst in den Nachkriegsjahren gezwungen, die neue österreichische Moderne nach 1945 erst allmählich und – mit Ausnahme der gelegentlichen Mithilfe der Alliierten Kulturinstitutionen – ohne wesentliche Hilfe von außen selbst zu organisieren und zu propagieren. Gerade die Absenz von Institutionen der modernen Kunst und die damit verbundene geringe Wahrnehmbarkeit forderte von den Künstlerinnen und Künstlern neben einem vor allem anfänglich stärkeren kollektiven Auftreten als mehr oder weniger geschlossene Gruppen auch eine verstärkte publizistische Tätigkeit zur größeren Sichtbarkeit. Dieser von Robert Fleck bezeichnete Aspekt der „Selbsthistorisierung“ bzw. die Selbstrezeption der Vertreter der österreichischen Nachkriegsmoderne zeichnet sich am Beispiel des Art-Club besonders deutlich ab.³⁷² In den frühen Nachkriegsjahren erfüllten etwa Kulturzeitschriften wie der von Art-Club-Mitglied Otto Basil herausgegebene „*Plan*“ oder die Zeitschrift „*Surrealistische Publikationen*“ von Edgar Jené und Max Hölzer unter anderem auch diesen Zweck, ferner fanden sich auch mehrere Ankündigungen von Ausstellungen des Art-Clubs und seiner Mitglieder, Rezensionen oder Beiträge zu den neuen Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst in verschiedenen Wochen- und Monatsschriften wie „*Forum*“ oder „*Magnum*“ wieder, die zum Teil von den Künstlern selbst verfasst wurden. Für den kurzfristigen Zeitraum von 1950 bis 1951 erschienen ebenso die „*Mitteilungen des Art Club*“ als offizielle Publikation der Künstlervereinigung, die beispielsweise über interne Belange, das Ausstellungsgeschehen des Art-Clubs oder allgemeiner über Ereignisse und Neuigkeiten im Bereich der bildenden Kunst berichtete.

Neben begleitenden publizistischen Tätigkeiten materialisierte sich die Nachkriegskunstszene vor allem ab den 1950er Jahren zunehmend durch den aktiven Aufbau von ebensolchen Institutionen zur „Absicherung“ der zeitgenössischen modernen Kunst, die zu Kriegsende durch die

³⁷⁰ Floch 2021, S. 366-367.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Fleck 1996, S. 107-109.

weitläufigen Zerstörungen entweder gar nicht oder nur in sehr reduzierter Form existierten – genannt sei in diesem Zusammenhang nochmal das Beispiel der Galerie Würthle. Im Umfeld des Art-Clubs wurden so beispielsweise Galerien wie die „*Galerie Kunst der Gegenwart*“ vom Gründer der österreichischen Sektion des Art-Clubs Gustav Beck gemeinsam mit dem Maler Slavi Soucek 1952 in Salzburg etabliert, während in Wien beispielsweise von Ernst Fuchs die „*Galerie Fuchs*“ ab 1958 oder die „*Galerie im Griechenbeisl*“ von Johann Fruhmann und Christa Hauer ab 1960 ins Leben gerufen wurden. Auch die aus der „*Neuen Galerie*“ hervorgegangene „*Galerie St. Stephan*“ war seit 1954 aktiv und wurde für einige Jahre gemeinsam von Otto Mauer und den Mitgliedern der seit 1956 bestehenden „*Malergruppe St. Stephan*“ programmatisch geleitet. Als langfristig vielleicht einflussreichste österreichische Institution für die Kunst nach 1945 wurde das „*Museum des 20. Jahrhunderts*“ 1962 zu Beginn von Werner Hofmann geleitet, der in den folgenden Jahren als Gründungsdirektor neben der Organisation von zahlreichen Ausstellungen auch zum Aufbau der Sammlung des Museums beitrug, was einen weiteren wesentlichen Aspekt einer „*Institutionalisierung*“ der Kunst nach 1945 darstellt.

In entwicklungsgeschichtlicher wie rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht lassen sich für die österreichische Nachkriegsmoderne zusammenfassend mehrere Schlüsse ziehen. Wie in Kapitel 3 gezeigt wurde, sticht die Kunst nach 1945 in Österreich insbesondere aufgrund der deutlich begrenzten Anknüpfungsmöglichkeiten an die lokale Moderne der Zwischenkriegszeit hervor, die sich durchaus nach der Auffassung Wieland Schmieds als eine „*Zeit der Unentschiedenheit und Zersplitterung, der Stagnation und Orientierungslosigkeit*“³⁷³ charakterisieren lässt. Von den in den 1920er und 1930er Jahren dominanten Kunstrichtungen des Spät- und Postimpressionismus abgesehen, fanden sich etwa zeitgleich die in Deutschland prominentere Neue Sachlichkeit oder die aus Frankreich hervorgegangenen Stile des Kubismus und Surrealismus während der Ersten Republik nur vereinzelt vertreten. Positionen aus den Bereichen des Futurismus, des Verismus oder Kubismus waren darüber hinaus etwa im Wiener Hagenbund präsent, wurden jedoch aufgrund der wirtschaftlich schweren Jahre ab 1929 und den repressiven Zuständen für die moderne Kunst während des Ständestaates und den Jahren der NS-Diktatur zunehmend von der Bildfläche verdrängt und selbst nach 1945 kaum von der jungen Künstlergeneration nachträglich rezipiert.

Die stilistischen Entwicklungen der Wiener Nachkriegsmoderne selbst wurden zuvor in den Kapiteln 4 und 5 vor allem stellvertretend am Beispiel der verschiedenen Gruppierungen in der österreichischen Sektion des internationalen Art-Clubs wegen seines repräsentativen Gesamteindrucks für die Epoche an sich hervorgehoben. Auch wenn die individuellen stilistischen

³⁷³ Schmied 2002, S. 68.

Tendenzen einzelner Künstlerinnen und Künstler dabei nur knapp behandelt wurden, erscheint die methodische Aufarbeitung entlang der stilistischen Lager dennoch sinnvoll. Die unsicheren kulturpolitischen Verhältnisse der frühen Nachkriegszeit widerspiegelnd, verlief die Entwicklung der stilistischen Lager im Art-Club von der Gründung 1947 an von zwei anfänglich noch deutlich homogeneren Gruppierungen – einem surrealistischen und einem „abstrakten“ Lager – über erste Spaltungstendenzen und künstlerische Erfolge zu einem immer weiter differenzierten und individuelleren Verständnis der Beteiligten, was bereits nach wenigen Jahren das Ende der gemeinsamen Ausstellungstätigkeit bedeuten und bald darauf zur endgültigen Auflösung der Künstlervereinigung 1959 führen sollte. Abseits von Interessensverbänden tätige KünstlerInnen wie Georg Eisler oder Alfred Hrdlicka und andere nach 1945 begründete Künstlervereinigungen wie „*Der Kreis*“ standen dagegen überwiegend im Schatten größerer Künstlerverbänden wie dem Art-Club selbst.

Mit Blick auf die Nachwirkung des Art-Clubs erscheint ebenso die Wahrnehmung der Nachkriegsmoderne selbst relevant, was zumindest in Kürze behandelt werden soll. Für die österreichische Nachkriegszeit muss dabei einerseits die Bedeutung jener surrealistischen Sparte im Art-Club betont werden, aus der sich neben der später als „Wiener Schule des phantastischen Realismus“ bezeichneten österreichischen Ausprägung des Surrealismus insbesondere auch die Anfänge des österreichischen „art informel“ aus Ideen wie dem Automatismus entwickeln konnten.

Die surrealistische „Wiener Schule“, die unter der Vielzahl an behandelten stilistischen Positionen der Wiener Nachkriegsmoderne gesondert hervorgehoben werden soll, berief sich rückwirkend auf den in Österreich kaum rezipierten französischen bzw. internationalen Surrealismus, erlangte in den frühen Nachkriegsjahren aber nur bedingte Relevanz. Auf lokaler Ebene stießen frühe Vertreter wie Ernst Fuchs, Arik Brauer, Anton Lehmden, Wolfgang Hutter oder Rudolf Hausner dabei nicht selten auf Ablehnung und Kritik. Eine der wenigen Chancen, auch ein internationales Publikum zu erreichen, ergab sich neben den wenigen Gruppenausstellungen des Art-Clubs im Ausland auch durch die Teilnahme der österreichischen Sektion an den Biennalen der Jahre 1950 und 1954 in Venedig,³⁷⁴ was die verschiedenen stilistischen Entwicklungen seit 1945 nun auch gesammelt in einen internationalen Kontext stellte. Der Beginn einer Hochphase für die ursprünglich kleine Gruppe der surrealistisch beeinflussten „Wiener Phantasten“ lässt sich dann erstmals etwa um den Zeitraum der Ausstellung „*Hausner, Hutter, Leherb, Lehmden*“ festmachen, die um die Jahreswende 1959/60 im Oberen Belvedere gezeigt wurde. Sowohl die wahrscheinlich bedeutendsten lokalen wie internationalen Ausstellungen als auch die vermutlich größte

³⁷⁴ Sharp 2013, S. 280, 294-295.

Anerkennung für die Vertreter der „Wiener Schule“ als Gruppe fielen insbesondere in das Jahrzehnt der 1960er Jahre,³⁷⁵ in denen sich auch der Begriff der „Wiener Schule des phantastischen Realismus“ zunehmend durchsetzte.

Die Wirkung der „Wiener Schule“ auf die österreichische Kunstszene wurde über die Jahrzehnten hinweg unterschiedlich wahrgenommen. Herausragende Bedeutung wurde der „Wiener Schule“ etwa von Gustav René Hocke beigemessen,³⁷⁶ eine Haltung die in den 1960er Jahren anfangs in ähnlicher Weise etwa auch von Wieland Schmied vertreten worden war,³⁷⁷ spätestens in Schmieds Beitrag zur Geschichte der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts in Österreich aber wieder deutlich relativiert wurde.³⁷⁸ Otto Breicha verwies auf die teilweise pathetische Darstellung der „Wiener Schule“ im Inland als eine Konsequenz der internationalen Erfolge, was unter den Opponenten der surrealistischen Kunst negative Reaktionen und harsche Vorwürfe im Sinne einer Art „Staatskunst“ laut werden ließ.³⁷⁹

Die wahrscheinlich markanteste und folgenreichste Innovation unter den künstlerischen Positionen der österreichischen Nachkriegsmoderne fand sich jedoch in der von Fritz Wotruba initiierten Rezeption des Kubismus im Bereich der Plastik, die sich erst mit der nach Kriegsende erfolgten Rückkehr des Künstlers nach Wien und der Auseinandersetzung mit internationalen zeitgenössischen Vorbildern ergab. Wotrubas einflussreiche Stellung lässt sich dabei nicht unwesentlich durch die frühen eigenen Erfolge des Künstlers auf internationaler Bühne in den 1930er Jahren – darunter zahlreiche Beteiligungen an den Biennalen in Venedig – sowie auf die selbst während des Schweizer Exils unterhaltenen internationalen Kontakte im Kunstbereich zurückführen, die Wotrubas Rolle als vielleicht einflussreichster österreichischer Bildhauer der Nachkriegsjahre nach seiner Rückkehr nach Wien begünstigte.

Nicht zuletzt erscheint die in den Unterkapiteln 3.3 und 3.4 angedeutete Thematik einer ideologischen und davon abgeleiteten kulturellen Konfrontation zwischen den Besatzungsmächten und die Auswirkungen derselben im Österreich der Nachkriegszeit als eine bedeutende Dynamik. Die zu Beginn der Besatzungszeit kurzfristig noch kollegial geprägte Stimmung zwischen Frankreich, England, den Vereinigten Staaten sowie der Sowjetunion, die in den Besatzungsjahren

³⁷⁵ Als exemplarische Auswahl von frühen gemeinsamen Ausstellungen der „Wiener Schule“ seien die im Wiener Künstlerhaus veranstaltete Ausstellung „*Surrealismus. Phantastische Malerei der Gegenwart*“ (1962), die Ausstellung „*Alfred Kubin ed i Pittori Fantastici Viennesi*“ in der Galerie „Il Bilico“ 1963 oder die von Wieland Schmied organisierte Wanderausstellung „*Die Wiener Schule des phantastischen Realismus*“, welche 1965 neben der Hannover Kestnergesellschaft auch in Leverkusen, Frankfurt, Berlin, Kassel und weiteren deutschen Städten gezeigt wurde, genannt. Vgl. dazu: Muschik 1976, S. 65-66.

³⁷⁶ Breicha 1990, S. 75.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Schmied 2002, S. 120.

³⁷⁹ Breicha 1990, S. 74.

zwischen 1945 und 1955 jeweils eigene kulturelle Programme verfolgten, verschärfte sich innerhalb weniger Jahre auch in Österreich zu einem deutlichen ideologischen Konflikt, der wie auch in anderen europäischen Staaten zwischen der Sowjetunion einerseits und den westlichen Alliierten andererseits hauptsächlich auf kultureller Basis ausgetragen wurde, um vor allem wiederum politische und wirtschaftliche Ziele durchzusetzen.

Der 1947 erneut ins Leben gerufene österreichische PEN-Club, das literarische Pendant zum Art-Club und wie dieser auch lokaler Zweig einer international ausgerichteten Organisation, entging als plakatives Beispiel den politischen Antagonismen der Jahre des Kalten Krieges nicht, wobei einige Mitglieder der Schriftstellervereinigung – darunter Franz Theodor Csokor, Ernst Fischer oder Otto Basil – ab 1949 sowie verstärkt ab der Ungarn-Krise 1956 mit Vorwürfen der Beschwichtigung und kommunistischer Unterwanderung aus den eigenen Reihen des PEN-Clubs, so etwa von Hans Weigel oder Friedrich Torberg, konfrontiert worden waren.³⁸⁰ Derartige ideologische Grabenkämpfe wurden beispielsweise auch zwischen Torberg und Hilde Spiel, die sich gegenseitig als kommunistische Mitläuferin und umgekehrt als Mitglied des amerikanischen Auslandsgeheimdienstes CIA diskreditierten, bis in die 1970er Jahre ausgetragen.³⁸¹

Im Art-Club selbst scheinen, zumindest der Vereinsgeschichte nach zu urteilen, keine derartigen intensiven politischen Auseinandersetzungen auf Ebene der bildenden Kunst öffentlich geführt worden zu sein, wenn auch mehrere personelle Überschneidungen zwischen den Mitgliedern von PEN- und Art-Club bestanden. Das häufig behandelte Beispiel einer Konfrontation auf Ebene der bildenden Kunst zwischen dem von US-amerikanischer Seite vertretenen abstrakten Expressionismus und dem Sozialistischen Realismus als bevorzugtes stilistisches Ausdrucksmittel der UdSSR erscheint im österreichischen Kontext deutlicher weniger relevant als etwa im Falle des geteilten Deutschlands. Dass die ideologischen Auseinandersetzungen zwischen Sowjetunion und den Vereinigten Staaten bzw. den westlichen Alliierten im Bereich der bildenden Kunst auch für die Wiener Kunstszene zumindest bedingte Relevanz entfalteten, wurde anhand von Gesprächen Gerhard Habartas mit Künstlern wie Georg Eisler, Hans Escher oder Alfred Hrdlicka dokumentiert, die eine verspätete Akzeptanz von Vertretern einer explizit realistischen und sozialkritischen Kunst gegenüber ihrer Kollegen als eine Konsequenz des kulturellen Klimas während des Kalten Krieges bezeugten.³⁸²

Wie bereits in Kapitel 3.4.3 gezeigt wurde, lässt sich der kulturelle Einfluss der Sowjetunion in den Besatzungsjahren im Bereich der bildenden Kunst als eher unbedeutend beschreiben, während auch

³⁸⁰ Schramm / Kloimstein 2017, S. 40-45.

³⁸¹ Ebd., S. 61-65.

³⁸² Habarta 1996, S. 205-208.

im Falle der Kulturagenda der Vereinigten Staaten tatsächlich nur selten Werke des abstrakten Expressionismus in Wien präsentiert wurden, darunter etwa in Ausstellungen wie „*Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart*“ in der Akademie der bildenden Künste 1951 oder im Rahmen der Ausstellung „*Moderne Kunst aus USA*“ in der Wiener Secession 1956. Sinnvoller erscheint die implizierte Konfrontation zwischen Vereinigten Staaten und Sowjetunion in der bildenden Kunst wohl nur als Teilaspekt des übergeordneten Diskurses um die Konkurrenz zwischen abstrakter und figurativer Kunst, der auch in Österreich insbesondere das Jahrzehnt der 1950er Jahre prägte. Die ersten und wohl bedeutendsten Impulse für eine Popularisierung der gegenstandslosen Malerei nach 1945 waren für die österreichische Kunstlandschaft bereits eindeutig durch die Alliierte Ausstellungspolitik und dabei vorrangig durch Bemühungen des Institut Français in Innsbruck gesetzt worden, neben denen die Maßnahmen der übrigen Besatzungsmächte, so auch den späteren Ausstellungsbeiträgen der Vereinigten Staaten mit einigen Werken des abstrakten Expressionismus, zweitrangig wirken mussten. Die Aufnahme der abstrakten bzw. informellen Bildsprache unter den österreichischen KünstlerInnen ergab sich in den frühen Nachkriegsjahren dann vielfach durch gesammelte Eindrücke aus denselben Ausstellungen oder durch die Konfrontation mit der Gegenwartskunst im Ausland, wie etwa im Falle von Maria Lassnig und Arnulf Rainer in Paris.

Einen Höhepunkt an Popularität der abstrakten Kunst setzte Robert Fleck für das Staatsvertragsjahr 1955, zu welchem Zeitpunkt die informelle Kunst als Symbol und Ausdruck einer internationalen Avantgardekunst zunehmend Anerkennung fand.³⁸³ Der Anstieg an Vertretern der abstrakten Stilrichtungen deckt sich auch mit dem Vereinsgeschehen im Art-Club, der in den Jahren zwischen 1950 und 1952 eine Reihe von abstrakten KünstlerInnen als Mitglieder aufnahm,³⁸⁴ jedoch auch schon zu Beginn einige Verfechter der abstrakten Malerei aufweisen konnte. Mit dem allmählichen Niedergang des Art-Clubs gegen 1953/54 wurde die 1954 eröffnete Galerie St. Stephan schließlich zum wichtigsten Aushängeschild für die abstrakte Moderne in Wien.

Für den Erfolg der abstrakten Stilrichtungen in der modernen Kunst nach 1945 scheint ebenso eine weitere Komponente unerlässlich, die vor allem eine zentrale Rolle in Kulturagenda der Vereinigten Staaten während des Kalten Krieges einnehmen sollte. Um eine kulturelle, politische sowie ökonomische Annäherung sowohl von west- als auch osteuropäischen Staaten nach Ende des Zweiten Weltkrieges zu begünstigen, war von US-amerikanischer Seite spätestens gegen Ende der 1940er Jahre eine (kultur-)politische Kampagne mit der zentralen Forderung nach künstlerischer Freiheit instrumentiert worden, die sich gegen die restriktive

³⁸³ Fleck 1982, S. 100.

³⁸⁴ Zu jenen Neuzugängen unter den Künstlerinnen und Künstlern mit einem deutlichen Hang zur Abstraktion dieser Jahre zählen etwa Josef Mikl, Johann Fruhmann, Alois Heidel, Roman Haller, Marica Hopman, Fritz Riedl oder Johanna Schidlo.

kulturelle Agenda der UdSSR – die Kunst des Sozialistischen Realismus mit inbegriffen – richtete, letzten Endes jedoch in erster Linie als Vorwand für eine umfassendere Konfrontation im Namen des Antikommunismus galt. Wie Serge Guilbaut in seiner Studie „*How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*“ festhielt, entwickelte sich der abstrakte Expressionismus dabei unter durchaus schwierigen Voraussetzungen zu einer amerikanischen Kunst der Avantgarde. Eng mit den kunsttheoretischen Diskursen der Zeit verbunden sowie zwangsläufig durch das politische Klima eines aufkommenden, vehementen Antikommunismus in den Vereinigten Staaten ab 1947-1949 geprägt,³⁸⁵ suchten die in vielen Fällen ehemals selbst sozialistisch bzw. marxistisch beeinflussten Künstler neue Wege und Ausdrucksformen, um den Einschränkungen eines zunehmend repressiven und stark politisierten Umfeldes zu entkommen. Individualismus und die für die New York School häufig charakteristische impulsive abstrakte Malweise, gepaart mit einem Hang zu monumentalen Formaten, versprachen für die Künstlerinnen und Künstler in dieser Hinsicht einen möglichen Ausweg aus denselben einengenden Verhältnissen.³⁸⁶ Nach Guilbaut waren im Bereich der bildenden Kunst bereits ab 1948 Werke des abstrakten Expressionismus als stellvertretende Symbole der künstlerischer Freiheit in den Vereinigten Staaten für Propagandazwecke herangezogen und instrumentiert worden,³⁸⁷ während eine Phase der intensiveren kulturellen Auseinandersetzungen im Rahmen des Kalten Krieges ihren Höhenpunkt erst nach 1951 erreichen sollte.³⁸⁸

³⁸⁵ Guilbaut 1983, S. 195-196.

³⁸⁶ Guilbaut 1983, S. 196-200.

³⁸⁷ Ebd., S. 202-203.

³⁸⁸ Ebd., S. 204.

8) Literaturverzeichnis

- Monografien / Sammelbände -

Ammann 1991

Gert Ammann (Hg.), Tirol – Frankreich 1946-1960. Spurensicherung einer Begegnung (Kat. Ausst., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1991), Innsbruck 1991.

Assmann 1991

Peter Assmann, Die französische Kulturpolitik in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg. Das Institut Français in Innsbruck, in: Gert Ammann (Hg.), Tirol – Frankreich 1946-1960. Spurensicherung einer Begegnung (Kat. Ausst., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1991), Innsbruck 1991, S. 25-35.

Assmann / Falschlunger 1991

Peter Assmann / Silvie Falschlunger, Kommentierte Chronologie der Ausstellungen Bildender Kunst des Institut Français in Innsbruck von 1946 bis 1960, in: Gert Ammann (Hg.), Tirol – Frankreich 1946-1960. Spurensicherung einer Begegnung (Kat. Ausst., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1991), Innsbruck 1991, S. 142-148.

Bach 2006

Friedrich Teja Bach, Shaping the beginning. Modern artists and the ancient Eastern Mediterranean. Athen 2006.

Bauer / Borchhardt-Birbaumer 2021

Christian Bauer / Brigitte Borchhardt-Birbaumer (Hg.), Aufbrüche. Künstlerinnen des Art Club, Krems an der Donau / Köln 2021.

Baum 1989

Peter Baum, Johann Fruhmann. 1928-1985, Klagenfurt 1989.

Beer 1995

Siegfried Beer (Hg.), Die „britische“ Steiermark. 1945-1955, Graz 1995.

Bichler 1995

Susanna Bichler (Hg.), Galerie Würthle. Gegründet 1865, Wien 1995.

Boeckl / Nagler 1992

Matthias Boeckl / Gabriele Nagler, Malerei der Widerstände. Wiener Positionen 1945-1955, Wien 1992.

Boeckl 1996

Matthias Boeckl, „Kulturnation Österreich“. Bemerkungen zu ausgewählten Kunstereignissen 1934 bis 1948, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995, Wien 1996, S. 32-42.

Boeckl 2002

Matthias Boeckl, Die Plastik. 1945-1975. Von der Figur zum Ritual, in: Wieland Schmied / Hermann Fillitz, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 6. 20. Jahrhundert, München 2002, S. 210-238.

Boeckl 2009

Matthias Boeckl, Zwischenstufe Realismus. Schicksal eines Stils, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Herbert Boeckl (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2009/2010), Weitra / Wien 2009, S. 205-213.

Borchhardt-Birbaumer / Schantl 2015

Brigitte Borchhardt-Birbaumer / Alexandra Schantl, Kunst ist Ritual, in: Wolfgang Denk, Susanne Wenger. 60 Jahre Afrika. Künstlerin, Priesterin, Abenteurerin, St. Pölten 2015, S. 25-36.

Böhler 2003

Bernhard Böhler, Monsignore Otto Mauer. Ein Leben für Kunst und Kirche, Wien 2003.

Breicha 1981

Otto Breicha, Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs, (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1981), Wien 1981.

Breicha 1984

Otto Breicha, Eisler, ein Maler, in: Georg Eisler, Georg Eisler. Eine Monografie, hg. von Otto Breicha, Frankfurt am Main 1984, S. 11-18.

Breicha 1990

Otto Breicha, Wie ich es sehe, in: Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs / Künstlerhaus (Hg.), Die Phantasten. Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Lehmden, Wien 1990, S. 71-76.

Breicha 1994

Otto Breicha (Hg.), Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlung Rupertinum, Salzburg 1994.

Breicha 1997

Otto Breicha, Anfänge des Informel in Österreich 1949–1954. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer, Graz 1997.

Dankl 1996

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

Dankl 1999

Günther Dankl, Von der Form zur Geisteshaltung. Zu Frankreichs Vorbildrolle für die bildende Kunst in Österreich, in: Thomas Angerer / Jacques Le Rider (Hg.), „Ein Frühling, dem kein Sommer folgte“? Französisch-österreichische Kulturtransfers seit 1945, Wien (u. a.) 1999, S. 195-204.

Denk 2003

Wolfgang Denk, Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Krems an der Donau 2003.

Diemer 1969

Karl Diemer, Figur. Wiener Naturalisten, Wien 1969.

Denk 2015

Wolfgang Denk, Susanne Wenger. 60 Jahre Afrika. Künstlerin, Priesterin, Abenteurerin, St. Pölten 2015.

Ecker 2010

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

Eisler 1984

Georg Eisler, Georg Eisler. Eine Monografie, hg. von Otto Breicha, Frankfurt am Main 1984.

Eisterer 1991

Klaus Eisterer, Die französische Besatzung in Tirol 1945-1955, in: Gert Ammann (Hg.), Tirol – Frankreich 1946-1960. Spurensicherung einer Begegnung (Kat. Ausst., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1991), Innsbruck 1991, S. 108-121.

Falschlunger 1991

Silvie Falschlunger, Kommentar zu den Veranstaltungsaktivitäten des Institut Français 1946 bis 1960, in: Gert Ammann (Hg.), Tirol – Frankreich 1946-1960. Spurensicherung einer Begegnung (Kat. Ausst., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1991), Innsbruck 1991, S. 133-136.

Feichtinger 1998

Johannes Feichtinger, Zur Kulturpolitik der Besatzungsmacht Großbritannien in Österreich, in: Alfred Ableitinger / Eduard G. Staudinger (Hg.), Österreich unter alliierter Besatzung 1945-1955, Wien (u. a.) 1998, S. 495-529.

Feichtinger / Staudinger 1995

Johannes Feichtinger / Eduard G. Staudinger, Aspekte des kulturellen Wiederaufbaus in der Steiermark zwischen Kooperation und Kontrolle, in: Siegfried Beer (Hg.), Die „britische“ Steiermark. 1945-1955, Graz 1995, S. 499-527.

Fleck 1982

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

Fleck 1996a

Robert Fleck, Kunst in einer Zeit der Restauration. Die Rekonstruktion einer Szene moderner Kunst in der österreichischen Nachkriegszeit, in: Wolfgang Kos / Georg Rigele (Hg.), Inventur 45 / 55. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik, Wien 1996, S. 441-471.

Fleck 1996b

Robert Fleck, Zur "Überwindung der Malerei" in der Malerei und medialen Kunst in Österreich seit 1945, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995, Wien 1996, S. 106-116.

Floch 2021

Veronika Floch, Reflecting the American Cultural Canon. Vienna's Museum of the Twentieth Century in the Context of Westernization Discourses, in: Siegfried Beer / Waldemar Zacharasiewicz (Hg.), Cultural politics, transfer, and propaganda. Mediated narratives and images in Austrian-American relations, Wien 2021, S. 347-372.

Fuchs 1977

Ernst Fuchs, Fuchs über Ernst Fuchs. Bilder und Zeichnungen von 1945-1976, hg. von Richard P. Hartmann, München (u. a.) 1977.

Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs / Künstlerhaus 1990

Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs / Künstlerhaus (Hg.), Die Phantasten. Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Lehmden, Wien 1990.

Guilbaut 1983

Serge Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War, Chicago 1983.

Habarta 1996

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

Habarta 2011

Gerhard Habarta, Phantastenmuseum Wien. Katalog der Eröffnungs-Ausstellung, Wien 2011.

Haider 2003

Friedrich Haider, Ernst Fuchs. Zeichnungen und Graphik aus der frühen Schaffensperiode mit Hinweisen auf die Malerei. 1942-1959, Wien 2003.

Hilger 2010

Wolfgang Hilger, Engagement für das Mittelmaß. Oder: Wie Gutgemeintes dem Neuen im Wege steht, in: Berthold Ecker / Wolfgang Hilger (Hg.), Die fünfziger Jahre. Kunst und Kunstverständnis in Wien, Wien 2010, S. 25-34.

Hofmann 1965

Werner Hofmann, Das Museum des 20. Jahrhunderts in Wien. Architekt Prof. Karl Schwanzer, in: Das Werk. Architektur und Kunst, Band 52, Heft 6, 1965, S. 222-227.

Holländer 1985

Hans Holländer, Rudolf Hausner. Werkmonographie, Offenbach am Main, 1985.

Holzschuh / Plakolm-Forsthuber 2021

Ingrid Holzschuh / Sabine Plakolm-Forsthuber, Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien. Die Reichskammer der bildenden Künste, Basel / Berlin 2021.

Hrdlicka 1971

Alfred Hrdlicka, Alfred Hrdlicka, München 1971.

Husslein-Arco 2009

Agnes Husslein-Arco (Hg.), Herbert Boeckl (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2009/2010), Weitra / Wien 2009.

Husslein-Arco / Jesse / Boeckl 2009

Agnes Husslein-Arco / Kerstin Jesse / Matthias Boeckl, Daten zu Leben, Werk und historischem Kontext, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Herbert Boeckl (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2009/2010), Weitra / Wien 2009, S. 401-431.

Husslein-Arco / Weidlinger 2010

Agnes Husslein-Arco / Alfred Weidlinger, Alfred Hrdlicka. Schonungslos, Wien 2010.

Jene / Hölzer 1950

Edgar Jene / Max Hölzer, Surrealistische Publikationen, Klagenfurt 1950.

Jesse 2021

Kerstin Jesse, Frühe Abstraktion im Art Club. Die Künstlerinnen mit Fokus auf Marcia Hopman, in: Christian Bauer / Brigitte Borchardt-Birbaumer (Hg.), Aufbrüche. Künstlerinnen des Art Club, Krems an der Donau / Köln 2021, S. 119-149.

Klamper 1990

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

Knapp 2005

Marion Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Frankfurt am Main 2005.

Lettner 2017

Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017.

Lindner 1983

Dolf Lindner, Wolfgang Hutter. Werkverzeichnis. Mit Texten des Künstlers und einem Nachwort von Dolf Lindner, Dortmund 1983.

Manhart / Weis 1995

Sylvia Mahart / Yvonne Esther Weis, Ausstellungen 1920-1995, in: Susanna Bichler (Hg.), Galerie Würthle. Gegründet 1865, Wien 1995, S. 54-77.

Mrazek 1990

Wilhelm Mrazek, Malerei zwischen Traum und Wirklichkeit, in: Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs / Künstlerhaus (Hg.), Die Phantasten. Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Lehmden, Wien 1990, S. 18-22.

Muschik 1976

Johann Muschik, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, Wien 1976.

Nagler 2000

Gabriela Nagler, Im Zeichen der Präzision, in: Marianne da Ros (Hg.), !Strenge Kammer? Geometrische Abstraktion in der Wiener Kunst, Wien 2000, S. 4-7.

Nagler 2009

Gabriela Nagler, „Ein der Atomzertrümmerung parallel gehender künstlerischer Vorgang“. Boeckls Entwicklung ab 1945, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Herbert Boeckl (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2009/2010), Weitra / Wien 2009, S. 259-267.

Natter 1993

Tobias Natter, Der Hagenbund. Zur Stellung einer Wiener Künstlervereinigung, in: Wieland Schmied (Hg.), Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1939, Wien 1993, S. 9-27.

Natter 1994

Tobias Natter (Hg.), aufBrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1994/95), Wien 1994.

Natter 2005

Tobias Natter, Wohin Gehst Du? Das Jahr 1955 und die österreichische Kunst, in: Günter Dürriegl (Hg.), Das neue Österreich, Wien 2005, S. 181-191.

Neudorfer / Boeckl 2009

Stephanie Neudorfer / Matthias Boeckl, Phasenverschiebungen. Zäsuren und Brüche im Werk Herbert Boeckls, ihr Verlauf, ihre Stellung und ihr Kontext, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Herbert Boeckl (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2009/2010), Weitra / Wien 2009, S. 33-43.

Oberhuber 1995

Oswald Oberhuber, Galerie Würthle. Ein Beispiel, in: Susanna Bichler (Hg.), Galerie Würthle. Gegründet 1865, Wien 1995, S. 38-41.

Ortner 2021

Johanna Ortner, Die grosse Form finden. Maria Lassnig tangiert den Art Club, in: Christian Bauer / Brigitte Borchhardt-Birbaumer (Hg.), Aufbrüche. Künstlerinnen des Art Club, Krems an der Donau / Köln 2021, S. 77-88.

Peithner-Lichtenfels 1995

Bernhard Peithner-Lichtenfels, Gustav Kurt Beck, Wien 1995.

Plakolm-Forsthuber 2023

Sabine Plakolm-Forsthuber, Die NS-Kunstpolitik in der Gaustadt Wien, in: Stella Rollig / Christian Huemer (Hg.), Das Belvedere. 300 Jahre Ort der Kunst, Berlin / Wien 2023, S. 258-266.

Rásky / Wolf-Perez 1995

Béla Rásky / Edith Wolf-Perez, Kulturpolitik und Kulturadministration in Europa. 42 Einblicke, Wien 1995.

Rathkolb 2009

Oliver Rathkolb, Herbert Boeckl. Ein Moderner zwischen den Zeiten. Zeithistorische Anmerkungen zu den Wechselwirkungen zwischen Politik und Kunst im 20. Jahrhundert, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Herbert Boeckl (Kat. Ausst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2009/2010), Weitra / Wien 2009, S. 215-221.

Rauchensteiner 1985

Manfried Rauchensteiner, Der Sonderfall. Die Besatzungszeit in Österreich 1945 bis 1955, hg. vom Heeresgeschichtlichen Museum / Militärwissenschaftliches Institut, Graz 1985.

Rohsmann 1996

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

Ros 2000

Marianne da Ros (Hg.), !Strenge Kammer? Geometrische Abstraktion in der Wiener Kunst, Wien 2000.

Sandner 1983

Margit Sandner, Die französisch-österreichischen Beziehungen während der Besatzungszeit von 1947 bis 1955, Wien 1983.

Saunders 2013

Frances Stonor Saunders, The cultural cold war. The CIA and the world of arts and letters, New York 2013.

Scheufele / Schurian 1990

Theodor Scheufele / Walter Schurian, Die fünf Phantasten aus Wien. Eine Chronologie, in: Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs / Künstlerhaus (Hg.), Die Phantasten. Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Lehmden, Wien 1990, S. 33-70.

Schmied / Fillitz 2002

Wieland Schmied / Hermann Fillitz, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 6. 20. Jahrhundert, München 2002.

Schmied 1990

Wieland Schmied, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, in: Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs / Künstlerhaus (Hg.), Die Phantasten. Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Lehmden, Wien 1990, S. 15.

Schmied 2002

Wieland Schmied, Die Zwischenkriegszeit, in: Wieland Schmied / Hermann Fillitz, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 6. 20. Jahrhundert, München 2002, S. 68-112.

Schmied 2009

Wieland Schmied, Hundertwasser. 1928-2000. Persönlichkeit, Leben, Werk, Köln 2009.

Schramm / Kloimstein 2017

Ingrid Schramm / Doris Kloimstein, G'schichten aus dem PEN-Club. 70 Jahre Österreichischer PEN-Club von der Reorganisation 1947 bis heute, Wien 2017.

Schurian 1990

Walter Schurian, Die Phantasten, in: Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs / Künstlerhaus (Hg.), Die Phantasten. Brauer, Fuchs, Hausner, Hutter, Lehmden, Wien 1990, S. 11-14.

Sharp 2013

Jasper Sharp (Hg.), Österreich und die Biennale Venedig. 1895-2013, Nürnberg 2013.

Sottriffer 1981

Kristian Sottriffer, Wander Bertoni. Das plastische Werk 1945 bis 1980, Wien 1981.

Sottriffer 1994

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

Üner 2022

Stefan Üner, Der Hagenbund. Die alternative Moderne, in: Hans-Peter Wipplinger, Hagenbund. Von der gemäßigten zur radikalen Moderne, Köln / Bad Vöslau 2022, S. 10-35.

Voggeneder 2011

Elisabeth Voggeneder, Boeckl, Brus und Bauer treffen Beuys, Rauschenberg und Weiner. Aspekte österreichischer Positionen im Kontext internationaler Tendenzen. Eine Skizze, in: Berthold Ecker / Wolfgang Hilger (Hg.), Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne, Wien (u. a.) 2011, S. 59-72.

Wagner 1991

Manfred Wagner, Kultur und Politik. Politik und Kunst, Wien 1991.

Wagnleitner 1991

Reinhold Wagnleitner, Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg, Wien 1991.

Waissenberger 1967

Robert Waissenberger, Arnulf Neuwirth. Malerei und Collage, Wien 1967.

Weidlinger 2010

Alfred Weidlinger, Alfred Hrdlicka – Parallelwelten. Biografische Notizen 1928-1964, in: Agnes Husslein-Arco / Alfred Weidlinger, Alfred Hrdlicka. Schonungslos, Wien 2010, S. 11-56.

Werkner 1996

Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995, Wien 1996.

Ziaja 2023

Luisa Ziaja, Auf der Suche nach (einem Ort) der zeitgenössischen Kunst. Zur programmatischen Entwicklung von 1945 bis in die Gegenwart, in: Stella Rollig / Christian Huemer (Hg.), Das Belvedere. 300 Jahre Ort der Kunst, Berlin / Wien 2023, S. 320-335.

- Hochschulschriften -**Felke 2016**

Catharina Felke, Die Kunstkritik in der Wiener Nachkriegspresse von 1945 bis 1950, Diss. Universität Wien, Wien 2016.

Kraus 2008

Michael Kraus, „Kultura“. Der Einfluss der sowjetischen Besatzung auf die österreichische Kultur 1945-1955, Diss. Universität Wien, Wien 2008.

Lehner 2011

Isabella Lehner, Anglo-Austrian Cultural Relations between 1944 and 1955. Influences, Cooperation and Conflicts, Diss. Universität Wien, Wien 2011.

Matulik 2005

Sigrid Matulik, Die Rezeption der internationalen Moderne in der bildenden Kunst in Österreich 1945 bis 1955 und die Bedeutung der Alliierten Kulturpolitik, Diss. Universität Wien, Wien 2005.

Nagler 1989

Gabriela Nagler, Der Weg zur abstrakten Malerei in Österreich 1945-1955, Diss. Universität Wien, Wien 1989.

Starlinger 1993

Elisabeth Starlinger, Aspekte französischer Kulturpolitik in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg. 1945-1948, Diss. Universität Wien, Wien 1993.

- Ausstellungskataloge -**Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste 1946**

Akademie der bildenden Künste / Tate Gallery London, Moderne britische Bilder aus der Tate Gallery (Kat. Ausst. Tate Gallery, Akademie der bildenden Künste 1946), Wien 1946.

Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste 1951

Akademie der bildenden Künste, Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart (Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste, Wien 1951), Wien 1951.

Kat. Ausst. Galerie Nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder 2023

Galerie nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder, Grünangergasse 1. Otto Kallir und die Neue Galerie in zeithistorischen Dokumenten 1923-1954 (Kat. Ausst. Galerie nächst St. Stephan / Rosemarie Schwarzwälder, Wien 2023-24) Wien 2023.

Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst 1954

Museum für angewandte Kunst / US-Information Service, Peintres naïfs. Amerikanische Volkskunst von 1670 bis heute (Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst, Wien 1954), Wien 1954.

Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum Wien 1946

Staatliches Kunstgewerbemuseum, Paris à Vienne. Paris à Vienne. 250 Artistes du Salon D'Automne (Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946.

Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum Wien 1947a

Staatliches Kunstgewerbemuseum, Meister der modernen französischen Malerei (Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947.

Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum Wien 1947b

Staatliches Kunstgewerbemuseum / Komitee für Kunstangelegenheiten beim Ministerrat der Sowjetunion, Ausstellung Sowjetischer Malerei (Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947.

Kat. Ausst. Wiener Secession 1950

Wiener Secession / Art Club. Internationaler unabhängiger Künstlerverband Österreich, Internationale Ausstellung (Kat. Ausst. Internationaler Art-Club, Wiener Secession 1950), Wien 1950.

Kat. Ausst. Wiener Secession 1956

Wiener Secession, Moderne Kunst aus USA. Aus den Sammlungen des Museum of Modern Art (Kat. Ausst. Wiener Secession, Wien 1956), Wien 1956.

- Archivmaterialien -

Nachlass Viktor Matejka (Bestand Wienbibliothek im Rathaus)

Viktor Matejka, „Britische Ausstellungen in Wien“ (undatiert), in: Nachlass Viktor Matejka, BOX 29/ZPH 830: Werke, Lebensdokumente, Sammlungen; Arbeitsmappe zu verschiedenen Themen (Zürichausstellung 1946 – Bildende Kunst 47/49 (1 von 8); Umschlag: Englandreise (1 von 3).

- Lexika -

Hackenschmidt 2019

Sebastian Hackenschmidt, Primitivismus, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe (Sonderausgabe), Stuttgart 2019², S. 357-360.

9) Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Hans Holländer, Rudolf Hausner. Werkmonographie, Offenbach am Main 1985, S. 32, WZ. 3.

Abb. 2: Hans Holländer, Rudolf Hausner. Werkmonographie, Offenbach am Main 1985, S. 46.

Abb. 3: Wolfgang Denk, Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945 (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, Krems 2003), Krems 2003, S. 80.

Abb. 4: Hans Holländer, Rudolf Hausner. Werkmonographie, Offenbach am Main 1985, S. 79, WZ. 21.

Abb. 5: Friedrich Haider (Hg.), Ernst Fuchs. Zeichnungen und Graphik aus der frühen Schaffensperiode mit Hinweisen auf die Malerei. 1942-1959, Wien 2003, S. 81.

Abb. 6: Friedrich Haider (Hg.), Ernst Fuchs. Zeichnungen und Graphik aus der frühen Schaffensperiode mit Hinweisen auf die Malerei. 1942-1959, Wien 2003, S. 246.

Abb. 7: Wolfgang Denk, Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945 (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, Krems 2003), Krems 2003, S. 70.

Abb. 8: Friedrich Haider (Hg.), Ernst Fuchs. Zeichnungen und Graphik aus der frühen Schaffensperiode mit Hinweisen auf die Malerei. 1942 - 1959, Wien 2003, S. 198.

Abb. 9: Wolfgang Denk, Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945 (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, Krems an der Donau 2003), Krems an der Donau 2003, S. 25.

Abb. 10: Wolfgang Denk, Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945 (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, Krems an der Donau 2003), Krems an der Donau 2003, S. 26.

Abb. 11: Peter Baum, Johann Fruhmann. 1928-1985 (Kat. Ausst., Leopold Museum Wien 2005; Museum Moderner Kunst Kärnten Klagenfurt 2006), Krems 2005, S. 47.

Abb. 12: Peter Baum, Johann Fruhmann. 1928-1985 (Kat. Ausst., Leopold Museum Wien 2005; Museum Moderner Kunst Kärnten Klagenfurt 2006), Krems 2005, S. 62.

Abb. 13: Peter Baum, Johann Fruhmann. 1928-1985 (Kat. Ausst., Leopold Museum Wien 2005; Museum Moderner Kunst Kärnten Klagenfurt 2006), Krems 2005, S. 75.

Abb. 14: Kristian Sottriffer, Wander Bertoni. Das plastische Werk 1945 bis 1980, Wien 1981, S. 47, Abb. 6.

Abb. 15: Wolfgang Denk, Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945 (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, Krems an der Donau 2003), Krems an der Donau 2003, S. 29.

Abb. 16: Kristian Sottriffer, Wander Bertoni. Das plastische Werk 1945 bis 1980, Wien 1981, S. 75, Abb. 36.

Abb. 17: Wolfgang Denk, Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945 (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, Krems an der Donau 2003), Krems an der Donau 2003, S. 30.

- Abb. 18:** Wolfgang Denk, Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945 (Kat. Ausst., Kunsthalle, Krems 2003), Krems 2003, S. 98 (obere Abbildung).
- Abb. 19:** Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig (Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst, Wien 1985; Kunstmuseum, Düsseldorf 1985; Kunsthalle, Nürnberg 1985; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1985), Klagenfurt 1985, S. 28.
- Abb. 20:** Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig (Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst, Wien 1985; Kunstmuseum, Düsseldorf 1985; Kunsthalle, Nürnberg 1985; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1985), Klagenfurt 1985, S. 30 (obere Abbildung).
- Abb. 21:** Julia Friedrich (Hg.), Maria Lassnig. Im Möglichkeitsspiegel. Aquarelle und Zeichnungen von 1947 bis heute (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln 2009), Ostfildern 2009, S. 85.
- Abb. 22:** Wolfgang Denk (Hg.), Susanne Wenger. 60 Jahre Afrika. Künstlerin, Priesterin, Abenteurerin, St. Pölten 2015, S. 61.
- Abb. 23:** Wolfgang Denk (Hg.), Susanne Wenger. 60 Jahre Afrika. Künstlerin, Priesterin, Abenteurerin, St. Pölten 2015, S. 48.
- Abb. 24:** Wolfgang Denk (Hg.), Susanne Wenger. 60 Jahre Afrika. Künstlerin, Priesterin, Abenteurerin, St. Pölten 2015, S. 19.
- Abb. 25:** Landessammlungen Niederösterreich, Online-Sammlung, Inventarnr.: KS-20209 (15.2.2025), URL: <https://online.landessammlungen-noe.at/objects/1112801>
- Abb. 26:** Landessammlungen Niederösterreich, Online-Sammlung, Inventarnr.: KS-10561 (15.2.2025), URL: <https://online.landessammlungen-noe.at/objects/49660>
- Abb. 27:** Wieland Schmied, Hundertwasser 1928-2000. Persönlichkeit, Leben, Werk, Köln 2009, S. 161, Abb. 97.
- Abb. 28:** Wieland Schmied, Hundertwasser 1928 - 2000. Persönlichkeit, Leben, Werk, Köln 2009, S. 10, Abb. 117.
- Abb. 29:** Wieland Schmied, Hundertwasser 1928 - 2000. Persönlichkeit, Leben, Werk, Köln 2009, S. 106, Abb. 224.
- Abb. 30:** Österreichische Galerie Belvedere, Online-Sammlung, Inventarnr.: 9699 (15.2.2025), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/12373/selbstportrat-mit-staffelei-und-katze>
- Abb. 31:** Otto Breicha (Hg.), Georg Eisler. Eine Monographie, Frankfurt a. Main 1984, S. 28.
- Abb. 32:** Österreichische Galerie Belvedere, Online-Sammlung, Inventarnr.: Lg 549 (15.2.2025), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/9048/sitzender-akt>
- Abb. 33:** Alfred Hrdlicka, Alfred Hrdlicka, München 1971, S. 59.
- Abb. 34:** Österreichische Galerie Belvedere, Online-Sammlung, Inventarnr.: Lg 762 (15.2.2025), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/9244/torso-eines-stehenden-junglings>

Abb. 35: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Online-Sammlung, Inventarnr.: P 20/0 (15.2.2025), URL: <https://www.mumok.at/onlinesammlung/detail/gekreuzigter-426>

Abb. 36: Österreichische Galerie Belvedere, Online-Sammlung, Inventarnr.: 2443 (15.2.2025), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/8243/pariser-selbstbildnis>

Abb. 37: Österreichische Galerie Belvedere, Online-Sammlung, Inventarnr.: 3845 (15.2.2025), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2639/blauer-steinbruch-bei-st-margarethen>

Abb. 38: Österreichische Galerie Belvedere, Online-Sammlung, Inventarnr.: 10972 (15.2.2025), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/16271/dominikaner>

Abb. 39: Österreichische Galerie Belvedere, Online-Sammlung, Inventarnr.: Lg 889 (15.2.2025), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/9351/algerische-landschaft>

Abb. 40: Wolfgang Denk, Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945 (Kat. Ausst., Kunsthalle, Krems 2003), Krems 2003, S. 111.

Abb. 41: Robert Waissenberger, Arnulf Neuwirth. Malerei und Collage, Wien 1967, Abb. 9 (keine Seitenangabe im Abbildungsteil).

10) Abbildungen



Abb. 1: *Rudolf Hausner*, Selbstporträt mit blauem Hut, Öl auf Holz, 1936.



Abb. 2: *Rudolf Hausner*, Aporisches Ballett, Öl auf Hartfaser, 1946.



Abb. 3: *Rudolf Hausner, Die Arche des Odysseus, Öl / Tempera auf Holz, 1953-56.*

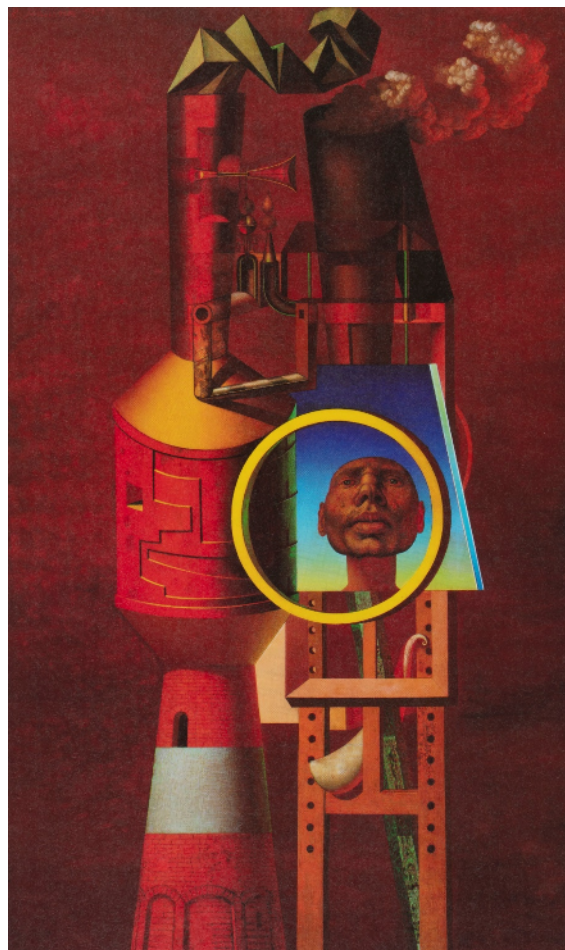


Abb. 4: *Rudolf Hausner, Adam nach dem Sündenfall I, Öl / Tempera auf Holz, 1956.*



Abb. 5: *Ernst Fuchs*, *Die Stadt I* (aus dem Zyklus „Die Stadt“), Bleistift auf Papier, 1946.



Abb. 6: *Ernst Fuchs*, *St. Georg der Drachentöter*, Tusche- und Pinselzeichnung auf Papier, 1955.



Abb. 7: Ernst Fuchs, Psalm 69, Öl und Tempera auf Holz, 1949-60.



Abb. 8: *Ernst Fuchs*, *Der Triumph Christi*, Bleistift auf Leinwand, 1962-65.



Abb. 9: *Gustav Kurt Beck*, *Stilleben. Tisch mit Blumen und Zitronen*, Öl auf Leinwand, 1952.

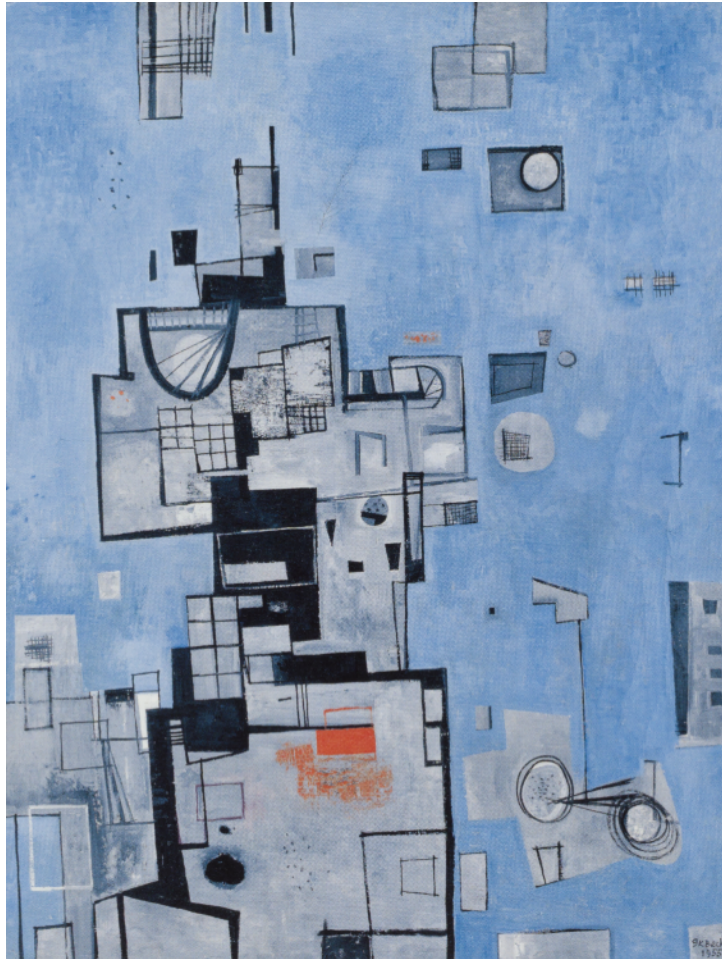


Abb. 10: *Gustav Kurt Beck*, *Kleine Stadt*, Öl auf Leinwand, 1955.



Abb. 11: *Johann Fruhmann*, *Konstruktion auf schwarzem Grund*, Öl auf Gipsgrund 1952.



Abb. 12: *Johann Fruhmann*, *Komposition (WV 1040)*, Öl auf Jute 1955.



Abb. 13: *Johann Fruhmann*, *Impression Nr. 2 (WV 1078)*, Öl auf Leinwand, 1957.

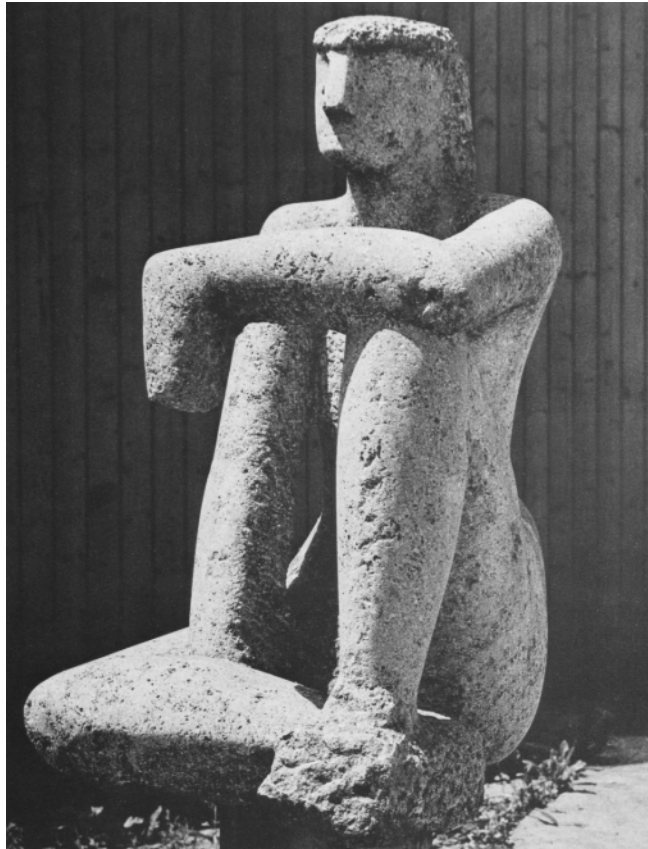


Abb. 14: *Wander Bortoni*, Sitzende Figur, Kalkstein, 1947-1948.



Abb. 15: *Wander Bortoni*, Concerto, Holz, 1950.



Abb. 16: *Walter Bortoni*, *Das Kreuz*, Holz, 1953.



Abb. 17: *Walter Bortoni*, *Das doppelte D*, polychromiertes Polyester, 1955.

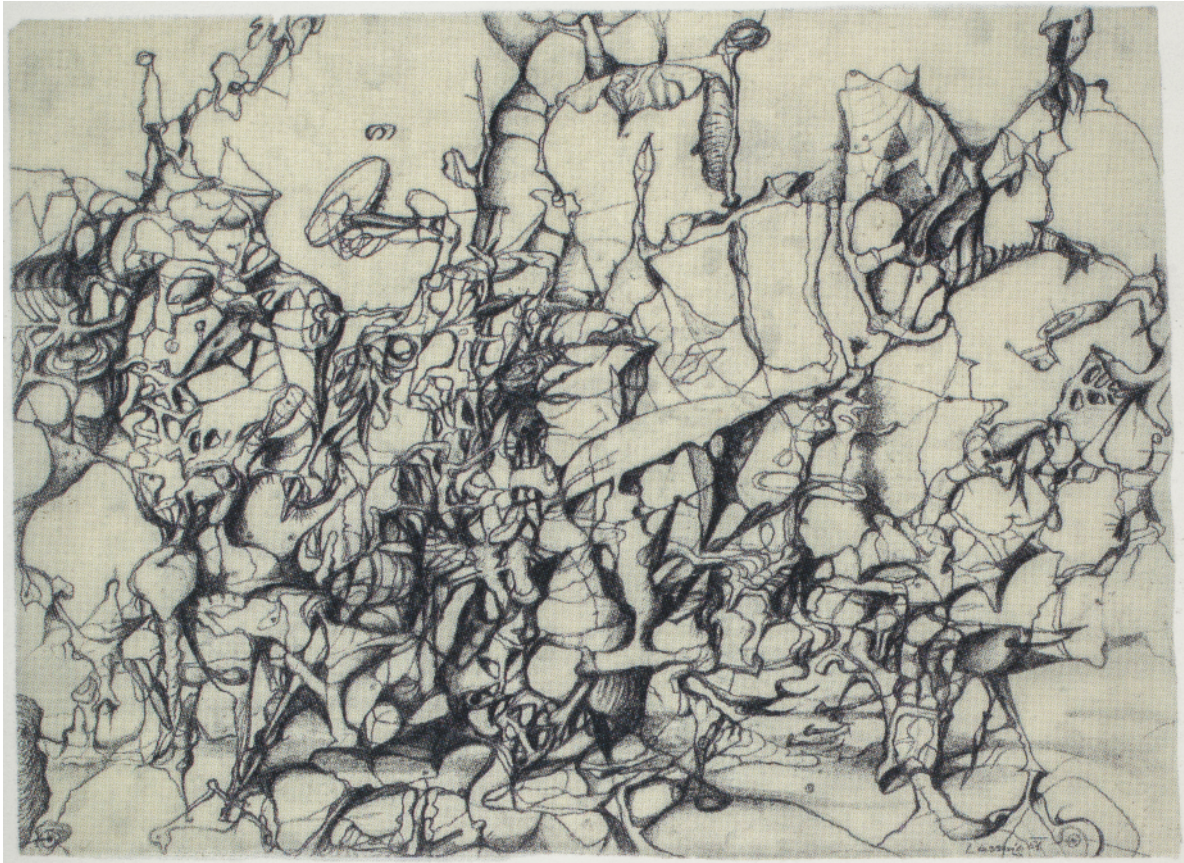


Abb. 18: *Maria Lassnig, Die Exkremente des Kolibri, Bleistift auf Papier, 1951.*

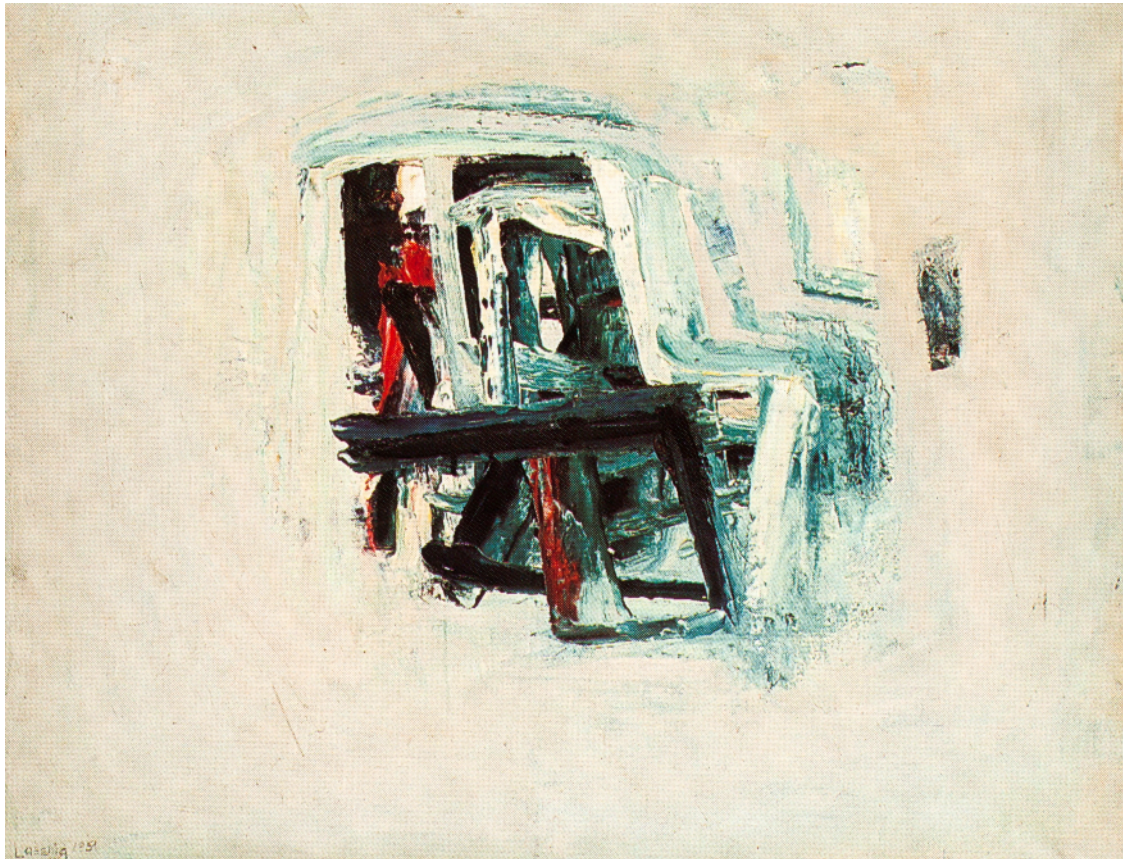


Abb. 19: *Maria Lassnig, Informel I, Öl auf Leinwand, 1951-53.*

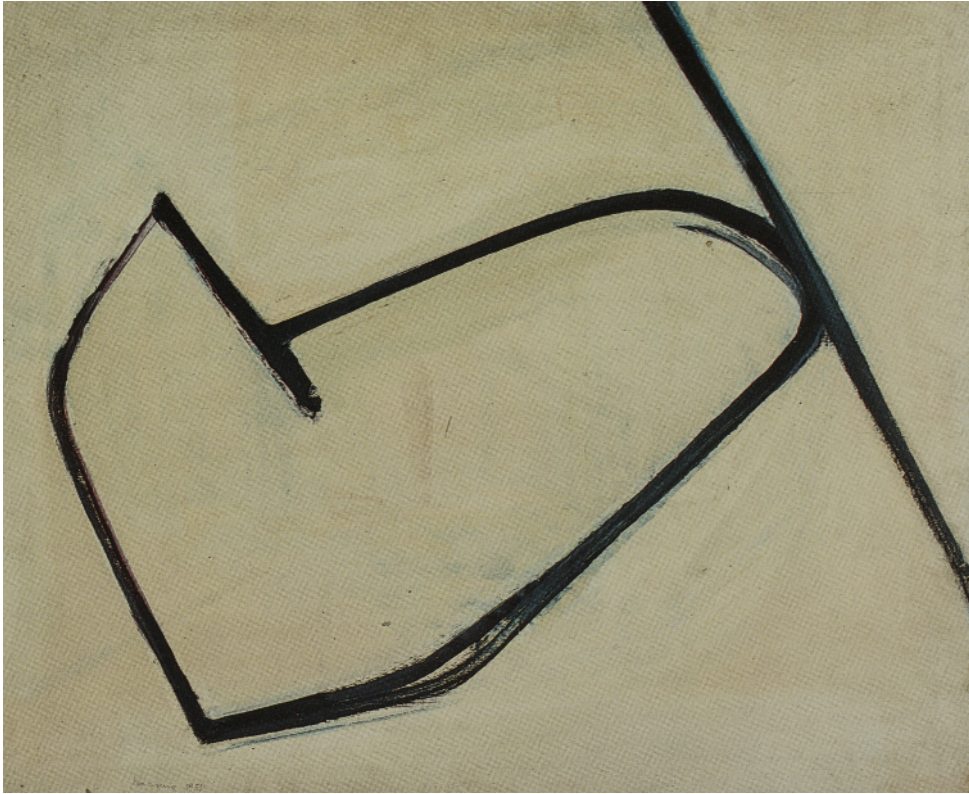


Abb. 20: *Maria Lassnig*, Kinderwagenform, 1951-1952.



Abb. 21: *Maria Lassnig*, Nabelselbstporträt, Gouache, 1958.



Abb. 22: *Susanne Wenger*, Traumgesichte. Rote Wölfe, Buntstiftzeichnung, 1943/44.



Abb. 23: *Susanne Wenger*, Die Vögel sind nicht eingeladen, Öl auf Leinwand, 1947.



Abb. 24: *Susanne Wenger, Yemoja, Batik, 1958.*



Abb. 25: *Maria Biljan-Bilger, Maske, Terrakotta (engobiert), nach 1945.*



Abb. 26: *Maria Biljan-Bilger*, Afrikanerin mit Kind, Steinzeug (engobiert), um 1960.



Abb. 27: *Friedensreich Hundertwasser* / *René Brô*, Der wunderbare Fischfang, Mischtechnik auf Holzfaser, 1950.



Abb. 28: *Friedensreich Hundertwasser*, Gelbe Schiffe – Das Meer von Tunis und Taormina, Aquarell, 1951.

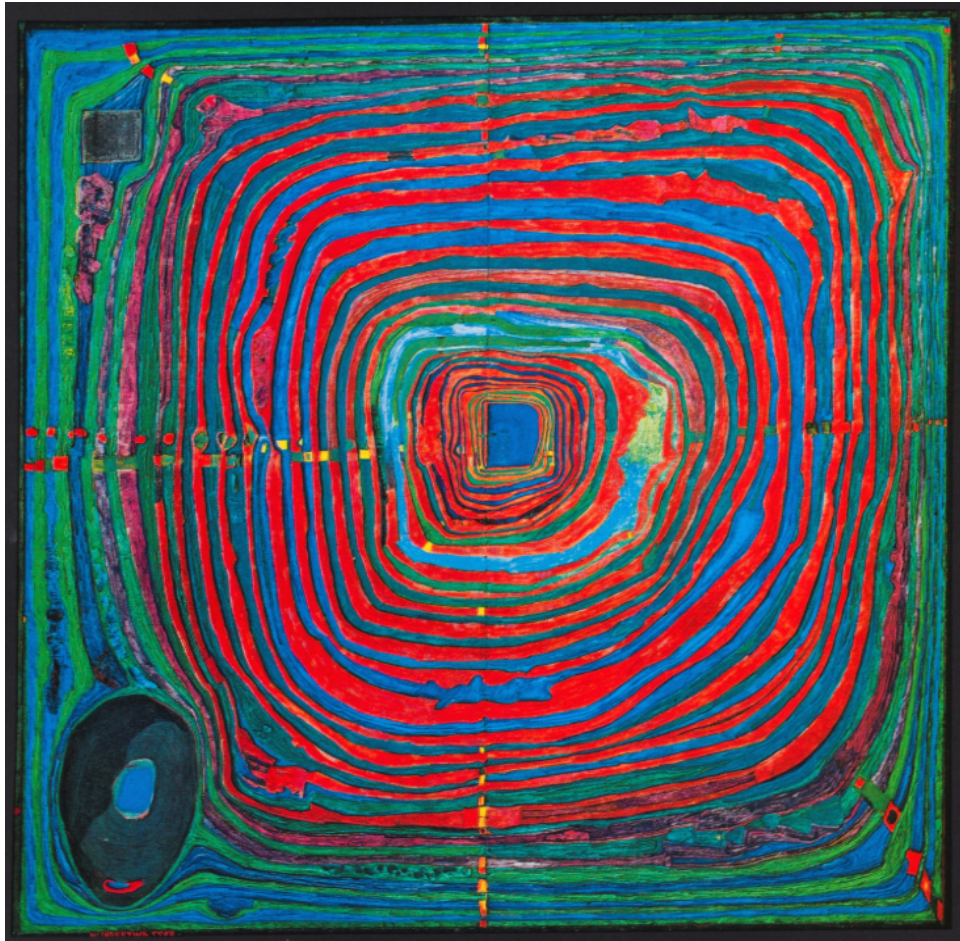


Abb. 29: Friedensreich Hundertwasser, Der große Weg, Mischtechnik, 1955.



Abb. 30: Georg Eisler, Selbstporträt mit Staffelei und Katze, Öl auf Leinwand, 1944/45.



Abb. 31: *Georg Eisler*, 12. Februar 1934, Öl auf Leinwand, 1953-54.

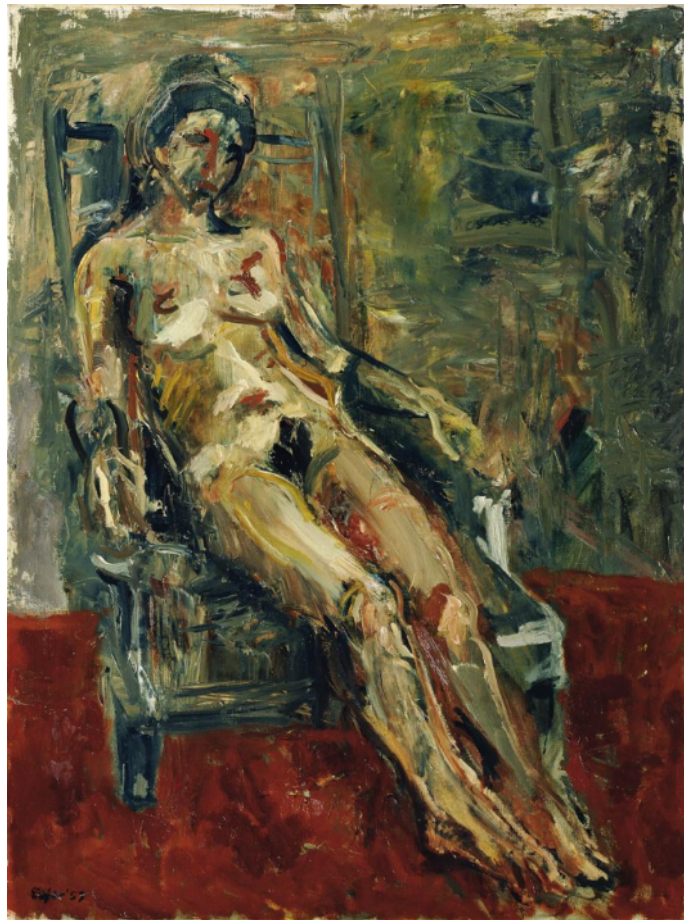


Abb. 32: *Georg Eisler*, Sitzender Akt, Öl auf Leinwand, 1959.



Abb. 33: *Alfred Hrdlicka*, *Der Krieg im Fernen Osten*, Öl auf Holz, 1950.



Abb. 34: *Alfred Hrdlicka*, *Torso eines stehenden Jünglings*, Bronzeabguss des Originals, 1957.

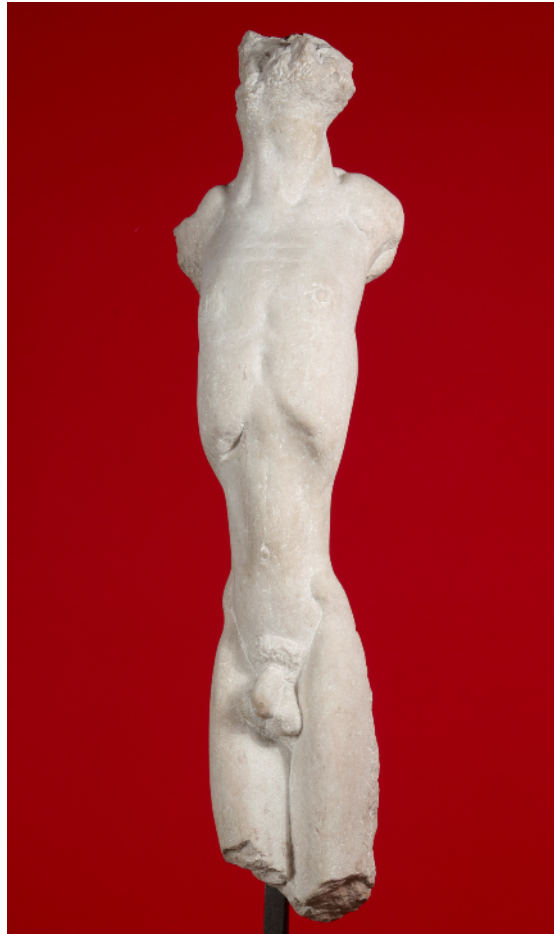


Abb. 35: *Alfred Hrdlicka*, *Gekreuzigter*, Marmor, 1959.
(Foto © mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien)



Abb. 36: *Herbert Boeckl*, *Pariser Selbstbildnis*, Öl auf Leinwand, 1923.



Abb. 37: *Herbert Boeckl*, Blauer Steinbruch bei St. Margarethen, Öl auf Leinwand, 1938.

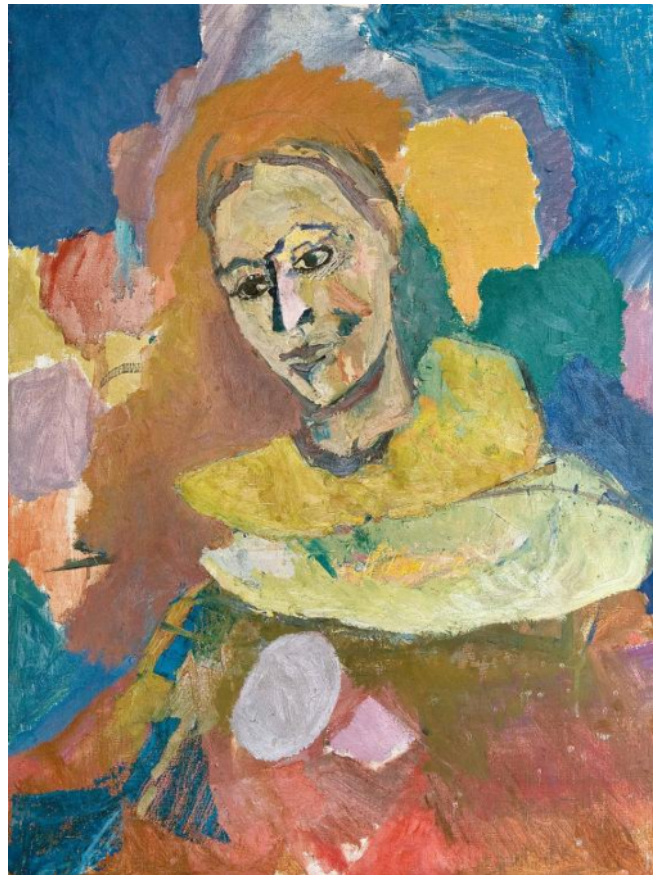


Abb. 38: *Herbert Boeckl*, Dominikaner, Öl auf Leinwand, um 1955.



Abb. 39: *Arnulf Neuwirth*, Algerische Landschaft, Öl auf Leinwand, 1938.



Abb. 40: *Arnulf Neuwirth*, Fenster im Süden, Öl auf Leinwand, 1950.



Abb. 41: *Arnulf Neuwirth*, Yucatán , Öl auf Holz / Collage, 1956.

11) Abstracts

Abstract (Deutsch)

Die Epoche der Wiener Nachkriegsmoderne erweist sich vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges als ein komplexes Produkt von historischen, politischen und kulturellen Entwicklungen und Gegebenheiten, das sich in der bildenden Kunst in Form von unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen präsentierte. In der Künstlervereinigung der österreichischen Sektion des internationalen Art-Clubs versammelten sich im Laufe der frühen Nachkriegsjahre viele der fortschrittlichsten Kräfte der Epoche, die die österreichische Kunst nach 1945 für mehrere Jahrzehnte prägen sollten. Die vorliegende Arbeit versucht die Darstellung einiger dieser künstlerischen Positionen im Spannungsfeld von Abstraktion, Spätsurrealismus und art informel mit einer Rekonstruktion von Leitmotiven der Alliierten Kulturpolitik und jenen der Kunstinstitutionen der noch jungen Zweiten Republik während der Besatzungsjahre von 1945 bis 1955 zu kombinieren. Gefragt wird, ob und, wenn ja, auf welche Weise die kulturpolitischen Auseinandersetzungen des Kalten Krieges auf die künstlerische Produktion der Wiener Nachkriegsmoderne Einfluss genommen haben.

Abstract (English)

Post-war modern art in Vienna presents itself in the context of World War II as an intricate product of specific historical, political and cultural developments, resulting in the formation of a number of different artistic modes and styles. In the course of the early post-war years, many of the avantgarde artists of the period gathered around the Austrian branch of the 'International Art-Club' in Vienna, influencing the visual arts of the post-war era for the coming decades. Apart from examining some of these particular artistic modes like abstract art, late surrealism and art informel in their often tense relationship, the respective thesis attempts to reconstruct central themes of cultural policy in state institutions and the Allied cultural organisations during the Allied occupation of Austria between 1945 and 1955. Finally, the question of how the cultural disputes of the Cold War era have influenced the visual arts of the post-war period in Vienna is discussed.