



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Kunstkritik in der Wiener Nachkriegspresse
von 1945 bis 1950“

verfasst von / submitted by

Catharina Felke, BA

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

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao.Univ.-Prof.Dr. Martina Pippal

Danksagung

Besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Frau Ao.Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal. Sie hat mich nicht nur auf die spezielle Problematik in den Texten von Otto Mauer vor Mitte der 1950er hingewiesen, die einen Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bilden, sondern mich auch während meiner gesamten Recherche konstruktiv und geduldig unterstützt. Ohne ihre Betreuung wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	6
2. Kunstkritik	8
2.1. Eine Begriffsdefinition	8
2.2. Zwischen Urteil und Vermittlung	10
2.3. Im Dienst des Nationalsozialismus	15
3. Das Jahr 1945 – Österreich, quo vadis?	17
3.1. Kulturpolitik der Alliierten	26
3.1.1. Die Vereinigten Staaten	27
3.1.2. Frankreich	31
3.1.3. Großbritannien und die Sowjetunion	33
3.2. Die Presselandschaft in Wien nach 1945	34
3.3. Exkurs: Zur Entnazifizierung in der österreichischen Presse	35
4. Die Kunstkritik nach 1945	39
4.1. Prägende Stimmen	39
4.1.1. Hans Sedlmayr	39
4.1.1.1. <i>Verlust der Mitte</i> (1948)	41
Die Methode	43
Der Verlust der Mitte – die Symptome	44
Die Abkehr von Gott	45
4.1.1.2. <i>Die Entstehung der Kathedrale</i> (1950)	47
4.1.1.3. Publizieren unter Pseudonym	48
4.1.2. Otto Mauer	50
<i>Das künstlerische Schaffen in katholischer Schau</i> (1935)	51
<i>Theologie der Bildenden Kunst</i> (1941) /	
<i>Kunst und Christentum</i> (1946)	53
<i>Zur Metaphysik der Bildenden Kunst</i> (1941)	55
<i>Kunst als Exhibitionismus?</i> (1950)	61
4.2. Kunstkritik in der Wiener Tagespresse	66
4.2.1. Das Jahr 1945	67
Zusammenfassung	73

4.2.2. Das Jahr 1946	74
Zusammenfassung	91
4.2.3. Das Jahr 1947	92
Zusammenfassung	110
4.2.4. Das Jahr 1948	111
Zusammenfassung	124
4.2.5. Das Jahr 1949	124
Zusammenfassung	128
4.2.6. Das Jahr 1950	128
Zusammenfassung	134
5. Conclusio	136
6. Literaturverzeichnis	139
7. Abbildungsverzeichnis	153
8. Abbildungsnachweis	177
9. Abstract	183

1. Einführung

Kritik ist ein Hinterfragen, ein Begreifenwollen. In der Kunstgeschichte ist es auch oft der Wunsch nach Einordnung. In diesem Sinne war die Recherche für die vorliegende Arbeit der Versuch all diesen Anforderungen gerecht zu werden.

Die österreichische Kunstkritik nach Ende des Zweiten Weltkrieges ist aus kunsthistorischer Sicht ein weitgehend unerforschtes Thema. Es gibt wenige Arbeiten, die diesen Themenkomplex streifen. Darunter fallen beispielsweise die Dissertation von Peter Emmer aus 1962, in der dieser die Bildende Kunst in Wiener und Münchner Zeitungen verglich, oder die Arbeit von Sigrid Matulik aus 2005, in der diese unter anderem der Wahrnehmung der Moderne in der österreichischen Kunst nachging. Eine kunsttheoretische Einordnung fand allerdings nicht statt. Es ist erstaunlich, dass die wenigen wissenschaftlichen Arbeiten zur Kunstkritik hauptsächlich von Studierenden des Instituts für Philosophie stammen. Bedingt durch das Studium fehlt auch hier ein kunsthistorischer Zugang. Zum Zustand der Wiener Nachkriegspresse gibt es hingegen eine Vielzahl an kommunikationswissenschaftlichen Arbeiten, ebenso wie zu Otto Mauer und Hans Sedlmayr.

Die vorliegende Arbeit versucht, diese Einzelaspekte zusammenzufügen, um dadurch einen umfassenden Überblick über die Kunstkritik in der Wiener Nachkriegspresse von 1945 bis 1950 zu geben. Nach einer einführenden Definition der Kunstkritik und ihrer Charakteristika wird der Wiener Kunstbetrieb nach 1945 skizziert. Auf welchen Strukturen konnte die Wiener Kunstszene nach Kriegsende aufbauen? Dabei wird vor allem die Rolle der alliierten Besatzungsmächte hervorgehoben, sowohl in der Kulturpolitik als auch im Wiener Pressewesen. Nachdem einer der Schwerpunkte dieser Arbeit bei den Kunstkritiken in den Tageszeitungen liegt, wird nach einer knappen Schilderung der für diese Untersuchung relevanten Blätter detailliert auf die Entnazifizierung unter den Journalisten und Journalistinnen eingegangen. Im Zuge meiner Recherche wurde deutlich, dass auch auf diesem Gebiet noch einiges aus der Vergangenheit aufzuarbeiten wäre. Daran anschließend folgt das Kernstück dieser Masterarbeit: die Kunstkritik nach 1945, die von zwei Gesichtspunkten betrachtet wird. Es erscheint mir wichtig, die führenden Meinungsmacher innerhalb der Wiener Kunstszene bzw. ihre Thesen auf Merkmale, Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu untersuchen.

Dafür wurde einerseits Hans Sedlmayr mit seinem Hauptwerk *Verlust der Mitte*, andererseits Otto Mauer mit einer Auswahl an Texten herangezogen. Anhand von Vergleichen wird veranschaulicht, welche Positionen die beiden im Laufe der Jahre einnahmen.

Aufgrund der intensiven wissenschaftlichen Beschäftigung mit Otto Mauer und seiner Rolle als Förderer der abstrakten Kunst ist hinlänglich bekannt, dass sich Mauer Mitte der 1950er Jahre von den Ansichten Sedlmayrs distanzierte. Welche Thesen er die Jahre davor vertrat, ist hingegen Teil dieser Arbeit.

Abschließend wird die Kunstkritik in den Wiener Tageszeitung anhand ausgewählter Ausstellungen erläutert und einander gegenüber gestellt. Dabei soll aufgezeigt werden, wie sich die Autoren der jeweiligen Presseorgane, abhängig von der politischen Zugehörigkeit der Zeitung, über die Kunst äußerten. Außerdem wird die eingangs gemachte Definition der Kunstkritik praktisch angewandt, um schließlich die Frage zu beantworten, ob es in der Wiener Tagespresse nach 1945 eine Kunstkritik gab, die rechtens als solche bezeichnet werden kann.

2. Kunstkritik

Bevor auf die ideologischen Positionen der Kunstkritik in Wien von 1945 – 1950 näher eingegangen wird, soll der Terminus per se definiert werden. Was ist Kunstkritik? Was nicht? Eine Begriffserklärung wird in weiterer Folge helfen jene Kunstkritik zu identifizieren, die abseits ihrer eigentlichen Funktion agiert. Neben dem Abgrenzen einer Instrumentalisierung aus propagandistischen Zwecken wird außerdem das Genre während der Zeit von 1945 bis 1950 untersucht.

2.1. Eine Begriffsdefinition

Laut Duden¹ leitet sich das Wort Kritik von dem griechischen kritiké (téchnē) ab, welches vom Wortstamm kritikós und krínein kommt. Krínein bedeutet in der deutschen Übersetzung scheiden, trennen; entscheiden, urteilen. Kritikós heißt zur entscheidenden Beurteilung gehörend. Folglich ist kritiké (téchnē) die Kunst der Beurteilung und immer ein Urteil. Hierbei unterscheidet Albert Dresdner allerdings zwischen dem „diffusen Kunsturteil und der literarisch organisierten Kunstkritik.“² Das Kunsturteil existiert laut Dresdner seit Beginn des Kunstschaffens, zuerst in Form von rein reaktiven Urteilen. Das heißt, das Kunstwerk ruft in den Betrachtenden ein Gefühl des Wohlwollens oder Ablehnens hervor, ist dabei allerdings nie greifbar, sondern bleibt anonym. Erst als es sich „organisiert“, wie Dresdner es nennt, und sich eine eigene literarische Gattung – die Kunstkritik – bildet, wird es auch „[...] zu einer rationalen, historisch erkennbaren Größe [...]“.³ Auch Tasos Zembylas hält fest, dass die Kunstkritik immer in eine Historizität eingebettet sei, und verweist dabei auf Max Weber und Pierre Bourdieu.⁴ Beide argumentieren ähnlich, die Vorstellungen der vergangenen Geschichte sowie ihre kulturellen Überlieferungen seien immer der gegenwärtigen Betrachtung inhärent. „Das Urteil der Geschichte [...] ist bereits mit dem Urteil des ersten Lesers präjudiziert und die Nachgeborenen werden die öffentliche Bedeutung, die die Zeitgenossen dem Werk verliehen haben, mit in Betracht ziehen müssen.“⁵ Eine zweite Eigenschaft der Kunstkritik ist, dass in ihrem Fokus immer die zeitgenössische Kunst steht. Darin sind sich Dresdner⁶, Zembylas⁷ und auch Constanze Farda einig, die schreibt: „Kunstkritik und Kunstschaffen

¹ Duden 2014

² Dresdner 2001, S. 26

³ Ebd.

⁴ Zembylas 1997, S. 149

⁵ Bourdieu 1991, S. 102

⁶ Dresdner 2001, S. 9

⁷ Zembylas 1997, S. 151

gehören untrennbar zusammen. Aus diesem Selbstverständnis heraus ergibt sich als Gegenstand der Kunstkritik immer die zeitgenössische Kunst.“⁸ Die Kritiker und Kritikerinnen analysieren und bewerten, ihre Urteile sind subjektiv. Es liegt im Wesen der Kritik, dass sie weder endgültig noch objektiv ist bzw. sein kann. Denn sie ist immer in ihr zeitgenössisches Umfeld eingebunden, so wie die Verfasser und Verfasserinnen der Kritiken und die von ihnen bewerteten Kunstwerke. Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges änderte sich das Wesen der Kunstkritik jedoch erheblich. Bis dahin waren Kritiken noch öfters von gebildeten und interessierten Laien verfasst worden. Ab 1945 wurde das Berufsfeld der Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen zunehmend neu definiert. Laut Tasos Zembylas ist diese Neuordnung und -wertung auf die Professionalisierung der Medien und des Kunstbetriebes zurückzuführen; gleichzeitig gewannen auch der Kunsthandel und die Kunstsammler hinsichtlich der Beurteilung von Kunstwerken an Bedeutung.⁹ Wie bereits zu Beginn erklärt, ist Kritik immer Urteil, „[...] aber nicht irgendein Urteil, sondern repräsentatives Urteil [...]“¹⁰. Durch seine Veröffentlichung und Verbreitung in den Massenmedien nimmt auch dessen Reichweite und Einflussgebiet zu. Die Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen richten also öffentlichkeitswirksam über Kunstwerke, doch wer ist ihr Publikum? Max Imdahl unterscheidet zwischen drei Gruppen: Kennern, Halbkennern und Nichtkennern, wobei insbesondere die Halb- und Nichtkenner die Mehrheit des Medienpublikums ausmachten. Gerade an diese beiden Gruppen wendet sich die Kunstkritik aber nicht, obwohl gerade für jene

„[...] die Kunstkritik normativ [ist], weil sie im ganzen unvermeidlichen Machtraum der Medien stattfindet. Denn der Kritiker, sofern er sich in Medien verlautbart, kann gar nicht verhindern, daß [sic!] seine Meinung mit einer vergleichsweise öffentlichen Meinung gleichgesetzt wird, gerade von jenen Gruppen der Halbkenner und Nichtkenner, weil diese Gruppen die Kritik selbst nicht kritisieren können oder wollen.“¹¹

Wenn die Meinung der Kritiker und Kritikerinnen zur öffentlichen Meinung wird, hat man den Kern der oft besprochenen Macht dieser Berufsgattung erfasst. Denn jener Teil des Publikums, der bis dato keine Meinung über ein bestimmtes Kunstwerk hatte, hat nun eine: jene der Kritiker und Kritikerinnen. Diese Betrachtenden

⁸ Farda 1993, S. 2

⁹ Zembylas 1997, S. 157

¹⁰ Imdahl 1981, S. 101

¹¹ Ebd., S. 102

übernehmen – mangels Alternativen – neben deren Zugängen auch deren Klischees und Vorbehalte. Nur die dritte Gruppe, die Kenner, verfügt über ausreichend Fachwissen, um das Urteil der Kritiker und Kritikerinnen selbstständig zu hinterfragen und gegebenenfalls für sich zu revidieren. Für die Mehrheit ist die Kunstkritik jedoch tonangebend. Aus diesem Grund ist „Kritik in den Medien [...] für den Unmündigen immer auch Bevormundung.“¹²

2.2. Zwischen Urteil und Vermittlung

Inwieweit die Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen die Rolle eines Richters bzw. einer Richterin einnehmen oder sich stattdessen der Vermittlung verschreiben sollen, wird unterschiedlich beantwortet. Die Vermittlung wird im Folgenden als erklärende Handlung verstanden, die dem Publikum durch nachvollziehbare Deutungen das Kunstwerk beschreibt und bekannt macht. Imdahl stellt die Frage in den Raum, ob die positive Beurteilung von Kunst einen größeren und vor allem längerfristigen Einfluss auf das Publikum ausübe, indem sie informiere anstatt zu beurteilen oder zu vernichten? Er erinnert dabei an Ismen wie den Impressionismus oder Fauvismus, deren Bezeichnungen auf Kritiker zurückgehen, die die zeitgenössischen Kunstschaffenden dadurch verspotten wollten.¹³ Von dem intendierten Hohn sei heute allerdings nichts geblieben.¹⁴ Könne der Kritiker als Interpret, der das Kunstwerk erklärt, mehr für das Kunstverständnis erreichen als in der Rolle des Richters? Bei Albert Dresdner übernimmt die Kunstkritik eine derartige Vermittlungsrolle, als „Zwischeninstanz zwischen Künstler und Publikum“¹⁵. Für Stefan Lüddemann zeigt sich in dieser Frage wiederum „die prekäre Lage des Kritikers selbst“.¹⁶ Denn einerseits verfügen der Kritiker und die Kritikerin über die Macht des Urteils, andererseits werde dieses aber stets infrage gestellt. Aufgrund seiner/ihrer richtenden Rolle können die Kritiker und Kritikerinnen auch Kunstschaffende gegen das Publikum durchsetzen¹⁷. Sie haben dadurch eine beinahe erhabene Stellung, wenn es um die Bewertung und darauffolgende Beurteilung von Kunstwerken geht. Der französische Dichter und Übersetzer Charles Baudelaire, der auch als Kunstkritiker fungierte, verlangte Mitte des 19. Jahrhunderts

¹² Ebd., S. 106

¹³ Ebd., S. 102

¹⁴ Anm. Der Text ist der Abdruck eines Vortrages vom 16. Juni 1981 an der Ruhr-Universität Bochum.

¹⁵ Dresdner 2001, S. 33

¹⁶ Lüddemann 2004, S. 27

¹⁷ Dresdner 2001, S. 19

eine Kritik, die „parteiisch, leidenschaftlich, politisch“¹⁸ ist, ansonsten sei sie entbehrlich. Dieser Anspruch gilt gleichermaßen für seine eigenen Kritiken, in denen er in die Rolle des wissenden Richters nur seinen eigenen Maßstäben folgt und die Kunstwerke danach auswählt. Lüddemann sieht auch den Amerikaner Clement Greenberg in der Tradition des selbstbewussten Richters. „Dieser Kritiker sieht seine Aufgabe wie Baudelaire in der konsequenten Entscheidung, die er apodiktisch formuliert: ‚Man kann nur für gute oder herausragende und gegen schlechte oder mißlungene [sic!] Kunst sein.‘“¹⁹ Was Greenberg und Baudelaire eint, dass nämlich die Kriterien zur Beurteilung von Kunst auf ihrem individuellen Wissen und ihren Erfahrungen fußen, trennt sie wiederum hinsichtlich des Umgangs mit diesen. Denn während Baudelaire den Lesenden einen Einblick in seinen persönlichen Kriterienkatalog gewährte²⁰, bleibt ihnen jener bei Greenberg verwehrt. Der amerikanische Kritiker umhüllt sich stattdessen mit der Aura des erhabenen Richters. Für Max Imdahl „geschieht“ die Kritik aus der Distanz. Diese sei keine Prämisse für die Interpretation, aber „[...] eine Art von Identifikation: aus dieser heraus erfolgt die Erklärung.“²¹ Anstelle einer normativen Kunstkritik, die Meinungsklischees fördert, plädiert er für eine vermittelnde, deutende Kunstkritik. Denn: „Das Werk ist die Botschaft [...], nicht die Kritikermeinung dazu.“²² Indem er dem vermeintlich allgemeingültigen Urteil seinen Rang abspricht, versucht Imdahl den Weg für das Kunstwerk selbst zu ebnen. Erst durch die tatsächliche Erklärung, die Beschreibung von wahrnehmbaren Tatsachen und das Offenlegen nachvollziehbarer Fakten kann das Werk überhaupt beurteilt werden. Er räumt ein, dass durch die fehlende Distanz der erklärende Vermittler zum „Mittäter“²³ wird. Dieser kann nicht richten, weil er quasi im Dienste der zu beurteilenden Kunst steht, indem er sie dem Publikum näher bringen will. Lüddemann fasst diese Ambivalenz zwischen den zwei Positionen der Kunstkritik wie folgt zusammen:

„So gelangt der Richter zu einem klaren Urteil, muss jedoch Grenzen des Verstehens einräumen. Dagegen kann sich der Vermittler viele Positionen der Kunst anverwandeln, verzichtet jedoch weitgehend auf ein Urteil oder gerät gleich ganz in die Nähe der Künstler, indem er ihr Übersetzer im Sinne eines

¹⁸ Baudelaire 1994, S. 20

¹⁹ Lüddemann 2004, S. 28-29

²⁰ Anm. u.a. Naturnähe, Übereinstimmung des Künstlers mit sich selbst, s. Baudelaire 1994

²¹ Imdahl 1981, S. 103

²² Ebd., S. 109

²³ Ebd., S. 102

Öffentlichkeitsarbeiters wird.“²⁴

Tasos Zembylas zieht innerhalb der Kunstkritik eine ähnliche, wenn auch weniger scharfe, Trennung zwischen dem „Bewertungsversuch“ und der „Erklärung von Bildern“.²⁵ Wie Imdahl ist er der Meinung, dass eine beschreibende, das heißt erklärende Deutung Voraussetzung für ein daran anschließendes Urteil ist. Unabhängig davon erkennt Zembylas jedoch keinen wesentlichen Unterschied zwischen diesen zwei Herangehensweisen. Im Erklären würden ebenso Werturteile gefällt werden wie im auf Autorität pochenden Urteil. Während erstere implizit im Text zu finden seien, würde die offene Bewertung ihr Urteil explizit fällen. In seiner weiteren Analyse kommt Zembylas zu der Ansicht, dass „[...] das Erklären eines Bildes [...] keine Übersetzung des Gehalts [ist]. Der Übersetzungsbegriff ist irreführend und verbirgt die Vorstellung einer wertfreien Übertragung von Daten. Das Erklären des Gehalts eines Kunstwerkes ist immer ein Urteil.“²⁶ Von einem sprachwissenschaftlichen Standpunkt betrachtet, kann die Kunstkritik selbst sogar keine Bilder erklären, da sie an die Einschränkungen der Sprache gebunden ist. Insofern sind höchstens „Äußerungen über Bilder“²⁷ möglich und erklärbar. Diesbezüglich verweist Zembylas auch auf Jürgen Habermas, der der ästhetischen Kritik und ihrem Anspruch auf Allgemeinheit widerspricht:

„Werte kandidieren allenfalls für Interpretationen, unter denen ein Kreis von Betroffenen gegebenenfalls ein gemeinsames Interesse beschreiben und normieren kann. Der Hof intersubjektiver Anerkennung, der sich um kulturelle Werte bildet, bedeutet noch keineswegs einen Anspruch auf allgemeine oder gar universale Zustimmungsfähigkeit. Daher erfüllen Argumentationen, die der Rechtfertigung von Wertstandards dienen, nicht die Bedingungen von Diskursen. Im prototypischen Fall haben sie die Form der ästhetischen Kritik.“²⁸

Folglich haben die Urteile der Kunstkritik – laut Habermas – keine autoritäre Macht, sondern sind vielmehr „Beispiele von ‚Sehen als‘“²⁹, also höchstens Bewertungsversuche. Dennoch liegt es im Wesen der Kunstkritik überzeugen zu wollen. Das, was Imdahl ihren Kritikern und Kritikerinnen zuschreibt – [...] „eine sehr hohe Befähigung zum Sehen, ein sehr hohes Maß an Bildung [...] und Originalität

²⁴ Lüddemann 2004, S. 30

²⁵ Zembylas 1997, S. 170

²⁶ Ebd., S. 171

²⁷ Baxandall 1990, S. 19-25

²⁸ Habermas 1981, S. 41

²⁹ Zembylas 1997, S. 172

[...]“³⁰ – will sie beweisen. Um diesen Anforderungen gerecht zu werden, entwickelt die Kritik eine „Sondersprache“.³¹ Die Kritiker und Kritikerinnen verwenden Fachtermini, Fremdwörter, eine komplizierte Syntax etc., um die Kunstkritik „ [...] als einen philosophischen bzw. kunstwissenschaftlichen Diskurs [...]“³² zu verankern und sie von banalen Deutungsversuchen abzugrenzen. So bestätigt sich nicht nur die Distanz zum Publikum, zu der Mehrheit aus Halbkennern und Nichtkennern, um bei Max Imdahls Typisierung zu bleiben, sondern ebenfalls ihr Gefühl von Überlegenheit. Indem die Kunstkritik den Begriff des Diskurses für sich beansprucht, unterstreicht sie erneut ihre überlegene Position. Denn der Diskurs – nach Michel Foucault – ist per se mit dem Begriff der Macht verknüpft, die Führung eines Diskurses ist „ [...] gleichbedeutend mit dem Besitz und der Ausübung von Macht.“³³ Kunstkritik ist mächtig und macht mächtig, sofern sie nur einer kleinen Anzahl von Menschen, einer Elite, zugänglich ist. Lüddemann führt aus: „Foucault meint mit dem Diskurs auch eine abgeschottete Menge von Aussagen. Wer die Macht über die Definition innehat, schirmt sich gegen Einwände gegen die eigene Redepraxis ab.“³⁴ Entzieht sich diese Redepraxis nun aber dem „gemeinen Publikum“ – durch das Einführen einer Sondersprache – bleibt die Kunstkritik für jene unverständlich und das Kunstwerk ein Rätsel. Wenn Albert Dresdner schreibt, dass die Kunstkritik zwischen Wissenschaft und Kunst, Kunst und Literatur sowie Kunstgeschichte und Kunsttheorie wandelt, ihnen allen zugleich und doch keinem zugehörig ist,³⁵ dann bemerkt er anschließend eine wichtige Komponente, die mitunter übersehen wird: das Politische in der Kunstkritik. Selbst wenn die Kunstkritik ihre politische Neutralität hochhält, ist sie es mitnichten. Denn sie „ [...] zielt auch darauf ab, auf die künstlerische Entwicklung Einfluß [sic!] zu nehmen.“³⁶ Zembylas spricht sogar von einer „Scheinkonvention“³⁷ und äußert die Vermutung, dass Kunstkritiker und Kunstkritikerinnen immer wieder dieselben Meinungen vertreten und verbreiten. Gründe für derartige Endlosschleifen seien Geldgier, mangelndes Talent, Selbstdarstellung und Narzissmus. Aber auch Vorwürfe, dass die neue

³⁰ Imdahl 1981, S. 101

³¹ Anm. Laut Bourdieu will die Sondersprache einen privilegierten Zugang zu einem Sonderwissen darstellen, z.B. durch die Verfremdung von Wörtern, die formale und technische Elaboriertheit des Sprachstils etc. Siehe dazu: Bourdieu 1990, S. 120-145

³² Zembylas 1997, S. 163

³³ Foucault 1998, S. 30

³⁴ Lüddemann 2004, S. 25

³⁵ Dresdner 2001, S. 22

³⁶ Ebd., S. 28

³⁷ Zembylas 1997, S. 162

moderne Kunst „formlos, stillos, inhuman“³⁸ sei, würden laut. Eine Behauptung, die vor allem den Kunstschaffenden der Ismen vorgeworfen wurde. Ernst Gombrich lehnte diese Auffassung entschieden ab. Unter dem Titel „Waiting for Cézanne“ in der *New York Review of Books* vom 20. Juni 1968 besprach Gombrich unter anderem Erich Kahlers Buch *The disintegration of Form in the Arts*. Das Buch aus 1968 basierte auf drei Vorträgen von Kahler, die er 1967 gehalten hatte. Gombrich fasste Kahlers Aussagen darin, wie folgt zusammen: „[...] seiner Ansicht nach sind diese Tollheiten und Exzesse [Anm. der modernen, formlosen Malerei] symptomatisch für die gleichlaufenden Dehumanisierungstendenzen, die heute die Verbrechen gegen die Menschlichkeit hervorgerufen haben.“³⁹ Kahler ging sogar so weit, dass er der modernen Kunst der letzten 20 Jahre ein bewusstes Bekenntnis zum Chaos unterstellte und sie als „Teil eines evolutionären Trends, einer [...] allgemeinen menschlichen Entwicklung“⁴⁰ definierte. Die „organische Form“, die Kahler in der modernen Kunst vermisste, gab es laut Gombrich jedoch nicht. Eine klare Definition dafür fehle. Die „Moralisierung der formal-ästhetischen Kritik“⁴¹ ist eine Position, zu deren prominentesten Vertretern auch der österreichische Kunsthistoriker Hans Sedlmayr gehörte und die er in seinem Buch „Verlust der Mitte“ aus 1948 zu einem Bestseller machte. Demzufolge sei die Abkehr von der figurativen Darstellung Zeichen für die moralische Verwahrlosung sowie für den Zerfall unserer Werte und unserer Gesellschaft. Die Kunst wende sich vom Menschlichen ab. Das zweite Axiom, von dem sowohl Kahler als auch Sedlmayr ausging, die Kunst als Teil einer Evolutionskette zu betrachten, traf bei Gombrich ebenfalls auf Widerspruch. Die Kunst sei kein Symptom ihrer Zeit.

„Die Deutung wechselnder Stile in der Kunst als Manifestationen des sich entwickelnden menschlichen Geistes hält einer gründlichen kritischen Analyse nicht stand [...]. Das Zeitalter selbst wird personifiziert, und die ‚Kunst‘ wird als sein unvermeidlicher ‚Ausdruck‘ aufgefaßt [sic!]. Aber ‚Kunst‘ bedeutet in verschiedenen Kulturen etwas Verschiedenes [...]“.⁴²

Die ideologische Komponente der Kunstkritik, die anhand dieses Beispiels kurz veranschaulicht werden sollte, ist ein Element, das man stets beachten muss. Die Kunstkritik ist nicht nur ästhetischer Diskurs, sie ist immer auch politisch. Für

³⁸ Ebd., S. 164

³⁹ Gombrich 1993, S. 232

⁴⁰ Ebd., S. 234

⁴¹ Zembylas 1997, S. 164

⁴² Gombrich 1993, S. 234-235

Clement Greenberg differenziert die Kunstkritik immer zwischen guten und schlechten Künsten und erklärt die dafür notwendigen Kriterien zu besitzen, sodass ihr Urteil normativ ist. Kunstkritik ist immer bewertend – sei es implizit in einer Deutung oder explizit in einem Urteil. Außerdem bezieht sie sich immer auf etwas anderes, nie auf sich selbst. Getreu dieser Definition befasst sich die Kunstkritik nur mit dem Kunstwerk. Für die vorliegende Arbeit ist es wichtig, eine Abgrenzung zwischen der eben gemachten Definition und der Ausstellungskritik zu machen, da die Begriffe in der Alltagssprache oft gleichgesetzt werden. Im Gegensatz zur Kunstkritik, beschäftigt sich die Ausstellungskritik jedoch mit der Art der Ausstellung, spricht mit der Auswahl der Thematik, den dazugehörigen Werken, ihrer Hängung etc. Hinzu kommt, dass die Kunstkritik, nach der für diese Arbeit gültigen Definition, ausschließlich zeitgenössische Kunst behandelt. Während für die Kunstkritik eine zeitgenössische Ausstellung lediglich Ausgangspunkt für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit einem/einer Kunstschaffenden oder einer Kunstbewegung sein kann, würde die reine Ausstellungskritik nur diese eine Ausstellung, genauer gesagt ihre Zusammenstellung und Gestaltung, beschreiben und bewerten. Reine Ausstellungskritik, die noch dazu nichtzeitgenössische Kunst behandelt, kann nur die Art der Präsentation kritisieren, da sich ihr Objekt dem Aufgabengebiet der Kunstkritik entzieht.

2.3. Im Dienst des Nationalsozialismus

„Der [...] Kampf gegen die ‚entartete‘ Kunst hatte einerseits das Ziel, der Kunst, die große Resonanz innerhalb der Bevölkerung fand und daher geeignet war, die Nationalsozialistische [sic!] Ideologie zu verbreiten, zum Durchbruch zu verhelfen und andererseits mit Hilfe der Kunst die Feinde zu diffamieren.“⁴³

Nicht nur die Kunst hatte in Deutschland ab 1933 im Auftrag des Staates zu agieren, auch die Kunstkritik musste sich den ideologischen Vorstellungen des Nationalsozialismus unterwerfen. Die Kulturkritik – sie umfasste Theater, Musik und Bildende Kunst – war seit der Jahrhundertwende zu einem fixen Bestandteil des Feuilletons der Zeitungen geworden. In Wien, wo das kulturelle Leben vom jüdischen Bürgertum geprägt war, fanden sich also auf beiden Seiten – unter den Kunstschaffenden und den Kunstkritikern und -kritikerinnen gleichermaßen – zahlreiche Juden und Jüdinnen. Für Adolf Hitler war dieser Umstand Beweis genug,

⁴³ Pregernig 1991, S. 305

dass die jüdische Bevölkerung die deutsche Kunst zerstören wollte. Hinzu kam das Lob der Kritik für die neue, moderne Kunst, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts auf dem Vormarsch war. Diese Avantgarde schockierte die breite Öffentlichkeit, während der Großteil der Kunstkritik es gleichzeitig verabsäumte, die neuen Bewegungen für die Masse verständlich zu machen. Getreu dem Bild einer kleinen Elite, blieb die Fachwelt vor allem unter sich. Eine unverständliche, das heißt nicht klar definierte Kunst war den Nationalsozialisten allerdings ein Dorn im Auge. Das Volk hatte sich keine eigene, subjektive Meinung, abseits der staatlichen Linie zu bilden. Diese Gefahr musste gebannt werden. So wurde die moderne Kunst, die getreu dem NS-Verständnis erst durch diese jüdische Kritik eine derartige Aufmerksamkeit erhalten hatte, verdammt. Und mit ihr ihre Kritiker und Kritikerinnen. Unter dem Schlagwort „entartete“ Kunst versammelte die NS-Politik jegliche Kunst, die ihren Vorstellungen widersprach und zeigte ab 1937 eine Auswahl jener Werke in der Ausstellung „Entartete Kunst“⁴⁴. Der Begriff „Entartung“ ging ursprünglich auf den Arzt Max Nordau zurück, der 1893 in seinem Buch *Entartung* von der „Kunst des Entarteten“ sprach, nicht von „entarteter Kunst. Catherine Milian betont diesen Unterschied, der oft übersehen werde. Denn Nordau sprach der Kunst trotz allem ihre Existenzberechtigung zu, nicht die Kunst, sondern der Künstler war nach seinem Verständnis krank oder „entartet. Erst unter den Nationalsozialisten wurde die Kunst per se als „entartet“, sprich wider die Natur, bezeichnet.⁴⁵ Dieses Schlagwort kam auch der katholischen Kirche zugute, die sich ebenfalls mit der neuen modernen Kunst konfrontiert sah und um ihre alten Werte und Ideale fürchtete. Insofern „[...] begrüßte [sie] das rigorose Vorgehen gegen die ‚entartete‘ Kunst und begründete dies mit der Erklärung, daß [sic!] sich diese nur an eine kleine Schicht aber nicht an das Volk an sich wende.“⁴⁶ Selbstverständlich teilte auch die Katholische Kirche im österreichischen Ständestaat diese Ansicht. Zusätzlich hatte man eine direkte Anweisung des Vatikans erhalten, die modernen Kunstbewegungen auf jeden Fall auszuschließen. Die österreichische Kirche griff dafür auf den Begriff der „Kunst des Entarteten“ von Nordau zurück, um die religiöse von der avantgardistischen Kunst zu differenzieren.⁴⁷ Nachdem Adolf Hitler und Joseph Goebbels die Kunstkritik aufgrund ihrer Subjektivität zunehmend suspekt wurde, erließ Letzterer am 26. November 1936 schließlich das offizielle Verbot der Kunstkritik. Zu Urteilen, wer oder was Kunst

⁴⁴ Anm. Von 1938 bis 1941 wurde jährlich eine Wanderausstellung unter demselben Titel konzipiert.

⁴⁵ Milian 1998, S. 69

⁴⁶ Ebd., S. 70

⁴⁷ Ebd., S. 71

oder Kunstschaffende/r war, lag nun nicht mehr im Ermessen der Kunstschriftleiter, sondern war einzig und allein Aufgabe des Staates.

„Entscheidend ist der Grundgedanke, dass für die Kritik – zur Prüfung, ob etwas gut oder schlecht ist – nicht die Presse zuständig ist, sondern die aufsichtsführenden staatlichen Organe. [...]. Die Presse hat lediglich in mehr oder weniger warmen Tönen die Kunstdarbietung oder das Kunstwerk zu fördern und zu beschreiben.“⁴⁸

Die Kunstkritik war zur Kunstbeschreibung degradiert worden. Anstatt Urteile zu fällen und eine Meinung zu vertreten, sollten nationalsozialistische Kunstschaffende bekannt gemacht werden. Außerdem sollte die „[...] Verwirrung durch die Verfallskunst [...]“⁴⁹ geklärt werden. Wer sich dennoch nicht sicher war, ob die zu beschreibenden Kunst unter den Terminus *Neue Deutsche Kunst* fiel, hatte sich an die Reichskulturkammer zu wenden. Catherine Milian spricht in diesem Zusammenhang folgerichtig von einer Entmündigung der Kritiker und Kritikerinnen. Vom Verbot der Kunstkritik in den Tageszeitungen mit ihren großen Leserkreisen waren die Fachzeitschriften übrigens ausgenommen. Sofern die Experten unter sich blieben, erlaubte der Staat eine kritischere Auseinandersetzung, wobei fraglich bleibt, inwieweit dies realiter möglich war.

3. Das Jahr 1945 – Österreich, quo vadis?

Die politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen nach 1945 lassen sich im Fall von Österreich unter einem dominierenden Überbegriff zusammenfassen: Kontinuität. Robert Fleck präzisiert diese Kontinuität, indem er dafür den historischen Begriff der „Restauration“ verwendet. Restauration heißt in diesem Kontext „[...] eine eigenartige[n] Verbindung, aus einer Rückkehr zur alten Staatsform und der Weiterführung bestimmter Elemente des gestürzten Regimes.“⁵⁰ Getreu dieser Definition macht Fleck für die Nachkriegszeit in Österreich drei Restaurationen aus: Die erste bestand in der Wiedereinführung eines Parlaments und des autonomen Staates Österreich. Die zweite Restauration beinhaltete die Übernahme bestimmter Einrichtungen aus der Zeit des NS-Regimes, die aufgrund ihrer Beliebtheit innerhalb der Bevölkerung weitergeführt wurden, wie zum Beispiel die Sozialpartnerschaft. Und schließlich die dritte Restauration, die das direkte Anknüpfen an bestimmte

⁴⁸ Zitiert nach Milian 1998, S. 139

⁴⁹ Pregernig 1991, S. 68

⁵⁰ Fleck 1996, S. 453

Institutionen und deren Personal des österreichischen Ständestaates der 1930er Jahre darstellte. Auch im Bereich der Kunst machten sich diese drei Formen der Kontinuität bemerkbar. Durch die (Wieder-)Einführung einer Demokratie, erlangte auch die Kunst ihre politische und juristische Freiheit wieder. Hier muss allerdings klar zwischen theoretischer und praktischer Freiheit unterschieden werden. Denn die entschiedene Ablehnung der NS-Doktrin und ihrer kulturpolitischen Ansichten blieb auf halbem Weg zurück. Im Gegensatz zum feindlichen Deutschland wurde Österreich von den Alliierten als befreundeter Staat kategorisiert, der eher Unterstützung als Kontrolle bedurfte. In diesem Klima konnte innerhalb der offiziellen österreichischen Kulturpolitik eine Diktion weitergeführt werden, die die moderne Kunst – getreu dem NS-Jargon – als „entartet“ betrachtete. Selbst 1962 anlässlich der Eröffnung des *Museums des 20. Jahrhunderts* hetzten zahlreiche Zeitungen in NS-Manier gegen die Moderne.⁵¹ Außerdem prägte die österreichische Kunst- und Kulturpolitik eine Passivität, deren Kern Matthias Boeckl wie folgt beschreibt: Dass man „[...] meist auf die Verhältnisse reagierte, statt sie initiativ prägen zu wollen, daß [sic!] sie [Anm. die Kulturpolitik in Österreich] sich letztlich eher den gegebenen Verhältnissen anpaßte [sic!] und diese nur verwaltete.“⁵² Das einzige künstlerische Thema, das vonseiten der politischen Führung gefördert wurde, war die Schaffung einer neuen österreichischen Identität. Ein Ziel, welches maßgeblich von den Alliierten gefordert und mitgetragen wurde. Dadurch sollte Österreich von Deutschland losgelöst und eine neue autonome österreichische Geschichte geschaffen werden. Um dieses Bild eines „neuen Österreich“ in der Bevölkerung zu festigen, berief man sich auf die vergangene österreichische Kunstgeschichte, in der Tradition und richtungsweisende Tendenzen für künftige Kunstströmungen aufeinander trafen.

„Kultur ist etwas, was er [Anm. der Österreicher] schon hat, was er darum nicht mehr zu brauchen meint. Kultur ist ihm ein Synonym für schon Bestehendes, für zu Bewahrendes, für Vergangenheit. Und umgekehrt: Vergangenheit, Tradition, Überlieferung sind ihm Synonyme für Kultur. Der Österreicher hat eine überreiche Tradition, und deshalb glaubt er auf Gegenwart *verzichten* zu können.“⁵³

Eine Heroisierung der österreichischen Tradition und ihrer Nachkriegskunst, darunter auch die gemäßigte Moderne, sollte in der gebeutelten Bevölkerung zu einem neuen

⁵¹ Fleck 1996, S. 454-455

⁵² Boeckl 1996, S. 34

⁵³ Schmied 1974, S. 58

Selbstbewusstsein und einer neuen Identität führen. Zu diesem Zweck war die Isolation des österreichischen Kunstbetriebs sogar erwünscht, da die Kunst so einfacher politisch instrumentalisiert werden konnte. Die von den Regierenden und Medien oftmals betonte transnationale Bedeutung der österreichischen Kunst nach 1945 war konstruiert. Dass „[...] die Rekonstruktion einer dynamischen Szene moderner Kunst in sämtlichen westlichen Ländern Europas nach 1945 stattfand [...]“⁵⁴ und Österreich diesbezüglich sogar das Schlusslicht darstellte, wurde von den Funktionären der österreichischen Kunstpolitik wissentlich ignoriert. Doch Österreich missachtete nicht nur die neuen Kunstströmungen, sondern auch seine eigene Vergangenheit. Um sich von dieser abzugrenzen, war das Axiom der sogenannten „Stunde Null“ geboren. Diese sollte nicht nur eine definitive Grenze – quasi einen historischen Bruch – zwischen der Vergangenheit und der damaligen Gegenwart ziehen sondern auch einen Neubeginn markieren; im künstlerischen Sinne einen radikalen Neuanfang hin zur Moderne. Dass der politische Neustart, trotz zahlreicher Beschwörungsversuche, in dieser Form nie stattgefunden hatte, ist ausführlich belegt. Manfred Wagner konstatiert zum Beispiel, dass das Jahr 1945 zweifellos ein wichtiges Datum in der österreichischen Geschichte darstellt. Anstelle der vermeintlichen „Stunde Null“ müsse man jedoch von einem „[...] Ansatzpunkt eines gemütlichen Auslaufens der nationalsozialistischen Ära [...]“⁵⁵ sprechen. In der unmittelbaren Nachkriegszeit fehlten die Ressourcen, sowohl in materieller als auch in personeller Sicht, um das zerstörte Österreich ganzheitlich neu aufzubauen. Sigrid Matulik macht noch zusätzliche Aspekte für das Scheitern einer „Stunde Null“ nach 1945 in Österreich verantwortlich. Dass der Neustart nicht über die Theorie hinaus kam, hing ebenfalls „[...] mit dem verklärten Selbstbild der österreichischen Gesellschaft als großes Reich unter den Habsburgern sowie den nicht aufgearbeiteten Konflikten der Ersten Republik zusammen [...]“.⁵⁶ Auch für Matthias Boeckl liegt die „Schlüsselfrage der Nachkriegszeit“⁵⁷ in der Geschichte der Ersten Republik. Konkret in der Mehrzahl der ehemaligen Professoren an den Kunsthochschulen und älteren Kunstschaaffenden, die bereits zu Zeiten des Ständestaates die Kunstpolitik mitgestalten wollten. Darunter befanden sich auch Künstler des Bundes Neuland wie Max Weiler oder Herbert Boeckl. Der Bund Neuland, der aus einer katholischen Jugendbewegung hervorgegangen war, wollte

⁵⁴ Fleck 1996 (2), S. 110

⁵⁵ Wagner 2009, S. 383

⁵⁶ Matulik 2005, S. 6

⁵⁷ Boeckl 1996, S. 37

den christlichen Glauben erneuern und aktiv in den Alltag des Einzelnen integrieren. „Ausgehend von den Ideen der Jugendbewegung wird den Künstlern die versuchte Einheit von Kunst, Religion und Leben zur Schaffensgrundlage.“⁵⁸ Die Künstler des Bundes Neuland trafen Ende der 1920er Jahre, Anfang der 1930er Jahre in Wien, rund um Prof. Karl Sterrer an der Wiener Akademie der bildenden Künste zusammen. Sie verband eine geistig-religiöse Grundhaltung, laut der die künstlerische Gestaltung aus einer inneren Auseinandersetzung der Kunstschaffenden heraus entstehe. Davon ausgehend entwickelten die Künstler individuelle künstlerische Zugänge. Während beispielsweise Rudolf Szyszkowitz den Menschen in seiner – auch problematischen und leidvollen – Welt gleichnishaft darstellte, wollte Max Weiler den Menschen und die Natur als Teil der Schöpfung, als Teil eines göttlichen Kosmos zeigen. Diese Gruppe, die vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in ihrer Kunst eine christliche Reform angestrebt hatte, spielte nach 1945 „[...] institutionell wie publizistisch nunmehr eine führende Rolle“.⁵⁹

Viele, die vor 1938 respektive während der nationalsozialistischen Zeit gelehrt hatten, führten diese Tätigkeit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges fort. An der Akademie der bildenden Künste war das beispielsweise Herbert Boeckl, an der ehemaligen Kunstgewerbeschule Oswald Haerdtl, Max Fellerer⁶⁰ und Franz Schuster.⁶¹ Dass viele aus der Neuland Bewegung Ende der 1930er Jahre mit dem Nationalsozialismus sympathisiert hatten, wurde dabei nicht ausreichend beachtet. Über eine christliche Reform strebte der Bund letztendlich ein Reich einer umfassenden christlichen Ordnung an. Diese „Reichsidee“ einer umfassenden Ordnung vertrat der Nationalsozialismus auf politischer Ebene. Der „Reichsgedanke“ schien eine Brücke zwischen dem Bund Neuland und den Nationalsozialisten zu schlagen. „Manche der Ideologen des Bundes Neuland sehen im Nationalsozialismus sogar die Synthese des sozialen und nationalen Gedankens und befürworten jedes Engagement in seinen Reihen“, erklärte Elisabeth Fiedler in ihrer Dissertation über die Kunst des Bundes Neuland von 1989.⁶² Dem Bund Neuland gehörten unter anderem auch Monsignore Otto Mauer und der spätere Unterrichtsminister der ÖVP Felix Hurdes an.

⁵⁸ Fiedler 2007, S. 34

⁵⁹ Fleck 1996, S. 458

⁶⁰ Anm. Max Fellerer war 1938 zwangspensioniert worden.

⁶¹ Boeckl 1996, S. 37

⁶² Fiedler 2007, S. 33

Aufseiten der Politik war ebenfalls nichts von einer „Stunde Null“ zu spüren. Die „personelle[n] Kontinuität“⁶³ ist in der Ernennung der Unterrichtsminister gut sichtbar, die nach einem kurzen Intermezzo ab Dezember 1945 bis in die 1960er Jahre ausschließlich von der Österreichischen Volkspartei (ÖVP) gestellt wurden. Sie alle – Felix Hurdes, Ernst Kolb und Heinrich Drimmel – hatten bereits von 1934 bis 1938 führende kulturpolitische Funktionen inne gehabt. Insofern ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich die österreichische Kulturpolitik an dem alten Österreich-Bild des Ständestaates orientierte. Dass sie wiederum als Unterrichtsminister maßgeblich das Österreich-Bewusstsein mitgestalten konnten, liegt daran, dass das Unterrichtsministerium nicht nur für Schulen und Hochschulen, sondern auch für die Museen und internationale Ausstellungen verantwortlich war.⁶⁴ Eine weitere Gruppe, die nach 1945 erheblichen Einfluss auf die österreichische Kunstszene ausübte, war jene ältere Generation, die unter dem NS-Regime führende Positionen in der Kunstausbildung, der Kunstpolitik oder der Verwaltung inne gehabt hatte. So konnten viele der ehemals nationalsozialistischen Lehrer und Professoren der Kunsthochschulen ihre Anstellungen ungebrochen ausüben bzw. nach einem kurzen Aussetzen wieder aufnehmen. Manfred Wagner nennt in diesem Zusammenhang beispielsweise den nationalsozialistischen Baudirektor und bekannte NSDAP-Mitglieder wie die Professoren Robert Obsieger und Paul Kirnig.⁶⁵ Laut Robert Fleck befanden sich selbst unter den Gründungsmitgliedern des Art Club ehemalige führende Funktionäre des nationalsozialistischen Kunstbetriebs, die er allerdings nicht namentlich nennt.⁶⁶ Recherchen beim Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes und von weiterführender Literatur konnten diese Behauptung weder bestätigen noch konkretisieren.

Unbestritten ist die Tatsache, dass die österreichische Politik nach 1945 auf eine schnelle Aussöhnung mit ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit und den darin involvierten Akteuren aus war. Die echte Etablierung einer neuen geistigen Elite in Politik, Kultur und Verwaltung wurde zusätzlich durch die Politik der vier Besatzungsmächte USA, UdSSR, Frankreich und Großbritannien erschwert, da sie Österreich als erstes Opfer Hitlers deklarierten. So wurde schon in der Moskauer Deklaration von 1943 festgehalten, dass „[...] Österreich das erste freie Land

⁶³ Boeckl 1996, S. 37

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Wagner 2009, S. 383

⁶⁶ Fleck 1996 (2), S. 111-112

gewesen ist, das der typischen Angriffspolitik Hitlers zum Opfer fiel.“⁶⁷ Diese Diktion rund um einen Opfermythos Österreichs schlug sich, wie bereits erwähnt, auch in den Herangehensweisen der Alliierten an die Entnazifizierung der österreichischen Gesellschaft nieder. Österreich vom nationalsozialistischen Gedankengut zu befreien, war zweifelsohne das oberste Ziel, nichtsdestotrotz, entschied man sich im Fall Österreich für eine andere Variante als in Deutschland. Denn mit dem Opfermythos ging die Annahme einher, dass die NS-Ideologie weniger fest im österreichischen Geist verankert sei. Folglich entschieden sich z.B. die USA für eine Aufarbeitungspolitik im Rahmen einer *Re-orientation*. „Im Gegensatz zu den strikten Umerziehungsmaßnahmen in Deutschland war für Österreich eine weichere Linie vorgesehen: *Re-orientation* statt *Re-education*“⁶⁸ Das gewählte Demokratisierungsmodell sollte Österreich durch bestimmte Impulse wieder in die richtige Richtung lenken, hin zu einer Demokratie nach amerikanischem Vorbild. Ähnlich gestaltete sich der französische Ansatz, der für die österreichische Gesellschaft ein Drei-Stufen-Modell vorsah: *Désannexion* (die psychische Loslösung von Deutschland), *Désintoxication* (die Heilung vom NS-Gedankengut) und *Démocratisation* (die Demokratisierung).⁶⁹ Der amerikanische und französische Ansatz stehen exemplarisch für die Österreichpolitik der westlichen Alliierten: Österreich sowohl wirtschaftlich als auch politisch von Deutschland loszulösen. In diesem Kontext sollte eine neue geistige Elite in Politik, Verwaltung und Kultur etabliert werden, was de facto nie stattgefunden hat. Die UdSSR erkannte zwar ebenfalls, dass es politisch und wirtschaftlich nötig war Österreich von Deutschland zu trennen, um eine Supermacht zu verhindern, die innenpolitischen Umstrukturierungen interessierten sie jedoch nicht. Aus diesem Grund wurden auch keine Versuche zur Re-Demokratisierung unternommen.

„Die Nazifizierung der mythischen Wiener Kultur-Institutionen funktionierte [...] auffallend glatt, ihre Entnazifizierung hingegen fand kaum statt. Der umfassende demokratische Neuanfang 1945 blieb eine Fiktion, ebenso wie der angepeilte Austausch der diskreditierten NS-Eliten durch demokratisch gesinnte Antifaschisten.“⁷⁰

Robert Fleck räumt allerdings ein, dass der Begriff der „Stunde Null“ für die jungen

⁶⁷ Zit. nach Heiss 1998, S. 235

⁶⁸ Wagnleitner 1991, S. 82

⁶⁹ Matulik 2005, S. 42

⁷⁰ Löffler 1996, S. 395

Kunstschaffenden der modernen Kunst sehr wohl von Bedeutung war. Ungeachtet des gesellschaftlichen Grundkonsenses, der damit politisch evoziert werden sollte. Denn die junge Kunstszene suchte und versuchte eine radikale Neuorientierung nach 1945.⁷¹ Die bestimmende Generation für die österreichische Kunst der Nachkriegszeit war mehrheitlich um die Jahre 1928 und 1929 geboren. Wie auch die Mehrheit der später führenden Kunstkritiker der 1950er und 1970er Jahre, wie Werner Hofmann, Wieland Schmied oder Otto Breicha, um nur ein paar zu nennen. Die Kunstschaffenden kamen zwischen 1947 und 1948 an die Kunsthochschule, wo mitunter (erneut) jene lehrten, die bereits unter dem Nationalsozialismus Meisterklassen unterrichtet hatten. Aufgrund der herrschenden Rück-Orientierung in der offiziellen Kunstpolitik, befand sich die zeitgenössische Kunstszene in einem Vakuum, das selbst die Vorgeschichte der Moderne ausschloss.⁷² Konfrontiert mit zahlreichen Leerstellen, beschäftigte sich diese Generation intensiv mit sich selbst, „[...] da das Schreiben und Nachdenken dieser Moderne über sich selbst, plakativ gesprochen, all die nichtexistierenden Dinge ersetzen mußte [sic!] [...]“.⁷³ Fleck spricht sogar von einem „Totalausfall der institutionellen Infrastruktur“.⁷⁴ Es fehlte dieser Kunstszene an allem, weder eine Galerie von internationalem Rang noch ein Museum moderner Kunst existierten im Nachkriegs-Österreich. So zeigte die Albertina beispielsweise moderne Künstler wie Alfred Kubin oder Georges Rouault, aber keine zeitgenössische Moderne.⁷⁵ In der Ausgabe vom 7. September 1946 schrieb der *Wiener Kurier* über die Wiener Galerienszene und erklärte, dass die Czernin-Galerie schwer beschädigt, die Harrach-Galerie am 10. September 1944 direkt von einem Luftangriff getroffen worden war und das Palais auf der Freyung „fast vollständig zerstört“ sei. In allen Fällen sei ein Wiederaufbau oder gar eine Wiedereröffnung der Galerie in nächster Zeit unmöglich. Otto Mauer beschrieb noch 1948 den mühsamen Wiederaufbau der Wiener Kunstszene „Die Halle des Hagenbundes in der Zedlitzhalle ist restauriert ... Die Sezession liegt nach wie vor in Trümmern. Die Akademie zeigt im allgemeinen [sic!] einen flauen unlustigen Betrieb.“⁷⁶ Auch um die Museen war es nicht besser bestellt. Das Kunsthistorische Museum und die Österreichische Galerie im Belvedere konnten erst 1953 teilweise

⁷¹ Fleck 1996 (2), S. 111

⁷² Fleck 1996, S. 448

⁷³ Fleck 1996 (2), S. 108

⁷⁴ Ebd., S. 107

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Zitiert nach Böhler 2003, S. 66

wiedereröffnet werden. Bis zur Gründung der Galerie St. Stephan 1954 hatten sich lediglich zwei Galerien in Wien mit zeitgenössischer Kunst auseinandergesetzt: Die Neue Galerie – aus der die Galerie St. Stephan entstand – sowie die Galerie Würthle.⁷⁷ Nach Kriegsende wurden zwar relativ rasch Ausstellungen zu moderner Kunst veranstaltet, weil die drei westlichen Besatzungsmächte ihre jeweiligen Kunstwerke in Österreich zeigten, aber ein eigenständiges – und vor allem zeitgenössisches – Ausstellungswesen entwickelte sich nur langsam. Die Präsentation westeuropäischer und amerikanischer moderner Kunst war zweifelsfrei wichtig für die weitere Entwicklung der österreichischen Nachkriegskunst, dennoch war man von der Ausstellungspolitik der Alliierten abhängig. Das Fehlen eines eigenständigen Kunstmarktes hatte schon die Wiener Moderne vor 1914 geprägt. Unabhängige Kunstvereine waren damals selten, vielmehr hatte der Hof den damaligen Kunstbetrieb dominiert. Daneben hatte es wenige bürgerliche Industrielle gegeben, die die österreichische Kunst gefördert hatten. Nachdem jenes mehrheitlich jüdische Bürgertum allerdings unter dem NS-Regime ermordet oder vertrieben worden war, klaffte nach 1945 auch aufseiten des Kunstmarktes eine große Lücke.⁷⁸ Erst mit der Gründung des Art Club 1947 begann sich die österreichische Nachkriegsmoderne langsam zu emanzipieren. Die für sie wichtige Galerie St. Stephan von Otto Mauer folgte wiederum erst Jahre später. Matthias Boeckl fasst die schwierige Ausgangssituation für die junge Moderne ähnlich zusammen. Vor dem Art Club und der Galerie Otto Mauers hätte es nur die Akademie der bildenden Künste, das Rathaus, die Secession, das Künstlerhaus, die Albertina, die Österreichische Galerie sowie das Kunstgewerbemuseum (das heutige Museum für angewandte Kunst) gegeben – sofern die Kriegsschäden überhaupt eine Ausstellung zuließen.⁷⁹ Diese wurden gleichermaßen von den Alliierten als auch von der österreichischen Politik genutzt. Die kleineren Veranstaltungsorte – fernab der offiziellen Österreich-Bilder – hingegen gehörten den jungen Modernen. Darunter fielen die Staatsdruckerei, die Galerie Würthle – die regional eine entscheidende Rolle spielte, international aber nicht – die Neue Galerie und die Wiener Kunsthalle (besser bekannt als Zedlitzhalle) sowie das Foyer des Konzerthauses.⁸⁰ Die fehlende Bühne bedingte unweigerlich einen ausgeprägten Eigendiskurs der österreichischen Moderne. Es fehlte an Projektionsflächen, also schuf man sie selbst. Diese kleine

⁷⁷ Böhler 2003, S. 143

⁷⁸ Fleck 1995, S. 19-20

⁷⁹ Boeckl 1996, S. 41

⁸⁰ Ebd. sowie Fleck 1996 (2), S. 107

Gruppe radikaler Moderner blieb bis 1951 weitgehend unbeachtet. Stattdessen entstand parallel dazu eine andere Vorstellung von moderner Kunst. Die ehemaligen Funktionäre des Ständestaates sowie der NS-Herrschaft schufen die Idee einer „gereinigten“ bzw. „gemäßigten“ Moderne, deren Existenz man nicht nur akzeptieren, sondern auch wertschätzen konnte. Die vergangene, sprich ehemals zeitgenössische, moderne Kunst eines Klimt oder Schiele wurde anerkannt. Die radikale Malerei, im speziellen der Surrealismus und Dadaismus, wurden hingegen weiterhin abgelehnt respektive ignoriert. „Eine schon historisch gewordene Moderne wurde hier zu einem zeitlosen Ideal erklärt, mit dem sich die „Modernisten“ identifizieren mochten, sich dabei aber in Hüter einer neu entstandenen Tradition verwandelten.“⁸¹ Dieses Kategorisieren zwischen „guter“ und „schlechter“ moderner Kunst bestimmte das Bild der Öffentlichkeit bis in die Mitte der 1950er Jahre. Dass sich eine zweite Definition von Moderne, die unter der NS-Herrschaft noch ganzheitlich als „entartet“ bezeichnet wurde, entwickeln konnte, führt Robert Fleck auf eine Entwicklung in Frankreich zurück. Mit der Erschaffung des Vichy-Regimes im Juni 1940 wandelte sich auch die Einstellung gegenüber den bis dahin dominierenden Kunstrichtungen. Der Surrealismus und Dadaismus

„[...] seien an der französischen Niederlage gegen die deutsche Wehrmacht mitschuld und überdies Kunstbewegungen gewesen, die von Ausländern, Andersrassigen, Anarchisten und Kommunisten getragen wurden. [...] der Kubismus und der von Henri Matisse weiterentwickelte Fauvismus [...] [seien hingegen] eine authentisch französische Angelegenheit gewesen, auf der nunmehr [...] eine neue Moderne aufzubauen sei.“⁸²

Fleck merkt an dieser Stelle an, dass zwei bedeutende Vertreter dieser Kunstauffassung, Jean Bazaine und Alfred Manessier, auch die gemäßigte Nachkriegsmoderne in Frankreich – die École de Paris – dominierten; jene École de Paris, die auch für die französischen Ausstellungen moderner Kunst in Innsbruck und Wien maßgebend war.⁸³ So verkörperte das neue Ideal der Kunst weiterhin nur das Ideal einer bestimmten – der eigenen – Weltanschauung.⁸⁴ Eine Ideologie, die nicht nur die Austrofaschisten und Nationalsozialisten verband, sondern auch die abstraktionskritischen Kommunisten rund um das Ehepaar Viktor Matejka und Gerda

⁸¹ Belting 1984, S. 49-50

⁸² Fleck 1996, S. 464

⁸³ Ebd. u. S. 471

⁸⁴ Belting 1984, S. 45

Matejka-Felden.⁸⁵ Es ist eine spannende Beobachtung, dass diese Gruppen, trotz verschiedener politischer Ausgangspunkte einen gemeinsamen ästhetischen Nenner haben: die vehemente Ablehnung der radikalen Moderne zugunsten einer gemäßigten.

3.1. Die Kulturpolitik der Alliierten

1945 war sowohl aufseiten der alliierten Besatzungsmächte als auch der österreichischen Zwischenregierung klar, dass der Anschluss an Deutschland aufgehoben werden musste. Zwar erwog Großbritannien zu Beginn noch die Möglichkeit eines Teilanschlusses in Form einer Konföderation osteuropäischer Staaten wie Ungarn, der Tschechoslowakei und Polen, aber dieser Vorschlag wurde von der Sowjetunion abgelehnt. Solch ein katholisch-konservativer Zusammenschluss hätte in den Augen der UdSSR eine Bedrohung für ihr politisches System dargestellt. Um eine neue österreichische Demokratie zu schaffen, war es für den Großteil der Besatzungsmächte – einzig die UdSSR zeigte sich daran wenig interessiert – wichtig ehemalige Nationalsozialisten und Austrofaschisten aus künftigen führenden Ebenen auszuschließen.⁸⁶ Realiter wurde dieser Anspruch jedoch weniger vehement durchgeführt als gefordert, wie bereits mehrfach ausgeführt wurde. Ab August/September 1945 nahm die Strenge der Kontrollen bereits sukzessive ab, politische Parteien wurden wieder erlaubt und erste österreichische Zeitungen – zunächst waren das Parteizeitungen – zugelassen. Aus amerikanischer Sicht mangelte es dem österreichischen Staat an allem Identitätsstiftenden: es gab keine Armee oder Polizei, keine unabhängige Wirtschaft, stattdessen jedoch eine zu heterogene Bevölkerung mit vielen „Reichsdeutschen“, die nach wie vor mit dem Anschluss liebäugelten. Eine Maßnahme um dem entgegen zu wirken, war zum Beispiel die Ausweisung aller Deutschen aus Österreich, die vor 1938 keine österreichische Staatsbürgerschaft besessen hatten.⁸⁷

Auch für die Kulturpolitik der Besatzungsmächte nach Ende des Zweiten Weltkrieges war die Vorstellung von Österreich als Kulturnation und befreundetem Staat fundamental. Im Gegensatz zum Feindbild, das man gegenüber Deutschland hegte, wurde das österreichische Volk, wie bereits erwähnt, als Opfer identifiziert, dem man

⁸⁵ Fleck 1996, S. 460-461

⁸⁶ Rathkolb 1996, S. 157-161

⁸⁷ Ebd., S. 165-166

bei Aufbau und Rückerlangung seiner eigenen Identität helfen wollte. Trotzdem wäre es ein Trugschluss, hier von rein zwischenstaatlicher Freundschaft zu sprechen. Natürlich lagen der Kulturpolitik der Alliierten vor allem eigene Interessen zugrunde. Während in den ersten Jahren nach Kriegsende die Entnazifizierung des kulturellen Betriebs im Fokus stand, widmete man sich bald dem Wettkampf untereinander. Denn die sogenannte österreichische Kulturmission war letztlich ein wichtiges Mittel für die Stärkung der eigenen politischen Macht.⁸⁸ Im Sinne dieser Mission – Einflussnahme über Kultur – schufen die Alliierten ihre jeweiligen Institutionen: die französische *Division des Affaires culturelles*, das *British Council*, die sowjetische *Gesellschaft zur Pflege der kulturellen und wirtschaftlichen Beziehungen zur Sowjetunion* und den amerikanischen *Information Services Branch (ISB)*. Während die USA und Großbritannien Österreich nach ihrem Vorbild umgestalten wollten, sahen die Franzosen den besetzten Staat – vor allem aufgrund der langen kulturellen Tradition – als ebenbürtigen Partner und gingen nicht per se von einer Überlegenheit der französischen Kunst und Kultur aus. In den ersten Jahren nach Ende des Zweiten Weltkrieges spielte die Bildende Kunst allerdings keine große Rolle in der Kulturpolitik. Im Gegensatz zu den Bereichen Theater und Musik wurde die Kunstszenen auch in der Wiener Nachkriegspresse nur stiefmütterlich behandelt. Dieser Umstand schlug sich auch in der Qualität der journalistischen Kunstberichterstattung nieder, was im späteren Verlauf dieser Arbeit thematisiert werden wird.

3.1.1. Die Vereinigten Staaten

So wie in allen von den Vereinigten Staaten besetzten Ländern – zum Beispiel in Deutschland, Japan und Südkorea – war die Kulturpolitik auch in Österreich den militärischen Behörden unterstellt. Das Department of War kontrollierte die Kulturabteilungen, im *Information Services Branch (ISB)* war hauptsächlich Personal des Office of War Information tätig. Um 1945/1946 arbeiteten rund 140 Menschen für die amerikanischen Kulturbehörden, 1949 waren es bereits 11.060 – danach nahm die Anzahl der Beschäftigten wieder ab. Die Mehrheit der Angestellten waren Österreicher und Österreicherinnen.⁸⁹ Obwohl das Programm der *Reorientation* im Vergleich zu den Maßnahmen in Deutschland offener gestaltet war, handelte es sich dennoch um ein striktes Kulturprogramm, in dessen Mittelpunkt die Entnazifizierung

⁸⁸ Wagnleitner 1991, S. 82

⁸⁹ Ebd., S. 87

und Reform der österreichischen Kultur stand. Die Amerikaner und ihre Kultur genossen in Europa allerdings keinen guten Ruf. Man empfand sie als ungebildete Neureiche, deren Kultur im Vergleich zu der europäischen nichts zu bieten hätte. Kurz gesagt, Amerika wurde als kulturelle Wüste angesehen. Um diese Negativbilder zu revidieren, entwickelten die Vereinigten Staaten ein eigens auf Europa zugeschnittenes Kulturprogramm. Der Mythos um Hollywood spielte darin beispielsweise eine große Rolle. Während man in den ersten Nachkriegsjahren primär faschistische Tendenzen und deren Akteure verbannen wollte, änderte sich mit 1947 alles. Die Vereinigten Staaten befanden sich nun im Kalten Krieg mit der Sowjetunion und richteten ihre Ziele neu aus. Jetzt war es oberste Aufgabe den Kommunismus zu bekämpfen. Dazu bediente man sich auch der Bildenden Kunst, denn die abstrakte amerikanische Malerei dieser Jahre war geradezu prädestiniert, den Gegenpol zum figurativen Realismus der UdSSR zu bilden. Diese Meinung teilten jedoch nicht alle. In den 1940er Jahren sorgten die Werke abstrakter Künstler in den Vereinigten Staaten für Aufsehen. Im amerikanischen Kongress in Washington DC ging der Republikaner George Dondero sogar so weit, zu behaupten, dass die abstrakte Kunst „Teil einer weltweiten Verschwörung [sei], mit dem Ziel, die amerikanische Entschlusskraft zu schwächen.“⁹⁰ Seine Kritik stieß auf Widerhall und so schrieb auch bald die konservative Presse von den „ultramodernen Künstler[n]“, die „ohne sich dessen bewusst zu sein, dem Kreml als Werkzeug dienen oder dass manche abstrakte Gemälde in Wirklichkeit geheime Landkarten seien, welche die strategisch wichtigen US-amerikanischen Stützpunkte verzeichneten.“ Die moderne amerikanische Kunst sei kommunistisch, polterten die Anhänger des republikanischen Lagers. Die Kulturkritiker aber entdeckten in der abstrakten Kunst völlig andere Eigenschaften. Für sie bildete diese Kunstform die Antithese zum sowjetischen Realismus. „Aus ihrer Sicht sprach er [Anm. der amerikanische Expressionismus] eine spezifisch antikomunistische Ideologie an, die Ideologie der Freiheit und des freien Unternehmertums.“⁹¹ Zu Zeiten des Kalten Krieges war eine derartige politische Kategorisierung wichtig. In Schemata zu denken war zielführend: abstrakte Kunst sollte für Freiheit stehen, der Realismus hingegen für die Diktatur. So war die politische Weltordnung nicht mehr nur in zwei Ideologien, sondern auch in zwei Kunstsysteme geteilt worden. 1948 verkündete Barnett Newman das Scheitern

⁹⁰Stonor Saunders 2001, S. 235

⁹¹ Ebd., S. 236

der europäischen Kunst in der Geometrischen Abstraktion wie im Surrealismus⁹², im selben Jahr begannen die Vereinigten Staaten „ihre“ abstrakte Kunst auch staatlich zu fördern. Bereits im Folgejahr galt die amerikanische Kunst als repräsentativ für die westliche Kultur. Paris war passé, New York war das neue Zentrum der modernen Malerei. Einer ihrer wichtigsten Fürsprecher und Kritiker war Clement Greenberg, der bereits 1948 konstatierte, dass „[...] sich das Zentrum der westlichen Kultur letztlich, zusammen mit dem Schwerpunkt der industriellen Produktion und der politischen Macht, in die Vereinigten Staaten verlagert hat.“⁹³ Der amerikanische Expressionismus war noch dazu eine Kunstform, die in Amerika, unabhängig von Europa und der damals tonangebenden französischen Kunst, entstanden war. Ihr wichtigster Vertreter wurde Jackson Pollock, ein „echter Amerikaner“ – kraftvoll, energisch, männlich. Das war zumindest das Bild, das man von Pollock vermitteln wollte. „Geboren auf einer Schafsranch in Cody, Wyoming, hatte er die New Yorker Szene wie ein Cowboy betreten: Er trank viel, sprach wenig, einer, der sich seinen Weg aus dem Wilden Westen freischoss. Das war natürlich nichts weiter als ein Mythos.“⁹⁴ Doch die Versuche des amerikanischen Außenministeriums den amerikanischen Expressionismus als „Propagandawaffe“⁹⁵ einzusetzen, gestalteten sich schwierig. Laut Frances Stonor Saunders verhinderte der Republikaner Dondero „mehrere Versuche des amerikanischen Außenministeriums“⁹⁶ den amerikanischen Expressionismus in der Welt zu verbreiten. So musste beispielsweise eine Wanderausstellung „Advancing American Art“ mit Werken von Georgia O’Keeffe frühzeitig abgebrochen werden. An diesem Punkt kam die CIA ins Spiel. „[...] es ging nur geheim, denn die Sache hätte bestimmt keine Zustimmung gefunden, wenn man demokratisch darüber abgestimmt hätte. Um Offenheit zu fördern, mussten wir heimlich vorgehen“, erzählte der ehemalige CIA Agent Tom Braden in einem Interview mit Stonor Saunders⁹⁷. Um ihr Ziel zu erreichen, wandte sich die CIA an das private Mäzenatentum der amerikanischen Kunstszene, an die Rockefellers und das Museum of Modern Art (MOMA). Dieses war nicht nur *die* fördernde Institution moderner Kunst, sondern wurde zum Fixpunkt in der Kulturpolitik der International Organizations Division, „Herzstück des geheimen kalten Krieges in der Kultur“.⁹⁸

⁹² Belting 1984, S. 52

⁹³ Greenberg 1948, S. 369

⁹⁴ Ebd., S. 237

⁹⁵ Ebd., S. 238

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 240

⁹⁸ Ebd., S. 241

Stonor Saunders führt in ihrem Buch „Wer die Zeche zahlt. Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg“ aus 1999 mehrere Verbindungen zwischen diesen beiden Institutionen an, die die enge Zusammenarbeit klar veranschaulichen.⁹⁹ Dass auch der Direktor des MOMA Alfred Barr nicht frei von politischen Einflüssen war, zeigt ein Artikel aus dem *New York Times Magazine* vom 14. Dezember 1952 mit dem Titel „Is Modern Art Communistic?“. Darin betonte Barr die „Demokratie bringende“ Rolle der amerikanischen modernen Kunst: „Die Unangepasstheit und Freiheitsliebe des modernen Künstlers kann in einer monolithischen Tyrannei nicht toleriert werden, zumal die moderne Kunst für einen Diktator propagandistisch nicht zu gebrauchen ist.“¹⁰⁰ Dass die moderne Kunst allerdings von der amerikanischen Regierung propagandistisch eingesetzt wurde, ist eine Tatsache. Während das MOMA dabei half aus dem amerikanischen Expressionismus eine *art officiel* zu machen, unterstützte die CIA das Museum vor allem finanziell, beispielsweise über den Kongreß für kulturelle Freiheit. Beim Gründungstreffen des Kongresses 1950 in Berlin, befand sich auch der damalige österreichische Obmann der sozialistischen Jugend; im internationalen Komitee wiederum saß der amtierende Chefredakteur der *Arbeiter Zeitung*. Die Vereinigten Staaten gingen gegen den ihnen verhassten Kommunismus im großen Stil vor. Sie finanzierten unter anderem auch eine Vielzahl von europäischen Zeitschriften. In Großbritannien waren das die Blätter *Encounter* und *New Leader*, in Spanien *Cudadernos* sowie die französische *Preuves*, die italienische *Tempo presente* und in den USA die *Partisan Review*¹⁰¹. In Letztgenannter publizierte unter anderem auch Clement Greenberg, der starke Befürworter abstrakter Kunst. Doch auch Künstler wie Jackson Pollock wurden finanziell unterstützt. Der ehemalige CIA-Agent Donald Jameson erklärte Stonor Saunders in einem Interview aus 1994, dass „[...] alles was sie [Anm. die Sowjets] so leidenschaftlich kritisierten, auf die ein oder andere Weise unsere Unterstützung verdiente. Natürlich konnte man das in diesen Fällen... nur über zwei oder drei Ecken tun, damit gar nicht erst die Frage aufkam, ob man etwa Jackson Pollock überprüfen musste [...]“.¹⁰² Kooperationen zwischen der CIA und den amerikanischen Propaganda-Behörden, den US-Information-Agencies, sind unübersehbar. Während Letztere für die Organisation verantwortlich waren, kam die

⁹⁹ Anm. Aus Platzgründen wird an dieser Stelle nicht detailliert auf die jeweiligen Verstrickungen eingegangen, für weitere Informationen siehe Stonor Saunders 2001, S. 251-267

¹⁰⁰ Zitiert nach Stonor Saunders 2001, S. 258

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., S. 250

finanzielle Leistung aus den Rockefeller Brother Funds. Aufseiten der CIA war Tom Braden federführend beteiligt, er war bis 1949 Sekretär des MOMA gewesen, von 1949-1953 war er als Beauftragter für kulturelle Angelegenheiten bei der CIA tätig. Danach versetzte man ihn nach Asien. Braden war davon überzeugt, dass mithilfe von Kunstwerken mehr Stimmung für die USA gemacht werden könne als durch viele Reden. „Die abstrakte Kunst war das beste Medium, der perfekte Kontrast zur traditionellen beschränkten Art des sozialistischen Realismus.“¹⁰³ Ausgestattet mit dem kunsthistorischen Know-How, den finanziellen Mitteln und den Strukturen der amerikanischen Propaganda-Behörden, war der Erfolgskurs der abstrakten Kunst nicht aufzuhalten. Reinhold Wagnleiter schätzt in seinem Buch *Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, dass die CIA im Zeitraum von 1948 bis 1974 ungefähr eine Milliarde Dollar für Propaganda ausgegeben hat.

3.1.2. Frankreich

Einzig Frankreich wäre imstande gewesen den Vereinigten Staaten aufgrund seiner kunsthistorischen Tradition den Rang als kulturelle Supermacht abzulaufen. Immerhin war Paris lange Zeit das Zentrum für moderne Kunst gewesen. Doch Ende der 1940er Jahre war die Stadt, wie erwähnt, in ihrer diesbezüglichen Bedeutung von New York abgelöst worden. In Wien organisierte die *Division des Affaires Culturelles* Ausstellungen, Konzerte, Theatervorstellungen und Vorträge; die französische Kulturpolitik war breit angelegt. Neben den offensichtlich kulturellen Veranstaltungen wurden auch Sprachkurse, französischer Literaturunterricht, Landeskunde, Geschichte und Kunstgeschichte angeboten. Ab 1946 zeigten die französischen Kulturinstitute in Wien und Innsbruck jedes Jahr eine Großausstellung französischer Kunstschafter. 1946 stellte man Werke in der Ausstellung „D’Ingres à Cézanne“, 1947 die „Peinture française moderne“ aus.¹⁰⁴ Beide Institutionen waren dem französischen Außenministerium unterstellt, in Wien war Eugène Susini, in Innsbruck Marcel Decombis für die Kulturpolitik verantwortlich. 1948 folgte Decombis Marcel Besset, unter dem Innsbruck schließlich zum österreichischen Zentrum für moderne Kunst avancierte. In Innsbruck wurde eine Auswahl an französischen Kunstwerken gezeigt, die den österreichischen Kunstschaftern sowie der Bevölkerung bis dahin unbekannt gewesen waren. Ziel war es dabei vor allem die von den

¹⁰³ Ebd., S. 200

¹⁰⁴ Matulik 2005, S. 44

Nationalsozialisten als ‚entartet‘ verfemte Moderne zu rehabilitieren. Allerdings verstand man zu dieser Zeit unter moderner Kunst größtenteils die Werke jener Künstler, über die kunsthistorisch bereits breiter Konsens herrschte. So wurden Werke der Klassischen oder gemäßigten Moderne von Pablo Picasso, Henri Matisse oder Georges Rouault ausgestellt, während die zeitgenössische Kunst davon ausgeschlossen war. Damit hielt man sich letztlich an die unter dem Vichy-Regime definierte Auffassung von moderner Kunst, wie von Robert Fleck ausgeführt. Unabhängig davon lag der Fokus der französischen Kulturpolitik in den ersten Nachkriegsjahren, wie gesagt, nicht auf der Bildenden Kunst. Stattdessen konzentrierte man sich in Wien bevorzugt auf die Musik: „Der Musikstadt Wien sollten große Konzerte geboten und gezeigt werden, daß [sic!] die französischen Komponisten den österreichischen Größen in nichts nachstanden.“¹⁰⁵ Durch die Betonung alles spezifisch Österreichischen, sollte auch auf kultureller Ebene die *Désannexion* unterstützt werden. Die Entnazifizierung überließ man indes größtenteils den Österreichern und Österreicherinnen. Im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten unterschied die französische Besatzungsmacht bereits 1946 klar zwischen ihrer Kulturpolitik und Propaganda. Dadurch verschoben sich auch ihre Ziele, anstelle der proklamierten *Désannexion*, *Désintoxication* und *Démocratisation* wollte man sich nun vor allem als mächtiger Vermittler zwischen West und Ost etablieren. Dabei konnte die geografische Lage Österreichs nicht hoch genug eingestuft werden. Hätte Frankreich den internen Machtkampf der Alliierten in Österreich für sich entschieden, hätte man von hier aus Einfluss auf Osteuropa und den gesamten Donaauraum ausüben können, das war zumindest der Gedankengang der Franzosen. Frankreich wollte wieder eine Großmacht werden.¹⁰⁶ Doch nicht nur der Mangel an finanziellen Mitteln durchkreuzte die französischen Wunschvorstellungen. Denn obgleich die französische Kultur in Wien und Innsbruck gefeiert wurde, war sie letztlich nicht massentauglich, sondern nur einer intellektuellen Elite zugänglich. Im Gegensatz dazu war die Kulturpolitik der Vereinigten Staaten breit angelegt, vor allem die amerikanischen Filme waren unter der Bevölkerung sehr beliebt. Die französische Kulturpolitik musste sich schließlich aufgrund dieser beiden Faktoren den Vereinigten Staaten im internen Kulturstreit geschlagen geben.

¹⁰⁵ Porpaczy 1995, S. 125

¹⁰⁶ Matulik 2005, S. 41

3.1.3. Großbritannien und die Sowjetunion

Ebenso wie Frankreich unterschied Großbritannien strikt zwischen Propaganda und Kulturpolitik und wollte durch seinen kulturellen Einfluss seine Macht demonstrieren. Dabei lag der Fokus ab 1946 zunächst bei der Darstellung der eigenen künstlerischen Leistungen. Mit Beginn des Kalten Krieges veränderte sich auch die britische Kulturpolitik hin zu einer West-Ost-Politik. Auch die britischen Besatzer wollten die geografische Position Österreichs nutzen, um ihren Einfluss in der Region zu stärken. Allerdings hielt man sich mit der Kalten Krieg-Propaganda zurück und verhielt sich insbesondere ab 1949 eher defensiv antikommunistisch.¹⁰⁷ Hinzu kam, dass das *British Council* von Einsparungen betroffen war. Allein von 1947 bis 1952 wurde das Personal um die Hälfte gekürzt¹⁰⁸. Mit den fehlenden Mitteln sank auch die Reichweite. Vor allem im Vergleich mit den USA konnte das britische Programm nur wenig Einfluss in der Bevölkerung ausüben.

„Das Wiener Kulturleben soll wieder beginnen und so werden wie es bis 1938 war [...]“¹⁰⁹, dieser Ausspruch stammte vom zuständigen UdSSR-Kulturoffizier Miron Lewitas bei einem Treffen von österreichischen und sowjetischen Vertretern. Es bringt die Kulturpolitik der Sowjets auf den Punkt, ein Neubeginn war nicht von Interesse – weder in kulturpolitischer noch in politischer Hinsicht. So waren keine tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Änderungen vorgesehen, keine Auseinandersetzung mit ehemaligen Austrofaschisten und NSDAP-Mitgliedern. Vergangenheitsbewältigung war nicht Aufgabe der Sowjetunion, um die einfachen Nationalsozialisten sollte sich der österreichische Staat selbst kümmern. Der Stadtkommandant von Wien definierte allerdings, wer als ‚Nationalsozialist‘ zu verfolgen war „ [...] nicht die gemeinen Mitglieder der NSDAP [...], sondern die BONZEN, denen man eine direkt verbrecherische Tätigkeit gegen die Sowjetarmee und gegen die Menschlichkeit im Allgemeinen nachsagen kann. [...]“¹¹⁰ Ähnlich den Vereinigten Staaten stellte die UdSSR ihre Kunstpolitik in den Dienst der Propaganda, deren Einfluss auf die Kultur seit 1947 stetig zunahm. Der Kommunismus war allerdings bereits mehrheitlich unbeliebt, denn auch aus wirtschaftlicher Sicht hatte die Sowjetunion wenig anzubieten. Hinzu kam das negative Bild der Russen innerhalb der österreichischen Bevölkerung, das durch

¹⁰⁷ Matulik 2005, S. 68

¹⁰⁸ Ebd., S. 83

¹⁰⁹ Neues Österreich, 24.04.1945, S. 3

¹¹⁰ Rathkolb 1996, S. 176

Plünderungen und Vergewaltigungen bestimmt war.¹¹¹ Oberste Priorität war folglich dieses Image zu relativieren; der Erfolg war mäßig. Auch in ihrer Kulturpolitik hatte die Sowjetunion – im Gegensatz zu den anderen westlichen Staaten – von Anfang an gegen eine große Antipathie zu kämpfen. Aufgrund ihrer faschistischen Kunstauffassung, die der NS-Darstellung glich, stieß der Sozialistische Realismus in der österreichischen Bevölkerung auf Ablehnung.

Insofern dominierten vor allem Frankreich, Großbritannien und die USA die Kunstpolitik in Österreich. Sowohl Frankreich als auch Großbritannien versuchten durch ihre Kulturpolitik wieder zu altem Glanz zu gelangen und wandten sich vorrangig an ein elitäres Publikum. Die Vereinigten Staaten und die Sowjetunion setzten stattdessen von Anfang an auf eine Instrumentalisierung der Kultur, deren Propaganda sich ab 1947 verschärfte. Schließlich hatten weder die vom Krieg gezeichneten europäischen Staaten noch die Sowjetunion gegenüber der wirtschaftlich überlegenen USA eine Chance. Die amerikanische Kulturpolitik setzte sich durch. Ab 1950 wurden die Kulturaufgaben der Besatzungsmächte an die jeweiligen Außenministerien übergeben und die *Division des Affaires Culturelles* sowie das *British Council* aufgelöst.

3.2. Die Presselandschaft in Wien nach 1945

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges etablierten die vier Besatzungsmächte rasch ihre jeweiligen Presseorgane. Als erstes wurde die *Österreichische Zeitung* gegründet, die bereits ab 15. April 1945 von den sowjetischen Besatzern herausgegeben wurde. Vier Monate später erschien der *Wiener Kurier* – die Zeitung der Amerikaner – es folgten die britische *Weltpresse* und die *Welt am Abend* der Franzosen. Von den Zeitungen der Alliierten blieben die *Österreichische Zeitung* und der *Wiener Kurier* am längsten unter dem Einfluss der jeweiligen Besatzungsmächte. In beiden Fällen von 1945 bis 1955. Die *Welt am Abend* wurde mit 30. Oktober 1948 eingestellt.¹¹² Die *Weltpresse* hatte ab 1949 mit finanziellen Problemen zu kämpfen und wurde schließlich vom britischen Information Service Branche 1950 verkauft. Unter den österreichischen Zeitungen kam die Zeitung das *Neue Österreich*, noch während des Zweiten Weltkrieges, konkret ab 23. April 1945, auf den Markt. Ab 5. August desselben Jahres konnte man außerdem die drei Parteizeitungen erwerben:

¹¹¹ Matulik 2005, S. 51

¹¹² Nagler 1989, S. 31

die sozialistische *Arbeiter Zeitung*, das ÖVP-nahe *Kleine Volksblatt* und *Die Österreichische Volksstimme*, die von der KPÖ herausgegeben wurde.¹¹³ Ab September 1945 erschien die *Wiener Zeitung* wieder, die als offizielles Amtsblatt der österreichischen Regierung eingesetzt wurde. Die konservative Tageszeitung *Die Presse* war ab 19. Oktober 1948 wieder täglich erhältlich.

3.3. Exkurs: Entnazifizierung in der österreichischen Presse

Viele jüdische und liberale Journalisten und Journalistinnen waren in Folge des NS-Regimes geflohen oder vertrieben worden. Von ihnen kehrten nur wenige nach Österreich zurück. Reinhold Wagnleitner stellte 1991 fest, dass dieser „[...] Verlust an Menschen und Qualität [...]“¹¹⁴ eine Lücke hinterlassen hat, die „[...] der österreichische Journalismus bis heute aufzuarbeiten [hat].“¹¹⁵ So sei es „1945 [...] zwar [zu] eine[m] Bruch in der österreichischen journalistischen Tradition [gekommen], der Begriff der ‚Stunde Null‘ ist aber trotzdem unzutreffend.“¹¹⁶ Denn im Gegensatz zu der genannten Gruppe an Journalisten und Journalistinnen setzten jene mit konservativen, teils reaktionären Weltanschauungen ihre journalistischen Karrieren ungehindert fort. Fritz Hausjell widmete sich dieser fragwürdigen Kontinuität in seiner Dissertation von 1985.¹¹⁷ Darin zeigt er unter anderem auf, dass sowohl ehemalige Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der staatlichen Presse des Austrofaschismus als auch Verfasser und Verfasserinnen für NS-Blätter nach 1945 weiterhin journalistisch tätig waren. Bevor jedoch näher auf die einzelnen Ansätze im Pressewesen eingegangen wird, soll die Entnazifizierung per se definiert werden. Rudolf Tschögl erklärt, dass

„Unter Entnazifizierung [...] die Maßnahmen verstanden werden, die gegen Personen, die wegen Handlungen zwischen dem 1.7.1933 (Verbot der NSDAP) und dem 27.4.1945 (Unabhängigkeitserklärung) im Sinne des Nationalsozialismus angeklagt worden waren, ergriffen wurden.“¹¹⁸

Personen, die nach dem April 1945 nationalsozialistisch tätig waren, fielen unter das Wiederbetätigungsgesetz. Seitens der Alliierten gab es nur einen dokumentierten

¹¹³ Wladasch 2002, S. 3

¹¹⁴ Wagnleitner 1991, S. 105

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Hausjell, Fritz: Österreichische Tageszeitungsjournalisten am Beginn der Zweiten Republik (1945-1947). Phil. Dipl. Salzburg 1985

¹¹⁸ Tschögl 1979, S. 232.

Eingriff gemäß der Entnazifizierung, oder genauer gesagt den Versuch eines Eingreifens: Im Jänner 1948 wurde vonseiten der Sowjets eine Bestrafung zweier Journalisten des ÖVP-Blattes *Wiener Tageszeitung* gefordert. Mangels einer Einigung verwies die alliierte Kommission den Antrag an den Alliierten Rat. Dieser entschlug sich jedoch jeglicher Bestrafungshoheit – der Alliierte Rat sei nur ein Kontrollgremium – und leitete den Antrag an die Journalistengewerkschaft weiter. Mit dem Inkrafttreten der Deklaration über die demokratische Presse am 1. Oktober 1945 wurde die Durchführung der Entnazifizierung der österreichischen Presse komplett in die Hände österreichischer Stellen bzw. der Journalistengewerkschaft gelegt. Die Alliierten beschränkten sich auf Kontrollfunktionen und gaben immer wieder Impulse, indem sie zum Beispiel Wiederbetätigungsgesetze erließen. Aktiv wurde jedoch nicht agiert. Im Folgenden werden die gesetzlichen Vorschriften der österreichischen Regierung sowie die Diskussion über Entnazifizierungen in den Tageszeitungen ausgeklammert. Erstere sahen keine konkreten Maßnahmen für Journalisten und Journalistinnen vor bzw. implizierten keine direkten Auswirkungen.¹¹⁹ Diskussionen über die Entnazifizierung unter Journalisten und Journalistinnen fanden im Jahr 1945 überhaupt nicht statt. Hausjell erläutert, „[...] daß [sic!] zwar über Entnazifizierungsmaßnahmen bei Richtern, Lehrern, Rechtsanwälten und anderen Berufsgruppen laufend Zeitungsberichte erschienen, dagegen aber nie über Maßnahmen gegen Journalisten.“¹²⁰ Rudolf Tschögl hingegen berichtet von öffentlichen Auseinandersetzungen mit der Entnazifizierung von Journalisten und Journalistinnen in den Medien. Die Vorgangsweise wäre immer nach demselben Schema abgelaufen: „Ein Vorwurf in der Zeitung A, daß [sic!] in der Zeitung B ein ehemaliger Nationalsozialist tätig wäre, brachte die Gegendarstellung des Sachverhaltes in der Zeitung B. In der Zeitung A arbeiteten ehemalige Nationalsozialisten, und die Zeitung A solle nicht ablenken. Außerdem wäre der angegriffene Journalist der Zeitung B gar kein ‚richtiger‘ oder ‚überhaupt‘ kein Nazi gewesen, weil ...“¹²¹ Abschließend hält Tschögl fest, dass derartige Auseinandersetzungen meistens keine Konsequenzen nach sich zogen. Diese öffentliche Diskussion der Vergangenheit der Presse in den Printmedien fand jedoch noch im selben Jahr ein jähes Ende. Denn die Journalistengewerkschaft, die Pressechefs der politischen Parteien und alliierten Medien hatten sich auf ein

¹¹⁹ Für einen Überblick zur Gesetzeslage und deren Entnazifizierungsmaßnahmen Vgl. u.a. Tschögl 1979, S. 234-243 sowie Mittelmaier 1992, S. 138-140

¹²⁰ Hausjell 1986, S. 175

¹²¹ Tschögl 1979, S. 240-241

Abkommen hinsichtlich der weiteren Vorgehensweise geeinigt. Zwar hatte die Journalistengewerkschaft bereits im Mai 1945 mit einer Restrukturierung des österreichischen Journalistengewerbes begonnen, indem man versuchte alle Journalisten und Journalistinnen per Anmeldebogen zu registrieren. Unter den sich Meldenden befanden sich Menschen aus den Konzentrationslagern oder Widerstandsgruppen, aus den Reihen der Besatzungsmächte aber auch ehemalige Ressortleiter nationalsozialistischer Zeitungen. Es sollte allerdings noch ein Jahr dauern bis konkrete Maßnahmen für eine Entnazifizierung festgelegt wurden, da sich der gesamte Berufsstand der Journalisten und Journalistinnen als antifaschistische Einheit präsentierte.

„Fast alle [Journalisten] kennen den Kampf gegen die deutsche Spielart des Faschismus aus eigener Erfahrung. Nicht nur aus publizistischer, sondern als ehemalige Insassen von Konzentrationslagern, als Mitglieder von Widerstandsgruppen [...]“¹²²

Diese Selbstdarstellung lief parallel zu den im 1. Halbjahr des Jahres 1946 präsentierten Zielen zur Entnazifizierung.¹²³ Schließlich wurde 1947 der endgültige Abgesang auf eine kritische Auseinandersetzung mit der österreichischen NS-Vergangenheit angestimmt. Zu dieser Zeit stellte der Kommunismus für die westlichen Demokratien eine aktuelle Bedrohung dar, im Gegensatz zu den besiegten Faschisten. Dementsprechend wurde der strategische Schwerpunkt verlagert – von der Entnazifizierung hin auf einen eigenständig funktionierenden Staat, eine intakte Wirtschaft und nationale Identität. Dass damit auch die Verdrängung der österreichischen NS-Vergangenheit einherging, versteht sich beinahe von selbst. „Die Nazi-Ideologie wurde nicht ausgemerzt, sondern uminterpretiert – eingewienert und verösterreichert.“¹²⁴

Abschließend noch ein Verweis auf den aktuellen Forschungsstand. Hausjells Dissertation untersucht als eine der wenigen die Entnazifizierung der Journalisten und Journalistinnen in einem engeren Sinn ausführlich. Bereits 1996 beklagte er, dass die Periode 1938 – 1945 prinzipiell von der Medienforschung ignoriert wurde, das betreffe sowohl die Nazifizierung als auch die darauffolgende Entnazifizierung. Die Ursache sah er darin begründet, dass die Jahre von 1938 bis 1945 „ [...] so die

¹²² Neues Österreich 1946

¹²³ Anm. Auszüge aus den Originalschreiben finden sich bei Hausjell 1986, S. 177-197

¹²⁴ Löffler 1996, S. 395

lange vorgetragene staatshistoriographische [sic!] Meinung – überhaupt nicht zur *österreichischen Geschichte* gehören.“¹²⁵ Die Publizistik und Kommunikationswissenschaft hat zwar die Einführung des NS-Schriftleitergesetzes vom Juni 1938 untersucht, allerdings blieben die daraus resultierenden Folgen, sprich die Verhaftungen, Deportationen und Ermordungen sowie die Immigration von Journalisten und Journalistinnen unerforscht. Hausjell geht in seiner Dissertation näher auf diesen Tatbestand ein, jedoch kann auch diese nur einen Punkt in der Auseinandersetzung mit der österreichischen NS-Vergangenheit im Pressewesen markieren. Fest steht, dass „aufgrund des hohen Anteils der Juden an den Wiener Journalisten und Journalistinnen in Wien wesentlich mehr Journalisten und Journalistinnen 1938 aus ihrem Beruf vertrieben wurden als in den restlichen Bundesländern.“¹²⁶ Um die Verbreitung ideologisch gefärbter Wahrnehmungen – im Schutzmantel der Wissenschaft – zu verhindern, sei in diesem Rahmen noch auf eine Dissertation aus dem Jahr 1979 verwiesen. Der Verfasser Helmut Golowitsch befasst sich darin ausführlich mit dem Aufbau der deutschen und österreichischen Presse in den Jahren 1933 – 1945. Allerdings stützen sich all seine Thesen und Schlüsse nur auf nationalsozialistische Quellen. Die einseitige Betrachtung, die sich daraus ergibt, ist bezeichnend. Golowitsch war unter anderem Mitbegründer der rechtsextremen NDP. Hausjell selbst bezeichnete Golowitschs Dissertation als einen „[...] Erfolgsbericht eines NS-Pressefunktionärs [...].“¹²⁷ Noch heute finden sich große Lücken im Bereich der Geschichtsforschung des Pressewesens. Die wenigen vorhandenen Arbeiten widmen sich entweder einer eng gefassten regionalen Zeitgeschichte der Presse¹²⁸ oder der Verbreitung der NS-Propaganda in den österreichischen Zeitungen.¹²⁹ Insofern behält Hausjell recht, wenn er bereits 1986 aufzeigte, dass „[...] zur Nazifizierung der Medien [...] erschreckend wenige Medienberichte vor[liegen].“¹³⁰

¹²⁵ Botz 1984, S. 35

¹²⁶ Hausjell 1986, S. 172

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Gustenau, Michaela: Mit brauner Tinte. Nationalsozialistische Presse und ihre Journalisten in Oberösterreich. Univ., Diss., Wien 1990; Beutl, Bernd: Propaganda hat mit Wahrheit nichts zu tun. Politik, Strukturen und Propaganda des Gaues Wien der NSDAP 1930-1933. Unter Berücksichtigung der NS-Presse. Univ., Dipl.-Arb., Wien 2006

¹²⁹ Dock, Elisabeth: Was konnte bzw. sollte und durfte man darüber lesen? Die Politik des NS Regimes gegenüber Juden und ihre propagandistische Begleitung in Zeitungen des ehemaligen Gebietes Österreich 1938-1943. Univ., Mag.-Arb., Wien 2010; Wassermann, Heinz-Peter: Gepresste Geschichte. Der Nationalsozialismus in der veröffentlichten Meinung der Tagespresse der Zweiten Republik. Ein Beitrag zur Bewusstseinsgeschichte und Bewusstseinsbildung der Zweiten Republik. Univ., Dipl.-Arb., Graz 1990

¹³⁰ Hausjell 1986, S. 171

4. Die Kunstkritik nach 1945

4.1. Prägende Stimmen

4.1.1. Hans Sedlmayr

Hans Sedlmayr wurde 1936 zum Leiter des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Wien bestellt, wo er neun Jahre tätig war. Aufgrund seiner nationalsozialistischen Vergangenheit wurde er 1945 in ein dreijähriges Berufs- und Publikationsverbot entlassen. Sedlmayr war von 1930-1932 Mitglied der NSDAP gewesen. Zu einer Zeit, als die Partei in Österreich noch verboten war, sowie erneut von 1938-1945. Außerdem war er Mitglied des Arbeitsausschusses der Südostdeutschen Forschungsgemeinschaft (SODFG), eines rechten Netzwerkes, das sowohl vom reichsdeutschen Außenamt als auch von der österreichischen Regierung finanziert wurde. Darüber hinaus engagierte er sich ab den 1930er Jahren in einer Gruppe von Rechtsintellektuellen, den sogenannten Katholisch-Nationalen, die besonders in Akademikerkreisen ein hohes Ansehen und einen ebenso hohen Einfluss genossen. Die Katholisch-Nationalen bildeten ein Bindeglied zwischen den Nationalsozialisten und reaktionären katholischen Kreisen und verstanden sich selbst als „[...] Brückenbauer zum Nationalsozialismus [...]“.¹³¹ Aufgrund ihrer Popularität machten sie vor allem ab 1936 erfolgreich Stimmung für den Anschluss an Deutschland im österreichischen Politikbetrieb. So wie sein erster Assistent Karl Oettinger – der 1945 ebenfalls mit einem Berufsverbot belegt wurde – schrieb Sedlmayr unter anderem auch für die Wiener Ausgabe des *Kampfblatts der Bewegung*¹³² und machte offenkundig Werbung für einen Reichsstil und die daran gebundene deutsche Reichsmystik. Bereits seit Mitte der 1930er Jahre hatte Sedlmayr eine gesamtdeutsche Ideologie vertreten, die Österreichs Bildende Kunst „[...] einzig als Leistung[en] der deutschen Kunst [...]“¹³³ ansah. Hans H. Aurenhammer stellt die These von „[...] einer grundlegenden Kontinuität in Sedlmayrs Denken [auf], die weder nach 1938 noch nach 1945 entscheidend unterbrochen wurde.“¹³⁴ Diese Annahme bestätigte Sedlmayr selbst, als er 1950, während eines Vortrages, auf „Heil Hitler“-Rufe entgegnete, dass er „[...] die gleichen Dinge vor und unter Hitler vorgetragen [habe], genau so [sic!], mit dem gleichen Bekenntnis zu der

¹³¹ Aurenhammer 2003, S. 165

¹³² Ebd., S. 162

¹³³ Ebd., S. 164

¹³⁴ Ebd., S. 165

Macht des Geistes und ohne die geringste Konzession.“¹³⁵ 1948 erschien sein Buch *Verlust der Mitte*, eine Abrechnung mit der Moderne und bis heute Sedlmayrs bekannteste Publikation. Es vergingen allerdings noch weitere drei Jahre bis er, vermutlich aufgrund des großen Erfolges von *Verlust der Mitte*, an die Ludwig-Maximilians-Universität München berufen wurde. Dort löste er Hans Jantzen – ebenfalls Nationalsozialist, aber zudem auch noch ehemaliges förderndes Mitglied der SS – als Leiter des Instituts für Kunstgeschichte ab. Sedlmayr hatte Jantzen bereits 1941 im Zuge der gemeinsamen Arbeit des Vorbereitenden Ausschuss der Kunstgeschichtlichen Arbeitsgemeinschaft des Kriegseinsatzes kennengelernt. Die Berufung des bekannten Nationalsozialisten Sedlmayr führte im Frühjahr 1951 zu heftigen Protesten, die jedoch unbeantwortet blieben. Bis zu seiner Emeritierung 1964 war Hans Sedlmayr an der Ludwig-Maximilians-Universität als ordentlicher Professor tätig und prägte in dieser Funktion die bundesdeutsche Kunstgeschichte und ihre Auffassung von Kunst nachhaltig. Im Folgejahr kehrte er schließlich, auf Bestreben der Universität Salzburg, nach Österreich zurück. Dort, in Salzburg, wurde er als Gastprofessor auf unbestimmte Zeit am Institut für Kunstgeschichte angestellt. Dass Sedlmayr nur eine Gastprofessur angeboten wurde, hatte einen bestimmten Grund: Die Republik Österreich ging im Fall einer Gastprofessur kein offizielles Dienstverhältnis mit dem bestellten Professor ein. Mithilfe dieses juristischen Kunstgriffs umging man das 1947 ausgesprochene Verbot der nationalsozialistischen Betätigung. Und Sedlmayr konnte problemlos an der Universität Salzburg lehren. Der Kunsthistoriker blieb Salzburg jedenfalls bis zu seinem Tod 1984 treu. Er engagierte sich u.a. für die Erhaltung der Salzburger Altstadt und war dementsprechend maßgeblich an der Entwicklung des Salzburger Altstadterhaltungsgesetzes beteiligt.

Kein anderer Kunsthistoriker hat nach 1945 in ähnlicher Weise fasziniert und polarisiert. Während er in Wien 1945 entlassen und durch Proteste des Instituts für Kunstgeschichte an einer Wiederaufnahme seiner Lehrtätigkeit gehindert wurde, empfing ihn Salzburg mit offenen Armen. Sedlmayrs Bedeutung und Einfluss auf die Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum wird erst ersichtlich, wenn man sich, abseits der universitären Tätigkeiten, seinen unzähligen Publikationen widmet, die ab 1925 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges beinahe jährlich erschienen sind. Seine Dissertation über Johann Bernhard Fischer von Erlach wurde 1925 gedruckt

¹³⁵ Ebd., S. 174

ebenso wie die Aufsätze *Stadtpläne Le Corbusiers* und *Zum gestalteten Sehen*. In Weiterem beschäftigte er sich erstmals mit der Gestaltpsychologie in einem kunstwissenschaftlichen Kontext. Sedlmayr publizierte unter anderem in der Zeitschrift *Belvedere*, in den *Kritischen Berichten* und in den *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*. Es erschienen eine Monografie über Francesco Borromini, die Publikation *Österreichische Barockarchitektur* – das Interesse für die Baukunst des Barocks hält zeit seines Lebens an – und Auseinandersetzungen mit der Lehre Alois Riegls. Mit Beginn der 1930er Jahre widmete er sich zunehmend der Kritik der Moderne, die in seinem erfolgreichsten Werk *Verlust der Mitte* ihren Höhepunkt erreichte.

4.1.1.1. Verlust der Mitte (1948)

Sedlmayrs Absage an die Moderne entstand größtenteils 1941: „1941 habe ich sie [die Arbeit] zum ersten Mal, in ungefähr gleichem Umfang, niedergeschrieben. Wesentlich Neues ist seither kaum mehr dazugekommen.“¹³⁶ Veröffentlicht wurde der Text allerdings erst 1945. Ausgehend von seiner Kritik an der französischen Revolutionsarchitektur – insbesondere an der These einer autonomen modernen Architektur am Beispiel Ledoux in *Die Kugel als Gebäude* von 1939 – spricht er sich in *Verlust der Mitte* ebenso vehement gegen die Malerei der Moderne aus. So nennt er beispielsweise den Surrealismus „einen Realismus des Untermenschlichen“¹³⁷ und lehnt die Malerei der Moderne aufgrund ihres „[...] Drangs nach Aussonderung unmenschlich purer Sphären [...]“¹³⁸ ab. Besonders Paul Cézanne, mit dem er sich in *Verlust der Mitte* ein Kapitel lang befasst, und dessen Œuvre scheinen dem Kunsthistoriker ein Dorn im Auge gewesen zu sein. So stellt er fest, dass „[...] Cézanne in seinen Arbeiten nur den Rückfall in das Außermenschliche verberge [...]“¹³⁹ und macht ihn zum Symptom des „entfesselten Chaos“.¹⁴⁰ In *Verlust der Mitte* präsentiert Sedlmayr die Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts als Geschichte einer kranken Epoche und diagnostizierte die Verfallsgeschichte der modernen Kunst. Die Besonderheit der gewählten Sprache – Sedlmayr bediente sich durchgehend medizinischer Fachausdrücke – wird bereits in der dreiteiligen Aufteilung des Buches sichtbar. Die Kapitel tragen treffende Namen wie: *Symptome*,

¹³⁶ Sedlmayr 1955, S. 252

¹³⁷ Sedlmayr 1964, S. 57

¹³⁸ Sedlmayr 1955, S. 213

¹³⁹ Ebd., S. 123

¹⁴⁰ Ebd.

Diagnose und Verlauf sowie *Prognose und Entscheidung*. Einem Arzt gleich diagnostiziert er nun in autoritärem Tonfall die Krankheiten an künstlerischen Stilen und zieht Vergleiche wie folgt:

„[...] so wie es bei seelischen Störungen zur Findung des verlorenen Gleichgewichts beitragen kann, Unbewußtes [sic!] in das Licht des hellen Bewußtseins [sic!] zu heben [...], so kann eine analoge Betrachtung unseres Zeitalters von der Kunst her [...] wenigstens einige Ansätze zur Lösung eines Zustandes zeigen, der viele quält.“¹⁴¹

In diesem Rahmen versteht er sich mitunter als „priesterähnlichen Meisterinterpreten“, der die „toten Kunstgebilde“ durch seine Deutung und Beurteilung zu neuem Leben erweckt und so als „Mittler“ zwischen Kunstwerk und Betrachtenden agiert.¹⁴² Demnach ist seine Zeitkritik nicht als „[...] strengwissenschaftlich, sondern als angewandte, über die akademischen Grenzen hinaus wirkende Kunstgeschichte, als Erhellung der Gegenwart [...]“¹⁴³ zu verstehen. Dass Sedlmayr aus reaktionären katholischen Kreisen stammt, wurde bereits erwähnt. Inwieweit aber war seine Auffassung von der modernen Kunst und Kunstgeschichte nationalsozialistisch geprägt? Oder war sie es nicht? Im Gegensatz zu den beiden österreichischen Kunsthistorikern Lothar Kutschera oder Josef Strzygowski, weisen Sedlmayrs Schriften keinen biologischen NS-Rassismus auf. Die Idee einer „reinen“ Rasse als auch das Konzept der „Umsiedlung“ werden sogar als Symptome identifiziert, die zum Verlust der Mitte führen und dementsprechend vehement abzulehnen sind. Die Nähe zwischen Sedlmayrs klarer Ablehnung der Kunst der Moderne – verspottet als Verfallsgeschichte – und der NS-Verhöhnung als „entartete Kunst“ ist hingegen evident. Außerdem attestiert Aurenhammer Sedlmayr einen „[...] militärischen Tonfall im Stile angewandter NS-Wissenschaft [...]“¹⁴⁴ und eine augenfällige „politische Aufladung der Begriffe“¹⁴⁵, wenn er beispielsweise von der Architektur „als Ordnungsmacht der Künste“¹⁴⁶ und dem Begriff der Mitte spricht. So kommt Aurenhammer zu dem Schluss, dass Sedlmayrs Schriften und Publikationen von 1936-1945 in elementaren Leitgedanken mit der Ideologie des Nationalsozialismus übereinstimmen.

¹⁴¹ Ebd., S. 8

¹⁴² Aurenhammer 2003, S. 177

¹⁴³ Ebd., S. 172

¹⁴⁴ Aurenhammer 2003, S. 177

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

Die Methode

Sedlmayrs methodischer Ansatz stützt sich wesentlich auf die Theorie des französischen Kunsthistoriker René Huyghe, der 1939 schrieb: „Die Kunst ist für die Geschichte der menschlichen Gemeinschaften das, was der Traum [...] für den Psychiater bedeutet.“¹⁴⁷

Laut Sedlmayr habe in Europa seit der Französischen Revolution eine „innere Katastrophe“¹⁴⁸ stattgefunden, die sich in „eigentümlichen Erscheinungen“¹⁴⁹ in der bildenden Kunst widerspiegelt. Diese Erscheinungen müsse man als Symptome erkennen, die für das Leiden der gegenwärtigen Zeit stünden. Ausgehend von Huyghe wird die Kunst folglich zum Instrument, mit dem das Wesen der Epochen – in diesem Fall des 19. und 20. Jahrhunderts – sichtbar gemacht wird. „Die Seele eines Zeitalters maskiert sich hier [in der Kunst] nicht; sie sucht sich, sie verrät sich hier mit jenem Vorherwissen, das allem eigen ist, was aus der Empfänglichkeit und der Besessenheit hervorgeht.“¹⁵⁰ Sedlmayr bemerkt, dass eine Methode zur Demaskierung und zur Differenzierung zwischen echt und unecht erst neu entwickelt werden müsse, da die beiden zu untersuchenden Jahrhunderte charakteristisch unecht seien. Diese Methode nannte er die „Methode der kritischen Formen“. Eine „kritische Form“ ist für Sedlmayr eine radikal neue Form, die exemplarisch für die Eigentümlichkeit einer ganzen Epoche steht. Grundlegend dafür ist die Annahme, dass die meisten Formen in der Kunst bereits aus vorherigen Epochen vorhanden sind. Das bedeute, dass es sich bei den vermeintlich neuen Formen oft um umgeformte, ältere Formen handle. Folglich seien radikal neue Formen innerhalb einer Epoche äußerst selten – als Beispiel für eine wirklich neue Form nennt Sedlmayr die Kugel als Grundform für ein Gebäude. Diese Idee zeige „die Untergründe eines ganzen Zeitalters“¹⁵¹ und habe demnach exemplarische Bedeutung, denn „[...] es sind die Mißbräuche [sic!], durch die sich am deutlichsten die Neigungen verraten.“¹⁵² Die Ansicht hatte der französische Architekturhistoriker Auguste Choisy formuliert und Sedlmayr teilte sie. Dem österreichischen Kunsthistoriker ging es um die Bewertung einer Epoche und ihres Geisteszustandes „von der Kunst her“¹⁵³, nicht um eine kunsthistorische Einordnung. Stattdessen wolle

¹⁴⁷ Sedlmayr 1955, S. 8

¹⁴⁸ Sedlmayr 1998, S. 7

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd., S. 8-9

¹⁵¹ Ebd., S. 10

¹⁵² Ebd., S. 10

¹⁵³ Ebd., S. 11

er Lösungsansätze aufzeigen, indem er, „wie [...] bei seelischen Störungen“¹⁵⁴, das Unbewusste sichtbar mache und benenne.

Der Verlust der Mitte – die Symptome

Im siebenten Kapitel fasst Sedlmayr die von ihm beobachteten Symptome in sieben Gruppen zusammen, deren Charakteristika und Bedeutung er im Folgenden kurz umreißt. Sie lauten wie folgt:

1. Aussonderung „reiner“ Sphären (Purismus, Isolation)
2. Auseinandertreiben der Gegensätze (Polarisation)
3. Neigung zum Anorganischen
4. Loslösung vom Boden
5. Zug zum Unteren
6. Herabsetzung des Menschen
7. Aufhebung des Unterschieds von „Oben“ und „Unten“¹⁵⁵

Der Purismus oder die Isolation bezeichnen u.a. den Drang der verschiedenen Künste, sich von den jeweils anderen Gattungen abzusetzen und loszulösen. In ihrem Streben nach einem reinen Stil, einer reinen Kunst, einer reinen Religion oder einer reinen Wissenschaft¹⁵⁶ führe diese Tendenz zu einer Zersplitterung, die Sedlmayr scharf kritisiert. Dabei spannt er den Bogen von den autonomen Künsten zu der Zerlegung der Sinne beim Menschen – das *reine* Sehen bei Cézanne – bis zur Idee der *reinen* Rasse im Nationalismus und den Monokulturen in der Natur. All diese Ideen lehnt er entschieden ab, die Idee der „Umsiedlung“, um „künstlich scharf gesonderte Nationen herzustellen“¹⁵⁷ bezeichnet er beispielsweise als „unmenschlich“.

Die Polarisation beschreibt die Zerrissenheit zwischen der klaren Formensprache modernen Bauens und den vernunftwidrigen Darstellungen der modernen Malerei. Sie oszilliert zwischen sinnhaft und sinnlos, rational und irrational und bewegt sich nur noch in Extremen. Zwischen diesem Hin und Her bewege sich auch der Mensch. Als Anorganisch bezeichnet Sedlmayr die neuen künstlichen Materialien wie Stahl, Eisen und Beton mit deren Erscheinen das „Metallisch-Werden des Lebens“¹⁵⁸

¹⁵⁴ Ebd., S. 8

¹⁵⁵ Ebd., S. 143

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd., S. 144

¹⁵⁸ Ebd., S. 145

Einzug hält und das Organische wiederum zerstört werde.

Das Loslösen von der Erde ist ein allumfassendes Phänomen, das gleichermaßen durch neue technische Errungenschaften, wie das Flugzeug, die Idee des Kugelhauses, „ [...] künstlich erfundene wurzellose Sprachen [...]“¹⁵⁹ wie Esperanto und Ido als auch durch die „Umsiedlung“ verkörpert wird.

Das Bedürfnis nach dem Unbewussten und der damit einhergehende Wunsch nach Traum, Rausch und Ekstase stellt laut Sedlmayr das neue, dem „Unteren“ zugeneigte, Lebensgefühl dieses Zeitalters dar.

Die Herabsetzung des Menschen schließt teilweise an die Sehnsucht der Zeit nach dem „Unteren“ an. Das zeige sich auch in der Wissenschaft, die sich „ [...] jenen Zonen des Menschlichen zuwendet, in denen das Wesen des Menschen in Frage gestellt erscheint [...]“.¹⁶⁰ Sedlmayr führt dafür u.a. das Interesse für Primitivenforschung und die Psychologie von Kindern, Geisteskranken, Verbrechern etc. an.

Zuletzt, die Abschaffung fundamentaler Unterschiede wie zwischen „Oben“ und „Unten“. Solch eine Negierung – laut Sedlmayr Kern des surrealistischen Programmes – ist nicht nur als Pendant zur Polarisierung zu verstehen, sondern auch Wegbereiter für das Chaos. Abgeleitet von dieser Aufzählung an Symptomen diagnostiziert er schließlich den Verlust der Mitte innerhalb der Kunst. Die Künste zerfallen in einzelne Gattungen, die keinen gemeinsamen Mittelpunkt mehr aufweisen. Indem die Kunst fort von der Mitte steuert, steuert sie ebenso fort vom Menschen. Allein im Menschlichen hat die Kunst allerdings ihre Existenzberechtigung, die sie dadurch verliert. Sie ist krank. Und der Mensch, der wiederum fort von der Mitte der Kunst will, entfernt sich gleichermaßen von sich selbst.

Die Abkehr von Gott

Sedlmayrs religiöse Interpretation der *Mitte*, deren Verlust er erkannt zu haben glaubt, wird durch seine zahlreichen Verweise auf Gott deutlich. Insbesondere wenn er zur Bewertung der Epoche gelangt, in der es heißt: „Daß [sic!] die Abschaffung Gottes auch die Abschaffung der Architektur und vielleicht ‚sogar‘ die Abschaffung der Kunst nach sich zieht [...]“.¹⁶¹ Er führt aus, dass eine derartige Abkehr

¹⁵⁹ Ebd., S. 146

¹⁶⁰ Ebd., S. 147

¹⁶¹ Ebd., S. 205

zwangsläufig zur Abschaffung des Menschen selbst führen würde bzw. zu dessen Entmenschlichung. Das lässt die Schlussfolgerung zu, dass der Mensch selbst die besagte Mitte konstituiert. Sedlmayr merkt in diesem Punkt an, dass „ [...] zum Wesen des Menschen ‚Persönlichkeit‘ gehört, daß [sic!] aber ‚Persönlichkeit‘ nur als Ebenbild Gottes definiert und festgehalten werden kann.“¹⁶² Folglich entfernt sich der Mensch durch die Abkehr von Gott auch von sich selbst, weswegen er sich in einem Dilemma wiederfindet. Gefangen zwischen den Symptomen seiner Zeit und einem inneren Bedürfnis, das er nicht zu stillen vermag. Auch das ist für Sedlmayr logisch zu erklären, denn dem Unechten, dem Negativen liege immer eine Sehnsucht nach dem Positiven zugrunde. In ihrer Unterscheidung von echt und unecht wäre es demnach Aufgabe der Kritik des Zeitalters herauszufinden, was über die Irrwege, die in der Kunst ausgedrückt werden und gleichzeitig den Menschen von sich selbst entfernen, eigentlich gesucht wird. Getreu Sedlmayrs Gottesauffassung, die seinen Standpunkt bestimmt¹⁶³, folgert er, dass der Mensch nur mithilfe Gottes, dessen Bild er als Persönlichkeit in sich trägt, sein Bedürfnis und seine Sehnsucht nach etwas Positiven stillen kann. So liegt es am Menschen selbst sich zu heilen und das Chaos und Dämonische seiner Zeit abzustreifen, um sich dadurch seine Verbundenheit zum Menschlichen zu bewahren. Ähnliches gilt für die Kunstschaffenden jener Epoche, deren Genie darin besteht, dass sie „ [...] das Bild des Menschen durch den Abgrund hindurchgetragen haben.“¹⁶⁴ Denn die menschliche Mitte ist der eigentliche Maßstab für die Kunst. Kunst die für sich selbst existiert – l'art pour l'art – ist nicht mehr als ein „ [...] theatralisches Feuerwerk“. ¹⁶⁵ Doch Sedlmayrs Thesen von der Entmenschlichung der Kunst waren nicht neu, noch waren sie rein den Nationalsozialisten bzw. deren Einfluss zuzuschreiben. Bereits 1925 hatte der spanische Philosoph José Ortega y Gasset von der Vertreibung des Menschen aus der Kunst geschrieben: „Und sucht man die allgemeinste und charakteristischste Formel der neuen Produktion, so stößt man auf die Ablösung der Kunst vom Menschlichen.“¹⁶⁶ Die Maler der neuen Kunst würden sich von der Wirklichkeit abwenden und hätten sich vorgenommen jeglichen menschlichen Aspekt der Kunst zu zerbrechen, sie zu entmenslichen.¹⁶⁷ José Ortega y Gasset hinterfragt im Laufe

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Zaunschirm 1975, S. 190

¹⁶⁴ Sedlmayr 1955, S. 214

¹⁶⁵ Ebd., S. 215

¹⁶⁶ Ortega y Gasset 1925, S. 15-16

¹⁶⁷ Ebd.

seines Aufsatzes jedoch, ob es so schlimm wäre, wenn die Maler ihre Ideen statt bloße Kopien der Wirklichkeit produzieren. Denn eine Kopie wird dem Original immer unterlegen sein. Demnach wäre ein Bild, „ [...] das auf den Wettlauf mit der Wirklichkeit verzichtet [...] das, was es authentischer Weise ist: ein Bild, eine Unwirklichkeit.“¹⁶⁸ Bei Ortega y Gasset ist diese Schlussfolgerung nicht negativ zu verstehen, denn immerhin würde ein derartiges Bild nicht täuschen wollen. Es bliebe sich treu und wäre „die reine Wahrheit“.¹⁶⁹ Wenn José Ortega y Gasset von der Darstellung der Ideen anstelle der Wirklichkeit spricht, fällt auch das neue Sujet der subjektiven Landschaften, die aus dem Inneren des Künstlers bzw. der Künstlerin kommen. Diese Ansicht wird wiederum für Otto Mauer in seinen Schriften ab 1935 wichtig sein. Sedlmayr und Ortega y Gasset trennt jedenfalls mehr als sie eint. Denn abgesehen von dieser gemeinsamen Beobachtung, verfolgen beide getrennte Wege. José Ortega y Gasset begrüßt die reine Kunst der neuen Kunstbewegungen, die im Gegensatz zur alten, menschlichen Kunst leicht und verspielt wirkt. „Künstler sein heißt, uns Menschen nicht so ernst nehmen, wie wir sind, wenn wir keine Künstler sind.“¹⁷⁰ Im Gegensatz zu Sedlmayr kommt Ortega y Gasset zu dem Schluss, dass es „ [...] nicht so evident [ist], wie die Akademiker meinen, daß [sic!] ein Kunstwerk notwendig einen menschlichen Kern enthalten muß [sic!] [...]“.¹⁷¹ Und so erklärt er am Ende seines Aufsatzes, dass zwar alle Einwände gegen diese neue Kunst ihre Richtigkeit haben können, aber dennoch nicht Grund genug seien, um sie zu verdammen.¹⁷²

4.1.1.2. Die Entstehung der Kathedrale (1950)

Zwei Jahre nach *Verlust der Mitte* erschien *Die Entstehung der Kathedrale* „ [...] ein Hohelied auf das gotische Gesamtkunstwerk par excellence [...]“.¹⁷³ Ähnlich wie bei seinem Vorgänger beruht *Die Entstehung der Kathedrale* auf Ideen und Aufzeichnungen Sedlmayrs aus Mitte der 1930er Jahre. Bereits 1936 sprach er im Rahmen eines Kunsthistorikerkongresses in Bern über die Phänomene der Kathedrale. Der Vortrag wurde „ [...] in seither nur wenig veränderter Fassung [...]“¹⁷⁴ für *Die Entstehung der Kathedrale* übernommen. Im Oktober desselben Jahres

¹⁶⁸ Ebd., S. 28

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S. 35

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd., S. 39

¹⁷³ Schmidt 1987, S. 3

¹⁷⁴ Sedlmayr 1950, S. 10

schrieb Sedlmayr seinem ersten Assistenten Karl Oettinger, dass die Publikation zu zwei Dritteln fertig sei.¹⁷⁵ Auffallend ist, dass sich Sedlmayrs Hauptwerke aufeinander beziehen, gleich einem positiven Gegenstück zu *Verlust der Mitte* erscheint *Die Entstehung der Kathedrale* als glanzvolles Gesamtkunstwerk der Vergangenheit. Darin stellt er der „kranken“ Kunst der Moderne mit ihrer Zersplitterung der Künste eine ideale Architektur entgegen, in der der Traum nach dem einen großen Zusammenhang erfüllt zu sein scheint. Denn „[...]die Revolutionen der Kunstperiode und damit der Verlust göttlicher Präsenz [beginnen] [...] bereits in der Gotik [...]“.¹⁷⁶ Der komponierte Zusammenhang zwischen *Verlust der Mitte* und *Die Entstehung der Kathedrale* wird umso offensichtlicher, wenn man das Vorwort der Ausgabe von 1993 liest. Dort heißt es:

„Aus dem Dunkel jener Jahre und der Besorgnis über den Weg des modernen Europa erhob sich die Lichtgestalt der Kathedrale. [...] dem ‚Angriff auf die Architektur‘ [stand] die Baukunst der Gotik als Ordnungsmacht [gegenüber], dem Stilchaos die Einheit des Bildes, ‚der verlorenen Hierarchie im Reich der Kunst‘ das der Kathedrale zugrundeliegende Leitbild, [...] dem ‚innerweltlich gewordenen Höllenbild‘ (bei Goya) das himmlische Jerusalem [...]“.¹⁷⁷

Das Bestreben eine Brücke zu jener Idealvorstellung von einer Symbiose zwischen gotischer Kathedrale und der Moderne zu schlagen, wird in Sedlmayrs Vortrag von 1939 zur urbanistischen Gestaltung Wiens evident. Sein Plan sieht beispielsweise konzentrische Kreise vor, die sich um die historische Altstadt Wiens anordnen, in deren Zentrum sich der gotische Stephansdom befände. So verbände sich „[i]n Sedlmayrs antimoderner Stadtutopie [...] Erstes und Drittes Reich, beide geeint um die ideale Mitte des Kathedralturms.“¹⁷⁸

4.1.1.3. Publizieren unter Pseudonym

Parallel zu seiner wissenschaftlichen Forschung hatte Sedlmayr bereits ab 1946 – das Publikationsverbot galt wohlgernekt für drei Jahre – wieder in zahlreichen Medien veröffentlicht. Seine kunstgeschichtlichen Essays, Erläuterungen und Kritiken waren ungebrochen gefragt, sodass seine nationalsozialistische Vergangenheit kein Problem dargestellt haben dürfte. Die einzige Veränderung, die sich aus diesem

¹⁷⁵ Zitiert nach Aurenhammer 2003, S. 171

¹⁷⁶ Aurenhammer 2003, S. 173

¹⁷⁷ Sedlmayr 1993, S. 15

¹⁷⁸ Aurenhammer 2003, S. 173

Umstand ergab war, dass Sedlmayr seine Schriften zunächst unter falschem Namen herausbrachte. Die katholische Religions- und Kulturzeitschrift *Wort und Wahrheit* beschäftigte ihn sogar von 1946-1954 als Redaktionsmitglied. Zu Beginn schrieb Sedlmayr noch unter dem Pseudonym Hans Schwarz, später gab er seinen wahren Namen an. Sedlmayr war auch nach dem zweiten Weltkrieg einer der einflussreichsten Kunsthistoriker, ungeachtet seiner nationalsozialistischen Ansichten, insofern war sein Mitwirken an der katholischen Kulturzeitschrift von großem Wert für deren Gründer. So war er bis zu seinem Abgang 1956 sozusagen ein Aushängeschild von *Wort und Wahrheit*. Die Zeitschrift wurde 1946 von Otto Mauer, Domprediger in St. Stephan und Gründer der Galerie St. Stephan und dem Theologen Karl Strobl gegründet. Die Monatszeitschrift publizierte nach Eigendefinition einerseits christliche Dichtung der Weltliteratur und andererseits Kunstkritiken, kunstwissenschaftliche Essays sowie ganzseitige Drucke von Werken bedeutender internationaler und österreichischer moderner Kunstschaffender wie Marc Chagall, Georges Braques, Herbert Boeckl, Arnulf Rainer etc. Angesichts der klaren Ablehnung der Moderne seitens Hans Sedlmayr erscheint es zunächst verwunderlich, wenn eben dieser in einer Zeitschrift publizierte, die sich nicht nur dem Schaffen besagter moderner Künstler und Künstlerinnen widmete, sondern auch noch von ihrem späteren Mäzen Otto Mauer geleitet wurde. Oder ist es womöglich umgekehrt verwunderlich, dass sich Otto Mauer einen bekennenden Nationalsozialisten und Kritiker der Moderne als Galionsfigur für seine Zeitschrift auserwählt hatte? Für die Kunstkritikerin Angelica Bäumer ist bis heute unverständlich, wieso Otto Mauer Hans Sedlmayr in seiner Zeitschrift so zu Wort kommen ließ. Denn zumindest Otto Mauer dürfte klar gewesen sein, wer sich hinter dem Pseudonym Hans Schwarz verbarg.¹⁷⁹ Details zu dem Verhältnis zwischen Hans Sedlmayr und Otto Mauer sind zwar nicht bekannt, es scheint jedoch wahrscheinlich, dass der jüngere Mauer dem berühmten Intellektuellen Sedlmayr mit einer anfänglichen Ehrfurcht begegnete und sich erst im Laufe der Zeit von ihm emanzipiert hat. Mit dieser Vermutung wird sich das folgende Kapitel ausführlicher befassen. Die einzige Voraussetzung um an *Wort und Wahrheit* mitarbeiten zu können, war das Bekenntnis zum katholischen Glauben. Schließlich wollte man genau die Zielgruppe der Katholiken – ob Theologen oder Laien – ansprechen. Obgleich sich die Monatszeitschrift für eine Modernisierung der katholischen Kirche

¹⁷⁹ Interview Bäumer 2013

einsetzte und in diesem Rahmen auch kirchenkritische Serien wie beispielsweise eine Reihe von Artikeln zur Kooperation von Teilen der österreichischen Kirche mit den Nationalsozialisten herausbrachte, blieb ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus ein ambivalentes. Denn unter ihren Mitarbeitern befand sich nicht nur Hans Sedlmayr, sondern auch fragwürdige Personen wie Josef Nadler, ein bekennender Nationalsozialist. Neben Sedlmayrs langjähriger Tätigkeit als Hans Schwarz bei *Wort und Wahrheit*, publizierte dieser auch unter anderen Pseudonymen. Ab 1947 veröffentlichte er seine Texte beispielsweise unter dem Pseudonym e.h. in *Berichte und Informationen*, ab 1948 unter dem Pseudonym Ernst Hermann in *Die Furche* und bis in die 1950er Jahre in der *Kunstchronik*.

4.1.2. Otto Mauer

Otto Mauer wurde 1907 in Brunn am Gebirge bei Wien geboren, 1931 wurde er zum Priester geweiht. Bereits Anfang der 1930er Jahre war Mauer Teil der katholischen Neuland-Bewegung. Diese Jugendbewegung teilte sich in zwei Strömungen: einen großdeutsche unter Anton Böhm und eine österreichbewusste. Bereits vor dem Auftreten des Nationalsozialismus in den 1930er Jahren, hatte sich der österreichische Katholizismus über einen religiösen Antisemitismus definiert. Je nach Kritiker wurden der Neuland-Bewegung ebenfalls eine nationalsozialistische oder eine sozialistische Politik zugeschrieben. Robert Fleck bemerkt, dass sich der Bund Neuland aufgrund der antisemitischen Tradition weder konkret für oder gegen den Nationalsozialismus aussprach.¹⁸⁰ Wie bereits erwähnt, bewertet Elisabeth Fiedler diesen Aspekt anders. Ihr zufolge gab es einige Mitglieder des Bundes Neuland, die sich nicht nur zum Nationalsozialismus bekannten, sondern ihn sogar offen begrüßten. Obwohl die Neuland-Bewegung die politischen Versuche, mit Gewalt einen christlichen Ständestaat zu konstruieren, nicht guthieß, befürworteten ihre Mitglieder den Fokus auf das Christentum per se. Der religiöse Charakter der Kunst war innerhalb der Neuland-Gruppe bestimmend. Dementsprechend ist für Mauer auch jede wahre Kunst christliche Kunst bzw. kann nur christliche Kunst sein. Mauer scheute dabei auch vor vermeintlich hässlichen Darstellungen nicht zurück, im Gegenteil. Er forderte eine realistische Betrachtung und lehnte den beschönigenden Realismus entschieden ab. Der leidende Mensch sei Teil der Schöpfung. Selbst Christus habe für den Menschen am Kreuz gelitten, insofern sei eine expressive Abbildung nicht nur erwünscht, sondern not-

¹⁸⁰ Fleck 1982, S. 371

wendig. Allerdings müssten alle Darstellungen „des Guten und Bösen“ moralischen und ethischen Werten unterliegen. 1946 schrieb Otto Mauer in einem Text:

„Das Böse ist ein Sektor der Weltwirklichkeit und seine Entlarvung gehört zu den schöpferischen, ethischen Leistungen des Menschen. [...] Es ist ein anderer Punkt, wo das Böse einbricht: dort, wo dem Künstler der Durchbruch zur Wahrheit mißlingt [sic!] – Wahrheit ist nur im Kosmos der sittlichen Werte! [...] Widersittlich ist die wilde Adoration des Fleisches in vielen Akten Schielescher Zeichnungen; verheerend und innerlichst entartet der kalte Zynismus Großscher Lithographien [...].“¹⁸¹

Das künstlerische Schaffen in katholischer Schau (1935)

Bereits im Rahmen der Neuland-Bewegung hatte sich Otto Mauer mit den Aufgaben der Kunst bzw. ihrem Wesen beschäftigt. 1935 veröffentlichte er in den Blättern der Jugendgruppe einen Text, in dem er der Frage nach der christlichen Kunst nachging. Er kam zu dem Schluss, dass christliche Kunst nicht an religiöse Motive gebunden sei, aber an einen christlichen Menschen. Ein Kunstwerk, „ [...] in dem seine [Anm. des christlichen Künstlers] innere Welt tatsächlich Ausdruck gewinnen kann [...]“¹⁸², wäre demzufolge christlich. Hier begründete Mauer bereits ein Axiom – den inneren Ausdruck – das in seiner Kunsttheologie einen wichtigen Platz einnehmen würde. Ein Kunstwerk, das diese Eigenschaft mit sich bringe, sei moralisch, wahr und schön. Eine weitere These, die für Mauers spätere Texte von Bedeutung würde, ist die Kunst als Symbol, das auf die Schöpfung und folglich den Schöpfer verweist. Und mehr noch, erst durch die Kunst würde der symbolische Charakter der Welt sichtbar.¹⁸³ Die Kunst stehe somit zwischen dem Menschen und der Welt, sie „ [...] setzt Welt voraus [...] Welt in ihrer Vielfalt und inneren Gestalt [...]“.¹⁸⁴ Insofern sei es oberste Aufgabe der Kunst die Welt in ihren Werken darzustellen: „Der Künstler ist kein besessener Gnostiker, der sich seine Welt erfindet und nach Willkür gestaltet [...]. Die Weltwirklichkeit ist ihm vorgegeben und er muss sich vor ihr beugen.“¹⁸⁵ Mit jenen, die sich dieser Wertehierarchie, in der die Religion über der Kunst steht, widersetzen, ging Mauer hart ins Gericht. Man könne keine Kunst aus Gefühlen erzeugen. Den „ [...] Hochmut jener phantastischen [sic!] Kunstakrobaten, die

¹⁸¹ Mauer 1946, S. 22-23

¹⁸² Mauer 1935, S. 107

¹⁸³ Mauer 1935 (2), S. 129

¹⁸⁴ Mauer 1935, S. 107

¹⁸⁵ Ebd., S. 108

nur das ewig Eine im Sinne haben, sich selbst hinauszuplärren in unartikulierten Lauten [...]“¹⁸⁶ kritisierte er scharf. Es gab zwei Kunstrichtungen, die seinen Vorstellungen einer wahren Kunst gänzlich widersprachen. Neben der „[...] expressionistische[n] Willkürherrschaft, die nur zur Vergewaltigung der Welt und zum Zerplatzen des aufgequollenen Menschen führt [...]“¹⁸⁷, verdammt er den ausdrucksleeren impressionistischen Naturalismus gleichermaßen. Beides sei keine Kunst. Dass eine getreue Abbildung der Wirklichkeit, dem Original nie das Wasser reichen könne und somit den Status der wahren Kunst verfehle, hatte der spanische Soziologe José Ortega y Gasset bereits 1925 in „Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst“ erklärt. Zudem hatte Ortega y Gasset, wie bereits erwähnt, für die subjektiven Landschaften der Kunstschaffenden plädiert und die Leichtigkeit und den Eifer der jungen Modernen seiner Zeit begrüßt. Anders als Ortega y Gasset zehn Jahre zuvor lehnte Mauer eine derartige Willkür jedoch ab: „Eine Kunst, die von einem hundertprozentigen naiven, besser primitiven Optimismus beseelt ist, daß [sic!] ihr sozusagen alles möglich sei, die letztlich ins Spielerhafte entartet und die Welt und das Menschenschicksal zu einem unwürdigen Theater degradiert, diese Kunst löst sich ebenso auf [...]“.¹⁸⁸ 1936 verboten die Nationalsozialisten jegliche moderne Kunst, 1937 fand, wie schon erwähnt, erstmals die Ausstellung „Entartete“ Kunst in München statt, die einen Überblick der konfiszierten Kunstwerke bot. In diesem Klima kann das Wort „entartet“ nicht ungeachtet seiner Implikationen verwendet worden sein. Noch dazu, da Mauer aus streng katholischen Kreisen stammte, die mit dem NS-Begriff der „entarteten“ Kunst sympathisierten und ihn verwendeten, um die christliche Kunst von der modernen klar abzutrennen. Etwas was Mauer auch in seinem Text aus 1935 tat. Er ging zwar noch nicht so weit, die Kunst an sich als ‚entartet‘ zu bezeichnen, das änderte sich jedoch sechs Jahre später, 1941, als er die Lithografien George Grosz‘ „entartet“ nannte. 1946 wird er klarstellen, dass es eine „Entartung“ nur im moralischen Sinn gibt und sich klar von der biologischen Rassenideologie des Nationalsozialismus distanzieren. Die Idee einer „reinen Rasse“ wird Mauers Thesen in dieser Arbeit auch nicht unterstellt. Der Einsatz des Wortes „entartet“, vor allem im Kontext seiner restlichen Überlegungen, macht allerdings deutlich, dass Mauer in jungen Jahren ähnliche Ansichten wie Hans Sedlmayr vertrat. Ein Umstand, der in der Literatur größtenteils ungenannt bleibt. Fest steht, dass die Moral auch für Sedlmayr ein entscheidendes

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd., S. 109

¹⁸⁸ Ebd., S. 110

Kriterium seiner Kunstbetrachtung war, dazu jedoch später im Detail. Ein weiterer Aspekt, den Mauer mehrmals betonte, war, dass jede Kunst christliche Kunst sei, selbst wenn sie nicht als solche erkannt würde. Er griff hier ebenfalls auf eine These vor, die in seinen Folgewerken einen wichtigen Stellenwert einnehmen würde. „Kunst spricht von Gott, selbst wenn sie sich dessen nicht bewußt [sic!] ist, auch dann, wenn sie nicht von ihm weiß, ja sogar dann, wenn sie ihm Feind ist, sie muß [sic!] von ihm sprechen, wenn sie nur echt menschliche Kunst ist.“¹⁸⁹ Diese Kunst verfüge über eine innere Schönheit, die in ihrem Ausdruck läge. 1941 führte Mauer die Überlegung weiter und etablierte dafür den Begriff des „splendor veritatis“. Außerdem erklärte er, dass Kunst auch das Abscheuliche darstellen müsse und verwies auf den eschatologischen Charakter der Kunst, der in seinen späteren Thesen ausführlich behandelt wurde. Durch das symbolische Verweisen auf Gott, führe die Kunst den Menschen zu diesem und rief ihm ins Bewusstsein, dass die Vollendung noch lange nicht eingetroffen sei. Auch 1936 erwähnte Otto Mauer in *Das verborgene Antlitz* die Kunst im Zusammenhang mit dem christlichen Glauben. Allerdings ging es ihm dabei nicht um kunsttheoretische Betrachtungen, sondern „[...] um den Meditierenden, der um seinen Glauben ringt.“¹⁹⁰ Unterstützt von Karl Rudolf, Mitbegründer der Neuland-Bewegung, beschäftigte sich Otto Mauer zusehends mit kunsttheologischen Überlegungen. 1937 hielt er einen Vortrag über „Kunst und Christentum“, 1941 erschien der erste längere Aufsatz *Theologie der Bildenden Kunst*, der als „minimal veränderter Wiederabdruck“¹⁹¹ 1946 unter dem Titel *Kunst und Christentum* erneut publiziert wurde.

Theologie der Bildenden Kunst (1941) / Kunst und Christentum (1946)

In Mauers erstem kunsttheologischen Aufsatz entwickelte er einige Thesen, die 1946 in seinem Text *Zur Metaphysik der Bildenden Kunst* weitergeführt wurden. Seine grundlegenden Überlegungen lassen sich grob in vier Punkte gliedern. Bereits das erste Kapitel von *Theologie der Bildenden Kunst* trägt den Titel *Welt als Symbol*. Mauer erklärte, dass die Welt immer ein Symbol für Gott sei. Folglich schloss er: „Kunst ist nichts anderes als die Entdeckung dieser wesenhaften Symbolik alles Geschöpflichen [...] sie ist keineswegs eine absolute Erfindung des künstlerischen Geis-

¹⁸⁹ Mauer 1935 (2), S. 129

¹⁹⁰ Fleck 1982, S. 376

¹⁹¹ Pippal 2010, S. 57

tes [...]“.¹⁹² Kunst verweise immer auf die Schöpfung, die wiederum auf Gott verweise. Die Kunst bzw. der Künstler habe eine Deutungsfunktion, Kunst deute die Welt. Darin sei auch die innere Welt miteinbegriffen, Mauer sprach oft von der innerlichen Symbolik, die in der Kunst ausgedrückt werden müsse.

„[...] wo Welt als Ausdruck des Übersinnlichen empfunden wird – dort liegt der Ursprung künstlerischer Expression. Ihr liegt eine Leidenschaft zugrunde, und Leidenschaften verzehren; Übermaß der Leidenschaft bricht die Form und ergießt sich ins Gestaltlose. Von hier aus erwächst jedem intensiven künstlerischen Ausdruck die Gefahr der Formvernichtung und des Chaos [...] Deshalb muß [sic!] festgehalten werden, daß [sic!] der Ausbruch des Geistes kein hemmungsloser Schrei sein darf [...] die Grunderscheinung und Struktur des Menschenleibes kann deshalb in der Expression nicht ausgeschaltet werden, und alle so gearteten exzessiv ‚expressionistischen‘ Versuche verfallen letztlich doch der unfreiwilligen Groteske und enden unkünstlerisch in schematisierten toten Gebilden, die kaum mehr dekorativen Wert beanspruchen können. Die Verbildlichung des Inneren, Seelischen und Geistigen im Kunstwerk ist wesentlich menschlich.“¹⁹³

Mauer räumte nicht nur dem inneren Ausdruck – unter bestimmten ethischen Bedingungen – seine Existenzberechtigung ein, sondern auch dem Schrecklichen, dem Bösen. Denn die Kunst stünde immer im Dienst des „splendor veritatis“, dem Glanz der Wahrheit. Das Kunstwerk sei schön, indem es das Wahre zeige und nicht idealisiere oder Abscheuliches ausklammere. In diesem Zusammenhang ist auch Mauers Ablehnung eines beschönigenden Realismus logisch, denn in der Realität existieren Gut und Böse nebeneinander. Das Erschütternde zu verheimlichen, käme letztlich einer Lüge gleich. Martina Pippal hält diese „[...] Offenheit des Priesters hinsichtlich Thematik und Stil [...], wenn man den Erstabdruck des Textes im Krieg bedenkt [...]“¹⁹⁴ für sehr mutig. Bei Mauer hatte auch das Hässliche, unter bestimmten Bedingungen, seine Berechtigung. Denn die wahre Kunst verheimliche nichts, stattdessen stelle sie „[...] den Menschen vor das ‚Entweder-Oder‘ [...]“¹⁹⁵, da sie eschatologisch sei. Die Eschatologie ist die Lehre von den letzten Dingen, das umfasst Tod, Auferstehung sowie Jüngstes Gericht in der christlichen Lehre. Für manche kann damit

¹⁹² Mauer 1946, S. 9-10

¹⁹³ Ebd., S. 14-15

¹⁹⁴ Pippal 2010, S. 58

¹⁹⁵ Rombold 1983, S. 41

aber auch die Vollendung der Schöpfung auf Erden gemeint sein. Für Otto Mauer bedeutete die Eschatologie vor allem das Jüngste Gericht und die darauffolgende Erlösung der Menschen. Dies war eine Auffassung, die innerhalb der Neuland-Bewegung verbreitet war. Die Künstler des Bundes Neuland wollten mit ihrer Kunst den christlichen Glauben und folglich die Gesellschaft reformieren. Diese „Erneuerung“ fand gegenwärtig statt, im Hier und Jetzt. Einige Darstellungen der Neuland-Künstler (z.B. bei Rudolf Szyszkowitz) zeigten die gegenwärtigen, sozialen Probleme dieser Zeit auf und betteten religiöse Themen in dieses Umfeld ein. Das christliche Heilsgeschehen wurde Teil der Gegenwart und das Jüngste Gericht mit der darauffolgenden Erlösung der Menschheit durch die Darstellungen in der Kunst greifbar. Nach dem Zweiten Weltkrieg sei eine neue Ära eingeleitet worden. „Die Endzeit sei unwiderruflich eingetreten, die letzte welthistorische Epoche sei erreicht, von der allerdings niemand wissen könne, wie lange sie dauern werde.“¹⁹⁶ In dieser Endzeit sei es Aufgabe der Kunst bzw. ihr immanent, den Menschen „[...] mit ungeschminkte[r] Wahrheit, die das Zeichen aller echten Prophetie ist [...]“¹⁹⁷ vor Gericht zu stellen. Die Kunst zeigt das Schreckliche der Endzeit auf, der Künstler „[...] hilft am Abbruch des vermorschten Weltgebäudes mit, legt selber Hand an zur Vernichtung [...]“.¹⁹⁸ In diesen Funktionen – Kunst als verweisendes Symbol auf Gott, Kunst als „splendor veritatis“ sowie Kunst als Bild eschatologischen Charakters – sei die Kunst zwingend an die Religion gebunden. Otto Mauer führte diesen Gedanken weiter, indem er, wie erwähnt, festhielt, dass jede Kunst – wissentlich oder unwissentlich – auch christliche Kunst sei und weiter: eine katholische Kunst. Erst durch den Katholizismus könne die Kunst in ihrer Deutung der Welt erkannt werden, erst durch diese christliche Religion könne sie wahr sein.

Zur Metaphysik der Bildenden Kunst (1946)

1946 erschien eine Fortführung der kunsttheologischen Thesen aus 1941 in dem Artikel *Zur Metaphysik der Bildenden Kunst*. Publiziert wurde er in der Monatszeitschrift *Wort und Wahrheit*, deren erste Ausgabe im Jänner 1946 im Herder-Verlag erschien. Gründer waren, wie bereits erwähnt, die Theologen Otto Mauer und Karl Strobl, Letzterer verließ allerdings bereits ein¹⁹⁹ oder zwei²⁰⁰ Jahre später die Zeitschrift. Sein

¹⁹⁶ Fleck 1982, S. 389

¹⁹⁷ Mauer 1946, S. 67

¹⁹⁸ Ebd., S. 67

¹⁹⁹ Böhler 2003, S. 60

²⁰⁰ Fleck 1982, S. 390

Nachfolger wurde Otto Schulmeister. Schulmeister war im nationalsozialistischen Flügel des Bundes Neuland aktiv gewesen und seit 1942 Mitglied der NSDAP. Während dem Zweiten Weltkrieg schrieb er u.a. für die NS-Wirtschaftszeitung *Südost-Echo*. Knapp drei Jahrzehnte arbeitete er für die Tageszeitung *Die Presse*, zunächst als Chefredakteur, später als Herausgeber. Und ab den 1960er Jahren auch für den amerikanischen Geheimdienst CIA, in dessen Akten er erstmals ab 1949 auftaucht.²⁰¹ Zu *Wort und Wahrheit* stoßen ab 1954 noch zwei weitere Mitglieder des Bundes Neuland hinzu: Anton Böhm – ehemaliger Vertreter des großdeutschen Flügels der Neuländer in den 1930er Jahren – Chefredakteur des *Rheinischen Merkur* und Sekretär von Konrad Adenauer sowie Karlheinz Schmidhüs, Gründer, Chefredakteur und später Herausgeber der *Herder Korrespondenz*, einer Monatszeitschrift, die sich mit den Themengebieten Kirche, Religion und Gesellschaft befasste.

Bereits im zweiten Satz von *Zur Metaphysik der Bildenden Kunst* griff Otto Mauer einen Gedanken aus seiner ersten kunsttheologischen Publikation auf: „Nichts ist irriger, als in der Kunst ein Produkt ungebunden schweifender, willkürlicher Phantasie [sic!] vorfinden zu wollen [...]“²⁰² 1941 hatte er dazu in *Theologie der Bildenden Kunst* geschrieben: „Kunst ist nicht, wie der Banause meint, unverständlicher Einfall und Erzeugnis der Phantasie [sic!] und deshalb wirklichkeitsfremd [...] Kunst ist auf Wirklichkeit hingeordnet, der Wahrheit koordiniert.“²⁰³ Neben der These von Kunst symbolischen Charakters: „Die Expression des menschlichen Inneren, sofern sie auf Begreifbarkeit Anspruch erhebt, wird sich in legitimen, d.h. auf der Basis natürlicher Symbolität aufruhenden Formen darbieten müssen, wie die vorgegebene Welt sie in praktisch unerschöpflicher Fülle bereithält“²⁰⁴ fand sich auch die Forderung nach Darstellungen von Gut und Böse in beiden Texten wieder. Mauer warnte erneut vor den Verlockungen der Kunst, dem Sturz ins Irrationale und Sinnliche, ins Chaos und der Anbetung des Fleisches. Er konstatierte, dass abstrakte Kunst dem Irrtum geschuldet sei, dass Kunst über formalästhetische Werte definiert würde. Eine Kunst wie die von Wassily Kandinsky und Paul Klee bezeichnete er als inhaltsscheu und unfähig das Gute wie Böse klar beim Namen zu nennen. Selbst den eschatologischen Charakter sprach er dieser „Kunst in Formalismen von Form und Farbe“²⁰⁵ ab, den tröstenden übrigens auch. Eine derartige Kunst bliebe ein Grenzfall, an der

²⁰¹ Profil 2009

²⁰² Mauer 1946 (2), S. 316

²⁰³ Mauer 1946, S. 18

²⁰⁴ Mauer 1946 (2), S. 317

²⁰⁵ Ebd., S. 320

Grenze zum Dekorativen, eine „gerade noch Kunst.“²⁰⁶ Konfrontiert mit dieser gegenstandslosen Kunst fragte Mauer provokant:

„Wo aber bleibt der ästhetische Wert der Wahrheitsenthüllung, der grandiosen Eruption von Wirklichkeitsfülle, der Widerschein des Sittlich-Ästhetischen im Antlitz des Menschen, das Sichtbarwerden von Geist und Seele? Ist es zuviel [sic!] verlangt, wenn man wünscht, daß [sic!] humane Kunst letztlich auch Tiefendeutung, nicht nur Oberflächenreflex des Menschen sei?“²⁰⁷

Konsequenterweise folgte der Frage nach humaner Kunst ein Absatz, in dem sich Otto Mauer dem Begriff der „entarteten“ Kunst annahm. Bereits im Text von 1941 hatte er diese Bezeichnung verwendet, um Lithografien von George Grosz zu beschreiben, ohne Anführungszeichen. Im Text von 1946 stand die „entartete“ Kunst unter ebendiesen und Mauer erklärte, dass es eine „Entartung“ nur im Sinne der Moral gäbe. Getreu seiner These von 1941 müsse Kunst auch das Abscheuliche als abscheulich darstellen, sie dürfe sich weder dieses Sujets entziehen, noch dieses beschönigen, noch sich ihm hingeben. Eine Kunst, die ihre Sittlichkeit verliert, sei demnach „entartet“.²⁰⁸ Dennoch bliebe selbst dieses Kunstwerk noch Kunst, gesetzt das menschlich Innere würde durch sie ausgedrückt. Auch diesen Gedanken hatte er bereits 1941 gefasst, wenn er schrieb: „Es gibt entartete und entsittlichte Kunst; aber sie bleibt solange Kunst als sie echter Ausdruck eines inneren Erlebnisses ist [...]“.²⁰⁹ Der Status der wahren Kunst werde ihr zwar entzogen, aber „[...] überall dort, wo der klaglose Zusammenhang formaler Ordnung anschaulich sichtbar wird, ist Kunst.“²¹⁰ Demzufolge wären die Werke von Wassily Kandinsky und Paul Klee keine Kunst, da ihnen die formale Ordnung, wie zuvor geschildert, laut Mauer gänzlich fehle. Ein expressionistischer Akt von Egon Schiele wiederum, der einer Ordnung folgt, der Gegenständliches in seinen Mittelpunkt stellt, fiel unter Mauers Definition von „Kunstwerk“. „Gut, man rufe die Inquisition gegen Beckmann und Kirchner, gegen Schiele und Kokoschka im Namen der gefährdeten Ethik und Pädagogik, nichts richtiger als das [...] Aber man rufe nicht nach Richter und Henker, weil die Schönheit in

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Mauer 1946, S. 25

²¹⁰ Mauer 1946 (2), S. 320

Gefahr ist.“²¹¹ Denn die Schönheit eines Kunstwerkes sei nicht an klassizistischen Idealen zu messen, sondern „ [...] an der Tiefe und Fülle der darin geoffenbarten Wahrheit, [...] der Klarheit der Einsicht und der zwingenden Eindeutigkeit des Ausdrucks [sowie] von der Intensität und Konzentration der Aussage im Gestalthaften [...]“.²¹² Der „splendor veritatis“, dieses Leitmotiv von Otto Mauer,²¹³ dessen bedeutungsvolles Fundament bereits in der *Theologie der Bildenden Kunst* gelegt worden war, kam hier erneut zum Ausdruck. Dass Otto Mauer Egon Schiele und Oskar Kokoschkas Werken Schönheit zugestand, war bemerkenswert. Insbesondere da Mauer nur zwei Seiten davor von „entarteter“ Kunst gesprochen hatte. Darunter fielen für die Nationalsozialisten Kunstrichtungen wie u.a. der Expressionismus, der Surrealismus und der Dadaismus. Dies inkludierte Künstler und Künstlerinnen wie Lovis Corinth, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Käthe Kollwitz, Oskar Kokoschka und viele mehr. Fest steht, dass Otto Mauer den Expressionismus nicht per se ablehnte, er forderte von der Kunst sogar ein gewisses Maß an Expression – den Ausdruck des menschlich Inneren. Wenn er Künstler wie Egon Schiele, Oskar Kokoschka oder Ernst Ludwig Kirchner verdammt, so geschah dies – folgt man seinen schriftlichen Äußerungen – aufgrund der fehlenden Sittlichkeit und Moral ihrer Kunstwerke. Die Qualität der Moral hatte Mauer bereits zuzeiten der Neuland-Bewegung in den 1930er Jahren als Kriterium erkannt. Robert Fleck bemerkt allerdings, dass Otto Mauer in vielen frühen Texten gegen die Kunst von Alfred Kubin oder Lovis Corinth polemisiert habe, indem er sie als Vorläufer des Surrealismus identifiziert hatte.²¹⁴ Später – ab den 1950er Jahren – revidierte der Geistliche seine Meinung. Selbst der um ein positives Otto-Mauer-Bild bemühte Bernhard A. Böhler, der ab 1999 als Kunstreferent für das Dom- und Diözesanmuseum Wien und ab 2007 als dessen Direktor fungierte²¹⁵, räumte ein, dass „ [...] Mauer einen Lernprozess durchmachte [...]“.²¹⁶ Das Dom- und Diözesanmuseum Wien, dem auch die Sammlung Otto Mauers untersteht, führt, laut eigener Erklärung, „die Tradition Monsignore Otto Mauers fort, indem es einen gegenwärtigen Blick auf die traditionsreiche Geschichte sakraler Kunst wirft, genauso aber als Förderer avancierter zeitgenössischer Kunst auftritt.“²¹⁷ Es ist nicht anzunehmen, dass Mauers Ablehnung auf ras-

²¹¹ Ebd., S. 322

²¹² Ebd., S. 323

²¹³ Böhler 2003, S. 51

²¹⁴ Fleck 1982, S. 78

²¹⁵ Presseinformation des Dommuseums 2012

²¹⁶ Böhler 2003, S. 58

²¹⁷ Dommuseum 2015

senideologischen Ansichten fußte – er sammelte beispielsweise während des Nationalsozialismus Grafiken der verfemten Künstler Alfred Kubin, Lovis Corinth und Max Beckmann²¹⁸. Seine teilweise reaktionären Auffassungen sind jedoch ebenfalls nicht leichtfertig von der Hand zu weisen. Das wird vor allem im Vergleich mit den Äußerungen von Hans Sedlmayr deutlich werden. Die zeitgenössische Moderne wurde teilweise auch von Otto Mauer vehement abgelehnt. Günter Rombold bemerkt, dass Mauer manche Kunstrichtungen bis in die 1950er Jahre zu bekämpfen versuchte, darunter Surrealismus und Dadaismus.²¹⁹ Folgt man Mauers frühen Überlegungen, fehlt es beiden Kunstbewegungen an grundlegenden Kriterien, um als Kunst anerkannt zu werden. Getreu seiner Thesen, dass Kunst kein reines Produkt der künstlerischen Fantasie und nicht wirklichkeitsfremd sei, weil sie ansonsten ihren symbolischen Charakter verliere, fielen der fantastische Surrealismus und Dadaismus aus Mauers Kunstdefinition. So wetterte Mauer 1947 gegen den Surrealismus, als er für eine Herbert Boeckl-Monografie den Text *Durchsicht* verfasste. Darin beklagte er die Säkularisation der bildenden Kunst – ein Aspekt, der bereits in früheren Schriften erschien – und nannte die surrealistische Pseudometaphysik aber auch den kirchlichen Devotionalienkitsch als deren Endprodukte.²²⁰ Mauer kritisierte die Kunst seiner Zeit: das Umbiegen in „kalte, inhumane Gegenständlichkeiten“²²¹ und die „[...] Fluchtversuche in die Bereiche des unverbindlichen Formalen [...]“.²²² All das hätte den Schrei des Menschen jedoch nicht töten können und so wird die Weltwirklichkeit ihren vorherrschenden Platz in der Kunst wieder einnehmen.²²³ Indem Mauer im Folgenden erläutert, wovon sich der geläuterte Mensch nun abwenden wird, wird die Kritik an der zeitgenössischen Kunst unterstrichen. Der Genesende, wie ihn Mauer nannte, würde „[...] die krasse Gestikulation eines expressionistischen Zeitalters [...]“²²⁴ ablehnen, „[...] sich im färbigen Oberflächengeflimmer impressionistischer Phänomenalisten nicht gedankenlos erlustigen“²²⁵, er würde außerdem kein „[...] Zerfleischer der vorgegebenen Welt und [kein] Willkürschöpfer einer Traumwelt werden, in der dann Dämonen umgehen und der Mensch sein menschliches Antlitz ver-

²¹⁸ Böhler 2003, S. 48-49

²¹⁹ Rombold 1983, S. 43

²²⁰ Mauer 1947, S. 15

²²¹ Ebd., S. 16

²²² Ebd.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

liert.²²⁶ Im letzten Absatz widmete sich Mauer dann Herbert Boeckl, der diese Entwicklung hin zur Wesensaussage in seinen Werken vollbracht hätte. Der Monografie war eine Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste in Wien 1946 vorausgegangen, zu deren Eröffnung Otto Mauer gesprochen und über die Friedrich Heer in der Zeitschrift *Wort und Wahrheit* eine lobende Besprechung verfasst hatte.²²⁷ Liest man diesen Text aus 1947, deutet noch nichts auf die Förderung der abstrakten Malerei wenige Jahre später. Im Gegenteil. Otto Mauer steht der gegenstandslosen und folglich inhaltslosen Kunst nicht nur skeptisch, sondern nach wie vor ablehnend gegenüber. Das religiöse Bild würde sogar von ihr bedroht.²²⁸ Der Geistliche Mauer und Herbert Boeckl hatten sich bereits zu Zeiten des Krieges kennengelernt.²²⁹ Jahre später, 1954, widmete sich die Eröffnungsausstellung der neu gegründeten Galerie St. Stephan Herbert Boeckl und seinem Werk, und Otto Mauer avancierte zum Förderer der abstrakten Malerei. Für Mauer war der eschatologische Charakter der Kunst, von Anfang an ein wichtiges Element seiner Kunsttheologie. Nun verhalf er der abstrakten Kunst zu ihrer Berechtigung. Denn die Endzeit erführe in ihr eine neue Zuspitzung, eine extreme Darstellung.²³⁰ Laut Werner Reiss ermöglicht auch der deutende Charakter der Kunst die Abstraktion. Indem Kunst auf Gott verweisen soll und symbolischen Charakter hat, kann ein nicht-bildliches Bild gleichermaßen existieren. Da es vorrangig verweisen und nicht abbilden soll.²³¹ Diese Kriterien, die Mauer bereits in den 1930er Jahren festgelegt hatte, erfuhren nun eine neue Bedeutungsebene. Waren sie vormals zugunsten der gegenständlichen Kunst verstanden worden – Kunst bildet Weltwirklichkeit ab, denn diese ist Schöpfung und verweist auf Gott – agierten sie nun als Fürsprecher der Abstraktion. Eine Neuausrichtung passierte allerdings erst ab den 1950er Jahren, mit der Gründung der Galerie St. Stephan 1954 verankerte Mauer schließlich seinen Status als Förderer der Abstrakten. Bis dahin waren seine Positionen gegenüber der radikalen Moderne alles andere als wohlwollend. Insbesondere dem Surrealismus und Dadaismus hatte er – wie einst impressionistischem Naturalismus und Expressionismus – den Krieg erklärt.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Heer 1946, S. 141-144

²²⁸ Boeckl 1993, S. 25

²²⁹ Böhler 2003, S. 67

²³⁰ Fleck 1999, S. 25

²³¹ Reiss 1999, S. 40-41

Kunst als Exhibitionismus? (1950)

Der in *Wort und Wahrheit* erschienene Text war eine Abrechnung mit der radikalen Moderne und der zeitgenössischen Kunst. Dies verdeutlicht bereits der erste Satz, in dem Mauer u.a. auf Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* verwies. Sedlmayrs *Verlust der Mitte* war zwei Jahre davor erschienen und gehörte seitdem zu den Standardwerken in der Kunstgeschichte. Angelica Bäumer rekonstruierte die 1940er Jahre als eine Zeit, in der bedeutende Schriften zur Moderne noch nicht übersetzt oder gar geschrieben waren. Allerdings wurde *Verlust der Mitte* „[...] heftig diskutiert und je nach Standpunkt als Pamphlet vom Ende des Abendlandes abgelehnt oder begrüßt [...]“.²³² Doch auch abseits der Kunstszene wurde Sedlmayrs Werk in den 1950er Jahren rezipiert. Gertrud Ettenberger – Assistentin in Besançon und Angers zur Zeit der französischen Besatzung – zählt *Verlust der Mitte* neben Werken von Virginia Woolf, Karl Kraus, Jean-Paul Satre oder Simone de Beauvoir zum gängigen Lese- stoff der damaligen Zeit.²³³ Indem Otto Mauer zu Beginn seines Textes auf den gegenwärtig bekanntesten Kritiker der modernen Kunst verwies, umriss er bereits einleitend, wovon sein folgender Text handeln würde. Auch der Gegenwart stellte Mauer ein schlechtes Zeugnis aus. Man befinde sich in einer Zeit, in der Werte wie Moral, Prinzipientreue und gesunder Menschenverstand nichts mehr gelten. In dieser „[...] von Neugierde geplagten, den höchsten vergänglichen Effekten der Stunde nachjagenden Zeit [...]“²³⁴ genieße jede Kunst, die unverständlich, aber extravagant erscheint, einen „komisch anmutenden Vorsprung“²³⁵. Schnell wird klar, dass Mauer hier einen Feldzug gegen den Surrealismus verfasst hat. Indem er diese Kunst als unverständlich, als „geheime Wissenschaft einer kulturellen Sekte“²³⁶ deklassierte, die nur mithilfe von Riegen an Wissenschaftlern (Philosophen, Moralisten, Psychologen und Psychiatern) entschlüsselt werden könne, versuchte er den Weg für eine Verwandtschaft zwischen Surrealismus und Wahnsinn zu ebnen. Kurz darauf postulierte er, die „[...] surrealistische Bewegung hat dem Menschenverstand den Kampf angesagt.“²³⁷ Mauer sprach vom *Sousrealismus*, der eine Flucht „[...] ins Außer- menschliche, in jene finsternen Bereiche, in denen man die Absenz des Göttlichen vermutet“²³⁸ darstelle. Der Begriff des *Sousrealismus* ist eine verleumdende Be-

²³² Bäumer 1999, S. 43

²³³ Interview mit Gertrud Ettenberger 2010, S. 225-226

²³⁴ Mauer 1950, S. 879

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., S. 880

zeichnung, die bereits 1947 von Hans Sedlmayr – unter seinem Pseudonym Hans Schwarz – verwendet worden war.²³⁹ Sedlmayr beschrieb in *Die Säkularisation der Hölle* den Ausbruch des Dämonischen in die irdische Welt. So seien Formen, die ursprünglich zur Kennzeichnung der Hölle verwendet worden waren, nun zum allgemeinen Gestaltungsmittel ganzer Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts geworden. Konkret meinte er damit Expressionismus, Futurismus und Surrealismus, die gänzlich „[...] im Zeichen des Gegenmenschlichen und der Unnatur [...]“²⁴⁰ stünden. Getreu seiner bisherigen Doktrin, attestierte er diesen Kunstrichtungen eine Abkehr vom Menschlichen und den Verfall ins Chaos, das in diesem Text um das Bild der Hölle erweitert wurde. Zu sehen sei diese dämonische Darstellung bei Künstlern wie James Ensor und Alfred Kubin, am deutlichsten bei den Surrealisten.²⁴¹ Betrachtet man Otto Mauers Abrechnung aus 1950, ist klar ersichtlich, in welcher Tradition er seinen Text drei Jahre später geschrieben hat. Mauer verwendete ebenfalls den Begriff des *Sousrealismus*, um den Surrealismus aus der humanen Welt auszuschließen. Die zitierte Flucht ins Außermenschliche, in finstere Bereiche belegt diesen Versuch. Außerdem erwähnte er ebenso Kubin und Ensor als Vertreter dieser moralisch verwahrlosten Kunst und betonte ihren Einfluss auf den von ihm abgelehnten Surrealismus. Wenn Mauer im Zusammenhang mit dem Surrealismus von der „Atomzertrümmerung“ der humanen Welt, der „Heraufführung einer unterleiblichen Sphäre“ und von „Barbarei“ und „Chaos“ schrieb²⁴², könnten diese Passagen gleichermaßen von Hans Sedlmayr stammen. In einem Artikel der Zeitung *Die Furche* aus dem April 1950 wiederholte Mauer einige seiner Thesen, allerdings wurde dieser Beitrag nicht von Mauer selbst geschrieben, sondern war die Zusammenfassung der Redakteurin Ruth Medger von einem Vortrag, den er während der Salzburger Hochschulwochen gehalten hatte. Nichtsdestotrotz eignet sich der Text zum Vergleich, da – bis auf eine Ausnahme – alle darin enthaltenen Äußerungen bereits bekannt sind und durch etwaige Schriften belegt wurden. Mauer sprach in seinem Vortrag davon, dass die Kunst menschliche Kunst sei, der Mensch stehe in der wahren Kunst – laut Mauer kann das nur die christliche Kunst sein – im Zentrum. Wahre Kunst „[...] wird den Menschen nicht zur Unkenntlichkeit zerstören [...] wahre Kunst hat Ehrfurcht vor der Faktizität der Schöpfung. Die abstrakte Kunst ist schon nicht mehr auf der Basis der geschöpf-

²³⁹ Schwarz 1947, S. 676

²⁴⁰ Ebd., S. 672

²⁴¹ Ebd., S. 676

²⁴² Mauer 1950, S. 879-880

ten Schöpfung, sie ist eigene, willkürliche Schöpfung.“²⁴³ Bereits 1947 hatte Mauer gegen die willkürliche Schöpfung von Traumwelten, in denen Dämonen hausen und die sich gegen das menschliche Bild stellen, geschrieben. Neu ist allerdings die Wendung, die der Artikel gegen Ende nimmt, Mauer räumte dem Surrealismus einen Platz in der christlichen Kunst ein, sofern dieser seine Kompositionen in christliche Themen einbette. Als Beispiel nannte er das Satanische im Jüngsten Gericht. Gleichzeitig hielt er fest, dass die Möglichkeit einer Inklusion noch lange nicht bedeute, dass diese Miteinbeziehung bereits jetzt möglich wäre.²⁴⁴ Doch allein die Option darauf, ist ein Novum im Mauer'schen Diskurs. Bis dato wurde der Surrealismus verurteilt und verbannt. Scharf kritisiert wurde er von Mauer nach wie vor, auch mit fragwürdigen Formulierungen, die Surrealismus und Wahn als Synonyme suggerieren. Dennoch eröffnete sich hier eine neue Perspektive, der Surrealismus könne vom Christentum sozusagen gerettet werden. Inwiefern diese Herangehensweise – der Surrealismus erscheint dadurch noch immer als etwas zu Rettendes, als etwas, das Hilfe benötigt – fortschrittlicher war, bleibt fraglich. Die Abkehr von der absoluten Verdammnis ist allerdings bemerkenswert. Abschließend griff Mauer auf die bereits bekannte Ansicht zurück, dass nur der gläubige Mensch christliche, moderne Kunst produzieren kann. „Die christliche Kunst muß [sic!] hindurchgehen durch alle Hölle unserer Zeit [...] [sie] ist die, welche die nackte Wahrheit unserer gefallenen Welt bewältigen kann [...]“²⁴⁵ Indem der christliche Künstler durch seine Kunst die Welt mit-zerstöre, arbeite er am Erreichen der Vollendung auf Erden. Denn erst wenn die Endzeit überwunden sei, könne die Schöpfung vollkommen werden.

Zusammenfassend lassen sich im Wesentlichen sowohl bei Sedlmayrs als auch bei Mauers Thesen drei Elemente ausmachen. Robert Fleck hat diese folgendermaßen benannt: die Moral, die Weltanschauung und die kunsthistorische Argumentation.²⁴⁶ Auf der moralischen Ebene sieht Sedlmayr die Kunstgeschichte als Fortschrittsge-
schichte, die sich zurückentwickle. Indem sich die Kunst vom Menschen abgewendet habe, zerfalle sie, sie verliere ihre Mitte und dadurch die Verbindung zu Gott. Einzig ein neues Menschenbild könne dem entgegen wirken.²⁴⁷ Auch Otto Mauer war auf der Suche nach einem zeitgenössischen Menschenbild und einer Kunst, die der eschatologischen Gegenwart gerecht würde. Laut seiner Thesen befand sich der

²⁴³ Mauer 1950 (2), S. 6

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Fleck 1982, S. 400

²⁴⁷ Ebd.

Mensch in der Endzeit, in der die Kunstschaffenden ihm das gegenwärtige Elend schonungslos vor Augen führen müssten. Nichtsdestotrotz war Mauer ein Verfechter der moralischen Ordnung, was konsequenterweise bedeutete, dass sich die Kunst an gewissen ethischen Vorgaben zu orientieren habe, wie anhand zahlreicher Textstellen veranschaulicht wurde. Eine ideologische Einordnung, wie sie Sedlmayr forderte, fand bei Mauer auf jeden Fall statt. Nach Mauers Verständnis war alle Kunst auf das Christentum ausgerichtet, demnach interpretierte er jede Kunst aus religiöser Sicht und ordnete sie einer Weltanschauung unter. Einzig der kunsthistorische Diskurs führte die beiden Kritiker zu unterschiedlichen Positionen. Während für Sedlmayr die christliche Kunst durch das Auftreten der Moderne zerfallen und verloren war, konnte Otto Mauer die Moderne durchaus als Ausdruck der christlichen Kunst akzeptieren. Für ihn stand der innere Ausdruck des Kunstschaffenden im Fokus. Da dieser weiterhin gegeben war, konnte auch die abstrakte Kunst eine christliche Kunst sein. Für Hans Sedlmayr hingegen, hatte sich die Kunst durch ihre Säkularisierung und ihre Autonomiebestrebungen in eine neue unchristliche Kunst verwandelt, die er bekämpfen musste.²⁴⁸

1962 geschah schließlich der endgültige Bruch, als Mauer Sedlmayrs Überlegungen in *Verlust der Mitte* als fatale These bezeichnete.²⁴⁹

Abschließend soll eine wichtige Korrektur vorgenommen werden. Katja Orter unterschied in ihrer Dissertation von 1998 *„Patrioten – Wilde – Kurfürsten?“ Ein Beitrag zur Rekonstruktion von kulturellem Zeitgespräch am Beispiel der österreichischen Kunstkritik der 1950er bis 1990er Jahre* zwischen einem Otto Mauer und einem Otto Maurer. Auf Seite 81 erklärte Orter, dass „[...] Professor Otto Maurer (Anm.d.V.: nicht zu verwechseln mit Msg. Otto Mauer von der ‚Galerie nächst St. Stephan‘) [...]“ sei. Es folgten Zitate aus dem zuvor besprochenen Artikel der Furche aus 1950. Unter diesem wird als Autor allerdings der Geistliche Otto Mauer (Abb. 1) angeführt. Einen Otto Maurer gab es weder in der Furche noch im Wien der Nachkriegszeit. Auf der Folgeseite führte Orter weiter aus, dass „Otto Maurers Ausführungen so deutlich an Hans Sedlmayrs (1896 – 1984) Theorie vom ‚Verlust der Mitte‘ [erinnern] [...]“.²⁵⁰ Der imaginäre Otto Maurer ist jedenfalls ein anschauliches Beispiel für die Tendenz innerhalb der bisherigen Forschungsliteratur, Otto Mauer vorwiegend als Förderer

²⁴⁸ Ebd., S. 403

²⁴⁹ Ebd., S. 404

²⁵⁰ Orter 1998, S. 82, siehe auch S. 88

der abstrakten Kunst zu stilisieren. Der bereits erwähnte Beitrag von Martina Pippal aus 2010 bildet die jüngste und eine der wenigen Ausnahmen, die Mauers Rolle im Wiener Kunstbetrieb kritisch hinterfragt:

„Nicht nur seinem Selbstverständnis als Priester, sondern auch der im Dritten Reich gültigen Kunstdoktrin verpflichtet, erweist sich Otto Mauer (ungeachtet dessen, dass er selbst in der NS-Zeit Repressalien ausgesetzt und mehrfach verhaftet wurde) dort, wo er in einem Rundumschlag Expressionismus, Surrealismus und Abstraktion gleichermaßen verdammt [...].“²⁵¹

Robert Fleck schrieb 1996: „Zu Mauers Werdegang von der katholischen Jugendbewegung ‚Neuland‘ über den Ständestaat und das nationalsozialistische Regime bis in die Zweite Republik gibt es in der Publizistik zahlreiche Aussagen, die aber kaum ins Detail gehen.“²⁵² Im Folgenden berichtete Fleck von einer Zeitzeugin, die auf die Behauptungen, Mauer habe während des Zweiten Weltkrieges als mutiger Widerstandskämpfer agiert, fast empört reagierte; daraufhin schilderte sie eine Szene, in der Mauer kurz nach dem Anschluss während eines Spaziergangs meinte: „Man muß [sic!] seine Fahne auch nach dem Wind richten können“ und habe unter dem Klappenaufschlag seines Mantels ein illegales Naziabzeichen vorgezeigt.“²⁵³ Vor seiner Rolle als Förderer der abstrakten Kunst vertrat Otto Mauer offenkundig Ansichten, die nicht allen behagen. Insofern erscheint es symptomatisch, wenn Katja Ortner, vermutlich unabsichtlich, einen Otto Maurer schafft, der jene Aussagen Otto Mauers, die an die NS-Kunstdoktrin erinnern, übernimmt. Wenn Günter Rombold im Vorwort des Ausstellungskataloges zur Sammlung Otto Mauer im Wiener Dommuseum schreibt, dass Mauer in seinen jungen Jahren „[...] einfach aus Mangel an Information [...]“²⁵⁴ einen verengten Blick hatte, müsste genauer definiert werden, woran Rombold diese „jungen Jahre“ konkret festmacht? In Mauers erstem Text aus 1935, in dem er die „entartete“²⁵⁵ Kunst als jene identifiziert, die keine Grenzen kennt und das Menschenbild entwürdigt, war Otto Mauer 28 Jahre alt. In dem Text von 1941, sprach er erneut von „entarteter“ Kunst und verdammt dabei explizit eine innerliche „Entartung“. Zu diesem Zeitpunkt war Mauer 34 Jahre alt, fünf Jahre später erschien

²⁵¹ Pippal 2010, S. 58

²⁵² Fleck 1996, S. 458

²⁵³ Ebd., S. 459

²⁵⁴ Rombold 1993, S. 7

²⁵⁵ Anm. Mauer verwendete keine Anführungszeichen.

der Begriff erneut. Diesmal unter Anführungszeichen, gefolgt von einer Erklärung, dass es eine „Entartung“ nur in moralischer Hinsicht gäbe – Mauer war 1946 ein 39-jähriger Mann. Dass bei Mauer „entartet“ und entsittlicht Hand in Hand gehen, ist allerdings schon aus dem Text aus 1941 ersichtlich, als er schrieb: „Es gibt entartete und entsittlichte Kunst [...]“.²⁵⁶ Eine genaue Definition, was Otto Mauer unter „entartet“ verstand, gibt es nicht und so wird die Frage nach seinen Intentionen unbeantwortet bleiben. Betrachtet man seine Texte bis um 1950 von diesem Standpunkt und bettet den Begriff „entartet“ darin ein, ergibt sich durchaus ein stimmiges Bild. Ein Bild, das neben den Äußerungen von Hans Sedlmayr Platz hat. Bernhard Böhler thematisierte den Begriff „entartet“ in den Texten *Theologie der Bildenden Kunst* von 1941 und *Metaphysik zur Bildenden Kunst* von 1946 in seiner Dissertation über Otto Mauer aus 2002 in einem Absatz²⁵⁷. Er merkte an, dass „entartet“ 1946 unter Anführungszeichen stand und erklärte, dass Mauer damit nur eine moralische Verwahrlosung gemeint hatte. Außerdem habe Mauer Zeit seines Lebens einen Lernprozess durchgemacht. Nach einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Mauers Kunsttheologie und den Überlegungen, die sich hinter dieser Bezeichnung verbergen könnten, suchen die Lesenden aber vergeblich. Vergleiche oder eine Kontextualisierung fehlen gänzlich. Böhler erwähnt zwar mehrmals radikale Wandel in Mauers Kunstauffassung und spricht von Aussagen, die dieser revidierte, konkreter wurde er dabei aber nicht. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass der Autor, wie bereits erwähnt, während des Verfassens seiner Dissertation Kulturreferent des Dom- und Diözesanmuseums und ab 2007 dessen Leiter war.

4.2. Kunstkritik in der Wiener Tagespresse

Für die folgende Untersuchung wurden die vier Zeitungen der alliierten Besatzungsmächte *Wiener Kurier*, *Welt am Abend*, *Weltpresse* und die *Österreichische Zeitung* sowie die österreichischen Tageszeitungen *Neues Österreich*, *Das Kleine Volksblatt* und *Die Presse* herangezogen. Das *Neue Österreich* wurde gewählt, da die Zeitung als demokratisches Organ von den Parteien der Zweiten Republik (ÖVP, SPÖ, KPÖ) gemeinsam initiiert wurde. Neben der *Wiener Zeitung* war das *Neue Österreich* bis 1948 das einzige parteiunabhängige Printmedium und wurde von der österreichischen Regierung herausgegeben. Das *Kleine Volksblatt* war eine Zeitung der ÖVP

²⁵⁶ Mauer 1946, S. 25

²⁵⁷ Anm. Jenen Absatz übernahm Böhler wiederum fast wortwörtlich aus einem Text aus 1999. Die Dissertation wurde 2003 im Wiener Triton-Verlag herausgegeben.

und wurde für diese Arbeit herangezogen, da die darin vertretenen Thesen exemplarisch veranschaulichen, mit welchen Argumenten die damalige zeitgenössische Kunst bekämpft wurde. *Die Presse* wiederum, die erst ab 1948 erschien, bildete einen Gegenpol zum *Kleinen Volksblatt*. Ihr Kritiker Jörg Lampe plädierte für ein Verständnis der Moderne. Gemeinsam mit den Zeitungen der Alliierten soll durch diese Auswahl ein Einblick in die damaligen Kunstauffassungen gegeben werden. Zeitungen, wie die bereits genannte *Wiener Zeitung*, aber auch die *Arbeiter Zeitung* der SPÖ oder *Die Furchen* wurden ausgeklammert, da eine Mitberücksichtigung den Umfang dieser wissenschaftlichen Arbeit sprengen würde. Aus demselben Grund wurden für die vorliegende Arbeit nur Tageszeitungen in Wien ausgewählt, mit den bereits angeführten Ausnahmen. Da die Zeitung der französischen Besatzungsmacht, die *Welt am Abend*, nur von Oktober 1946 bis November 1948 erschien, wurde der Fokus vor allem auf diesen Zeitraum gerichtet. Für die Periode von 1945-1950 wurden repräsentative Ausstellungen ausgewählt, um die Berichterstattung der jeweiligen Medien miteinander zu vergleichen. Darunter befinden sich Schauen der Besatzungsmächte, der österreichischen Regierung und der zeitgenössischen Kunstszene, wie beispielsweise dem Art Club.

4.2.1. Das Jahr 1945

Die Ausstellung **Klimt Schiele Kokoschka** wurde von 15. September 1945 bis 1. November 1945 in der Neuen Galerie in der Grünangergasse 1, von der „Österreichische Kulturvereinigung“ veranstaltet. Laut dem dazugehörigen Ausstellungskatalog aus 1945 waren die Werke wie folgt angeordnet: Vorraum (Schiele, Kokoschka), Raum 1 (Kokoschka), Raum 2 und 3 (Egon Schiele), Raum 4 und 5 (Gustav Klimt).²⁵⁸

In der Ausgabe des *Wiener Kurier* vom 15. September 1945 widmete sich der Autor „-I“ der Ausstellung in drei Spalten, daneben wurde das *Porträt P.v.G.* von Egon Schiele abgebildet (Abb. 2). Einführend betonte der Kritiker die Bedeutung der drei Künstler, wobei er zwischen der österreichischen und deutschen Haltung gegenüber Gustav Klimt²⁵⁹, Egon Schiele²⁶⁰ und Oskar Kokoschka²⁶¹ differenzierte. Die Ausstellung sei

²⁵⁸ Kat. Ausst. Neue Galerie 1945

²⁵⁹ Für weiterführende Literatur siehe z.B. Natter, Tobias (Hg.), *Gustav Klimt – sämtliche Gemälde*, Köln 2012; *Gustav Klimt. Die Zeichnungen* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2012, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012), Wien 2012; Fritz Novotny und Johann Dobai (Hg.), *Gustav Klimt*, Salzburg 1967

„von programmatischer Bedeutung; sie wirkt wie ein Fanfarenstoß der wiedergewonnenen Freiheit der Kunst [...] sie ist aber auch ein Bekenntnis zu Österreich, denn das Schaffen dieser drei ist, wie man auf der ganzen Welt wußte [sic!] und es nur in Deutschland nicht wahrhaben wollte, ein integrierender Bestandteil der europäischen Kultur. Eben jener Kultur, von der die Nazi Österreich trennten und abschnürten.“

Entsprechend der amerikanischen Doktrin wurden die Österreicher als Opfer des deutschen Nationalsozialismus identifiziert. Die ausgestellten Werke umfassten zeitlich fünf Jahrzehnte und seien ein „Spiegel der Zeit“. In Schieles Gemälden zeige sich ein „völlig gewandeltes Weltbild“. „Die Form wird zum Symbol.“ Oskar Kokoschkas Porträts lobte er für ihre „Eindringlichkeit“. Abgedruckt wurde jedoch, wie gesagt, ein Porträt von Egon Schiele, das in der dazugehörigen Ausstellungsbesprechung nicht genannt wurde. Der Bericht beschrieb zusätzlich in ein bis zwei Sätzen die außergewöhnlichen Merkmale der drei Künstler, lieferte dazu aber erneut weder Abdrucke noch exemplarische Werke, damit sich die Leserschaft ein Bild davon machen konnte.

In dem *Kleinen Volksblatt* vom 16. September 1945 berichtete ein anonym Autor über die „Gipfelleistungen“ der drei Künstler, von denen eine Auswahl an Zeichnungen, Farbskizzen und Grafiken ausgestellt war. Der Autor konstatierte, dass es „unsere Aufgabe“ sei zu beweisen, dass „[...] auch das Österreich unserer Tage stolze Kulturschöpfungen hervorzubringen vermag.“ Dazu solle die besprochene Ausstellung beitragen. Eine nähere Auseinandersetzung mit dem Œuvre der Künstler gab es nicht.

In der Zeitung *Neues Österreich* berichtete Josef Hermann Stiegler am 14. Oktober 1945 über die Klimt-Schiele-Kokoschka-Ausstellung. Vor allem in den Werken von Klimt und Schiele könne man von „einem Kult der Linie sprechen, die manchmal sogar ins Ornamentale übergeht“, schrieb Stiegler. Kokoschka hingegen sei von einem „urweltliche[n] Formtrieb“ gekennzeichnet. Als Werkbeispiel wurde nur der Zyklus

²⁶⁰ Schröder, Klaus Albrecht (Hg.), Egon Schiele, München 2005; Bauer, Christian (Hg.), Egon Schiele. Fast ein ganzes Leben, München 2015; Kallir, Jane, Egon Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Wien 2003;

²⁶¹ Wingler, Hans Maria, Oskar Kokoschka. The work of the painter, Salzburg 1958; Hans Maria Wingler und Friedrich Welz (Hg.), Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk., Salzburg 1975; Oskar Kokoschka 1886-1980 (Kat. Ausst., Tate Gallery, London 1986, Kunsthau, Zürich 1986, Guggenheim Museum, New York 1987), London 1986; Werkner, Patrick (Hg.), Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937-1950, Wien u.a. 2003

„Die Träumenden Knaben“ von Oskar Kokoschka erwähnt, eine Abbildung davon oder nähere Beschreibungen anderer Werke fehlten.

Die Ausstellung „**Von Ingres bis Cézanne**“ wurde am 22. Oktober 1945 in der Albertina eröffnet und entstand in Zusammenarbeit des französischen Hochkommissariats mit der Albertina.

In der Ausgabe vom 20. Oktober 1945 des *Wiener Kurier* kündigte ein anonymes Autor die erste Ausstellung in der Albertina seit Kriegsende an. Darin werde es um eine Überblicksschau der französischen Grafik von Ingres bis 1945 gehen. In Vitrinen würden charakteristische Werke der „große[n] französische[n] Maler“ ausgestellt werden, darunter Auguste Rodin²⁶², Eugène Delacroix²⁶³, Odilon Redon²⁶⁴, dessen Werk ihn als „ersten wirklichen Surrealisten“ ausweise, Honoré Daumier²⁶⁵, Jean-François Millet²⁶⁶, Jean-Baptiste Camille Corot²⁶⁷ und Félix Braquemont²⁶⁸. Einzig von Édouard Manet²⁶⁹ wurden einige Werke angeführt, die „Erschießung Maximilians von Mexiko“, die „Barricade“, das Bildnis von Berthe Morisots und eine radierte Variante der „Olympia“. Henri Toulouse-Lautrec²⁷⁰, Henri Matisse²⁷¹, Paul Gauguin²⁷², Paul Cézanne²⁷³, Maurice de Vlaminck²⁷⁴, Pierre Bonnard²⁷⁵, Marie Laurencin²⁷⁶, Jean Émile Laboureur²⁷⁷ und Demetrius Galanis²⁷⁸ wurden ebenfalls erwähnt.

²⁶² Rodin (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts, London, 2006-2007, Kunsthhaus, Zürich, 2007), Ostfildern 2007

²⁶³ Johnson, Lee, Delacroix. Pastels, New York 1995; Escholler, Raymond, Eugène Delacroix, Paris 1963;

Rautmann, Peter, Eugène Delacroix, München 1997

²⁶⁴ Odilon Redon. Prince of dreams, 1840-1916, (Kat. Ausst. The art institute of Chicago 1994, Van Gogh Museum, Amsterdam 1994-1995, Royal Academy of Arts, London 1995), Chicago 1994

²⁶⁵ Monsieur Daumier, Ihre Serie ist reizvoll! (Kat. Ausst. Pinakothek der Moderne, München 2012-2013), München 2012

²⁶⁶ Fermigier, André, Jean-François Millet, Genf 1979

²⁶⁷ Camille Corot. Natur und Traum. (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2012), Karlsruhe 2012; Corot 1796-1875 (Kat. Ausst., Galeries nationales du Grand Palais Paris 1996, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 1996, The Metropolitan Museum of Art, New York 1996-1997), Paris u.a. 1996

²⁶⁸ Anm. Die üblichere Schreibweise lautet Felix Bracquemond; weiterführende Literatur: Bouillon, Jean-Paul, Félix Bracquemond. Le réalisme absolu. Œuvre gravé 1849-1859, Genf 1987

²⁶⁹ Rubin, James, Manet, Paris 2010

²⁷⁰ Adriani, Götz, Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk, Bildstudien und Gemälde, Köln 2005;

Evelyn Benesch und Ingrid Brugger (Hg.), Henri de Toulouse-Lautrec. Der Weg in die Moderne, Wien 2015

²⁷¹ Girard, Xavier, Henri Matisse. Les chefs-d'œuvre du Musée Matisse, Nice 1991; Müller-Tamm, Pia (Hg.): Henri Matisse, Ostfildern 2005

²⁷² The art of Paul Gauguin, (Kat. Ausst., National Gallery of Art 1988, The art institute of Chicago 1988, Grand Palais, Paris 1989), Washington 1988; Hoog, Michael, Paul Gauguin, München 1987; Gauguin Tahiti (Kat. Ausst., Grand Palais, Paris 2003-2004, Museum of Fine Arts, Boston 2004), London 2004

²⁷³ Cézanne (Kat. Ausst., Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1995-1996, Tate Gallery, London 1996, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1996), Paris 1995

²⁷⁴ Tauch, Max, Maurice de Vlaminck, Bergisch Gladbach 1969; Crespelle, Jean-Paul, Vlaminck, fauve de la peinture, Paris 1958

²⁷⁵ Vaillant, Annette, Bonnard ou le bonheur de voir, Neuchâtel 1965

²⁷⁶ Groult, Flora, Marie Laurencin, Paris 1987

²⁷⁷ Jean Émile, Laboureur (Kat. Ausst. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia 200), Valencia 2000

Die Besprechung schloss mit der Überzeugung des Autors, dass die Ausstellung „Liebe und Verständnis“ für Frankreichs Kunst wiedererwecken würde. In der Ausgabe vom 27. Oktober wurde schließlich ein Werk von Henri Matisse (Abb. 3) aus der Ausstellung abgebildet. Sein Mädchenkopf diente jedoch nur zur Auflockerung des Layouts und stand zusammenhanglos neben einem Bericht über die Tätigkeiten der UNRA (United Relief and Rehabilitation Administration) und einer Erzählung von Stephen Leacock.

Im *Kleinen Volksblatt* vom 24. Oktober 1945 schrieb „C. Sch.“ einen Einspalter über die Ausstellung französischer Grafik in der Albertina – wobei er anmerkte, dass das Palais derzeit nur über die Rampe erreichbar sei und „[...] der Krieg überall seine Spuren gezeichnet [habe].“ Zunächst umriss der Autor die Entwicklung der französischen Grafik des 19. Jahrhunderts, innerhalb derer die Lithografie die Vormachtstellung gegenüber dem Holzschnitt und der Radierung einnehme. Er nannte Eugène Delacroix, den „große[n] Geschichtsmaler“, die „Schöne Wienerin“²⁷⁹ und „Die große Loge“ von Henri Toulouse-Lautrec. Dessen Grafiken, die eine Mischung aus Karikatur und Porträt darstellten, würden einen „Höhepunkt“ innerhalb der Grafik markieren, urteilte der Kritiker. Claude Monets²⁸⁰ „Dame mit dem Sonnenschirm“, „Absinthtrinker“ und eine Radierung seiner „Olympia“ gefielen ihm ebenso wie Corots „Der einsame Turm“. Außerdem erwähnte er Jean-Auguste-Dominique Ingres²⁸¹, Honoré Daumier – „souveräne[r] Beherrscher der lithographischen Kunst“, „Hinter den Kulissen“ und das Porträt Manets von Edgar Degas²⁸², Henri Matisse – den „französischen Klimt“ – sowie die Künstler Pierre Bonnard, Édouard Vuillard²⁸³, Marie Laurencin und Charles Dufresne²⁸⁴.

In der Ausgabe der *Österreichischen Zeitung* vom 25. Oktober 1945 bezeichnete der Autor „Fux“ die Schau „bedeutend“ und spannte den inhaltlichen Bogen „[...] vom Klassizismus bis zur letzten Stufe des Impressionismus und dessen Ablösung durch

²⁷⁸ Anm. Zu Demetrius Galanis, auch Dimitros Galanis genannt, wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

²⁷⁹ Anm. Gemeint ist vermutlich „Elsa la Viennoise“ von 1887. In keiner der anderen Kritiken wird dieses Bild erwähnt.

²⁸⁰ Claude Monet (Kat. Ausst., Österreichische Galerie, Belvedere Wien 1996), Wien 1996; Claude Monet 1840-1926 (Kat. Ausst., Galeries nationales, Grand Palais, Paris 2010-2011), Paris 2010

²⁸¹ Vigne, Georges, Dessins d'Ingres, Paris 1995; Potraits by Ingres. Image of an epoche (Kat. Ausst., National Gallery, London 1999, National Gallery of Art, Washington 1999, The Metropolitan Museum of Art, New York 1999-2000) New York 1999

²⁸² Sutton, Denys, Edgar Degas, München 1986

²⁸³ Groom, Gloria, Edouard Vuillard. Painter-Decorator. New Haven and London 1993

²⁸⁴ Fosca, Francois, Charles Dufresne, Paris 1958

die gegenpolige expressionistische Richtung [...]“ Die Besucher würden „ [...] charakteristische Arbeiten [...] von Corot, Charles-François Daubigny²⁸⁵, Gauguin, Millet, Manet, Monet, Rodin, Auguste Renoir²⁸⁶, Degas, Charles Dufresne, Laurencin usw.“ zu sehen bekommen. Zwei Drittel des Textes handelten nur von der Ausstellungseröffnung und deren Ablauf. „Fux“ nannte und beschrieb kein Werk, ebenso wenig wurde eines abgebildet.

Im *Neuen Österreich* erschien am 27. Oktober 1945 eine Meldung, dass am Sonntag, dem 28. Oktober 1945, eine Führung durch die Ausstellung „Von Ingres bis Cézanne“ in der Albertina stattfände. Eine Besprechung der Ausstellung fand nicht statt.

Die Ausstellung „**Zeitgenössische französische Grafik**“ lief von 11. Dezember 1945 bis 13. Jänner 1946 in der Wiener Akademie der bildenden Künste. Veranstalter war das französische Hochkommissariat, im Vorwort des Ausstellungshefts schrieb Commandant André Rivaud: „Wir haben uns besonders bemüht, dem Wiener Publikum das zu zeigen, was es seit dem Anschluß [sic!] entbehren mußte [sic!]: die allerneusten Tendenzen.“²⁸⁷

Am 9. Dezember 1945 erschien in der Zeitung *Neues Österreich* eine Meldung, die die Ausstellungseröffnung in der Akademie der bildenden Künste ankündigte. Es würden 280 Werke von 70 Künstlern gezeigt werden, die „ [...] einen Überblick über die verschiedenen Zweige der in Frankreich besonders gepflegten graphischen [sic!] Kunst vermitteln.“

Im *Wiener Kurier* vom 10. Dezember 1945 schrieb ein anonymes Autor, dass „neue Blätter, die noch vor wenigen Wochen in Paris im Salon d’Automne zu sehen waren“, präsentiert würden. Inhaltlich solle die Schau an die Ausstellung in der Albertina anschließen und den Beginn einer Reihe von Ausstellungen markieren, die den Wienern jene Kunst vorstellen würden, „von dem der Nazismus sie Jahre hindurch abgeschnitten hat.“ In der gegenwärtigen Schau stünden besonders die Arbeiten von Amédée de la Patellière²⁸⁸, Jean-Émil Laboureur und Léon Delarbre²⁸⁹ im Mittelpunkt. Außerdem erwähnte er Pablo Picasso²⁹⁰, Henri Matisse, Pierre Bonnard und

²⁸⁵ Laran, Jean, Daubigny, Paris 1912

²⁸⁶ Renoir. Gemälde 1860-1917 (Kat. Ausst., Kunsthalle Tübingen, Tübingen 1996), Köln 1996

²⁸⁷ Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste 1945, S. 13

²⁸⁸ Amédée de la Patellière 1890-1931. Peinture et dessins. (Kat. Ausst. Musée Mainsieux, Voiron 1996-1997), Voiron 1996

²⁸⁹ Delarbre, Léon, Dora, Auschwitz, Buchenwald, Bergen-Belsen. Croquis clandestins, Paris 1945

²⁹⁰ Picasso. Tradition and Avant-Garde, (Kat. Ausst., Prado, Madrid 2006), Madrid 2006; Picasso. Malen gegen

Demetrius Galanis, ohne jedoch ein Werk dieser Künstler anzuführen. In der darauffolgenden Ausgabe vom 11. Dezember 1945 wurde „Paris 1943“ (Abb. 4) von Charles Walch²⁹¹ aus der Ausstellung abgedruckt. Ähnlich dem Mädchenkopf von Henri Matisse diente es jedoch nur zur Bebilderung der Seite und stand neben Meldungen über den Regisseur Szöke Szakall, die „Verkehrstechnik im Dienst der Verwundeten“ und einem Bericht über Greenfield Village, einer Ansiedlung historischer Häuser von Henry Ford.

Am 13. Dezember 1945 folgte eine Ausstellungsbesprechung von Leopold Rochowanski im *Wiener Kurier*. Rochowanski war bereits ab 1913 für nationale und internationale Medien tätig gewesen. Unter den Nationalsozialisten hatte er jedoch ein Publikationsverbot auferlegt bekommen. Nach dem Kriegsende schrieb er sowohl für den *Wiener Kurier* der Amerikaner als auch für das *Neue Österreich*. Außerdem war er Leiter des Agathon-Verlages.²⁹² Nachdem Rochowanski einführend die Bedeutung der ausgestellten Werke und die Großzügigkeit der französischen Veranstalter betonte, begann er mit einer Aufzählung von Werken. Er beschrieb die „Miserere“ Georges Rouaults²⁹³ als „vier gewaltig gebaute Blätter“, die den Betrachtenden „überfallen“. Marcel Gromaire²⁹⁴ gäbe wiederum „Gelegenheit das Organische von Körper und Baum zu enthüllen.“ Er nannte Henri Matisse, dessen Linie in seinen Grafiken „noch entschiedener und strenger“ sei, Raoul Dufy²⁹⁵, dessen Farbwirkung auch in Schwarz-Weiß überrasche sowie Élisabeth de la Mauvinière²⁹⁶. Jean Deville²⁹⁷, Henri-Georges Adam²⁹⁸, Picasso und de la Patellière vervollständigten die Aufzählung. Abschließend hob Rochowanski Léon Delabres Grafiken hervor, „Reichtümer[...] der Tränen“, in denen „jede Linie [...] von den schmerzlichen Erschütterungen seiner Seele [erzählt]“.

Am 13. Dezember 1945 bewertete der Autor „S. M.“ der *Österreichischen Zeitung* die Ausstellung als „[...] Symbol für die enge Vertrautheit zweier Kulturstaaten, die ein-

die Zeit, Werner Spieß (Hg.), Ostfildern/Wien/Düsseldorf 2006; Palau i Fabre, Josep, Picasso. The early years 1881-1907, Barcelona 1985

²⁹¹ Besson, George, Charles Walch, Lyon 1960

²⁹² Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich

²⁹³ Georges Rouault. Malerei und Grafik (Kat. Ausst., Rupertinum, Salzburg 1993), München 1993

²⁹⁴ Zahar, Marcel, Marcel Gromaire, Genf 1961

²⁹⁵ Raoul Dufy 1877-1953 (Kat. Ausst., Kunsthaus Wien, Wien 1996), Wien 1996

²⁹⁶ Anm. Zu Élisabeth de la Mauvinière wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

²⁹⁷ Anm. Zu Jean Deville wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

²⁹⁸ Henri-Georges Adam. L'intégralité de ses estampes et de ses médailles parmi d'autres œuvres (Kat. Ausst. Hôtel de la Monnaie, Paris 1968-1969), Paris 1968; Henri-Georges Adam (Kat. Ausst. Stedelijk Museum, Amsterdam 1955), Amsterdam 1955

ander auf künstlerischem Gebiet immer verstanden und hochgeschätzt haben [...].“ Es sei die „bedeutendste französische Schau in Wien, weil sie den ersten Einblick in das moderne Kunstschaffen Frankreichs ermöglicht.“ Der Rest des Textes, handelte von der Ausstellungseröffnung und den politischen Persönlichkeiten, die anwesend gewesen waren. Eine kunsthistorische Einordnung erfolgte nicht, Werke oder vertretene Künstler wurden nicht genannt.

In der *Weltpresse* fand sich keine einzige Besprechung über die ausgewählten Ausstellungen. Stattdessen schrieb ein anonymes Autor in der Ausgabe vom 2. November 1945, in der Rubrik „Kleiner Kunstspiegel“, ein Kommentar über Kunst und Kritik. Er erklärte, dass echte Kunst immer einfach und mit dem Herzen zu erkennen sei, außerdem stünde der Mensch im Zentrum. Kritiker ohne Herz seien hingegen „eine Gefahr für die Kunst“. Im darauffolgenden Abschnitt kritisierte der Verfasser die Mittelmäßigkeit innerhalb der Kunst und die Phrasen der Kritiker. Dem Kritiker sei seine Meinung wichtiger als das Kunstwerk. Aufgabe der Kritik sei es aber, „der Kunst zu dienen, und nicht, sie zu bekämpfen. Aufgabe der Kritik ist es, den idealistischen Sinn wachzuhalten und den Ungeist zu bekämpfen.“

Zusammenfassung

Die Ausstellungsbesprechungen in den ausgewählten Zeitungen bestanden oft nur aus Aufzählungen einzelner Künstler und exemplarischen Werknennungen. Eine kunsthistorische Einordnung erfolgte selten, auch eine Werkbeschreibung fand nicht statt. Gemäß der eingangs festgelegten Definition von Kunstkritik, fallen inhaltlich nur die Besprechungen über die Ausstellung zeitgenössischer französischer Grafik darunter, da sich jene vor allem aus gegenwärtiger Kunst des vergangenen Salon d'Automne (Amédée de la Patellière, Jean-Émile Laboureur und Léon Delarbre) zusammensetzte. Nur im *Wiener Kurier* wurden einzelne Werke aus den Ausstellungen abgebildet, dies geschah allerdings selten mit der Ausstellungsbesprechung zusammen, sondern meist einige Tage davor oder danach neben inhaltlich fremden Texten. Neben der *Weltpresse* berichteten die Zeitungen *Neues Österreich* und *Das Kleine Volksblatt* ebenfalls wenig über die Zeitgenössische-Grafik-Ausstellung in der Akademie der Bildenden Künste. Dabei muss allerdings angemerkt werden, dass das *Kleine Volksblatt* nur bis 5. Dezember 1945 in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten ist, insofern könnte noch eine Besprechung nach dem 5. Dezember erschienen sein.

4.2.2. Das Jahr 1946

Im April 1946 veranstaltete die „Österreichische Kulturvereinigung“ in der Akademie der bildenden Künste in Wien eine Schau über **Herbert Boeckls**²⁹⁹ Œuvre, die von 7. April 1946 bis 30. Juni 1946 dauerte.

Der Autor „E.“ des *Kleinen Volksblatt* vom 7. April 1946 eröffnete seine Kunstkritik mit dem problematischen Status Quo der modernen Malerei. „Was die Mehrzahl heute entzückt, wird von den Kennern abgelehnt, und was diese in Begeisterung versetzt, finden die anderen scheußlich. Woran liegt's?“ Damit leitete er eine Abhandlung über das Wesen der modernen Malerei ein, an deren Ende die Besprechung Herbert Boeckls stand. Er erklärte, dass die Moderne in der Literatur das Wort habe und die fantasievollen Vorstellungen der Autoren dadurch unbegrenzt seien, die Musik wiederum sei per se abstrakt. Die Malerei aber komme mit ihrem bildhaften Wesen in Zeiten der Moderne ins Schleudern, denn für sie gelte die Natur als Maßstab. Die Entwicklung in der bildenden Kunst, konkret durch die Fotografie, hätte dazu geführt, dass die Kunst ihre Tradition verloren habe. Das exakte Abbilden der Natur – Inhalt der Fotografie – sei nämlich keine Kunst. Trotzdem wären die Maler und Bildhauer von dieser Entwicklung nachhaltig irritiert gewesen. Das Problem der Moderne fuße folglich auf dem Verlust der Tradition, dieser „Anschluß [sic!] an die Vergangenheit“ sei nun aber wieder vorhanden und in manch „malerische[m] Erlebnis [sic!]“ spürbar. Ein Erlebnis dieser Art, das „bedeutendste seit langer Zeit“, liefere die Schau über Herbert Boeckl. Der Künstler knüpfe durch seinen Farbeinsatz an alte Traditionen an. Damit identifizierte er Boeckls Kunst als Bindeglied zwischen verlorener Vergangenheit und dem Menschen von heute. Seine Farben sprächen die Sprache des modernen Menschen, sie seien zwar nicht immer harmonisch – als Beispiel führte der Kritiker u.a. das gelbe Gesicht in Boeckls Familienbildnis an – aber immer klar. Boeckls leuchtenden Farben habe sich alles unterzuordnen, „das Figürliche ebenso wie das Thematische“. Der Flügelaltar erhielt als einziges Werk eine eigene Erwähnung. Aus ihm spräche Religiosität und Boeckls Kampf mit dem Teufel wie auch sein Sieg über diesen. In diesem Sinne sei der Künstler ein Hoffnungsträger innerhalb der modernen Malerei, der die Kunst zum Besseren weiterentwickle und die Österreicher und Österreicherinnen mit Stolz erfülle.

²⁹⁹ Weiterführende Literatur: z.B., Herbert Boeckl (Kat. Ausst., Kunstforum Wien, Wien, 1994), München 1994; Herbert Boeckl. Das Spätwerk. Bilder nach 1945, Otto Breicha (Hg.), Graz 1988; Herbert Boeckl. Retrospektive (Kat. Ausst., Belvedere Wien, 2009-2010), Wien 2009

Der *Wiener Kurier* titelte einen Tag nach der Eröffnung, am 8. April 1946 mit „Triumph der Farbe“. Leopold Rochowanski sprach von einem „großen Lebenswerk“ und einer „gewaltigen Schau“, die einen Überblick über das Schaffen von Boeckl und seine Entwicklung gäbe. Dabei erwähnte Rochowanski die Werke „Anatomie“ und ein Selbstporträt aus dem Jahr 1923, die dem Publikum bereits bekannt seien. In einer Aufzählung folgten ein „viel späteres Selbstbildnis“, ein „glühende[r] Erzberg“ und „Landschaftsstudien, die Berge und Wolken in das vergnügte Spiel von abstrakten Farbflecken auflösen“. Ähnlich dem Kritiker des *Kleinen Volksblatt* war Rochowanski besonders von den leuchtenden Farben in Boeckls Werken angetan. Von dem Familienbildnis, das Otto Mauer in der Boeckl-Monografie des Folgejahres ebenfalls ausdrücklich hervorheben wird – zeigte sich der Kritiker nachhaltig beeindruckt: „[...] ein Familienbildnis, dem aus unseren Erinnerungen nicht schnell etwas gegenüber gestellt werden kann – es lebt, es schwebt durch seine verschiedenen Tiefendifferenzen, alle Temperaturen sind aufgefangen [...]. Jede Person ist eine strömende Lichtquelle [...]“. Und doch gab es ein Werk von Boeckl, das selbst dieses in seiner Wirkung noch einmal überträfe. „Über dem vielfältigen und ausdrucksreichen Chor der Bilder erhebt sich aber, unsere Sinne voll in Anspruch nehmend, das klingende Solo des Flügelaltars.“ In drei Sätzen beschrieb Rochowanski die Komposition des Flügelaltars: in der Mitte die Muttergottes mit dem Christuskind, auf dem linken Flügel Stephanus, auf dem rechten Flügel Nepomuk. Im geschlossenen Zustand zeige der Altar den „Weg, der von der Erde aufwärts führt in das Paradies der Ideale.“ Auf eine nähere Beschreibung wurde verzichtet. Rochowanski vermittelte in seinem Artikel stattdessen, die Atmosphäre, die den Flügelaltar umgab: „Wer sich ihm lange und ungestört hinzugeben vermag, wird vielleicht auch die Andachtsworte vernehmen und nachzubeten vermögen, die aus ihm auf uns zufließen.“ Das stimmungsvolle Moment kennzeichne jedes Bild von Boeckls ausgestellttem Œuvre. Für Rochowanski ist dies auf den vollendeten ewigen Prozess in seinen Werken zurückzuführen. „Alles ist aus der äußeren Erscheinungswelt zusammengebracht, aber es ist durch den Reichtum der inneren Vorstellungswelt veredelt und in ein verklärtes Licht gestellt.“ Damit griff der Kritiker einen Aspekt aus Otto Mauers Kunsttheologie auf, wonach der Ausdruck des Innerlichen die Essenz wahrer Kunst darstelle.

In der Ausgabe der *Österreichischen Zeitung* vom 11. April 1946 zitierte der Autor Dr. Mahrer Albert Paris Gütersloh, der im Rahmen der Eröffnung Boeckls Kunst als „übernational und nur einer in allen Ländern gleichen Moderne verbunden“ bezeich-

nete. Mahrer stimmte dieser Einschätzung zu und schrieb „Diese Deutung scheint auf den ersten Blick voll gerechtfertigt zu sein, wenn man die Gewalt, ja oft die Brutalität der Farben undifferenziert auf sich wirken läßt [sic!] [...]“. Wenn man aber die Entwicklung des Künstlers anhand der ausgestellten Werke studiere, würde klar, dass Boeckls Werk „zeitnah“ und „eng“ mit dem „inneren Erlebnis Österreichs in den verflossenen fünfundzwanzig Jahren“ verknüpft sei. Um diese These zu bekräftigen, handelte Mahrer Boeckls künstlerische Entwicklung exemplarisch ab. In den 1920er Jahren hätte Boeckl Landschaften und Stilleben „mit realistischen Wirkungen“ und „natürliche[m] Licht“ gemalt. „Expressionistische Eigenarten“ würden sich in „Gruppe am Waldrand“, einem frühen Selbstporträt und den „Berliner Hinterhofstimmungen“ zeigen. 1931 folgte das „anatomische Jahr“, in dem „[...] ein schreiendes Gelb von den Leichen ohne jede Differenzierung auf ihre lebende und sachliche Umgebung übergreift.“ Dieses „kontrastlose Gelb“ sehe man beispielsweise auch in „Anatomie“. Danach trete wieder ein Jahrzehnt von Landschaften ein, „[...] die frei bleiben von allen Abirrungen und konsequent der Entwicklung reichster und realistischer Farbgestaltung dienen“, wie zum Beispiel beim Erzberg, „Staatzer Kegel“ und „Ossiacher See“. Daraus leitete Mahrer schließlich ab, dass „[...] das Antlitz unseres Landes den Maler davor bewahrt hat, ganz auf Wege abzuirren, die unrealistisch, innerlich unwahr und damit der fortschreitenden Entwicklung der österreichischen Kunst abträglich gewesen wären.“

In der *Weltpresse* erschien am 10. Mai 1946 eine anonyme Besprechung über die Boeckl-Ausstellung, in der Boeckl als „hervorragender Maler“ gelobt wurde, auch wenn viele an seinen Bildern Anstoß nehmen würden. Boeckl sei „in erster Linie Maler“, an den Geschmack des Publikums denke er zuletzt. Die Mehrheit lehne die Werke von Boeckl ab, „[...] weil er nicht so malt, wie zu malen mir wohlgefällig wäre.“ Dies sei allerdings keine Kategorie für eine Beurteilung seines künstlerischen Schaffens. In Herbert Boeckls Werken gehe es um das „Wesentliche“, nicht um die Optik. Der Künstler male mit „dem inneren Sinn“. Jene Besuchenden, die Boeckls Bilder „[...] mit dem Auge zu sehen [vermögen], mit dem sie gemalt sind, mit einem inneren Blick, [die] werden von der Zartheit, von der Sehnsucht, von der Einsamkeit und Schwermut dieser männlichen und keuschen Seele erschüttert und zutiefst betroffen sein.“ Das stärkste Werk seien die „Berliner Hinterhäuser“, die „von innen her“ leuchten würden. Außerdem wurden „Bahnhof Kühnsdorf“, „Stilleben mit Orangen und Eiern“, „Kleine sizilianische Landschaft“, „Landschaftsskizze mit Obir“, „Land-

schaft aus Alt-Ruppersdorf“ und „Staatzer Kegel“ lobend hervorgehoben. Abschließend betonte der Autor erneut, dass jenen, denen die Fähigkeit dieses „inneren Schauens“ unbekannt sei und die sich stattdessen an „Farben und unverständlichen Häßlichkeiten [sic!]“ stoßen würden, die „wahre Kunst“ verwehrt bliebe.

Die erste Ausstellung der wiedergegründeten **Wiener Secession** fand ebenfalls im April 1946 statt und wurde vom 11. April 1946 bis 12. Mai 1946 im Künstlerhaus in Wien präsentiert, da das Gebäude der Künstlerbewegung – die Secession im Zentrum Wiens – nach dem Krieg noch zerstört war. Die Einnahmen sollten in den Baufonds zum Wiederaufbau fließen.

Im *Kleinen Volksblatt* vom 12. April 1946, zeigte sich ein anonym er Autor über die „Aufbau-Ausstellung der ‚Wiener Sezession‘“ hoch erfreut. Sie sei „ein neuerlicher Beweis für den ungebrochenen kulturellen Willen Oesterreichs [sic!] [...]“. Die Schau wirke „friedensmäßig“ und beinhalte „ausgezeichnete Vertreter“ aller Gattungen und Techniken. Robin C. Andersens³⁰⁰ Werke kennzeichne „überlegene Ruhe und eine breite Pinselführung“, Sergius Pausers³⁰¹ „hohe Porträtkunst“ vereine Tradition und Moderne und die Werke von Albert Paris Gütersloh³⁰² wiederzusehen, würde „jeder Ausstellungsbesucher mit besonderer Freude begrüßen.“ Josef Dobrowskys³⁰³ Porträts, insbesondere sein „Selbstporträt“ beeindruckten den Kritiker mitunter am meisten. Außerdem wurden Franz Zülow³⁰⁴, Lois Pregartbauers³⁰⁵ „Venedig“, die „Schwedenbrücke“ von Wilhelm Kaufmann³⁰⁶, sowie die Aquarelle von Oskar Gawell³⁰⁷ und Oskar Laske³⁰⁸ erwähnt. „Hohe Qualität“ würden außerdem die Plastiken von Josef Humplik³⁰⁹ und insbesondere die Bronzeplastiken von Karl Stemolak³¹⁰ beweisen.

³⁰⁰ Robin Christian Andersen (Kat. Ausst, Wiener Secession, Wien 1967), Wien 1967

³⁰¹ Sergius Pauser 1896-1970 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie, Belvedere Wien 1996), Wien 1996; Sergius Pauser, Feuchtmüller, Rupert (Hg.), Wien 1977

³⁰² A.P.Gütersloh, Heribert Hutter (Hg.), Wien 1977; Laue, Ingrid, Pictorialism in the fictional miniatures of Albert Paris Gütersloh, New York 1996

³⁰³ Zenem Herbert, Josef Dobrowsky 1889-1964. Ein Künstlerbildnis, Wien 2007

³⁰⁴ Franz von Zülow. Papier Paper (Kat. Ausst., Wien 2013-2014), Wien 2013; Baum, Peter, Franz von Zülow, Wien 1980

³⁰⁵ Proll, Brigitte, Lois Pregartbauer 1899-1971, Univ., Dip.-Arb., Wien 2005; Lois Pregartbauer (Kat. Ausst. Stadtmuseum Hollabrunn Alt Hofmühle, Hollabrunn 2011), Wien 2011

³⁰⁶ Suppan, Martin, Wilhelm Kaufmann. Leben und Werke, Wien 1992; Wilhelm Kaufmann (Kat. Ausst., Wiener Künstlerhaus, Wien 200), Wien 2000

³⁰⁷ Waldstein, Agnes, Oskar Gawell, Univ., Dipl.-Arb., Wien 2003;

³⁰⁸ Reiter, Cornelia, Oskar Laske, Salzburg 1995; Oskar Laske (Kat. Ausst, Kunsthaus Wien 1996), Wien 1996

³⁰⁹ Tietze-Conrat, Erika, Die Bronzestatuetten von Josef Humplik, in: Die Frau in der Wissenschaft, Krapf-Weiler, Almut (Hg.), Wien 2007;

³¹⁰ Künstlerbund Hagen. 35 Jahre Hagenbund – 70. Ausstellung (Kat. Ausst., Wien 1935), Wien 1935

In der Zeitung *Neues Österreich* vom 12. April 1946 wurde eine Kurzmeldung über die Ausstellungseröffnung veröffentlicht, die nur die einleitenden Worte von Karl Stemolak und Unterrichtsminister Dr. Felix Hurdes zusammenfasste.

Die *Weltpresse* veröffentlichte am 12. April 1946 ebenfalls eine Kurzmeldung über die Ausstellungseröffnung der Wiener Secession und erwähnte die Reden von Karl Stemolak und Dr. Hurdes.

Im *Wiener Kurier* vom 13. April 1946 beschäftigte sich Leopold Rochowanski zunächst mit der Gruppe der Wiener Secession, ordnete diese um 1900 ein und beschrieb deren Entwicklung bis zur Wiedergründung 1946. Danach widmete er sich der Schau mit den Worten: „Das Erfreuliche ist das Wiedersehen mit altbewährten Säulen der Wiener Kunst.“ Zu Beginn der Ausstellung erwarte die Besucher Anton Koligs³¹¹ Familienbild, Robin C. Anderson mit „seinen liebevoll gepflückten und gepflegten Blumen und Früchten, die in einer Aura von Düften leben“. Albert Paris Gütersloh, Oskar Laske, Sergius Pauser und „der fast dramatische Josef Dobrowsky [...]“ wurden ebenfalls erwähnt. Rochowanski bedauerte die Auswahl der ausgestellten Arbeiten von Franz Zülow, die „seine Ursprünglichkeit“ nicht zeigen würden. Franz Elsner³¹², Oskar Gawell, Maximilian Florian³¹³, Ernst Paar³¹⁴, Alfred Wickenburg³¹⁵ sowie Ferdinand Stransky³¹⁶, Reinhold Hauck³¹⁷, Wilhelm Kaufmann und Lilly Kjær³¹⁸ wurden nur aufgezählt. Abschließend fügte der Kritiker der Reihe noch die Bildhauer Josef Humplik, Michael Powolny³¹⁹ und Karl Stemolak hinzu. Aus dieser Besprechung leitete er das Fazit ab: „Es ist eine Ausstellung, die Lebendigkeit und Frische besitzt.“

In der *Österreichischen Zeitung* vom 18. April kommentierte der Autor Dr. Hajas die Ausstellung der Secession. Ihm gefiel die „Farbendämonie Dobrowskyscher Mädchen und Blumen“, die Arbeiten von Maximilian Florian fielen hingegen unter seinen

³¹¹ Anton Kolig 1886-1950. Das malerische Werk, Othmar Rychlik (Hg.), Wien 2001; Anton Kolig. Die Zeichnungen, Peter Weiermair (Hg.), Klagenfurt ca.1983

³¹² Franz Elsner (1898-1978), Veronika Chambas-Wolf und Anna Maria Sporschill (Hg.), Wien 2008

³¹³ Maximilian Florian 1901-1983 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie, Belvedere Wien 1990), Wien 1990

³¹⁴ Wiener Künstler (Kat. Ausst., Neue Galerie der Stadt Linz, Linz 1954), Linz 1954; Ernst Paar. Das graphische Werk (Kat. Ausst., Wiener Secession, Wien 1971), Wien 1971

³¹⁵ Aldrian, Trude, Alfred Wickenburg, Graz 1955; Alfred Wickenburg. Gemälde (Kat. Ausst., Österreichische Galerie, Belvedere Wien 1977), Wien 1977; Alfred Wickenburg 1885-1978. Das späte Werk, Neue Galerie Wien, Wien 1978

³¹⁶ Schwinner, Monika, Die gestische Abstraktion im Werk Ferdinand Stranskys, Univ., Dipl.-Arb., Wien 1995; Breicha, Otto, Ferdinand Stransky, Salzburg 1984

³¹⁷ Anm. Zu Reinhold Hauck wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³¹⁸ Anm. Zu Lilly Kjær wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³¹⁹ Frottier, Elisabeth, Michael Powolny. Keramik und Gals aus Wien 1900 bis 1950, Wien/Köln 1990

Erwartungen zurück, während Oskar Gawells „Köpfe“ wiederum „eine ausdrucksreiche Studie menschlicher Charaktere [...]“ sei. Hajas erwähnte außerdem noch die Künstler Rudolf Buchner³²⁰ und Wilhelm Kaufmann, Oskar Laske, Sergius Pauser und Hans Robert Pippal³²¹. Franz Eislers³²² „Porträt“ zeige eine „wunderbare Harmonie der Farben“ und gehörte für den Autor zu den schönsten Stücken der Schau. Hajas hielt zwar fest, dass die Ausstellung nichts Neues präsentiere, nichtsdestotrotz sei sie erfreulich, weil die Wiener Secession nun wieder bestünde, nachdem sie 1938 von den Faschisten aufgelöst worden war.

Drei Monate später organisierte die französische Besatzung in Zusammenarbeit mit der Albertina eine Schau mit dem Titel **„Vier Jahrhunderte französische Phantastik“**, die von 6. Juli bis 29. September 1946 in der Albertina lief. Darin wurden Arbeiten aus dem 15. bis zum 18. Jahrhundert gezeigt. Im dazugehörigen Ausstellungskatalog aus 1946 hieß es: „So ist das Ziel unserer Ausstellung, das Romantisch-Phantastische der klassischen Zeiten zu zeigen, wie ein magischer Teppich, auf dem man fortfliegen kann und sich niederlassen, wo man will.“³²³

Bereits vor der Ausstellungseröffnung gab der *Wiener Kurier* in seiner Ausgabe vom 1. Juli 1946 einen kurzen Überblick zur thematischen Konzeption. „Der Titel der Ausstellung [...] deutet darauf hin, daß [sic!] hier eine weniger gewohnte Seite französischer Kunst, die einer phantastischen Traumwelt [...] in den Vordergrund gestellt werden soll.“ Der inhaltliche Bogen spanne sich von mittelalterlicher Buchmalerei bis „zu den duftigen Radierungen eines geistreichen Amateurs des 18. Jahrhunderts [...]“, hieß es in der Meldung.

Im *Kleinen Volksblatt* vom 5. Juli 1946 hielt ein anonymen Autor bereits zu Beginn seiner Besprechung fest, dass „wie alle Ausstellungen [...] unserer Albertina [...] auch diese Schau kunsthistorisch tieferschürfend gestaltet [...]“ sei. Im Mittelpunkt stünde eine bis dahin eher unbekannte Seite der französischen Kunst, das Übersinnliche. Die gezeigten Kupferstiche und Radierungen würden sich von der „mittelalterliche[n] Miniaturmalerei eines René d’Anjou³²⁴ [...] bis zu den duftigen Radierungen

³²⁰ Rudolf Buchner 1894-1962. Aquarelle, Gouachen, Federzeichnungen, Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst (Hg.), St. Pölten 1994; Der Maler Rudolf Buchner (Kat. Ausst., Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten 1963), Wien 1963

³²¹ Hans Robert Pippal. Wien 1915-Wien 1998. Zwischen Innovation und Tradition, Pippal, Martina (Hg.), Wien/Köln/Weimar 2003

³²² Anm. Zu Franz Eisler wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³²³ Kat. Ausst. Albertina 1946, S. 5

³²⁴ Pächt, Otto, René d’Anjou, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Wien 1977, S. 7-106

eines geistreichen Amateurs des 18. Jahrhunderts [...]“ erstrecken. Die Radierungen von Jacques Bellange³²⁵ bildeten für den Kritiker den Höhepunkt der Ausstellung (Abb. 5-7). Aber auch Jean Duvets³²⁶ Grafiken, darunter „Geschichte des Einhorns“ (Abb. 8), seien „einmalig“. Jacques Callots³²⁷ „Verfluchung des heiligen Antonius“, die den Autor an Hieronymus Bosch erinnerte, sei ein „Meisterwerk“. Von den vertretenen Künstlern des 17. Jahrhunderts hob der Kritiker Grégoire Huret³²⁸ (Abb. 9-10) und Jean Lepautre³²⁹ (Abb. 11-12) lobend hervor. Er nannte außerdem noch Jacques Francart³³⁰, François Boucher³³¹, Honoré Fragonard³³², Jean-Baptiste Leprince³³³, Antoine Marcenay de Ghuy³³⁴ und Jean Charles Krafft³³⁵.

Am 5. Juli 1946 erschien in der Zeitung *Neues Österreich* eine Kurzmeldung über die französische Ausstellung in der Albertina. Der anonyme Autor zeigte sich über die Fülle an „wundersame[r] Phantastik [sic!]“ innerhalb der französischen Grafik überrascht. Namentlich nannte er Jacques Bellange, Callot, Lepautre, Huret, Leprince und Francart.

Im *Wiener Kurier* vom 8. Juli 1946 wurde die Ausstellungsbesprechung von Leopold Rochowanski von zwei Abdrucken, „Radierung eines Mädchens von Jacques Bellange (Abb. 13) und einem Kostümentwurf für eine „Bacchantin“ von Berain, gestochen von Jean Lepautre (Abb. 14) flankiert. Ausgehend von der Unterscheidung zwischen Phantastik und Phantasie – erstere befinde sich über der „Grenze des Erlaubten“, während zweitere noch gewissen Regeln folge – versuchte der Kritiker den künftigen Besuchenden eine Hilfestellung zur Hand zu geben, damit sie „durch das Gebirge der Ausstellung durchfinden [...]“. Rochowanski konstatierte, dass sich, ob der „Über-

³²⁵ Griffiths, Antony und Craig Hartley, Jacques Bellange, London 1997; Walch, Nicole, Die Radierungen des Jacques Bellange, München 1971

³²⁶ Eisler, Colin, The master of the unicorn. The life and work of Jean Duvet, New York 1979

³²⁷ Jacques Callot. Das gesamte Werk, Einleitung Thomas Schröder, München 1971, Bd.1 und Bd.2; Jacques Callot. Theater of Realism and Fantasy (Kat. Ausst., The National Museum of Western Art, Tokio 2014), Tokio 2014

³²⁸ Anm. Zu Grégoire Huret wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³²⁹ Préaud, Maxime, Jean Lepautre dessinateur. Une première approche ; dessins de quelques collections parisiennes, Lyon 2003

³³⁰ De Vos, Annemie, Premier livre d'Architecture (1617) van Jacques Francart. Een post-Michelanelesk, manieristisch traktaat, in: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art, 1994, S.73

³³¹ Brunel, Georges, François Boucher, London 1986; Wakefield David, François Boucher, London 2005

³³² Cuzin, Jean-Pierre und Dimitri Salmon, Jean-Honoré Fragonard. Regards croisés, Paris 2007; Ashton, Dore, Jean-Honoré Fragonard, Washington u.a. 1988; Jean-Honoré Fragonard. Poesie und Leidenschaft (Kat. Ausst., Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2013-2013), Berlin 2013

³³³ Hédou, Jule, Jean le Prince et son œuvre. Suivi de documents inédits, Paris 1879

³³⁴ Morand, Louis, Antoine de Marcenay de Ghuy peintre et graveur 1724-1811. Catalogue de son œuvre. Lettres inédites et portrait de Marcenay de Ghuy d'après lui-meme, Paris 1901

³³⁵ Frey, Katja, La figuration graphique de l'architecture néo-classique et le rôle de la gravure au trait dans les recueils de Jean-Charles Krafft, in: Klassizismen und Kosmopolitismus, Zürich 2004, S.221

fülle von Persönlichkeiten und Ausdrucksformen“ in der Ausstellung, ein Gefühl der Orientierungslosigkeit und Verwirrung bei den Besuchern einstellen könne. Aus diesem Grund empfahl er jenen, sich an die drei „[...] mächtigen Kristallisationen, in die alles Werden und Schaffen der Kunst immer wieder einmündet [...]“ zu halten: die Gotik, die Klassik und den Barock. Im Gegensatz zu vorherigen Besprechungen im *Wiener Kurier* wurde in dieser weder ein Künstler noch ein bestimmtes Werk genannt und beschrieben. Die von Rochowanski empfundene Verwirrung war jedenfalls eine Intention der Veranstalter. „Über alle Chronologie hinweg wird das Auge abwechselnd gereizt und beruhigt durch verschieden ausgewogene Flächen, Tönungen und Akzente, so daß [sic!] das Fortlaufen der Absichten und Ideen möglichst wenig monoton wirkt [...]“³³⁶, heißt es im Ausstellungskatalog aus 1946.

In der Ausgabe der *Österreichischen Zeitung* vom 12. Juli 1946 verfasste der Kritiker Mahrer unter dem Kürzel „Ma.“ eine Besprechung über die „Französische Phantastik“. Bereits eingangs konstatierte er, dass der Titel der Schau „sehr irreführend“ sei. Vielmehr handle es sich bei den ausgestellten Werken um „Phantasiegeschaffene[s]“, nicht um „das Unreale, Vernunftwidrige, oft Gespenstisch-Grauensvolle [...]“. Eine „wirklich ausschweifende, üppige Phantasie“ fände man nur in der „Versuchung des heiligen Antonius“ von Jacques Callot. Der künstlerische Höhepunkt der Ausstellung seien die Blätter von Jacques Bellange, wie zum Beispiel „Johannes der Täufer“. Ein „ungemein modern anmutende[s]“ Stück, das fast „kubistische Effekte“ lebendig werden ließe. Auch Jean Lepautre wurde genannt, allerdings ohne sich tiefer mit dessen Œuvre zu beschäftigen. Obwohl Mahrer den „mangelnden roten Faden“ der Schau kritisierte, zeigte er sich über die Ausstellung der „Schätze der Albertina“ hocherfreut.

Fünf Tage nach der Eröffnung der französischen „Phantastik“- Ausstellung, veranstaltete die französische Besatzungsmacht, federführend Commandant André Rivaud, zum ersten Mal im Ausland eine Ausstellung des Pariser Salon d'Automne. Von 11. Juli bis 31. August 1946 wurden Werke der **„250 Artistes du Salon d'Automne“** desselben Jahres im Wiener Kunstgewerbemuseum, dem heutigen Museum für angewandte Kunst ausgestellt (Abb. 15-23).

Dies nahm Leopold Rochowanski im *Wiener Kurier* zum Anlass, um in der Ausgabe vom 11. Juli 1946 den herrschenden Konservatismus in Wien zu kritisieren. Im Hin-

³³⁶ Ebd., S. 6

blick auf Paris, dessen „ [...] beglückendste Eigenschaft es immer war, eine geistige Atmosphäre zu besitzen [...], in der alles Schöpferische unbehindert aufsprießen [...] kann unter der fördernden Teilnahme aller Kreise und unter einem weiten Horizont“, fragte er: „Und in Wien? Hier wurden die alten konservativen Familien der Gesellschaft unter Denkmalschutz gestellt [...] und [man] kämpfte bei jeder Gelegenheit versteckt gegen neue Regungen [...].“ So setzte er seine Hoffnung auf neue Impulse in die Werke des Pariser Salon d'Automne: Sie „ [...] sprechen uns Mut zu, geben uns die Lebensfreude zurück.“ Abschließend stellte er eine Auswahl der vertretenen Künstler schlagwortartig vor, darunter Georges Braque³³⁷, Raoul Dufy, Marie Laurencin, Fernand Léger³³⁸, Henri Manguin³³⁹, Henri Matisse, Jean Metzinger³⁴⁰, Pablo Picasso und Jacques Villon³⁴¹. Über André Derain³⁴² schrieb er zum Beispiel: „DERAIN: ein Afrikaner, aber französisch harmonisiert“ oder über Georges Rouault: „ROUAULT: der Gründer der ‚Ateliers d'Art sacré‘. Hauptthemen: das Leid und das Leid“.

Es ist aufschlussreich nach dieser Betrachtung das *Kleine Volksblatt* heranzuziehen, das in seiner Ausgabe vom 12. Juli 1946 einleitend die Bedeutung Wiens als Kunststadt betonte. „Wien ist – daß [sic!] wollen wir immer wieder mit Stolz sagen – im kulturellen Kräftefeld ein wichtiger Knotenpunkt, der mit dem Wiedererstehen der Freiheit unseres Heimatlandes an Bedeutung und Anziehungskraft an die besten Zeiten unserer Stadt anknüpft.“ Einen ganzen Absatz lang widmete sich der anonyme Autor dem hohen Stellenwert der Wiener Kunst und lobte ihre Leistungen. Danach erklärte er kurz die Bedeutung des Herbstsalons für die französische Kunst: „Alle Kunstrichtungen haben in ihm ihren Ausgangspunkt und Förderer.“ Vor allem die Malerei stünde im Mittelpunkt des Interesses und biete sowohl etwas für die „Anhänger der soliden Tradition“ als auch für die „Revolutionäre und Evolutionisten der Farbe und der Linie“. Weder konkrete Künstler noch einzelne Werke wurden genannt oder näher besprochen.

³³⁷ Georges Braques, (Kat. Ausst., Bank Austria Kunstforum, Wien 2008-2009), Ostfildern 2008; Georges Braques, Jean Laymarie (Hg.), München 1988

³³⁸ Green, Christopher. Leger and the Avant-Garde, New Haven and London 1976; Fernand Léger 1911-1924. Le rythme de la vie moderne (Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg 1994, Kunstmuseum Basel 1994), München 1994; Fernand Léger. L'esprit moderne. (Kat. Ausst., Rupertinum, Salzburg 2002), Wien 2002

³³⁹ Henri Manguin, Manguin Claude und Lucile Manguin (Hg.), Neuchâtel 1980; Cabanne, Pierre, Henri Manguin, Neuchâtel 1964; Henry Manguin (Kat. Ausst., ehemalige Galerie des XX. Jahrhunderts, Berlin 1970), Berlin 1970

³⁴⁰ Jean Metzinger in retrospect (Kat. Ausst., University of Iowa Museum of Art, Iowa City 1985), Iowa City 1985

³⁴¹ Jacques Villon (Kat. Ausst., Musée des Beaux-Arts. Rouen 1975, Grand Palais, Paris 1975), Paris 1975

³⁴² Cabanne, Pierre, André Derain, Paris 1990; Diehl, Gaston, Derain, München 1967

Am 13. Juli 1946 hob der Autor Mahrer in der *Österreichischen Zeitung* ebenfalls die Bedeutung der Ausstellung für Wien hervor und gab einen Überblick über die Entstehung und Entwicklung des Pariser Salon d'Automne. Die Schau beeindruckte mit „größter Lebendigkeit, künstlerischer Vielfalt, teilweise sehr enger Lebensverbundenheit und Mut [...]“. Mahrer führte Léon Délabres Bilder aus dem Konzentrationslager und die „Wiederauferstehung“ von Olin-Olesiewicz³⁴³ als Beispiele für die „menschliche“ Seite der Kunst an, während die bisherigen Ausstellungen von 1946 in Wien „eine Welt- und Lebensferne zeigten, die man sich ärger kaum vorstellen kann.“ Die „starke Tradition des Impressionismus des ‚Salon d'Automne‘“ sei in Werken von Pierre Bonnard; ein „starke[r] Realismus“ in Werken von Maurice Utrillo³⁴⁴ und Robert Lotiron³⁴⁵ sichtbar. Henri Matisse sei mit „Stillleben mit der Muschel“ vertreten, das ihn durch die „ungeheure Leuchtkraft seiner Farben, die hier völlig Selbstzweck geworden sind“, erfreute. Charakteristisch sei dieses Werk für Matisse allerdings nicht. Jacques Villon und Maurice Eztéve³⁴⁶ mit „Viadukt“ repräsentierten den Kubismus. Die kubistischen Werke würden allerdings zeigen, dass „[...] die bloße harmonische Anordnung der Elemente der Malerei, aus der angeblich das ausschließliche ästhetische Vergnügen resultiert, weder dem Beschauer noch dem Künstler selbst genügen kann“, da die Künstler meist etwas Gegenständliches in ihren Werken andeuten würden, urteilte Mahrer. Im Bereich der Grafiken lobte er Luc-Albert Moreaus³⁴⁷ Porträts, André Derains Illustrationen zu „Pantagruel“ und Maurice de Vlamincks Buchillustrationen zu „Verlassene Menschen“.

Auch in der Tageszeitung *Neues Österreich* wurde in einer Meldung am 11. Juli 1946 betont, dass die Herbstausstellung nun zum ersten Mal im Ausland stattfände. Am 14. Juli 1946 folgte eine pathetische Besprechung von „-d-n“, die sich vor allem mit der Bedeutung des Pariser Salon d'Automne und dessen Geschichte auseinandersetzte. Diese Schau in Wien würde „[...] zerrissene Bande neu knüpfen; sie wird dazu beitragen, daß [sic!] sich unsere Talente in die europäische Gemeinschaft wieder einreihen können; sie wird einer künstlerischen Befruchtung hier wie dort die Wege ebnen.“ Danach folgte eine kurze Meldung, die sich mit den gezeigten Werken befasste und von Richard Hoffmann verfasst worden war. Hoffmann war von der Vielfalt

³⁴³ Anm. Der Künstler ist entweder unter dem Namen Sigismond Olesiewicz oder Jean Olin geläufig; es wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³⁴⁴ Werner, Alfred, Maurice Utrillo, London 1981

³⁴⁵ Basler, Adolphe, Robert Lotiron, Paris 1930

³⁴⁶ Anm. Zu Maurice Eztéve wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³⁴⁷ Anm. Zu Luc-Albert Moreau wurde ebenfalls keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

und der Anzahl an Ausstellungsstücken beeindruckt und bemerkte „[...] eine eigenartige Auflockerung des Stofflichen in Form und Farbe, so daß [sic!] manche Werke, die hierzulande kaum unbestritten blieben, wie etwa avantgardistische Experimente oder [...] traditionsgebundene konventionelle Darstellungen, niemals die Anmut des Künstlerischen verlieren.“ Die Plastiken Frankreichs würden eine sehr hohe Qualität aufweisen, die den österreichischen „ohne Zweifel“ überlegen sei. Unter den Themen dominiere das Religiöse und aktuelle Motive. Abschließend erwähnte er Henri Matisse, Jacques Villon mit „Big Boy“, die „Architektur“ von Henri de Waroquier, „Notre Dame im Schnee“ von André Barbier³⁴⁸, Jean Crotti³⁴⁹ „Geister des Guten und des Bösen“ und „Viadukt“ von Maurice Eztéve. Die Aufzählung vervollständigten der Bildhauer De Coëtlogon³⁵⁰, Moreaus Zyklus „Les poètes maudits“ und die Grafiken von Georges Rouault, „[...] die wohl stärksten Stücke der Ausstellung überhaupt“, befand Hoffmann.

In der *Weltpresse* erschien keine Kunstbesprechung.

Von 7. September bis 29. September 1946 organisiert das kulturelle Institut Großbritanniens, das *British Council*, in der Wiener Akademie der bildenden Künste die Ausstellung „**Moderne britische Bilder aus der Tate Gallery**“ mit 120 Bildern aus der Tate Gallery in London.

In der *Weltpresse* erschien am 6. September 1946 eine ausführliche Besprechung der kommenden Schau. Prof. Dr. Max Huggler betonte die Bedeutung der „beispiellose[n]“ Sammlung, umschrieb ihr Entstehen und erklärte, dass die Tate Gallery „die umfangreichste repräsentative Sammlung neuer Kunst“ besitze und vor allem für die Werke von französischen Künstlern wie Delacroix, Corot, Daumier, Gustave Courbet³⁵¹, Manet, Degas, Renoir, Georges Seurat³⁵² und Vincent van Gogh³⁵³ berühmt sei. Bebildert wurde sein Artikel mit einem Porträt von Edward Wadsworth³⁵⁴ (Abb.

³⁴⁸ Zu Henri de Waroquier und André Barbier wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³⁴⁹ Jean Crotti. *Se perdre dans ses yeux* (Kat. Ausst., Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 2009), Sulgen 2009

³⁵⁰ Anm. Zu De Coëtlogon wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³⁵¹ Lindsay, Jack, *Gustave Courbet. His life and art*, London 1977; Nochlin, Linda, *Courbet*, London 2007; *Gustave Courbet* (Kat. Ausst., Grand Palais, Paris 2007-2008, The Metropolitan Museum of Art, New York 2008, Musée Fabre, Montpellier 200), Paris 2007

³⁵² Smith, Paul, *Seurat and the Avant-Garde*, New Haven and London 1997; *Georges Seurat. Zeichnungen* (Kat. Ausst., Kunsthalle Bielefeld 1983), München 1983

³⁵³ *Van Gogh. Gezeichnete Bilder* (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2008), Köln 2008; Uhde, Wilhelm, *Leben und Werk des Vincent van Gogh*, Wien 1936; de la Faille, Jean-Baptiste, *The works of Vincent van Gogh*, Amsterdam 1970

³⁵⁴ *Edward Wadsworth. A genius of industrial England* (Kat. Ausst., Cartwright Hall, Bradford 1989-1990),

24), wobei unklar blieb, von wem das Werk stammte. Daneben schrieb John Rothenstein, der Direktor und Konservator der Tate Gallery, ein Kommentar mit dem Titel „Englische Maler in der Gegenwart“. Er begann mit Stanley Spencer³⁵⁵, den er als „etwas ungeschlachte[ten] Präraffaelit[en], dessen christlicher Geist von Dämonen gejagt zu sein scheint“, charakterisierte. Die erste große Malerpersönlichkeit nach dem ersten Weltkrieg sei Christopher Wood³⁵⁶ gewesen, der sich stark an der französischen Malerei orientierte, wie die englische Malerei im Allgemeinen. In den vergangenen Jahren hätten sich in England drei unterschiedliche Kunstrichtungen entwickelt. Die Abstraktion, die in ihrer reinsten Form von Ben Nicholas³⁵⁷ sowie von John Tunnard³⁵⁸, Frances Hodgkins³⁵⁹ und Winifred Nicholson³⁶⁰ vertreten werde. Eine Art Impressionismus, der von den „jungen Realisten“ der Euston-Road-Gruppe praktiziert wurde, darunter Victor Pasmore³⁶¹, William Coldstream³⁶² und Laurence Gowins³⁶³. Und schließlich die Gruppe der „Neo-Romantiker“, deren poetische Malerei gegenwärtig am meisten Aufmerksamkeit vonseiten des Publikums bekomme. Unter ihnen seien Graham Sutherland³⁶⁴, Henry Moore³⁶⁵ und John Piper³⁶⁶ die „hervorragendsten“. Eric Ravilious³⁶⁷ und Edward Bawden³⁶⁸ fanden ebenfalls Erwähnung. Abschließend ging er auf die Kriegsmalerei der englischen Künstler ein, da sie „[...] viel dazu beigetragen [habe], die Isolierung des Künstlers [...] in seinen Bezie-

Camden Arts Centre, London 1990), Bradford 1990

³⁵⁵ Robinson, Duncan, Stanley Spencer, London 1993; Bell Keith, Stanley Spencer. A complete catalogue of the paintings, New York 1993

³⁵⁶ Newton, Eric, Christopher Wood, London 1956; Christopher Wood. A painter between two Cornwalls (Kat. Ausst., Tate Gallery St. Ives, St. Ives 1996-1997, Musée des Beaux-Arts, Quimper 1997), London 1997

³⁵⁷ Anm. Zu Ben Nicholas wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³⁵⁸ Peat, Alan und Brian A. Whitton, John Tunnard. His life and work, Aldershot, Hants u.a. 1997

³⁵⁹ Buchanan, Iain, Dunn, Michael und Elizabeth Eastmond, Frances Hodgkins. Paintings and drawings, London u.a. 1995

³⁶⁰ Andrae, Christopher, Winifred Nicholson, Burlington 2009; Winifred Nicholson (Kat. Ausst., Tate Gallery, London 1987), London 1987

³⁶¹ Victor Pasmore. Memorial retrospective exhibition (Kat. Ausst., Marlborough Fine Art, London 1999), London 1999; Lynton, Norbert, Victor Pasmore. Paintings and graphics 1980-92, London 1992

³⁶² This knot of life (Kat. Ausst., An exhibition of current British painting and drawing presented in two parts, Louver Gallery, Venice, Kalifornien 1979), Venice 1979

³⁶³ Anm. Zu Laurence Gowins wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden, es gab allerdings einen britischen Maler namens Lawrence Gowing. Nachdem der Name jedoch nur in der Weltpresse vorkam, kann nicht nachvollzogen werden, ob es sich um Lawrence Gowing gehandelt haben könnte.

³⁶⁴ Berthoud, Roger, Graham Sutherland. A biography, London 1982; Graham Sutherland (Kat. Ausst., Kestner-Gesellschaft, Hannover 1969-1970), Hannover 1969

³⁶⁵ Henry Moore. Catalogue of graphic work. 1931-1972, Gérald Cramer, Grant, Allistair, Mitchinson, David (Hg.), Genf 1973; Henry Moore. Catalogue of graphic work. 1973-1975, Gérald Cramer, Grant, Allistair, Mitchinson, David (Hg.), Genf 1973; Hedgecoe, John, Henry Moore. Eine monumentale Vision, Köln 2005

³⁶⁶ John Piper. The forties (Kat. Ausst., London 2000-2001), London 2000; John Piper. Sketchbooks and notebooks (Kat. Ausst., Tate Britain, London 2007), London 2007

³⁶⁷ Eric Ravilious. Imagined realities (Kat. Ausst., The Imperial War Museum, London 2003), London 2012; Harling, Robert, Notes of the wood-engravings of Eric Ravilious, London 1947

³⁶⁸ Peyton, Skipwith und Brian Webb, Edward Bawden, London 2011; Edward Bawden, Richards, James (Hg.), Harmondsworth 1946

hungen zum großen Publikum zu mildern.“ Bebildert wurde sein Text mit „Strandbemerkungen“ von Edward Wadsworth (Abb. 25) und einem Foto von Augustus John³⁶⁹ (Abb. 26).

Den Berichten folgte am 8. September eine kurze Ausstellungsbesprechung von Franz Tassié, der sich wahrscheinlich hinter den Initialen F.T. verbarg. Er bemerkte, dass die Schau einen Einblick in eine bis dahin „verborgene Welt“ gewähre. „Eine wunderbare, freie und männliche Welt.“ Wie bereits einen Tag zuvor John Rothenstein, widmete auch Tassié der jüngsten britischen Kriegsmalerei einen Absatz und hielt fest, dass diese Maler keine „handwerkliche[n] Propagandisten“ waren, sondern aus freien Stücken ihre Erlebnisse malten. Ihre Kriegsbilder seien „ebenso großartig wie erschütternd“, als Beispiel führte er Albert Richards Fallschirmjäger an. Abschließend urteilte der Kritiker, dass die Schau der Tate Gallery „[...] das Beste darstellt, was seit langem in Wien zu sehen war.“

Der *Wiener Kurier* berichtete am 4. September 1946 über die kommende Schau. Der kurze Text war mit einer Abbildung der Tate Gallery (Abb. 27) sowie einem Damenporträt von Ethel Walker³⁷⁰ (Abb. 28) und einem Aquarell von Eric Ravellious (Abb. 29) bebildert. Entsprechend der Abbildungen widmete sich „S.N.“ in einem Absatz dem Aufgabenbereich und der Geschichte der Tate Gallery, in einem Absatz dem britischen Impressionisten Ethel Walker und in einem Satz dem Œuvre des Maler Ravellious, ohne jedoch eine kunsthistorische Einordnung oder Werkbesprechung der abgebildeten Gemälde vorzunehmen.

Im *Kleinen Volksblatt* vom 7. September 1946 thematisierte „C. Sch.“ die gebrochene, das heißt nicht kontinuierliche, Entwicklung der britischen Malerei und den daraus resultierenden Mangel an Tradition. Nichtsdestotrotz hätten diese Umstände eine „bodenständige Originalität“ begünstigt, die nun in den ausgestellten Werken zu sehen sei. Die vertretenen Künstler würden in ihrer Farbwahl hauptsächlich zu Pastelltönen greifen und in ihren Bildern „Dissonanzen vermeiden“. Dadurch sei ihren Werken eine Ruhe und „Losgelöstheit“ eigen, die über den Dingen zu stehen scheine. Die Ausstellung selbst gliederte sich in zwei Gruppen, jene der Impressionisten und jene der Surrealisten. Unter ersteren fänden sich Philip Wilson Steer³⁷¹, Walter Ri-

³⁶⁹ Shone, Richard, Augustus John, Oxford 1979; Rothenstein, John, Augustus John, Oxford und London 1946

³⁷⁰ Zu Albert Richard und Ethel Walker wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

³⁷¹ Whistler, Sargent and Steer. Impressionists in London from Tate collections, Frist Center for the Visual Arts, Nashville, Nashville 2002-2003), Seattle 2003; Laughton, Bruce, Philip Wilson Steer, Oxford 1971

chard Eldert³⁷², Stanley Spencer und Lucien Biffaro. Den Übergang zum Romantischen leite Harold Olfman ein, dessen Porträt seiner Mutter der Kritiker hervorhob, ebenso wie Augustus Johns „Cellospielerin“ und „Lächelnde Frau“. Sir William Richolfon lobte „C. Sch.“ als „Virtuose[n] des Pinsels“, James Didson Jones wurde ebenfalls erwähnt. Von den Surrealisten nannte der Autor keinen beim Namen, sondern konstatierte nur, dass ihre Kunst für das Publikum unverständlich gewesen sei und sie erst als Kriegsmaler Beachtung gefunden hätten.

Am 8. September 1946 verglich Richard Hoffmann in der Zeitung *Neues Österreich* einleitend die gegenwärtig laufende Ausstellung des Pariser Salon d'Automne mit jener der Tate Gallery und stellte fest, dass in beiden „[...] Werke der letzten Jahrzehnte und des heutigen Tages, und [...] die wichtigsten Stilrichtungen dieser Zeit, vom Realismus über den Impressionismus bis zum Surrealismus, vertreten [wären].“ Während ihm bei den französischen Künstlern der Einsatz von Licht und Farbe aufgefallen sei, steche bei den britischen Kunstschaaffenden das Stimmungsvolle, „eine Gedämpftheit des Lichtes“, die hervor. Außerdem bemerkte der Kritiker, dass in der Schau der Tate Gallery weniger Werke von Frauen gezeigt würden als beim Pariser Salon d'Automne. Von den britischen Kunstschaaffenden hob er Frances Hodgkin mit „Der See“ und „Niedergebrochener Traktor“ hervor, ebenso wie Stanley Spencers „Christus, das Kreuz tragend“ und Edward Burras³⁷³ „Mexikanische Kirche“ sowie John Tunnards „sonderbare, aber doch reizvolle“ Bilder „Konstruktion“ und „Wiedergewinnung“. Von den zeitnahen Werken führte Hoffmann Henry Moores Luftschutzbunkerdarstellungen, Edward Bawdens „Feuernde Geschütze“, Charles Murrays³⁷⁴ „Russische Soldaten“ sowie Albert Richards „Fallschirmjäger“ und „Truppenlandungen“ an. Ergänzend fügte er noch Graham Sutherlands Werke „Verwüstung“, „Ausgebranntes Lagerhaus“ sowie seine Darstellungen aus dem Bereich der Technik „Kleine Hochöfen“ und „Gießerei“ hinzu.

Am 11. September 1946 empfahl der Autor Mahrer in der *Österreichischen Zeitung* den Lesenden, wie die Ausstellung am besten zu besuchen sei. Den Beginn sollten die „zarten impressionistischen Jugendwerke“ von Philip Wilson Steer markieren, gefolgt von Walter Richard Sickert und den Nachimpressionisten. Der Fauvist Mat-

³⁷² Zu Walter Richard Eldert wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden, ebenso wenig zu Lucien Biffaro, Harold Olfman, Sir William Richolfon und James Didson Jones.

³⁷³ Edward Burra (Kat. Aust., Pallant House Gallery, Chichester 2012, Djanogly Art Gallery, Lakeside Arts Centre, Nottingham 2012), Farnham 2011; Causey, Andrew, Edward Burra, Oxford 1985

³⁷⁴ Charles Murray. Memorial exhibition (Kat. Ausst., Temple Newsam House, Leeds 1955), Leeds 1955

threw Smith³⁷⁵ und das Porträt des Dichters W.B. Yeats von Augustus John würden schließlich jenen Teil der Ausstellung abrunden, „[...] der mit der Wirklichkeit in einem freundlichen Verhältnis steht. Danach würde sich nun eine Ueberfülle [sic!] von Werken der verschiedensten Richtungen vor[drängen], die, ob sie sich nun surrealistisch, futuristisch, kubistisch, konstruktivistisch oder sonstwie nennen, doch alle zusammen nichts anderes sind als eine moderne, romantische Flucht der Künstler vor der Wirklichkeit dieses Jahrhunderts [...]“. Paul Nash³⁷⁶, John Tunnard, Edward Wadsworth und Ben Nicholson seien britische Vertreter dieser Bewegungen, die „[...] natürlich auch in England zu einer immer größer werdenden Entfremdung von Kunst und Volk [...]“ geführt hätten, erklärte der Kritiker. Erst die Bunkerszenen von Henry Moore – für den Mahrer lobende Worte hatte – hätten Volk und Kunst wieder zusammengebracht. Die „unrealistischen, romantischen und mystischen Tendenzen“ der britischen Künstler seien zwar wesentlich innerlicher als jene in Frankreich, aber dennoch nur Ausdruck dafür, dass England „[...] die Wirklichkeit der Welt nicht sehen will – um sie nicht verändern zu müssen!“, resümierte er abschließend.

In einer Meldungsübersicht mit dem Titel „Kleine Ausstellungen“ in der *Österreichischen Zeitung* vom 24. September 1946, berichtete der Kritiker Mahrer von den Ausstellungen über **Oskar Laske** und **Oskar Gawell**. Bezüglich der Laske-Ausstellung in der Galerie Agathon hob er die „Ereignisfülle“ der Lithografien der Serie „Auf der Flucht nach Ägypten“ und des Blattes „Jahrmarkt des Lebens“ hervor. Die Aquarelle würden ebenfalls vor Ereignissen strotzen und die Szenen erschienen „[...] sosehr in Bewegung, daß [sic!] sie viel mehr erzählt als gemalt dünken.“ Eine Auseinandersetzung mit der Schau über Oskar Gawell wurde in der *Österreichischen Zeitung* vom 29. September gedruckt. Mahrer war begeistert; einführend beschrieb er ausführlich das Bild „Das Lied der Heimat“, in dem „aller Reiz slawischer Bauernwelt“ liege. Die ausgestellten Werke seien „aufs heftigste bewegt“ und zeigten nahezu ausnahmslos Menschen. In „Bauern und Städter“, „Kartenleserin“ und „Negerlied“ spüre man noch Gawells Lehrer Lovis Corinth³⁷⁷. Alle Werken besäßen eine „große Kraft“ und Mahrer

³⁷⁵ Hendy, Philip, Matthew Smith, Harmondsworth 1944; Gledhill, John, Catalogue raisonné of the oil paintings of Matthew Smith. With a critical introduction to his work, Farnham 2009; Rothenstein, John, Matthew Smith, London 1962

³⁷⁶ Paul Nash, Causey Andrew (Hg.), Oxford 1980; Paul Nash (Kat. Ausst., Dulwich Picture Gallery, London 2010), London 2010

³⁷⁷ Lovis Corinth (Kat. Ausst., Kunstforum, Wien 1992), München 1992; Lovis Corinth und die Geburt der Moderne, (Kat. Ausst., Lovis Corinth (1858-1923), Musée d'Orsay, Paris 2008, Museum der bildenden Künste, Leipzig 2008, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2009), Bielefeld 2008

äußerte den Gedanken in Oskar Gawell „einen modernen östlichen Breughel gefunden zu haben.“

In der Ausgabe vom 25. September 1946 gab der *Wiener Kurier* einen Überblick über die Herbstausstellungen in Wien. Darunter befanden sich auch die Ausstellungen über Oskar Gawell und Oskar Laske. Rochowanski betonte die Farbakzentuierung und Gawells Präferenz für dreifigürige Kompositionen in seinen Ölbildern. Daneben wurde das Ölbild „Kauft Blumen“ von Oscar Gawell abgebildet (Abb. 30). Der Autor „N.S.“ beschrieb wiederum die Themen in den ausgestellten Werken von Oskar Laske in der Wiener Galerie Agathon am Opernring „[...] nahe und ferne Städte und die Menschen, die dort auf Plätzen und Gassen in verschiedenen Kleidungen ihren Geschäften nacheilen“, Motive aus der Bibel, Tierdarstellungen und Landschaften. Auf die Nennung einzelner Werktitel wurde verzichtet, ebenso wie auf eine Kurzbiografie des Künstlers oder eine historische Einordnung. In der Ausgabe des *Wiener Kurier* vom 28. September 1946 wurde Oskar Laskes „Vor den Museen“ (Abb. 31) neben einer Novelle des Dichters Otto Stoeßl abgebildet. Auch in diesem Fall diene das Werk zur Bebilderung der Seite und stand in keinem Kontext zu den begleitenden Texten. Unter dem Abdruck befand sich beispielsweise eine Kolumne mit dem Titel „Die Frau hat das Wort“, die sich den Schulsorgen der Kinder widmete.

In der *Welt am Abend* vom 1. Oktober 1946 lobte der Kritiker „D.“ die Zusammenstellung der Schau in der Galerie Welz, die „den schon lang gewünschten Ueberblick [sic!]“ über Oskar Gawells Œuvre gäbe. Er betonte ebenfalls die Figurenkomposition in Gawells Schaffen und skizzierte im Anschluss Gawells künstlerischen Werdegang. Beeinflusst von Lovis Corinth, sei insbesondere seine „ins Oestlich [sic!]-Slawische tendierende Farbigkeit“ auffallend. Der Autor äußerte zudem seine Hoffnung, jenen Kunstschaaffenden „[...] Raum zu geben, die fern jeder modischen Verfälschung und abseits aller modernistischen Täuschungsmanöver sich ehrlich und gerade mit den künstlerischen Fragen des Tages auseinandersetzen.“ Über Oskar Laske erschien in der Ausgabe vom 4. Oktober 1946 eine Kurzmeldung von „D.“, in der er dessen Darstellungen von Wien lobend hervorhob und ihre Atmosphäre mit jener von Maurice Utrillos Montmartre-Bildern verglich.

In der *Weltpresse* vom 17. Oktober 1946 schrieb Frank Taussié über einen Atelierbesuch bei Oskar Laske und verwies dabei auf die gegenwärtige Ausstellung in der Agathon Galerie. Am 4. November 1946 erschien in der *Weltpresse* ein Gespräch mit

Oskar Gawell von Dr. Friedrich Kraißl anlässlich seiner Ausstellung in der Galerie Welz. Allerdings wurden auch hier keine näheren Angaben über die besagte Schau gemacht. Die überwiegende Mehrheit des Textes befasste sich mit Gawells Werdegang. Im letzten Absatz ging der Autor insofern auf sein Œuvre ein als dass er von einer „nie versiegende[n] Farbenkraft“ schrieb. Bebildert wurde der Text mit einem Foto von Oskar Gawell (Abb. 32).

In der Ausgabe des *Wiener Kurier* vom 5. November 1946 verfasste Rochowanski eine kurze Besprechung über die **Hans-Fronius-Ausstellung** in der Wiener Galerie Welz, die am selben Tag eröffnet wurde. Veranstalter waren neben der Galerie Welz die Österreichische Kulturvereinigung. Rochowanski attestierte Fronius³⁷⁸ Grafiken „ihren besonderen Reiz“. Am 12. November 1946 folgten zwei Absätze zur Ausstellung über **Gerhart Frankl**³⁷⁹ in der Neuen Galerie. Es würden sowohl alte als auch neue Werke gezeigt, wobei insbesondere Frankls würden eine Ruhe ausstrahlen würden, die dem dargestellten Gegenstand etwas Atmosphärisches verleihen. Die Farben seiner neuen Bilder aus England seien beeindruckend, die nun „aufgelöster, zerfließender, als wäre zuviel [sic!] Feuchtigkeit in sie hineingeraten [...]“ erschienen. Im *Wiener Kurier* vom 27. November 1946 erwähnte derselbe Autor die **Ausstellung von Otto Trubel**³⁸⁰ in der Galerie Welz in zwei Sätzen und führte darin Trubels charakteristische Motive – Blumendarstellungen und Ansichten von Wien – an.

In der *Welt am Abend* verfasste „D.“ am 13. November 1946 eine Kurzbesprechung über die Hans-Fronius-Ausstellung. „D.“ zeigte sich begeistert von Fronius' Kafka-Illustrationen, seine Grafiken seien „stellenweise kongenial zu nennen [...]“. Verweise auf einzelne Werke oder eine kunsthistorische Verortung des Künstlers erfolgten nicht. In der Ausgabe der *Welt am Abend* vom 21. November erschien ein kurzer Kommentar über die Gerhart-Frankl-Ausstellung. Der anonyme Autor erwähnte Frankls bisherige künstlerische Orientierung an Paul Cézanne, die nun durch einen eigenen persönlichen Stil mit „großzügigen Farbwirkungen“ abgelöst würde. Seine Zeichnungen überzeugten den Kritiker mit ihrem „expressiven Charakter“. Erneut wurden weder Werke genannt noch abgebildet. In der *Welt am Abend* vom 6. Dezember 1946 erwähnte der Kritiker „D.“ die Schau über Otto Trubel in einer Übersicht

³⁷⁸ Hilger, Wolfgang, Hans Fronius, Wien 1979; Hans Fronius zu Kafka. Bildwerke von 1926 bis 1988, Peter Assmann und Johann Lachinger (Hg.), Weitra 1997

³⁷⁹ Novotny, Fritz, Gerhart Frankl, Salzburg 1973; Gerhart Frankl (1901-1965). Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Salzburg 1990

³⁸⁰ Otto Trubel. Die Kunst als Lebenskonstante (Kat. Ausst., Galerie 16, Wien 2010), Wien 2010

aktueller Ausstellungen in Wien. Dabei hob er dessen Werke „Palais Rasumovsky und Salm“, „Erdberg“ und „Gladiolen“ namentlich hervor.

Der Autor Mahrer berichtete am 15. November 1946 in der *Österreichischen Zeitung* über die Frankl-Ausstellung und lobte dabei die beeindruckende „Kirche Saint Jean Baptiste von Reims“ und die „sehr realistische“ „Ziegelei“. Über Hans Fronius' Illustrationen zu Franz Kafkas Büchern in der Galerie Welz verlor Mahrer ebenfalls nur positive Worte und hob insbesondere ein Porträt Kafkas und die Darstellungen der „Interieurs [sic!]“ hervor. Eine Meldung zur Schau über Otto Trubel erschien schließlich am 14. Dezember 1946, in der Mahrer die „schlichte, sehr sympathische Naturhaftigkeit“ von Trubels Landschaften und Stillleben lobte, wobei er das Aquarell „Häuser in Erdberg“ als Beispiel anführte.

In der *Weltpresse* vom 3. Dezember 1946 erschien eine Besprechung über die Schau von Otto Trubel, in der „-nic“ dessen Blumenbilder mit ihren „satten leuchtenden Farben“, das „Palais Rasumovsky und Salm“ und „Blick auf Wien“ nannte.

Zusammenfassung

Für 1946 lässt sich sagen, dass, neben den Ausstellungen der Besatzungsmächte auch der zeitgenössischen österreichischen Kunst in Person von Oskar Gawell, Oskar Laske, Hans Fronius, Gerhart Frankl, Otto Trubel und Herbert Boeckl viele Besprechungen in den Tageszeitungen gewidmet waren. Was für 1945 nicht galt, eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst, ist für diese Besprechungen gegeben. Da die Kunstkritik, nach der für diese Arbeit gemachten Definition, allerdings ebenfalls eine kunsthistorische Einordnung vornimmt und die Ausstellung nur als Ausgangspunkt für ihre Bewertung verwendet, erfüllen alle besprochenen Texte, auch jene, die sich mit der zeitgenössischen Kunst beschäftigen, diesen Aspekt nicht. Die meisten Artikel geben nur eine Auswahl der gezeigten Werke und Themen wieder und sind somit Ausstellungskritiken.

Die Kurzmeldungen über Oskar Gawell und Gerhart Frankl in der *Welt am Abend*, in denen der Autor versucht den Künstler, seine Einflüsse und seine künstlerische Herangehensweise kunsthistorisch zu verorten und zu erklären, kommen einer Kunstkritik noch am nächsten.

4.2.3. Das Jahr 1947

Von 10. Februar 1947 bis 3. März 1947 veranstaltete das französische Hochkommissariat eine Ausstellung im Wiener Kunstgewerbemuseum, dem heutigen Museum für angewandte Kunst, die den Titel **„Die Meister der modernen französischen Malerei“** trug. Für die dreiwöchige Ausstellungsdauer wurde das Museum extra beheizt. Im dazugehörigen Ausstellungskatalog von 1947 erklärte Eugène Susini, Chef der *Division des Affaires culturelles* und Direktor des Institut français, dass die Schau eine „Rück- und Überschau der französischen Malerei der letzten fünfzig oder achtzig Jahre [sei].“

In der *Welt am Abend* vom 8. Februar 1947 wurde die Schau feierlich von dem Autor „Z.“ angekündigt: „Französische Malerei der letzten 80 Jahre! Das ist die Geschichte der modernen Malerei überhaupt. In Frankreich nahm [...] alles, was die Malerei revolutionierte, seinen Ursprung. Dort ist die subtile, raffinierte, virtuose und komplizierte Kunst einer hohen Kultur [...] zu Hause.“ Manets Bierkellnerin (Abb. 33), Gauguins „Contes Babares“, Werke von Renoir (Abb. 34), van Gogh, Toulouse-Lautrec (Abb. 35), Henri Rousseau³⁸¹, Utrillo, Dufy, Picasso (Abb. 36), Braques (Abb. 37) und Matisse (Abb. 38) würden zu sehen sein. Diese Bildnisse seien auch heute noch voller „Frische und Unmittelbarkeit“. „Was bedeuten 60, was sind 80 Jahre in der Kunst?“, fragte „Z.“. Die Schau zeige, dass alle Kunstbewegungen, seien sie noch so verschieden, bestrebt seien, eine Kunst zu entwickeln, „die der modernen Seele gerecht wird.“ Diese Gemeinsamkeit eine sie, wie es „kein Glaube, keine Konvention, keine starre zwingende Tradition“ vermocht habe. Insofern spiegle die Ausstellung eine „Debatte über die Situation der Kunst“ wieder.

Drei Tage später folgte in derselben Zeitung eine Ausstellungsbesprechung von dem Kritiker „D.“, in der er ausführlich aus den Reden des Generales Cherrière und Eugène Susini zitierte. Der Text wurde mit einem Werk von Suzanne Valadon³⁸², „Blumenstrauß“, aus der Schau bebildert (Abb. 39). „D.“ maß der Ausstellung eine große Bedeutung zu, da sie „ein großes Ereignis im Wiener Kunstleben“ sei. Die Auszüge aus den Reden von Cherrière und Susini sollten diese Aussage bestärken. Im Folgenden verglich der Autor die gegenwärtige Ausstellung mit jener des Pariser Salon d'Automne aus 1946 und kam zu dem Schluss, dass „Meister der modernen französischen Malerei“ die Wiener Bevölkerung erst „mit dem Wesen der modernen franzö-

³⁸¹ Henri Rousseau (Kat. Ausst., Grand Palais, Paris 1984-1985, Museum of Modern Art, New York, 1985), Paris 1984; Henri Rousseau. Der Zöllner, der Grenzgänger zur Moderne (Kat. Ausst., Kunsthalle Tübingen 2001), Köln 2001

³⁸² Brade, Johanna, Suzanne Valadon. Vom Modell in Montmartre zur Malerin der klassischen Moderne, Stuttgart u.a. 1991

sischen Malerei“ bekannt machen wolle, während die Ausstellung von 1946 einen „Querschnitt durch die Jahresproduktion [...] von 250 französischen Malern“ gegeben hätte. Jedes der nun ausgestellten Werke sei ein „Meisterwerk“, erklärte der Kritiker und schloss mit einer Aufzählung der vertretenen Maler: Manet, Monet, Renoir, Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec, Gauguin, van Gogh, Rousseau, Picasso, Braques, Matisse, Giorgio de Chirico³⁸³, Fernand Léger, Dufy, Chagall³⁸⁴, Juan Gris³⁸⁵, Amedeo Modigliani³⁸⁶, Jules Pascin³⁸⁷, Camille Pissaro³⁸⁸, Alfred Sisley³⁸⁹, Max Ernst³⁹⁰, Salvador Dalí³⁹¹ sowie Künstler der École de Paris wie André Marchand³⁹², Léon Gischia³⁹³, Francis Gruber, Henri Hèraut³⁹⁴, Christian Bérard³⁹⁵, Louis Vivin³⁹⁶ und André Bauchant³⁹⁷. Zu einer näheren Auseinandersetzung mit den gezeigten Werken oder den genannten Kunstschaffenden kam es nicht.

Der Autor „D.“ nahm die Ausstellung über moderne französische Malerei zum Anlass, um in der *Welt am Abend* vom 13. Februar 1947 einen Text über „Die Situation der Malerei in Frankreich“ zu verfassen. Der Artikel war eine Hymne an die französische Kultur und ihre Kunst. Über die ausgestellten Werke könne man „eigentlich nur in Superlativen sprechen“, erklärte er und konstatierte, dass kein anderes Land „auch nur im entferntesten“ diesen „Reichtum an Phantasie [sic!]“ und diese „Fülle von Erleben“, die Frankreich hervorgebracht hätte, präsentieren könne. „D.“ fuhr fort, dass „auch das Negative [...] mit offener Freimütigkeit zur Schau gestellt [wird], und trotz-

³⁸³ Giorgio de Chirico Werke 1909-1971. In Schweizer Sammlungen, Gerd Roos und Dieter Schwarz (Hg.), Düsseldorf 2008;

³⁸⁴ Chagall Meister der Moderne (Kat. Ausst., Kunsthau Zürich 2013, Tate Liverpool 2013), Ostfildern 2013

³⁸⁵ Juan Gris (Kat. Ausst., Whitechapel Art Gallery, London 1992, Staatsgalerie Stuttgart 1992-1993, Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo 1993), London/Stuttgart 1992

³⁸⁶ Amedeo Modigliani. Malerei-Skulpturen-Zeichnungen (Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991, Kunsthau Zürich 1991), München 1990; Crespelle, Jean-Paul, Modigliani. Seine Frauen, seine Freunde, sein Werk, Hamburg u.a. 2073

³⁸⁷ Diehl, Gaston, Jules Pascin, München 1968

³⁸⁸ Ward, Martha, Pissaro, Neo-Impressionism, and the space of the Avant-Garde, Chicago 1996; Camille Pissaro (1830-1903), (Kat. Ausst., Hayward Gallery, London 1980-1981, Grand Palais, Paris 1981, Museum of Fine Arts, Boston 1981), Paris 1981

³⁸⁹ Alfred Sisley (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts, London 1992, Musée d'Orsay, Paris 1992-1993, The Walters Art Gallery, Baltimore 1993), London 1992

³⁹⁰ Max Ernst – Retrospektive (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2013, Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2013), Ostfildern 2013; Max Ernst. Dada and the Dawn of Surrealism (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York 1993, The Menil Collection, Houston 1993, The Art Institute of Chicago 1993), München/Houston 1993

³⁹¹ Mas Peinado, Ricard, Dalí. Leben und Werk, Barcelona 2003; Salvador Dalí. The Early Years (Kat. Ausst., Hayward Gallery, London 1994, Metropolitan Museum of Art, New York 1994), New York 1994

³⁹² La Provence d'André Marchand, dans les collections du Musée Estrine (Kat. Ausst., Musée Estrine, Arles 2012), Arles 2012

³⁹³ Léon Gischia. Retrospective 1917-1985 (Kat. Ausst., Paris Art Center, Paris 1985), Paris 1985

³⁹⁴ Anm. Zu Francis Gruber und Henri Hèraut wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

³⁹⁵ Kochno, Boris, Christian Bérard, London u.a. 1988

³⁹⁶ Karcher, Eva, Die Maler des heiligen Herzens, Bönningheim 1996

³⁹⁷ Ebd.; Kisters Jürgen, André Bauchant, Heidelberg 2000

dem ist es kein Chaos von Eindrücken, sondern [...] ein kontinuierliches Ganzes.“ Die französische moderne Kunst habe „[...] das Stadium des Suchens und Tastens längst abgestreift [...]“, das belege die „objektive Gültigkeit“ der gegenwärtigen Ausstellung. Im nächsten Abschnitt des Artikels beschrieb er die französische Kulturoffenheit. In Frankreich sei die

„[...] Kultur kein von außen hereingetragener Faktor, sondern [...] Erlebniswert einer ganzen Nation. Das Schwierige wird nicht umgangen, weil es vielleicht für den Mann aus dem Volk zu schwierig erscheinen könnte, sondern es wird dargestellt, wie es die Konsequenz eines Zeitablaufes erfordert, und da dies mit letzter Deutlichkeit geschieht, auch wie selbstverständlich in diesem Lande von jedem verstanden.“

Die „einzigartige Größe“ Pablo Picassos oder die „Genialität“ von Georges Braques und Henri Matisse seien heutzutage nicht mehr zu leugnen, hielt „D.“ fest. Diese „geistige Elitestellung“ Frankreichs bringe nicht nur selbst außerordentliche Künstler hervor, sondern auch von außen Kommende, wie Picasso oder Giorgio de Chirico, seien „erst in und durch Frankreich das geworden, was sie heute sind.“

In der Ausgabe der *Welt am Abend* vom 20. Februar 1947 nahm der Autor „oha“ erneut Bezug auf die Ausstellung der französischen Besatzungsmacht im Kunstgewerbemuseum. Die Debatte über die ausgestellten Werke gestalte sich hitzig, sobald es um die Arbeiten von Pablo Picasso, Georges Braques, Henri Matisse und all jener gehe, „die sich in gewagte abstrakt-bildnerische Abenteuer stürzten“, erklärte er. Künstler wie Monet (Abb. 40), Manet, van Gogh, Gauguin, Rousseau und Utrillo würden hingegen vom Wiener Publikum anerkannt werden. Der Kritiker sprach sich entschieden für eine vorurteilsfreie Betrachtung der abstrakten Werke aus und schrieb, dass es ein „Unrecht gegenüber den Künstlern [sei], sich gegen sie zu sperren, weil man sie a) nicht versteht, und b) weil man es nicht wahrhaben will, daß [sic!] das chaotische Unbewußte [sic!], das hier in Farben und Linien, und zwar in geistreichster und geschmackvollster Variation geordnet erscheint, ein Abbild unseres Jahrhunderts ist.“

In der *Weltpresse* erschien am 7. Februar 1946 eine anonyme Meldung, die die französische Schau ankündigte und deren Bedeutung für das Verständnis moderner Kunst des Wiener Publikums betonte. Gezeigt würden unter anderem van Goghs

„Das Zimmer in Arles“ (Abb. 41) und „Der junge Roulain“ (Abb. 42), Die Abendunterhaltung von Pissaro, „Der Hügel bei Veneux“ von Sisley und „Homo homini lupus“ von Georges Rouault (Abb. 43). Auch die Künstler Jean Lurçat³⁹⁸ und Fernand Léger (Abb. 44) seien vertreten. Am 11. Februar 1947 erschien eine kurze Meldung über die Schau der „Meister der modernen französischen Malerei“ des Autors Menningen. Nachdem dieser die Eröffnungszeremonie geschildert hatte, lobte er die Schau für ihre neuen Impulse für Wien und erwähnte Manet, Degas, Renoir, van Gogh, Gauguin, Cézanne, Berthe Morisot³⁹⁹, Rousseau, Redon, Bonnard, Matisse, Braques, und Picasso. Von den ausgestellten Werken nannte er die Schläferinnen von Pascin, „Der Mensch ist Wolf dem Menschen“ von Georges Rouault und die „Frau mit Fächer“ von Marie Laurencin (Abb. 45). Surrealisten seien übrigens auch vertreten, hieß es abschließend nur.

Leopold Rochowanski verfasste einen Tag nach der Ausstellungseröffnung, am 11. Februar 1946, im *Wiener Kurier* eine kurze Besprechung. Dabei nannte er von den vertretenen Künstlern lediglich Paul Cézanne und Pablo Picasso, um den inhaltlichen Umfang der Ausstellung zu umreißen. Anschließend drückte er in blumigen Worten seine Begeisterung darüber aus, diese „leibhaftigen Originale“ zu genießen und „den behutsamen und den stürmischen Atem der Meister [zu] fühlen.“ Eine nähere Beschreibung einzelner Werke oder eine kunsthistorische Einordnung erfolgten nicht.

Der Autor „Dr. P.“ im *Kleinen Volksblatt* vom 12. Februar 1947 war hingegen offen enttäuscht über die Ausstellung. Die Schau zeige zwar „sehr viele und interessante Kostproben“, aber die großen Erwartungen, die man ihr entgegen gebracht hätte, erfülle sie nicht. Denn vieles was gezeigt würde, beispielsweise „nicht gerade die besten Werke eines Monet oder Renoir“ – bewege den Besuchenden zu dem Ausruf: „Das kenne ich ja schon!“ Abgesehen von den Werken der Impressionisten, die im ersten Saal ausgestellt würden, befände sich in allen anderen Räume nur moderne Kunst, „[...] daß [sic!] heißt Werke von lebenden Malern, aber nicht allermodernste Kunst aus den letzten Jahren.“ Bei aller Enttäuschung vergaß „Dr. P.“ trotzdem nicht eine Gemeinsamkeit zwischen Frankreich und Österreich herzustellen. Demnach gäbe es in beiden Ländern keinen organisch gewachsenen, neuen Stil. Die Kritik über die Ausstellung fiel dennoch positiv aus. Es handle sich um eine „aufschlussrei-

³⁹⁸ Denizeau, Gérard, *L'œuvre peint de Jean Lurçat*, Lausanne 1998; Roy, Claude, Jean Lurçat, Genf 1961

³⁹⁹ Clairret, Alain, Montalant, Delphine und Yves Rouart, Berthe Morisot. *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Montolivet 1996; Rey, Jean-Dominique, Berthe Morisot, Paris 2010

che Schau französischer Kunst“, die die „Virtuosität der Malkunst der Seinestadt“ vermitteln würde. „Sommer“ von Albert Marquet⁴⁰⁰ (Abb. 46) hob er als einziges Werk hervor.

In der Zeitung *Neues Österreich* schrieb der Autor „OB“ am 13. Februar 1947 eine Besprechung über die „klar[ste], umfassend[ste] und wohlausgewogen[ste]“ Schau seit jener von 1924 in der Secession, die Werke von Ingres bis Picasso gezeigt hatte. Hinter den Initialen O.B. verbarg sich wahrscheinlich Otto Basil, der auch unter seinem Klarnamen Artikel in der *Neues Österreich* publizierte. Die jeweiligen Kunstrichtungen und ihre Vertreter wurden im folgenden Text Punkt für Punkt abgearbeitet. Von den Impressionisten erwähnte der Kritiker Manet, Monet, Pissaro, Gustave Loiseau⁴⁰¹, Toulouse Lautrec, Sisley und Cézanne, der „weniger gut“ vertreten sei. Renoir zeige „herrliche Akte“, von Gauguin seien zwei Tahitibilder (Abb. 47) und ein „brillantes“ Stillleben (Abb. 48), von Vincent van Gogh unter anderem „Arbeitszimmer des Künstlers“ zu sehen. Von den Fauvisten nannte er Matisse, Rouault, Utrillo, Duffy, Vlaminck, Chagall (Abb. 49), Kees van Dongen⁴⁰², Modigliani (Abb. 50) sowie Rousseau. Der Kubismus sei mit Werken von Georges Braques, Juan Gris, André Lhote⁴⁰³, Fernand Léger und Pablo Picasso vertreten. Abschließend erwähnte er die Gruppe der Surrealisten, die nur mit drei Künstlern präsentiert wurde: Max Ernst, Giorgio de Chirico (Abb. 51) und Salvador Dalí. O.B. resümierte, dass die „Meister der modernen französischen Malerei“ für jeden interessant seien, „wie immer er auch zur modernen Kunst stehen mag. Und endlich wieder einmal eine Ausstellung die nicht langweilig ist, sondern vor deren Bildern sich erregte Debatten abspielen. So gehört sich's!“

Für die *Österreichische Zeitung* vom 14. Februar 1947 verfasste der Kritiker Mahrer eine Besprechung über die französische Ausstellung, in der er erneut mit den unrealistischen Tendenzen innerhalb der französischen Kunst abrechnete. Zunächst erklärte er, dass viele Werke wie jene von Auguste Renoir, Claude Monet, Camille Pissaro, Alfred Sisley sowie von Paul Cézanne und Vincent van Gogh heutzutage nicht mehr als modern empfunden werden würden, da sie immer mehr „den Glanz des Klassischen“ erhielten. Als Beispiel hierfür nannte er Renoirs Bild „Ehepaar Sisley“,

⁴⁰⁰ Albert Marquet (Kat. Ausst. Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux 1975, Orangerie des Tuileries, Paris 1975-1976), Paris 1975

⁴⁰¹ Gustave Loiseau (Kat. Ausst. Didier Imbert Fine Arts, Paris 1985-1986), Paris 1985

⁴⁰² Schoon, Talitha Kees van Dongen, Rotterdam 1989

⁴⁰³ Jakovsky, Anatole, André Lhote, Paris 1947

als Ausdruck des mächtig gewordenen Bürgertums im 18. Jahrhundert. Mit Ausbruch der Kriege sei das Ende der „geschlossenen realistischen und lebenbejahenden Grundhaltung“ in der Kunst eingetreten, das zu Kunstbewegungen geführt hätte, ob deren Werke „das Volk voll Unverständnis den Kopf schütteln muß [sic!], weil es mit ihnen absolut nichts anzufangen weiß.“ Allerdings gäbe es auch in der modernen französischen Kunst eine „starke realistische Komponente“, weshalb die Besuchenden nur die Pariser Straßenbilder von Maurice Utrillo (Abb. 52), Pablo Picassos „Jugend“ und Georges Rouaults „Der Mensch ist gegen den Menschen ein Wolf“ betrachten sollten. Er resümierte: „Es läßt [sic!] sich also auch in dieser Ausstellung deutlich der Kampf der Gegenwart zwischen den Tendenzen der Auflösung und Dekadenz, des Pessimismus und der Isolierung des Ichs und dem kraftvollen Streben nach einer Kunst der Wirklichkeitsdarstellung und der schöpferisch fortschrittlichen Veränderungen verfolgen.“

Am 20. Februar 1947 veranstaltete das *Komitee für Kunstangelegenheiten beim Ministerrat der Sowjetunion und der Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Ausland* eine Schau über „**Sowjetische Malerei**“ im Kunstgewerbemuseum.

Der sowjetischen Ausstellung widmete die *Österreichische Zeitung* eine Vielzahl an Artikeln. Bereits im Vorfeld, am 15. Februar 1946, berichtete Prof. Dr. A. Samoschkin, Direktor der staatlichen Tratschkow-Galerie in Moskau, in der *Österreichischen Zeitung* beinahe ganzseitig über die bevorstehende Ausstellung in Wien. In vier Kapiteln beschrieb er die Eigenarten der sowjetischen Malerei, die Aufgabe der Sowjetkunst, das Thema der Gegenwart innerhalb dieser Kunst und stellte abschließend die vier vertretenen Künstler vor: Alexander Gerassimow⁴⁰⁴, Sergej Gerassimow⁴⁰⁵, Arkadij Plastow⁴⁰⁶ und Alexander Deineka⁴⁰⁷.

Außerdem erschien ein kurzer Bericht über die Ausstellungsvorbereitungen, in dem die Ausstellungsräume beschrieben und bereits die Werke „Fest in der Kolchoswirtschaft“ (Abb. 53) und ein Porträt von Sergej Gerassimow, „Sewastopol“ und „Sommer“ von Alexander Deineka und „Bad im Dorfe“ von Alexander Gerassimow genannt wurden. Mit der Erkenntnis, dass alle Werke herausragend seien. Es gab Berichte

⁴⁰⁴ Kat. Ausst. Kunstgewerbemuseum 1947

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Ebd. ; Aleksandr Deineka (Kat. Ausst, Fundación Juan March, Madrid 2011-2012), Madrid 2011

vom Diskussionsabend mit den vier ausstellenden Malern⁴⁰⁸, veröffentlichte Leserstimmen⁴⁰⁹ und einen Leserbrief⁴¹⁰ sowie Eindrücke der Ausstellungsbesucher und Ausstellungsbesucherinnen aus dem Gästebuch⁴¹¹.

Ein anonymmer Autor des *Wiener Kurier* lobte in der Ausgabe vom 21. Februar 1947 auf Seite drei den kulturgeschichtlichen Mehrwert der Ausstellung, stellte aber gleichzeitig fest, dass die Künstler alle sehr naturgetreu malten und es kaum wagten ihre Kompositionen nach eigenen Vorstellungen zu gestalten. Sergej Gerassimows Aquarelle von Landschaften, Menschen und Pferden gäben „den stärksten und schönsten Bericht“ über die sowjetischen Eigentümlichkeiten wieder. Ebenfalls hervorgehoben wurden die Szenenbilder zu der Oper „Taras Bulba“ (Abb. 54) von Alexander Gerassimov, dessen „Temperament und [...] Vorstellungskraft“ in diesen am besten zum Ausdruck käme.

Im *Kleinen Volksblatt* vom 21. Februar 1947 identifizierte der Kritiker „Dr. P.“ die „bewußt [sic!] betonte Lebensnähe“ als wichtigstes Merkmal der sowjetischen Schau. Die gezeigte Kunst befand er als „modern“ und lobte im folgenden Text jeden der vier vertretenen Künstler. Alexander Gerassimow sei ein Alleskönner, seine Porträts und Stillleben seien gleichermaßen „hervorragend“, seine Kostüm- und Bühnenbildentwürfe „sind jeder für sich ein vollendetes Kunstwerk.“ Als Beispiel dafür führte er die Entwürfe zu „Taras Bulba“ an. Sergej Gerassimow widme sich vor allem dem russischen Volksleben, was in seinem „Reisebilderbuch Moskau-Samarkand“ deutlich würde. Ein „großes Talent“ beschied er Alexander Deneika, dessen Kriegsbilder wie zum Beispiel „Sewastopol“ „von hinreißender Dynamik“ zeugen würden. Arkadij Plastow wurde abschließend mit seinem Werk „Ein deutscher Flieger kam vorbei“ (Abb. 55) erwähnt.

In der *Welt am Abend* vom 21. Februar 1947 erschien ebenfalls eine Besprechung über die sowjetische Malerei, deren Schau ein „wesentliches Ereignis im Wiener Kunstleben“ bedeute. Nachdem die Eröffnungsreden von dem Autor „D.“ zusammengefasst worden waren, befasste er sich mit der gegenwärtigen Situation der Sowjetunion und erklärte den Lesenden, dass hier ein „junger Staat nach Ausdrucksformen“ suche, die national und marxistisch geprägt seien. Die Sowjetunion würde gegenwärtig

⁴⁰⁸ Österreichische Zeitung, 7.3.1947, S. 5

⁴⁰⁹ Österreichische Zeitung, 12.3.1947, S. 5

⁴¹⁰ Österreichische Zeitung, 28.2.1947, S. 3

⁴¹¹ Österreichische Zeitung, 25.3.1947, S. 5

tig „jeden ‚Formalismus‘ aufs schärfste [...] bekämpfen“ und sich stattdessen auf eine naturgetreue Wiedergabe der Motive konzentrieren. „D.“ bemerkte: „Freilich geht es in diesem Uebergangszustand [sic!] – denn nur um einen solchen dürfte es sich hier handeln – nicht ohne Gefahren ab.“ Die gewählte Ausdrucksform „[...] birgt die Gefahr in sich, in die Sackgasse eines kleinbürgerlichen Naturalismus sich zu verlieren.“ Dieser sei bei einigen Werken der vertretenen Maler auch eingetroffen. Positiv würden noch die Landschaftsaquarelle, wie aus dem Reisetagebuch Moskau-Sarmarkand von Sergej Gerassimow, die Stadtansichten von Alexander Gerassimow (Abb. 56) und „Ein Becher Milch“ von Arkadij Plastow auffallen. „D.“ erwähnte auch die Kostümentwürfe zu der Oper „Taras Bulba“ von Alexander Gerassimow sowie „Teich am Abend“ (Abb. 57) und „Nach dem Regen“ von Alexander Deneika, in denen er „das stimmungsmäßige Erlebnis“ am besten vermitteln. Das „[...] Ringen um einen der Gegenwart entsprechenden Stil [...]“ würde in dieser Schau deutlich, lautete schließlich sein Fazit.

In der Zeitung *Neues Österreich* vom 26. Februar 1947 urteilte Otto Basil bereits im ersten Satz: „Diese Ausstellung, so interessant sie als Symptom ist, kann künstlerisch nicht befriedigen.“ Basil erläuterte im folgenden Text die „dienende Funktion“ der Kunst in der Sowjetunion – „[...] als Repräsentanz der konsolidierten Macht des Sowjetstaates [...]“ – und erklärte, dass ihr strenger Realismus darin begründet liege, dass die sowjetische Kunst aufgrund ihrer Aufgabe „leicht verständlich und allgemein eingängig“ sein müsse. Er folgerte: „Sie ist daher eine reine Schaudarstellung, ein reiner Anschauungsunterricht für das Volk, für die Masse geworden.“ Deswegen liefere Russland seit einiger Zeit „keine wesentlichen Impulse“ mehr. Mit diesem Wissen müsse man die vier vertretenen russischen Künstler und ihre Werke betrachten. Formal unterschieden sie sich nicht voneinander, aber Alexander Deneika erscheine noch „am weitesten fortgeschritten“. Nachsatz: „zum Impressionismus hin [...]“. Die Bilder von Arkadij Plastow und Sergej Gerassimow würden Szenen aus dem Krieg und dem Alltag zeigen. Alexander Gerassimow sei „als Symptom“ der interessanteste von allen vier Künstlern. Er sei ein „russischer Makart“, nur ohne dessen „sinnlichen Scharm [sic!]“ und „morbides Raffinement“ ergänzte Basil.

Im März 1947 fand im Foyer des Konzerthauses eine Ausstellung mit dem Titel **„Ausgewählte moderne Graphik [sic!]“** statt, die von der Galerie Welz und der Konzerthausgesellschaft veranstaltet wurde.

In der *Welt am Abend* erschien am 4. März 1947 eine kurze Besprechung des Kritikers „D.“ über die „ausgezeichnete“ Ausstellung im Konzerthaus. Der Autor erwähnte die Grafiken von Max Liebermann⁴¹², Lovis Corinth, Käthe Kollwitz⁴¹³, Franz Marc⁴¹⁴, Karl Schmidt Rottluff⁴¹⁵, Ernst Barlach⁴¹⁶, Karl Hofer⁴¹⁷, Max Beckmann⁴¹⁸, Paul Klee⁴¹⁹, Marc Chagall und die „hervorragend ausgesuchten“ Arbeiten von Hans Fronius und Alfred Kubin⁴²⁰. Namentlich hob „D.“ die ausgestellten Holzschnitte aus dem „Totentanz“ von Werner Augustiner hervor, bevor er im Folgenden die Werke von Kubin und Fronius verglich. Beiden künstlerischen Stilen lägen das „Erlebnis der Hintergründigkeit“ und die „magischen Ausstrahlungen der Welt der Erscheinungen“ zugrunde. Während Kubin das Unheimliche interpretiere und verschärfe, wie zum Beispiel in „Der Krieg“, suche Fronius hingegen die Erlösung vom Magischen, wie in seinen Christusblättern deutlich würde, erklärte „D.“.

Am 5. März 1947 erwähnte Leopold Rochowanski im *Wiener Kurier* einige der ausstellenden Künstler wie Liebermann, Corinth, Schmidt-Rottluff, Kokoschka, Chagall, Hofer, Beckmann, Barlach, Kollwitz, Klee, Kubin, Fronius, Hans Reichel⁴²¹ und Wilhelm Unger⁴²². Der Text war vielmehr eine Aufzählung von Kunstschaaffenden, deren Œuvre von Rochowanski mit einem Adjektiv umschrieben wurde, wie zum Beispiel „die leidvolle Kollwitz“ oder „der kritische Beckmann“. Rochowanski war jedenfalls

⁴¹² Max Liebermann. Zeichnen heißt weglassen – Arbeiten auf Papier (Kat. Ausst., Saarlandmuseum Saarbrücken 2004-2005, Angermuseum, Erfurt 2005), Ostfildern 2004; Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne, Fleck, Robert (Hg.), Köln 2011

⁴¹³ „Paris bezauberte mich...“. Käthe Kollwitz und die französische Moderne (Kat. Ausst., Käthe Kollwitz Museum, Köln 2011), München 2011; Käthe Kollwitz (1867-1945) Graphik. (Kat. Ausst., Bawag Fondation, Wien 1983), Wien 1983

⁴¹⁴ Franz Marc. Kräfte der Natur. Werke 1912-1915, Franz, Erich (Hg.), Ostfildern 1993; Pese, Claus, Franz Marc. Leben und Werk, Stuttgart und Zürich 1989

⁴¹⁵ Karl Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk, Karl und Emy Schmidt-Rottluff (Hg.), München 2011; Moeller, Magdalena, Karl Schmidt-Rottluff. Eine Monographie, München 2010

⁴¹⁶ Paret, Peter, An artist against the Third Reich. Ernst Barlach, 1933-1938, Cambridge 2003; Kleberger, Ilse, Ernst Barlach. Eine Biographie, Leipzig 1938; Ernst Barlach. Artist of the North (Kat. Ausst., Kunsthalle Rostock 1998-1999, Muzeum Narodowe Gdansk 1999, Ateneum Helsinki 1999, Ernst Barlach Museum Wedel 1999, Nordjyllands Kunstmuseum Aalborg 1999-2000), Hamburg 1998

⁴¹⁷ Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit (Kat. Ausst., Kunsthalle Emden 2012), Köln 2012; Karl Hofer 1878-1955 (Kat. Ausst., Kunsthalle Berlin 1978), Berlin 1978

⁴¹⁸ Max Beckmann – Retrospektive (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 1984, Nationalgalerie Berlin 1984, The Saint Louis Art Museum, 1984, Los Angeles County Museum of Art 1984-1985), München 1994; Max Beckmann (Kat. Ausst., Centre Georges Pompidou, Paris 2002-2003, Tate Modern, London 2003, Museum of Modern Art, New York 2003), London 2003

⁴¹⁹ Grohmann, Will, Paul Klee, Stuttgart 1954; Paul Klee. Leben und Werk (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York 1987, The Cleveland Museum of Art 1987, Kunstmuseum Bern 1987-1988), New York/Stuttgart/Teufen 1987

⁴²⁰ Seipel, Wilfried, Alfred Kubin. Der Zeichner 1877-1959, Wien und München 1988; Alfred Kubin 1877-1959 (Kat. Ausst., Städtische Galerie, München 1990, Hamburger Kunsthalle 1990-1991), München 1990

⁴²¹ Hans Reichel. Im Spannungsfeld von Bauhaus und École de Paris (Kat. Ausst., Stiftung Moritzburg, Halle 2006, Museum im Kulturspeicher, Würzburg 2005), Halle 2005

⁴²² Anm. Zu Wilhelm Unger wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

über die ausgestellten Grafiken erfreut, bereits in seiner Einleitung wurde das deutlich: „Es ist, als ob sich ein alter Geheimschrank geöffnet hätte, der lange nicht gesehene gerettete Schätze unseren Augen zurückgibt.“

Im *Kleinen Volksblatt* wurde am 7. März 1947 eine Kurzmeldung über die Schau im Konzerthaus gedruckt, in der einleitend klargestellt wurde, dass die Bezeichnung „modern“ auch Kunstschaffende inkludiere, die bereits gestorben seien, wie zum Beispiel Max Liebermann und Käthe Kollwitz. „Jüngere Klassiker“ seien hingegen Lovis Corinth und Alfred Kubin. Lobend hob der anonyme Verfasser Maria Bilgers⁴²³ „Magdalena“ und den „Totentanz“ des steirischen Künstlers Werner Augustiner⁴²⁴ hervor.

In der *Österreichischen Zeitung* berichtete am 13. März 1947 der Autor Mahrer in einer Meldungsübersicht über aktuelle Ausstellungen. Die Schau über moderne Grafik im Foyer des Konzerthauses fiele pessimistisch und düster aus, schrieb er. Alfred Kubin sei „in seiner phantastischen und karikaturistischen Art“ vertreten, Käthe Kollwitz' „Arbeiterfrau“ sei „ergreifend“, Barlachs „Gang im Schatten“, Augustiners „Totentanz“ und Werke von Hans Fronius würden etwas Düsteres vermitteln. Anton Faistauer⁴²⁵ würde „schöne Porträts“ ausstellen, Lovis Corinth und Max Liebermann wurden nur erwähnt.

Am 12. April 1947 wurde die **erste Ausstellung des Art Club** in der Neuen Galerie eröffnet. Sie dauerte eine Woche bis 19. April 1947, Veranstalter war die Sektion des Wiener Art Club. 1945 gründete der österreichische Künstler Gustav Kurt Beck zusammen mit dem Polen Jozef Jaréma in Rom den internationalen Art Club. In verschiedenen Ländern, darunter Frankreich, Israel, Brasilien, Italien und Österreich entstanden infolge Sektionen. Der Wiener Art Club wurde offiziell am 10. Jänner 1947, mit Albert Paris Gütersloh als dessen Präsidenten gegründet.⁴²⁶ Albert Paris Gütersloh war u.a. als Künstler und Autor tätig und nach dem Ersten Weltkrieg drei Jahre Regisseur am Münchner Schauspielhaus. Er war ein Schüler von Gustav Klimt gewesen, Mitglied der Wiener Secession und nach Ende des Zweiten Weltkrieges Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste, wo er bis 1962 eine Meis-

⁴²³ Lampe, Jörg, Die Plastikerin Maria Bilger, in: Feldmann, Hans-Peter, Hans-Peter Feldmann präsentiert abstrakte Kunst. Repr. nach der Ausg. von 1954, Baden-Baden. 2005, S.65; Maria Biljan-Bilger, Kurrent, Friedrich (Hg.), Salzburg 1987

⁴²⁴ Titz, Walter, Werner Augustiner, Pöllau 2012

⁴²⁵ Anton Faistauer 1887-1930 (Kat. Ausst., Carolino Augusteum, Salzburg 2005), Salzburg 2005

⁴²⁶ Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2003, S.142

terklasse für Malerei leitete. Mitte der 1950er Jahre wurde er deren Rektor. Gütersloh gilt außerdem als Vater des phantastischen Realismus in Wien.

In der Ausgabe vom 14. April 1947 widmete sich der Autor Zeemann in der *Welt am Abend* nach einigen Worten zu Albert Paris Güterslohs Eröffnungsrede den surrealistischen Objekten. Dabei differenzierte er zwischen jenen Werken, die „[...] als musikalisch-ornamentales Spiel mit der Form, als Vision in Farbeindrücken, als Ausdruck optischer Träume [...]“ erschienen, wie bei Edgar Jéné⁴²⁷, Ernst Fuchs⁴²⁸ und Kurt Steinwendner⁴²⁹, und jenen, die das dämonische Unterbewusstsein in ihren Bildern thematisierten. In den Werken der zweiten Gruppe würden die Künstler ihr unangenehmes Inneres „mit einem gewissen Stolz“ präsentieren. Zeemann fügte noch hinzu, dass Alfred Wickenburg zeige, „[...] daß [sic!] auch eine feinere Art des Ausdrucks möglich ist.“ Im Anschluss erwähnte er Arnulf Neuwirths⁴³⁰ Aquarelle aus Afrika, Albert Paris Güterslohs kleine, „süßlich[e]“ Bilder, Ursula Diederich-Schuh⁴³¹, Hans Fronius, Fritz Wotruba⁴³², Alfred Kubin und Anton Kolig.

Am 15. April erschien in der *Welt* eine Meldung über die Art-Club-Ausstellung des Kritiker Menningen. Der Art Club stünde allen Kunstrichtungen offen, schrieb er, und zeige in dieser Schau Werke von Alfred Kubin, Ernst Fuchs, Albert Paris Gütersloh, Edgar Jéné, Karl Lipka⁴³³, Schuh-Diederichs „Farbkompositionen“, Neuwirths „Lavafeld“, Rudolf Pointners⁴³⁴ „Bikini-Atoll“ und Steinwendners „Lesbia contra motor“. Außerdem zählte er Gustav K. Beck⁴³⁵, Wickenburg, Karl Kreutzberger⁴³⁶, Kurt

⁴²⁷ Edgar Jéné. Wasserfarben, Häring, Friedhelm, Worms 1989; Edgar Jéné. Zeichnungen, Häring, Friedhelm (Hg.), Worms 1988; Celan Paul, Edgar Jéné. Der Traum vom Träume, Wien 1940

⁴²⁸ Ernst Fuchs. Im Zeichen der Sphinx. Schriften und Bilder, Schurian, Walter (Hg.), München 1978; Ernst Fuchs. Fantasia, Igor Jassenjowsky und Joseph Kiblicky (Hg.), München 1993; Ernst Fuchs. Das graphische Werk. Weis, Helmut (Hg.), Wien und München 1967

⁴²⁹ Curt Stenvert – Neodadapop (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2011), Nürnberg 2011; Bonelli, Maria, Curt Stenvert. L'art pour l'homme, l'art de l'homme, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2012

⁴³⁰ Waissenberger, Robert, Arnulf Neuwirth. Malerei und Collage, Wien und München 1967; Arnulf Neuwirth. Collage – Aquarell – Ölbild (Kat. Ausst., Dominikanerkloster, Krems/Donau 1974, Historisches Museum der Stadt Wien, 1974), Wien 1974

⁴³¹ Hans Fronius und Ursula Schuh (Kat. Ausst., Neue Galerie, Linz 1949), Linz 1949; Ursula Schuh. Gemälde, Handzeichnungen, Graphik (Kat. Ausst., Residenzgalerie, Salzburg 1962), Salzburg 1962

⁴³² Antoniou, Renata, Fritz Wotruba. Das druckgraphische Werk 1950-1975, Wien/Köln/München 2003; Wotruba. Leben, Werk, Wirkung, Wilfried Seipel und Fritz Wotruba Privatstiftung (Hg.), Wien 2012

⁴³³ Anm. Zu Karl Lipka wurde kein weiterführendes Werk gefunden.

⁴³⁴ Rudolf Pointner – Gemälde und Grafik (Kat. Ausst., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1971), Graz 1971

⁴³⁵ Gustav Kurt Beck, Peithner-Lichtenfels, Bernhard (Hg.), Wien 1995

⁴³⁶ Otto Beckmann, Walter Eckert, Karl Kreutzberger, Kurt Moldovan (Kat. Ausst, Neue Galerie, Linz 1950), Linz 1950; Karl Kreutzberger. Malerei-Graphik (Kat. Ausst., Wiener Secession, Wien 1976), Wien 1976

Moldovan⁴³⁷, Kolig, Heinz Leinfellner⁴³⁸, Unger, Hans Fronius sowie Maria Bilger und Fritz Wotruba auf. Sie alle „umreißen ein Feld von wagendem Talent“.

Im *Kleinen Volksblatt* vom 18. April 1947 wurde unter dem Titel „Graphiken [sic!] und Aquarelle“ erwähnt, dass von Alfred Kubin „einige charakteristische Blätter“ vorhanden seien sowie „sehr feine Aquarelle“ Albert Paris Güterslohs. Daneben würden jedoch „Experimente bizarrster Art“ einen großen Teil der Schau ausmachen, „[...] von denen es fraglich erscheint, ob sie geeignet sind, dem Ausland als repräsentative Werke österreichischer Künstler gezeigt zu werden.“

Im *Kleinen Volksblatt* vom 26. April 1947 folgte zusätzlich eine Abrechnung mit dem Surrealismus von dem Autor Dr. Birk. Unter dem Titel „Eine Frage an die Surrealisten“ beschrieb der Autor die ausgestellten Werke als „einzig vom Trieb gelenkt“ und berichtete über einen Pariser Psychiater, der seine Patienten Bilder zeichnen hatte lassen und diese schließlich ausstellte. Ohne jedoch zu verraten von wem sie stammten. Die Kritiker beschäftigten sich ausführlich mit den Ausstellungsstücken. Als der Psychiater schließlich die Herkunft der Bilder aufklärte, sei die Entrüstung groß gewesen. Daraus leitete Dr. Birk ab, dass es „[...] immer schöpferische Kräfte gegeben [hat], die mit traumwandlerischer Sicherheit auf dem messerscharfen Grad herumtunten, der Genie und Wahnsinn trennt. [...] Aber sie waren die Ausnahme unter den Gesunden! Heute ist das umgekehrt.“ Daran schloss die im Titel angekündigte Frage, ob die Künstler des Art Club – ausgenommen die wenigen positiven Beispiele – es tolerieren würden, „[...] wenn sie selber so porträtiert würden, wie sie Menschen und Dinge darstellen?“ Schließlich äußerte der Kritiker seine Sorge, wie das Ausland über jene Werke urteilen würde, wenn sie als Vertreter der österreichischen Kunst ausgestellt werden sollten.

In der Zeitung *Neues Österreich* erschien am 23. April 1947 eine Besprechung von dem Kritiker M.H. Brenner über die Ausstellung des Art Club, die einen „ziemlich radikalen Anstrich“ habe und deswegen Stoff für Diskussionen sei. Das würde der Autor sogar begrüßen, wenn dieser Radikalismus echt wäre, aber „die jungen Leute gefallen sich in der Übernahme eines fix und fertigen Vokabulars und geben dies für Revolution aus.“ Das würden unter anderem die Werke von Fuchs, Rudolf Haus-

⁴³⁷ Moldovan, Kurt, Moldovan. Aquarelle, Salzburg 1976; Schmeller, Alfred, Kurt Moldovan. Zirkus. Mit einem Werküberblick 1945 bis 1969, Wien und München 1971;

⁴³⁸ Heinz Leinfellner 1911-1974. Gedächtnisausstellung (Kat. Ausst., Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1983), Wien 1983; Heinz Leinfellner. Skulpturen und Grafik (Kat. Ausst., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1969), Graz 1969

ner⁴³⁹, Fritz Janschka⁴⁴⁰, Steinwendner und Moldovan veranschaulichen. Ihr Surrealismus sei „Klischee“ mit „reichlich verbrauchte[n] Requisiten“. Positiv fielen dem Verfasser hingegen die Arbeiten von Wolfgang Hutter⁴⁴¹ und Susanne Wender⁴⁴² auf, einzig Carl Ungers⁴⁴³ Zeichnungen würden in diesem Umfeld „einen Anachronismus“ bilden. Albert Paris Güterslohs Miniaturen, Ursula Diederich-Schuh, Arnulf Neuwirth, Edgar Jené und Rudolf Pointner wurden ebenfalls lobend erwähnt, ebenso wie Alfred Kubin, der „visionäre Eindringlichkeit“ in seinen Grafiken zeige. Von Wickenburgs „inbrünstige[r] Mystik“ zeigte sich M.H. Brenner sogar positiv überrascht, Gerhild Diesner⁴⁴⁴, Hans Fronius, Gustav Beck⁴⁴⁵, Karl Lipka und Anton Kolig überzeugten ihn ebenfalls. Von den Bildhauern nannte er Heinz Leinfellner, der sich bemühe einen „Anschluß [sic!] an aktuelle Formprobleme“ zu finden und Fritz Wotruba, der wiederum „ganz unter dem Bann archaischer Vorbilder“ stünde. Wichtige Impulse würde nur Maria Bilgers Keramik geben.

Die **Erste große Österreichische Kunstausstellung** wurde am 21. Juni 1947 im Künstlerhaus eröffnet und von der Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs veranstaltet. Sie dauerte bis September desselben Jahres. Im Ausstellungskatalog von 1947 hieß es dazu: „Verständnis für die Probleme der modernen Kunst zu steigern, den Kreis der begeisterter Kunstfreunde zu erweitern, den Künstlern neue Arbeitsgebiete zu erschliessen [sic!], sind Ziele dieser Schau, die mithelfen soll, Österreich den gebührenden Ehrenplatz in der Weltgemeinschaft der kulturschaffenden Völker wieder zu erringen.“⁴⁴⁶

Für die *Welt am Abend* verfasste der Autor „T“ am 24. Juni 1947 einen Zweispalter über die Ausstellung im Künstlerhaus und lobte die „geschickte Aufmachung“ und die „Einbeziehung des Kunstgewerbes und der dekorativen Künste“. Besonders positiv

⁴³⁹ Holländer Hans, Rudolf Hausner. Werkmonographie, Offenbach am Main 1985

⁴⁴⁰ Fritz Janschka, Johann Muschik (Hg.), Wien 1974

⁴⁴¹ Wolfgang Hutter, Breicha Otto (Hg.), Wien u.a. 1969; Wolfgang Hutter 1928-2014, Hochschule für angewandte Kunst Wien (Hg.), Wien 1988

⁴⁴² Anm. Zu Susanne Wender wurde keine Fachliteratur gefunden.

⁴⁴³ Wagner, Manfred, Carl Unger. Bilder, Zeichnungen, Wien 1982; Smola, Fanz, Carl Unger (1919-1995). Variationen, Wien 2006

⁴⁴⁴ Gerhild Diesner 1915-1995. Wilfried Kirschl 1930-2010. Auswahl aus dem Werk (Kat. Ausst., Galerie Bloch, Innsbruck 1990), Innsbruck 1990; Dankl, Günther, Gerhild Diesner (Kat. Ausst. Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1995), Innsbruck 1995; Jaschke, Karin, Gerhild Diesner (1915-1995). „Das Träumen war immer schon meine Stärke“, in: Frauen in Tirol, Innsbruck 2003, S.192-198

⁴⁴⁵ Gustav Kurt Beck (Kat. Ausst., Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien 1995), Wien 1995; Beck (Kat. Ausst., Museu de Arte Moderna, São Paulo 1995), São Paulo 1995

⁴⁴⁶ Kat. Ausst. Künstlerhaus 1947, S. 11

hob er die „durchweg[s] ausgezeichneten“ Plakatentwürfe und deren Präsentation im Garten des Künstlerhauses (Abb. 58) hervor. Er bemerkte allerdings auch, dass die große Anzahl an Ausstellungsstücken einen Erkenntnisgewinn unmöglich mache und zog diesbezüglich eine Parallele zu den Pariser Salons d'Automne. Die Arbeiten aus den Bundesländern seien jedenfalls „eigenwilliger und eindringlicher“ als jene der Wiener Künstler, wie zum Beispiel der Wiener Secession, die eine „konservativere Linie“ verfolge, resümierte der Autor.

Am 21. Juni 1947 schrieb Leopold Rochowanski, diesmal in der *Weltpresse*, eine Besprechung über die Erste Österreichische Kunstausstellung. Er lobte den Versuch eine Gesamtübersicht der österreichischen Kunstschaftenden zusammenzustellen und die „abwechslungsreiche Lebendigkeit“ der Schau, allerdings hätten die Veranstalter in der Auswahl der Werke manchmal zu vorsichtig agiert. Das Zentrum der Ausstellung sei dem „Höchsten unter den bildenden Künsten“ gewidmet worden, der Bildhauerei. Rochowanski kritisierte jedoch die Auswahl der gezeigten Plastiken, da einige wichtige Vertreter nicht repräsentiert werden würden. Konkreter wurde er nicht, sondern widmete sich stattdessen den malenden Kunstschaftenden. Er erwähnte Erich Miller-Hauenfels⁴⁴⁷ und Max Frey⁴⁴⁸ sowie die Wiener Secession um Josef Dobrowsky (Abb. 59), Sergius Pauser, Wilhelm Kaufmann (Abb. 60), Franz Zülow, Franz Elster, Lisl Engels⁴⁴⁹, Oskar Gawell (Abb. 61), Hans Robert Pippal und Peppino Wieternik⁴⁵⁰ sowie die Vertreter des Art Clubs Albert Paris Gütersloh, Edgar Jené, Diederich-Schuh und Arnulf Neuwirth. Zur „Gruppe der Allerjüngsten“ zählte er Wolfgang Hutter, Rudolf Hausner, Ernst Fuchs, Alfred Czapka⁴⁵¹ und Kurt Steinwendner. Rochowanski erklärte, dass „[...] viele von ihnen unrichtig eingeschätzt werden [würden]“ und sie den „Erlebnissen der Wirklichkeit“ näher stünden als die „Form ihrer Kompositionen“ die Betrachtenden glauben mache. Es folgte eine Aufzählung der vertretenen Landesverbände mit Arnold Clementschitsch⁴⁵², Rudolf

⁴⁴⁷ Erich Miller-Hauenfels (Kat. Ausst., Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien 1982), Wien 1982;

⁴⁴⁸ Frühjahrsausstellung mit Kollektionen. Alfred Cossmann, Amy Frey, Rudolf Heinz Keppel, Oskar Laske, Karl Mader, Pavao Peric (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1952), Wien 1952

⁴⁴⁹ Lisl Engels. Öl- und Temperabilder (Kat. Ausst., Carolino Augusteum, Salzburg 2003), Salzburg 2003; Engels, Lisl, Lisl Engels. Aus dem Leben und Schaffen einer Malerin, Thalgau-Egg 1987;

⁴⁵⁰ Wieternik, Peppino, Zeichnungen 1936-1967, Wien 1977; Wieternik, Peppino 1919-1979, Peppino Wieternik. Weg + Wende; Malerei + Graphik, Wien 1974;

⁴⁵¹ Anm. Zu Alfred Czapka wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

⁴⁵² Lukeschitsch, Leonore, Das malerische Werk Arnold Clementschitschs (1887-1970), Univ., Diss., Wien 2002, Arnold Clementschitsch (Kat. Ausst., Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1987-1988, Neue Galerie am Joanneum, Graz 1988), Klagenfurt und Graz 1987

Pointner, Fritz Silberbauer⁴⁵³, Eduard Bäumer⁴⁵⁴, Wilhelm Kaufmann (aus Salzburg)⁴⁵⁵ und Albert Birkle⁴⁵⁶, der Vereinigung bildender Künstlerinnen, der Berufsvereinigung bildender Künstler mit Gerda Matejka-Felden⁴⁵⁷, Franz Senkinc⁴⁵⁸ und William Unger⁴⁵⁹. Hinsichtlich der religiösen Kunst führte der Kritiker die Kreuzigung von Karl Maria May⁴⁶⁰, die Madonna von Robert Obsieger⁴⁶¹, die Monstranz von Otto Prutscher⁴⁶² und die Glasfenster von Rudolf Holzinger⁴⁶³ an. Im Bereich des Kunstgewerbes erwähnte Rochowanski die Arbeiten von Josef Hoffmann⁴⁶⁴, Michael Polworny (Abb. 62), Otto Prutscher, Leopold Schmid⁴⁶⁵. Die Entscheidung, die Ausstellung der Plakate nach draußen in den Garten des Künstlerhauses zu legen, begrüßte der Autor nachdrücklich. Schließlich schloss er seine Aufzählung mit der Erkenntnis, dass die erste österreichische Kunstaussstellung „[...] mit Recht einen zahlreichen Besuch aus dem In- und Ausland erwarten [dürfte].“

Am 4. Juli 1947 ergänzte eine Meldung in der *Weltpresse* die Aufzählung der vertretenen Kuntschaffenden in der Ersten Österreichischen Kunstaussstellung um die Gemeinschaft bildender Künstler der Wiener Kunsthalle (Zedlitzhalle). Genannt wurden Rudolf Richlys⁴⁶⁶ „Lainzer Tiergarten“, Karl Hoffmanns⁴⁶⁷ „Im Garten“, Emilie Kaufmanns „Madonna“, Anton Daubingers „Herbstliche Vision“ und Ilse Breits⁴⁶⁸ „Maria mit dem Schutzmantel“.

⁴⁵³ Fritz Silberbauer 1883-1974. Graphik-Malerei (Kat. Ausst., Wiener Secession, Wien 1969), Wien 1969; Fritz Silberbauer, (Kat. Ausst., Neue Galerie am Joanneum, Graz 1973), Graz 1973

⁴⁵⁴ Eduard Bäumer, Hochschule für angewandte Kunst Wien (Hg.), Salzburg 1992; Kunert, Dagmar, Eduard Bäumer. Eine Monographie, Univ. für angewandte Kunst, Diss., Wien 2013

⁴⁵⁵ Jesina, Claus, Wilhelm Kaufmann. Ein Salzburger Künstler und Kosmopolit, Wien 2004

⁴⁵⁶ Albert Birkle (Kat. Ausst., Carolino Augusteum, Salzburg 2001), Salzburg 2001; Pfefferkorn, Rudolf, Albert Birkle. Leben und Werk, Hamburg 1983

⁴⁵⁷ Gerda Matejka-Felden, (Kat. Ausst., Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien 1983), Wien 1983

⁴⁵⁸ Franz Senkinc. Ein widersprüchlicher Avantgardist (Kat. Ausst., Neue Galerie am Joanneum, Graz 2006), Graz 2006

⁴⁵⁹ William Unger (Kat. Ausst., Dorotheum, Wien 1908), Wien 1908; Kirkovits, August Ernst, Der Illustrator, Kupferstecher und Radierer William Unger (1837-1932), Univ., Dipl.-Arb., Graz 2011

⁴⁶⁰ Frühjahrsausstellung mit jungen Gästen und Kollektionen. Albert Janesch, Karl Maria May, Alfons Riedel, Robert Streit, Anton Velim, Hans Wulz (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1954), Wien 1954

⁴⁶¹ Robert Obsieger, (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1986), Wien 1986

⁴⁶² Retrospektive Otto Prutscher 1880-1949 (Kat. Ausst., Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1997), Wien 1997

⁴⁶³ Holzinger, Rudolf, Rudolf Holzinger. Fresko und Sgraffito, Wien 1948

⁴⁶⁴ Josef Hoffmann. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), Salzburg 1987; Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte (Kat. Ausst., MAK Wien, 2003-2004) Ostfildern 2003

⁴⁶⁵ Leopold Schmid (Kat. Ausst., Stadtmuseum St. Pölten 1981), St. Pölten 1981

⁴⁶⁶ Rudolf Richly (Kat. Ausst., Landesgalerie im Schloß Esterhazy 1972-1974), Wien 1973

⁴⁶⁷ Hammerschmied, Ilse, Karl Hoffmann – Maler tanzender Farben, Wien 2005

⁴⁶⁸ Anm. Zu Emilie Kaufmann, Anton Daubinger und Ilse Breit wurde keine Fachliteratur gefunden.

Am 24. Juni 1947 berichtete der Kritiker Mahrer in der *Österreichischen Zeitung* ausführlich über die Erste Österreichische Kunstausstellung im Künstlerhaus. Er schilderte einen Rundgang durch die Schau, angefangen von der Plakatserie „Galerie der Straße“ vor dem Künstlerhaus zu den Sälen des Kunsthandwerks und zur zentralen Halle, in der Großplastiken ausgestellt wurden. Neben Plastiken von Karl Stemolak wie „Bergmann“ (Abb. 63) und „Weib“, würde man eine „Daphne“ aus Holz von Edwin Grienauer⁴⁶⁹ und Werke von Josef Humplik sehen. Der nächste Raum war der Malerei des Künstlerhauses und der Bundesländer gewidmet, darunter befänden sich „Drautal“ des Kärntners Willi Götzl⁴⁷⁰, Anton Mahringers⁴⁷¹ „Kesselwand“ und Karl Maders⁴⁷² „Menschen“ (Abb. 64). Die Steirer seien am stärksten dem Einfluss ihrer französischen Besatzer erlegen und würden deswegen deren Meister nachahmen, ebenso wie die Salzburger und Oberösterreicher, urteilte der Kritiker. In einem anderen Saal könne man Illustrationen von Heinrich Sußmann⁴⁷³ und Hans Robert Pippal betrachten, während im ersten Stock Arbeiten von Josef Dobrowsky und dem „sozialen Maler“ Oskar Gawell, „[...] in dessen Bildern der Zauber östlicher Volkspoesie zur Vision wird“, ausgestellt seien. Auch Wilhelm Kaufmanns „farbenreiche“ Landschaften, Sergius Pausers Porträts des Schauspielers Rudolf (Abb. 65), das nach Mahrers Ansicht, das „wirkungsvollste Porträt der ganzen Ausstellung“ sei, Maximilian Florians „Modell“ (Abb. 66), Georg Eislers⁴⁷⁴ „Gasthaus“, Hans Robitscheks⁴⁷⁵ „Blumenstillleben“ und Egon Grabners „Stadt“ wurden lobend erwähnt. Die Werke des Art Club aber, stießen, laut Mahrer, auf den größten Protest vonseiten des Publikums, einzig Edgar Jenés „Porträt A.P. Gütersloh“ (Abb. 67) bilde eine positive Ausnahme. „Ergreifend“ sei wiederum das Bild „Heimat“ von Hans Wulz⁴⁷⁶, auf dem sich ein Paar aus ihrer „zerstörten Welt“ befreit, indem sie den einzigen Weg wählen, an dessen Ende „ziegelrot leuchtend, [...] die Arbeit, die Fabrik [steht]!“

⁴⁶⁹ Fröschl, Elmar, Eine Biografie des Bildhauers und Medailleurs Edwin Grienauer, Univ., Dipl.-Arb., Wien 2014

⁴⁷⁰ Willi Götzl (Kat. Ausst., Museum der Stadt Villach 1986), Villach 1986

⁴⁷¹ Anton Mahringer (Kat. Ausst., Galerie Welz, Salzburg 2012), Salzburg 2012

⁴⁷² Frühjahrsausstellung mit Kollektionen. Alfred Cossmann, Amy Frey, Rudolf Heinz Keppel, Oskar Laske, Karl Mader, Pavao Peric (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1952), Wien 1952

⁴⁷³ Koschatzky, Walter, Heinrich Sussmann, Wien 1986; Sussmann, Heinrich und Walter Koschatzky, Ecce homo. Ein Zyklus, Wien u.a. 1967

⁴⁷⁴ Breicha, Otto und Alfred Schmeller, Georg Eisler. Monographie und Werkkatalog, Wien u.a. 1970; Georg Eisler. Grafische Werke 1946 bis 1997 (Kat. Ausst., Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2001), Wien 2001

⁴⁷⁵ Anm. Zu Hans Robitschek und Egon Grabner wurde keine Fachliteratur gefunden.

⁴⁷⁶ Wulz, Hans-Georg, Hans Wulz. Sein Werk, Friedrichshagen 1992; Hans Wulz (Kat. Ausst., Carolino Augusteum, Salzburg 2003), Salzburg 2003

Die Zeitung *Neues Österreich* veröffentlichte eine Besprechung des Autors „M.H.“ am 24. Juni 1947. Das künstlerische Niveau sei, aufgrund der großen Schau, unterschiedlich ausgeprägt, urteilte dieser. Während des Ausstellungsbesuches würde man „[...] in oft peinlicher Weise an die Altvordern erinnert [...], wobei aber deren bestes Gut beiseitegelegt und nur deren Formales als leere Hülle übernommen erscheint.“ Generell hätten viele der österreichischen Künstler einen „fatalen Hang zum Epigonismus und deshalb keine Neigung zu geistigem Entdeckertum.“ Dass die Werke von Karl Pehatschek⁴⁷⁷, Richly und Leopold Bittenauer⁴⁷⁸ im Vorraum aufgehängt wurden, während jene der „Pseudomodernen“ die „Ehrenplätze“ einnahmen, kritisierte der Autor scharf. Immerhin mangle es diesen an handwerklichem Können, über welches zumindest Erstgenannte noch verfügen würden. Hans Wulz' „unheimliche Akte“ seien auffallend, und Franz Senkinc zeige eine „hübsche Landschaft“, während W. Unger eine „kosmische Farbkatastrophe“ präsentiere. Auch die Arbeiten von Lois Pregartbauer, darunter „Grablegung“, seien zu farbig. Hans Robert Pippal sei ebenso vertreten wie Sergius Pauser und Josef Dobrowsky, die beide „mondäne und oberflächliche Gesellschaftsmalerei“ produzierten. Nur Oskar Gawell verfüge über einen „wirklichen Farbsinn“, dies zeige sein Bild „Frau mit Kind und den Fischen“, erklärte „M.H.“. Franz Zülow, Ernst Paar⁴⁷⁹, Viktor Pipal⁴⁸⁰, Walter Gamerith⁴⁸¹, Max Frey und Rudolf Holzinger wurden eher positiv bewertet. Die Arbeit von Florian – „Warum malt er an einem reichlich schlechten Bild, das eine sonst völlig bekleidete Dame mit entblößter [sic!] Brust (Amme?) darstellt von 1932 bis 1947?“ – und jene von Max Neuböck⁴⁸² (Abb. 68) stießen hingegen auf Unverständnis. Die Surrealisten um Edgar Jené, „dem originellsten und auch handwerklich vollendetsten Vertreter“, würden „[...] als einzige in Wien etwas [...] wagen und sich auf ein Gebiet [...] begeben, das den Publikumserfolg in keiner Weise herausfordert.“ Aus diesem Grund zählte „M.H.“ alle vertretenen Surrealisten auf: Arnulf Neuwirth, Ursula Diedrich-Schuh, Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter und Kurt Steinwendner. Auch Ferdinand Grabner⁴⁸³ suche in seinem „Stadtbild“ nach einer neuen Ausdrucksform. Von den Künstlern aus den restlichen acht Bundesländern erwähnte er Rudolf Pointner, Fritz Silberbauer und Gerhild Diesner. Die ausgestellten Plastiken gäben einem hingegen

⁴⁷⁷ Anm. Zu Karl Pehatschek wurde keine Fachliteratur gefunden.

⁴⁷⁸ Leopold Bittenauer. Holzbildhauer, Maler, Mundartdichter. , Rester, Waltraud (Hg.), Asparn 1995

⁴⁷⁹ Ernst Paar. Das graphische Werk – ein Querschnitt (Kat. Ausst., Wiener Secession, Wien 1971), Wien 1971

⁴⁸⁰ Fuchs, Heinrich, Viktor Pipal. Maler der Wiener Vorstadt, Wien 1975

⁴⁸¹ Walther Gamerith. Malerei und Photographie, Viktor Griessmaier und Fritz Novotny (Hg.), Wien 1977

⁴⁸² Anm. Zu Max Neuböck wurde keine Fachliteratur gefunden.

⁴⁸³ Zu Ferdinand Grabner wurde keine Fachliteratur gefunden.

das Gefühl „um hundert Jahre zurückversetzt“ zu werden, schrieb der Autor. Nur die Frauenfigur von Karl Stemolak und der „Goldene Mann“ von Franz Barwig⁴⁸⁴ würden ihn nicht „[...] an der Entwicklungsfähigkeit der österreichischen Bildhauerkunst zweifeln [lassen].“

Im *Wiener Kurier* vom 28. Juni 1947 berichteten vier unterschiedliche Personen über die Ausstellung im Künstlerhaus. Sergius Pauser, dessen Porträt des Schauspielers Leopold Rudolf auch abgebildet war, umriss die Historie der Porträtkunst und erklärte abschließend, dass ihm „stärkster seelischer Ausdruck“ als das Darstellungswerte seines Porträts erschien. Anschließend stellte Emil Pirchan, der zusammen mit dem Architekten Emil Nibio einen Umbauplan für das Burgtheater (Abb. 69) entworfen hatte, diesen in zwei Absätzen vor. Otto Prutscher, der die Ausstellung co-leitete und das Künstlerhaus anlässlich der Schau neu gestaltet hatte, präsentierte zwei seiner kunsthandwerklichen Arbeiten, eine Standuhr und einen Hausaltar (Abb. 70). Die einführenden und abschließenden Worte wurden anonym verfasst, lieferten allerdings keinen kunsthistorischen Mehrwert oder die Möglichkeit einer Einordnung. Sie gaben lediglich wieder, welche Kunstgattungen in der Ausstellung vertreten waren.

Im *Kleinen Volksblatt* vom 13. Juli 1947 fiel die Besprechung des Kritikers „H.M.B.“ über die Erste Österreichische Kunstausstellung verhalten aus. Der Umfang der Schau sei zwar zweifelsfrei „groß“, jedoch verunmögliche diese Vielzahl an Werken es den Besuchenden einen „umfassenden Eindruck“ zu erlangen. Inhaltlich kritisierte der Autor sowohl das Fehlen von Werken Alfred Kubins und Hans Fronius‘ als auch die fehlende Beschäftigung mit den Themen Krieg, Tod oder mit „Gegenwartsprobleme[n]“. Sogar Franz Elsner ignorierte in seinem „Totentanz“ (Abb. 71) diese Thematik, während Hans Wulz mit seinem Werk „Heimkehr“ die Ausnahme gegenüber der Fülle an Landschaftsbildern, Porträts und Stillleben darstelle. Hinsichtlich der regionalen Kunst, lasse sich bis auf die Farbgebung kein Unterschied zwischen den Bundesländern und der Hauptstadt Wien feststellen, merkte „H.M.B.“ an, wobei er die Steiermark (abgesehen von Wien) noch als „das dem modernen, spekulativen Kunststreben aufgeschlossenste“ Bundesland bezeichnete.

In der Ausgabe der *Österreichischen Zeitung* vom 29. Juli 1947 nahm der Autor Mahrer die Erste Österreichische Kunstausstellung zum Anlass, um über den Zustand der gegenwärtigen österreichischen Malerei zu sinnieren. Im ersten Absatz beschrieb er

⁴⁸⁴ Franz Barwig 1868-1931 (Kat. Ausst. Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1969), Wien 1969

die Überfülle an ausgestellten Werken unterschiedlicher Bewegungen, die den Besucher chaotisch zurücklassen würden. „[...] wenn er aus dem Künstlerhaus über die Secession in den Art Club gegangen ist [...], wird sich [dieser] vergeblich einer geschichtlichen Epoche zu erinnern suchen, in der die österreichische Kunst ähnlich divergierende Tendenzen aufwies.“ Typisch österreichisch sei der „Wiener Pseudorealismus“, der eine heitere und schöne Welt wiedergebe, ohne Probleme und Sozialkritisches einfließen zu lassen. Außerdem gäbe es in der österreichischen Malerei die Tendenz, die großen französischen Maler wie Henri Matisse und Georges Braques, aber auch Pablo Picasso nachzuahmen. „Dabei wird das meiste von alldem im Volke selbst nie auf wirkliches Verständnis stoßen, da es seiner Neigung zum Unproblematischen und Einfach-Schönen widerspricht.“ Stattdessen solle man die französischen Künstler studieren und autonom davon agieren, schrieb Mahrer. Die besten Leistungen in der gegenwärtigen österreichischen Malerei lieferten für ihn die Landschaftsbilder, in denen der Mensch in die Natur integriert wurde. Mahrer merkte noch an, dass die Themen eines Egon Schieles (menschliches Elend, Krankheit, Not) nun eine Neuauflebung erführen; die Werke von Oskar Kokoschka bzw. seines Schülers Georg Eisler ließen aber darauf schließen, dass sich die österreichische Malerei weiterentwickeln werde, indem sie Sozialkritisches miteinbezieht und „[...] den breiten Massen des Volkes in ihrem Ringen um eine wirkliche Demokratie helfend [dient] [...].“

Zusammenfassung

Abgesehen von Otto Basils Auseinandersetzung mit der sowjetischen Kunst, die jedoch nur deren politische Funktion beschrieb und nicht die künstlerische Umsetzung, und der Abrechnung mit dem Surrealismus, fällt jede der behandelten Besprechungen unter die Ausstellungskritik. Die Kritiker nennen einige der ausgestellten Kunstobjekte, erklären manchmal die inhaltliche Zusammenstellung der Schau und zählen auf welche Kunstschaaffenden vertreten sind. Ein kunsthistorischer Zusammenhang wird weder hergestellt noch den Lesenden erläutert.

4.2.4. Das Jahr 1948

Am 17. März 1948 veranstaltete das *British Council* in der Albertina eine Ausstellung über „**Moderne englische Grafik und Aquarellkunst**“, die bis 28. April 1948 dauerte.

In der *Welt*presse erschien bereits am Tag der Ausstellungseröffnung ein halbseitiger Bericht von Leopold Rochowanski, der der Leserschaft einleitend die große Schau der Londoner Tate Gallery in Wien aus 1946 in Erinnerung rief und im folgenden Text immer wieder Vergleiche zwischen der damaligen und der jetzigen Schau zog. Er begann seine Aufzählung mit Graham Sutherland, der die „Vehemenz eines Geschehens“ mit der „gleichgeladene[n] Farbe“ unterstreiche, aber diesmal leider nur mit zwei Blättern vertreten sei. Von Henry Moore seien „sehr charakteristisch[en]“ Bildern zu sehen, die an seine 1946 gezeigte Kriegsmalerei (Abb. 72), anschließen würden. Von den beiden Kriegsmalern Eric Ravillious, an dessen „Das Tal des weißen Rosses“ aus der Ausstellung von 1946 der Kritiker erinnerte, und Albert Richards würden ebenfalls Werke ausgestellt. John Tunnard, von dem auch 1946 Werke gezeigt wurden, präsentiere diesmal ein Aquarell, das „Gerippe wie letzte Erinnerungen an den Untergang eines Riesengeschlechts“ darstelle und abstrakte Fresken. Die moderne abstrakte Wandmalerei sei in England sehr beliebt, ergänzte Rochowanski und nannte noch Bernard Meninsky⁴⁸⁵ und Duncan Grant⁴⁸⁶. Edward Bawdens Aquarell „Addis Abeba“ sowie die Kunstschaaffenden Cecil Collins⁴⁸⁷, Anthony Gross⁴⁸⁸ und Matthew Smith (Abb. 73) wurden ebenfalls erwähnt. Von den konservativen Künstlern hob der Kritiker Augustus John, dessen Schwester Gwen John⁴⁸⁹ und Frances Hodgkins positiv hervor, wobei er vor allem die Stillleben von Hodgkins lobte, da die Künstlerin sie „[...] durch die Farbe zu einem zweiten Leben [erweckt].“ Abschließend merkte er an, dass einige Druckgrafiken die Ausstellung noch ergänzen würden, wobei allerdings nur ein Blatt von Stanley W. Hayter⁴⁹⁰ neue Techniken präsentiere. Ebenso vermisste der Kritiker eine Auswahl von Buchillustrationen und Arbeiten der „großen Künstler“ Paul Nash und John Piper. Nichtsdestotrotz sei die Ausstellung in der Albertina „ein begrüßenswerter Beitrag“, um über die Kunst in England zu informieren.

Am darauffolgenden Tag, dem 18. März 1948, verfasste Siegfried Weyr für den *Wiener Kurier* eine Rezension. Die Ausstellung beginne mit Werken von Frank

⁴⁸⁵ Bernard Meninsky, Compton Ann (Hg.), *A singular vision. Drawings and paintings by Bernard Meninsky*, Liverpool 2000

⁴⁸⁶ Watney, Simon, *The art of Duncan Grant*, London 1990

⁴⁸⁷ Anm. Zu Cecil Collins wurde keine Fachliteratur gefunden.

⁴⁸⁸ Gross, Anthony, *Etching, engraving and intaglio printing*, London u.a. 1970;

⁴⁸⁹ Foster, Alicia, Gwen John, London 1999; Gwen John, (Kat. Ausst., Arts Council Gallery, London 1968), London 1968

⁴⁹⁰ Black, Peter und Désirée Moorhead, *The prints of Stanley William Hayter. A complete catalogue*, Oxford 1992; Bauer, Gritta, *Stanley William Hayter. Druckgraphische Arbeiten von 1926-1963*, Univ., Dipl.-Arb. Wien 1994

Short⁴⁹¹, Walter Sickert⁴⁹² und Frank Brangwyn⁴⁹³, wobei Weyr die „beunruhigende und aufregende Wirkung“ von Brangwyns Grafiken hervorhob. Großen Stil attestierte er den ausgestellten Arbeiten von Augustus John und Henry Moore. Allerdings mit einem Vorbehalt gegenüber Moores „[...] Versuch, die Form ins ewiggültige zu steigern, [dies führe] zu einer solchen Abkehr von der Natur ins Übertriebene, daß [sic!] man manchmal rein abstrakte Blätter vorziehen würde.“ Weyr beurteilte die englische Grafik als „immer stark und sicher in der Form“, bevor er sich den ausgestellten Holzschnitten und Radierungen zuwandte, die er in der für ihn typisch rasanten Aufzählung abarbeitete: John Platt, James Osborn⁴⁹⁴ – „wo das Deskriptive mit dem Magischen sich verbindet“ – C.E. Tunnickliffes⁴⁹⁵, Care Leighton⁴⁹⁶, Barbara Gregg⁴⁹⁷, James E. Bostok⁴⁹⁸, Iris von Miller Parker⁴⁹⁹, Joan Hassals⁵⁰⁰ und Ronald Grierson⁵⁰¹, dessen Farbholzschnitte „vom mittleren Picasso herkommen, aber ihre englische Solidarität nicht verleugnen.“ Außerdem nannte er die „sehr reizvoll[en]“ Radierungen von Harold Thornton, Martin Hardie⁵⁰², Anthony Gross, Malcolm Osborne, John C. Moody, Owen Jennings⁵⁰³, Davids⁵⁰⁴, Eric Rouvilious⁵⁰⁵, Graham Sutherland und Stanley W. Hayters „Die fallende Figur“ (Abb. 74).

In der *Welt am Abend* vom 20. März 1948 erschien eine Besprechung des Autors Dr. N., in der er die Schau britischer Grafiken seit Frank Brangwyn als „sehenswert“ und „aufschlußreich [sic!]“ lobte. Einerseits ermögliche die Nebeneinanderstellung der unterschiedlichen Techniken (Radierungen, Stiche, Holzschnitte) einen Vergleich der Darstellungsformen, andererseits biete die Ausstellung einen Querschnitt der gesam-

⁴⁹¹ Hardie, Martin, The etched and engraved work of Sir Frank Short, [keine Erscheinungsort angegeben], 1938

⁴⁹² Baron, Wendy, Sickert. Paintings and drawings, New Haven und London 2006

⁴⁹³ Levetus, Amalie, Frank Brangwyn, der Radierer, Wien u.a. 1924; Bellerroche, William de, Brangwyn's pilgrimage. The life story of an artist, London 1948

⁴⁹⁴ Anm. Zu John Platt und James Osborn wurde keine Fachliteratur gefunden.

⁴⁹⁵ Laut Ausstellungskatalog hieß der Künstler C.F. Tunnickliffes; weiterführende Literatur z.B. Tunnickliffes's birds, Cusa, Noel (Hg.), Hildesheim 1984

⁴⁹⁶ Laut Ausstellungskatalog, Clare Leighton; weiterführende Literatur z.B. Ashbrook, Susan, Two portraits of Cape Cod. Amelia Watson and Clare Leighton

⁴⁹⁷ Barbara Greg; zu Barbara Greg wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

⁴⁹⁸ James Bostock; zu James Bostock wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

⁴⁹⁹ Agnes Miller Parker; weiterführende Literatur z.B. The wood engravings of Agnes Miller Parker, Rogerson, Ian (Hg.), London 2005

⁵⁰⁰ Joan Hassel

⁵⁰¹ Anm. Zu Ronald Grierson wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

⁵⁰² Wedmore, Frederick, The etched work of Martin Hardie. With an appreciation by Sir Frederick Wedmore and a note by Sir Frank Short, London [kein Erscheinungsjahr angegeben]

⁵⁰³ Anm. Zu Harold Thornton, Malcolm Osborne, John C. Moody und Owen Jennings wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

⁵⁰⁴ Laut Ausstellungskatalog waren David Jones und W.D. Brokman Davis vertreten, ein Herr David jedoch nicht; zu beiden Künstlern wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

⁵⁰⁵ Eric Ravilious

ten britischen Grafik. Er erklärte einleitend, dass die Grafik Mitte des 19. Jahrhunderts nach Großbritannien gekommen sei. Jene Altmeister, wie Frank Brangwyn, Sir Muirhead Bone, Augustus John und Francis Hodgkins würden den Beginn der Ausstellung markieren, die bis zu den zeitnahen Arbeiten von Henry Moore, John Tunnard, John Piper, Graham Sutherland und C.F. Tunnicliffe reiche. Die Arbeiten von Frank Brangwyn hinterließen einen „tiefen Eindruck“, dem von den neueren Werken „noch am besten“ Henry Moores Grafiken entsprechen würden. Die rein abstrakten Grafiken wie „Fallende Figur“ von Stanley W. Hayter und die Palmblätter von Graham Sutherland (Abb. 75) seien „fesselnd“, insbesondere auch „Südpolarquadrille“ von John Tunnard (Abb. 76). Von den „graphisch[sic!]-konstruktiven“ Werken hob er „Unter der Oberfläche“ von Gertrude Hermes⁵⁰⁶ und „Jeune fille au miroir“ von John Buckland-Wright⁵⁰⁷ hervor. Die Aufzählung der durchwegs positiven Erwähnungen vervollständigten Sir Muirhead Bones „Bau“ und die Werke von James McBey⁵⁰⁸, Francis Unwin, Henry R. A. Rushbury und Henry Trivick⁵⁰⁹.

H. M. Brenner verfasste im *Kleinen Volksblatt* vom 26. März eine kurze Meldung über dieselbe Schau, in der er das „durchwegs hohe formale Können“ der britischen Künstler lobte, ungeachtet ihres Stils. Namentlich erwähnte er nur drei Künstler und spannte den Bogen von der „Frau mit dem Hut“ von Augustus John (Abb. 77), die er „meisterlich“ fand zu der „bizarr anmutende[n]“ „Südpolarquadrille“ von John Tunnard sowie zu den Blättern Henry Moores, „[...] deren eigenartiger Stil die erregende Atmosphäre der Luftschutzräume und Bergwerksstollen vermittelt.“ Der „uneingeschränkte Beifall“ sei allen Illustrationen gewiss, lautete sein Fazit.

Auch 1948 beschäftigten die Surrealisten weiterhin die Wiener Kunstszene. Im Frühjahr 1948 wurden innerhalb von wenigen Wochen sowohl eine surrealistische Ausstellung in der Agathon-Galerie am Wiener Opernring als auch in der Wiener Zedlitzhalle eröffnet. Die *Welt am Abend* betitelte ihre Besprechung über die **Ausstellung in der Agathon Galerie** am 27. März 1948 mit „Tanz auf Messers Schneide“. Der anonyme Kritiker erklärte einleitend, dass die erste Konfrontation mit surrealen Bildern „immer mit einer Schockwirkung“ verbunden sei, da jene bewusst zu neuen Denkanstößen anregen würden. Innerhalb des Surrealismus ließen sich zwei Auffas-

⁵⁰⁶ Weiterführende Literatur z.B. Hill, Jane, *The sculpture of Gertrude Hermes*, Aldershot 2006

⁵⁰⁷ Buckland-Wright, John, *Etching and engraving. Techniques and the modern trend*, London 1953

⁵⁰⁸ James McBey (Kat. Ausst., *Galleria d'Arte dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venedig* 1972), Venedig 1972

⁵⁰⁹ Anm. Zu Sir Muirhead Bones, Francis Unwin, Henry R. A. Rushbury und Henry Trivick wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

sungen feststellen. Einige Darstellungen, die „ [...] zu einem absoluten Schlußpunkt [sic!] in der Malerei und Graphik [sic!]“ führen würden, Künstler, deren rein abstrakte Bilder „immer irgendwie an das Blinken eines sterilen Operationsbestecks oder an die geölten Kolben eines Motors“ erinnern würden. Jenen Kunstschaaffenden ginge es nicht um den Ausdruck des Inneren, sondern um eine „Abreaktion einer geistigen Spannung“. Diese Form des Surrealismus sei der „geistige Weltuntergang“. Die andere Gruppe von Surrealisten stünde neben dem Unbewussten auch den „Regungen der menschlichen Seele“ einigermaßen offen gegenüber. Diese Auffassung beinhalte jene wichtigen neuen und modernen Impulse, die die Kunst „ [...] wieder zu jener schmerzlichen Glückseligkeit [führen könne], die mit dem Werden und Wissen um eine Schöpfung verbunden ist.“ Der Surrealismus sei tief in der europäischen Kunstgeschichte verankert, als Beispiele für dessen Vorläufer führte er beispielsweise die Werke Pieter Breughels⁵¹⁰ an. Nach der Erklärung über das Wesen und die Ursprünge des Surrealismus, widmete er sich dem konkreten Anlassfall für seine Ausführungen. In der Ausstellung in der Agathon Galerie sei der „Atem des Chirico und des Salvador Dalí“ deutlich zu spüren, erklärte der anonyme Autor. Von den vertretenen fünf Künstlern nannte er nur vier Werke. Von Franz Rogler⁵¹¹, eine „nature morte“, eine „doppelte Landschaft“ und „Johannes auf Patmos“ und von Edgar Jené „Lasset uns schwören im Schlaf“.

Im *Wiener Kurier* vom 30. März 1948 handelte Siegfried Weyr, der sich wohl hinter dem Kürzel „-ey-“ verbarg, die ausgestellten Werke in der Agathon-Galerie in einem Absatz ab. Allen fünf Malern der kleinen Ausstellung (Rudolf Hoflehner⁵¹², Edgar Jené, Arnulf Neuwirth, Rudolf Pointner und Franz Rogler) attestierte er ein „dekoratives Element“ in ihren Werken. Franz Roglers „mayaartige Maske mit Beiwerk“ sei ein schönes Beispiel für einen gemilderten Surrealismus, während Rudolf Pointer eher im Abstrakten als im Surrealistischen zu finden wäre. Weyr ortete bei letzterem „gauguinische Elemente“ und „Maoriformen“. Jenés Photomontagen seien „interessant“, Neuwirths „Landschaft“ sei durch einen starken Kontrast „pikant“, wohingegen sein Damenporträt aufgrund zu unterschiedlicher Stilelemente auseinander fiel. Rudolf Hoflehner blieb in dieser Besprechung als einziger unerwähnt.

⁵¹⁰ Marijnissen, Roger, Bruegel. Das vollständige Werk, Köln 2003; Weismann, Anabella, Pieter Breughel d.Ä., Rowohlt 2015

⁵¹¹ Harreiter, Antja, Franz Rogler. Leben und Werk, Univ., Dipl.-Arb., Graz 2002; Franz Rogler (Kat. Ausst, Hofgalerie, Graz 2008), Graz 2008

⁵¹² Rudolf Hoflehner (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963), Wien 1963

In der Zeitung *Neues Österreich* erschien am 31. März 1948 eine Besprechung über die Schau der Agathon-Galerie von dem Autor „M. H.“ mit dem Titel „Vier Surrealisten stellen aus“. Im ersten Satz ergänzte er sogleich die Überschrift um den Nachsatz, „aber nur einer von ihnen – Edgar Jené – zeigt [...] ein wirkliches Œuvre [...]“. Jené lebe sich in seinen künstlerischen Fantasien aus, die die reale Welt in „freie Assoziationen“ auflösen würden. Unabhängig davon, wie die Betrachtenden zu seiner Kunstauffassung stünden, müsse jeder zugeben, „[...] daß [sic!] dieser Maler ein lyrischer Virtuose der Farbe ist, der sein Metier von Grund auf beherrscht“, schrieb der Autor. Zu Arnulf Neuwirth könne er nicht viel sagen, da dieser nur drei Werke ausstelle. Rudolf Pointner arbeite manchmal hart an der Grenze zum Kunstgewerblichen. Franz Kogler fertigte der Kritiker in einem Satz ab: Seine Kunst könne er nicht bewerten, da Kogler nur Salvador Dalí kopiere. Rudolf Hochlehner blieb auch in dieser Besprechung unerwähnt.

In der *Österreichischen Zeitung* erschien am 2. April 1948 ein langer Kommentar von dem Kritiker „If“ über die surrealistische Ausstellung mit dem Titel „Narrenfreiheit der Kunst“. „Die erste surrealistische Ausstellung wurde eröffnet. Vier Maler stellten zwei Dutzend Bilder aus, drei Dutzend Besucher langweilten sich davor, und weitere zwanzig Verwandte, Freunde oder Jünger sind hingerissen [...]“. Der Autor schrieb, dass die Zeit, in der man sich über den Surrealismus echauffiert hatte, längst vorbei sei. Der Surrealismus sei gescheitert, konstatierte er. Dies belege auch der Umstand, dass die Kunst „reale[r] Inhalte in einer realen Form“ im surrealistischen Ursprungsland Frankreich gefeiert würde. Die „Privatereignisse von Einzelgängern sagen in ihrer chaotischen Form nichts über diese Zeit aus. Sie helfen auch niemand zum Verständnis unserer Zeit, denn diese Bilder sind nur ein unkenntlicher Fetzen ihres schmutzigen Gewandes.“ Der Artikel wird im Folgenden auch eine Abrechnung mit dem österreichischen Surrealismus, der außer dem „Könner“ Edgar Jené keine beachtlichen Vertreter habe. Einen ganzen Absatz lang bedauerte der Kritiker Jenés surrealistische Position. „Es ist nicht wichtig, daß [sic!] ein Häuflein Ichsüchtiger ihre freien Assoziationen zum Thema Hyperindividualismus zu Papier oder Leinwand bringen, aber Edgar Jené könnte mehr sein als der Mittelpunkt einer Gruppe [...] der das Leben negierenden Anbeter der Vernichtung [...]“. Arnulf Neuwirth, Franz Rogler und Rudolf Pointner würden nur den französischen Malern nacheifern, ohne etwas Eigenes zu schaffen.

Von 3. April 1948 bis 30. April 1948 fand in der Wiener Kunsthalle, Zedlitzgasse die **1. Jahresausstellung des Internationalen Art Club** statt.

In der *Welt am Abend* vom 7. April 1948 erschien eine kurze Besprechung von „Dr. N.“. Da die Schau vor allem Werke junger Kunstschaffender zeige und keinen inhaltlichen Fokus habe, erwartete sich der Kritiker eine „Illustration zur geistigen Verfassung unserer Zeit“. Er fühlte sich in seiner Vermutung insofern bestätigt, als er bemerkte, dass sich die „Grenzen der Kunst [...] verwischt oder verschoben“ hätten. Es sei keine klare Linie sichtbar, vielmehr wechselten sich „Bilder tiefsten malerischen Ausdrucks“ mit „zerrissenen Kompositionen“ ab. In diesem Wechselspiel der Darstellungen sei allerdings kein einziges Werk künstlerisch hervorstechend. Dennoch erwähnte er Paul Otto Haug⁵¹³, Peppino Wiaternik⁵¹⁴, die „sehr eindrucksvoll[en]“ Bilder der Ungarn Gyula Marosan, Tihamer Gyarmuthy⁵¹⁵ und Jenő Gadányi⁵¹⁶ sowie Greta Freists⁵¹⁷ „Innere einer Frucht“ und „Das menschliche Sein“ von Walter Behrens⁵¹⁸. Wolfgang Hutter und Ernst Fuchs orientierten sich zu sehr an der Vergangenheit, während Kurt Steinwendners „Lesbia contra Motor“, das bereits 1947 gezeigt wurde, den Kritiker ratlos zurückließ.

Mit der Schau des Art-Club beschäftigte sich auch Siegfried Weyr im **Wiener Kurier** vom 9. April 1948. Er kritisierte die Ausstellung scharf:

„[...] das was heute auf den Akademien Mitteleuropas regiert, [wird] hier von mittleren Talenten ziemlich konventionell zum Ausdruck gebracht [...]. Otto Benesch sagt in seiner Katalogeinleitung ganz richtig, daß [sic!] unsere Ära einem Fiebertraum gleicht. Wenn man aber das Fieberträumen so konventionalisiert, wie seinerzeit das Gipszeichnen so ist das Resultat so dürftig, wie Kunst nach Rezept und nicht aus Spannung immer war.“

⁵¹³ Anm. Zu Paul Otto Haug wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

⁵¹⁴ Wiaternik, Peppino, Wiaternik – Zeichnungen 1936-1976, Wien 1977; Wiaternik, Peppino, Peppino Wiaternik. Gemaltes Gespräch. Aufzeichnungen und Bildwerke, Wien 1979

⁵¹⁵ Anm. Zu Gyula Marosan und Tihamer Gyarmuthy wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

⁵¹⁶ Jenő Gadányi (Kat. Ausst., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1976), Budapest 1967

⁵¹⁷ Greta Freist (Kat. Ausst., Niederösterreichisches Landesmuseum, St. Pölten 1991), Wien 1991; Filz, Angela, Realismen, Feminismen und fantastische Tiere. Positionen und Tendenzen im Werk der Malerin Greta Freist (1904-1993), Univ., Dipl.-Arb. Wien 2004

⁵¹⁸ Walter Behrens. Gemälde und Graphiken (Kat. Ausst., Österreichische Galerie, Belvedere, Wien 1987), Wien 1987; Behrens, Walter, Walter Behrens. Ölbilder und Zeichnungen, Dublin/Wien 1999

Dennoch seien die unterschiedlichen Ausdrucksformen der vertretenen Kunstschaftenden interessant, wie beispielsweise „Das menschliche Sein“ von Walter Behrens. Weyr urteilte, „so orphisch das Ganze – die innere Spannung ist da.“ Bei „Im Zwielicht“ reüssiere Behrens hingegen nicht. Die ausgestellten surrealistischen Werke von Rudolf Hausner, Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter, Fritz Janschka und Slavi Soucek⁵¹⁹ erinnerten ihn an Salvador Dalí; manchmal sogar gleichzeitig an Modigliani, Oskar Kokoschka, Vincent van Gogh und Giorgio de Chirico. Exemplarische Werke der Art-Club-Künstler führte er dazu nicht an. Nach einer Aufzählung der Künstler Hans Fürstenfeld⁵²⁰, Hans Fronius, Peppino Wiaternik, Gustav Beck, Ferdinand Bilger⁵²¹, Kurt Steinwendner, Josef Martinszky⁵²² und Gyula Marosan, erwähnte er noch Hans Böhlers⁵²³ „Creolin“, die Landschaften von Rudolf Szyszkowitz⁵²⁴, Anton Steinhart⁵²⁵, die „amorphen, aber farbig glühenden Bilder“ Paul Otto Haugs sowie die Bildhauer Bertoni Wander⁵²⁶ und Heinz Leinfellner sowie die Bildhauerin Maria Bilger.

Von dem Autor „lf“ erschien eine Besprechung über die Ausstellung des Art Club in der *Österreichischen Zeitung* vom 9. April 1948. Ähnlich seiner Ausstellungsbesprechung der surrealistischen Schau in der Agathon-Galerie, schrieb der Autor von einer Abhängigkeit und Nachahmung der österreichischen Kunstschaftenden gegenüber den französischen Künstlern. Diese Tendenz führte er vor allem auf die Abschottung Österreichs von anderen künstlerischen Entwicklungen während des Krieges sowie auf das Leid nach Kriegsende zurück. Er kritisierte im Anschluss das fehlende „Anknüpfen an die Tradition eines Kokoschka“ und dass sich niemand auf einen „[...] gesunden Weg, der zur Wirklichkeit zurückführt [...]“ begeben hätte. Nur einige wenige Kunstschaftende ließen ihn hoffen, dass sich die österreichische Kunst davon weiterentwickeln könne. Er nannte Paul Otto Haug, Peppino Wiaternik, Alfred Wickenburg, Hans Fronius und Hans Böhler, ebenso Ursula Diederich-Schuh, Hilda Polste-

⁵¹⁹ Eisler, Anette, Slavi Soucek. Die abstrakte Kunst in Salzburg 1945-1960, Univ., Dipl.-Arb., Salzburg 1997; Slavi Soucek. Ein Pionier der österreichischen Moderne, Stuppäck, Hermann (Hg.), Salzburg 1981

⁵²⁰ Anm. Zu Hans Fürstenfeld wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

⁵²¹ Inzko, Maria, Ferdinand Bilger als akademischer Lehrer, Univ., Diss., Graz 1977

⁵²² Anm. Zu Josef Martinszky wurde ebenfalls keine weiterführende Literatur gefunden.

⁵²³ Böhler – Zeichnungen und Gemälde (Kat. Ausst., Kunsthandel Giese und Schweiger Wien 2014), Wien 2014; Breicha Otto, Hans Böhler. Gemälde und Graphik, Salzburg 1981

⁵²⁴ Rudolf Szyszkowitz. Zwischen Tradition und Erneuerung (Kat. Ausst., Neue Galerie, Graz 2005), Graz 2005; Skreiner, Wilfried, Rudolf Szyszkowitz, Graz/Wien u.a. 1977

⁵²⁵ Welz, Friedrich, Anton Steinhart, Salzburg 1949; Fuhrmann, Franz, Anton Steinhart. Der Maler und Zeichner, Salzburg 1975

⁵²⁶ Bertoni, Wander, Meine Aufträge, Wien 1995; Wander Bertoni (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1964), Wien 1964

rer⁵²⁷ und Gerhild Diesner. Sie alle würden mehr oder minder gut die französischen Vorbilder kopieren. Besonders die Werke von Lenta Petrino⁵²⁸ „Held“, „Frühling“ und „Carneval“ würden den Beweis dazu liefern, „wie dem Künstler nach dem Verlust der Welt, die Kunst verlorengegangen.“ Der Autor führte weiter aus: „Wenn diese Bilder traurig wirken in ihrer Mühsamkeit so kann man ‚Lesbio contra Motor‘ von Kurt Steinwendner nur mehr als lächerlich empfinden.“ Von den Surrealisten setzte er sich mit Fritz Janschka, Rudolf Hausner und Wolfgang Hutter auseinander, deren Werke sich zu sehr ähnelten. Ähnlich wie bei Edgar Jené in seiner Besprechung über die Ausstellung der Surrealisten in der Agathon-Galerie, bedauerte der Kritiker ihren Einsatz für den Surrealismus, insbesondere von Fritz Janschka. Die Surrealisten würden sich von der Bevölkerung entfremden und lfj“ sprach ihnen sogar ab Künstler zu sein, denn: „Echte und große Künstler aber haben immer und zu jeder Zeit das Volk und die Wirkung auf das Volk gesucht.“

M. H. Brenner kommentierte in der Ausgabe des *Neues Österreich* vom 11. April 1948 die Jahresausstellung des Internationalen Art Club, die er bereits im ersten Absatz als „interessant“, niveauvoll und „kämpferisch“ bezeichnete. Die Kunstschaaffenden hätten den „künstlerischen Stil unserer Zeit“ noch nicht gefunden, doch dem Kritiker erschien dies logisch, da die Kunstentwicklung durch den Faschismus unterbrochen gewesen war. Die Weiterentwicklung der Kunst könne also nur gelingen, indem man „[...] die Fäden [...] dort zusammenknüpfe[...], wo sie abgerissen worden sind.“ Unter diesem Aspekt bewertete M. H. Brenner die Schau im weiteren Text absatzweise. Hilde Polsterer und Gerhild Diesner würden an Matisse anschließen, Peppino Wiaternik hingegen an Kokoschka bis Boeckl. Hans Böhler, Johannes Fischer, Alfred Wickenburg, Rudolf Szyszkowitz würden „kultivierte Bilder“ zeigen, Slavi Souceks „Das Brautpaar“ erinnere an Marc Chagall, Kurt Weber⁵²⁹ orientiere sich wiederum an Georges Braques, Paul Otto Haug eher an Georges Rouault. Haugs „Harlekin 1948“ sei „außerordentlich“ und überwältigend. Carl Unger und Ursula Diederich-Schuh, Hans Fronius, Rudolf Hoflehner und Gustav Beck wurden ebenfalls erwähnt. Unter den Surrealisten zeige Rudolf Hausners „Forum der einwärtsgewendeten Optik“ eine Nähe zu de Chirico und Max Ernsts „Femme 100 têtes“, urteilte der Kritiker. Außerdem nannte M. H. Brenner die Künstler Wolfgang Hutter, Ernst Fuchs, Fritz

⁵²⁷ Saiko, George, *Der feindliche Gott*. Mit sechs Original-Lithographien von Hilda Polsterer, Wien 1964

⁵²⁸ Anm. Zu Lenta Petrino wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

⁵²⁹ Anm. Zu Johannes Fischer und Kurt Weber wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

Janschka, Anton Lehmden⁵³⁰ und Walter Behrens, dessen Werk „Das menschliche Sein“ eines der besten Bilder der Ausstellung sei. Die Aufzählung vervollständigten Kurt Steinwendner, Gottfried Goebel⁵³¹, Greta Freist und die Bildhauer Bertoni, Leinfellner und die Bildhauerin Maria Bilger, deren Plastiken jene von Bertoni und Leinfellner übertreffen würden.

Das *Kleine Volksblatt* sah das Ganze naturgemäß kritisch. H. M. Brenner verfasste für die Ausgabe vom 4. April eine Besprechung mit dem Titel „Kunst von morgen?“, die sich sowohl mit den gezeigten surrealistischen Werken in der Agathon-Galerie als auch mit jenen des Wiener Art Club beschäftigte. „Die Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit aller Arbeiten unangezweifelt – es fällt nicht leicht, dies ohne Einschränkung zu sagen [...]“ müsse das Wesentliche, das „Grundsätzliche“ bewertet werden. Dieser Eindruck sei „hier wie dort bedrückend, wenn nicht niederschmetternd.“ Die surrealistischen Werke seien „[...] unleugbare Zeugnisse der Chaotik unserer Zeit, getreue Spiegelbilder der Irrungen und Wirrungen jenes menschlichen Geistes, der an die jede wahre Kunst zerstörende Reglementierungen des ‚Deutschen Kunstbetriebes‘ erinnert“, schrieb er. Die „Zertrümmerung der Trümmer und ihre permanente Bestandsaufnahme“ könne nicht „einziger und dauernder Inhalt“ der gegenwärtigen Kunst sein. Der Mensch sei an der „Schaffung neuer Lebenswelten interessiert“, ebenso müsse es der Künstler als Mensch sein und durch seine Kunst helfen, das Chaos zu überwinden. Er sei sogar „verpflichtet, an dieser Aufgabe führend mitzuwirken“, schrieb H. M. Brenner. Das seien die Impulse für die Kunst von morgen, nicht die „seelenlose artistische Fassade der Bestialität“ des Surrealismus.

Die **Frühjahrsausstellung der Wiener Secession** wurde am 5. Mai 1948 in der Zedlitzhalle eröffnet. Am selben Tag erschien in der *Welt* eine kurze Besprechung des Autors „-nic“. Die Schau zeige über 150 Werke, von denen der Kritiker die Ölbilder von Josef Dobrowsky, Ernst Huber⁵³², Anton Steinhart und Georg Jung⁵³³, Sergius Pausers Porträt von Dr. Karl Renner⁵³⁴, Franz Elsners „Apostelstu-

⁵³⁰ Anton Lehmden (Kat. Ausst, Galleria Don Chisciotto, Rom 1977), Rom 1977; Koschatzky, Walter, Anton Lehmden. Die Graphik, Salzburg 1970; Stock, Sigrun, Die Graphik Anton Lehmdens, Univ., Diss., Salzburg 1970

⁵³¹ Gottfried Goebel 1906-1975 (Kat. Ausst., Niederösterreichisches Landesmuseum, St. Pölten 1987), Melk 1987

⁵³² Ernst Huber. Ein Maler erlebt die Reichsautobahn. Aquarelle von Ernst Huber (Kat. Ausst., Wilmersdorf 1940), Wilmersdorf 1940

⁵³³ Fischer, Thomas Heinz, Georg Jung, Salzburg 1984; Georg Jung (Kat. Ausst., Carolino Augusteum, Salzburg 1982), Salzburg 1982

⁵³⁴ Anm. 1948 war Karl Renner Präsident von Österreich; seit Kriegsende der erste Präsident der Zweiten

dien“, Wilhelm Kaufmann, Franz Zülow's „Stadt am Meer“ und „Pilze“, Johann Laurer⁵³⁵, Hans Robert Pippals „Bildnis eines alten Mannes“ und die „kühnen Farbkompositionen“ von Paul Otto Haug besonders hervorhob; ebenso die Aquarelle von Oskar Laske, Wilhelm Kaufmann, Lois Pregartbauer und Oskar Gawell, Oskar Schmal, Bartholomäus Stefferl⁵³⁶ und Friedrich Aduatz⁵³⁷ „Flüchtlinge“. Die Tuschezeichnungen von Albert Paris Gütersloh sowie dessen Gobelin „Die Stadtväter“ wurden ebenfalls erwähnt. Von der geringen Anzahl an ausgestellten Plastiken lobte der Kritiker Josef Humplik's Darstellung von Professor Hanak, Margarete Hanusch's⁵³⁸ Büste des Dirigenten Wilhelm Furtwängler, die Kleinplastiken von Michael Powolny sowie die Entwürfe zu einer Groschen- und Schillingserie von Heinrich Zita⁵³⁹. Eine „sehenswerte Schau“, lautete sein Gesamturteil.

Eine Ausstellungsbesprechung über die Wiener Secession verfasste H. M. Brenner für das *Kleine Volksblatt* vom 6. Mai 1948. Die präsentierten Werke hielten „[...] die Mitte zwischen dem bewährten Alten und dem problematischen Neuen“, erklärte er. Er lobte Ernst Huber, die „farbensprühende“ „Alpenlandschaft“ von Wilhelm Kaufmann, „Wasserfall“ und „Bei Gröbming“ von Richard Harlfinger, „Straße in St. Corona“ und das „Hafenbild“ von Karl Gunsam⁵⁴⁰. Außerdem erwähnte er Max Jungnickels⁵⁴¹ „Via Appia“, Franz Zülow's Bilder „Pilze“ und „Stadt am Meer“, Oskar Laske's „Platz vor der Kirche“ und „Markt in Budweis“, die „Weidenden Kühe“ von Steinhart, die „Braune Landschaft“ von Springer, Josef Dobrowsky's Porträtköpfe und Hans Robert Pippal. Von den Grafiken gefielen ihm besonders „Liese“ und „Selbstbildnis“ von Alexander Rutsch⁵⁴², „Einsamen Berg“ von Ernst Wagner⁵⁴³, Stefferl's Schabschnitte, die Landschaftsdarstellungen von Buchner, die Stadtansichten von Lois Pregartbauer, Albert Paris Gütersloh's Tuschezeichnungen und die Seelandschaften von Ferdinand Kitt.⁵⁴⁴ Zuletzt vervollständigten die Bildhauer Josef Humplik, Michael Powolny

Republik.

⁵³⁵ Anm. Zu Johann Laurer wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

⁵³⁶ Fuchs, Heinrich, Bartholomäus Stefferl, Wien 1977

⁵³⁷ Boeckl, Matthias, Friedrich Aduatz (1907-1994), Salzburg 1997

⁵³⁸ Anm. Zu Margarete Hanusch wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

⁵³⁹ Heinrich Zita. Der österreichische Realismus am Beispiel eines Künstlerlebens, Schörner, Georg (Hg.), Wien 1987

⁵⁴⁰ Mayr, Nicola, Karl Josef Gunsam (1900-1972), Univ., Dipl.-Arb., Innsbruck 1991

⁵⁴¹ O. Laske, Jungnickel, F. v. Zülow (Kat. Ausst., Galerie 16, Wien 1998), Wien 1998

⁵⁴² Alexander Rutsch. Paintings, sculptures and drawings, Hagenberg, Roland (Hg.), New York 1990

⁵⁴³ Ottmann, Franz, Ernst Wagner. Maler, Bildhauer, Philosoph, Dichter (Kat. Ausst., Galerie Welz, Wien 1947), Wien 1947

⁵⁴⁴ Ferdinand Kitt (Kat. Ausst., Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien 1980), Wien 1980

und Fritz Cremer⁵⁴⁵ seine Aufzählung. Die genannten Werke und vertretenen Kunstschaffenden wurden, wie beschrieben, nur aufgezählt, eine nähere Beschreibung oder kunsthistorische Einordnung erfolgte nicht.

Am 7. Mai 1948 erschien im *Wiener Kurier* ein zweispaltiger Text von Siegfried Weyr, in dem er der gesamten Ausstellung eine neo-impressionistische Ausrichtung attestierte. Die gezeigten Staffeleibilder hätten „etwas Morbides“ an sich und würden sich „dem Zustand der Fossilen“ annähern. Allein die Porträts würden noch einen Bezug zur Gegenwart aufzeigen, wobei Weyr dafür exemplarisch ein Porträt des Bundespräsidenten von Sergius Pauser anführte. Den Frauenbildern von Josef Dobrowsky schrieb er eine „starke innerliche Wirkung“ zu. Von den bildhauerischen Arbeiten erwähnte der Kritiker Josef Humplik, Heinrich Zita, Fritz Cremer und Karl Stemolak, deren Arbeiten von Stilisierung bis Individualisierung reichen würden. Es folgte eine Aufzählung von Buchner, Ernst Huber, Wilhelm Kaufmann, Lois Pregartbauer, Marianne Figlhuber-Gutscher⁵⁴⁶, Ferdinand Kitt, Markus Böhm⁵⁴⁷, Lisl Engels, Rutsch und Karl Gunsam. In einer Komposition von Albert Paris Gütersloh meinte Weyr Erinnerungen an El Greco⁵⁴⁸ und Ferdinand Hodler⁵⁴⁹ zu erkennen, der Männerakt von Kiki Kogelnik⁵⁵⁰ sei „interessant wie immer, aber irgendwie ist hier eine steckengebliebene Entwicklung.“ Abschließend nannte er noch Elsners „melancholisch-dekorative“ Darstellung von Perlhühnern, Stefferls stilisierte Waldlandschaften und die Künstler Fritz Erler⁵⁵¹ und Frank Marc⁵⁵².

Unter dem Titel „Sezession – erfrischend und ermutigend“ publizierte die *Welt am Abend* am 7. Mai 1948 eine Besprechung von „Dr. N.“. Einleitend skizzierte er den Lesenden das einstige Wesen der Secession als „revolutionäre Phalanx“, die in den konventionellen Wiener Kunstbetrieb eingedrungen war. Verglichen mit dem damaligen Zustand dieser Künstlervereinigung wirke die gegenwärtige Schau wie eine Ansammlung „arrivierter“ fähiger Künstler, „ohne den Reiz des Neuen, Ungewohnten“,

⁵⁴⁵ Brüne, Gerd, Pathos und Sozialismus. Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (1906-1993), Univ., Diss., Kassel 2003

⁵⁴⁶ Marianne Figlhuber-Gutscher, (Kat. Ausst., Galerie Moser, Graz 1986), Graz 1986

⁵⁴⁷ Anm. Zu Markus Böhm wurde keine weiterführende Literatur gefunden.

⁵⁴⁸ Calvert, Albert Frederick und Catherina Gasquaine Hartley, El Greco. An account of his life and works, London 1909; El Greco (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2003-2004, The National Gallery, London 2004), London 2003

⁵⁴⁹ Ferdinand Hodler. Ein Maler vor Liebe und Tod (Kat. Ausst., Kunsthau Zürich, Zürich 1976), Zürich 1976

⁵⁵⁰ Fritz, Gabriela, Kiki Kogelnik. Das malerische und plastische Werk, Univ., Dipl.-Arb., Graz 1998; Kiki Kogelnik. Retrospektive (Kat. Ausst., Kunsthalle Krems, Krems 2013), Nürnberg 2013

⁵⁵¹ Ostini, Fritz, Fritz Erler, Bielefeld u.a. 1921

⁵⁵² Anm. Zu Frank Marc wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

urteilte der Autor. Diese erfahrenen Kunstschaaffenden würden nicht mehr experimentieren oder sich ausprobieren und die hohe Qualität ihres technischen Könnens erschwere „jeden Vergleich und jede Einstufung“. Er begann seine Aufzählung mit Oskar Laske, der „markantesten Persönlichkeit“ dieser Gruppe, und seinem stärksten ausgestellten Werk „Noahs Dankopfer“. Von Georg Jung sei ein Bild von dem Tänzer Harald Kreutzberg zu sehen, von Josef Dobrowsky „Weg mit Figuren“ und von Anton Böhm eine „Nebelsonne“. Die Künstler Sergius Pauser, Lois Pregartbauer, Ernst Huber und Paul Otto Haug sowie die Gobelinentwürfe von Albert Paris Gütersloh, „Alt-Aussee“ von Richard Harlfinger, „Seelandschaft“ von Ferdinand Kitt, „Die Stadt am Meer“ von Franz Zülow und „Knaben mit Segelschiff“ von Kurt Langer⁵⁵³ fanden ebenfalls eine Erwähnung. Die Plastiken „Der letzte Gedanke“ von Karl Stemolak und eine Büste des Dirigenten Wilhelm Furtwängler von Margarete Hanusch vervollständigten schließlich die lobende Aufzählung. Trotz der fehlenden neuen Impulse, bewertete „Dr. N.“ die gezeigten Werke der „Elite österreichischer Maler“ schließlich als „erfrischend und ermutigend“, ohne zu erläutern wieso.

Die *Österreichische Zeitung* druckte bereits am 13. Februar 1948 eine Vorabmeldung zu der Ausstellung und skizzierte die Entstehungsgeschichte der Wiener Sezession⁵⁵⁴. Autor wurde keiner ausgewiesen. Am 12. Mai 1948 erschien die dazugehörige Ausstellungsbesprechung von dem Kritiker „Pixner“. Gemäß der sowjetischen Doktrin, die die *Österreichische Zeitung* konsequent vertrat, wurde eingangs die Notwendigkeit betont, „die bildende Kunst mit dem realen Leben zu vereinen.“ Außer der Plastik „Der Freiheitskämpfer“ von Fritz Cremer hätte kein Ausstellungsobjekt diesen Anspruch erfüllt, urteilte der Autor. Er räumte aber ein, dass dieses „Problem“ – eine Entfremdung vom Realen – nicht sofort gelöst werden könne. Abgesehen von Cremers Plastik, die leider „schlecht placiert [sic!]“ wurde – bewertete „Pixner“ Anton Koligs „Sehnsucht“ und Wilhelm Kaufmanns „Stilleben“ positiv. Ernst Hubers Landschaften seien „interessant“, Oskar Laskes „Vom Fenster“ „fein in der Farbgebung“. Franz Zülow's „Venedig“, Karl Gunsam, Franz Elsners dekorative Perlhühner, Lois Pregartbauer, Josef Dobrowsky und Sergius Pauser wurden ebenfalls erwähnt.

Der Ausstellung der Wiener Secession widmete sich „M.H.“ in der Zeitung *Neues Österreich* vom 23. Mai 1948. Er begann seine Rezension mit einem historischen Rückblick, in dem er daran erinnerte, dass die Wiener Secession einmal eine „oppo-

⁵⁵³ Anm. Zu Kurt Langer wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

⁵⁵⁴ Anm. Im Text heißt es „Sezession“, obwohl die Schreibweise mit c die korrekte wäre.

sitionell-revolutionäre Künstlervereinigung“ gewesen war. Nach dem Krieg sei die Secession aber zu einer „kreuzbrave[n], biedere[n]“ Gruppe geworden, die er gegenwärtig (aufgrund neuer junger Kunstschaftender) zwischen Künstlerhaus und Art Club einordnen würde. Ausgehend vom Denken in politischen Lagern zwischen „links“ und „rechts“, klassifizierte „M.H.“ den „wagemutige[n]“ Paul Otto Haug, den „hochbegabte[n]“ Hans Robert Pippal, Lois Pregartbauer, Friedrich Aduatz und Karl Langer⁵⁵⁵ als „links“, während Hans Böhler, Ferdinand Kitt, Sergius Pauser, Kolig, Karl Gunsam und Richard Harlfinger dem rechten Flügel zuzuordnen seien. Im „Zentrum in diesem Parlament der Maler“ befänden sich Josef Dobrowsky, Franz Elsner, Max Jungnickel, Wilhelm Kaufmann⁵⁵⁶, Oskar Laske und Franz Zülow. Eine Sonderstellung nähme Albert Paris Gütersloh ein, der im Hauptsaal der Zedlitzhalle „Die Stadtväter“ ausstellte. Die Wiener Secession beschäftige sich, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, noch immer mit dem „Grenzgebiet“ zwischen Impressionismus und Expressionismus. Seit mehr als zwanzig Jahren, wie der Kritiker hinzufügte. Neues würde in dieser Schau nirgendwo sichtbar, deswegen beschränke er sich darauf die malerische oder handwerkliche Qualität mancher Bilder zu genießen. „Das könne man aber ebensogut [sic!] in einem Museum“, kommentierte „M.H.“. Aus diesem Grund erfolgte abschließend auch keine nähere Auseinandersetzung mit den Kunstschaftenden, da sie – mehr oder weniger – nur Altbekanntes zeigen würden. „Josef Dobrowsky [malt] noch immer Blumenstücke und Frauen in der gleichen, kreidigen Beleuchtung [...]“, und auch Hans Böhler und Sergius Pauser würden in ihrem Stil verhaftet bleiben. „[...] Jung, Bäumer, Figlhuber-Gutscher, Markus, Steinhardt, Buchner und viele andere [könnten] beliebig die Namen tauschen [...], ohne daß [sic!] ihre Originalität darunter leiden würde.“ Selbiges gelte für die Bildhauer Karl Stemolak, Josef Humplik, Fritz Cremer, die Bildhauerin Margarete Hanusch und den Keramiker Powolny.

Zusammenfassung

Auch die Besprechungen aus 1948 fallen einheitlich unter den Begriff der Ausstellungskritik. Allein die *Welt am Abend* vom 27. März 1948 hat in ihrem Text versucht den Lesenden einen Überblick über den Surrealismus zu geben. Wie die Ziele der Kunstschaftenden künstlerisch umgesetzt wurden oder eine Beschreibung einzelner wichtiger Werke, fand aber auch in diesem Artikel nicht statt. Insofern erfüllt keiner

⁵⁵⁵ Anm. In der *Welt am Abend* vom 7. Mai 1948 war von einem Künstler namens Kurt Langer die Rede.

⁵⁵⁶ Anm. der Salzburger Künstler

der ausgewählten Texte die Anforderungen an die eingangs definierte Form der Kunstkritik.

4.2.5. Das Jahr 1949

Der Direktor der Albertina, Otto Benesch, hatte während des Krieges fast sieben Jahre in den Vereinigten Staaten gelebt, wo er am Fogg Museum of Art der Harvard University in Cambridge tätig gewesen war. 1949 entstand in Zusammenarbeit der Albertina mit den amerikanischen Besatzungskräften eine Schau amerikanischer Aquarellmaler. Im dazugehörigen Ausstellungskatalog hieß es dazu „[...] aus diesen Studien heraus entwickelte sich die Idee, diese (Anm. die amerikanischen Meister des Aquarells) in der Albertina zu zeigen. Dr. Beneschs Interesse an solch einer Ausstellung wurde dem New York Field Office, Department of the Army, Anfang 1948 bekannt. Die Angelegenheit wurde an den Leiter des US Information Services Branch in Österreich weitergegeben, um dann im April 1948 endgültig genehmigt zu werden.“⁵⁵⁷

Im *Wiener Kurier* vom 1. Oktober 1949 erschien eine Meldung bezüglich der Ausstellungseröffnung von **„Amerikanische Meister des Aquarells“**. Die Schau umfasste 39 Werke, u.a. von Thomas Bakin⁵⁵⁸, Winslow Homer⁵⁵⁹, Maurice Prendergast⁵⁶⁰, Charles Burchfield⁵⁶¹, John Marin⁵⁶², Charles Demuth⁵⁶³, Lyonel Feininger⁵⁶⁴, Reginald Marsh⁵⁶⁵, Edward Hopper⁵⁶⁶ und Morris Graves⁵⁶⁷. Am 3. Oktober folgte eine Besprechung von Siegfried Weyr mit dem Titel „Gewaltiger Realismus der Kunst“. Weyr lobte eingangs die „hohe Kunst Amerikas“ und „[...] der Europäer wird endlich zur Kenntnis nehmen müssen, daß [sic!] es hohe Kunst in den USA gibt, daß [sic!] es

⁵⁵⁷ Kat. Ausst. Albertina 1949, S. 2

⁵⁵⁸ Anm. Zu Thomas Bakin wurde keine weiterführende Fachliteratur gefunden.

⁵⁵⁹ Goodrich, Lloyd, Winslow Homer, New York 1945; Winslow Homer. A retrospective exhibition (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington, DC, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1959), Washington, DC 1958

⁵⁶⁰ Maurice Prendergast (Kat. Ausst., Whitney Museum of Art, New York 1990, The Phillips Collection, Washington, DC 1991), München 1990

⁵⁶¹ Charles Burchfield (Kat. Ausst., Whitney Museum of American Art, New York 1956), New York 1956

⁵⁶² The complete etchings of John Marin (Kat. Ausst., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1969), Philadelphia 1969; Williams, William Carlos, John Marin, Berkeley 1956

⁵⁶³ Charles Demuth (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York 1950), New York 1950

⁵⁶⁴ Lyonel Feininger. At the edge of the world, (Kat. Ausst., Whitney Museum of American Art, New York 2011, The Montreal Museum of Fine Arts 2012), New York 2012; Hess, Hans, Lyonel Feininger, London 1961

⁵⁶⁵ Sasowsky, Norman, Reginald Marsh. Etchings, engravings, lithographs, New York 1956

⁵⁶⁶ Levin, Gail, Die gemalte Wirklichkeit. Edward Hopper und sein Amerika, München u.a. 1998; Renner, Rolf, Edward Hopper 1882-1967. Transformation des Realen, Köln 1990

⁵⁶⁷ Baur, John, Philips, Duncan und Frederick Wight, Morris Graves, Berkeley 1956

sie immer gegeben hat.“ Amerikanische Kunst sei mit Realismus gleichzusetzen, das würden auch die zwei Vorreiter der amerikanischen Aquarellmalerei Thomas Eakins und Winslow Homer bezeugen. Eakins' „Negerbilder“ seien „unerbittlicher Bericht und verklarte Schilderung“ zugleich. Winslow Homer sei ein Meister des Atmosphärischen und Weyr konstatierte, „er kam von selber auf das, worauf die Impressionisten kamen, nahm Cézanne in manchem vorweg [...]“, um zu resümieren, „Das ist ganz große Kunst. Unabhängig von Europa. Aus sich selbst heraus hat Homer das erreicht.“ Als nächstes widmete sich der Kritiker Edward Hopper, der der „gewaltigste und tiefste“ Künstler unter den lebenden amerikanischen Malern sei. Seine Stadtansichten seien dramatisch. Hopper schüfe aus einem banalen Motiv etwas Bedeutendes. „Ich kenne keinen Maler, der das amerikanische Raum- und Wirklichkeitsgefühl bis ins Letzte vermittelt. Es gibt keinen europäischen Maler, der so laut und so leise erzählt“, schrieb Weyr. Im Anschluss wurden erneut Charles Burchfield, Lyonel Feininger, Maurice Prendergast, John Marin, Charles Demuth, Morris Graves und Reginald Marsh erwähnt. Weyr schrieb jedem Künstler ein künstlerisches Charakteristikum zu. So sprach er beispielsweise über Graves „unheimlich jenseitige Vogelbilder“ und von Feiningers „feine[m] geometrischen Expressionismus“.

Der *Wiener Kurier* hatte bereits am 19. November 1945 einen Artikel mit dem Titel „Amerikas eigener Kunststil“ veröffentlicht, in dem er die Charakteristika und Errungenschaften der amerikanischen Kunstschaffenden betonte. Der anonyme Autor erklärte, dass die Menschen mit dem „Charakter des vergangenen Jahrhunderts völlig brechen“ müssten und kündigte einen neuen Positivismus an, der sich „auf die Wirklichkeit der Erscheinung gründe[t], ohne den photographierenden [sic!] Materialismus des 19. Jahrhunderts nachzuahmen.“ Die amerikanischen Künstler würden sich an ihren amerikanischen Meistern orientieren, den „Tolteken, Azteken und andere[n] alte[n] Rassen anstatt der Abgüsse der griechischen und Renaissancebildhauer [...]“. Dieser amerikanische Stil zeige sich beispielsweise in den Werken „von [Anm. John Singleton] Copley⁵⁶⁸ bis zu John Flannagan⁵⁶⁹“. Eine nähere Definition blieb der Autor den Lesenden schuldig. Im Ausstellungskatalog aus 1949, erklärte Otto Benesch, dass sich Amerikas Malerei durch ihren Realismus hervorheben würde. „Amerika ist ein realistisches Land. [...] So war das Beste seiner Kunst auch immer Realis-

⁵⁶⁸ Frankenstein, Alfred, *The world of Copley*, New York 1970

⁵⁶⁹ *The sculpture of John B. Flannagan* (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York 1942), New York 1942

mus.“⁵⁷⁰ Demzufolge entspräche dem amerikanischen Stil, wie er im Wiener Kurier von 1945 beschrieben worden war, ein Realismus, der nicht beschönigt.

Im *Kleinen Volksblatt* vom 1. Oktober 1949 besprach „Dr. J.“ die amerikanische Ausstellung, dessen Text einen Kontrapunkt zu den Besprechungen der anderen Zeitungen setzte. „Dr.J.“ zählte keine Werke oder eine Vielzahl von Künstlern auf, sondern versuchte vielmehr einen Überblick über die Entwicklungen innerhalb der amerikanischen Kunst des „ausgehenden 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts“ zu geben. Einleitend beschrieb er diese Kunst als einen dynamischen Realismus, der sich „[...] später mit einem resignierenden Blick [...] [mit der] Schattenseite einer Entwicklung [...]“ befasste. Innerhalb dieser Strömung identifizierte „Dr.J.“ drei Schulen, die „American Scene“, ein Bildtypus zwischen Genre- und Landschaftsdarstellung, den „Modernism“, quasi die amerikanische Sezession⁵⁷¹, und die „Ashcan School“, die sich mit den Nachteilen des Stadtlebens beschäftige. Für zwei der drei Richtungen führte der Autor beispielhaft Künstler an. Thomas Eakins und Winslow Homer, „[...] die völlig unbeeinflusst [sic!] von der europäischen Entwicklung, ja ihr oft vorgreifend [...]“ impressionistische Stimmungsbilder malen – die „American Scene“. Als „eindrucksvollsten Vertreter“ der „Ashcan School“ nannte er Edward Hopper sowie Charles Burchfield. Abschließend erwähnte er noch Morris Graves‘ asiatisch beeinflusste Kunst.

Über die amerikanische Aquarellkunst verfasste „l.e.“ eine Kurzbesprechung in der Zeitung *Neues Österreich* vom 2. Oktober 1949, die einer kurzen Aufzählung gleichkam. Die britischen Künstler, die impressionistisch und naturalistisch malten, seien Thomas Eakins, Winslow Homer, Edward Hopper und Reginald March. Konstruktivistische Akzente würden die Bilder von John Marin ausweisen, Charles Demuth, Maurice Prendergast, Maurice Graves⁵⁷² und Lyonel Feininger würden die Gruppe der „neuzeitlichen Ausdruckskunst“ bilden. Der Kritiker urteilte, dass die vertretenen Künstler, außer Feininger und Demuth, keine starken Individualisten seien, deren „Epigontum, [...] vor allem dort, wo rein naturalistische Effekte beabsichtigt wurden, geradezu hilflos wirkt.“

Arnulf Neuwirth erklärte in seiner Besprechung in *Die Presse* vom 4. Oktober 1949 einleitend, dass diese Schau einer „Neuentdeckung“ gleichkomme, da die österrei-

⁵⁷⁰ Kat. Ausst. Albertina 1949, S. 5

⁵⁷¹ Anm. Korrekt wäre die Schreibweise mit c, aber das Volksblatt wählte die Version mit z.

⁵⁷² Anm. Korrekt hieß der Künstler Morris Graves.

chische Bevölkerung wenig bis nichts von der amerikanischen Kunst wüsste. Die amerikanischen Künstler hätten „dem duftigen Spiel mit Wasserfarbe neue Impulse“ gegeben, den Anfang dieser künstlerischen Richtung gäbe Thomas Eakins „Anlocken des Regenpfeifers“ am besten wieder. Winslow Homer zeige bereits eine Entwicklung von Eakins und sein „Kanu in den Stromschnellen“ würde „die Hand einer mächtigen Persönlichkeit“ verraten, die ihresgleichen vergeblich in Europa suche. Die Werke von John Marin „Sonnenuntergang in der Casco-Bucht“ und „White-Mountain-Landschaft“ gefielen dem Kritiker weniger, ebenso wenig wie die Stillleben und Sonnenblumen von Charles Demuth, dessen „Turm“ und eine Baumstudie ihn aber überzeugten. In Edward Hoppers Dachterrassendarstellung würden sich „[...] die Extreme, Realismus und abstrakte Form [...] ganz erstaunlich [...] [berühren].“ Außerdem wurden noch Charles Burchfields „Sechs Uhr“, Reginald Marshs „Dschungel von Stein, Ziegel und Eisen“, Maurice Prendergasts⁵⁷³ „Lagunenbild“, Lyonel Feiningers Werke „Schwerer Himmel“ und „Dampfboote“ sowie Morris Graves erwähnt. Neuwirth schloß damit, dass die „lebendige Ausstellung“ klar zeige, „[...] wie großartig sich die amerikanische Aquarellkunst fern von der strengen Tradition Europas entwickeln konnte.“

In der *Welt* erschien am 4. Oktober 1949 eine lobende Besprechung von „nic“ über die Schau amerikanischer Aquarelle. Ein „stupender Realismus, ein ungemein kräftiges Lebensgefühl in Farbe und Form“ zeichne alle ausgestellten Werke aus, erklärte der Kritiker und begann seine Aufzählung mit Thomas Eakins, Winslow Homer, Edward Hopper und Charles Burchfield. Von Homer nannte er die Bilder „Springende Forelle“, „Der Pionier“ und „Kanu in Stromschnellen“, deren „leuchtendes Kolorit“ er hervorhob. Hopper bezeichnete er als „Meister der Darstellungen von Stadtlandschaften“ dessen Gebiet die Architektur der 1930er Jahre in Amerika sei, als Beispiel führte der Autor „The mansard roof“ an. Die Ornamentik Maurice Prendergasts in „Zentral-Park“ und „Lagune in Venedig“ würden Erinnerungen an die Wiener Secession und den Jugendstil hervorrufen, während John Marin und Lyonel Feininger eher zur Gruppe der Abstrakten gehören würden, erklärte der Kritiker. „Feiningers ätherische Studien sind stimmungsvolle Arbeiten modernster Prägung“, Morris Graves sei hingegen ein „schwer zu deutender Mystiker“. Abschließend nannte nic Charles Demouth und Reginald Marsh, ein „drastischer Realist“, dessen „vulgäre, derbe Massenszenen“ einen starken Eindruck hinterließen.

⁵⁷³ Laut Ausstellungskatalog wurde der Name Maurice Prendergast geschrieben.

Zusammenfassung

Von den Kunstbesprechungen über die amerikanischen Meister des Aquarells, entspricht der Text im *Kleinen Volksblatt* am ehesten einer Kunstkritik. Der Autor zählt nicht die ausgestellten Werke oder vertretenen Kunstschaaffenden auf, sondern versucht seiner Leserschaft einen Überblick über die amerikanische Kunst seit 1900 zu geben. Dabei stellte er drei unterschiedliche Schulen fest, für die er fast ausnahmslos Künstler anführt. Jedoch bleibt auch in diesem Text unbekannt, wie die künstlerische Arbeit und die Herangehensweise der Kunstschaaffenden aussieht. Es wird kein Werk exemplarisch genannt oder dessen Besonderheiten als Merkmal für einen Einfluss, eine Kunstrichtung etc. beschrieben.

4.2.6. Das Jahr 1950

Am 23. März 1950 verfasste Siegfried Weyr im *Wiener Kurier* eine kurze Besprechung über die Ausstellung „**Klassiker des Kubismus**“ in der Albertina. Vorneweg nahm er, dass der Titel dieser Schau irreführend sei, da hauptsächlich Werke von Pablo Picasso gezeigt werden würden und es demnach „Picasso-Ausstellung“ heißen müsse. Die wenigen Arbeiten von Georges Braques, Juan Gris und Fernand Léger seien hingegen voll „Spannung“ und „innere[n] Ausdruck[s]“. Eigenschaften, die in Picassos gezeigten Werken nur selten sichtbar werden würden. Die Fülle an Picasso-Werken sei jedenfalls groß, da aus all seinen Perioden Blätter ausgestellt seien. Doch der „Mann, aus dem Volk, für den diese Ausstellung in erster Linie bestimmt zu sein scheint, wird [...] vor der oszillierenden Fülle dieser Künstlerpersönlichkeit ratlos dastehen, denn er kann nicht wissen, was ernst gemeint ist“, lautete sein Urteil.

Für die *Weltpresse* vom 23. März 1949 schrieb der Autor „nic“ eine Besprechung, die die vier vertretenen Künstler Pablo Picasso, Georges Braques, Juan Gris und Fernand Léger nacheinander abhandelte. Ähnlich der Ausstellung, die Picasso dem meisten Raum einräumte, tat dies auch der Kritiker. Er lobte die „Reichhaltigkeit“ der Schau, da sie „die erstaunliche Vielseitigkeit und Wandlungsfähigkeit Picassos“ veranschauliche. Im folgenden Text nannte er die jeweiligen Schaffensperioden in Picassos Œuvre, ohne jedoch näher auf diese einzugehen. Stattdessen äußerte er die Hoffnung, dass Picassos Frau Françoise „ihren Porträts nicht allzu ähnlich“ sehen würde und resümierte, dass „unter diesen überprimitiven und oft unverständlichen

Arbeiten“ auch faszinierende Werke zu finden seien. Welche das konkret wären, erklärte er nicht. Picassos kubistische Arbeit, „dieser Prozess der Analysierung, der geradezu einer Sezierung des natürlichen Baues gleichkommt, führt nicht selten zu Absurditäten, die auf den künstlerisch empfindenden Betrachter eine abstoßende Wirkung ausüben müssen“, urteilte er abschließend. Milder fiel die Kritik über die Werke Braques und Gris‘ aus, die er allgemein als interessant einstufte, „[...] während die abstrakten und völlig abstrusen farbigen Lithos von Léger neben den anderen Arbeiten unbedeutend erscheinen.“

Am 23. März 1950 widmete sich Jörg Lampe in *Die Presse* der kubistischen Ausstellung in der Albertina. Neben den Hauptvertretern des Kubismus Pablo Picasso, Georges Braques und Juan Gris würden auch Arbeiten von Fernand Léger ausgestellt werden. Am Beispiel einer frühen kubistischen Radierung von George Braques, umriss Lampe die Merkmale des Kubismus: „[...] die geistige Durchdringung des Räumlichen [...] [und die] Bestimmung der Flächen und der Körper von ihrer Grundstruktur her [...]“. Außerdem wurden ein Stillleben und farbige Lithografien von Braques, Lithografien von „gläsern-klar gezeichneten Porträtköpfen“ von Juan Gris und abstrakte Kompositionen von Léger erwähnt. Der Großteil des Textes aber war Pablo Picassos Schaffen und einer kunsthistorische Einordnung seiner Perioden gewidmet. Lampe charakterisierte jede Periode kurz, zum Beispiel „die ungewöhnlich zarte und differenzierte ‚rosa Periode‘“. Namentlich wurde kein einziges Werk angeführt. Der Kritiker stellte die Menge an Werken von Picasso fest (es waren 120 Blätter ausgestellt) und schloss daraufhin, dass „[...] ein jeder in dieser Fülle etwas finden sollte, was ihn anspricht und überzeugt.“ Abschließend beschäftigte er sich mit dem Ausstellungskonzept der Albertina und bemerkte, dass jedes einzelne Blatt genau beschriftet worden sei, weshalb es sich hierbei um eine „vorbildlich aufgebaute Lehrausstellung“ handle. Lampe äußerte die Hoffnung, dass diese Schau der Bereitschaft begegne, „[...] die Kunst eben als den Ausdruck einer Beschwörung von Geheimnis zu empfangen. Nur dann nämlich wird man diesen Klassikern des Kubismus gerecht.“

„C. Sch.“ titelte seine Ausstellungsbesprechung im *Kleinen Volksblatt* vom 24. März 1950 mit „‘Klassiker’ der modernen Kunst?“ und kritisierte darin nicht nur die laufende Schau im Palais Lobkowitz. „Es ist dies innerhalb kurzer Zeit die fünfte Manifestation der Moderne des Auslandes auf Wiener Boden, und man sollte doch endlich einse-

hen, daß [sic!] die fortwährenden Angriffe auf den ‚rückständigen‘ Kunstgeschmack des Wiener Publikums vergeblich sind [...].“ Die Wahl des Wortes „Klassiker“ für die gegenwärtig gezeigte Schau sei unpassend und fuhr fort: „unter Kunst will man hierzulande nicht verstanden haben, was das Destruktive des Geistes unserer Zeit, ins Krasse übersteigert, betont [...].“ Die präsentierten „Klassiker“ seien nur hauptsächlich „im negativen Sinne interessant“, dennoch rühme man die Ausstellung für ihre einmalige Übersicht von Pablo Picassos Schaffen. Doch das „internationale Getue“ um diesen Künstler sei nicht berechtigt. Überspitzt erklärte er, dass der „‘Rückständige‘ zu der Annahme [neige], daß [sic!] der Mann entweder selbst nicht weiß, was er will [...] oder bewußt [sic!] seiner sensationslüsternen Anhängerschaft Willkommenes predigt.“ Abschließend wiederholte „C. Sch.“ seine Kritik an den Ausstellungen moderner Kunst und konstatierte: „Diese [Werke] als Kunstwerke anzusprechen und ihre Autoren als ‚Klassiker‘ gelten zu lassen, überschreitet die Grenze normalen Empfindens.“

Am 25. März 1950 verfasste „I.e.“ in der Zeitung *Neues Österreich* eine Besprechung über die französischen Kubisten. Die Besuchenden würden sowohl Pablo Picassos Entwicklung durch die unterschiedlichen Schaffensperioden als auch die Anfänge des Kubismus kennenlernen. Im folgenden Text wurden Picassos künstlerische Entwicklungsstadien näher erläutert und in Verbindung mit biografischen Eckdaten abgehandelt. Als bedeutendstes Werk aus Picassos blauer Periode führte der Autor das „Mahl der Armen“ an, da es besonders sozialkritisch sei. Ab 1909 hätte Picasso immer abstrakter gearbeitet bis er 1933 den „vollkommene[n] Surrealismus“ erreicht habe. Mit der Aufzählung von „Guernica“, konstruktivistischen Porträts und „justinianischen Mosaiken“ und Tierdarstellungen endete der Textabschnitt über Picasso. Im Gegensatz zu Picasso sei Georges Braques ein „ruhig abwägender, statischer Geist“ gewesen, als Beispiele für diese Einschätzung führte der Autor das Stillleben „Helios“ und „Herz“ an. Während die Auseinandersetzung mit Picasso den größten Teil der Besprechung ausmachte und Braques immerhin noch ein Absatz gewidmet worden war, teilten sich Fernand Léger und Juan Gris einen Absatz. Von Léger wären „dekorative Farbenlithos“ ausgestellt, während von Gris abstrakte Kompositionen und „zarte Lithographien [sic!] aus früherer Zeit“, die „im Gegenständlichen wurzeln“ gezeigt würden. Damit war seine Kunstbesprechung zu Ende.

1950 markierte in den Auseinandersetzungen zwischen den radikalen Modernen und der medialen Öffentlichkeit eine weitere Zuspitzung. Jörg Lampe brach in *Die Presse* vom 28. Mai 1950 zu Beginn seiner Ausstellungsbesprechung über die **Wiener Secession** einleitend eine Lanze für die radikale Moderne. Die Debatte über moderne Kunst sei „[...] durch zum Teil ausgesprochen hinterhältige, unsachliche und verleumderische Praktiken in ein wenig erfreuliches Stadium eingetreten.“ Mit klaren Worten kritisierte er die stattfindenden Diffamierungen und jene, die „[...] ihre Interessen hinter erst jüngst vergangenen Moral-, Volks-, und Kulturschutzphrasen tarnten [...]“. Da sich diese „nicht ungefährliche, weil niveauverderbende Polemik“ auch gegen Professoren der Wiener Akademie der bildenden Künste gerichtet hatte, hätten die „Hauptangeklagten“ nun eine Schau in der Secession eröffnet. Der Kritik an dem Wiener Kunstbetrieb folgte eine Aufzählung der vertretenen Künstler: Andersen, Herbert Boeckl, Josef Dobrowsky, Elsner, Albert Paris Gütersloh, Sergius Pauser, Santifaller und Fritz Wotruba. Lampe beschrieb einige Werke kurz schlagwortartig. Andersen sei ein „kultivierter Maler“ und Elsners „Spanierin“ ein „lebendig gemaltes“ Bild, während er seinem „Abendmahl“ nur wenig abgewinnen konnte. Dobrowsky sei ein Virtuose der Farbe, Pauser hätte mit seinem Porträt „Prof. Welzenbacher“ sogar eines seiner stärksten Werke ausgestellt. In Albert Paris Güterslohs Werken stünde einer „[...] manchmal fast brutalen Nacktheit [...] die Verschleierung ins Märchenhafte gegenüber“. Realismus und Mystik würden bei ihm eine reizvolle Symbiose eingehen. All die genannten Künstler übertrumpfte jedoch Herbert Boeckl mit seinen Werken, die bereits 1946 in der Akademie der bildenden Künste in Wien zu sehen gewesen waren. Sie seien überwältigend, schrieb Lampe. Aus Mangel an Werken könne er Franz Santifallers⁵⁷⁴ Schaffen nicht beurteilen, aber Wotrubas „Komposition“ zeige deutlich,

„[...] daß [sic!] dieser Künstler die äußere Naturform durchaus beherrscht. Wenn er daher von ihr abweicht, um zur inneren und so zu göltigeren Formen vorzustoßen, so muß [sic!] das wohl aus einer tieferen Notwendigkeit heraus geschehen. Mag diese auch nicht jedem verständlich sein, so darf sie doch den Anspruch auf Achtung erheben, der die Voraussetzung jeder geistigen und künstlerischen Auseinandersetzung ist.“

⁵⁷⁴ Lutterotti, Otto von, Der Tiroler Bildhauer Franz Santifaller. 1894-1953, Innsbruck 1955

Im *Wiener Kurier* erschien bereits am 30. März 1950 eine kurze Besprechung von Siegfried Weyr über die Schau, in der vor allem das Malerische überwiege. Albert Paris Güterslohs Porträts hob er besonders hervor, vor allem jenes seiner Tochter und das des Rechtsanwaltes Fellerer. Das Können, das aus ihnen spreche sei „außerordentlich“, urteilte Weyr. Josef Dobrowskys Porträts zeugen wiederum von einer „psychologische[n] Hintergründigkeit“ und einer „seelische[n] Tiefe“, die einzigartig sei und auch seine Koloristik sei bemerkenswert. Sergius Pausers Porträts, namentlich erwähnte Weyr das Bild von Prof. Welzenbach und das einer „dekolletierten Dame“, würden durch ihre naturalistische Wirkung positiv auffallen, seine Landschaften und „Katastrophe“ seien aber „uneinheitlich“. An Herbert Boeckls Landschaftsdarstellungen gefiel dem Kritiker ihre farbliche Intensität, „sein rot schillernder Erzberg ist ein fesselndes Bild“, sein „Marienbild“ fand er hingegen „merkwürdig“. Abschließend erwähnte Weyr noch Robin C. Andersons Stillleben, Santifallers Porträtplastiken, dessen Christuskopf „eine Zierde für jede moderne Kirche“ wäre und lobte Fritz Wotrubas „weich-impressionistisch[en]“ weiblichen Akt.

Das *Kleine Volksblatt* veröffentlichte eine kurze Besprechung über die Secessionisten in seiner Ausgabe vom 4. Juni 1950, die eine knappe Abrechnung wurde. Besonders Fritz Wotruba schien der Autor „-g“ im Fokus seiner Kritik zu haben. Nach den „pamphletischen Ausfällen“ über die österreichische Kunst in seinem Buch, nahm der Kritiker an, dass „[...] die Secession in ihrer Frühjahrsausstellung mit hypermodernsten Arbeiten ihre ‚Fortschrittlichkeit‘ beweisen würde.“ Doch realiter wären nur ältere Werke zu sehen, von Wotruba sogar nur „ein unbedeutenderes Werk“. Albert Paris Gütersloh und Herbert Boeckl würden Arbeiten zeigen, die über zehn Jahre alt seien, ebenso präsentiere Josef Dobrowsky nur bereits Bekanntes. Neben den Plastiken von Santifaller, einem Ölgemälde von Franz Elsner und der „perspektivlose[n] Flächenmalerei“ Robin C. Andersens, erwähnte der Kritiker zuletzt das „sehr typische und sehr schöne“ Bild „Blick auf Paris“ von Sergius Pauser.

Für die *Weltpresse* vom 16. Juni 1950 schrieb „nic“ eine kurze Meldung unter dem Titel „Professoren stellen aus“. Er vermutete, dass die Werke aus unterschiedlichen Schaffensperioden der Künstler einen Überblick über ihre Entwicklung geben sollten. Albert Paris Gütersloh zeige „gelungene Porträts“, neben Bildern, in denen sich „sein Hang zu stärkerer Zergliederung offenbart“. Robin C. Andersens „stumpfe Farbenskala“ beeinträchtige die Wirkung seiner „etwas primitiven Stillleben“, während Franz

Elsner und Josef Dobrowsky den Kritiker zu überzeugen schienen und Dobrowskys Werke „Krug mit Früchten“ und „Junge Frau mit Krug“ namentlich erwähnt wurden. Herbert Boeckls „Marienaltar“ aus 1934 dominierte mit seiner Wirkung, den gesamten rechten Ausstellungsbereich und sei „fesselnd“, schrieb er. Sergius Pausers „Blick von Notre-Dame“ und Santifallers Plastiken, insbesondere der „edle, schmerzvolle Christuskopf“ wurden ebenfalls positiv hervorgehoben. Von Fritz Wotruba hingegen, sei nur „eine einzige roh ausgeführte Plastik“ zu sehen.

Am 17. Juni 1950 verfasste „l.e.“ eine kurze Besprechung über die Ausstellung der Akademieprofessoren in der Zeitung *Neues Österreich*. Eingangs erklärte der Autor, dass diese Schau „[...] alle jene Kritikerkaster ad absurdum [führe], die sich seit Wochen mit unsachlichen Argumenten bemühen, so etwas wie eine Vertrauenskrise in Bezug [sic!] auf die Ehrlichkeit moderner und modernster Kunstbestrebungen zu inszenieren.“ Sergius Pauser zeige neben seinen Porträts ein „berückend gemaltes“ Stadtbild von Paris „Blick auf Notre-Dame“ sowie ein „furchtbares Szenarium satanischer Zerstörungswut“ in „Katastrophe“. Von Albert Paris Gütersloh seien „seine spirituellen Bildnisse“, das sehr schöne Stillleben „Fruchtkorb“ und die atmosphärisch „genial[e]“ Montmartreskizze ausgestellt. Die Aufzählung der Maler vervollständigten Josef Dobrowsky, Franz Elsner, Robin C. Andersen und Herbert Boeckl mit seinen „kraftvollen Landschaften“. Der Kritiker bedauerte jedoch, dass von Santifaller nur drei Skulpturen und von Fritz Wotruba sogar nur ein Werk aus Muschelkalk zu sehen seien.

Unabhängig von den ausgewählten Ausstellungen, beschwor der Autor M. Klekowkin in der *Österreichischen Zeitung* vom 17. Mai 1950 das Ende der amerikanischen Kunst. Unter dem Titel „Die amerikanische Malerei in der Sackgasse“ erzählte er von seinen Reisen durch Amerika, auf denen er „kleine Bilder in schmutzig-grauen, rötlichen und violetten Tönen“ mit den Aufschriften „Komposition“ oder „Skulptur“ sah und erkannte dass „für dieses Konglomerat von abstrakten Formen und Gestalten andere Bezeichnungen kaum denkbar sind.“ Der Krieg würde in „einer höchst mythischen Auffassung“ dargestellt. Die ausgestellten amerikanischen Werke seien sinnlos und formalistisch abstrakt, was „[...] den Niedergang und Verfall der amerikanischen Kunst“ aufzeige. Er konstatierte,

„diese Kunst hat die Verbindung mit ihrem geistigen Nährboden, mit dem Volk und allem Volkstümlichen, gänzlich verloren. Unter den Arbeiten der modernen amerikanischen Maler habe ich nicht ein einziges Bild entdecken können, auf dem wenigstens ein winziges Stück des realen Lebens oder die Züge eines realen Menschen dargestellt wären. Diese Kunst bar jeder Tiefe und jedes Gedankengehaltes, erfüllt vom Grauen vor dem realen Leben, überrascht durch ihre geistige Armut [...]“

Einen Besuch im Museum für neue Kunst⁵⁷⁵ beschrieb er mit Abscheu: „Durchwandert man die Räume, so spürt man deutlich die Verderbtheit dieser geheimnisvollen und krankhaft-häßlichen [sic!] Gestalten, die auf der Leinwand abgebildet sind oder in Bronze gegossen auf ihren Sockeln stehen.“ Die Werke von Henry Moore seien „menschenfeindlich“ und „ohne jede Spur von geistigem Gehalt.“ Es folgte die Verschwörungstheorie, laut der es das Ziel der amerikanischen Kunst sei, unterstützt durch die Bourgeoisie, den Menschen zum „hirnlosen Roboter mit tierischer Stärke und dumpfer Ergebenheit“ zu machen. Aber das amerikanische Volk würde diese Kunst ablehnen, erklärte er, deswegen werde es „[...] den Imperialisten [nicht] gelingen, die arbeitenden Menschen in Amerika und in den unter seinem Einfluß [sic!] stehenden Ländern irrezuführen.“ Die *Österreichische Zeitung* hatte keine der ausgewählten Ausstellungen aus 1949 und 1950 behandelt, stattdessen widmete man sich allein sowjetischen Kunstschaaffenden. Die westliche Kunstwelt wurde ausgeblendet.

Zusammenfassung

Unter den Kunstbesprechungen aus 1950 finden sich weiterhin beinahe durchgängig Ausstellungskritiken. Nur Jörg Lampes Text in *Die Presse* skizziert kurz die Merkmale des Kubismus, wenn er die Ausstellung „Klassiker des Kubismus“ am 23. März bespricht. Lampe hatte davor jahrelang Kunstkritiken für die Monatszeitschrift *Der Turm* geschrieben und war einer der wenigen Kunstkritiker, die sich von der Form der Ausstellungskritik lösten. Im selben Text vom März 1950 beschäftigte aber auch er sich explizit mit der Ausstellung, indem er ihr pädagogisches Konzept lobte. Sein Text über die Wiener Secession ist hingegen eine reine Ausstellungskritik, abgesehen von den einleitenden Worten, in dem er einzelne ausgestellte Werke erwähnt.

⁵⁷⁵ Anm. M. Kleowkin gibt nicht konkret an, welches Museum er mit „Museum für neue Kunst“ meint, vielleicht das Museum für moderne Kunst (MOMA).

5. Conclusio

Bezugnehmend auf die einleitend gestellte Frage, ob es in der Wiener Tagespresse nach 1945 das Genre der Kunstkritik gab, lautet die Antwort eindeutig nein.

Für diese Arbeit fußte die Definition der Kunstkritik auf drei Aspekten: Die Kunstkritik beschäftigt sich mit zeitgenössischer Kunst, sie setzt sich mit dem Aspekt einer künstlerischen Entwicklung oder einem Œuvre auseinander und sie urteilt darüber.

Die ausgewählten Besprechungen handelten oft von Kunstwerken, die schon Jahrzehnte vor der Ausstellung entstanden waren, wie zum Beispiel in der Schau über Meister der modernen französischen Malerei 1947 oder in der Ausstellung über die „Klassiker des Kubismus“ 1949. Zeitgenössische Kunst zeigten hingegen die Schau des Pariser Salon d'Automne 1946 aus demselben Jahr, die Ausstellungen des Art Club, der österreichischen Surrealisten und teilweise der Wiener Secession. Allerdings kann nicht durchgehend belegt werden, inwieweit die Schauen zeitgenössischer Künstler wie zum Beispiel Oskar Laske, Gerhart Frankl und Herbert Boeckl, deren aktuelle Werke zeigten oder einen Überblick über ihr Schaffen boten. Nichtsdestotrotz ist die Beschäftigung mit manchen österreichischen Kunstschaaffenden in den Wiener Tageszeitungen vertreten. War dies der Fall wurde ihnen in den Kunstbesprechungen viel Platz eingeräumt. Sowohl für die alliierten Besatzungsmächte als auch für die neue österreichische Regierung war es von Interesse der österreichischen Bevölkerung nach Kriegsende neues Selbstbewusstsein einzupflanzen, indem man die Leistungen der Österreicher und Österreicherinnen im Kulturbetrieb hervorhob. Dabei wurden vor allem österreichische Traditionen in den Bereichen Musik und Theater betont, die bildende Kunst war im Vergleich dazu von geringerem Interesse. Mit Einsetzen des Kalten Krieges ab 1947 änderte sich jedoch die kulturpolitische Ausrichtung der Besatzungsmächte, insbesondere bei den USA und der UdSSR. Der *Wiener Kurier*, Presseorgan der amerikanischen Besatzer, widmete der russischen Ausstellung 1947 eine Meldung, ansonsten wurde im Kulturbereich wenig über die Kunstschaaffenden der UdSSR berichtet. Die *Österreichische Zeitung* setzte im Lauf der untersuchten Zeitspanne von 1945 bis 1950 vermehrt die eigenen russischen Künstler in Szene. Die Schau über sowjetische Malerei 1947 wurde ausführlich in vielen Artikeln besprochen, ab 1949 findet sich keine einzige Besprechung mehr zu den ausgewählten Ausstellungen. Stattdessen wurde über Künstler aus Russland berichtet, über Josef Stalin oder über Kunstschaaffende des Volkes, die vor hundert Jahren gestorben waren. Die Ignoranz der westlichen Kunst gipfelte 1950 in einem Artikel von M. Klekowkin, in dem er die amerikanische Kunst für gescheitert erklärte. Die französische Zeitung *Welt am Abend*, Jörg Lampe in *Die Presse* und manche Autoren der britischen *Welt* und *der Neuen Österreich* und des *Wiener Kurier* ur-

teilten über die zeitgenössische Kunst der Surrealisten und des Wiener Art Club zwar nicht immer positiv, aber sprachen diesen Kunstrichtungen eine Existenzberechtigung zu. Manchmal forderten sie von ihnen sogar mehr Experimentierfreudigkeit. Die Kritik an Herbert Boeckls Werken 1946 nahm ein anonymmer Autor der *Weltpresse* zum Anlass, um über dessen Zugang zur Kunst und den Aspekt des inneren Sehens in seinem Schaffen zu berichten. Er appellierte an die Lesenden sich auf Boeckls Œuvre einzulassen und kritisierte jene scharf, die sich nur oberflächlich mit seiner Kunst auseinandersetzen, indem sie sich zum Beispiel an seiner Farbwahl stoßen würden. Obwohl manche Kunstbesprechungen in den Wiener Tageszeitungen sich mit zeitgenössischen Entwicklungen beschäftigten und ein Urteil fällten – im *Kleinen Volksblatt* war das Urteil für die Surrealisten stets verheerend – entspricht keiner der dargestellten Texte der Definition von Kunstkritik, die dieser Arbeit zugrunde liegt. Denn alle Kritiker beschränkten sich, manche mehr, manche weniger, auf eine Aufzählung der vertretenen Kunstschaffenden und einer Auswahl der ausgestellten Werke. So sind ihre Texte endlose Reihen an Aufzählungen, ohne kunsthistorische Einordnung. Manchmal wurden zusätzlich der inhaltliche Bogen der Schau und die individuellen Themen in den gezeigten Werken der Kunstschaffenden benannt. Doch das ist Teil einer Ausstellungskritik.

Die Kunstkritik würde beispielsweise ein Werk einer Ausstellung oder eine Beobachtung daraus herannehmen, um davon ausgehend einen größeren Zusammenhang herzustellen. Dieser Zugang findet bei keiner der ausgewählten Kunstbesprechungen Anwendung. Genannte Werke wurden außerdem nicht beschrieben und abgesehen vom *Wiener Kurier* und der *Weltpresse* gab es in keiner Tageszeitung einzelne abgebildete Werke. Die Bildauswahl des *Wiener Kurier* war meistens jedoch keine Unterstützung des Textes, sondern diente, unabhängig vom Erscheinungstermin der Kunstbesprechung, ausschließlich als Element zur Layoutauflockerung in einem fremdem Kontext.

Im Bereich der österreichischen Kunsttheorie gab es seit Mitte der 1930er Jahre bis nach 1950 zwei prägenden Figuren. Den Kunsthistoriker und bekennenden Nationalsozialisten Hans Sedlmayr sowie den Geistlichen Otto Mauer. Ab der Mitte der 1950er Jahre entfernten sich ihre Positionen zusehends voneinander und Otto Mauer prägte die abstrakte österreichische Kunstszene mit seiner Galerie St. Stephan nachhaltig. Doch in den Jahren davor vertraten Sedlmayr und Mauer ähnliche The-

sen. Mauer war als junger Priester in der katholischen Neuland Bewegung gewesen, in der sich von Anfang an nationale Strömungen trafen. Betrachtet man seine frühen Texte aus 1935 und Anfang der 1940er Jahre werden die reaktionären Wurzeln evident. Sie spiegeln sich in seinen damaligen Äußerungen. Er ging vehement gegen jegliche gegenstandslose Malerei vor und verwendete in diesem Zusammenhang mehrmals den Begriff des „Entarteten“. Die Kunst war ein Verweis auf Gott und der Mensch ein nach dem Ebenbild Gottes geschaffenes Wesen. Das war ein essentieller Bestandteil der Kunst für Mauer. Gab sich der Mensch auf, gab er zwangsläufig auch Gott auf. Für Hans Sedlmayr stellte die fortschreitende Abstraktion in der Malerei eine Bewegung dar, die nicht mehr unter dem Begriff „Kunst“ lief. Die christliche Kunst hätte mit dem Verlust der Mitte – dem des Menschlichen aus der Kunst – aufgehört zu existieren. Anhand von zahlreichen Schriften wurden die jeweiligen Kunstauffassungen herausgearbeitet und durch Vergleiche gezeigt, dass Otto Mauer und Hans Sedlmayr bis in die 1950er Jahre ähnliche Thesen vertraten. Der künstlerische Diskurs war nach dem Zweiten Weltkrieg von den kunsttheologischen Ansichten dieser beiden Autoren tief geprägt. Durch die Miteinbeziehung der historischen Situation im Wiener Kunstbetrieb vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, der Kulturpolitik der Alliierten und der kunsttheoretischen Thesen, die jene Zeit definierten, sollte die Atmosphäre skizziert werden, in der die Kunstkritik in den Wiener Tageszeitungen von 1945 bis 1950 entstanden ist. Wien befand sich nach 1945 im Umbruch und war gleichzeitig von Kontinuität gekennzeichnet, auch im Kunstbetrieb. Wie die zeitgenössische Kunst dieser Zeit, musste sich auch die Kunstkritik erst von diesem System loslösen und selbstständig entwickeln. Von 1945 bis 1950 war diese Entwicklung noch in ihrem Anfangsstadium.

6. Literaturverzeichnis

Aurenhammer 2003

Aurenhammer, Hans H., Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945, Göttingen 2003

Baudelaire 1991

Baudelaire, Charles, Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, Intime Tagebücher, Henry Schumann (Hg.), Leipzig 1994

Baxandall 1990

Baxandall, Michael, Ursachen der Bilder, Berlin 1990

Bäumer 1999

Bäumer, Angelica, Otto Mauer und die Moderne Kunst, in: Böhler Bernhard A. (Hg.), Reflexionen – Otto Mauer. Entdecker und Förderer der österreichischen Avantgarde nach 1945 (Kat. Ausst. Erzbischöfliches Dom- und Diözesemuseum Wien 1999), Wien 1999, S. 42-46

Belting 1984

Belting, Hans, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1984

Boeckl 1993

Boeckl, Matthias, Otto Mauer als moderne Kunstfigur, in: Kairos. Die Sammlung Otto Mauer im Wiener Dommuseum, Wien/Passau 1993, S. 11-34

Boeckl 1996

Boeckl, Matthias, „Kulturation Österreich“. Bemerkungen zu ausgewählten Kunstereignissen 1934 bis 1948, in: Werkner, Patrick (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996, S. 32-42

Botz 1984

Botz, Gerhard, Von der Ersten zur Zweiten Republik: Kontinuität und Diskontinuität, in: Gerhard Botz, Karl R. Stadler und Josef Weidenholzer (Hg.), Perspektiven und Tendenzen in der Sozialpolitik. Oswin Martinke zum 60. Geburtstag. Wien 1984

Bourdieu 1990

Bourdieu, Pierre, Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches, Wien 1990

Bourdieu 1991

Bourdieu, Pierre, Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main 1991

Böhler 2003

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

Dresdner 2001

Dresdner, Albert, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, Amsterdam/Dresden 2001

Interview mit Gertrud Ettenberger 2010

Ettenberger, Gertrud, „Damals war Alpbach ja eine wesentlich von Studenten getragene Sache“ (Interview), in: Bonjour Autriche. Literatur und Kunst in Tirol und Vorarlberg 1945-1955, Sandra Unterweger, Roger Vorderegger u. Verena Zankl (Hg.), Innsbruck 2010, S. 219-245

Farda 1993

Farda, Constanze, Kunstkritiken in der österreichischen Tagespresse, Univ., Dipl.-Arb., Salzburg 1993

Fiedler 2007

Fiedler, Elisabeth, Die Kunst des Bundes Neuland, in: Albin Stranig & Neuland, Harald Scheicher (Hg.), München 2007, S. 29-52

Fleck 1981

Fleck, Robert, Über Kunst zu reden – Monsignore Otto Mauer, in: Monsignore Otto Mauer, Wien 1981, S. 44-48

Fleck 1982

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

Fleck 1995

Fleck, Robert, Die Moderne in Österreich nach dem Zerfall der Monarchie, in: Kunst in Österreich, Noemi Smolik und Robert Fleck (Hg.), Köln 1995, S. 18-22

Fleck 1996

Fleck, Robert, Kunst in einer Szene der Restauration. Die Rekonstruktion einer modernen Kunst in der österreichischen Nachkriegszeit, in: Kos, Wolfgang und Georg Rigele (Hg.), Inventur 44/45. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik, Wien 1996, S. 441-474

Fleck 1996 (2)

Fleck, Robert, Zur „Überwindung der Malerei“ in der Malerei und medialen Kunst in Österreich seit 1945, in: Werkner, Patrick (Hg.) Kunst in Österreich 1945-1955, Wien 1996, S. 106-116

Fleck 1999

Fleck, Robert, Otto Mauer als Kunstkritiker und Priester, in: Böhler Bernhard A. (Hg.), Reflexionen – Otto Mauer. Entdecker und Förderer der österreichischen Avantgarde nach 1945 (Kat.Ausst., Erzbischöfliches Dom- und Diözesemuseum Wien 1999), Wien 1999, S. 22-26

Foucault 1998

Foucault, Michel, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt am Main 1998

Gombrich 1993

Gombrich, Ernst, Kunst und Kritik, Stuttgart 1993

Greenberg 1948

Greenberg, Clement, The Decline of Cubism, in: The Partisan Review, Vol. 15, No. 3, März 1948

Habermas 1981

Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt am Main 1981

Hausjell 1986

Hausjell, Fritz, Entnazifizierung der Presse in Österreich, in: Sebastian Meissl, KlausDieter Mulley und Oliver Rathkolb (Hg.), Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945 – 1955. Symposium des Instituts für Wissenschaft und Kunst, Wien 1986, S. 171-202

Heiss 1998

Heiss, Gernot, Der Konsens und sein Preis. Zur Identitätskonstruktion in Österreich nach 1945, in: Gernot Heiss, Alena Mišková, Jiří Pešek und Oliver Rathkolb (Hg.), An der Bruchlinie. Österreich und die Tschechoslowakei nach 1945, Innsbruck/Wien 1998, S. 233-255

Heer 1946

Heer, Friedrich, Die Ausstellung Herbert Boeckl in der Akademie der Bildenden Künste, Wien. 7. April bis 19. Mai 1946, in: Wort und Wahrheit, 1. Jg, Wien 1946, S.141-144

Imdahl 1981

Imdahl, Max, Kunst-Kritik, in: Fischer, Heinz-Dietrich (Hg.), Kritik in Massenmedien. Objektive Kriterien oder subjektive Wertung, Köln/Lövenich 1983, S. 101-111

Löffler 1996

Löffler, Sigrid, Zum Beispiel Burg und Oper – zwei kulturimperialistische Großmythen, in: Kos, Wolfgang und Georg Rigele (Hg.), Inventur 44/45. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik, Wien 1996, S. 382-403

Lüddemann 2004

Lüddemann, Stefan, Kunstkritik als Kommunikation. Vom Richteramt zur Evaluationsagentur, Wiesbaden 2004

Matulik 2005

Matulik, Sigrid, Die Rezeption der internationalen Moderne in der Bildenden Kunst in Österreich 1945 bis 1955 und die Kulturpolitik der Alliierten. Univ., Phil. Dipl., Wien 2005

Mauer 1935

Mauer, Otto, Das künstlerische Schaffen in katholischer Schau, in: Neuland. Blätter jungkatholischer Erneuerung, Heft 5, Innsbruck/Wien/München 1935

Mauer 1935 (2)

Mauer, Otto, Das künstlerische Schaffen in katholischer Schau, in: Neuland. Blätter jungkatholischer Erneuerung, Heft 6, Innsbruck/Wien/München 1935

Mauer 1946

Mauer, Otto, Kunst und Christentum, Wien 1946

Mauer 1946 (2)

Mauer, Otto, Zur Metaphysik der Bildenden Kunst, in: Wort und Wahrheit , 1. Jg. 1946, S. 316-324

Mauer 1947

Mauer, Otto, Durchsicht, in: Boeckl. 17 Zeichnungen 51 Bilder, Wien 1947, S. 15-16

Mauer 1950

Mauer, Otto, Kunst als Exhibitionismus, in: Wort und Wahrheit, 5. Jg. 1950, S. 879-880

Mauer 1950 (2)

Mauer, Otto, Kirche und moderne Kunst, in: Die österreichische Furche, Nr. 33, 12. August 1950, S. 6

Milian 1998

Milian, Catherine, Kunst, Kunstkritik und „Kunstabetrachtung“ im Nationalsozialismus, unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich. Der Umgang der Wiener Journalisten vor und nach dem „Anschluß“ mit dem Verbot der feuilletonistischen Kunstkritik in Deutschland von 1936, Univ., Diss., Wien 1998

Nagler 1989

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

Ortega y Gasset 1925

Ortega y Gasset, José, Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst, in: Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst. Auswahl aus dem Werk, München 1964, S. 7-40

Orter 1998

Orter, Katja, „Patrioten – Wilde – Kurfürsten?“ Ein Beitrag zur Rekonstruktion von kulturellem Zeitgespräch am Beispiel der österreichischen Kunstkritik der 1950er bis 1990er Jahre, Univ., Phil., Diss., Wien 1998

Pippal 2010

Pippal, Martina, Soshana und die österreichische Moderne – Versuch einer Positionierung, in: Bäumer, Angelica und Amos Schueller (Hg.): Soshana. Leben und Werk, Wien/New York 2010

Porpaczy 1995

Porpaczy, Barbara, Von der Selbstdarstellung zum Kulturaustausch. Die französischen Kulturinstitute in Wien und Innsbruck, in: Angerer, Thomas und Jacques Le Rider (Hg.): Ein Frühling, dem kein Sommer folgte? Französisch-Österreichische Kulturtransfers seit 1945, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 119-136

Pregernig 1991

Pregernig, Andrea, Die bildende Kunst im Nationalsozialismus. Kunstabetrachtungen in der Wiener Ausgabe des „Völkischen Beobachters“ und in der Kunstzeitschrift „Kunst dem Volk“ 1938-1945, Univ., Diss., Wien 1991

Rathkolb 1996

Rathkolb, Oliver, Wie homogen war Österreich 1945? Innenpolitische Optionen, in: Kos, Wolfgang und Georg Rigele (Hg.), Inventur 44/45. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik, Wien 1996, S. 157-180

Reiss 1999

Reiss, Werner, Wort und Bild bei Otto Mauer, in: Böhler Bernhard A. (Hg.), Reflexionen – Otto Mauer. Entdecker und Förderer der österreichischen Avantgarde nach 1945 (Kat. Ausst., Erzbischöfliches Dom- und Diözesemuseum Wien 1999), Wien 1999, S. 39-42

Rombold 1983

Rombold, Günter, Zur Theologie der Kunst, in: Sammlung Otto Mauer. Zum zehnten Todestag, Wien 1983, S. 40-44

Rombold 1993

Rombold, Günter, Vorwort, in: Kairos. Die Sammlung Otto Mauer im Wiener Dommuseum; (Kat. Ausst., Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Wien 1993, Museum Moderner Kunst, Passau 1993-1994), Wien 1993, S. 7-8

Schmied 1974

Schmied, Wieland, Malerei nach 1945. In Deutschland, Österreich und der Schweiz, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1974

Schmidt 1987

Schmidt, Gerhard, Hans Sedlmayr. Nachruf. Wien 1987

Schwarz 1947

Schwarz Hans, Die Säkularisation der Hölle. Geschichte eines Kunst-Motivs als Indizienprozeß, in: Wort und Wahrheit, 2. Jg., 1947, S. 663-676

Sedlmayr 1955

Sedlmayr, Hans, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1955

Sedlmayr 1964

Sedlmayr, Hans, Tod des Lichtes, Salzburg 1964

Sedlmayr 1993

Sedlmayr, Hans, Die Entstehung der Kathedrale. Freiburg im Breisgau, Wien u.a. 1993

Stonor Saunders 2001

Stonor Saunders, Frances, Wer die Zeche zahlt... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg, Berlin 2001

Tschögl 1979

Tschögl, Rudolf, Tagespresse, Parteien und alliierte Besatzung. Grundzüge der Presseentwicklung in der unmittelbaren Nachkriegszeit 1945 – 1947, Univ., Diss., Wien 1979

Wagner 2009

Wagner, Manfred, Paradigmen und Strukturen in der österreichischen Kunstkritik seit 1945, in: Wagner, Manfred: Europäische Kulturgeschichte: gelebt, gedacht, vermittelt, Wien 2009

Wagnleitner 1991

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

Wladarsch 2002

Wladarsch, Katharina, Die Wiener Besatzungspresse. Univ., Phil. Dipl., Wien 2002

Zaunschirm 1975

Zaunschirm, Thomas, Systeme der Kunstgeschichte, Wien 1975

Zembylas 1997

Zembylas, Tasos, Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung, Wien 1997

Ausstellungskataloge

Kat. Ausst. Neue Galerie 1945

Klimt Schiele Kokoschka (Kat.Ausst., Neue Galerie, Wien 1945), Wien 1945

Kat. Ausst. Akademie der bildenden Künste 1945

Exposition d'oeuvres de la gravure française contemporaine (Kat.Ausst., Akademie der bildenden Künste, Wien 1945), Wien 1945

Kat. Ausst. Albertina 1946

Anna Spitzmüller (Hg.), Französische Phantastik, (Kat.Ausst. Albertina, Wien 1946), Wien 1946

Kat. Ausst. Kunstgewerbemuseum 1947

Sowjetische Malerei (Kat.Ausst., Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Kat. Ausst. Künstlerhaus 1947

Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat.Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Kat. Ausst. Albertina 1949

Amerikanische Meister des Aquarells (Kat.Ausst., Albertina, Wien 1949), Wien 1949

Kat. Ausst. Wiener Secession 1950

Internationale Art Club Ausstellung (Kat.Ausst., Wiener Secession, Wien 1950), Wien 1950

Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 2003

Laut Mythos Art Club – der Aufbruch nach 1945 (Kat.Ausst., Kunsthalle Krems 2003), Krems 2003

Online Ressourcen

Dommuseum 2015

Website des Dom- und Diözesanmuseum Wien,

<http://www.dommuseum.at/home.php?il=1&l=de>, besucht am 10.10.2015

Duden 2014 <http://www.duden.de/node/644685/revisions/1240273/view>,

besucht am 23.3.2013

Presseinformation des Dommuseums 2012

http://www.noeart.at/presse/PRTxt_Dommuseum.pdf, besucht am 10.10.2015

Zöchling 2009

Christa Zöchling, Ex-"Presse"-Chef im Dienste der CIA: Otto Schulmeister agierte für den Geheimdienst, in Profil, 18.4.2009

<http://www.profil.at/home/ex-presse-chef-dienste-cia-otto-schulmeister-geheimdienst-239634>, besucht am 25.10.2015

Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich

Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich, Österreichische Nationalbibliothek

http://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/R/Rochowanski_Leopold_Wolfgang.htm, besucht am 10.9.2015

Filmmaterial

Pippal 2013

Martina Pippal (Reg.), Interview mit Angelica Bäumer vom 29.6. 2013

Tageszeitungen

Die Presse, 4.10.1949

Die Presse, 23.3.1950

Die Presse, 28.5.1950

Kleines Volksblatt, 16.9.1945
Kleines Volksblatt, 24.10.1945
Kleines Volksblatt, 7.4.1946
Kleines Volksblatt, 12.4.1946
Kleines Volksblatt, 5.7.1946
Kleines Volksblatt, 12.7.1946
Kleines Volksblatt, 7.9.1946
Kleines Volksblatt, 12.2.1947
Kleines Volksblatt, 21.2.1947
Kleines Volksblatt, 7.3.1947
Kleines Volksblatt, 18.4.1947
Kleines Volksblatt, 26.4.1947
Kleines Volksblatt, 13.7.1947
Kleines Volksblatt, 26.3.1948
Kleines Volksblatt, 4.4.1948
Kleines Volksblatt, 6.5.1948
Kleines Volksblatt, 1.10.1949
Kleines Volksblatt, 24.3.1950
Kleines Volksblatt, 4.6.1950,
Neues Österreich, 14.10.1945
Neues Österreich, 27.10.1945
Neues Österreich, 9.12.1945
Neues Österreich, 12.4.1946
Neues Österreich, 21.4.1946
Neues Österreich, 5.7.1946
Neues Österreich, 11.7.1946
Neues Österreich, 14.7.1946
Neues Österreich, 8.9.1946
Neues Österreich, 13.2.1947
Neues Österreich, 26.2.1947
Neues Österreich, 23.4.1947
Neues Österreich, 24.6.1947
Neues Österreich, 31.3.1948
Neues Österreich, 11.4.1948

Neues Österreich, 23.5.1948
Neues Österreich, 2.10.1949
Neues Österreich, 25.3.1950
Neues Österreich, 17.6.1950
Österreichische Zeitung, 25.10.1945
Österreichische Zeitung, 13.12.1945
Österreichische Zeitung, 11.4.1946
Österreichische Zeitung, 18.4.1946
Österreichische Zeitung, 13.7.1946
Österreichische Zeitung, 11.9.1946
Österreichische Zeitung, 24.9.1946
Österreichische Zeitung, 29.9.1946
Österreichische Zeitung, 15.11.1946
Österreichische Zeitung, 14.12.1946
Österreichische Zeitung, 15.2.1947
Österreichische Zeitung, 28.2.1947
Österreichische Zeitung, 7.3.1947
Österreichische Zeitung, 12.3.1947
Österreichische Zeitung, 13.3.1947
Österreichische Zeitung, 25.3.1947
Österreichische Zeitung, 24.6.1947
Österreichische Zeitung, 29.7.1947
Österreichische Zeitung, 13.2.1948
Österreichische Zeitung, 2.4.1948
Österreichische Zeitung, 9.4.1948
Österreichische Zeitung, 12.5.1948
Österreichische Zeitung, 17.5.1950
Welt am Abend, 1.10.1946
Welt am Abend, 4.10.1946
Welt am Abend, 13.11.1946
Welt am Abend, 21.11.1946
Welt am Abend, 6.12.1946
Welt am Abend, 8.2.1947
Welt am Abend 11.2.1947

Welt am Abend, 13.2.1947
Welt am Abend, 21.2.1947
Welt am Abend, 4.3.1947
Welt am Abend, 20.3.1948
Welt am Abend, 27.3.1948
Welt am Abend, 7.4.1948
Welt am Abend, 7.5.1948
Welt am Abend, 24.6.1948
Weltpresse, 2.11.1945
Weltpresse, 12.4.1946
Weltpresse, 10.5.1946
Weltpresse, 6.9.1946
Weltpresse, 8.9.1946
Weltpresse, 17.10.1946
Weltpresse, 4.11.1946
Weltpresse, 3.12.1946
Weltpresse, 7.2.1947
Weltpresse, 11.2.1947
Weltpresse, 14.2.1947
Weltpresse, 21.2.1947
Weltpresse, 15.4.1947
Weltpresse, 21.6.1947
Weltpresse, 4.7.1947
Weltpresse, 17.3.1948
Weltpresse, 5.5.1948
Weltpresse, 4.10.1949
Weltpresse, 23.3.1950
Weltpresse, 16.6.1950
Wiener Kurier, 15.9.1945
Wiener Kurier, 20.10.1945
Wiener Kurier, 19.11.1945
Wiener Kurier, 10.12.1945
Wiener Kurier, 13.12.1945
Wiener Kurier, 8.4.1946

Wiener Kurier, 13.4.1946
Wiener Kurier, 1.7.1946
Wiener Kurier, 8.7.1946
Wiener Kurier, 11.7.1946
Wiener Kurier, 5.11.1946
Wiener Kurier, 12.11.1946
Wiener Kurier, 27.11.1946
Wiener Kurier, 8.2.1947
Wiener Kurier, 11.2.1947
Wiener Kurier, 21.2.1947
Wiener Kurier, 5.3.1947
Wiener Kurier, 28.6.1947
Wiener Kurier, 18.3.1948
Wiener Kurier, 30.3.1948
Wiener Kurier, 9.4.1948
Wiener Kurier, 7.5.1948
Wiener Kurier, 1.10.1949
Wiener Kurier, 3.10.1949
Wiener Kurier, 23.3.1950
Wiener Kurier, 30.3.1950

7. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1. Die österreichische Furche, Nr. 33,
12. August 1950, S. 6

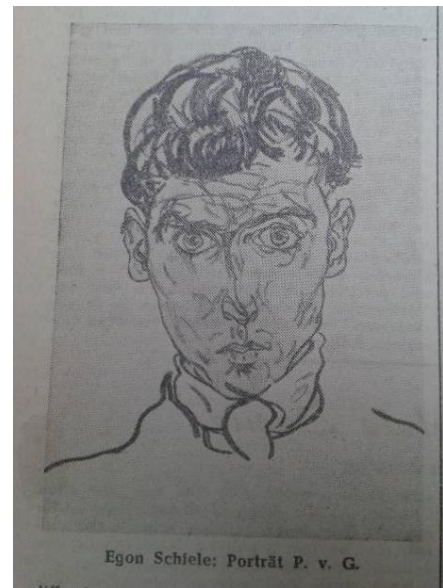


Abb. 2. Egon Schiele,
Abb. 2 Porträt P.v.G., Abdruck
im Wiener Kurier



Abb. 3. Henri Matisse, Mädchenkopf,
Abdruck im Wiener Kurier

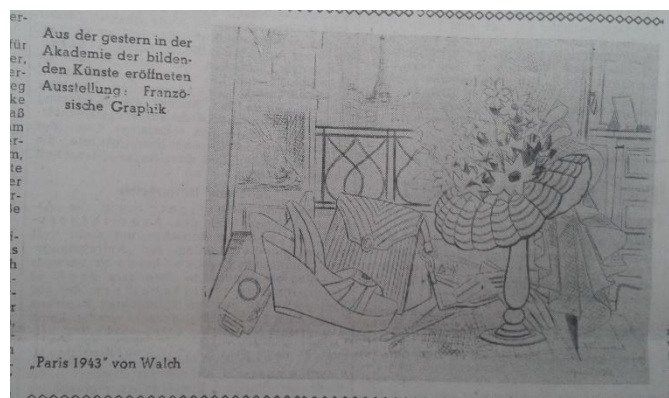


Abb. 4. Charles Walch, Paris 1943, Ab-
druck im Wiener Kurier



Abb. 5. Jacques Bellange, Frauen am Grabe Christi, 1602-1616, 43,8 x 28,8 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 6. Jacques Bellange, Marter der heiligen Lucia, 1595-1616, 46,1 x 34,8 cm, Privatsammlung, Paris



Abb. 7. Jacques Bellange, Kampf zweier Lumpen, 1595-1616, 31 x 21,1 cm, Yale University Art Gallery, New Haven



Abb. 8. Jean Duvet, König von Einhorn verfolgt, 1540-1551, 23,6 x 39 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 9. Grégoire Huret,
Christus erscheint den Aposteln



Abb. 10. Grégoire Huret, Triumph Richelieus



Abb. 11. Jean Lepautre, Vase



Abb. 12. Jean Lepautre, Vulkan, Venus und
Mars



Abb. 13. Jacques Bellange,
Radlerung eines Mädchens, Abdruck im
Wiener Kurier



Abb. 14. Jean Lepautre
Kostümentwurf einer
Bacchantin, Abdruck im
Wiener Kurier



Abb. 15. Erdgeschoss, Kunstgewerbemuseum



Abb. 16. Erdgeschoss, Kunstgewerbemuseum



Abb. 17. Erdgeschoss, Kunstgewerbemuseum



Abb. 18. Erdgeschoss, Kunstgewerbemuseum



Abb. 19. Erdgeschoss, Kunstgewerbemuseum



Abb. 20. Erdgeschoss, Kunstgewerbemuseum



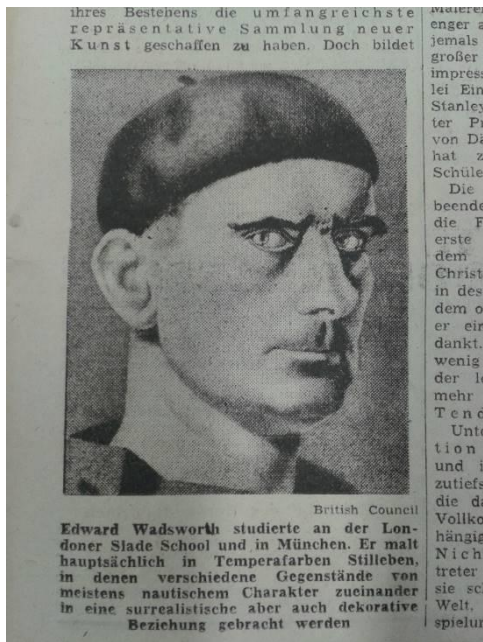
Abb. 21. 1. Stock, Kunstgewerbemuseum



Abb. 22. 1. Stock, Kunstgewerbemuseum



Abb. 23. 1. Stock, Kunstgewerbemuseum



Abdruck in der Weltpresse

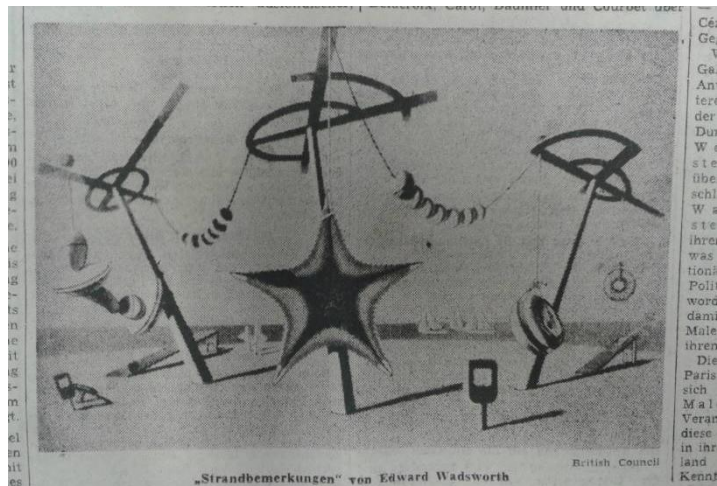


Abb. 25. Edward Wadsworth, Strandbemerkungen, Abdruck in der Weltpresse

Abb. 24. Porträt von Edward Wadsworth,

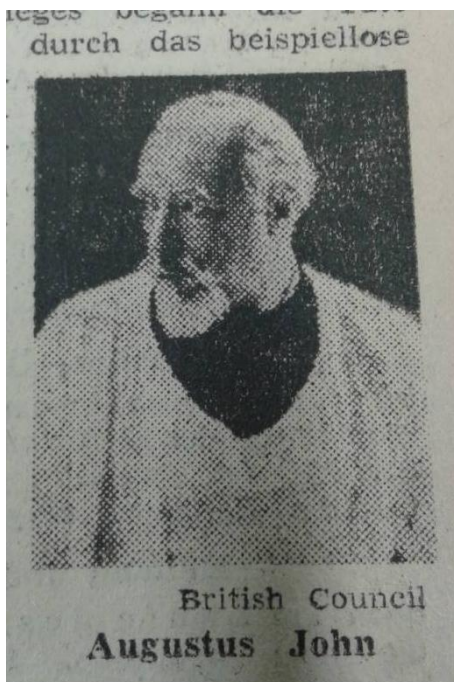


Abb. 26. Augustus John, Abdruck in der Weltpresse



Abb. 27. Tate Gallery, Abdruck in der Weltpresse



Abb. 28. Ethel Walker, Damenporträt,
Abdruck im Wiener Kurier



Abb. 29. Eric Ravellious, Abdruck im
Wiener Kurier



Abb. 30. Oskar Gawell, Kauft Blumen,
Abdruck im Wiener Kurier



Abb. 31. Oskar Laske, Vor den Museen,
Abdruck im Wiener Kurier

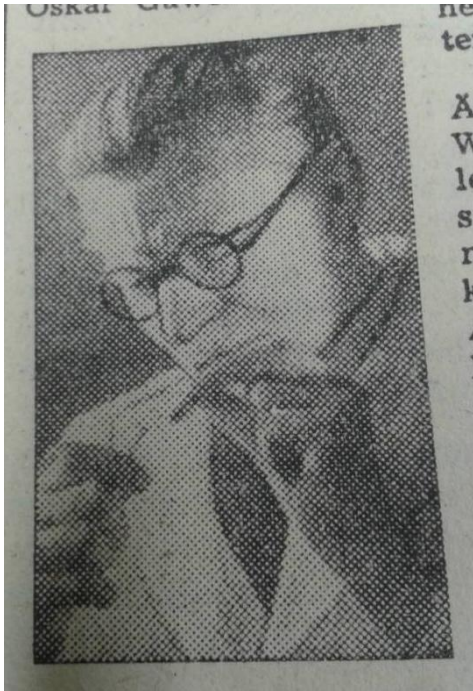


Abb. 32. Oskar Gawell,
Abdruck im Wiener Kurier



Abb. 33. Édouard Manet, Bierkellnerin in
Reichshofen, 1878/79, National Gallery,
London



Abb. 34. Auguste Renoir,
Bildnis von Berthe Morisot und ihrer Tochter,
1894, Privatbesitz



Ab. 35. Henri Toulouse-Lautrec,
Die taube Berta (Justine Dieuhl), 1890
74 x 58 cm, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 36. Pablo Picasso,
Gitarrenspieler



Abb. 37. Georges Braques, Komposition



Abb. 38. Henri Matisse, Dekorative Figur vor
geblumtem Hintergrund, 1925/26,
Centre George Pompidou, Paris



Abb. 39. Suzanne Valadon, Blumen-
strauß, Abdruck im
Wiener Kurier



Abb. 40. Claude Monet, Argenteuil im Schnee, 1875



Abb. 41. Vincent van Gogh, Das Zimmer in Arles, 1888, Van Gogh Museum, Amsterdam



Abb. 42. Vincent van Gogh, Der junge Roulain, 1888, Museum Folkwang, Essen



Abb. 43. Georges Rouault, Homo homini lupus, 1944-1948, Centre George Pompidou, Paris

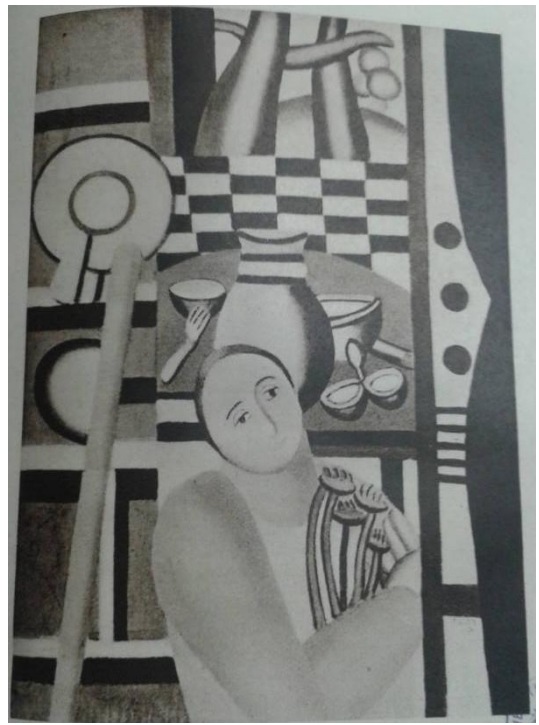


Abb. 44. Fernand Léger, Frau in der Küche



Abb. 45. Marie Laurencin, Frau mit Fächer

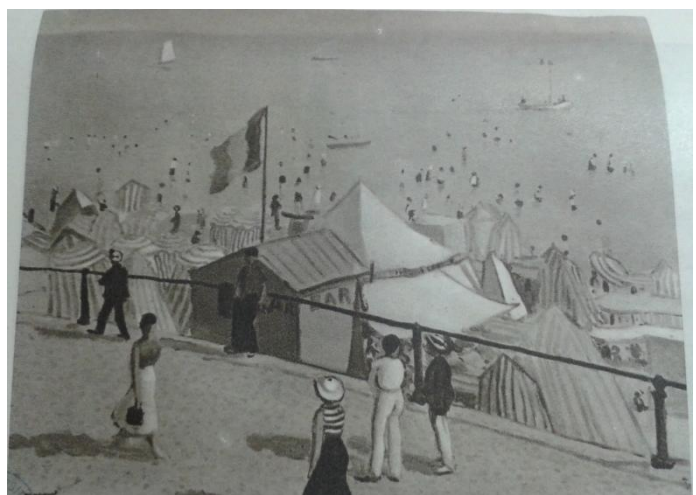


Abb. 46. Albert Marquet, Sommer

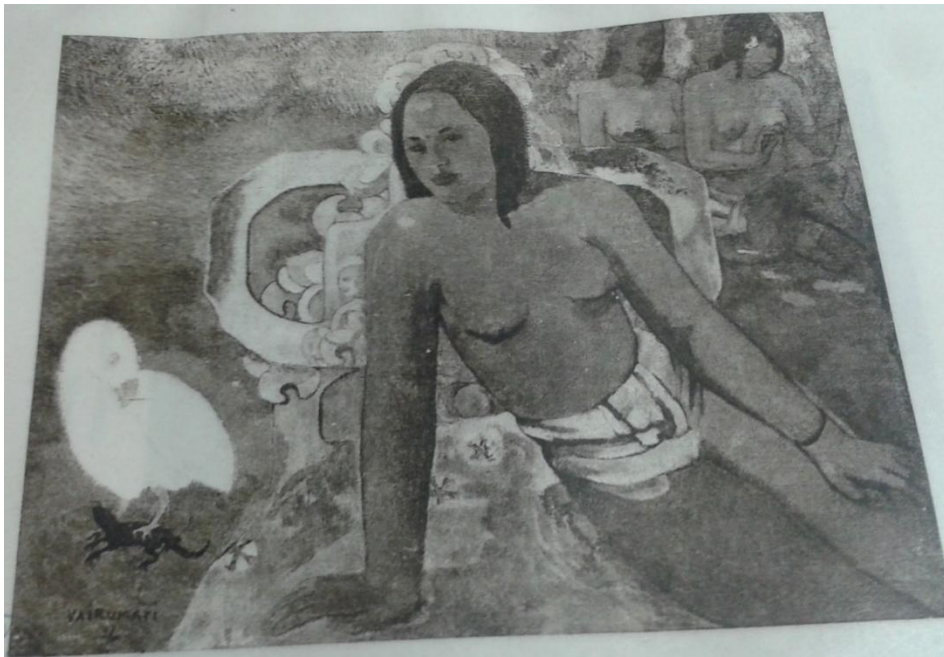


Abb. 47. Paul Gauguin, Vairumati (Tahiti), 1897, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 48. Paul Gauguin, Stilleben, 1889, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 49. Marc Chagall, Die Verlobten

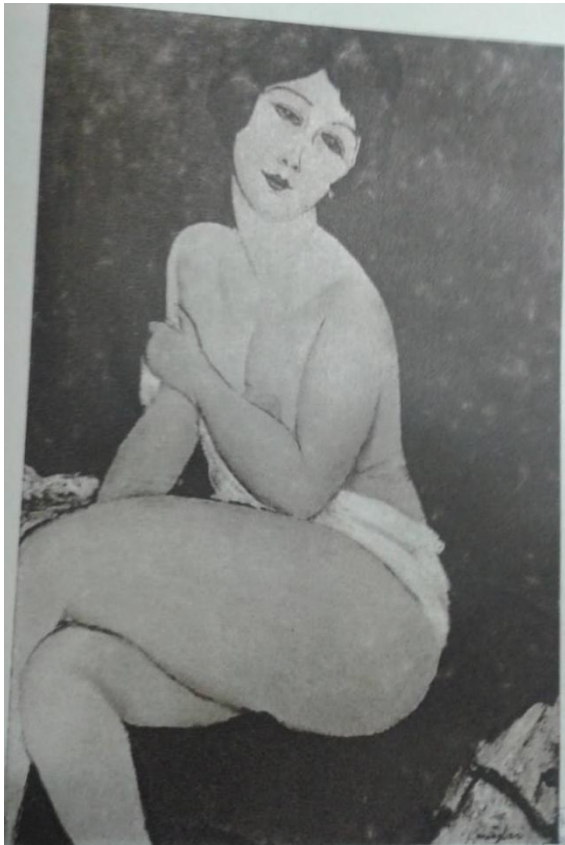


Abb. 50. Amedeo Modigliani, Akt



Abb. 51. Giorgio de Chirico,
Der Turm, 1913, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen

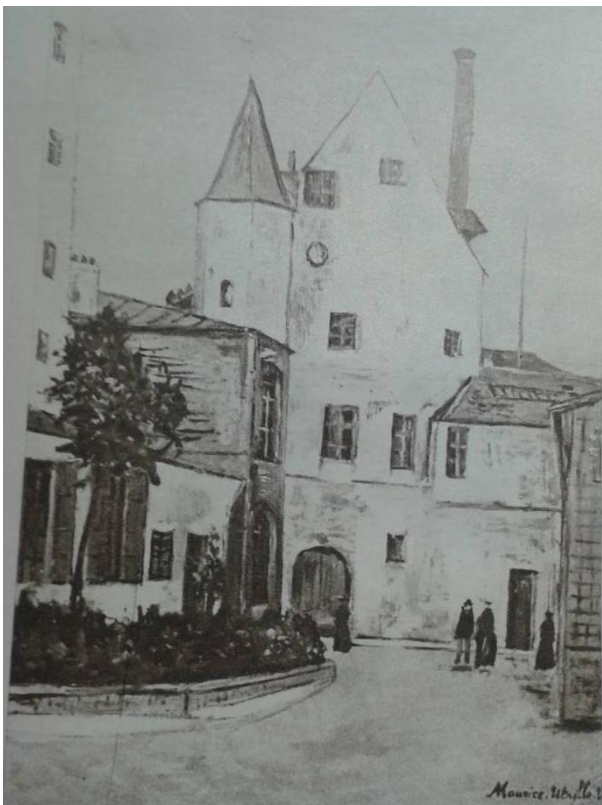


Abb. 52. Maurice Utrillo, Schloß der Königin Blanche



Abb. 53. Sergej Gerassimow, Fest in der Kolchoswirtschaft



Abb. 54. Alexander Gerassimow, Taras Bulba



Abb. 55. Arkadij Plastow,
Ein deutscher Flieger kam vorbei, 1947

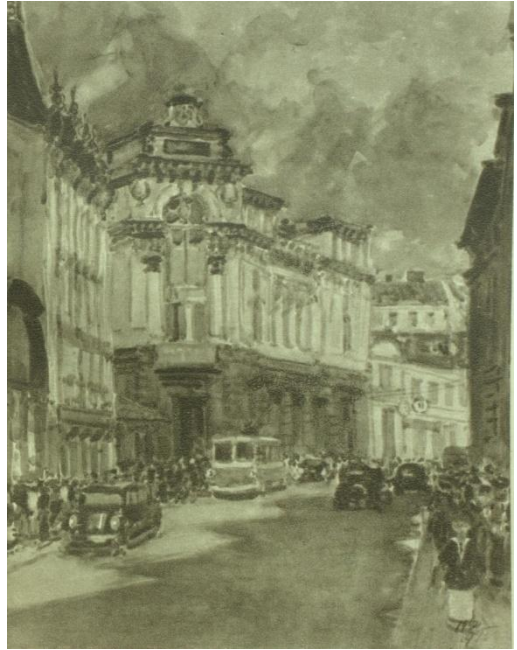


Abb. 56. Alexander Gerassimow,
Moskau

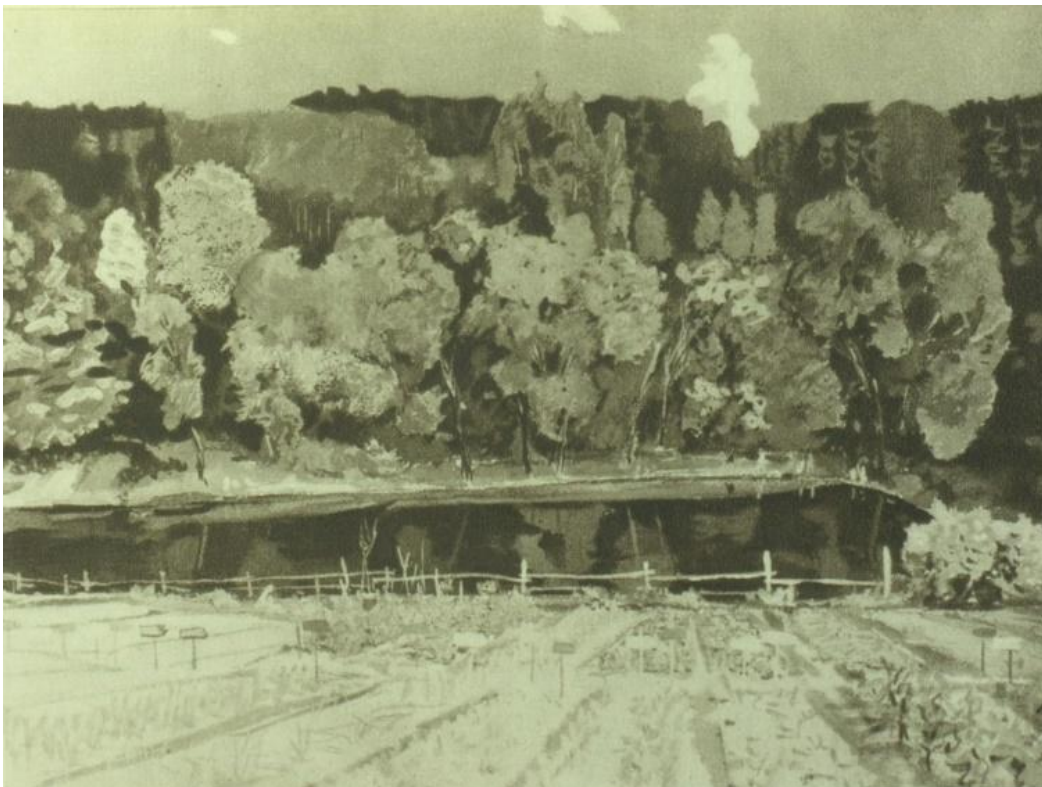


Abb. 57. Alexander Deneika, Teich am Abend

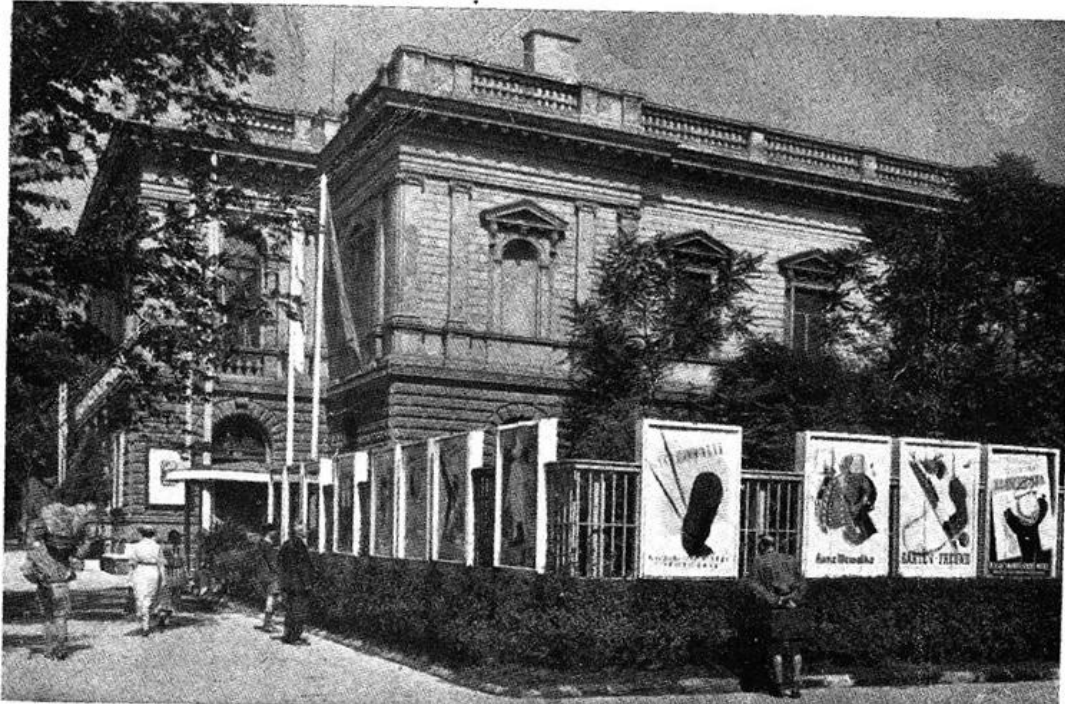


Abb. 58. Die „Galerie der Straße“ anlässlich der Ersten großen Österreichischen Kunstausstellung im Wiener Künstlerhaus, 1947



Abb. 59. Josef Dobrowsky, Bildnis Mde. E.M.



Abb. 60., Wilhelm Kaufmann, Ruhende



Abb. 61. Oskar Gawell, Allerseelen

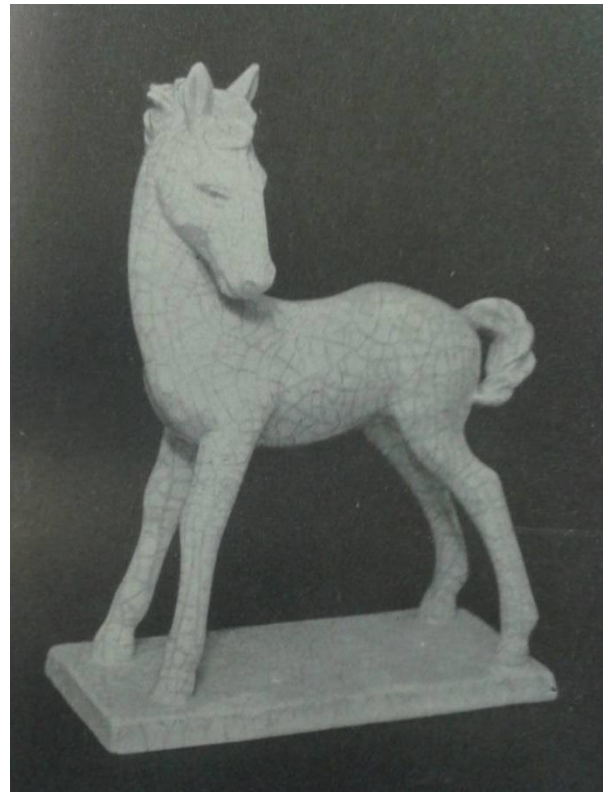


Abb. 62. Michael Powolny, Fohlen

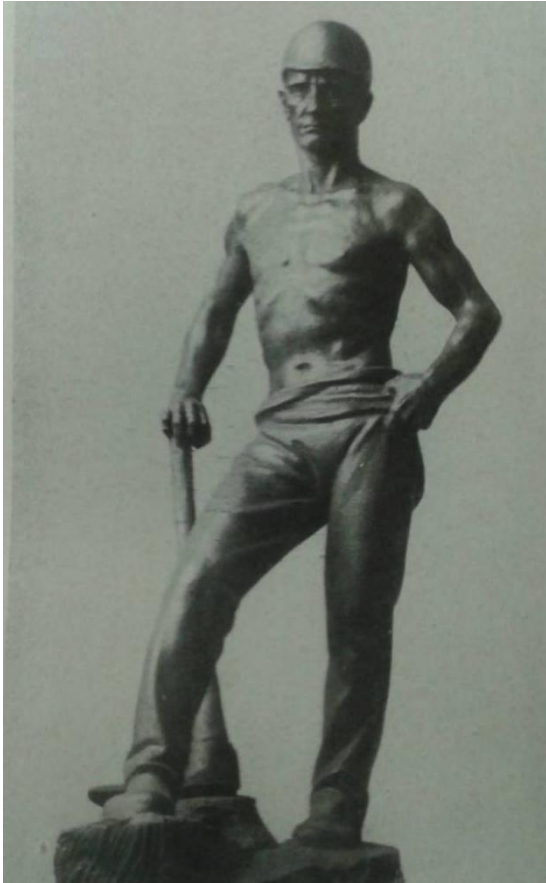


Abb. 63. Karl Stemolak, Bergmann



Abb. 64 Karl Mader, Menschen



Abb. 65. Sergius Pauser,
Schauspieler Leopold Rudolf, um 1947



Abb. 66. Maximilian Florian,
Das Modell

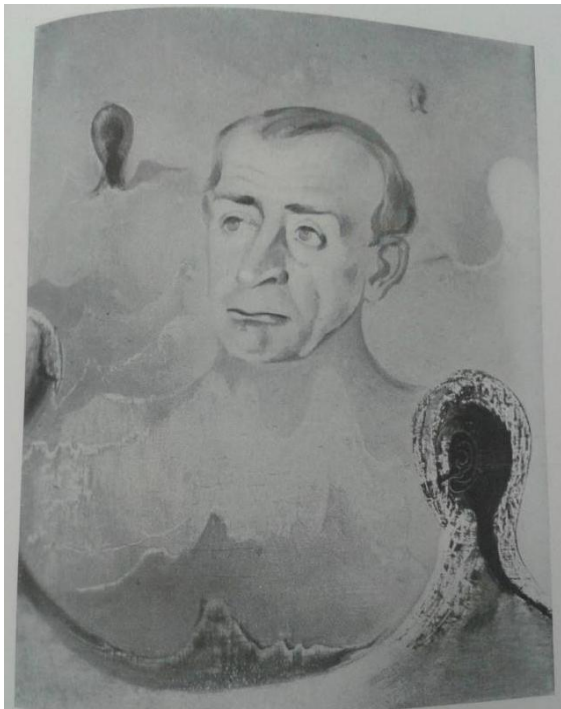


Abb. 67 Edgar Jené, Porträt A. P. Gütersloh, 1946, Historisches Museum der Stadt Wien

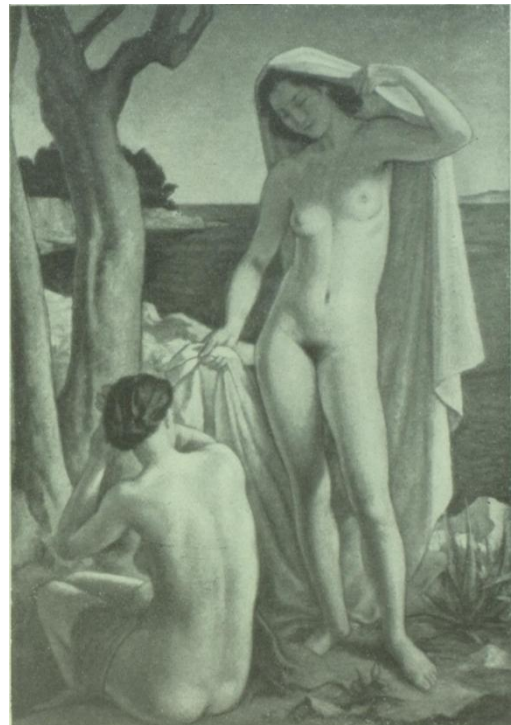


Abb. 68. Max Neuböck, Frauen am Meer

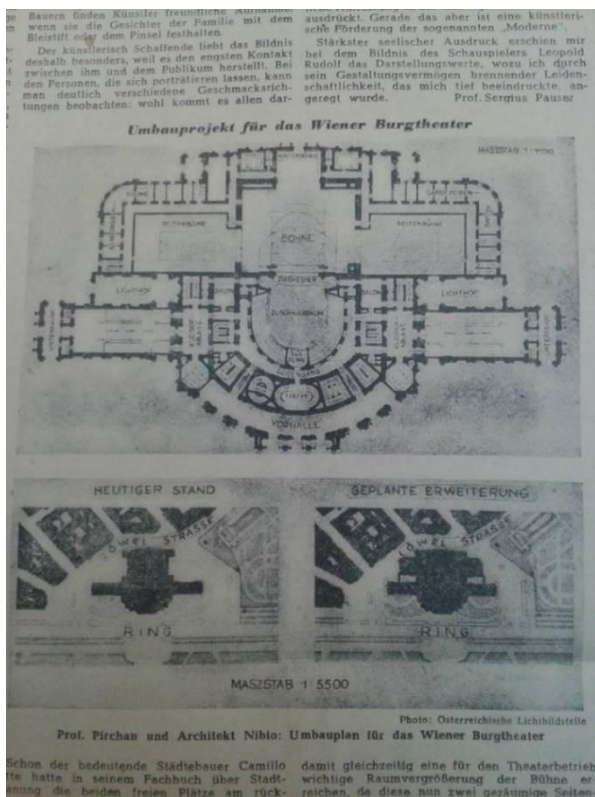


Abb. 69 Emil Nibio und Emil Pirchan, Umbauprojekt für das Wiener Burgtheater, Abdruck, im Wiener Kurier



Abb. 70. Otto Prutscher, Hausaltar und Uhr, Abdruck im Wiener Kurier



Abb. 71. Franz Elsner,
Totentanz

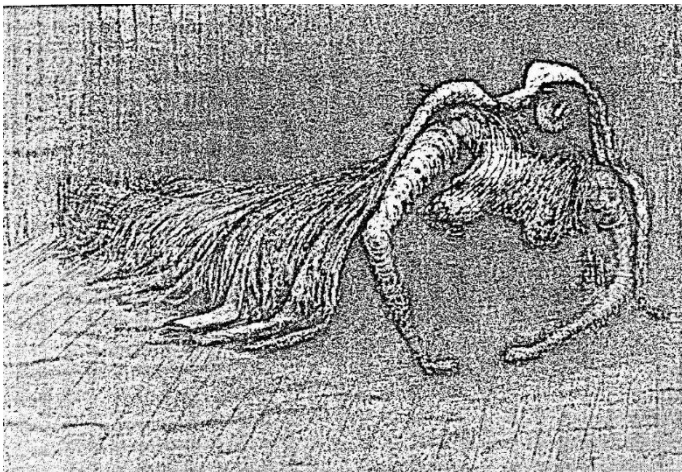


Abb. 72. Henry Moore,
Im Luftschutzraum

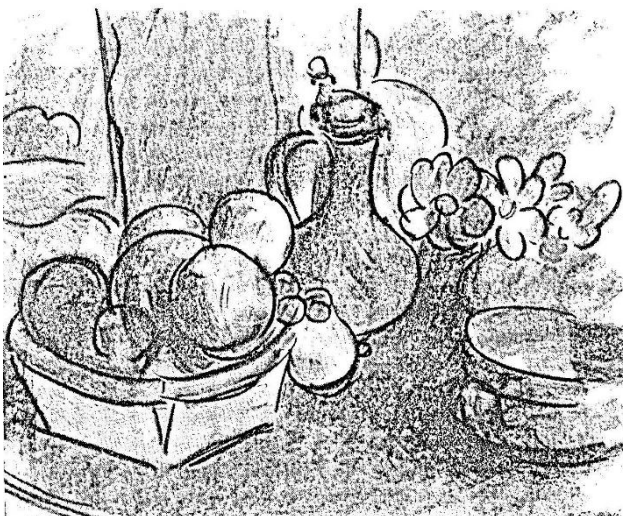


Abb. 73. Matthew Smith, Blauer Krug
mit Äpfeln

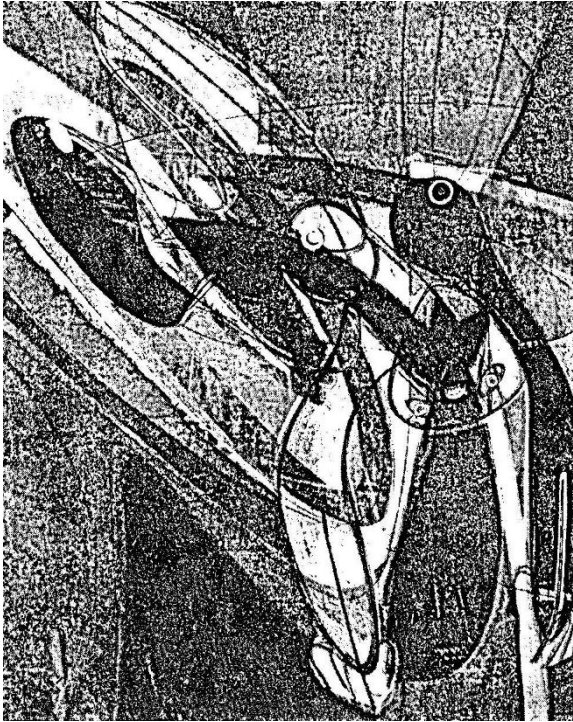


Abb. 74. Stanley W. Hayters,
Fallende Figur



Abb. 75. Graham Sutherland, Pal-
menblätter

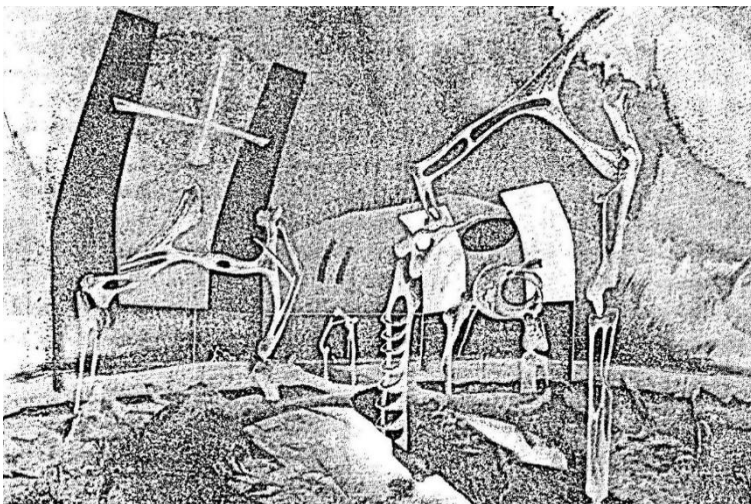


Abb. 76. John Tunnard, Südpolarquadrille



Abb. 77. Augustus John
Frau mit Federhut

8. Abbildungsnachweis

Abb. 1 Catharina Felke

Abb. 2 Catharina Felke

Abb. 3 Catharina Felke

Abb. 4 Catharina Felke

Abb. 5 Anna Spitzmüller (Hg.), Französische Phantastik, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 1946), Wien 1946, S. 39

Abb. 6 Anna Spitzmüller (Hg.), Französische Phantastik, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 1946), Wien 1946, S.41

Abb. 7 Anna Spitzmüller (Hg.), Französische Phantastik, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 1946), Wien 1946, S.43

Abb. 8 Anna Spitzmüller (Hg.), Französische Phantastik, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 1946), Wien 1946, S. 23

Abb. 9 Anna Spitzmüller (Hg.), Französische Phantastik, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 1946), Wien 1946, S. 45

Abb. 10 Anna Spitzmüller (Hg.), Französische Phantastik, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 1946), Wien 1946, S. 49

Abb. 11 Anna Spitzmüller (Hg.), Französische Phantastik, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 1946), Wien 1946, S. 47

Abb. 12 Anna Spitzmüller (Hg.), Französische Phantastik, (Kat. Ausst. Albertina, Wien 1946), Wien 1946, S. 51

Abb. 13 Catharina Felke

Abb. 14 Catharina Felke

Abb. 15 250 artistes du Salon d'Automne. Paris in Wien, (Kat. Ausst., Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Abb. 16 250 artistes du Salon d'Automne. Paris in Wien, (Kat. Ausst.,
Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Abb. 17 250 artistes du Salon d'Automne. Paris in Wien, (Kat. Ausst.,
Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Abb. 18 250 artistes du Salon d'Automne. Paris in Wien, (Kat. Ausst.,
Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Abb. 19 250 artistes du Salon d'Automne. Paris in Wien, (Kat. Ausst.,
Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Abb. 20 250 artistes du Salon d'Automne. Paris in Wien, (Kat. Ausst.,
Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Abb. 21 250 artistes du Salon d'Automne. Paris in Wien, (Kat. Ausst.,
Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Abb. 22 250 artistes du Salon d'Automne. Paris in Wien, (Kat. Ausst.,
Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Abb. 23 250 artistes du Salon d'Automne. Paris in Wien, (Kat. Ausst.,
Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Abb. 24 Catharina Felke

Abb. 25 Catharina Felke

Abb. 26 Catharina Felke

Abb. 27 Catharina Felke

Abb. 28 Catharina Felke

Abb. 29 Catharina Felke

Abb. 30 Catharina Felke

Abb. 31 Catharina Felke

Abb. 32 Catharina Felke

Abb. 33 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 34 Catharina Felke

Abb. 35 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 36 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 37 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 38 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 39 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 40 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 41 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 42 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 43 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 44 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 45 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 46 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 47 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 48 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 49 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 50 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 51 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 52 Meister der modernen französischen Malerei, (Kat. Ausst.
Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 53 Sowjetische Malerei (Kat. Ausst., Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien
1947

Abb. 54 Sowjetische Malerei (Kat. Ausst., Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien
1947

Abb. 55 Sowjetische Malerei (Kat. Ausst., Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien
1947

Abb. 56 Sowjetische Malerei (Kat. Ausst., Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien
1947

Abb. 57 Sowjetische Malerei (Kat. Ausst., Kunstgewerbemuseum, Wien 1947), Wien
1947

Abb. 58 Aichelburg, Wladimir: Das Wiener Künstlerhaus 1861-1986. 125 Jahre in Bilddokumenten, Wien 1986, S. 131

Abb. 59 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 60 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 61 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 62 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 63 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 64 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 65 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 66 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 67 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 68 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 69 Erste große österreichische Kunstaussstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 70 Erste große österreichische Kunstausstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 71 Erste große österreichische Kunstausstellung (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1947), Wien 1947

Abb. 72 Amerikanische Meister des Aquarells (Kat. Ausst., Albertina, Wien 1949), Wien 1949

Abb. 73 Amerikanische Meister des Aquarells (Kat. Ausst., Albertina, Wien 1949), Wien 1949

Abb. 74 Amerikanische Meister des Aquarells (Kat. Ausst., Albertina, Wien 1949), Wien 1949

Abb. 75 Amerikanische Meister des Aquarells (Kat. Ausst., Albertina, Wien 1949), Wien 1949

Abb. 76 Amerikanische Meister des Aquarells (Kat. Ausst., Albertina, Wien 1949), Wien 1949

Abb. 77 Amerikanische Meister des Aquarells (Kat. Ausst., Albertina, Wien 1949), Wien 1949

9. Abstract

In der vorliegenden Arbeit soll anhand von ausgewählten Artikeln ein Überblick über die Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst in den Wiener Tageszeitungen nach Ende des Zweiten Weltkrieges gegeben werden. Dafür werden die theoretischen Positionen in der österreichischen Kunstgeschichte der 1930er bis Ende der 1940er Jahre hinterfragt und analysiert. Maßgeblich für die Kunstinterpretationen dieser Zeit waren die Thesen von Hans Sedlmayr und Otto Mauer, ihre Abhandlungen machen ein Kernstück dieser Arbeit aus. Zusätzlich wird gezeigt, welche Ansichten die Journalisten und Journalistinnen der Wiener Tagespresse in ihren Kunstkritiken vertraten. Ihre Bewertungen bestimmter Kunstrichtungen beeinflussten nachhaltig die Stimmung innerhalb der Bevölkerung. Ein Spezifikum der Kunstpolitik nach 1945 ist die Instrumentalisierung der Kunst zur Einflussnahme für politische Ideologien. Während die Sowjetunion getreu ihres faschistischen Systems den Realismus in der Kunst preiste, verdammt sie jegliche gegenstandslose Malerei. Mit Einsetzen des Kalten Krieges ab 1947 entstanden parallel zu den zwei gegensätzlichen Wertesystemen West-Ost zwei einander entgegengesetzte Kunstsysteme: abstrakte Kunst (USA) und sozialistischer Realismus (UdSSR). Die damit einhergehende unterschiedliche Bewertung von Kunst wird auch in den Besprechungen deutlich.

Neben einer theoretischen und zeitgeschichtlichen Untersuchung, werden zusätzlich die historischen Vorbedingungen berücksichtigt, um ein möglichst realistisches Bild der Kunstszene in Wien nach 1945 zu skizzieren. Eine Begriffserläuterung des Wortes „Kunstkritik“ wird schließlich die Frage beantworten, ob es in den Wiener Tageszeitungen nach 1945 das Genre der „Kunstkritik“ gab.