

**DAS IST ÖSTERREICH!**



# **DAS IST ÖSTERREICH!**

Bildstrategien und Raumkonzepte 1914–1938

Christoph Bertsch (Hrsg.)

GEBR. MANN VERLAG

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

**DAS IST ÖSTERREICH!**  
**BILDSTRATEGIEN UND RAUMKONZEPTE 1914 – 1938**

20. Juni bis 11. Oktober 2015

vorarlberg museum, Bregenz  
 Direktor: Andreas Rudigier

Eine Ausstellung in Kooperation mit der Universität Innsbruck, Institut für Kunstgeschichte

vorarlberg museum Schriften 13  
 Institut für Kunstgeschichte Universität Innsbruck, Ausstellungskatalog 28

**AUSSTELLUNG**

Wissenschaftliche Gesamtleitung/Kurator der Ausstellung: Christoph Bertsch, Institut für Kunstgeschichte Universität Innsbruck  
 Projektleitung: Ute Pfanner, Registratur: Magdalena Häusle-Hagmann, Johanna Kreis, Leitung Ausstellungsmanagement: Theresia Anwander, Ausstellungsarchitektur: Elisabeth Haid, Josef Schröck, Wien, Lichtgestaltung: atelier deLuxe, Silvi Hoidis, Daniel Zerlang, Aufbau und Technik: Rainer Wilde, Gerald Nicolussi, Neven Baric, Mathias Garnitschnig, Dietmar Pfanner, Lukas Piskernik, Konservierung-Restaurierung: Natalie Ellwanger, Franziska Bergmann, Veranstaltungen und Kommunikation: Manfred Welte, Fabienne Rüt, Sarah Frei, Vermittlung: Heike Vogel, Anja Rhomberg, Fatih Özcelik, Teamleitung Besucherservice: Isolde Troy, Simone Mangold, Sekretariat: Traude Pregetter, Margit Stabodin

**KATALOG**

Herausgeber: Christoph Bertsch, Autoren: Christoph Bertsch, Rosanna Dematté, Andrea Fink, Peter Melichar, Karin Moser, Ute Pfanner, Xenia Ressos  
 Autoren der Katalogtexte: Ingrid Adamer, Christoph Aegerter, Nicole Bergamo, Christoph Bertsch, Cornelia Blösl, Stephanie Brandauer, Katja Brunn, Andrea Fink, Anna Fliri, Lara Fritz, Verena Gstir, Magdalena Häusle-Hagmann, Silvia Kamelger, Thekla Kischko, Johanna Kreis, Lukas Lechner, Jannine Luggauer, Bernhard Mertelseder, Sybille Karin Moser-Ernst, Xenia Ressos, Hanna Ruschitzka, Sabine Schöser, Andreas Staudacher, Eva Tasser, Magdalena Venier, Martina Winder, Angelika Wöß, Maria Zelger, Bildredaktion: Magdalena Häusle-Hagmann, Leitung vorarlberg museum Publikationen: Eva Fichtner, Lektorat: Gebr. Mann Verlag, Berlin, Grafik und Satz: Maria Markt, marille bild+text, Innsbruck, Lithografie: Fitz Feingrafik, Lustenau, Papier: LuxoArt, Druck und Bindung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Köthen

© 2015 Vorarlberger Kulturhäuser-Betriebsgesellschaft mbH, vorarlberg museum und Autoren  
 Vorarlberger Kulturhäuser-Betriebsgesellschaft mbH, Kornmarktstraße 6, 6900 Bregenz, Österreich

© für die Abbildungen: siehe Bild- und Fotonachweis S. 398  
 Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten. Die Einholung der Bildrechte für den Aufsatzteil lag bei den Autorinnen und Autoren.

Cover: Arnold Schönberg, Koalitionsschach, Arnold Schönberg Center, Wien © Belmont Music Publishers/Bildrecht, Wien, 2015. Rückseite Cover: Hans Fritz, Würfelbühne, Theatermuseum, Foto: © KHM-Museumsverband. Rudolf Wacker, Japanisches Püppchen und Mohn, vorarlberg museum. Rudolf Koppitz, Im Schoße der Natur, Besitzer/Foto: © Courtesy Galerie Johannes Faber. Detailansichten: S. 2: Herbert Bayer, Selbstbildnis, 1932, LENTOS Kunstmuseum Linz © Bildrecht, Wien, 2015. S. 8: Erika Giovanna Klien, Lokomotive, 1925, Besitzer/Foto: Courtesy Sammlung Papst. S. 54 Trude Fleischmann, Mila Cirul, 1925, Wien Museum. S. 64: Friedrich Kiesler, Raumstadt, 1925 © 2015 Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung. S. 78: Filmstill Stadt ohne Juden, A 1924, Filmarchiv Austria. S. 88: Oskar Kokoschka, Selbstbildnis als Entarteter Künstler, 1937, National Gallery of Scotland © Fondation Oskar Kokoschka/Bildrecht, Wien, 2015. S. 96: Adolf Dietrich, Pfeffervogel, 1927, Besitzer/Foto: Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz © Bildrecht, Wien, 2015. S. 106: Rudolf Charles v. Ripper, Ecce homo, 1937, Privatbesitz. S. 120: Dani Gal, Wie aus der Ferne, 2013, Filmstill, Courtesy of the artist and Freymond-Guth Fine Arts, Zurich © Dani Gal.

\* Bilder, die nicht in der Ausstellung gezeigt werden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gebr. Mann Verlag Berlin  
 ISBN 978-3-7861-2732-1



Hausponsor  
 vorarlberg museum



vorarlberg museum  
 6900 Bregenz, Österreich  
[www.vorarlbergmuseum.at](http://www.vorarlbergmuseum.at)

GEBR. MANN VERLAG

10713 Berlin, Deutschland  
[www.reimer-mann-verlag.de](http://www.reimer-mann-verlag.de)

# INHALT

<b>6</b>	<b>ANDREAS RUDIGIER</b> , Vorwort
<b>7</b>	<b>KLAUS EISTERER</b> , Vorwort
<b>8</b>	<b>CHRISTOPH BERTSCH</b> , Das ist Österreich! Die visuelle Kommunikation im politischen Kontext der Ersten Republik
<b>54</b>	<b>XENIA RESSOS</b> , Österreich im Kontrast. Fotografie zwischen künstlerischer Avantgarde und politischer Funktion
<b>64</b>	<b>ROSANNA DEMATTÉ</b> , Dynamik des Raumes. Skulptur, Architektur- und Bühnenkonzepte
<b>78</b>	<b>KARIN MOSER</b> , Film in der Zwischenkriegszeit. Populäre Massenkultur zwischen Tradition, Ideologie, Propaganda und Moderne
<b>88</b>	<b>PETER MELICHAR</b> , Entfremdung zwischen Kunst und Volk? Intellektuelle über Kunst und Künstler in der Zwischenkriegszeit
<b>96</b>	<b>UTE PFANNER</b> , Die Künstlervereinigung „Der Kreis“. Maler und Bildhauer am Bodensee. Ein überregionales Netzwerk
<b>106</b>	<b>XENIA RESSOS</b> , Écrasez l’Infâme! – Zerstört die Ruchlosigkeit! Das grafische Hauptwerk des Rudolf Charles von Ripper
<b>120</b>	<b>ANDREA FINK</b> , „Das Vergessenwollen verlängert das Exil“. Zwischenkriegszeit und aktuelle Kunst: Dani Gal, FLATZ, Peter Weibel
<b>127</b>	<b>KATALOG: FOTOARCHIVE ZUM ERSTEN WELTKRIEG</b> Mit Textbeiträgen von Christoph Bertsch, Johanna Kreis, Bernhard Mertelseder
<b>137</b>	<b>KATALOG: KUNST DER JAHRE ZWISCHEN DEN KRIEGEN</b> Mit Textbeiträgen von Ingrid Adamer, Christoph Aegerter, Nicole Bergamo, Christoph Bertsch, Cornelia Blösl, Stephanie Brandauer, Katja Brunn, Andrea Fink, Anna Fliri, Lara Fritz, Verena Gstir, Magdalena Häusle-Hagmann, Silvia Kamelger, Thekla Kischko, Lukas Lechner, Jannine Luggauer, Sybille Karin Moser-Ernst, Xenia Ressos, Hanna Ruschitzka, Sabine Schöser, Andreas Staudacher, Eva Tasser, Magdalena Venier, Martina Winder, Angelika Wöß, Maria Zelger
<b>390</b>	Bibliografie
<b>393</b>	Autoren
<b>394</b>	Namensregister
<b>397</b>	Leihgeber   Dank
<b>398</b>	Abbildungsnachweis   Bildrechte
<b>399</b>	Impressum

## VORWORT

Das *vorarlberg museum* behauptet in einem einführenden Text im Foyer des Museums, dass es seinen Besucherinnen und Besuchern nicht die Geschichte Vorarlbergs zeigen könne. Und nun dieser Ausstellungstitel „Das ist Österreich!“ Ein Widerspruch? Nein, diese Ausstellung und die begleitende Publikation fügen den vielen Geschichten und den im *vorarlberg museum* gezeigten Facetten aus der kulturellen Geschichte und Gegenwart des Landes eine weitere hinzu. Und was für eine!

Das Thema „Bildstrategien und Raumkonzepte 1914–1938“ greift ein Kapitel auf, das nicht zuletzt durch die Arbeit Rudolf Wackers und seiner namhaften Zeitgenossen schon aus Vorarlberger Sicht manch Spannendes zu erzählen weiß. Dem aus Vorarlberg stammenden Kurator Christoph Bertsch verdanken wir wiederum aufgrund seiner jahrzehntelangen, überregionalen Beschäftigung mit dieser Epoche einen österreichweiten Bezug, wie er in dieser Form bislang noch nicht präsentiert worden ist.

Das Museum profitiert dabei in besonderem Maße von der Kooperation mit der Universität Innsbruck, wo unter der Leitung von Christoph Bertsch schon seit vielen Jahren die Kunst in Österreich zwischen den Weltkriegen erforscht, gelehrt, publiziert und ausgestellt wird. In letzterem Fall denke man nur an die erfolgreichen Sonderausstellungen etwa in Palermo, Florenz, Pisa oder in Innsbruck selbst.

Und nun ist Bregenz der Ort einer Gesamtschau, was uns vom *vorarlberg museum* besonders freut. Wir sind Christoph Bertsch und allen Beteiligten sehr verbunden. Dies gilt im Besonderen für Elisabeth Haid und Josef Schröck, für Maria Markt/Grafikbüro Marille, den Gebr. Mann Verlag, die Autorinnen und Autoren der Katalogtexte und für die vielen tollen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im eigenen Haus. Vielfach vergessene Bilder zu Gewalt, Krieg und sozialem Elend stehen im Mittelpunkt und sind nicht nur Dokumente einer fernen Zeit, sondern besitzen – leider, sind wir geneigt zu sagen – auch höchste Aktualität. Der Avantgarde jener Jahre in Österreich wird hier ebenfalls ein bedeutender Platz eingeräumt. Ein anderer wichtiger Aspekt, auf den es an dieser Stelle hinzuweisen gilt, ist der Umstand, dass in dieser Kooperation Forschung, Lehre und Präsentation in durchaus bewährter Form verbunden werden und damit auch die junge Generation von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern aktiv am Projekt partizipieren kann. Eine aus Sicht des *vorarlberg museums* höchst willkommene Vorgangsweise.

Andreas Rudigier

Direktor *vorarlberg museum*

## VORWORT

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“, so Paul Klee, ein Zeitgenosse der in dieser Ausstellung gezeigten Künstler.

Aufgabe der Geschichtswissenschaft, mithin auch der Kunstgeschichte ist es, Altes, Vergessenes, Marginalisiertes, durch eingeschliffene Traditionen Verstelltes, nie ins Bewusstsein Gedrungenes zu heben, zu analysieren und in seiner Bedeutung für die Gesellschaft vorzustellen. Im Sichtbar-Machen begegnen sich Kunst und Historie; beide sind in dieser Aufgabe eminent politisch. Dies zeigt sich auch in dieser von Univ.-Prof. Dr. Christoph Bertsch kuratierten Ausstellung.

Seit Jahren beschäftigen sich ForscherInnen des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck mit den Werken der österreichischen Zwischenkriegszeit. Zu diesem Bereich sind Diplomarbeiten und Dissertationen entstanden, wurden zahlreiche Bücher publiziert und herausragende Ausstellungen in Österreich und Italien organisiert. In übergreifenden Forschungsplattformen und DoktorandInnenkollegs der Philosophisch-Historischen Fakultät haben Fragen der Bildstrategien, Themen von Politik, Kommunikation und Ästhetik einen großen Stellenwert – alles auch wesentliche Aspekte des vorliegenden Bandes. Kunsthistorische Lehre verbindet Forschung mit kuratorischer Praxis, deshalb haben auch Studierende die Ausstellungsobjekte wissenschaftlich bearbeitet und ihre Ergebnisse in Kurztexten festgehalten.

Christoph Bertsch kann mit dieser Präsentation also an eine lange Tradition anknüpfen, u. a. an ein Projekt von 1995, einen Bildband zu *Krieg – Aufruhr – Revolution. Bilder zur Ersten Republik in Österreich* (gemeinsam mit Markus Neuwirth). 20 Jahre später versucht diese Ausstellung im *vorarlberg museum* eine Gesamtschau: Oft vergessene Bilder zu Gewalt, Elend und Krieg sind zentral, die Bedeutung der Avantgarde in Österreich erscheint dadurch in einem neuen Licht.

Der vorliegende Band 28 der Reihe der Ausstellungskataloge des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck erscheint in Kooperation mit der Schriftenreihe des *vorarlberg museums* in Bregenz. Dafür sowie für die produktive Zusammenarbeit sei an dieser Stelle dem Direktor des Museums, Dr. Andreas Rudigier, besonders gedankt.

Klaus Eisterer

Dekan Philosophisch-Historische Fakultät, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck





„Der wichtigste Vorgang, der sich innerhalb der Masse abspielt, ist die Entladung. Vorher besteht die Masse eigentlich nicht, die Entladung macht sie erst wirklich aus.“

ELIAS CANETTI, *MASSE UND MACHT*

## DAS IST ÖSTERREICH!

Die visuelle Kommunikation im politischen Kontext der Ersten Republik

Christoph Bertsch

### 1. ZUM KONZEPT DER AUSSTELLUNG. DIE VERLETZUNG DES BILDES

Die Geschichte Österreichs in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen ist von politischen Auseinandersetzungen, wirtschaftlichen und sozialen Krisen, Gewalt auf der Straße, bürgerkriegsähnlichen Unruhen, Repressalien, politischen Umstürzen bis hin zur Aufgabe des eigenen Staates und dessen Okkupation durch Hitler-Deutschland geprägt. Diese wenigen Jahre der österreichischen Vergangenheit erscheinen heute wie ein Paradoxon der Gegensätze, kommen einer ständigen Selbstverletzung gleich oder wie Manès Sperber es formuliert: „Das Ende nimmt kein Ende“.<sup>1</sup> Eindimensionale Betrachtungen und parteipolitische Sichtweisen dieser Zeit führen zu keinem Erfolg. Die bis heute andauernde historische Debatte um die Person von Engelbert Dollfuß und dessen Fotografie im Parlamentsklub der Österreichischen Volkspartei belegt dies augenscheinlich. Zu vielschichtig sind die politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Aspekte, zu mehrdeutig sind die daraus resultierenden Interpretationen, um schnelle Antworten zu finden. Verbunden ist diese Entwicklung mit oft radikalen

Einschnitten in die persönliche Biografie des Einzelnen, mit grundlegenden seelischen und psychischen Erschütterungen. Betrachtet man diese beiden Jahrzehnte als eine Einheit, erkennen wir politisch und kulturell eine Geschichte der Brüche, Neuerungen und Rückschritte, verbunden mit einem für Österreich dramatischen kulturellen Exodus. Niederlage und Tod sind zentrale Konstanten dieser Jahre. Angesiedelt zwischen Schmerz, Weltflucht und einer revolutionären Aufbruchstimmung entsteht ein höchst ambivalentes geistesgeschichtliches Klima, geprägt von Rückzug, Ausweglosigkeit, Opportunismus und innerer Emigration. In der Aufarbeitung der künstlerischen Situation ist eine Unterscheidung selbst dieser wenigen Jahre dringend angezeigt. Fehltritte sind ansonsten nicht zu verhindern. Viele der bis heute merkwürdig negativen Urteile der österreichischen Kunstgeschichte über die Zwischenkriegszeit scheinen sich an den 1930er Jahren zu orientieren und die künstlerischen Leistungen und Konzepte der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg zu ignorieren. Zu viel wird unter den Tisch gekehrt oder merkwürdig indifferent marginalisiert. Zudem wird die grundlegende Veränderung in der Struktur des künstlerischen Gestaltens

nach 1900 außer Acht gelassen.<sup>2</sup> Was in Publikationen aus den 1960er Jahren aufgrund der fehlenden wissenschaftlichen Aufarbeitung noch als erklärbar erscheint, muss heute wohl als schlichtes Fehlurteil betrachtet werden. So sieht Ernst Köller<sup>3</sup> eine allgemeine Versumpfung der österreichischen Kunst, Kristian Sotriffer<sup>4</sup> noch 1978 die österreichische Kunst im internationalen Konzert jener Zeit ohne Bedeutung. Peter Weiermair<sup>5</sup> vermisst Werke zur politischen Situation, Wolfgang Drechsler<sup>6</sup> jene zur Arbeitswelt. Und Klaus Albrecht Schröder<sup>7</sup> erkennt die Werke von Rudolf Wacker fern jeder politischen Stellungnahme als Beispiel für die politische Enthaltensamkeit der Künstler dieser Zeit. Wirklich problematisch wird diese Betrachtungsweise einer künstlerischen Entwicklung vor allem in sogenannten Standardwerken wie der Kunstgeschichte Österreichs im 20. Jahrhundert, herausgegeben von Wieland Schmid (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien).<sup>8</sup> Ein ähnlicher Ansatz zur künstlerischen Situation der Zwischenkriegszeit dominiert auch im Katalogbuch zur bislang letzten wichtigen historischen und kulturhistorischen Ausstellung über die Jahre zwischen den Kriegen „Kampf um die Stadt“, wo in den Kapiteln zur Kunst in der Tradition früherer Generationen in Bezug auf die künstlerischen Werke der Zwischenkriegszeit von einer starken Tendenz zur Verharmlosung die Rede ist<sup>9</sup>, um dann zu postulieren, dass die österreichische Malerei jener Jahre weich und formal wie inhaltlich verschwommen, unauffällig und unspektakulär wirkt. „Kämpferisches ist kaum zu erkennen“<sup>10</sup>, Österreich wird künstlerische Peripherie, so der Untertitel zum Kapitel über die Kunstentwicklung.<sup>11</sup> Dass dem nicht so ist, wird in unserer Ausstellung (nochmals) versucht zu zeigen. Die Gründe für diese fragwürdige Argumentation und die damit verbundene Methodik der Kunstgeschichtsschreibung sollen an anderer Stelle näher untersucht werden.

Schon zur Mitte des 19. Jahrhunderts erkennen wir den langsamen Zerfall der Monarchie, die Angst vor dem unausweichlichen Abgrund. 1848, kurz vor dem Beginn der Revolution, schreibt Erzherzog Johann, der Bruder von Kaiser Franz Joseph: „Während die ganze Welt eilet, gehen wir den schwerfälligen Schritt und zeigen darin jene Zähigkeit, die uns zum Abgrund

führt [...] Es gehet schlecht, armes Österreich.“<sup>12</sup> Die für uns entscheidende Phase der österreichischen Geschichte beginnt mit dem Zerfall der Donaumonarchie, der Niederlage im Ersten Weltkrieg mit all seinen bislang in der Geschichte der Kriege nicht gekannten menschlichen Tragödien und endet mit der Ausschaltung des Parlaments 1934 durch Engelbert Dollfuß und der Gründung des Ständestaates. Kommunisten und nun auch Sozialdemokraten werden verfolgt, jede politische Opposition von links wird verhindert, Ständestaat und Vaterländische Front schwanken zwischen einem forcierten Bekenntnis zu Österreich und der immer stärker werdenden deutschnationalen Idee. Dem Terror von rechts durch die Nationalsozialisten hat der Ständestaat nichts entgegenzusetzen. Nur wenige Jahre später führt diese Entwicklung zur endgültigen Katastrophe des „Anschlusses“ Österreichs an Hitler-Deutschland. Auf die vielschichtigen und bis heute in der österreichischen Geschichtsschreibung sehr unterschiedlich bewerteten Aspekte des März 1938 kann hier nicht näher eingegangen werden. Einseitige Positionen der historischen Aufarbeitung sind auch hier einer ausgewogenen Analyse nicht dienlich, ein einfaches Täter-Opfer-Schema verkennt die Vielschichtigkeit der historischen Situation.<sup>13</sup>

Die Zwischenkriegszeit, wie sie oft betitelt wird, ist ein sehr kurzer Zeitraum innerhalb der historischen Entwicklung. Diese Jahre zu benennen bedingt bereits eine erste Interpretation. Zwischenkriegszeit, zwischen den Zeiten, Zwischenzeit, es sind Eingrenzungen, die sich an zwei Weltkriegen orientieren. Und die Frage der Sichtweise beherbergt in sich auch schon die Fragestellungen der Aufarbeitung. Ausgehend von „Wien um 1900“, das gerne als ein goldenes Zeitalter in der österreichischen Kulturgeschichte gesehen wird, kann nur der Niedergang erfolgen. Eine idealisierte Version des Untergangs mit berühmten Männern wie Freud, Klimt, Mahler, Schnitzler, ein letztes Aufflackern einstiger Größe? Ein Untergang in Schönheit und Würde, eine Ästhetisierung des Endes? Aber auch mit der gegenteiligen Idee eines Aufbruchs tut man sich schwer, endet dieser schließlich doch in der Herrschaft des Nationalsozialismus. Wie verläuft der historische Blick? Zurück zum Ersten Weltkrieg?

Nach vorne in die Gräuel des Zweiten Weltkriegs? Am Beginn und am Ende stehen große, bis dahin nie dagewesene Katastrophen. Diese Jahre sind gekennzeichnet vom Bewusstsein des „Dazwischenseins“, wie Deborah Holmes und Lisa Silverman den Zeitraum charakterisieren.<sup>14</sup> Aus historischer Sichtweise ist ihnen Recht zu geben, aber wie sahen es die Zeitgenossen? Es sind Jahre der Widersprüche und gesellschaftlichen Spannungen. Aber auch viele Zeichen kultureller und künstlerischer Erneuerungen in den 1920er Jahren sind augenscheinlich, Anzeichen einer neuen Zeit, in denen auch in Österreich Utopia Wirklichkeit wurde, wie es Friedrich Kiesler formulierte.<sup>15</sup> Schütte-Lihotzky mit ihren architektonischen und gesellschaftlichen Konzepten und der Frankfurter Küche, Raum- und Theaterkonzepte von Friedrich Kiesler, Hans Fritz und Andor Weinger, die Kunst des Wiener Kinetismus als lang verkannte Position der Moderne, zentrale konstruktivistische Tendenzen, neue kunstpädagogische Ideen, Otto Neurath und die Wiener Methode der visuellen Kommunikation, architektonische Positionen von Oskar Strnad, Lois Welzenbacher, Josef Frank oder Oswald Haerdtl, epochemachende Ausstellungen im Wien der 1920er Jahre, die Werke von Kokoschka, Oppenheimer, Bayer, Hausmann, Kalb, Ploberger oder Wacker, um nur einige zu nennen, stehen für diesen Aufbruch. Oder die beeindruckende Auseinandersetzung mit Gewalt und Krieg bei Maximilian Florian, Erika Giovanna Klien, Herbert von Reyl-Hanisch, Oskar Kokoschka, Otto Rudolf Schatz oder Friedl Dicker. Nicht zuletzt zu nennen die Hinterfragung der Ausweglosigkeit der eigenen Position von Peter Edel im Konzentrationslager Auschwitz Birkenau. Modernität wird der österreichischen Kunst dieser Jahre bis heute abgesprochen, das Verharren in der Tradition postuliert.<sup>16</sup> Dass dem nicht so ist, unabhängig wie der Begriff „Moderne“ definiert wird, soll hier an exemplarischen Beispielen dargestellt werden. Neben den kinetistischen und konstruktiven Arbeiten, den neuen Raumkonzepten und sozialen Strategien, sind es oft Bilder, die sich gegen Krieg und Faschismus wenden, inhaltlich argumentieren und Teil einer politisch oppositionellen, kritischen Moderne sind. Sie sind in einer Kunstgeschichtsschreibung, die sich vor allem an Stilfragen orientiert und welcher

der politische Zeitbezug oft abhandenkommt, lebendig zu erhalten. Dies ist auch in unserer Ausstellung ein zentraler Punkt.

Der künstlerischen Aufbruchstimmung der 1920er Jahre folgen die Katastrophen des Bürgerkrieges 1934, die Etablierung des Ständestaates, die zahlreichen Emigrationen und die Morde durch den Nationalsozialismus. Die Kunstproduktion in Österreich passt sich in großer Zahl diesem Zeitgeist an, wie in anderen europäischen Ländern unter faschistischer Herrschaft auch. So wird in Deutschland das Bauhaus geschlossen, viele Künstlerinnen und Künstler sind schon sehr früh dem Naziterror ausgesetzt, müssen Deutschland verlassen. Andere begeben sich in eine innere Emigration und wenden sich unproblematischen ikonografischen Themen zu.

Die Orientierung der Kunst nach historischen Periodisierungen ist oft fragwürdig, so auch bei unserem Thema, die Jahre 1918 und 1938 sind ausschließlich politisch zu argumentieren.<sup>17</sup> Der kunsthistorische Beginn einer Neuorientierung ist eher in der Krisenatmosphäre vor dem Ersten Weltkrieg zu sehen, die mit der Ausstellung der „Kunstschau“ 1908 einen ersten Höhepunkt erreicht. Jedenfalls sind wir 1918 bereits mitten in dieser Entwicklung. Der Bezugspunkt „Wien um 1900“ ist naheliegend, aber dennoch höchst einseitig, ja hemmend für eine historische Beurteilung. Dazu kommt die intensive (und lange Zeit fast ausschließliche) Auseinandersetzung der österreichischen Kunstgeschichte mit dem Expressionismus, der aus heutiger Sicht einer umfassenden Aufarbeitung der Kunstproduktion dieser Jahre hinderlich war. So spricht Oswald Oberhuber von „Expressionismus als Österreichs Beitrag zur Moderne“.<sup>18</sup> Der Aspekt des Expressiven beherrscht die Diskussion, die mit den Neuen Wilden und der österreichischen Kunst in den 1980er Jahren noch verstärkt geführt wurde. Das Expressive wird zum roten Faden österreichischer Befindlichkeit und künstlerischer Ausdrucksfähigkeit hochstilisiert.

„Das ist Österreich!“, so der Titel des Perutz Wettbewerbes des Jahres 1933, der den Namen eines Film- und Fotopapierherstellers trägt. Die Ausschreibung gibt den damit verbundenen politischen Gedanken vor: „Auf das typisch Österreichische kommt es an. Die Bilder müssen es aufzeigen: Das ist Österreich! So ist

österreichisches Wesen, österreichische Landschaft, österreichische Kunst und Kultur, österreichische Gemütlichkeit, Wein, Weib und Gesang [...].<sup>19</sup> Es werden die beiden Fotografen Rudolf Koppitz und Peter Paul Atzwanger als Vorbilder genannt. Mit deren Namen verbunden sind bäuerliche Arbeit, ländlicher Alltag, Harmonie und Ausgewogenheit der Bildästhetik. Trotz oder gerade wegen der massiven Ideologisierung von Österreich als Heimat ist die Vorbildwirkung für den Nationalsozialismus evident. Würde und Pathos von Mensch und Natur stehen im Zentrum, Zeitlosigkeit dominiert. In den 1930er Jahren erscheinen immer mehr Fotozeitschriften, die zu dieser Art von visueller Kommunikation tendieren, so in Innsbruck die Zeitschrift „Der Ruf der Heimat“ (1935–1938, herausgegeben von „Jung Österreich“). In anderen konservativen Magazinen erleben Fotos aus dem Ersten Weltkrieg eine neue Blüte. Nicht die Schrecken des Kriegs werden gezeigt, vielmehr wird ein heroisches Heldentum postuliert. Die inhaltliche Umdeutung des Bildes hat Hochkultur. „Das ist Österreich!“, dem durchaus plakativen Titel unseres Projekts, soll in vorliegendem Text gedanklich das Wörtchen „auch“ vorangestellt werden: „Auch das ist Österreich!“. Der Ständestaat zeigt seinen Österreich-Begriff mit dem Plakat *Wer Österreich liebt und schützen will*. Zu sehen ist die harmonische Zusammenarbeit der sozialen Gruppen, die Repräsentanten der wichtigsten Berufe, frontal zum Betrachter blickend, reichen sich die Hände.

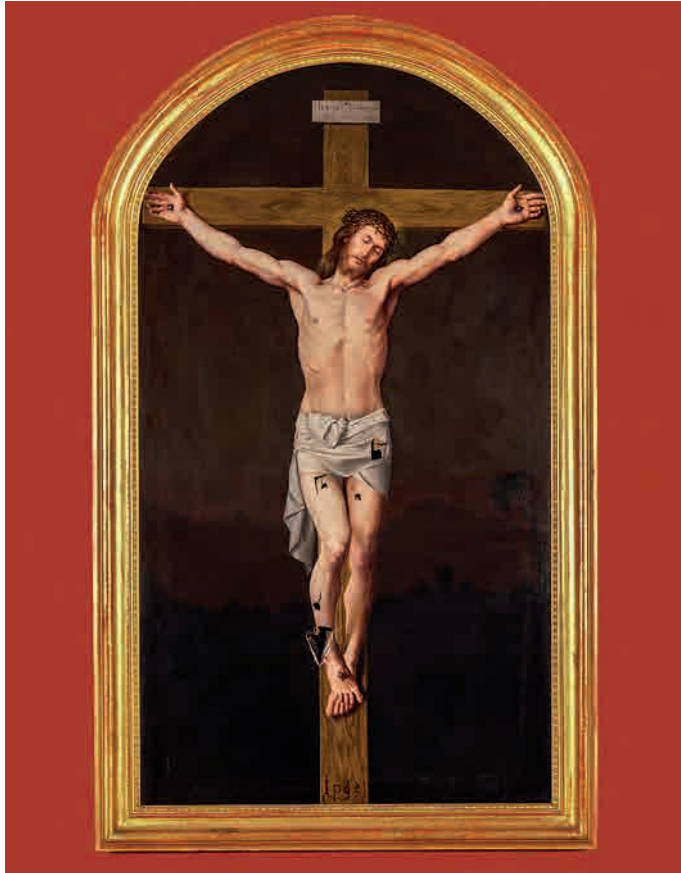
Um 1930 finden vermehrt Masseninszenierungen statt, meist formal und ästhetisch aufwendig konzipiert, sowohl von links wie von rechts. Der öffentliche Raum, die Plätze, Stadien und Straßen werden zur Bühne, die Masse wird instrumentalisiert, die Vermassung der Gesellschaft nimmt ihren Lauf. Heimwehren und Schutzbund rufen zu Aufmärschen auf, dazu auf der einen Seite die Maiaufmärsche der Sozialdemokratie, auf der anderen Turnorfeste, Deutsche Sängerbundfeste wie 1928 oder die Stadionfestspiele in Wien in den Jahren 1934–1937 anlässlich der ständestaatlichen Jugendbewegung. 1934 ersetzen die Ständeumzüge, von Clemens Holzmeister gestaltet, die Maiaufmärsche.<sup>20</sup> Die Masse zu mobilisieren ist das Ziel, der Körper des Einzelnen wird entmenschlicht und Teil des Gesamtkörpers der Masse. Ihre

Entladung, so Elias Canetti, macht sie erst wirklich aus.<sup>21</sup> Damit verbunden ist die Lenkung und gleichzeitige Disziplinierung eines versuchten Gleichklangs von Geist und Körper. 1926 finden wir in Wien das Fest des Deutschen Turnerbundes, 1928 die Schubertfeiern, die Türkenbefreiungsfeiern 1933 und im selben Jahr den Katholikentag mit umfassenden massenästhetischen Elementen. Dem steht 1929 das Internationale Sozialistische Jugendtreffen in Wien oder 1931 die Zweite Arbeiter-Olympiade gegenüber.

Unser Projekt untersucht unter anderem die Rolle der Bilder in ihrem politischen Kontext. Die visuelle Kommunikation und neue Raumerfahrungen im Zusammenhang einer Idee der gesellschaftlichen Dynamik stehen im Mittelpunkt. Zugespitzt wird dieser methodische Ansatz in Bildern, die zu einer Symbolfigur werden und durch ihre bewusste Verletzung für eine Gewaltanwendung gegen das Dahinterstehende fungieren. Der Sturm der Bilder ist ein bekanntes Thema der Kunstgeschichte, ihn gibt es seit der Antike und er bedeutet in der Regel eine Zuspitzung eines Konflikts auf ideologischer Ebene. Zeichen und Symbole werden Ziel der Gewalt, kommentiert meist aus der Geschichtsschreibung der siegreichen Ordnungsmächte, wie Martin Warnke betont.<sup>22</sup> Zwei Bilder, bei denen bis heute die Zeichen des Bildersturms ersichtlich sind, sollen exemplarisch erläutert werden.

Das Bild des gekreuzigten Christus aus der Barockzeit, ursprünglich als Altarbild gedacht, wird 1938 im Erzbischöflichen Palais in Wien von Mitgliedern der Hitler-Jugend mit Messerattacken verletzt. Das zweite Bild zeigt *Hitler hoch zu Ross*, auch der *Bannerträger* genannt, von Hubert Lanzinger 1934 angefertigt. Ihm wird 1945 von einem US-amerikanischen Soldaten ins Auge gestochen. Beide Bilder bleiben mit ihren Wunden bis heute erhalten, wurden nicht renoviert, was ihre symbolische Bedeutung noch weiter erhöht. Gerade in dieser historischen Dimension erhalten sie ihren Stellenwert in der Geschichte, müssen in ihrer jeweiligen historischen Verankerung gesehen werden. Hat doch nicht nur die Produktion von Kunst ihre historischen Rahmenbedingungen, ohne die ein Werk nur schwer zu verstehen ist, sondern auch die Rezeption. Diese historische Verankerung im zweifachen Sinn erscheint für diese Ausstellung wesentlich. Bei





1: Christus am Kreuz, 18. Jahrhundert, Erzbischöfliches Palais Wien | Detail der Zerstörung



2: HUBERT LANZINGER, Hitler hoch zu Ross, 1934, Courtesy of the Army Art Collection, US Army Center of Military History | Detail der Zerstörung

den beiden verletzten Bildern kommt eine dritte Komponente hinzu: die historische Situation in der Zeit des Bildersturmes, beide genannten Beispiele stehen im Kontext mit der Ideologie des Nationalsozialismus, wenn auch in gegensätzlicher Weise.

Der barocke Christus im Erzbischöflichen Palais gilt bis heute als Symbol für den katholischen Widerstand gegen Hitler, als Beweis für den Kampf gegen die Nazi-Ideologie und gegen den Anschluss Österreichs ans Dritte Reich. Nur wenige Monate zuvor, am 18. März 1938, hatte Kardinal Innitzer einen Hirtenbrief aller österreichischen Bischöfe zum Entsetzen des Vatikans mit einem handschriftlichen „Heil Hitler“ unterzeichnet und den Anschluss an Deutschland befürwortet. Was auch immer die Kehrtwendung verursachte, der Kardinal benützte die Rosenkranzfeier vom 7. Oktober 1938 vor Tausenden Jugendlichen im Wiener Stephansdom zu einem Aufruf gegen den Nationalsozialismus, der mit den Worten endet: „Einer ist unser Führer, euer Führer ist Christus, wenn ihr ihm die Treue haltet, werdet ihr niemals verloren gehen.“ Christus als alleiniger Führer, eine Formulierung, die zum Bildersturm führt. Einen Tag später, am 8. Oktober 1938, kommt es zur Stürmung des Erzbischöflichen Palais durch Anhänger der Hitlerjugend. Die Türen geben nach, die hereinstürmende HJ sucht nach Kardinal Innitzer, der wenige Minuten zuvor über eine Wendeltreppe ins Matrikelarchiv in Sicherheit gebracht wird. Priester werden aus dem Fenster geworfen und schwer verletzt, die Einrichtung des Palais teilweise zerstört. Der Kardinal wurde nicht gefunden, also musste der Gekreuzigte stellvertretend herhalten, dessen Bild Mitglieder der Hitlerjugend durch Messerstiche zerfetzten. Die Polizei lässt auf sich warten, ersten vierzig Minuten nach dem Überfall beendet sie den Vandalismus. Die Räume werden von der Gestapo versiegelt, auch dem Apostolischen Nuntius, inzwischen herbeigeilt, wird der Zutritt verweigert. Das Bild befindet sich noch heute in seinem beschädigten Zustand im Konsistorialsaal des Erzbischöflichen Palais. Im Zusammenhang mit der Angelobung der Regierung Schüssel I (Koalition von ÖVP und FPÖ) im Jahr 2000 gibt Kardinal Schönborn vor diesem Bild eine Erklärung ab und ruft zu einem Gebet für Österreich auf. Die Macht des Bildes im Sinne einer

visuellen Kommunikation wird für alle augenscheinlich. Auch unser zweites Bild soll in seiner mehrfachen historischen Verankerung analysiert werden. Im Zusammenhang der schleichenden Nazifizierung Österreichs in den frühen 1930er Jahren stellen sich auch Künstler in den Dienst dieser Ideologie. Einer davon ist Hubert Lanzinger, der mit seinem Bildnis *Hitler hoch zu Ross* eine Ikone des Nationalsozialismus schuf. Tausendfach in Form von Postkarten reproduziert, soll es schlussendlich als Mosaik die Aula der Universität Innsbruck schmücken. Zeitzeugen wie der Kunsthistoriker Otto v. Lutterotti berichten noch Jahrzehnte später davon.<sup>23</sup> Eine Farbpostkarte macht das Bild allgegenwärtig, erscheint im Verlag Hoffmann in München und ist mit folgendem Text versehen: „Ob im Glück oder im Unglück, ob in der Freiheit oder im Gefängnis, ich bin meiner Fahne, die heute des Deutschen Reiches Staatsflagge ist, treu geblieben. Adolf Hitler“. Dieses Porträt von Hitler ist eine der frühesten Darstellungen, entstanden 1934, ein Jahr nach dessen Machtergreifung in Deutschland, noch bevor der Fotograf Heinrich Hoffmann die verbindliche Vorlage für Hitlerporträts schuf. Signiert ist das Bild mit „Hubert Lanzinger Tirol“, auf der Rückseite finden wir die Zeilen „Der Bannerträger. Eigentum des Führers“. Lanzinger zeigt Hitler hoch zu Ross als Bannerträger in einer silberschimmernden Rüstung, die Hakenkreuzfahne in der Hand. „Der Schirmherr der Deutschen Kunst“, so der Titel des Bildes bei der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937 in München, zeigt den Führer „wie weiland die heilige Jungfrau von Orleans.“<sup>24</sup> Das Bild entsteht zeitgleich mit dem politischen Aufstieg Hitlers und begleitet dessen Werdegang bis zur endgültigen Niederlage 1945. Es ist im Privatbesitz Hitlers, in vielen Ausstellungen zu sehen, so auch 1942 in der Gaukunstausstellung Tirol-Vorarlberg. Lanzinger zeigt Hitler nicht in karikaturhaften Zügen, wie etwa Vogt in seiner Geschichte der deutschen Malerei formuliert<sup>25</sup>, vielmehr versucht der Künstler, das nicht den arischen Gesichtspunkten entsprechende Gesicht dem nationalsozialistischen Ideal anzunähern. Dazu dient die Profildarstellung wie auch der Versuch, die Augen tieferzulegen. So sollen scharf geschnittene Konturen und markante Gesichtszüge entstehen. Dieser Versuch von Lanzinger muss vor der zeitgenössischen

Debatte über die Physiognomie Hitlers gesehen werden. So bringt Konrad Heiden 1932 die Diskussion auf den Punkt: „Sein Antlitz ist für die Anhänger eine Verlegenheit, für die Gegner eine Schadenfreude. Keine Beschönigung hilft darüber hinweg, daß es ein nichtssagendes Gesicht ist.“<sup>26</sup> Diesem zentralen Bild des Führerkultes sticht 1945 bei der Befreiung Österreichs ein US-amerikanischer Soldat ein Auge aus. Das Bild wird, wie so viele Bilder aus den Jahren des Nationalsozialismus, in die USA gebracht und befindet sich heute im U.S. Army Center of Military in Fort Belvoir. Auch dieses Bild wurde nicht restauriert und ist noch heute in seinem beschädigten Zustand erhalten. Es galt über Jahrzehnte als verschollen, 1994 wurde es in der Ausstellung „Kunst und Diktatur“ in Wien ausgestellt, nun kann es zum zweiten Mal nach 1945 in Österreich gezeigt werden.<sup>27</sup>

*Hitler hoch zu Ross* führt uns zu einem weiteren interessanten Punkt unseres Projekts zur österreichischen Kunst der Jahre von 1914 bis 1938. Neben einer wissenschaftlichen Annäherung und versuchten Aufarbeitung unter besonderer Berücksichtigung der Bilder in ihrem kommunikativen Kontext werden drei Arbeiten zeitgenössischer Künstler gezeigt, die in eine Auseinandersetzung mit der Zwischenkriegszeit treten: Werke von Flatz, Peter Weibel und Dani Gal. Kunst und Wissenschaft werden als zwei unterschiedliche, sich ergänzende Möglichkeiten des Erkenntnisinteresses gesehen, als zwei mögliche Zugänge zu einem Thema. Flatz zeigt in seiner mehrteiligen Arbeit *Zwei Österreicher oder Geschichte bedarf einer Interpretation* aus den 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts fotografische Porträts von Hitler und setzt sie in Bezug zu seiner eigenen Person. Diese 19-teilige Werkgruppe arbeitet mit der Mimik von Hitler, die Flatz aufgreift und seine Pose jener von Hitler gegenüberstellt. Flatz verwendet dazu nicht autorisierte Porträtaufnahmen. Hitler ist stets in Schwarz-Weiß und in Kleinformat zu sehen, der Künstler in einer Farbfotografie im Großformat. Thematisiert wird die Beliebigkeit von Bildmaterial, die Frage der Rezeption sowie jene der Interpretation, wichtige Fragestellungen auch unseres Projekts.

Der israelische Künstler Dani Gal ist mit seinem Film *Wie aus der Ferne* zu sehen, von einem Text von Ludwig Wittgenstein ausgehend, der von

Gedächtnisbildern handelt. Die Bilder des Gedächtnisses, auch des kollektiven Gedächtnisses, zwischen Erinnerung und Erfindung, zwischen sogenannten Fakten und subjektiver Interpretation. Modelle des Hauses Wittgenstein in Wien und des Konzentrationslagers Mauthausen ergänzen diese Arbeit. Diese sind auch Teil des Filmes und verstärken den Eindruck der Realität einer zentralen künstlerischen Arbeit im Umgang mit Gedächtnis, Fiktion und Geschichte.

Peter Weibel konzipierte für die Biennale in Venedig 1993 eine Computer-Videoinstallation *Die Vertreibung der Vernunft*. „Die Kultur, das Erinnern, das Archiv, der Speicher, die Schrift, die Medien sind die einzigen, wenn auch armseligen, ärmlich seligmachenden Versuche, den Triumph des Todes zu schmälern und zu relativieren.“<sup>28</sup> Dazu entstand eine wissenschaftliche Aufarbeitung von Friedrich Stadler über den Exodus der Künstlerinnen und Wissenschaftler nach 1933 in Österreich.<sup>29</sup> Zahlreiche Bildschirme, in Bregenz im Eingangsbereich des Erdgeschosses platziert, zeigen abwechselnd die biografischen Daten von mehr als 2500 Personen. Eine Stimme liest die Kurzbiografien vor, die im gesamten Museums- und Ausstellungsbereich zu hören sind. Weibel thematisiert in dieser Kunstinstallation ein zentrales Thema der österreichischen Kunst und Wissenschaft, den Exodus aus Österreich in den 1930er Jahren mit Folgen für das Geisteswesen weit über diese Zeit hinaus. Brüche und Übergänge zur Zweiten Republik können dies verdeutlichen. Schon in den 1920er Jahren verlassen Friedrich Kiesler und seine Frau Österreich, der so wichtige Cizek-Kurs an der Kunstgewerbeschule wird umstrukturiert und verliert seine avantgardistische Sprengkraft. Die Hauptvertreterinnen des Wiener Kinetismus, Teil der europäischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit, verlassen aus unterschiedlichen Gründen Österreich. Die künstlerische Aufbruchstimmung verblasst, Unverständnis und Provinzialismus nehmen überhand. In den 1930er Jahren werden in der österreichischen Kultur jedwede kosmopolitischen, großbürgerlichen oder liberalen Ideen ausgemerzt. Dieser Bruch ist auch nach 1945 evident, es fehlen wichtige künstlerische und wissenschaftliche Anknüpfungspunkte. So erhält Herbert Boeckl im Ständestaat 1934 den Großen Österreichischen Staatspreis





3: PETER WEIBEL, FRIEDRICH STADLER,  
Vertreibung der Vernunft, 1993, Detail Buchprojekt

mit seiner Madonnendarstellung *Hymnus an Maria*, die erste große Ausstellung der für die Nachkriegskunst so wichtigen Galerie St. Stephan unter Monsignore Otto Mauer ist wiederum Herbert Boeckl gewidmet. Ähnlich wie Clemens Holzmeister in der Architektur steht er für eine Kunst, die ohne große Brüche die Zeit des Ständestaates und des politischen Katholizismus der 1930er Jahre mit der Nachkriegszeit vereint. Zahlreiche emigrierte Künstler und Künstlerinnen kehren nicht mehr nach Österreich zurück, andere erhalten erst Jahrzehnte später eine Würdigung ihres künstlerischen Schaffens.

Ähnliches vollzieht sich in den Wissenschaften. Am Beispiel der Kunstgeschichte lassen sich viele Gemeinsamkeiten erkennen. Der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr, von 1936 bis 1945 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Wien, 1945 entlassen, wird über den Umweg nach München in den 1960er Jahren Gründungsordinarius des Kunsthistorischen Instituts in Salzburg. Zeitzeugen aus den frühen 1940er Jahren, damals Studierende, berichten über die Vorlesungen von Sedlmayr und über seine nationalsozialistische Grundhaltung. Sein Buch „Verlust

der Mitte“, in diesen Jahren verfasst, wird nach 1945 von ihm religiös umgedeutet und dominiert nicht nur in Österreich die Auseinandersetzung mit der historischen Moderne. Die Debatte über Stellenbesetzungen im Nachkriegsösterreich, insbesondere am Wiener Kunsthistorischen Institut, hat Edwin Lachnit aufgearbeitet und sie spricht Bände.<sup>30</sup> Hans Tietze, der wichtigste Vertreter der Moderne in Wien, Otto Demus, Otto Pächt, Ernst Gombrich, Ernst Kris und andere prominente Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte müssen seit der Mitte der 1930er Jahre Österreich verlassen, Pächt kehrt erst 1964 zurück, andere kommen gar nicht mehr nach Österreich, erhalten zum Teil keine adäquaten Stellen oder verweigern aufgrund ihrer Erfahrungen in den 1930er Jahren diese Möglichkeit. Tietze kann in den USA nicht wirklich Fuß fassen, andere starten im Ausland eine neue Karriere. In Innsbruck wird 1943 Otto Lutterotti entlassen, kann dann allerdings nach 1945 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte übernehmen.

Die enge Verflechtung von Kunst und Kunstwissenschaft verdeutlicht uns das Bild *Die Entarteten* von Karl Sterrer aus dem Jahr 1929. Wie kaum ein anderes Bild der österreichischen Zwischenkriegszeit zeigt es die Wichtigkeit der historischen Verankerung von Produktion und Rezeption, letztere kann hier auch viel zum Verständnis des Umgangs mit solchen Bildern in Österreich aufzeigen. Es zeigt sich, wie gerne solche zentralen Bilder in der österreichischen Kunstgeschichte zugunsten harmloser ikonografischen Themenstellungen ausgeblendet werden. In wichtigen, als staatstragend geltenden Ausstellungen, so auch 1996 in der Bundeskunsthalle Bonn „Kunst aus Österreich 1896–1996“ im Rahmen von „Tausend Jahre Österreich“, ist dieses Bild nicht zu sehen. Auch das Projekt „Wien–Berlin“, 2013/14, findet für *Die Entarteten* keinen Platz.<sup>31</sup> Im Zentrum des schon durch sein Format gewaltigen Bildes sehen wir einen schwarzen Musiker in emphatischer Gebärde mit Trommel und Tschinelle, aufgeworfene Lippen und ein von Emotionen verzerrter Gesichtsausdruck lassen an einen Jazzmusiker der 1920er Jahre denken. Daneben, links im Bild, ein alter Mann, vor ihm ein Schachbrett, charakteristisch für die meist jüdisch geprägte Schachkultur in Wien. Rechts neben dem Jazzmusiker ein





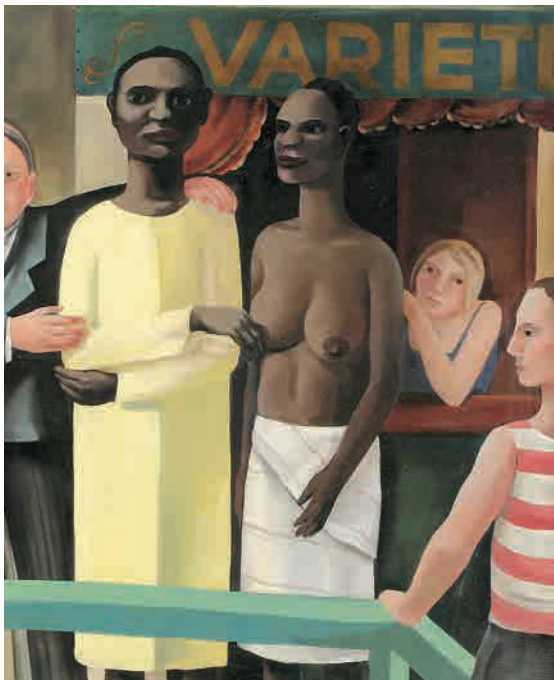
4: KARL STERRER, Die Entarteten, 1929, Detail, rudi@schmutz, Wien



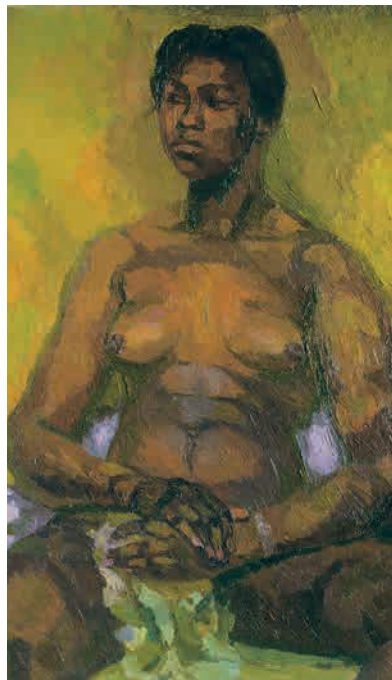
5: BETTINA EHRLICH BAUER, Jonny spielt auf, 1928, Privatbesitz



6: Cover zu „Entartete Musik“, 1938, rudi@schmutz, Wien



7: OTTO RUDOLF SCHATZ, Die Schaustellung, 1929, Detail, Hans Schmid Privatstiftung



8: HANS BÖHLER, Selma, 1936, Detail, Privatbesitz



9: Klavierauszug von Arthur Stadler zu Ernst Krenek, Jonny spielt auf, 1927

Rüsseltier, wohl der Hinweis auf das Tierische, das im zeitgenössischen Wien mit der Jazzmusik verbunden wird. Rechts im Bild eine nackte Frau, kniend, den Oberkörper nach vorne gebeugt und auf die Sexualität verweisend. Der Hintergrund bleibt im Unklaren, merkwürdig der Kreis rechts oben, in ihm scheint sich eine Beruhigung im Bild anzudeuten. Ein Ausblick auf die nationalsozialistische Zeit? Im aufgerollten Zustand ohne Rahmen kann am äußersten Rand des Bildes „Die Unterwelt“ gelesen werden, vielleicht der eigentliche Titel von Sterrer. Den heute zu sehenden Schriftzug „Trieb ohne Gebot“ hat Sterrer in den späten 1950er Jahren angebracht. Dies führt uns zur Rezeption und Wirkungsgeschichte des Bildes. *Die Entarteten* waren in Wien 1933, 1961, 1994, in Folge in Palermo und Florenz in der Ausstellung „Arte e Violenza“ 1997 und dann wieder 2012 in der Ausstellung „Kampf um die Stadt“ zu sehen. 1933 wurde das Bild in der Sezession in Wien gezeigt. Max Eisler nahm es zum Anlass einer ausführlichen Auseinandersetzung mit politischer Kunst. Für ihn zeigt der Künstler einen überspitzten, genussüchtigen Kreis, der die Peripherie der Gesellschaft in der Großstadt darstellt, reif für den Zusammenbruch. „Es ist ein moralisches Bild. Ein gesunder männlicher Mann (gemeint ist der Künstler, Anm. d. Verf.), seit jeher im Banne der Natur und Idealität, brandmarkt die in Stickluft geratene und erkrankte Zivilisation der Zeit. Und keiner, der gesund, männlich und sittlich geblieben, wird ihm die Zustimmung versagen“<sup>32</sup>, nimmt Eisler offensichtlich auf jüdische Intellektuelle Bezug, argumentiert bereits im Jargon der Zeit mit gesund und krank, wird das Bild nach 1945 umgedeutet. Wie schon bei Hans Sedlmayr und seinem Buch „Verlust der Mitte“, erfolgt eine Umpolung auf das Religiöse, wie es in Österreich in den 1950er Jahren häufig der Fall war. Das dem Bild offensichtlich innewohnende Weltbild des nationalsozialistischen Gedankengutes wird durch den Hinweis auf das Religiöse und die geistigen Grundwerte des Abendlandes ersetzt. Der Künstler gibt den Weg vor, indem er 1959 den Schriftzug „Trieb ohne Gebot“ ins Bild setzt. Ein ungenannt bleibender Rezensent sieht in Sterrers Bild einen Hinweis auf die Wurzel allen Übels, die Verleugnung alles Geistigen in der Nichtbefolgung der göttlichen Liebe. „Wo Trieb ohne

Gebot herrscht, den man nicht tierisch nennen darf, denn das Tier folgt Geboten, dort herrscht Nacht, dort gähnt der Abgrund, ist der völlige Untergang unabwendbar.“<sup>33</sup>

1994 ist unser Bild in der Ausstellung „Kunst und Diktatur“ in Wien zu sehen, ohne dass im Katalog näher darauf eingegangen wird. Peter Gorsen allerdings nimmt in einem Essay für die Frankfurter Allgemeine Zeitung darauf ausführlich Bezug und erkennt in den „Entarteten“ eines der schrecklichsten, ressentimentgeladensten Agitationsbilder dieser Zeit, „wird doch der Konflikt von göttlichem Gebot und Triebverfallenheit mit Hilfe der Karikaturen des dämonischen Juden und Neger-Schlagzeugers dargestellt“<sup>34</sup>. In der Ausstellung „Arte e Violenza“, 1997 in Palermo und Florenz gezeigt, führt das Bild zu heftigen Diskussionen in der Ausstellung. Der Katalog zur Ausstellung greift die Diskussion auf und würdigt vor allem die Rezeptionsgeschichte. 2010 wird das Bild *Die Entarteten* im Wien Museum im Rahmen des Projekts „Kampf um die Stadt“ zentral präsentiert und gemeinsam mit weiteren Beispielen der Jazz-Darstellung in Österreich gezeigt. Der Katalog nimmt darauf Bezug und erkennt darin „ein Gemälde als Pamphlet“<sup>35</sup>, ein düsteres Monumentalbild, die Rezeptionsgeschichte wird nicht behandelt.

Die politische Situation in Österreich in den 1930er Jahren führte zu vielen Emigrationen, so müssen die Architekten Rudolph M. Schindler, Richard J. Neutra, Grete Schütte-Lihotzky oder Ernst Lichtblau Österreich verlassen, ebenso wie Oskar Kokoschka, Johannes Troyer, Georg Adams-Teltscher, Herbert Bayer, Hans Böhler, Gerhart Frankl, Grete Freist, Raoul Hausmann, Jehuda Eppstein, Rudolf Charles von Ripper, Max Oppenheimer und viele andere. In Konzentrationslagern werden Helene Taussig, Friedl Dicker-Brandeis, Robert Kohl oder Fritz Schwarz-Waldegger ermordet, wenige wie Peter Edel überleben diese Gräueltaten. Allein die Arbeiten dieser Künstlerinnen und Künstler belegen eindrucksvoll den Stellenwert der Kunst in Österreich in den Jahren zwischen den Kriegen.

„[...] aber jeder Tag bringt neues Wirkliches von so entsetzlicher Größe,  
dass es einem den Mund verschließt.“

MAX VON ESTERLE IN EINEM BRIEF AN LUDWIG VON FICKER, 1914

## 2. ERSTER WELTKRIEG. BILDPRODUKTION, BILDPROPAGANDA, BILDREZEPTION IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

Der Erste Weltkrieg ist nicht nur der entscheidende Faktor für die politische Geschichte des 20. Jahrhunderts, er hat auch wesentlich die Entwicklung der visuellen Künste beeinflusst.<sup>36</sup> Im Umweg über die Auseinandersetzung mit Film und Fotografie der US-amerikanischen Kriege nach 1945 (Vietnam, Irak, Afghanistan) wird der Blick auf die Bildwelt des Ersten Weltkrieges intensiviert, entsprechend ausgerichtet und werden zentrale methodische Fragen der Kunstwissenschaft neu gestellt. Die Bildproduktion des Ersten Weltkrieges erreicht gegenüber den Kriegen des 19. Jahrhunderts eine neue Quantität wie Qualität und wird wegweisend für die Darstellung von Gewalt und Leid, aber auch für Propaganda und Bildretusche der folgenden Kriege. Er ist der erste und zugleich letzte Krieg, bei dem die neuen Medien der Fotografie und des Films zentrale Bedeutung gewinnen, gleichzeitig und gleichwertig aber immer noch die traditionellen Bildmedien der Malerei und Zeichnung große künstlerische Leistungen hervorbringen. Viele dieser Bilder werden für die Zwischenkriegszeit bestimmend. Die nur im Ersten Weltkrieg zu findende Parallelentwicklung künstlerischer Produktion soll im Folgenden anhand einiger Beispiele aus Österreich skizziert werden.<sup>37</sup> Dabei sollen ikonografische Zusammenhänge dargelegt und, so weit als möglich, eine historische Verankerung der Bilder Berücksichtigung finden.<sup>38</sup> Der Große Krieg, wie er in der angelsächsischen Literatur genannt wird, führt zu einer Neuordnung der europäischen Landkarte mit für Österreich gravierenden Veränderungen. Aus einem europäischen Vielvölkerreich wird ein Kleinstaat. Der Erste Weltkrieg steht für die beginnende Mechanisierung des Tötens, viele technische und wissenschaftliche Entwicklungen finden

hier ihre erste Anwendung. Über zwölf Millionen Tote sind die Folge dieser „Schlacht als fabrikmäßiges Geschehen“, wie es Ernst Jünger formuliert.<sup>39</sup> Artillerie, Maschinengewehr und Handgranate werden zu den zentralen Waffen, optische Lenksysteme, Flugzeuge und U-Boote führen zu einem Kampf auf Distanz. Der Stahlhelm wird zum Symbol dieses industrialisierten Krieges und dominiert ab 1917 die neuen wie traditionellen Bildmedien.<sup>40</sup> Der Krieg und seine Propagandamaschinerie ermöglicht erstmals eine Mobilisierung der Massen, auch weit hinter der Front, ganze Nationen sind emotional beteiligt, die Heimatfront wird, als solche erkannt, mit Bildern beliefert. Dies wiederum erfordert eine bis ins Detail geplante Bildproduktion und Bildkontrolle. Propagandazentralen werden geschaffen, Kriegsberichterstatter ausgesandt, die die Soldaten begleiten. Das Verlangen nach authentischen Bildern ist enorm, der Glaube, dass vor allem Film und Fotografie solche Bilder liefern können, groß. Dass gerade in diesen Medien eine intensive Manipulation erfolgt, wird nicht erkannt.

Die Basis dieser Entwicklung wird durch die Erfindungen im Bereich von Film und Fotokamera gelegt. Ende des 19. Jahrhunderts finden wir die erste Filmkamera. Die Entwicklung der stativlosen Platten- und der Handbalkenkameras in Kombination mit neuen drucktechnischen Möglichkeiten erlaubt ein einfaches Fotografieren und massenhaftes Reproduzieren. Die Einführung der Fotografie in der Presse ist ein entscheidendes Phänomen, das den Horizont der subjektiven Welterfahrung verändert, ein „Fenster zur Welt“, wie es Gisèle Freund bezeichnet.<sup>41</sup> Die Zeitungen und Journale sind in den Jahren des Ersten Weltkrieges voll mit Fotografien des Krieges, Bild und Text erhalten ungeahnte Möglichkeiten. Vor allem die Fotoseiten sind für die Heimatfront von großer Bedeutung. Die Fotografien sollen Tatbestände schaffen, wir werden zu einem Augenzeugen, erleben einen





10: Soldat am Truppenübungsplatz Schabs, 1917, Bildarchiv ONB, Wien

bislang für unvorstellbar gehaltenen Realitätsbezug, ohne zu erkennen, wie manipulativ diese Techniken eingesetzt werden. Fotografien zeigen Ausschnitte der Wirklichkeit. Der Betrachter rückt näher heran, dies ermöglicht aber nicht eine Erhöhung der Authentizität, im Gegenteil. Die Medien werden zu einem neuen, virtuellen Kriegsschauplatz, der ständig mit aktuellen Bildern beliefert werden muss. Filmische Sequenzen verstärken noch den Charakter des Authentischen, Aby Warburg spricht schon 1920 von einem „Pressefeldzug“.<sup>42</sup> Eine politische Bildpropaganda entsteht, die bis heute von großer Bedeutung ist und im 20. Jahrhundert Ikonen des Krieges entstehen lässt. So sieht Martin Warnke den Ersten Weltkrieg als Inkubationszeit der politischen Bildpropaganda. Die Bedeutung der Kriegsfotografie nimmt mit der Dauer des Krieges immer mehr zu und wird zum entscheidenden Faktor der Erinnerung. Der Großteil der Fotografen ist namentlich nicht bekannt.

Unzählige arbeiten im Dienste des k.u.k. Pressequartiers, der Propagandaabteilung des österreichisch-ungarischen Heeres. Daneben entstehen private Bildagenturen, die der explodierenden Nachfrage nach aktuellen Fotografien Rechnung tragen. Die Kontrolle obliegt dem Kriegspressequartier Wien (KPO). Heute befindet sich der Großteil der Bestände im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Erstaunlich, dass sich auch viele Glasplatten von 13 x 18 cm erhalten haben, also die damaligen Negative. So wird auch eine fototechnische Erarbeitung möglich, Beschneidungen und spätere Retuschen werden erkennbar. Hier liegt eine einzigartige Quelle zur Kriegs- und Fotogeschichte des Ersten Weltkrieges vor, von Anton Holzer erstmals in Auszügen publiziert.<sup>44</sup> Neben den offiziellen Pressefotografen sind immer mehr Soldaten selbst mit Kameras ausgerüstet und dies in einer Häufigkeit, dass Bestimmungen erlassen wurden, die den Umgang damit in den Kampfzonen Regeln unterwerfen. Viele dieser Fotos übertreffen die offiziellen Kriegsfotografien an Authentizität und persönlicher Betroffenheit. In unserer Ausstellung sind neben Fotografien aus der ONB auch Beispiele des Fotografen Franz Beer (VLM) sowie Fotografien aus dem Nachlass von General Schemfil (Zentrum für Erinnerungskultur, Universität Innsbruck) und das Fotoalbum des Künstlers Alfons Walde zu sehen.

Die bewusste Manipulation der Bilder erreicht einen ersten Höhepunkt. Viele Fotografien und filmische Sequenzen sind gestellt, erfolgen weit hinter den Kampflinien. Für die weitere wissenschaftliche Rezeption dieser Bilder wird entscheidend, dass gerade diese gestellten Szenen als exemplarische Bilder in die Geschichtsbücher eingehen und in vermeintlichen Dokumentarfilmen über den Ersten Weltkrieg als Bildzitate Verwendung finden. Ab 1917 erleben wir in den Fotojournalen immer häufiger Bilder von Soldaten, die in konservativen Blättern der Zwischenkriegszeit eine Blütezeit erleben und als Vorbild für den Soldaten bis ins Dritte Reich dienen. Das Foto eines Soldaten am Truppenübungsplatz in Schabs bei Brixen vom April 1917 ist beinahe idealtypisch: der Einzelkämpfer, mit starrem Gesichtsausdruck vorausblickend im Halbprofil, das Soldatenbild des Nationalsozialismus vorwegnehmend.

Durch die neuen technischen Bildfolgen des Films wird die äußerst innovative Phase der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch verstärkt. Sie setzt sich mit der Mechanisierung des Lebens, dem neuen Tempo der Bewegungsabläufe, der Veränderung der Erfahrungswirklichkeit und der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ereignisabläufe auseinander und gelangt in einer Wechselwirkung dazu zu neuen inhaltlichen wie formalen Konzepten. Die politische Entwicklung des frühen 20. Jahrhunderts, die neuen technischen Errungenschaften sowie wichtige neue Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie wie der Psychoanalyse führen zu einer Dynamisierung der visuellen Künste. Dazu kommt, dass viele der Künstler sich aktiv am Krieg beteiligen, sich teilweise freiwillig zum Einsatz an der Front melden und als Kriegsberichterstätter tätig sind. Die Euphorie des Krieges als ein reinigendes Gewitter, als eine Möglichkeit, erstarnte politische Systeme hinter sich zu lassen, hat zu Beginn des Ersten Weltkrieges auch die Künstler erfasst, erst langsam wird die unermesslich und bislang unbekannte Dimension der Gewalt, das erschreckende Leid dieses Krieges und die neue Dimension des Tötens erkannt, die Karl Kraus in seinem berühmten Drama „Die letzten Tage der Menschheit“ charakterisiert. Der Kriegsbeginn wird von vielen Künstlern begrüßt, als eine geistige Erfahrung gesehen, als eine Möglichkeit, sich der Realität des Lebens zu stellen und das Wirkliche zu erfassen. Max von Esterle schreibt zu Beginn des Krieges an seinen Freund Ludwig von Ficker eben davon, wenn er meint, dass „jeder Tag neues Wirkliches von so entsetzlicher Größe hervorbringt, dass es einem den Mund verschließt“.<sup>45</sup> Und der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe erkennt in den Künstlerflugblättern von Paul Cassirer 1914, dass wir seit gestern andere sind, dass die Zeit der Programme und Manifeste zu Ende sei. „Wehe dem Künstler, der heute nicht erlebt!“<sup>46</sup> Er trifft damit einen zentralen Punkt des künstlerischen Schaffens, den Rudolf Wacker in seinem Tagebuch als eine neue Gedankenkonzentration beschreibt, als Wegfall allen Schwindels. „Die heimgesuchte Menschheit kann den Tand nicht brauchen. Es wird fast jeder erschüttert u. kommt zu starken Erlebnissen.“ Im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum befindet sich eine Bildpostkarte von Rudolf Wacker an seine Eltern,



11 | 12: ALBIN EGGER-LIENZ, Der Krieg, 1915, TLM Innsbruck | Leichenfeld II, 1918, Heeresgeschichtliches Museum, Wien

geschrieben aus St. Justina am 19. 9. 1914, unterschrieben von Wacker und Egger-Lienz. „Liebe Eltern, von einer schönen Stunde bei meinem verehrten Meister, herzliche Grüße, Euer Rudolf. Herzliche Grüße Egger-Lienz“. Die Vorderseite zeigt die Abbildung „Haspinger“ von Egger-Lienz aus dem Jahr 1909. Sie zeigt ihn als Anführer der Tiroler Freiheitskämpfer des Jahres 1809, hinter ihm Tiroler Bauern so gruppiert, dass sie ikonografisch am Beginn der Kriegsdarstellungen Eggers stehen. Bereits hier finden wir seitliche Überschneidungen ebenso wie radikale Schnitte am oberen Bildrand, die den Eindruck einer großen massenhaften Vorwärtsbewegung suggerieren.

Wacker schreibt in seinem Tagebuch über diesen Besuch: „Es kommt das Gespräch immer wieder auf den Krieg. Am stärksten begeistert ihn der Einmarsch in Belgien. ‚Das sollte man malen. Man braucht nicht dort gewesen zu sein. Die Größe des Gedankens, von innen heraus bilden.“<sup>48</sup> Egger-Lienz, selbst als Kriegsmaler in Zivil für kurze Zeit in Folgaria tätig, hat uns ein beeindruckendes Œuvre zum Ersten Weltkrieg hinterlassen.<sup>49</sup> Lesen wir heute seine Werke chronologisch, erkennen wir, dass er den Zusammenbruch malt. Sein Versuch, die jeweils aktuelle, sich wandelnde Befindlichkeit mit wiederholten Anläufen in entsprechende Bildformeln umzusetzen, ist in dieser Intensität einmalig.

Die Abfolge seiner zentralen Kriegsbilder beginnt mit den aufrecht Stehenden, auf den Betrachter zukommenden Soldaten, in einer Verkettung horizontaler Figurenreihen komponiert, die unaufhaltsames Vorrücken vermitteln. Die leicht nach links ausgerichteten Reihen bei *Haspinger* werden nun frontal eingesetzt. So im Entwurf zur Lithografie *1915* und in *Der Krieg* aus den Jahren 1915/16. Aus diesen aufrecht stehenden Soldaten werden die geduckten des Stellungskrieges, vor allem in den verschiedenen Fassungen zu „Den Namenlosen 1914“ aus dem Jahr 1916. Die vierte und letzte Fassung zeigt uns eine gestraffte Version mit erhöhter Bilddynamik, insbesondere die Figuren der obersten Bildzone werden tief nach unten gerückt. Der Künstler reagiert auf die aktuellen kriegstechnischen Entwicklungen, so tragen die Soldaten erstmals Stahlhelme. Die Rhythmisierung zum Gegner hin und die folgende Höhenstaffelung von Körpern endet mit den liegenden Soldaten in den Fassungen zum *Leichenfeld* (1918, 1919), der *Missa eroica* (1918) und *Finale*, ebenfalls 1918 entstanden.<sup>50</sup> Die inhaltliche Herausforderung der Gräuel des Krieges führt bei Egger-Lienz zu einer bislang nicht gekannten Expressivität seiner plastisch-monumentalen Figuren. Von Egger-Lienz kennen wir auch viele schriftliche Hinweise und einen intensiven Briefwechsel. Er selbst erwähnt das „Haspingerbild“ in seiner neuen Fassung und schreibt: „Dieses Bild müsste alle Schlachtenbilder vor u. nach dem Kriege besiegen.“<sup>51</sup> 1915 können wir in einem Brief an Kunz lesen: „Ich habe die Entwürfe für das Fürsorgeamt fertig (Egger ist im Kriegsministerium als künstlerischer Beirat im Kriegs fürsorgeamt Bozen

tätig, Anm. d. Verf.) und ich habe vor, das große Bild ‚Helden‘ [erste Bezeichnung für „Der Krieg“, Anm. d. Verf.] anzupacken.“ Schon der Namenswechsel von „Helden“ zu „Der Krieg“ zeigt eine veränderte Haltung des Künstlers. Er deutet einen allgemeinen, symbolischen Zugang an, wie Egger dann auch schriftlich formuliert: „Der Entwurf ‚Helden 1915‘ ist ganz monumental als Fresko gedacht und soll das Aufrechte, unbesiegbare Schreiten über Leichen, das Ewige als Mythos darstellen [...] Ich bin zur festen Überzeugung gelangt, dass auch ein modernes Schlachtenbild, insofern es einen höheren Zweck verfolgt, nur in mythischer oder symbolischer Form einen dauernden Wert hat.“<sup>52</sup> Dass für ihn seine Kriegsbilder durchaus politischer Natur sind, können wir im selben Brief nachlesen: „Österreichs und Deutschlands Volk in Waffen schiebt als eine unbesiegbare Macht, eine undurchbrechliche Mauer, den Feind vor sich her.“<sup>53</sup> Diese Hinweise werden bei der letzten Fassung der „Namenlosen“ von Egger bewusst getilgt, so in einem Schreiben vom 8. 12. 1923 zu lesen: „Besonders lege ich Gewicht darauf, daß mein großes Hauptwerk ‚Den Namenlosen im Weltkriege‘ im richtigen Licht meiner künstlerischen Absichten dem italienischen Publikum erscheinen möge. Ich habe einiges umgearbeitet am Bilde, um auch jede Spur einer nationalen Uniform zu verwischen.“<sup>54</sup> Befindet sich Egger-Lienz nur wenige Monate als Kriegsmaler im Kriegseinsatz, verbringt sein Schüler an der Akademie in Weimar, Rudolf Wacker, mehrere Jahre an der russischen Front und in sibirischer Kriegsgefangenschaft. Neben mehreren Zeichnungen und Lithografien aus diesen Jahren haben sich Teile seines Tagebuches erhalten, die für uns von besonderer Bedeutung sind. Sein Feldtagebuch ist verschollen, Teile davon hat Wacker aber in sein Notizbuch übertragen. Hier können wir authentisch über die Gräuel an der Front lesen und welche Positionen sein Künstlersein hier einnimmt. „Künstler. Verhältnis zur Landschaft – Das glühende Lebensgefühl macht die Erscheinung der Dinge so gewaltig, so lebendig aus Farb und Form u. voll tiefer Ahnung u. Geheimnisse – die nach Erlösung schreien“ (14. 11. 1914)<sup>55</sup>. 1915, Wacker befindet sich in Rzeszów, lesen wir: „Entsetzlicher Anblick eines Trupps Gefangener – trostloses gelbes Elend, sie kriechen, gehen mühsam



an den Stöcken, hinken, einer mit zerschossenem Gesicht. – Verwundete Deutsche. Notverbände, überall schwarzes klebendes Blut. Gelbe ausgemergelte Gesichter, aus den Augen blitzt Mut, jenes eigentümliche Leuchten und Flackern von Augen, die in eine andere Welt gesehen zu haben scheinen und der Ausdruck großer Überwindung sind.“<sup>56</sup> Wacker befindet sich als Zugkommandant an der Front in Galizien und gerät schon im Herbst 1915 in russische Kriegsgefangenschaft. Viele seiner Zeichnungen entstehen im Kriegsgefangenenlager Tomsk, ebenso einzelne Fotografien. Wir finden teilweise dieselben Motive, so der Zaun des Lagers, auf der Fotografie rückseitig beschriftet: „Konzentrationslager Tomsk/Sommer 1917 (Diese Straße außerhalb sah ich 4 Jahre lang).“<sup>57</sup> Der Linolschnitt von 1919 ist beschriftet mit „Außerhalb ist Gottes weite Welt.“ In Tomsk entstehen zahlreiche Texte zur Kunst, Wacker spricht davon, eine starke, suggestiv wirkende Ausdruckskunst, eine innerliche, geistige, schaffen zu wollen. Dies kann nur entstehen, so Wacker, wo Kunst Ausdruck ihrer Zeit ist und ihre Mittel aus den Bedingungen dieser Zeit gewonnen werden. „Ich habe seit 2 Jahren kein Bild mehr vor Augen gehabt; – ich fühle aber, daß ich die Versuche der jüngsten Künstler neu beurteilen werde. Ich habe sie früher absolut verneint, nun komme ich dazu ihr Wollen, – in seinem Ursprung jedenfalls anzuerkennen.“<sup>58</sup> Beeindruckend sein „Selbstbildnis mit Händen“, eine Bleistiftzeichnung aus Tomsk aus dem Jahre 1919. Auf dem Untersatzpapier: „die wissen nicht was sie tun‘ / Tomsk 30. VI. 1919“.

Eine Sonderstellung nimmt Stephanie Hollenstein ein, die als Mann verkleidet als Kriegsberichterstatteerin im Mai 1915 mit dem Zweiten Dornbirner Bataillon an die italienische Front zieht. Mehrere Zeichnungen aus dieser Zeit haben sich erhalten. Erst bei einer Truppeninspektion am 4. August 1915 in Ciampei durch Oberst von Gratzgy wird sie als Frau erkannt und in die Kunstschwadron versetzt.<sup>59</sup> Hollenstein wird das Karl-Truppen-Kreuz verliehen und in einem offiziellen Bericht ihr Durchhaltevermögen erwähnt.

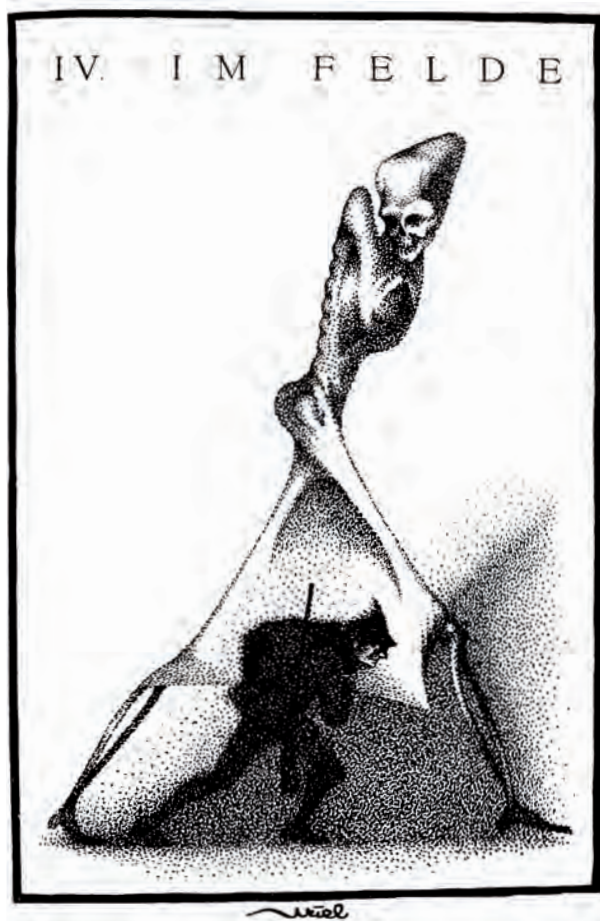
Ein bislang kaum gewürdigtes Beispiel einer Fotosammlung aus dem Ersten Weltkrieg stellt das Album von Alfons Walde dar, das sich heute im Heimatmuseum Kitzbühel befindet und in unserer Ausstellung



13: ALFONS WALDE, Fotomappe zum Ersten Weltkrieg, Stadtmuseum Kitzbühel, Sammlung Alfons Walde | Detail

gezeigt werden kann.<sup>60</sup> Dieses Werk ist derzeit in einem schlecht erhaltenen Zustand und zeigt eingeklebte, zum Teil mit Fotoecken versehene Fotografien aus der Zeit des Ersten Weltkrieges. Es ist eine Abfolge von Leben und Sterben, von menschlichem Leid und banalem Kriegsalltag, von Landschaften und Menschen in einem beinahe irrealen Stellungskrieg. Die Fotos sind teilweise mit Bleistift gekennzeichnet, auf manchen Seiten des Albums finden wir in weißer Farbe Überschriften. Dieses Fotoalbum ist für den Umgang mit Bildmaterial aus dem Ersten Weltkrieg von einem zentralen Interesse und wirft viele Fragen auf.

Beim Lesen der Bilder fallen vor allem jene Seiten mit Fotografien der unsäglichen Gräuel und Leiden auf. Geht man diesen Darstellungen nach, zeigen sich spannende und zum Teil irritierende Verbindungen, Bildretuschen und Vereinnahmungen. Die Zeitschrift „Der Abend“ vom 28. Juli 1928 zeigt eine ganzseitige Fotomontage mit Bildern aus dem neu gegründeten Museum „Nie wieder Krieg“. Laut Zeitung sind die Fotos Leihgaben von Martin Bach, Oskar Mück und Karl Schöbel.<sup>61</sup> Eine der abgebildeten Fotografien zeigt den Ausschnitt eines Fotos, das sich auch im Album von Alfons Walde befindet. Walde zeigt zwei Fotos mit diesem Motiv, aus zwei unterschiedlichen Perspektiven fotografiert. Wir sehen einen schwer Verwundeten



14: URIEL BIRNBAUM, Im Felde, 1921, Illustration zum Buch „In Gottes Krieg“

auf einem weißen Tuch liegend, welches auf einer Wiese ausgebreitet ist, im Hintergrund erkennen wir eine Waldlichtung. Das zweite Bild ist eine Nahaufnahme aus einem leicht anderen Blickwinkel, das den zerfetzten Fuß und den aufgerissenen Bauch des Opfers ins Zentrum rückt, der Kopf ist nicht mehr zu sehen. Die Abbildung in „Der Abend“ geht von der ersten Aufnahme aus, ist aber im oberen Bildteil stark retuschiert und mit „Einer von Millionen Gästen des Stahlbades“ betitelt. Eine weitere Aufnahme befindet sich in den Beständen der Kriegsbildersammlung der ONB (K 1567), das Glasplattennegativ hat sich ebenfalls erhalten, stammt nach Holzer von einem k.u.k. Kriegsphotografen<sup>62</sup> und ist mit der Bildunterschrift „Verwundung durch ein Sprengstück eines 30,5 cm Geschosses“ versehen. Wer nun wirklich der Fotograf ist, kann hier nicht geklärt werden, wohl aber im Hinblick

auf die historische Verankerung der Interpretation auf die unterschiedliche Lesart verwiesen werden. Die Fotografie in ihren verschiedenen Variationen wird in den 1920er Jahren zu einem Antikriegsbild, ist aber in einem anderen Zusammenhang entstanden. In der Propaganda des Kriegs wird es eingesetzt, um auf die Brutalität der italienischen Seite zu verweisen.

Ähnlich verhält es sich mit einer weiteren Fotografie, im Album von Walde als drittes Foto unter die beiden genannten gesetzt. Es zeigt den Kopf eines Soldaten mit bestialisch verbranntem und zerstörtem Gesicht. Das Foto dieses schwer Verletzten finden wir wiederum in den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek (KPQ), die Originalnegativplatte hat sich erhalten. Der Text: „Verwundung durch eine Handgranate“. Es stammt ebenfalls von der Dolomitenfront und diente dem Kriegspressequartier als Propagandabild, um die mörderische Wirkung italienischer Geschütze zu zeigen. Mehr als ein Jahrzehnt später soll es in „Der Abend“ als Antikriegsbild schlechthin abgebildet werden. Es befindet sich im dortigen Archiv, dürfte aber keine Verwendung gefunden haben.

Diese beiden Bildbeispiele zeigen, dass wir im Fotoalbum von Alfons Walde Abbildungen finden, die sich auch im KPQ befinden und in den 1920er Jahren im Rahmen von Beiträgen gegen den Krieg Verwendung finden. Ihre Herkunft ist nicht bekannt. Ob Walde der Fotograf ist, muss bezweifelt werden, sein Interesse daran ist evident. Des Weiteren kennen wir von Alfons Walde zahlreiche Gemälde und Zeichnungen zum Ersten Weltkrieg. In unserer Ausstellung sind u. a. Klemens Brosch und Adolf Reichel mit grafischen Beispielen der Gewalt des Ersten Weltkriegs zu sehen.

Bereits unmittelbar nach dem Friedensschluss finden wir erste Ausstellungen, die sich mit dem Ersten Weltkrieg befassen. So zeigt Fritz Saxl wenige Monate vor der Übernahme der Leitung der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg im Volksheim Ottakring in Wien sein Projekt „Das Joch des Kriegs. Eine Bilder-Ausstellung“, zahlreiche kleinere Ausstellungen folgen. Viele Künstler arbeiten den Krieg künstlerisch auf, zentrale Werke entstehen. Uriel Birnbaum macht 1921 Illustrationen zum Buch *In Gottes Krieg*, wir kennen des Weiteren Arbeiten von Karl Sterrer, Sidonius

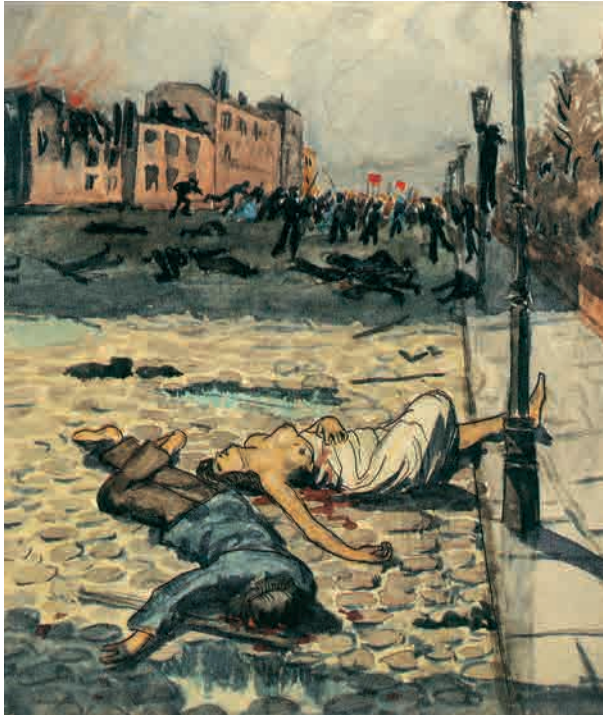


Schrom, Ernst Nepo oder Hans Piffrader. Unsere Ausstellung zeigt den beeindruckenden Bibelzyklus von Georg Ehrlich von 1921, in dem der Künstler seine Erfahrungen mit den Schrecken des Krieges Themen der Bibel unterlegt. All diese Bilder und Zeichnungen gehen ikonografisch direkt über in die Bilder von Bürgerkrieg und Gewalt der 1920er und 1930er Jahre.<sup>63</sup> Die „Nie-wieder-Krieg“-Ausstellung in Wien 1924 mit Kundgebungen und Umzügen verwendet viele der ursprünglich zur Kriegspropaganda gedachten Fotografien und lenkt den Blick auf deren Stellenwert für eine Antikriegspropaganda. Der Kampf um die Deutungshoheit der Bilder hat begonnen, der Krieg wird nicht zuletzt hier gewonnen oder verloren. Diese Debatte fließt direkt in die Tagespolitik der Zwischenkriegszeit ein. Die Frage der Kriegsschuld, die Grenzziehung, die Reparationszahlungen und die Frage nach der Mitschuld der Habsburger sind wichtige Themen. Viele Bildbände zum Ersten Weltkrieg werden veröffentlicht und ideologisch ausgerichtet. Die Bilder werden aus dem Zusammenhang gerissen, retuschiert und mit neuen Titeln versehen. Diese Bücher sind nicht Dokumentation, sondern vielmehr visuelle Stellungnahmen, je nach der politischen Gesinnung des Herausgebers. Immer häufiger erscheinen Werke einer konservativ-nationalen Grundhaltung, der einzelne Soldat wird heroisiert und als zeitlos dargestellt. Sein Bild verdichtet sich zum Kriegshelden und geht nahtlos in zeitgenössische Soldatenbilder über. Die Opfer des Kriegs sind verschwunden, der nächste Krieg wird unter propagandistischer Verwendung der Fotografien des Ersten Weltkriegs bereits gedanklich vorbereitet. Erste Ausstellungen der Kriegsverherrlichung folgen, so die im Bürgerkriegsjahr 1934 in Wien und anschließend in allen Bundesländern gezeigte Schau „Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914–1918“. Unter dem Ehrenschild von Bundeskanzler Schuschnigg sowie aller Landeshauptleute werden die Bilder der Kriegsgräuere durch jene der Verherrlichung des Kriegs ersetzt, Heldentum, Patriotismus und Pflichterfüllung sind die neuen Begriffe des österreichischen Ständestaates und damit auch der offiziellen Bildinhalte.<sup>64</sup> Die Wirkungsgeschichte und die Frage der Deutungshoheit der Bilder des Ersten Weltkriegs führen uns auf direktem Wege zur Zwischenkriegszeit und weiter zum Nationalsozialismus.

### **3. ERSTE REPUBLIK. POLITIK, GEWALT UND VERTREIBUNG ALS THEMEN DER VISUELLEN KÜNSTE**

In den Jahren zwischen den Weltkriegen entstehen in Österreich wichtige künstlerische Arbeiten zu Krieg und Gewalt, die erst in den letzten Jahrzehnten aufgearbeitet wurden. Es sind zum großen Teil vergessene Bilder einer verleugneten Trauer, sie werfen Fragen nach einer Ästhetik der Gewalt auf und stellen kunsthistorische Fragestellungen und Wertungskriterien zur Diskussion. Sie ermöglichen einen unmittelbaren Zugang durch sinnliche Wahrnehmung und haben so gegenüber anderen, meist schriftlichen Dokumenten, eine eigenständige kommunikative Qualität. Es sind ästhetische Reflexionen über eine historische Situation, wobei die ästhetische Distanz über die historische dominiert. Das Bezugsfeld Kunst – Geschichte ist ein vielfältiges und für unser Fach bestimmendes. Die historischen Konstellationen sind nicht nur als Rahmenbedingungen für die Produktion von Kunstwerken von Bedeutung, oft liefern sie auch den entscheidenden Impuls für deren Zustandekommen. Die jeweilige künstlerische Form besitzt eine eigene Gesetzmäßigkeit, die jedoch wieder historisch zu begründen ist. Gerade dieses Spannungsfeld kommt bei Bildern mit einer politischen Ikonografie in erhöhtem Maße zum Tragen. Dabei liegt der künstlerische Fokus dieser Jahre auf der Seite der Verlierer, bei den Themen der Niederlage, Leid und Tod, die sich als zentrale Konstanten erweisen und sowohl in Bezug auf den Einzelnen wie auch auf die menschliche Gesellschaft und ihre Werte verstanden werden können. Eine Entwicklung, die, wenn wir uns einer Bildergeschichte unserer Ausstellung zuwenden, mit den Kriegsbildern zum Ersten Weltkrieg von Albin Egger-Lienz, Adolf Reichel, Aloys Wach oder Klemens Brosch beginnt und mit einem Selbstbildnis von Peter Edel des Jahres 1944 aus dem Konzentrationslager Auschwitz Birkenau endet.

Straßenkämpfe und Bürgerkrieg – der Zeithistoriker Gerhard Botz hat diese Auseinandersetzungen in Österreich minutiös aufgearbeitet – sind Ausgangspunkt mehrerer Arbeiten.<sup>65</sup> Um 1920 zeigt Herbert von Reyll-Hanisch in einem kleinformatigen Bild Straßenkämpfe



15: HERBERT VON REYL-HANISCH, Straßenschlacht, 1920, Privatbesitz

bei der Gründung der Republik Deutsch-Österreich. Bewaffnete Menschenmassen folgen der Roten Fahne, zurück bleiben Tote und Verwundete, Häuser brennen ab, Ruinen säumen die Straße. Straßenlaternen ersetzen den Galgen. Bildbestimmend liegt im Vordergrund eine Frau mit entblößtem Oberkörper und verbindet so Gewalt, Leid und Erotik. Daneben liegt ein bekleideter Mann mit einem Schlagstock auf dem Pflaster. Reyl zeigt die Frau in einer Auseinandersetzung mit dem Bildmotiv der die Revolution verkörpernden Freiheit, die hier eine neue Rolle einnimmt: Nicht siegreich vorwärtsstürmend, sondern im Straßengraben in ihrem eigenen Blut liegend wird sie zum Opfer ihrer Verheißung.

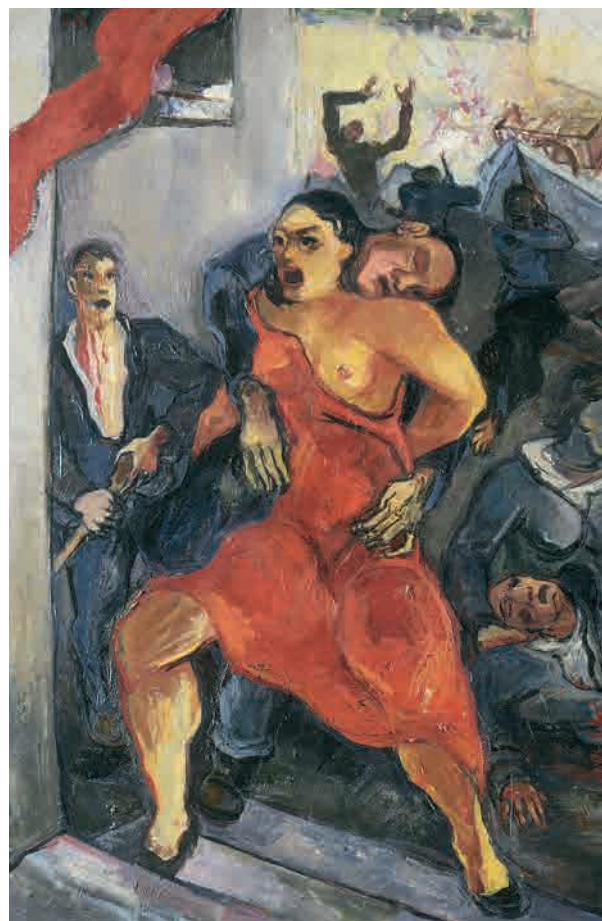
Neben den politischen Auseinandersetzungen nach der Gründung der Republik Deutsch-Österreich wird 1927 Schattendorf und der darauf folgende Brand des Justizpalastes am 15. Juli bildbestimmend. Nach dem Urteil von Schattendorf – Heimwehrkämpfer wurden nach dem Tod von Schutzbündlern in Schattendorf frei gesprochen – kommt es zum Sturm auf den Justizpalast. Franz Probst zeigt in zwei Aquarellen die

Gewalt der Straße. Vorwärtsstürmende Menschen, mit Schlagstöcken bewaffnet, am Boden liegende Verwundete, an Laternen Erhängte, Personen mit einem Hakenkreuz auf ihrer Mütze, ein diffiziles Herausarbeiten von Körperhaltungen und Gesichtszügen zeichnet diese Blätter aus. Probst zeigt, dass bereits in den 1920er Jahren illegale Nazis an diesen Kämpfen und Gewaltanwendungen beteiligt waren. Wilfried Daim, der sich intensiv mit den Arbeiten von Probst beschäftigt, sieht hier die Stürmung der deutsch-nationalen „Wiener Neuesten Nachrichten“ in der Josefgasse. Verifiziert kann dies wohl nicht werden. Die Rolle der Arbeiter wird bereits in diesen Jahren zwischen Aufbruch und Niederlage thematisiert. Zeigt Otto Rudolf Schatz in seiner *Stimme der Arbeit* mit Texten des Arbeiterdichters Josef Luitpold noch beide Seiten, arbeitet er gleichzeitig 1928 an seinem *Gekreuzigten Arbeiter*, dem *Gefesselten Arbeiter* von Franz Modlik aus dem Jahr 1927 folgend. Die Ikonografie des Gekreuzigten als eine inhaltliche Verdichtung und Steigerung von Gewalt und Trauer. Das Leiden Christi wird auf den politisch Verfolgten, hier den Arbeiter, übertragen und so anschaulich gemacht. Ein neuer Bildtypus wird geprägt.<sup>66</sup> Beide Bilder nehmen Bezug auf ähnliche Darstellungen mit dem gekreuzigten Karl Liebknecht aus dem Jahr 1919. Bei Schatz wird der Gekreuzigte bedrängt von den Bajonetten des Militärs und den Schloten des Kapitals: der Arbeiter im Würgegriff. Ähnlich argumentiert Schatz mit seinen *Särgen*, 1928, eine katafalkartige Auftürmung, von Sonnenstrahlen beleuchtet, ein Hinweis auf die Särge kommunistisch und sozialdemokratisch orientierter Arbeiter nach dem Brand des Justizpalastes.

Erika Giovanna Klien, bereits in die USA ausgewandert, zeigt in zwei Aquarellen aus dem Jahr 1930 bürgerkriegsähnliche Zustände auf Wiener Straßen. Sie zeigt ineinander verkeilte Menschenmassen, wobei Angreifer und Angegriffene durch Armhaltungen, Gesichtsausdruck und Körperstellungen charakterisiert werden. Neben Personen mit parallel erhobenen Armen als Geste des Abwehrens und des Entsetzens, Verletzten und Toten agieren Angreifer mit weit ausholenden Armen. Die Gesichtszüge der Dargestellten, neben den oft überlängten Fingern bildbestimmend, zeigen Aggression, Leid und Trauer.

Hinweise auf Nationalsozialisten, Sozialdemokraten, Christlichsoziale und auf das Bundesheer verdeutlichen die politische Zugehörigkeit der handelnden Personen. Die inhaltliche wie formale Verdichtung dieser beiden Blätter ergibt sich durch das Fehlen eines ganz konkreten historischen Ereignisses. Klien reagiert auf die Berichte ihres Bruders über die politische Situation in Wien, ihre Bilder sind als eine Art von Resümee darauf zu verstehen. Die mehrfach zu findenden Pistolen in diesen Bildern entlehnt Klien wohl den zeitgleichen Straßenkämpfen in den USA, die durch Bilder wie jenes von Philip Evergood über das Memorial Day Massacre 1937 in Chicago in die amerikanische Kunstgeschichte Eingang finden.

Der Straßenkampf zwischen Nationalsozialisten und Sozialdemokraten in Wien ist der Inhalt des Gemäldes *Die Verfolgung* von Herbert von Reyl-Hanisch, datiert mit April 1932. Der Künstler bezieht sich auf den Zusammenstoß von Nationalsozialisten mit kommunistischen und sozialdemokratischen Arbeitern vom 14. April 1932 in Wien-Schwechat nach einer Arbeiterversammlung.<sup>67</sup> Die Nationalsozialisten mussten schließlich von der Polizei durch die erregte Menge abtransportiert werden. Reyl-Hanisch zeigt die Flucht eines barfüßigen, weißbehemdeten Nationalsozialisten, verfolgt von einer unartikulierten Menge von mit Schlagstöcken bewaffneten Arbeitern. Aus dieser Verfolgergruppe ist nur jener links im Bild, die Gegenposition zum Flüchtenden einnehmend, als Individuum erkennbar. Beide Protagonisten werden durch eine traditionelle Körpersprache gekennzeichnet, der Flüchtende athletischer, ohne Kopfbedeckung, die Arme in der Höhe, das Gesicht zeigt einen Oberlippenbart. Der Verfolger wirkt dumpfer, mit Pullover und Hut bekleidet, einen Schlagstock in der rechten Hand, die Arme in Greifhaltung. Hinter den beiden finden wir mehr als zwanzig Verfolger, in einer gesichtslosen Masse aufgehend. Der Künstler charakterisiert den Verfolgten als jugendliche Persönlichkeit, die ihn Vertreibenden eher als dumpfen Pöbel, wohl der Weltsicht von Reyl-Hanisch entsprechend.<sup>68</sup> Den Rahmen dieser Verfolgungsszene bildet ein Raffineriegelände mit Häusern, Schuppen, Gasbehälter und zahllosen rauchenden Schornsteinen, die einen öden, fast ausgestorbenen Eindruck hinterlassen.



16: MAXIMILIAN FLORIAN, *Die Revolution*, 1934, Heeresgeschichtliches Museum, Wien, Detail

Auffallend ist das exakte Herausarbeiten der Schlag Schatten, sowohl das Licht wie auch der Wind fallen von links ein, die Menschenmenge bewegt sich ebenfalls von links nach rechts.

Im Bürgerkriegsjahr 1934 entstehen mehrere beeindruckende Arbeiten, die sich direkt mit Kämpfen beschäftigen oder in indirekter Form darauf Bezug nehmen. Maximilian Florian schildert in seinem Bild *Die Revolution* die Verteidigung des stark umkämpften Engelshofes am Herderplatz in Wien zu Beginn der Kämpfe am 12. Februar.<sup>69</sup> Dieses Bild ist sowohl historisch wie kunsthistorisch von zentralem Interesse und kann in der Anwendung von Pathosformeln des Leidens und der Bestürzung kaum übertroffen werden. Nicht der kämpfende Mann, sondern die von Leid und Aufruhr geprägte Frau steht im Mittelpunkt.



Die politische Tragödie des 12. Februar 1934 in Österreich wird zum Seelendrama, das Maximilian Florian in seiner ganzen Drastik in die Mimik der entfesselt wirkenden Hauptfigur legt. Neben Linz, Steyr, Bruck, Kapfenberg und St. Pölten bildete Wien den Hauptkampfplatz zwischen den kommunistisch oder sozialdemokratisch orientierten Arbeitern des aufgelösten Schutzbundes auf der einen und der Heimwehr und des Bundesheeres auf der anderen Seite.<sup>70</sup> Nach der Ausschaltung des Parlaments, dem Verbot des Republikanischen Schutzbundes und der Stärkung der Heimwehren wurde die Suche nach Waffen in einem Linzer Arbeiterheim zum auslösenden Funken. Dem offenen und bewaffneten Widerstand der Arbeiter gegen den Verfassungsbruch und gegen das kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz sowie gegen die Einführung der Todesstrafe folgten von Seiten der Regierung Dollfuß die Verhängung des Standrechts, die sofortige Auflösung der sozialdemokratischen Partei, die Absetzung des Wiener Bürgermeisters und standrechtlich verhängte und sofort vollstreckte Todesurteile. Dieser Bürgerkrieg vom Februar 1934 – der Begriff des Bürgerkrieges wird hier bewusst verwendet, auch wenn jüngst Zeithistoriker des Ludwig-Boltzmann-Instituts ihn in Frage stellen<sup>71</sup> – findet vor allem in Wien statt. Die Kämpfe gegen die Arbeiter wurden von der Exekutive geführt, meist aber durch den Einsatz des Bundesheeres entschieden.<sup>72</sup> Floridsdorf und Simmering stehen im Zentrum der Kämpfe, am 15. Februar waren die Kämpfe beendet, die Sozialdemokraten wie die Kommunisten mussten in den Untergrund gehen, die Einheit des Landes war zerstört, der Weg für den Nationalsozialismus geebnet. Die Ironie der Geschichte führt zum Attentat auf Dollfuß, der einer der ersten Ermordeten der Nazis in Österreich wird.

Maximilian Florian schildert die Verteidigung des Engelshofes am Herderplatz zu Beginn der Kämpfe am 12. Februar. In raumgreifender Dynamik bringt die weibliche Hauptfigur einen Verwundeten oder Toten auf ihren Schultern tragend aus dem Kampfgebiet. Durch die Nahsicht und die Konzentration auf die Hauptszene verstärkt der Künstler noch die Dramatik der Situation. Das Rot des zerrissenen Kleides, das Brust, Schultern und Oberarm freigibt,

korrespondiert mit dem Blut der Verletzten und Toten. Mit ihrem vor Entsetzen geöffneten Mund, den zurückgeworfenen Haaren und der unbekleideten Brust greift Florian auf eine Bildidee zurück, deren Ursprung in der Antike zu finden ist. Die Traditionskette reicht von der Göttermutter Kybele, deren Kult das Rasen gegen sich selbst fordert, über Mänaden als Urbild triebhaft entfesselter Leidensgebärden, Frauenfiguren des Manierismus, zur Liberté von Delacroix und den Frauenfiguren von Théophile A. Steinlen zur Jahrhundertwende. Korrespondierend mit dem Rot des Kleides finden wir am linken oberen Bildrand ebenfalls in der Farbe des Kriegsgottes Mars ein schlangenförmiges Farbband mit Signalcharakter. „Die Schlange ist Blitzsymbol, die Kopfträgerin, Symbol des rasenden Weibes in seinem Triumph über den Mann. Diese Zeichen haben die Kraft, Furcht und Angst symbolhaft zu verdichten.“<sup>73</sup> Florians Revolutionsbild ist von einer Nachbarwohnung aus gemalt, einige Skizzen sind auf der Straße zwischen den Kämpfenden entstanden. Zwei Zeichnungen verdeutlichen uns die Entstehung der Hauptszene. Bei der ersten Studie greift der Künstler auf den Meleager-Typus zurück. Der Getragene mit herabgesunkener rechter Hand und geneigtem Kopf dominiert, die ihn tragende Frau tritt in den Hintergrund. Im eigentlichen Bild wird dieser Typus als Nebenszene rechts verwendet. Maximilian Florian greift schließlich auf eine zweite Vorzeichnung zurück, die der Gesamtanlage des Bildes entspricht.

Unmittelbar mit dem Bürgerkrieg in Österreich hängen mehrere Bilder von Friedl Dicker zusammen. Varianten und Weiterführungen zeigen in drei Bildern das „Verhör“ der Künstlerin durch den autoritären Ständestaat. Als bekennende Kommunistin wird sie verhaftet und muss schlussendlich flüchten. Mit ihren Kinderzeichenkursen im KZ Theresienstadt kurz vor ihrer Ermordung geht sie in die Geschichte ein.<sup>74</sup> Ihr Schicksal ist kein einzelnes, mehrere österreichische Künstlerinnen und Künstler überleben die Konzentrationslager nicht, Robert Kohl, Fritz Schwarz-Waldegg oder Helene Taussig ereilt dasselbe Schicksal. In ihrer Bildfolge zum „Verhör“ verschwindet der Umraum immer mehr, sehen wir in der ersten Variante noch einen Raum mit einem furchteinflößenden Beamten,

die Künstlerin in Rückenansicht, zeigt sie sich in Folge frontal dem Betrachter gegenüber mit ihrem malträtierten Kopf und ihrem verwundeten Körper.

Mit dem Bürgerkrieg geht für Rudolf Wacker bereits die Furcht vor dem Nationalsozialismus einher. „Tod oder Faschismus“, schreibt er in seinem Tagebuch über die Februarkämpfe. Er äußert schon 1930 seinen Verdross über die politischen Ereignisse und sieht überall die Reaktion hervorkriechen, beschäftigt sich wie in den Jahren seiner Kriegsgefangenschaft wieder intensiv mit dem Marxismus, der für ihn ein „Kompass, mit dem die verwirrenden Lebensvorgänge [...] sondiert und in ihrer dynamischen Bedeutung verstanden werden“<sup>75</sup> ist. Er spürt das Gebot der revolutionären Aktion und beneidet Künstler, die in der Lage sind, sich an die Masse zu wenden. Dennoch besucht er den Österreichischen Katholikentag 1933 und tritt der Vaterländischen Front bei. Arnold Schönberg spricht von der Dissonanz als österreichisches Charakteristikum. Sein *Lädierter Kopf*, im Zusammenhang mit dem Bürgerkrieg 1934 entstanden, wird zur Anklage gegen den Zerfall der humanen und kulturellen Werte, zeigt den beschädigten Menschen. Abgenutzt, isoliert ins Bild gesetzt, von Sprüngen durchzogen, mit gebrochener Nase, verweist dieser Haubenstock auf die politische Situation des Landes wie auch auf die persönliche nach seiner erfolglosen Bewerbung an der Wiener Kunstakademie. Die katholische Kirche, so Rudolf Wacker, hat sich für Herbert Boeckl entschieden.

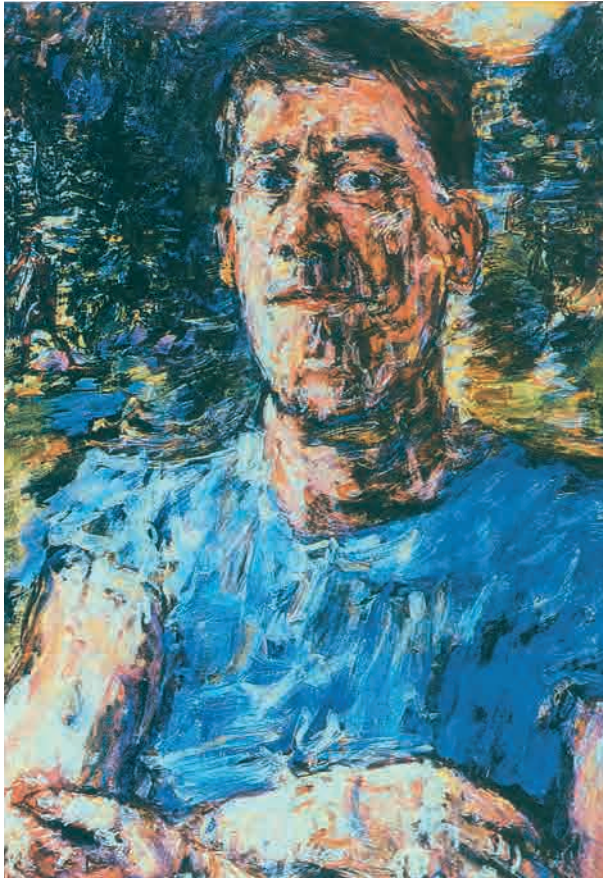
In einem direkten Zusammenhang mit dem Bürgerkriegsjahr steht der *Verletzte Arbeiter*, von Otto Richard Götz, 1935 entstanden. Götz greift auf den Bildtypus der Grablegung Christi zurück, um auf die schwierige wirtschaftliche wie politische Situation in der Steiermark zu verweisen. Die politische Vertretung der Arbeiter wurde nach dem Bürgerkrieg verboten, viele ihrer Führer mussten emigrieren, einige wurde unter Anwendung des erweiterten Standrechts hingerichtet. Vor den Hintergrund einer Maschinenhalle der steirischen Schwerindustrie stellt Götz eine Dreiergruppe bestehend aus dem Verletzten und zwei ihn tragenden Kollegen. Mit dem auf die Schulter geneigten Haupt und der herabgesunkenen rechten Hand des Verletzten greift der Künstler auf ältere Darstellungen von Pieta und Heldentod zurück, die sich



17: OTTO RICHARD GÖTZ, *Verletzter Arbeiter*, 1935, Universität für Angewandte Kunst, Wien

von der Heimtragung des Meleager in der Antike über die christliche Tradition der Grablegung, das profane Bildthema des toten Marat bis hin zu unserem *Verletzten Arbeiter* verfolgen lassen. Insbesondere den religiösen Aspekt scheint Götz bewusst anzusprechen. Der herabgesunkene Arm, das Motiv der stützend unter die Achsel greifenden Hand und das betont eingesetzte Lententuch erinnern unwillkürlich an den Leichnam Jesu und legen eine Allusion des muskulösen Arbeiters zu Christus nahe.

1937, im Jahr vor dem Anschluss Österreichs an das Dritte Reich, entstehen mehrere Projekte und Arbeiten zum Naziterror. Beeindruckend Rudolf Charles v. Ripper mit seinem Zyklus *Zerstört die Infamie*<sup>76</sup>, der auf persönlichen Erfahrungen mit den Schergen der Nazis beruht. Oskar Kokoschka zeigt sich in seinem *Selbstbildnis als entarteten Künstler*, bezugnehmend auf die Ausstellung 1937 in München über „Entartete Kunst“, in der auch Arbeiten Kokoschkas zu sehen waren. Rudolf Wacker reagiert nach einer Deutschlandreise mit dem Blatt *Stehende Puppe mit erhobenen Armen*. In seinem Tagebuch können wir lesen: „Das ganze Land ist eine Kaserne – Der entmündigte Bürger existiert – Herrschaft der Geistlosen.“<sup>77</sup> Einen besonderen Stellenwert erhält in diesen Jahren die Auseinandersetzung mit dem sogenannten Fremden, mit Schwarzen und



18: OSKAR KOKOSCHKA, Selbstbildnis als entarteter Künstler, 1937, National Gallery of Scotland



19: RUDOLF WACKER, Stehende Puppe mit erhobenen Armen, 1936, Kunst im Rohnerhaus, Lauterach

der Kultur der Jazzmusik. 1927 kommt es in Wien zu mehreren Aufführungen der Oper „Jonny spielt auf“ von Ernst Krenek. Dies führt wiederholt zu von Nazis gesteuerten Tumulten. Mehrere bildende Künstler beschäftigen sich mit der Darstellung des Jazzmusikers mit schwarzer Hautfarbe. Schon das Titelblatt des Klavierauszuges von Arthur Stadler zeigt dieses Motiv, ebenso das Cover zu „Entartete Musik“. Hier wird dem schwarzen Musiker auch noch der Judenstern angeheftet. Carry Hauser, Herbert Ploberger und Bettina Ehrlich-Bauer arbeiten noch im selben Jahr an ihren Jazz-Bildern. Während Hauser mehrere schwarze Jazzmusiker ins Bild rückt, zeigt Ehrlich-Bauer zentral einen Schwarzen mit dem Saxophon, ähnlich den Darstellungen zu Kreneks Oper. Das Werk von Ploberger gilt als verschollen. Das 1936 entstandene Bild *Selma* von Hans Böhler ist mit einer Geschichte verbunden, die so oder in anderer Form in Österreich immer

wieder stattgefunden hat. So wird berichtet, dass der Künstler bei Spaziergängen mit seiner schwarzen Frau Selma von Bauern in Niederösterreich mit Steinen und Kartoffeln beworfen wurde.

Zurück zu „Jonny spielt auf“. Ein Jahr nach der Aufführung dieser Oper von Krenek erzeugt der Auftritt von Josephine Baker einen weiteren Kulturskandal in den konservativen Wiener Kreisen. Ihr Gastspiel mit „Urwaldamazonen“ wird in der „Deutsch-österreichischen Tages-Zeitung“ mit „Negerskandal“ überschrieben. In der „Reichspost“ kann man lesen, dass Baker ein letztes Haltesignal sei vor der Fahrt ins Unermessliche des Abgrundes.<sup>78</sup> Baker, die Königin von Paris, gilt als eine Manifestation des modernen Geistes, so die Künstlerin Jacques-Émile Blanche. Moderne, Avantgarde und die Massenkultur des Jazz: Beispiele für eine Zeit, die den inneren Halt verloren hat und von sich selbst weg in rohe Veräußerlichung flieht, so das „Neue



Wiener Tagblatt“<sup>79</sup> Und weiter: „Die Vernegerung ist die letzte Tiefenentwicklung des Europäers“<sup>80</sup>, ein Totentanz der europäischen Kultur. Vor diesem Hintergrund erhält auch der Architekturentwurf von Adolf Loos für das Haus von Josephine Baker am Lido von Venedig eine weitere Lesemöglichkeit.

1929 entsteht neben *Die Entarteten* von Karl Sterrer auch *Die Schaustellung* von Otto Rudolf Schatz. Zwei künstlerische (und weltanschauliche) Antipoden zeigen in ihren beiden Bildern Darstellungen von Schwarzen mit Hinweisen auf den Rassismus, der in zwei Werken auf unterschiedliche Weise auch mit Sexismus verbunden ist. Beiden Bildern kommt eine politische Bedeutung zu, werden doch sowohl zwischen Kulturen wie Geschlechtern Machtverhältnisse offengelegt. Der Aspekt der Fremdheit erhält einen wesentlichen Stellenwert, der in Bezug zur Frau gerne mit Wildheit gleichgesetzt wird.<sup>81</sup> Otto Rudolf Schatz zeigt im Zentrum seines Bildes ein schwarzes Paar, der Mann schützt seinen Körper mit einem Hemdkleid, die Frau ist lediglich mit einem Lendentuch vor den Blicken der Menge geschützt. Beide sind barfüßig dargestellt. Sie werden, auf einer Varietébühne stehend, von einem kleingewachsenen Weißen der Menge wie Kuriositäten oder Tiere präsentiert.

Das Thema des jüdischen Schachspielers der 1920er Jahre in Wien, wie oben ausgeführt von Karl Sterrer in den „Entarteten“ polemisch thematisiert, ist ein kulturell wie politisch wesentliches und führt uns zu Arnold Schönberg und seinem in der ersten Hälfte des Jahrzehnts entstandenen Koalitionsschach, auch Bündnisschach bezeichnet. Schönbergs Erfindungen und neuen Gedankengänge zum Schachspiel stehen in Beziehung zu Ideen der Avantgarde und wurden gerade in Wien gemeinsam bekämpft. Antimodernismus und Antisemitismus scheinen sich zu verbinden. So schreibt der Publizist Franz Gutmayer, dass die Juden die hohen Ideale der romantischen Schachkunst verraten hätten, dass an die Stelle der Praxis die Theorie getreten sein. „Es sind lauter Judaße, die für ein paar Silberlinge, d. h. für einen Bauern diese verraten, ausliefern und preisgeben. Selbst der größte Schachjude mit der stinkigsten Spielweise fühlt das Bedürfnis, seinen schmutzigen Stil weiß anzustreichen. Er nennt ihn logisch-konsequent, wissenschaftlich und

macht den Kunststil als unsolide verächtlich. Diese Scheinheiligkeit ist hier – Kreditnotwendigkeit. Er muß ein sauberes Kleid anziehen. Nackt würde er sich zu hässlich ausnehmen, wie ein Affe, der die anderen laust.“<sup>82</sup> Der Konflikt innerhalb der Schachwelt ist ein gesellschaftlicher, geprägt von Konservativen und den sogenannten Hypermodernen, den Avantgardisten. 1913 veröffentlicht Aaron Nimzowitsch eine Schrift gegen den konservativen Siegbert Tarrasch und fordert einen Geist, der Raum für neue Ideen eröffnet, verwandt den Ideen von Arnold Schönberg.<sup>83</sup> Schönberg geht aber noch weiter, er entwirft vollkommen neue Schachregeln. Ernst Strouhal<sup>84</sup>, der als Erster die Bedeutung dieses Bündnisschachs erkennt, fasst zusammen: „Das Koalitionsschach stellt eine Erweiterung des traditionellen Schachspieles in vielerlei Hinsicht dar. Die Matrix umfasst ein Spielbrett von 100 (statt 64) Feldern, gespielt wird von vier (statt von zwei) Parteien, zwei ‚Großmächten‘ (Gelb, Schwarz) und zwei ‚Kleinmächten‘ (Grün, Rot), die in den ersten drei Runden Koalitionen eingehen können. Statt über sechs verschiedene Figuren, wie im traditionellen Schach, verfügt das Koalitionsschach über Figuren mit neun Gangarten. Ihre Bewegungsregel wird entweder vom traditionellen Schach übernommen, oder, bei drei neuen Figuren, aus zwei alten Figuren zusammengesetzt. Die Verteilung des Materials unter den Parteien ist, im Gegensatz zum traditionellen Schach, asymmetrisch. Die Großmächte haben je zwölf, zum Teil unterschiedliche Figuren, die Kleinmächte verfügen über nur je sechs Figuren und haben keine Könige, da sie nur Koalitionspartner der Großmächte sind.“<sup>85</sup>

Zu den Kräfteverhältnissen erstellt Schönberg präzise Berechnungen, statt einer herkömmlichen Figurenaufstellung gibt er Aufstellungsräume vor, die ihre Figuren der einzelnen Parteien in eine neutrale Position bringen. Selbst Strohmannen sind vorgesehen. Schon mit diesem Schachkonzept ist Schönberg einerseits mit den Ideen von Marcel Duchamp oder dem Bauhaus-Schach von Josef Hartwig Teil der Avantgarde der frühen 1920er Jahre, sein Konzept der Groß- und Kleinmächte und der notwendigen Koalitionen gibt ihm andererseits einen fast schon erschreckenden Zeitbezug. Dieser verstärkt sich durch die von ihm konzipierten Figuren: Flieger, Unterseeboot,



20: ARNOLD SCHÖNBERG, Koalitionsschach, frühe 1920er Jahre, Arnold Schönberg Center, Wien

Militärtank, Artillerie, Maschinengewehr, Schütze, König, Ingenieur und Radfahrer. Sie sind in ihrer Materialikonografie und ihrer Formgebung, ihrer Reduzierung und Abstraktion, wichtiger Teil der österreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit. Zaunschirm wird wohl Recht haben, dass Schönberg „keine Ambitionen hatte, das Handwerkliche zum Künstlerischen zu nobilitieren“<sup>86</sup>, heute erkennen wir aber im Rückblick dennoch die unglaubliche Modernität dieser Konzepte und Figuren. Schönbergs bildnerisch-theoretische Arbeiten sind dem Kunstprinzip der Bricolage verpflichtet, Kombinatorik, Improvisation und eine eigene Materialästhetik des allgemein Vorhandenen, billig zu Erwerbenden, ergeben ein Konzept, das

sowohl einer eigenwilligen Poetik Raum gibt als auch der politische Argumentation nicht fremd ist und eine aktuelle Ästhetik entwickelt, der eine hohe künstlerische Qualität nicht abgesprochen werden kann.

Ein weiteres zentrales Bild zur Ersten Republik in Österreich stammt von Oskar Kokoschka. Mit *Anschluß – Alice im Wunderland*, 1939/1941, reagiert der Künstler auf die politische Situation in seiner Heimat. Er hat Österreich verlassen, geht über die Tschechoslowakei nach England ins Exil. Nach Österreich kehrt er auch nach 1945 nicht mehr zurück. Alice, das gutgläubige Mädchen, soll der angelsächsischen Welt den Untergang Österreichs veranschaulichen. Wie im Märchen von Lewis Carroll ist die Welt stehengeblieben, nur die Dinge verändern sich, analog dem ewigen Kreislauf von Aufstieg und Niedergang der Mächtigen. Alice, völlig unbeteiligt in einem Stacheldrahtverhau stehend, zeigt auf uns, auf den Betrachter, ihn nach seiner Rolle dabei fragend. Hinter ihr die enthauptete Muttergottes mit Kind, die einzig ruhige Stelle im Bild und zugleich der Hinweis auf das katholische Österreich. Die Madonna ist das Antibild zum Frauenbild des Nationalsozialismus. Kokoschka spannt in diesem Bild den inhaltlichen Bogen zwischen den Ursachen und den Auswirkungen des Krieges. Am Stacheldraht finden sich drei Männer, ein Geistlicher, ein Soldat und wohl ein Engländer, die nichts sehen, nichts hören und nichts sagen. Sie verweigern die Anteilnahme, sind anklagende Hinweise auf das Verhalten der europäischen Großmächte und

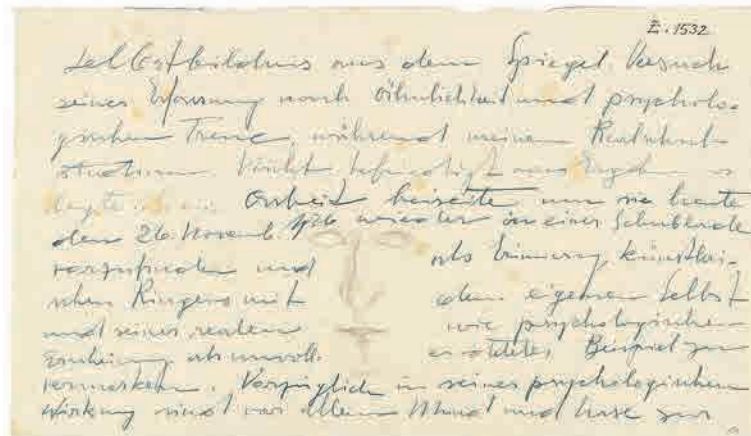


dokumentieren zugleich das verhängnisvolle Bündnis von Kapital, Militär und Kirche. Kokoschka erinnert im Hintergrund an das brennende Wien von 1934, an die Straßenkämpfe, den Bürgerkrieg und sieht das Parlament in Flammen. Die hier gezeigte historische Entwicklung führt zum Selbstbildnis von Peter Edel aus dem Konzentrationslager Auschwitz. Edel trägt in dieser erschreckenden Zeichnung des Jahres 1944 die Lagerkleidung, dahinter ist der Schriftzug des Konzentrationslagers Auschwitz „Arbeit macht frei“ zu lesen. Mit ausgemergelten Gesichtszügen tritt Edel uns entgegen, im Hintergrund zeigt sich der Künstler im Straßenanzug vor seiner Internierung. Er erkennt sich selbst nicht mehr, zeigt auf sich als Gefangenen und stellt die Frage: „Wer ist das? Du? Ich? Ja!“ Im selben Jahr wird sein Vater im KZ ermordet, er selbst kommt ins Konzentrationslager Mauthausen, überlebt in der Außenstelle Ebensee diese Qualen und siedelt sich für kurze Zeit in Bad Ischl an.

#### 4. DAS ICH IST UNRETTBAR.

##### SELBSTERKENNTNIS UND MENSCHENBILD IN DEN JAHREN ZWISCHEN DEN KRIEGEN

Robert Musil verfasst 1908 seine Dissertation über die Philosophie von Ernst Mach, sieht dessen Schriften voll der fruchtbarsten Anregungen, um dann abschließend festzustellen, dass Mach keinen befriedigenden Standpunkt für künftige Lösungen aufzeige.<sup>87</sup> Machs Arbeiten sind um 1900 in vieler Munde und erleben zahlreiche Neuauflagen. „Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen“, 1885 erstmals veröffentlicht, erscheint zwischen 1900 und 1917 in sieben weiteren Auflagen. „Erkenntnis und Irrtum“ wird bereits ein Jahr nach der Erstauflage neu editiert, „Die Mechanik und ihre Entwicklung“ erreicht acht Ausgaben. Mach arbeitet in den Bereichen Physik, Psychologie, Philosophie und Physiologie und beherrscht mit seiner Erkenntnistheorie die philosophische Diskussion nach 1900. Für Mach ist nicht das Ich das Primäre, sondern die Empfindungen, die das Ich bilden. Die sogenannte objektive Realität – Mach spricht von Körpern – existiert nicht unabhängig vom erkennenden Subjekt. Er definiert die objektive Wirklichkeit folgerichtig als



21: EDMUND KALB, Selbstbildnis aus dem Spiegel, 26. 11. 1926, vorarlberg museum, Bregenz

Empfindungskomplex. Die Welt besteht aus Empfindungen und Wahrnehmungen, das Ich kann erweitert werden, sodass es schließlich die ganze Welt umfasst. Skeptizismus und Relativismus werden zu den wichtigsten philosophischen Konsequenzen.

Jeder Mensch hat nach Mach eine eigene Raum- und Zeitanschauung, Raum und Zeit sind demzufolge primär subjektive Betrachtungsweisen der Welt und keine objektiv-realen Formen des Seins. Das Ich wird zu einer Zentralkoordinate allen Seins, zum eigentlichen Organ der Empfindungskomplexe und ist gleichzeitig ihr Produkt. Sowohl sinnesphysiologische Experimente und psychologische Beobachtungen als auch die Fragestellungen in Bezug auf die Relation vom Bewusstsein zum Unbewussten und die Beeinflussung der assoziativ verketteten psychischen Vorgänge durch die Triebe lassen ihn das Ich als unrettbar erkennen und zeigen gedankliche Anknüpfungspunkte für die wenige Jahre später entwickelte Psychoanalyse von Sigmund Freud. Indem das Ich zum eigentlichen Mittelpunkt einer subjektiven Weltansicht erhoben wird, muss es als Objekt unrettbar erscheinen, da es in seiner Existenz von sich stets verändernden Empfindungen und Bewusstseinsinhalten abhängig ist.<sup>88</sup> Es wird aufgelöst, die Subjekt- und Objektsphäre treffen sich in einer Welt der Empfindungen und Sinnesreize. Das Subjekt wird zum Objekt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung,

die Gefährdung desselben zum Thema der Kunst. Die skeptische Individualität des Künstlers in der Zwischenkriegszeit hängt aufs engste mit der neuen Subjekterfahrung zusammen und kann mit erkenntnistheoretischen Positionen in Verbindung gebracht werden. Werkkomplexe zu diesem Thema erarbeiten vor allem Edmund Kalb, Oskar Kokoschka und Rudolf Wacker. Darüber hinaus kennen wir von beinahe allen Künstlerinnen und Künstlern dieser Jahre Selbstdarstellungen.

Hunderte Selbstbildnisse liegen von Edmund Kalb vor, der in der österreichischen Kunst zwischen den Kriegen eine entscheidende Außenseiterposition einnimmt.<sup>89</sup> Viele dieser Blätter zeigen die Innensicht des Künstlers, seine Verslossenheit der materiellen sowie die Hellhörigkeit der geistigen Welt gegenüber. Eine Serie seiner Arbeiten der Jahre von 1928 bis 1930 versucht nicht nur eine Beschreibung der psychischen und physischen Welt zu geben, sondern darüber hinaus die kosmische Ordnung zu ergründen und seine eigene Person mit diesen höheren Realitäten zu konfrontieren.<sup>90</sup> Kosmische Elemente, mathematische Symbole, Fragen der Metaphysik und die Erscheinungsformen von Gedanken und Gefühlen, die schrittweise Auflösung des eigenen Bildnisses sowie die Schaffung einer geistigen Atmosphäre, in der sich geometrische Gebilde und mathematische Formeln bewegen, bestimmen seine Selbstdarstellungen. Sie verdeutlichen die Auseinandersetzung des Künstlers mit den esoterischen Lehren seiner Zeit, wie wir es auch bei Kandinsky, Mondrian oder Kupka sehen. Bereits 1918 finden wir eine Darstellung der linken Gesichtshälfte des Künstlers bezeichnet mit „E. K. ein Stück Selbsterkenntnis: innere Vergeistigung 1918 / Fragment aus dem Spiegel“. In den 1920er Jahren verdichtet Kalb seine Selbstdarstellungen immer mehr, die Dreizahl ist in mehreren Blättern evident. Sein Gesicht wird aus kantig begrenzten Flächen aufgebaut, expressive Ausdruckskraft wird mit zum Teil kubistischen Mitteln formal umgesetzt. Licht- und Schattenkontraste verstärken diese intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der eigenen Person. Viele Blätter werden mit Buntpapier unterlegt, Farbbalken lassen sie in ein geometrisch-gegenstandsloses Konzept eingebunden erscheinen. In einem Selbstbildnis

des Jahres 1930 dringt die geistige Welt direkt in den Bereich des Materiellen ein, verlässt den Bildhintergrund und wird werkbestimmend. Der Künstler zeigt die Dualität von Mann und Frau, von negativ und positiv, hell und dunkel, die Vereinigung der Zweierheit in der universellen Harmonie des Kreises, der die linke Kopfseite des Künstlers beherrscht. Darüber befindet sich die Lemniskate als Spirale der Unendlichkeit, die in der Lage ist, die irdischen Widersprüche aufzuheben. Der dominierende Mond tangiert direkt die Aura von Kalb. Wir erkennen in ihm eine Person, die sich mit esoterischen Fragen beschäftigt, die Wirkung geistiger Kräfte für seine Person erkennt und ihnen einen großen Stellenwert einräumt. Der Mond, dem rechten Ohr zugeordnet, zeigt die Akustik als möglichen Zugang zur unsichtbaren Welt, eine Idee, die auch in der Theosophie der 1920er Jahre vertreten wird.

Im Œuvre von Rudolf Wacker nimmt das Selbstbildnis in seinen unterschiedlichen Ausformungen einen wichtigen Stellenwert ein.<sup>91</sup> Zahlreiche expressionistisch orientierte Zeichnungen aus den frühen 1920er Jahren zeigen einen kritisch denkenden Künstler, er präsentiert stilistische Stenogramme seines Innenlebens. Die Zeichnung *Selbstbildnis mit Lilie*, 1921, zeigt Wacker unter einem Strauß *Amaryllis formosissima*, eine Blume, die besonders in der Romantik einen großen Stellenwert besitzt. Die bildbestimmende Lilie wird in ihrem Symbolgehalt durch die Mariendarstellung, die über der Blüte erscheint, noch erhöht. Weitere Arbeiten zeigen beinahe alle ikonografischen Möglichkeiten, die in der Zwischenkriegszeit einem Künstler zur Verfügung stehen: vom Hinweis auf Christus, auf den leidenden, verarmten Künstler bis zum selbstbewussten Maler an der Staffelei. In *Selbstbildnis mit Rasierschaum*, 1924, sitzt Wacker vor einem Tisch mit ausgeblasener Kerze, Vase mit Blumenstrauß und Rasierutensilien, die Arme an seinen Körper gepresst. Er erinnert mit seinen rot hervortretenden Lippen und seiner Kopfbedeckung an einen Clown, scheint seine Rolle als Künstler hinterfragen zu wollen. Wacker beschäftigt sich permanent mit der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft, sieht in ihnen Gaukler der Bourgeoisie. Der Gaukler ist eine ausgesprochene Außenseiterfigur, er bietet eine typisch antinomische Charakterisierung. Er ist anwesend,

wo immer Wandel und Schwierigkeiten auftauchen. Seine Vielgestaltigkeit gewährt ihm große Freiheiten von sozialen Rollenforderungen. An durchaus prominenter Stelle im Bildhintergrund dieses Selbstbildnisses finden wir ein Bild im Bild: der Kasperl und die Puppe als Liebespaar. Es steht als positives Zeichen dem Gefühl des Gedrängtseins und der Aussichtslosigkeit, dem Alltag von Wacker in Bregenz, entgegen. Das offene Messer lässt uns an einen Hinweis im Tagebuch des Künstlers denken: „Wenige Fäden sind es, die mich noch halten. Mich gelüstet die einzige Freiheit zu gewinnen – meine Kehle mit dem Rasiermesser durchzuschneiden.“<sup>92</sup>

Mehrere Selbstbildnisse, die durch die Schrift oder durch die Haltung an Christus erinnern, kennen wir von Oskar Kokoschka. Er verweist bereits in seinem Plakat *Der Sturm* aus dem Jahr 1910 durch seine Haltung sowie den Fingerzeig auf die Wunde in seiner Brust auf Christus und den Lanzenstich. Diese Geste der linken Hand finden wir auch in den Selbstbildnissen aus den Jahren 1913 und 1917. *Der irrende Ritter* von 1915 kann ebenfalls als Identifikation des Künstlers mit Christus gesehen werden. Das Bild trägt an zentraler Stelle die Buchstaben „ES“, die für das hebräische „Eli lama sabachthani“ stehen (Mein Gott, warum hast du mich verlassen).<sup>93</sup> Nach zahlreichen Selbstdarstellungen Kokoschkas mit der Puppe schließt das *Selbstbildnis mit gekreuzten Armen* 1923 die Dresdner Jahre ab und steht gleichzeitig an einem Wendepunkt seiner stilistischen und ikonografischen Entwicklung. Die Farbflächen des Hintergrundes haben sich verselbstständigt, die Puppe, über Jahre bildbestimmend, ist verschwunden. Das Werk zeichnet sich durch eine besondere Lebendigkeit aus, die durch die stark herausgearbeitete Plastizität der Person und durch die Eindringlichkeit des fragenden Blicks noch gesteigert wird.

Geben viele Selbstbildnisse gerade in ihrer Verhüllung Einblicke in die Seele des Künstlers, versuchen Sigmund Freud, Alfred Adler und andere das Sexual- und Seelenleben des Menschen mittels der Psychoanalyse zu ergründen, so widmet Herbert von Reyl-Hanisch einen gesamten Werkkomplex diesem Thema. *Das Land der Seele*, so der Titel seiner 23 Gouachen, wird zu einem zentralen Werk der österreichischen Kunst der



22: HERBERT VON REYL-HANISCH, *Die Sünde, Land der Seele*, 1928, Privatbesitz

Zwischenkriegszeit, das die psychische Befindlichkeit eines jeden Einzelnen von uns thematisiert.<sup>94</sup> Im Begleittext des Künstlers können wir lesen: „Mensch sein heißt, inmitten brünstiger, lustgejagter Tänze sich seines Todes bewusst sein. Mensch sein heißt, Gott schänden, aus brennender Sehnsucht nach Gott – heißt immer widersprechen, wo ringsum alles gehorcht. Mensch sein heißt, eigenes Leben zu zerstören, aus Begierde nach noch mehr Leben.“<sup>95</sup>

Die Darstellung des Menschenbildes ist in diesen Jahren stark durch die Darstellung der Geschlechterrollen geprägt, die wiederum gerne durch Stellvertreter definiert werden. Verleugnete Erotik und Sexualität, das Spiel mit der Jungfräulichkeit, der Konflikt zwischen Angst und Lust durchzieht die österreichische Kunst. Reyl-Hanisch illustriert die *Keuschheitslegende* von Rudolf Georg Binding und liefert mit seinem Triptychon *Glaube Hoffnung Liebe* 1930 ein zentrales Beispiel einer Ikonografie, die zwischen Religion, Pantheismus und Erotik angesiedelt ist. Sein Gesellschaftsbild basiert auf der Frau zwischen Verführung und Erlösung. Andere Künstler wenden sich

dem Genre des Puppenbildes zu, das in der Zwischenkriegszeit einen Höhepunkt erreicht. Hier finden wir weitere Aspekte der Sublimierung und Geschlechterdifferenz. Die Darstellungen von Puppe und Kasperl hängen eng mit einer Neudefinition der Geschlechterrollen zusammen, durchspielen erotische Fantasien, werfen die Fragen nach Subjekt und Objekt menschlicher Beziehungen auf.<sup>96</sup> Sie verkörpern subjektive sexuelle Befindlichkeiten, individuelle Sehnsüchte und Ängste. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wird das Motiv des Kasperls oder Hampelmannes als beliebtes Requisit auch in die Aktfotografie eingefügt. Mit diesen Bildthemen gehen unter dem Einfluss von Medizin, Psychiatrie und Sexualwissenschaften quasiwissenschaftliche Analysen des Weiblichen einher, die wohl in Oskar Weiningers „Geschlecht und Charakter“ ihren Höhepunkt erfahren. Bei Rudolf Wacker nimmt die Puppe, oft in Kombination mit dem Kasperl oder seiner eigenen Person, einen besonderen Stellenwert ein und wird in vielen Werkphasen bildbestimmend. Dass die Puppen und der Umgang mit ihnen schon in seiner Kindheit mit Sexualität besetzt sind, vermutet er selbst: „Beobachtungen über die Erotik im Kindesalter, erste Liebe. Schon im Kindheitsstadium gibt es eine Menge Äußerungen, die aus dem Geschlechtstrieb entspringen. Vielleicht ist die Basis aller Liebesempfindungen der Kinder zu Puppen sexuell?“<sup>97</sup> Wacker kennt ihren magischen Aspekt als Ding- und Zwitterwesen, lässt sie ihre Erotik, Entfremdung und Vereinsamung leben. Die Puppe erlaubt dem Künstler Rollenspiele, sie muss in ihrer sprachlichen Vielschichtigkeit betrachtet werden. Wacker formuliert sein Verhältnis zu ihnen folgendermaßen: „Ich liebe sie, sie sind lebendig und wie Symbole. Sie scheinen, in eine Kombination gebracht, Beziehungen zueinander zu haben. Sie unterhalten sich miteinander, agieren gemeinsam um ein gemeinsam Empfundenes. Andererseits ist dies alles wie Schwindel – eine bloße Gebärde.“<sup>98</sup> Der latente Konflikt zwischen Angst und Lust erfährt bei Wacker in der Kombination der Puppe mit dem Kasperl einen Höhepunkt. Insbesondere die Figur des Kasperls scheint dabei bemerkenswert. Er ist nicht der Typus des Kasperls als Narr, als Gaukler, der die gesellschaftliche Außenseiterposition vertritt, er ist vielmehr die personifizierte Aggression, sein

Lächeln gerinnt zu einem hämischen Grinsen, eine gewisse Brutalität ist dieser Figur nicht fremd. 1922 taucht sie in Wackers Œuvre erstmals auf. In *Kasperl mit Puppen* steht die Figur des Kasperls mit ausgebreiteten Armen, einer stark betonten Nase und einem Lächeln, das an das Fletschen der Zähne denken lässt, im Zentrum. Ihn umgeben drei Puppen, zwei jüngere, eine davon mit offenem Mund sitzend, und eine ältere mit weißem Kopftuch. Die bereits hier zu findende aggressive Stimmung verstärkt sich im folgenden Jahr. Hier verbindet sich die Angriffslust mit Sexualität, der Kasperl scheint über die mit gespreizten Beinen am Boden liegende Puppe herzufallen. Daneben steht die uns bereits bekannte alte Puppe vor dem Lindauer Leuchtturm, der in mehreren Bildern von Wacker als Phallussymbol dient.

Zieht sich das Thema der Puppe wie ein roter Faden durch das künstlerische Werk von Wacker, so wird es bei Oskar Kokoschka für wenige Jahre werkbestimmend. Sie bedeutet für ihn Hilfe, den Verlust von Alma Mahler zu überwinden.<sup>99</sup> Die in Auftrag gegebene lebensgroße Nachbildung seiner Geliebten war „eine Effigie, die kein Pygmalion zum Leben erweckt“<sup>100</sup>, so Kokoschka in seinen Lebenserinnerungen. Er sieht sehr bald, dass diesem Puppenfetisch jeglicher erotischer Zauber abgeht, erst über den Weg zum malerischen Bildgegenstand wird eine neue Verlebendigung erreicht. Die Puppe als Fetisch, als Sexualobjekt und Liebesersatz gibt dem Künstler die Möglichkeit, zu einer neuen Selbstverwirklichung zu gelangen. Zwischen 1917 und 1922 entstehen zahlreiche Arbeiten, die um dieses Thema kreisen. In seinem Selbstbildnis von 1920/22 zeigt er sich mit der Puppe in seinem Atelier an der Staffelei. Er behauptet sich als Künstler, die Puppe scheint eine untergeordnete Rolle eingenommen zu haben und wird von ihm bereits ironisch hinterfragt. Der Rechtshänder Kokoschka hält den Pinsel verkrampft in seiner linken Hand, die Leinwand ist nur angedeutet. Der Künstler erscheint uns grotesk verwachsen, eingeklemmt zwischen der Puppe und der Staffelei. Mit seiner rechten Hand berührt er die Schenkel der Puppe, als wolle er sich von ihrer Gegenwart überzeugen. 1922 entsteht *Selbstbildnis mit Puppe*, bei dem der Puppe gleich viel Raum wie dem Künstler zuteil wird. Der Unterschied



zwischen Totem und Lebendigem ist klar herausgearbeitet, der Puppenkörper erscheint mumienartig, mit verdrehten Gelenken und übergroßem Kopf. Kokoschka zeigt mit dem Mittelfinger seiner rechten Hand auf deren Schoß und unterstützt durch eine kräftige Farbgebung die irritierende Künstlichkeit der Situation. Das großflächig vorgetragene Farbenspiel verleiht der Darstellung eine starke Intensität. Scheint der Puppenkörper dem seelenlosen Wesen zu entsprechen, so sind die Lippen, die Brustwarzen und die Scham durch intensive Rottöne verlebendigt.<sup>101</sup>

Einen besonderen Einblick in die (österreichische) Seele bietet die fantastische Kunst von Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Paul von Rittinger und Alfred Kubin.<sup>102</sup> Fortschrittsängste und der Rückzug in eine private Welt, in die Welt der Träume, lassen ihre Kunst zu einem Spielball der Fantasien werden und durch Introspektion zu einer Spiegelung des Unbewussten. Großteils Doppelbegabungen, sind ihre Werke durchsetzt mit erotischen Anspielungen, dem Kippen des Vertrauten ins Verborgene, des Heimlichen ins Unheimliche. Rittinger, der seine Gedankenwelt in seinem Sindbadspiel fokussiert, formuliert: „Für eine Weltanschauung aber, die befriedigt, habe ich keinerlei Interesse. Ich ziehe ihr ein gutes Gabelfrühstück vor.“<sup>103</sup> Das Sindbadspiel lädt zu einer Reise um die Welt ein, reflektiert die fantastische Welt des Künstlers, die im Märchenhaften angesiedelt ist und viele Details aus Werken der Weltliteratur übernimmt, ebenso wie historische Personen und Begebenheiten. In diesem Wechsel von Erfindung und realem Geschehen machen sich die Spieler auf den Weg, die meisten Schätze nach Hause zu bringen. Die gemalten Bildfelder verweisen auf das Exotische und Außereuropäische ebenso wie auf das Fantastische und Ironische. Die Verlorenheit des Menschen, seine Isolation und seine Sehnsüchte sind wesentlicher Teil des Menschenbildes zwischen den Kriegen. Und nicht zuletzt die formalen Mittel der Neuen Sachlichkeit dienen der Umsetzung dieser gefühlten Kälte. Exemplarisch dafür steht das Familienporträt der Kellerkinder von Ernst Nepo aus dem Jahr 1929.<sup>104</sup> Die dargestellten Personen sind isoliert, ihrer Umgebung entfremdet, Distanz wird vermittelt. Im Zentrum gruppieren sich die Töchter des Ehepaares Keller um einen Tisch,



23: ERNST NEPO, Studie zu „Familienporträt Keller“, 1929, Privatbesitz

Ausblicke zeigen Anni und Wilhelm Keller, die Eltern, sowie eine erstarrte Landschaftsformation. Kafka notiert in seinem Tagebuch: „Ich bekam selbst innerhalb des Familiengefühls einen Einblick in den kalten Raum unserer Welt.“<sup>105</sup>

##### 5. AVANTGARDE DER ZWANZIGERJAHRE: RHYTHMUS UND FORM. DIE BEFREIUNG VOM GEGENSTAND ODER DIE EIGENSCHWINGUNG ALLES SEIENDEN

Die gegenständliche Kunst der Jahre nach 1908 mit der großen Kunstschau in Wien wird in Österreich in formaler Hinsicht vom Expressionismus bestimmt, nach 1924 parallel von der Neuen Sachlichkeit, vor allem aber von zahlreichen Zwischenpositionen im Rahmen eines meist expressiven Realismus. Nach dem Tod von Richard Gerstl und Egon Schiele übernehmen Oskar Kokoschka und Herbert Boeckl die führenden Positionen im Expressionismus. Da Kokoschka sich in der Zwischenkriegszeit nur sporadisch in

Österreich aufhält, wird Boeckl innerhalb Österreichs wegweisend für die zweite Generation des Expressionismus. Neben Herbert Boeckl müssen im Bereich der expressiven Malerei Anton Faistauer, die Maler des Nötscher Kreises, Albert Paris Gütersloh und wohl auch Max Oppenheimer genannt werden, des Weiteren der frühe Rudolf Wacker und Teile des Werks von Albin Egger-Lienz. Daneben arbeiten eine Vielzahl von Künstlerinnen und Künstlern, die eine zweite Ebene von expressiv geprägten Varianten des Realismus aufzeigen und das Kunstgeschehen in aller Breite bestimmen.<sup>106</sup> Herbert Ploberger, Sergius Pauser, Eduard Bäumer, Lois Pregartbauer und wohl auch Franz Sedlacek sind primär als neusachliche Maler zu bezeichnen, ebenso wie das malerische Hauptwerk von Rudolf Wacker, zentrale Arbeiten von Ernst Nepo und wichtige Werke von Herbert von Reyl-Hanisch, Paul Kirnig oder Leo Sebastian Humer sind dazu zu zählen. „Sachlichkeit, dies Wort bezeichnet ungenügend oder doch missverständlich unser Wollen“, so Wacker in seinem Tagebuch.<sup>107</sup>

Ähnliches könnten auch die Expressionisten in Bezug auf die österreichische Variante von sich behaupten. Die Stile können nur bedingt in einer zeitlichen Abfolge begriffen werden, sie verlaufen eher parallel und beeinflussen sich gegenseitig. Randerscheinungen in Österreich bleiben der Kubismus, der über den Umweg von Prag ins Land kommt, vor allem Alfred Wickenburg ist hier zu nennen; des Weiteren setzen sich Carry Hauser, Maximilian Reinitz, teilweise Kalb und Oppenheimer mit Strömungen des Kubismus auseinander. Auch den klassischen Surrealismus sucht man beinahe vergeblich. Die große Ausnahme bildet hier Wolfgang Paalen<sup>108</sup>, der Österreich bereits zu Beginn der 1920er Jahre verlässt und in den 1930er Jahren im internationalen Surrealismus eine große Rolle spielt. Raoul Hausmann, der ebenfalls sehr früh Österreich den Rücken kehrt, wird in Berlin eine der führenden Persönlichkeiten der Dada-Bewegung.<sup>109</sup> Beide sind auch für die Theoriebildung von wesentlicher Bedeutung.

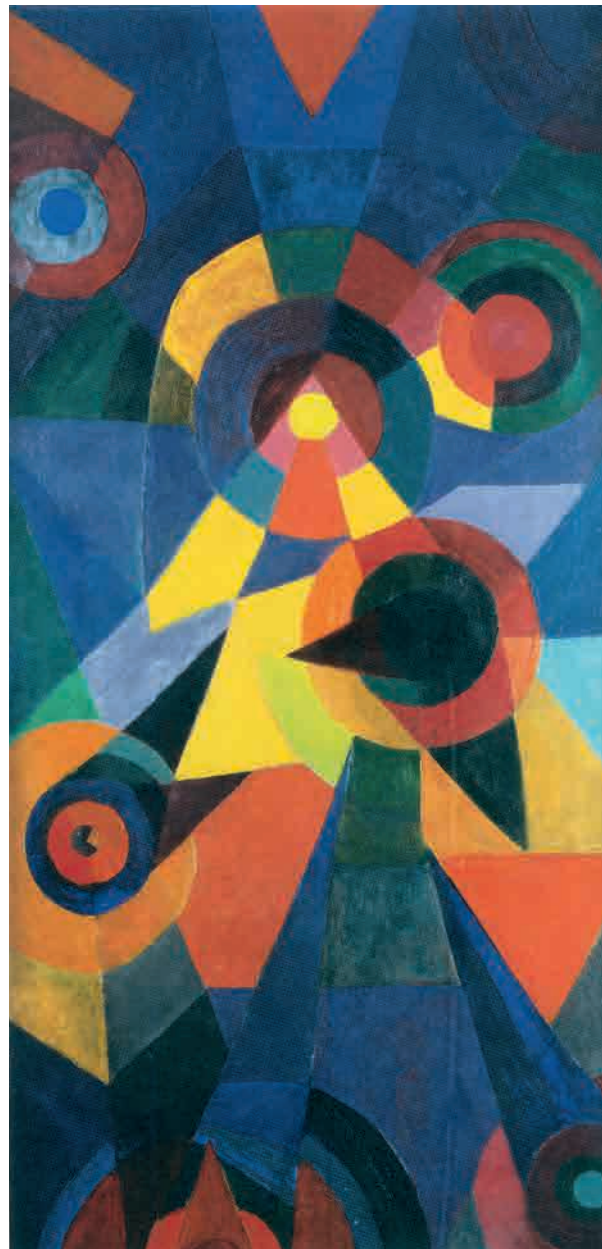
Helene Taussig orientiert sich an den Fauves, mit klar begrenzten Flächen und einer leuchtenden Farbigeit nehmen ihre kaum bekannten Werke der 1920er Jahre eine wichtige Position ein. Sie verkörpert in ihrer Person die Problemkreise der Zwischenkriegszeit

und deren mangelnde Aufarbeitung: Jüdin, Frau und Künstlerin. Taussig hat nur wenige Ausstellungen, der Großteil ihres Werkes ist zerstört, sie wird im Konzentrationslager ermordet und bleibt über Jahrzehnte vergessen. Und dann ist da noch Tarrenz in den Tiroler Bergen. 1921 treffen sich dort Max Ernst, Tristan Tzara, Hans Arp, André Breton und andere. Ernst, Arp und Tzara veröffentlichen in Paris „dada in Tirol“, 1922 wieder Tarrenz: „Amerikaner treten in Rudeln auf: Schriftsteller, Maler, Musikanten, Intellektuelle, Halbintellektuelle, einige Nymphen, zwei Nonnen [...]. Alles geht drunter und drüber. Freundschaften gehen in Brüche.“<sup>110</sup> Max Ernst malt das Bild „Beim Rendezvous der Freunde“, einen nachhaltigen Einfluss auf Österreich hat das alles nicht.<sup>111</sup>

Eine spannende Entwicklung hingegen erfährt die Befreiung vom Gegenständlichen unter Auseinandersetzung mit der europäischen Avantgarde, vor allem mit dem Futurismus, auf der Basis einer von Franz Cizek eigenständig entwickelten Kunstpädagogik im Wiener Kinetismus. Bereits seit dem frühen 20. Jahrhundert lassen sich in Österreich gegenstandslose Tendenzen feststellen.<sup>112</sup> Konstruktivismus und Kinetismus – die Befreiung vom Gegenständlichen als Formwille der neuen Zeit, als Erprobung der emotionalen Wirkung von Form und Farbe. Der Rhythmus wird zum bestimmenden Prinzip, zum zentralen Ordnungsgestütze. Es hat wirtschaftliche, politische und persönliche Gründe, dass dieser künstlerische Aufschwung bereits Ende der 1920er Jahre abbricht und sich keine nachhaltige künstlerische Tradition bilden kann. Dies hat auch dazu beigetragen, dass dieser grundlegende Beitrag Österreichs zur Kunst der Jahre zwischen den Kriegen und zur Kunstpädagogik lange Zeit unbeachtet blieb und bis heute, trotz inzwischen mehrerer wichtiger Publikationen, um seinen internationalen Stellenwert kämpfen muss. Noch 1984 können wir lesen, dass das ungegenständliche Kunstschaffen in Österreich zwischen den Weltkriegen eine äußerst untergeordnete Rolle spielt und fast unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfindet.<sup>113</sup> Letzteres mag wohl stimmen, da die frühen Ausstellungen der Cizek-Schule in den USA 1923, organisiert von Kathrine Dreier, sowie das Projekt des Moskauer Kommissariats für Volksaufklärung durch Anatoli Lunatscharski

1926, die Entwicklung der Kunst in Österreich nicht beeinflussen konnten und in Österreich kaum rezipiert wurden. Nach zahlreichen Einzeluntersuchungen und dem wichtigen Ausstellungsband von Ursula Storch 1985 liegt mit dem Katalogbuch von Harald Krejci und Patrick Werkner, 2011 erschienen, eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Kinetismus vor.<sup>114</sup> Bereits Jahre vor 1918 erhalten die Auseinandersetzungen mit der Freisetzung schöpferischer Energien und der Erprobung der emotionalen Wirkung von Farbe, Form und Rhythmus in Wien Bedeutung. Adolf Hoelzel und in Folge die Kunstschule von Johannes Itten, er lebt seit 1916 in Wien, spielen dabei eine wichtige Rolle. Itten setzt die Erforschung der Kunst als eine „Höchstempfindung“ wie Hoelzel sie fordert um und will schöpferische Menschen in ihrer Ganzheit fördern. Sein Unterrichtsprogramm umfasst eine Schulung des Körpers in Form von Atemübungen und Gymnastik sowie eine Persönlichkeitsentwicklung auf Basis einer individuellen Förderung seiner Schüler. Itten sucht nach einer umfassenden Deutung der bildnerischen Mittel, Farbübungen und Bildanalysen führen bei ihm zu geometrisierenden Bildkompositionen. Von besonderer Bedeutung ist die Zusammenarbeit Ittens mit dem Komponisten Matthias Hauer, der seit 1917 am Aufbau eines zwölfteiligen Tonkreises arbeitet. Itten geht bei seiner Arbeit mit Farbkontrasten und Farbrhythmik vom zwölfteiligen Farbkreis Hoelzels aus. Nach Hauers Bekanntschaft mit Itten gelingt es ihm, seine zwölfteilige Tonskala in eine große Übereinstimmung damit zu bringen.

Johannes Itten verlässt 1919 Wien und geht als Lehrer nach Weimar an das im selben Jahr von Walter Gropius gegründete Bauhaus. Dort leitet er seinen berühmten Vorkurs mit dem Ziel einer individuellen Erziehung zum Schöpferischen von mit sich und der Welt harmonisierenden Menschen. Eine Reihe seiner Wiener Schüler begleitet ihn, unter ihnen Friedl Dicker und Franz Singer. Kurze Zeit später folgen ihm Georg Adams-Teltscher und Herbert Bayer. Mit dem Ausscheiden von Itten am Bauhaus 1923 geht der Großteil dieser Wiener Gruppe nach Österreich zurück. Lediglich Bayer macht am Bauhaus Karriere, er wendet sich der Typografie zu, übernimmt 1925 die Leitung der neu gegründeten Werkstatt für Druck und



24: JOHANNES ITTEN, Vogelthema, 1918, mumok Wien

Reklame und greift in seinem eigenen künstlerischen Schaffen die neuen, elementaren Gestaltungsprinzipien der De-Stijl-Gruppe auf. Er experimentiert in seinen Fotoarbeiten mit den künstlerischen Möglichkeiten der Montage und emigriert 1938 in die USA.<sup>115</sup>

Neben dieser Gruppe von Künstlern wird in Wien Franz Cizek für die Suche einer elementaren Formensprache bestimmend. Otto Wagner und er gründen zur Jahrhundertwende eine Kinderkunstschule.





25: ERIKA GIOVANNA KLIEM, Studie zum Tänzerinnen-Fries, 1923/24, The George Economou Collection, Athen

Daraus entwickelt sich der Kurs „Ornamentale Formenlehre“ an der Kunstgewerbeschule. Hier entsteht innerhalb weniger Jahre jene Richtung, die wir als „Wiener Kinetismus“ bezeichnen, der entscheidende Beitrag österreichischer Künstlerinnen zur internationalen Avantgarde. Dieser Kurs soll Einsicht in die gegenstandslose, symbolhafte und spontane Darstellungsweise vermitteln und die Bedeutung synästhetischer Reize, vor allem des Rhythmus, für die ornamentalen Formen verdeutlichen. Ab 1917 entstehen dynamisch-expressive Arbeiten, die durch die futuristische Einbeziehung der zeitlichen Abläufe mittels Rhythmus und Melodie über den momentanen Effekt hinausgehen. Es sind Projektionen der Seele, ein explizites Ausschöpfen der Bewegungsenergien. Franz Cizek charakterisiert den Gegenstand seines Kurses als einen vom modernen Leben durchpulsten Aktivismus. So entsteht eine Synthese rhythmischer Bewegungsabläufe und gehäufte Bewegungseindrücke. Es ist eine Hinwendung zur seelischen Introspektion, die ein Freisetzen von schöpferischen Energien ermöglicht, die nach Cizek am gesellschaftlichen Aufbau entsprechenden Anteil haben sollen. Dieser Aspekt verdeutlicht auch die gesellschaftliche Komponente des Wiener Kinetismus, seinen Versuch, im Gleichklang mit den anderen Avantgardebewegungen im frühen 20. Jahrhundert den sozialen und politischen Aufbruch zu signalisieren und integrativer Bestandteil dieser Entwicklung

zu sein. Die Krise der Monarchie, ihr Zusammenbruch und die Gründung der Ersten Republik wird von vielen auch als Aufbruchsituation verstanden. Die damit verbundene Zukunftshoffnung ist wichtiger Bestandteil all dieser Bewegungen. Die Überschreitung der Grenzen der Kunst wird gefordert, Kunst als eine Eigenschaft aller möglichen ästhetischen Erfahrungen begriffen. Die Einheit von Kunst und Leben soll durch die künstlerische Durchformung aller Lebensbereiche in die Industriegesellschaft führen. Dem Kinetismus liegt das gesellschaftliche Engagement für das Neue zugrunde: „Aufruf an alle: Wir verfolgen ein hohes Ziel. Alle zur Mitarbeit aufzurufen, das Schöpferische, das in irgendeiner Art in irgendeinem Grad in jedem Menschen vorhanden ist, ihm von der Natur auf den Lebensweg mitgegeben wurde, lebendig aktiv zu machen. Wenn alle oder ein Großteil der Menschen schöpferisch aktiv wird, stehen wir vor dem Beginn einer neuen Menschheit.“<sup>16</sup> Die Rhythmisierung gilt für Cizek als das bestimmende Prinzip, nach dem auch die kosmischen Weltgesetze zu sehen sind, die seelischen und geistigen Eigenschwingungen alles Seienden. 1922 erscheint „Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst“ von Leopold W. Rochowanski, eine Schrift über Cizek und seine Klasse, Programmschrift der Avantgarde in Österreich: „Rhythmus. Er fließt durch den Körper der Schüler, und wenn vom Schüler ein Körper zeichnerisch erfaßt werden soll, wird nicht der Körper, sondern sein Rhythmus



wiedergegeben, und wenn ein Raum gegliedert wird, geschieht das nicht willkürlich, oder nach alten geometrisch ästhetischen Regeln, sondern durch seelische Vorgänge.“<sup>117</sup> Rochowanski ist in den Jahren von 1918 bis 1922 selbst künstlerisch tätig, zahlreiche gegenstandslose Blätter belegen seine Auseinandersetzung mit Rhythmus und Form. Beinahe zeitgleich mit Hans Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken“ veröffentlicht er sein Buch „Psychopathische Kunst“ und fordert von der Kunst „Ich-Projektionen“.

Bei Cizek wird der kinetische Substanzbegriff zur Quelle für den Bau einer neuen Weltepoche nach der Formel: Expressionismus, Kubismus, Futurismus = Kinetismus. Basis ist die körperliche, seelische und geistige Eigenschwingung alles Seienden, analog zu der von Cizek eingesetzten Methode auf einer zyklischen Gesetzgebung aufbauend: Chaos, Besinnung, Ordnung.<sup>118</sup> Rochowanski: „Das Ausschöpfen von Bewegungsenergien: Sprießen, Drängen, Treiben, Sprengen, Emporstreben. Die Empfindungen für das Auge: Licht, Finsternis. Die Empfindungen für das Ohr: Straßengeräusche, Donner, Musik. Eine Verbindung psychischer, auditiver und visueller Eindrücke: Donner und Blitz. Durch die Nase: Blumenduft, Brand. Aus dem Für und Wider der Kräfte springt: Kampf. Kampf der Ordnungen gegen die Unordnung. Ewiges Kräftespiel, Auf und Ab, Überrennen, Überstürzen, Härte gegen Weichheit, Gut gegen Böse, Licht gegen Dunkelheit.“<sup>119</sup>

Hauptvertreter des Wiener Kinetismus sind Künstlerinnen: Erika Giovanna Klien, Elisabeth Karlinsky, My Ullmann, Fritzi Nechansky, Gertrude Neuwirth und andere. Daneben sind Otto Erich Wagner und Georg Adams-Teltscher von großer Bedeutung. Das Bild *Automobil und Droschke*, 1925, verdeutlicht dies. Es ist nicht der bloße Eindruck der Bewegung im Sinne des Futurismus, der dominiert, der Bewegungsmoment wird klar strukturiert und rhythmisiert. Es ist nicht die Beschleunigung eines Gegenstandes als Progression im Sinne des Futurismus, es ist vielmehr ein aktives Energiepotenzial für eine neue Wahrnehmungs- und Lebensform. Rhythmische Elemente werden für den Bildaufbau verwendet, die Darstellung der Bewegung wird zu einem rhythmisch strukturierten, oft flächendeckenden Kontinuum. Künstlerisches Ziel ist die dynamische Gestaltung der Wirklichkeit.

Der Tanz hat im Wien des frühen 20. Jahrhunderts einen zentralen Stellenwert, nicht zuletzt für die Künstlerinnen des Wiener Kinetismus.<sup>120</sup> Das Thema der Bewegung, die Befreiung vom Narrativen und das Thema der Spannung bildnerischer Kräfte sind wegweisend. Der Rhythmus des Lebens, im modernen Ausdruckstanz verwirklicht, mündet in eine neue Bild-dynamik. Das verbindende Wort heißt „Rhythmus“, für den Kinetismus ebenso wichtig wie für die neuen sozialreformerischen Ideen, wie sie auch im Tanz propagiert werden. Großen Einfluss hat hier die Fotografie, das Buch „Der Moderne Tanz“ von Hans Brandenburg erscheint 1922, mitten in der Hauptphase des Kinetismus. Zudem ist Rochowanski, ihr Wortführer, auch als Tänzer tätig. Sein Buch „Der Tanzende Schwerpunkt“ des Jahres 1923 gibt Zeugnis davon. Es verbindet Abbildungen von Tänzerinnen und Tänzern mit Arbeiten der Cizek-Schule.<sup>121</sup> Auch in diesem Bereich ist Wien für mehrere Jahre führend, ist Teil der internationalen Avantgarde. Der aufkommende Antisemitismus und die ständestaatlichen Ideen setzen, wie in anderen Bereichen auch, einen abrupten Schlussstrich.

Neben Johannes Itten und dem Bauhaus, dem Wiener Kinetismus und seinem Beitrag zur Kunstpädagogik kommt der Gruppe „MA“ ein wesentlicher Stellenwert in den frühen 1920er Jahren zu. 1919 emigriert Lajos Kassák von Budapest nach Wien, hier erscheint bis 1925 seine Zeitschrift „MA“ (Heute). Mit ihm kommen Sándor Bortnyik und Béla Uitz nach Österreich und werden für den Konstruktivismus von Bedeutung. Die wichtigste Publikation neben „MA“ ist die Veröffentlichung „Buch neuer Künstler“, 1922. So wird Wien für einige Jahre ein Zentrum der Avantgarde in Auseinandersetzung mit dem russischen Konstruktivismus, dem neu gegründeten Bauhaus und der De-Stijl-Bewegung in Holland. Insbesondere Erika Giovanna Klien scheint in ihrem Schaffen beeinflusst zu werden.

1925 erscheint die letzte Nummer von „MA“, Lajos Kassák und seine Gruppe verlassen Österreich. Kiesler und seine Frau gehen zeitgleich in die USA, der Cizek-Kurs an der Kunstgewerbeschule wird umstrukturiert und damit seiner avantgardistischen Sprengkraft beraubt. Cizeks wichtigste Schülerinnen verlassen Wien. Erika Giovanna Klien geht an die Duncan School nach Kleßheim und wandert 1929 in die USA aus. 1926 zieht

My Ullmann in die Schweiz, zwei Jahre später verlässt Elisabeth Karlinsky Österreich. Die künstlerische Aufbruchstimmung verblasst, Unverständnis und Provinzialismus treten an ihre Stelle. In den frühen 1930er Jahren kommt der Aufbruch endgültig zum Erliegen, die österreichische Kultur wird in Übereinstimmung mit dem römischen Katholizismus gebracht, jedwede kosmopolitischen, großbürgerlichen und liberalen Ideen werden ausgemerzt. Ständestaat und nationalsozialistische Übergriffe stehen an der Tagesordnung. Dieser Bruch mit einer kulturellen Kontinuität wird 1938 zementiert und abgeschlossen. Wer Österreich noch nicht verlassen hat, kommt in die Konzentrationslager, viele Künstlerinnen und Künstler bezahlen ihre Abstammung und politische oder künstlerische Gesinnung mit dem Tod und sind teilweise bis heute vergessen. Viele verlieren sich in die innere Emigration, andere wenden sich dem Nationalsozialismus zu.<sup>122</sup>

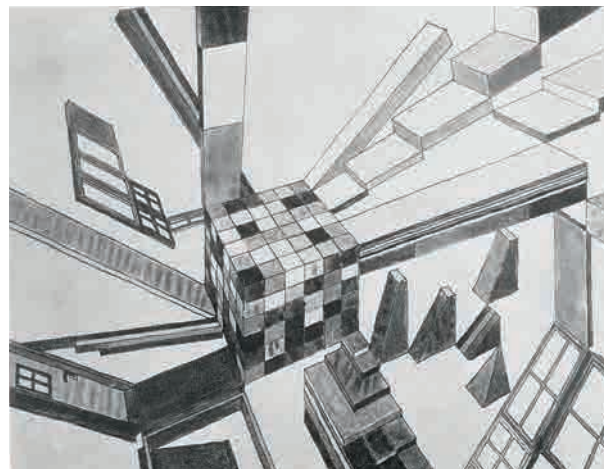
## **6. AVANTGARDE DER ZWANZIGERJAHRE: NEUE RAUMKONZEPTE ALS IDEE EINER GESELLSCHAFTLICHEN DYNAMIK**

1924 findet in Wien die „Ausstellung moderner Theater-technik“ statt, im selben Jahr die „Internationale Kunstausstellung“, initiiert von Hans Tietze. Beide Projekte versammeln die internationale Avantgarde in Wien. Friedrich Kiesler tritt mit seiner Raumbühne an die Öffentlichkeit und zeigt eindrucksvoll den österreichischen Beitrag zum Konstruktivismus. Ein Jahr später feiert Kiesler in Paris mit seiner Ausstellungskonstruktion einer schwebenden Stadt als raumfüllendes monumentales Modell große Erfolge.<sup>123</sup> Ebenfalls 1924 tritt Hans Fritz mit seiner Würfelbühne in Erscheinung und greift in Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus auf den Würfel als elementares Element zurück. Für Fritz ist er die Grundlage, die ohne jede Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit der gestalteten Fantasie das Mittel ist, in letzter Entäußerung vorstellbarer Begriffe, den Weg zu finden, der zu den Wesenszügen einer modernen Bühnenkunst führt.<sup>124</sup> Mit der Entwicklung des „Mathmahausystems“, 1927 zur Eröffnung der Stuttgarter Weißenhofsiedlung präsentiert, legt Fritz seine Erkenntnisse des Elementarismus auf den Wohnbau

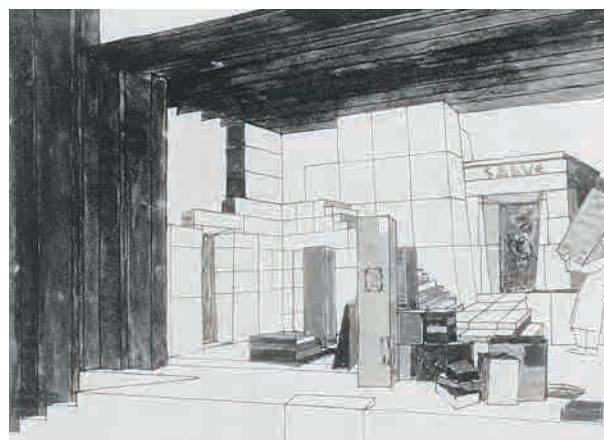
um.<sup>125</sup> Das Titelblatt seines Exposés verdeutlicht wie auch das von Friedrich Kiesler gestaltete Plakat zur „Internationalen Theaterausstellung“ die Aufnahme und Weiterentwicklung konstruktiver Ideen.

Schon 1923 erarbeitet Kiesler für das in Berlin uraufgeführte sozialkritische Drama „W.U.R.“ von Karel Čapek das Bühnenbild, von Kiesler „elektromechanische Kulisse“ betitelt. Es wird zu einem großen künstlerischen Erfolg. Bereits hier können wir die Grundanliegen Kieslers erkennen, wie wir sie als Manifest in der Zeitschrift „De Stijl“ nachlesen können.<sup>126</sup> Es geht ihm um das Spannungsverhältnis, dem die Menschen der 1920er Jahre ausgesetzt sind, bezogen auf neue geistige und soziale Gegebenheiten in Bezug zu seinem theatralischen Gesamtkunstwerk, das für seine Zeit revolutionär war. Die Idee einer neuen gesellschaftlichen Dynamik sollte nicht zuletzt durch eine neue, avantgardistische Form des Theaters umgesetzt werden. Dazu diente ihm die aktuelle Montagetechnik des Konstruktivismus. Anhand von Fotocollagen zeigt er sein Idealkonzept eines mechanisch gesteuerten, abstrakten Bühnenspiels.<sup>127</sup> Kiesler führt in Folge viele seiner Bühnenentwürfe nach der konkreten Ausführung weiter ins Utopische und lässt sie als gedankliche Vorstellung neu entstehen. Er verkörpert wie kaum ein anderer den idealen Typus des Künstlers der 1920er Jahre, der die Vielfalt an Ideen wie die Abstraktion, die Mechanisierung, die Dynamik, die Typografie und neue technische Ideen in seiner Person umsetzte. Manifeste und andere Texte von Kiesler entfachen ein propagandistisches Trommelfeuer der Avantgarde und der Bewegungs- und Raumkonzepte der Zukunft.<sup>128</sup> Für Wien war diese Internationale Theaterausstellung eine Sensation, der erste Höhepunkt einer neuen künstlerisch wie gesellschaftlich argumentierenden Gruppe von Theaterleuten, die hier nicht nur die Zukunft des Theaters propagierten, sondern weit darüber hinaus eine neu organisierte Gesellschaft verkündeten und der Avantgarde den Weg bereiteten. Theo van Doesburg, Ferdinand Léger, Tommaso Marinetti und viele andere kamen nach Wien und veränderten für kurze Zeit die Stadt. Sie rühmten Kieslers Leger-Träger-System mit seinem signalhaften schwarz-weiß-roten Farbakkord und bekundeten die utopisch-avantgardistische Stimmung in Wien.<sup>129</sup>

Kiesler nähert sich seiner Raumbühne wissenschaftlich, studiert den Istzustand des Theaters, um danach seine neuen Ideen zu präsentieren. 1924 wurde die Ausstellung „Internationale Theater Technik“ eröffnet, die Raumbühne, eine offene strukturierte Holzkonstruktion als vertikal gestaffelter Bühnenturm, stand im Mittelpunkt. Die dynamische Spirale sollte der geforderten neuen gesellschaftlichen Dynamik entsprechen. „Ich fordere den Vitalbau, die Raumstadt, die funktionelle Architektur“, so Kiesler 1925 mit Verweis auf seine Raumstadt.<sup>130</sup> 1925 ist Kiesler für den österreichischen Beitrag auf der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ in Paris verantwortlich und feiert mit seiner Ausstellungsgestaltung einen großen Erfolg. Kiesler erklärt in seinem Manifest, dass die Stadt durch das Schweben über dem Boden ohne statische Achse die Flexibilität der Anordnung und der Nutzung jeder Wohneinheit maximiere. Er plädiert für eine dezentrale Stadt, nicht klar begrenzt und so jederzeit erweiterbar, die auf gesellschaftliche Veränderungen im Gegensatz zur herkömmlichen Architektur unmittelbar reagieren kann.<sup>131</sup> Diese Raumstadt dient für Kiesler als Ausgangspunkt einer weiteren architektonischen Raumentwicklung. Vertreten sind in dieser Raumstadt unter anderem Oskar Strnad mit einem Modell seiner Ringbühne und Hans Fritz mit der Idee einer Würfelbühne. L. W. Rochowanski hat als Erster über die Würfelbühne berichtet.<sup>132</sup> Der Würfel ist für Fritz zentral, in seinen Bühnenkonzepten ebenso wie im Mathmahbau.<sup>133</sup> Schon Johannes Kepler nennt den Würfel in seinem *Mysterium Cosmographicum* den vollkommensten und wichtigsten Körper. „Er allein entsteht aus seiner Grundfläche. Er ist der einfachste aller geradlinig begrenzten Körper.“<sup>134</sup> Der Würfel ist nach Rochowanski der Würde des Menschen entsprechend. Hans Fritz gewinnt sein Maß des Würfels aus dem menschlichen Körper, eine Idee, die wir bereits in der Renaissance finden. Seine Entwicklung zur revolutionären Würfelbühne erfolgt über sein Projekt eines Theaters der Fünftausend und durch seine Experimente an den Kammerspielen in Innsbruck.<sup>135</sup> Ein anonymer Autor informiert uns über diese Bühne: „[...] Kulissen und Versatzstücke in der üblichen Form und Fülle fehlen gänzlich, ohne dass aber hierdurch etwa



26: HANS FRITZ, Würfelbühne, 1925, Institut für Kunstgeschichte Universität Innsbruck, Sammlung und Archiv



27: HANS FRITZ, Bühnenbildentwurf, 1926, Institut für Kunstgeschichte Universität Innsbruck, Sammlung und Archiv

die Möglichkeit, die verschiedenartigsten Schauplätze szenisch zu veranschaulichen, begrenzt wäre. Alles, auch der Hintergrund, ist hier auf die möglichst einfache Form und Linie gebracht: stilisiert. Nichtsdestoweniger ist die Wirkung außerordentlich vornehm und groß, oft geradezu monumental. Sie beruht nur auf einer hier in hoher Vollendung betätigten Raumkunst, deren einfachen Mitteln man solch Möglichkeiten zuzutrauen bisher nicht gewohnt war.“<sup>136</sup> Auf Basis dieser Ideen entwickelt Fritz in den kommenden Jahren seine Würfelbühne, die er erstmals 1924 in Wien präsentieren kann. Vorhänge etc. verschwinden, der tektonische Bau tritt in den Vordergrund. Dadurch ist die Einfachheit des Szenenbaues gegeben, durch die Würfel und deren Vervielfachungen kann schneller und kostengünstiger gearbeitet werden. Neue Raumerfahrungen



28: HANS FRITZ, Würfel, Deckblatt Österreichs Bau- und Werkkunst, 1925, Detail

und Bewegungsszenarien sind die Folge. Unbegrenzt verwendbar mit einer Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten wird das Würfelsystem beinahe allen szenischen Anforderungen gerecht und entspricht den Ideen der künstlerischen Avantgarde der 1920er Jahre. Dass Fritz mit seinem Konzept des Würfels auch vor einer großen Karriere im Film stand, sei erwähnt. Daraus wurde schlussendlich nichts, wir kennen lediglich die Verfilmung des Bauernromans von Franz Kranewitter, der im Tiroler Oberland gedreht wurde. Rochowanski: „Es entstanden Bilder von stärkster Raum- und Schattenwirkung. Würde die Filmindustrie sich dieses Würfelsystems bedienen, entstünden ihr daraus große wirtschaftliche und künstlerische Vorteile.“<sup>137</sup> Das Material der Würfelbühne von Fritz sind farbige kubische Körper zu je sechs Seiten in vielfach gegliederten Ausmaßen. Sie sind so beschaffen, dass jedes Baustück Träger dreier Farben ist. Einfarbige (schwarz, weiß, golden) und transparente Hintergründe aus Stoffen umschließen den Szenenraum und ermöglichen stimmungsgerechte Raumwirkungen.<sup>138</sup> Somit ist der Würfel das einzige notwendige Erfordernis dieser radikal entwickelten Bühnenform.

Diese wirtschaftlichen Vorteile versucht Fritz auch mit seinem revolutionären Mathmahbausystem im

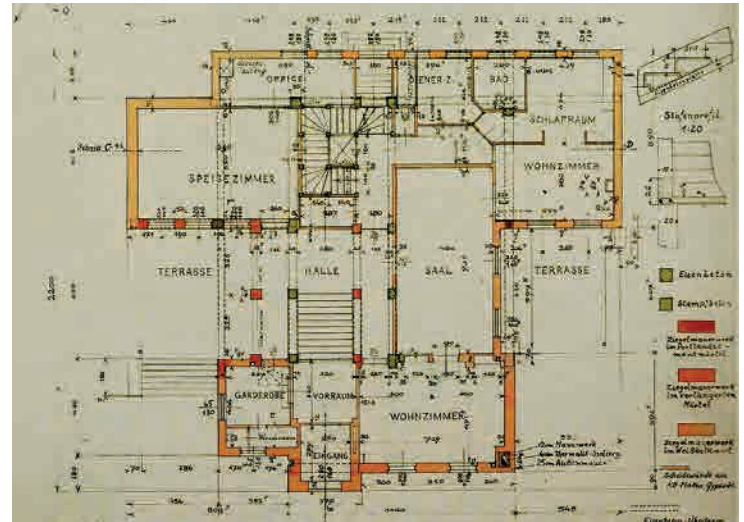
Wohnbau umzusetzen.<sup>139</sup> Publiziert wurde dieses Bausystem bei R. Oldenbourg in München mit zahlreichen Abbildungen, die es als der Philosophie der 1920er Jahre zugehörig erkennen lässt und im Zusammenhang mit der modernen Haushaltsführung, der Lichtphilosophie von Fidus, der Tanz- und Rhythmikidee des neuen Körperkultes bis hin zur Ikonografie des Elefanten, der den Mathmahwürfel durch die Lande trägt, steht.<sup>140</sup> Fritz gibt selbst eine Zusammenfassung: „Das Mathmahbausystem ist zwangsläufiger maschinengerechter Wohnbau typisiert im Baumittel, im Bauausdruck aber konsequente Konstruktionsform und in dieser das Mittel der Nuancierung und der persönlichen Eigenart. Es ermöglicht ganzjährige Bauperioden und in prinzipieller Gestaltung gegen den Ziegelbau Ersparnisse bis zu 50 %.“<sup>141</sup>

Andor Weininger macht mit seinem Entwurf zum Kugeltheater auf sich aufmerksam.<sup>142</sup> Insbesondere auf die Entwicklung der Bauhaus-Bühne nimmt er wesentlichen Einfluss. 1927 entstehen seine wichtigsten Arbeiten, die Entwürfe für die Mechanische Bühnen-Revue und für das Kugeltheater. Weininger geht von der Idee aus, das Theater mit mechanischen, abstrakten Formen zu beleben, in Richtung von dynamischen, kinetisch-mechanischen Bewegungsspielen. Das Kugeltheater formuliert in idealer Weise die Idee einer Raumbühne, das Theater wird Experimentierfeld für neue, gesellschaftliche Raumkonzepte. Und Kiesler formuliert: „Unsere Theater sind Kopien abgestorbener Architekturen. Systeme veralteter Kopien, Kopien von Kopien. Barocktheater.“<sup>143</sup> Neben diesen Raum- und Theaterkonzepten zeigt unsere Ausstellung drei Beispiele gebauter Architektur: das Wittgensteinhaus, die Frankfurter Küche und den Wohnbau des Roten Wien. Das Wittgensteinhaus ist für Österreichs moderne Architektur der 1920er Jahre zentral und besticht durch Proportion, Klarheit und Einfachheit.<sup>144</sup> Margarethe Stonborough, geborene Wittgenstein, die Auftraggeberin, entstammt einer der reichsten großbürgerlichen Familien in Wien, Ludwig Wittgenstein ist ihr Bruder. 1926 entwirft Architekt Paul Engelmann<sup>145</sup> die ersten Pläne für diese Villa, er ist Schüler von Adolf Loos und mit Ludwig Wittgenstein eng befreundet. Das Raumprogramm ist stark von der Bauherrin bestimmt, ihr Bruder Ludwig Wittgenstein hat von Beginn an großes



Interesse und wird als zweiter Architekt der Planung hinzugezogen. Die offiziellen Einreichpläne nennen bereits Paul Engelmann und Ludwig Wittgenstein als Architekten. Wittgenstein scheint sehr rasch zentrale Figur in diesem Bau zu werden. Bald bezeichnet er die Villa als seinen Bau und sieht sie als Ausdruck seiner kompromisslosen Vorstellungen. Der Bau erinnert im Äußeren in seinen kubischen Formen an die Architektur von Adolf Loos, das Innere ist eine vollkommene Neuschöpfung.<sup>146</sup> Wittgenstein arbeitet mit wenigen Mitteln: Diese sind nüchtern, aber nicht im Sinne von bescheiden, so dient eine einzige Glühbirne zur Beleuchtung der Halle. Ausgewogenheit und Ruhe sind zentrale Prinzipien dieser Innenarchitektur. Keine Teppiche, keine Luster, keine Vorhänge, kein Schmuck. Klar, einfach, exakt, das sind die Grundbegriffe seiner Architektur. Die Ästhetik ist Teil der Gesetze der Mechanik, der Rückgriff auf die Symmetrie ist zentral, um dann von einer „sinnvollen Unregelmäßigkeit“ zu sprechen.<sup>147</sup> Wittgenstein arbeitet mit Zahlenfolgen und Zahlenreihen und versucht so ein harmonisches Gesamtgefüge zu erreichen. Diese Villa steht aber auch für etwas anderes, für eine Schande österreichischer Kulturpolitik.<sup>148</sup>

Margarete Schütte-Lihotzky ist eine der wenigen sozial und politisch engagierten Architekten Österreichs. Neben ihren Bauten und Konzepten in der UdSSR steht ihr Name für die „Frankfurter Küche“. Schütte ist die erste Frau, die an der Wiener Kunstgewerbeschule Architektur studierte, war Mitglied einer kommunistischen Widerstandsgruppe, wurde inhaftiert und ist entscheidender Teil der Moderne, der Typisierung des Baues und der Hinterfragung bürgerlicher Wohnformen der Jahrhundertwende. Wir kennen zahlreiche schriftliche Beiträge und Manifeste zum sozialen Bauen, die Frankfurter Küche bleibt aber ihre zentrale Idee, mit der sie eine Ikone des zeitgerechten Bauens wurde. Sie arbeitet im Frankfurter Baudezernat zusammen mit Ernst May. Dort wird an der Typisierung, Standardisierung und Normierung von Bauteilen im Sinne eines funktionalen, kostengünstigen Bauens für breite, sozial schwache Bevölkerungsteile gearbeitet. Schütte-Lihotzky legt ihr Augenmerk auf den Arbeitsplatz Küche und ermittelt die kürzesten Wege zur Verrichtung der Hausarbeit. Ihre Küche wird in 10.000



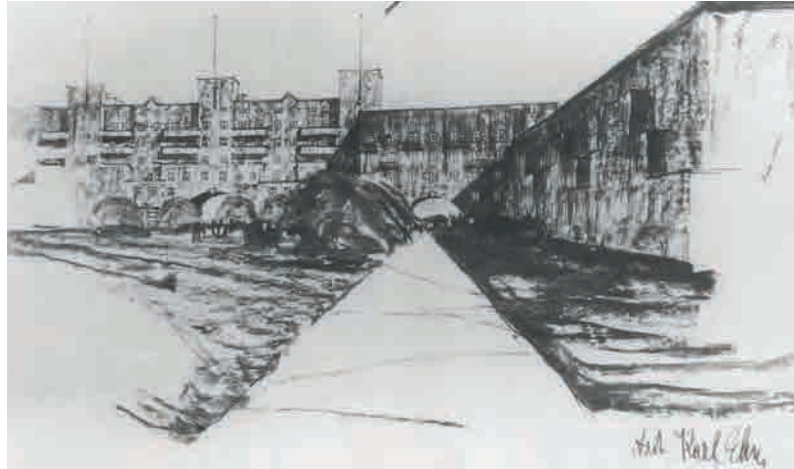
29: Wittgensteinhaus, Konstruktionsplan, 1926, Courtesy Baupolizei Stadt Wien

Wohnungen eingebaut, stellt Architektur für den Alltag auf höchstem Niveau dar.

Schon 1913 erscheint in den USA das Buch „The New Housekeeping“ von Christine Frederick, das 1922 von Helene Witte ins Deutsche übersetzt wurde. Frederick analysiert erstmals die Arbeitsvorgänge in der Küche und kann als gedankliches Vorbild für Schütte-Lihotzky angesehen werden.<sup>150</sup> Dieses Taylorsystem einer Rationalisierungsmethode stand Pate für die Konzepte von Schütte. Dass zentrale Leistungen österreichischer Architekten oft nicht im Zusammenhang mit ihrem Ursprungsland gesehen werden, hängt wohl auch mit den meist erzwungenen Auswanderungen zusammen. „Visionäre und Vertriebene“ nennt Matthias Boeckl sein Buch zum Exodus österreichischer Architekten in die USA.<sup>151</sup> Und Friedrich Achleitner ergänzt: „Es ist eine historische Tatsache, dass Wien innerhalb von fünf Jahren praktisch sein ganzes intellektuelles und progressives Architekturpotential verloren hat.“<sup>152</sup> Neben Friedrich Kiesler und Erika Giovanna Klien sowie vielen weiteren österreichischen Malern und Grafikern wie Joseph Binder, Hans Böhler, Viktor Hammer, Franz Lerch, Anna Mahler, Max Oppenheimer, Joshua Eppstein und Wolfgang Paalen, sind im Bereich der Architektur vor allem Rudolph M. Schindler, Richard J. Neutra, Ernst Lichtblau, Josef Urban, Schütte-Lihotzky und Liana Zimmler zu nennen.<sup>153</sup> Spannend in diesen Jahren ist auch das Verhältnis



30: RUDOLF KOPPITZ, *Tiroler Bauern*, 1928, Courtesy Galerie Johannes Faber



31: KARL EHN, *Karl-Marx-Hof*, 1925, Entwurfszeichnung (Detail), Wien Museum

von Stadt und Land, das anhand von Fotoarbeiten und Architekturmodellen in unserer Ausstellung thematisiert wird. Ländliche Bauformen werden in den 1930er Jahren forciert gefordert und umgesetzt, nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem Fremdenverkehr, der wachsenden Bergbegeisterung und der Neuideologisierung Österreichs. Die Planung alpiner Straßen und der massive Bau von Seilbahnen werden auch werbemäßig umgesetzt, großformatige Fotocollagen der Großglocknerstraße dominieren österreichische Pavillons im Ausland. Tracht, Landschaft, Katholizismus und eine bäuerliche Baukultur stehen dem neuen erwünschten Österreichbewusstsein Pate.

Fotoarbeiten von Koppitz, Angerer, Kruckenhauser und anderen sind in vielen Fotozeitschriften präsent und verbreiten diese gewünschte Idylle.<sup>154</sup> Auch der österreichische Film greift dieses Thema auf, es werden Identifikationsmuster geschaffen, die wenige Jahre später mit Helene Riefenstahl und Luis Trenker Berühmtheit erlangen.<sup>155</sup> Gezeigt werden Architekturmodelle des Modellbauers Karl Österle aus Vorarlberg, die Bauformen unterschiedlicher Talschaften zeigen.

Dem gegenüber steht die Metropole Wien mit einem enormen Bedarf an neuem Wohnraum, der mit dem Wohnbauprogramm der Gemeinde Wien einer Lösung zugeführt werden soll.<sup>156</sup> Das „Rote Wien“ schreibt mit seinen Gemeindebauten der 1920er Jahre Geschichte. Schon kurz nach der Entstehung werden viele Bauten in Büchern und Illustrierten abgebildet, so 1931 in „The

New Vienna“ von Robert Danneberg.<sup>157</sup> 1934 erscheint „Vienne La Rouge“ von Jérôme und Jean Tharaud. Genannt werden die variantenreiche Architektur, die klaren Linien und sonnendurchfluteten Wohnungen, die vielen Freiräume, Grünzonen, Spielplätze und die sozialen Gemeinschaftseinrichtungen, die zu einem Treffpunkt der Bewohner werden. Bücher wie dieses verbreiteten das Rote Wien international, so dass eine Art von Tourismus entsteht und die Bauten schon in den frühen 1930er Jahren Aufnahme in Städteführer finden. Propagandafilme tun ihr Übriges, der „Weltstadt Berlin“ wird das „Rote Wien“ entgegengesetzt, die erste von Arbeitern beherrschte Großstadt.<sup>158</sup> Wenn heute die Gemeindebauten in Wien von vielen architekturhistorisch als konservativ gebrandmarkt werden, stehen sie doch im Zentrum der Avantgarde dieser Zeit. Nicht im Einzelhaus, nicht in der Gartenstadt, nicht in den Werkbundsiedlungen liegt für Wien das Ziel, vielmehr in einer leistbaren Wohnung für tausende Familien und dies unter Berücksichtigung möglichst großer Frei- und Grünräume und der Idee zentraler Gemeinschaftsräume und Künstlerateliers anzusiedeln. Mattl ist Recht zu geben, vieles erinnert an die Sozialutopien des 19. Jahrhunderts, eine soziale Vision, die sich der Realität einer Großstadt der Zwischenkriegszeit stellte.<sup>159</sup> Dass ein stringentes städtebauliches Konzept fehlte und vor allem die verkehrstechnische Anbindung nicht erfolgte, hat Wien mit vielen Großstädten gemein. Wo es sich von anderen Großstädten



unterschied, war neben der Dimension der Bauten vor allem auch in einer wehrhaften Ikonologie der Baukörper und die gezielte Präsentation des Erreichten nach außen. Federführend ist hier Otto Neurath, der mit seiner Wiener Methode der Bildstatistik weltbekannt wurde. „Reklame schaffen, heißt sozialer Künstler sein“, so der Konstruktivist Lajos Kassák.<sup>160</sup>

## **7. FORSCHUNGSGESCHICHTE ZUR KUNST DER ERSTEN REPUBLIK. GESCHICHTE WIRD ZUR GEGENWART**

Die historische Aufarbeitung der Forschungen zu einer gewissen Epoche oder Zeitspanne beginnt in der neueren Geschichte in der Regel schon in der jeweiligen Gegenwart. Ausstellungen, Publikationen und Presseberichte sind häufig die Grundlage für eine weiterführende Auseinandersetzung und dienen als schriftliche oder materielle Quellen. Dazu kommt, dass wir in der kunsthistorischen Forschung gerne auf jene Bilder und Objekte zurückgreifen, die sich heute in Museen befinden, und so nach Meinung vieler ein besonderer Qualitätsstandard sichergestellt ist. Dass wir hier aber in der Regel, zumindest für die Zwischenkriegszeit bestimmend, jene Werke finden, die in der jeweiligen Gegenwart gesammelt wurden, also mehr über die Kulturpolitik aussagen denn über die tatsächliche Kunstproduktion, erschwert diesen Zugang. Es ist also die Sammlungspolitik der 1920er und weit mehr der 1930er Jahre, die ganz wesentlich unsere Sichtweise prägt. Hier liegt methodisch bereits eine große Problematik, sind doch zeitgenössische Ausstellungen und eine damit verbundene Sammlungstätigkeit Teil einer ganz bestimmten Kulturpolitik.<sup>161</sup> Wer veranstaltet Ausstellungen, welche Intention liegt dahinter, wer soll angesprochen werden, welche Rolle spielen die dazu entstandenen Publikationen für unsere heutige Sicht?<sup>162</sup> Gerade die österreichische Zwischenkriegszeit zeigt exemplarisch die Problematik der vorhandenen Quellen, der Großteil der wichtigen Historiker und Kunsthistoriker ist stark konservativ geprägt, deutsch-national orientiert und nicht selten schon in den frühen 1930er Jahren mit dem Nationalsozialismus sympathisierend und verbreitet ein ganz spezifisches Österreichbild. Ausnahmen sind etwa Fritz Saxl, Hans

Tietze und Otto Neurath. Ausstellungen sind in diesen Jahren so etwas wie die „vorgeschobenen Posten auf dem Terrain der Veranschaulichungsmethoden“.<sup>163</sup> Was bei rein historisch orientierten Ausstellungen für uns heute in der Regel offensichtlich ist, ist bei kunsthistorischen Ausstellungen erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Viele Ausstellungen sind aber nicht so eindeutig klassifizierbar, arbeiten ja auch historische Ausstellungen mit entsprechendem Bild- und Objektmaterial. Indem Vergangenheit thematisiert wird (etwa der Erste Weltkrieg), werden hier mittels materieller Quellen und deren Interpretation Geschichtsbilder entworfen, die wiederum für die jeweilige Gegenwart instrumentalisiert werden. Ausstellungen sind spezifische Medien der Geschichtsdarstellung, Wirklichkeiten können konstruiert werden, so wie in jedem anderen Medium auch. Viele Ausstellungen in den Jahren zwischen den Kriegen thematisieren das Kaiserreich, vor allem in den 1930er Jahren mit der versuchten Stärkung der österreichischen Idee, so 1930 eine Schau über Maria Theresia, 1934 „Haus Österreich“ oder 1935 eine Kaiser-Franz-Joseph-Ausstellung. Für 1937 war eine „1000 Jahre Österreich“-Ausstellung geplant, die nicht verwirklicht werden konnte.<sup>164</sup> Dazu kommen zahlreiche Ausstellungen zum Ersten Weltkrieg, etwa 1934 die Österreichische Kriegsbilderausstellung oder das Projekt „Von Front zu Front“.

Für unsere Fragestellung ist die österreichische Außenschau und damit die Selbstdarstellung österreichischer Kultur im Ausland noch spannender. Sie entspricht einer kulturellen und politischen Wunschvorstellung des Ständestaates. Die Ausstellungen in Paris und London sollen kurz herausgegriffen werden, weisen sie in ihrer Argumentation ironischerweise doch schon auf die Situation nach 1945. 1937 findet in Paris zeitgleich mit der Weltausstellung die „Exposition d'Art Autrichien“ statt, bei der mehr als 800 Objekte von der Gotik bis zur Gegenwart gezeigt wurden. Im gläsernen Pavillon der Weltausstellung, konzipiert von Oswald Haerdtl, war eine enorme Vergrößerung der soeben fertig gestellten Großglocknerstraße zu sehen: Natur und Tourismus werden präsentiert, das neue Bild des Ständestaates gezeigt. Im Vorwort des Kataloges zur Kunstausstellung schreibt der Ausstellungsleiter Alfred Stix, Direktor des Kunsthistorischen

Museums in Wien, es gehe um die wirklich bedeutenden und selbstständigen Epochen der österreichischen Kunst, er spricht vom Einblick in die österreichische Seele. Stix schildert die großen Meilensteine der österreichischen Kunst, beginnend mit dem Tassilokelch, um 1200 entstanden. Gotische Tafelbilder, der Schwerpunkt des österreichischen Barock, bis zu Klimt, Schiele und dem frühen Kokoschka. Die eigentliche Gegenwart bleibt ausgespart, mit der Monarchie endet auch die Kunstgeschichte. Argumentiert wird dieses frühzeitige Ende der österreichischen Kunst mit dem bis heute zu hörenden Stehsatz konservativer Kunsthistoriker, Methode, Ideologie und persönliche Befindlichkeiten verwechselnd, dass die Gegenwart ein Feld für die Kritiker sei.<sup>165</sup> In der Ausstellung waren dennoch einige Zeitgenossen zu sehen, so Hans Egger, Josef Floch, Lilly Steiner und Wilhelm Thöny. Künstlerinnen der Avantgarde, des Wiener Kinetismus und sozialkritische Themen fehlten. Die einseitige, äußerst konservative Auswahl bestimmte auch die Kritik in den französischen Medien, von alten Darstellungsmodi und vom Fehlen neuer künstlerischer Wege war die Rede. Diese Reaktionen werden in aktuellen Publikationen aus jüngster Zeit zitiert, um dann im Umkehrschluss zu einer ähnlichen Einschätzung der künstlerischen Entwicklung zu gelangen.<sup>166</sup> Drei Jahre zuvor, im Bürgerkriegsjahr 1934, zeigt Österreich in London die Ausstellung „Austria in London“, von Clemens Holzmeister inszeniert.<sup>167</sup> Vor allem tourismusorientiert werden österreichische Produkte gepriesen, ein eigener Saal für den Fremdenverkehr eingerichtet und österreichisches Kunstgewerbe gezeigt. Zu sehen sind ein gezeichnetes Stadtbild von Wien von Franz Zülow, dazu riesige Wandbilder von Ferdinand Kitt und Ernst Huber. Die Themen beschäftigen sich mit der österreichischen Landschaft und dem Tiroler Schützenfest. Daneben werden kunstgewerbliche Objekte aus dem Umfeld der Wiener Kunstgewerbeschule ausgestellt. Dass Österreich mit der Auswahl der Künstler nicht der Avantgarde huldigte, ist offensichtlich. Konservativer und antimodernistischer kann man sich nicht mehr präsentieren. Dass Ernst Huber wenige Jahre später unter dem Nationalsozialismus erfolgreich tätig ist, wundert nicht. Die Architekturzeitschrift „Profil“ zieht ein positives Resümee über „Austria in London“: „So ist

es möglich, dass der [...] Besucher [...] fremde Luft atmet und aus seinem gewohnten Leben gerissen wird [...]. Mit einem Schlag ist er mitten unter Bauern, die ihr Schützenfest feiern; das leuchtende Grün der Wiesen, die grellen lebhaften Kontraste, das Gelb des Himmels lassen ihn das Grau des Nebels vergessen.“<sup>168</sup>

Weitere Österreich-Ausstellungen sind in Rom und auf der Biennale in Venedig zu sehen. Auch beim Projekt religiöser Kunst in Rom in den frühen 1930er Jahren ist Österreich prominent präsent. Die enge Verbindung des Ständestaates zu Italien führt zum Bau des Österreichischen Kulturinstitutes in Rom mit der großen Freitreppe durch Karl Holey, vorgesehen für den Besuch Mussolinis, und zum Bau eines eigenen Pavillons auf der Biennale in Venedig. 1934 werden in diesem von Josef Hoffmann errichteten Bau über 60 Künstler präsentiert. 1937 findet in Genf die Ausstellung „Österreichische Griffelkunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ statt. Der Katalogtext in deutscher und französischer Sprache ist von Anton Reichel, Vizedirektor der Albertina. Er sucht das typisch Österreichische und findet es im Naturgefühl und in der gedämpften Farbe der Bilder österreichischer Künstler. Diese leidenschaftliche Hingabe an die Natur sei keine Schwäche, sondern die eigentliche Stärke Österreichs. Somit gibt es auch keinen Anlass, andere ikonografische Themen zu zeigen, Bilder mit einem politischen Inhalt, Bilder der Gewalt, eine andere Moderne zeigend, oder gar Aspekte des Gegenstandslosen und Konstruktiven. Auch diese Position tradiert sich nach 1945 und reicht bis in unsere Gegenwart. Reichel: „Schicksalhaft ist er ihr verbunden (der Natur, Anm. des Verf.), ihre Verleugnung wäre Selbstaufgabe.“<sup>169</sup> Diese Idee der bestimmenden Natur, von Ständestaat und Tourismuswerbung gefördert, wird auch nach 1945 beschworen, die Kontinuitäten überlagern die Brüche. In Zürich werden unmittelbar nach dem Krieg 1946/47 „Meisterwerke aus Österreich“ gezeigt. Dem wissenschaftlichen Kuratorium gehören vor allem Sammlungsdirektoren der österreichischen Museen an. Alfred Stix vom Kunsthistorischen Museum widmet der aktuellen Kunst gerade eine Seite und versucht nun eine Verbindung von Exilkünstlern (Kokoschka) mit jenen, die in Österreich geblieben sind. Die Grundkonzeption hatte sich gegenüber der Schau

1937 in Paris kaum geändert. Im Frühjahr 1948 findet eine große Schau zur österreichischen Moderne statt, „Entwicklung der österreichischen Kunst von 1897 bis 1938“, der Katalogtext stammt wiederum von Alfred Stix. „Die Entwicklung kann nun im Wesentlichen als expressionistisch bezeichnet werden [...]. Ganz besonders wichtig ist, dass trotz der Abkehr von der äußeren Form der Natur, die Freude und die Liebe an ihr doch ganz geblieben ist, was in diesem Maße mir eine speziell österreichische Eigenschaft zu sein scheint. Dadurch ist Futurismus und Kubismus und alles ähnlich Surrealistische damals bei uns ganz ausgeschaltet geblieben.“<sup>170</sup> Schon die ersten Ausstellungen nach 1945 zur Kunst der Jahre zwischen den Kriegen belegen also nachdrücklich den Versuch, auf Kontinuität zu setzen, eine Position, die die Kunstgeschichtsschreibung über Jahrzehnte hinweg übernimmt. Jene Künstlerinnen und Künstler, die schon in den 1930er Jahren offiziell angekauft wurden und mit Staatspreisen des Ständestaates ausgezeichnet wurden, werden bevorzugt ausgestellt, ergänzt mit wenigen Positionen der Auslandsösterreicher, Positionen, die nicht zu umgehen waren, wie etwa die Arbeiten von Oskar Kokoschka oder Fritz Wotruba. Zentrale Teile des Kunstschaffens der Zwischenkriegszeit werden ignoriert und marginalisiert. „Moderne“ nennt sich in der österreichischen Kunstgeschichtsschreibung jene Kunst, die sich am Expressionismus orientiert, thematisch sich an der Landschaft und dem Porträt ausrichtet, den traditionellen Kunstbegriff nicht in Frage stellt und keine Berührungspunkte zu einer politischen Moderne hat. Bilder zu Krieg und Gewalt, Bilder der Arbeit und der sozialen Frage werden ebenso ausgeklammert wie kinetistische und konzeptuelle Arbeiten oder künstlerische Konzepte, die den Rahmen des Bildes sprengen und neue Raumerfahrungen ermöglichen.

Es ist unter diesen Aspekten kein Zufall, dass Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher wie Hans Tietze, eine zentrale Figur der 1920er Jahre in Wien und Förderer der Avantgarde, in den 1930er Jahren ins Exil müssen und nach dem Zweiten Weltkrieg vollkommen vergessen werden.<sup>171</sup> Die Ausstellungen und Texte von Hans Tietze zeigen die andere Seite, werden international rezipiert und arbeiten auch mit einem neuen Kunstbegriff. Seine Ausstellungen internationaler

Kunst sind für das Zeitbild zentral, so im Rahmen seiner 1923 gegründeten „Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst“. Die „Internationale Kunstausstellung“ 1924 oder das Projekt 1930 im Künstlerhaus „Die Kunst unserer Zeit“ sind Meilensteine in einer immer konservativer und enger werdenden Situation des künstlerischen Schaffens. Im Katalog dazu ist zu lesen: „Unsere Ausstellung ist grundsätzlich von anderen Veranstaltungen dieser Art unterschieden; während diese auf dem Boden einer ästhetischen oder historischen Auffassung stehen, betrachten wir die Kunst als ein soziologisches Problem. Wir fragen weder, auf welche Art diese oder jene künstlerische Art zustande gekommen ist, noch versuchen wir, die Leistung auf Grund ihrer rein künstlerischen Qualitäten zu klassifizieren; unser Augenmerk richtet sich vielmehr darauf, was die Kunst – das ist das lebendige und als lebendig empfundene künstlerische Schaffen – heute im Leben der Allgemeinheit bedeutet.“<sup>172</sup> So wie Hans Tietze sind zentrale Personen des Kunstbereichs jüdischer Herkunft. Viele Künstlerinnen und Künstler, aber vor allem auch Sammler und Galeristen sind hier zu nennen. Gerade die in den letzten Jahren in Österreich geführte Debatte über Raubkunst und Restitution zeigt dies eindrücklich. Es sind bedeutende Bilder der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit, die in NS-Besitz übergingen und teilweise nach dem Zweiten Weltkrieg an die Republik fielen. Dazu kommen viele Arbeiten, die sich Private aneigneten, indem jüdische Mitbürger gezwungen wurden, ihren Besitz weit unter dem Wert zu verkaufen, um das Land verlassen zu können. Dass hier das Restitutionsgesetz der 1990er Jahre nicht greift, sei erwähnt. Die vor wenigen Jahren gegründete Privatstiftung der Klimt Ucicky Foundation „Gustav Klimt – Wien 1900“ belegt diese Lücke eindrucksvoll und ist ein ideales Beispiel, wie aus Geschichte plötzlich wieder Gegenwart wird. Die Rolle der Republik Österreich in der Frage der Restitution ist nach 1945 keine rühmliche, noch 2013 macht Presseberichten zufolge der Vertreter des Kunstministeriums im Aufsichtsrat der Leopold Stiftung, Sektionschef im Unterrichtsministerium, keine glückliche Figur. Der Rücktritt des Direktors des Leopold Museums ist die Folge. Die Wiederkehr des Verdrängten, wie es Peter Weibel formuliert, ist allenthalben zu finden.

Forschungsgeschichte ist bis heute auch politische Geschichte. Die unter dem Ständestaat und schon Jahre zuvor politisch gewünschte Einseitigkeit der Sammlungstätigkeit und Präsentationsmöglichkeit in Ausstellungen der 1930er Jahre wird in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg übernommen und tradiert. Ausstellungen vor 1938 und nach 1945 werden von denselben Personen kuratiert und mit Katalogtexten versehen. Diese sind wiederum die Basis für das weitere kunsthistorische Arbeiten. Neue Forschungsergebnisse, basierend auf neu entdeckten Arbeiten, die sich in der Regel außerhalb offizieller Sammlungen befinden und in zahlreichen Diplomarbeiten und Dissertationen vorgestellt werden, werden kaum zur Kenntnis genommen. Zu sehr dominiert das einmal festgelegte die Köpfe der Forscherinnen und Forscher. Zu Recht stellt Dieter Bogner noch 1983 die Frage nach einer sehr lückenhaften und vor allem einseitig negativen kunsthistorischen Darstellung.<sup>173</sup> Die Frage, ob wir überhaupt alle Werke dieser Jahre kennen, um zu einem wissenschaftlichen Urteil zu kommen, hat 1985 auch Oscar Sandner gestellt und wohl verneint.<sup>174</sup> Dies gilt in den 1980er Jahren für die unterschiedlichen revolutionären Strömungen im Bereich der konstruktivistischen Kunst, des Kinetismus, der utopischen Konzepte, der großen internationalen Ausstellungsprojekte, der Beiträge zu einer avantgardistischen und sozial orientierten Architektur und vieles mehr. Außerdem betrifft es viele gegenständlich argumentierende Künstler mit Themen, die zwar sowohl die Kunstgeschichte seit eh und je beherrschen, Gewalt, Schmerz und Tod, aber im 20. Jahrhundert in der Forschung gerne ausgeblendet werden. Es ist eine oppositionelle Moderne, die hier keine Beachtung findet. Methodik oder Ideologie? Das permanente Wiederholen alter Klischees trifft zumindest für die Kunst der 1920er Jahre nicht zu. Erst mit der politischen Entwicklung hin zum Ständestaat kommt es zu einem Bruch und zu einer Welle an Auswanderung, Flucht und innerer Emigration. Aber hier unterscheidet sich die Kulturpolitik in Österreich nicht wesentlich von der in anderen europäischen Staaten, die Faschismus und Nationalsozialismus huldigten. Der große Unterschied ist dann in der Forschungssituation nach 1945 zu finden. Während in

Österreich weiterhin auf das traditionelle und bereits Bekannte gesetzt wird, gelingt es anderen Ländern, ihre avantgardistischen Bestrebungen wissenschaftlich aufzuarbeiten und zu würdigen und in die Geschichte der Kunst entsprechend aufzunehmen. In Österreich werden jene Künstlerinnen und Künstler, die, aus welchen Gründen auch immer, schon vor 1938 nicht aufscheinen, auch nach 1945 in der Regel nicht erwähnt. Österreich bleibt seiner Selbstdarstellung treu, lässt die neue Kunst mit Klimt und Schiele beginnen, sieht dann vor allem expressive Tendenzen, wobei Natur und Religion im Mittelpunkt stehen. Selbst Künstler mit einer eindeutigen NS-Vergangenheit wie Rudolf Eisenmenger, in den Jahren 1939–1945 Präsident des Wiener Künstlerhauses, erhalten nach 1945 große staatliche Aufträge und Auszeichnungen.

Und so ist es nicht erstaunlich, dass selbst noch heute in wichtigen Ausstellungskatalogen von einer starken Tendenz zur Verharmlosung in den visuellen Künsten die Rede ist, von Bildthemen, die eine starke konservative Tendenz erkennen lassen. „Die österreichische Malerei jener Jahre wirkt weich, formal wie inhaltlich verschwommen, unauffällig und unspektakulär. Kämpferisches ist kaum zu erkennen.“<sup>175</sup> Dass dem nicht so ist, soll vorliegendes Buch darlegen. „Das ist Österreich!“ wendet sich gegen die Tendenz zum Selbstprovinzialismus und versucht dem tradierten, konservativen Bild der Kunst der Jahre zwischen den Weltkriegen ein neues, disharmonisches und vielstimmiges Österreichbild entgegenzusetzen. Die Kunst dieser beiden Jahrzehnte wird nicht als rückständig und ausschließlich an den Traditionen verhaftet gezeigt, sondern in ihrer Breite und Widersprüchlichkeit. Statt einer herkömmlichen Gliederung in stilistische Gruppierungen stehen sich inhaltliche Schwerpunkte gegenüber. Utopisches steht neben dem Traditionellen, Religiöses und Politisches präsentiert sich neben avantgardistischen und kinetistischen Ideen und Konzepten, der gekreuzigte Christus neben dem ans Kreuz geschlagenen Arbeiter. Die visuellen Künste der Malerei, Fotografie und des Films werden durch Architektur- und Theatermodelle ergänzt, so dass eine umfassende Sicht auf die künstlerischen Tendenzen der Zwischenkriegszeit ermöglicht wird.<sup>176</sup>