2.3. Der Wiener Art Club

Eine Plattform für die ersten Ausstellungsaktivitäten in Österreich nach dem Krieg stellte der 1947 als Sektion des Internationalen Art Club Rom[35] gegründete Verein Art Club Österreich dar. Unter der Schirmherrschaft des Akademieprofessors Albert Paris Gütersloh versammelten sich dort fast alle jungen in Wien lebenden Künstler und Künstlerinnen der Nachkriegszeit im Kampf um die Autonomie der modernen Kunst. Ab ca. 1950 bildeten sich zwei unterschiedliche Positionen heraus: Eine zum Surrealismus und eine zur Abstraktion tendierende Gruppe. Tobias Natter bezeichnete den Art Club als ein „Sammelbecken aller Modernen"[36], also einen Verein der das Nebeneinander selbst sehr verschiedener Strömungen zuließ. Für Wieland Schmidt hingegen gab es ein ideelles gemeinsames Zentrum in der Idee von Bretons „écriture automatique", die zum Ziel hatte die im Unbewussten des Menschen schlummernde Bildwelt ans Tageslicht zu befördern.[37] Zu den abstrakten Positionen gehörten u.a. Maria Lassnig, Wolfgang Hollega und Josef Mikl. Sie wollten die Ausschaltung der rationalen Kontrolle beim Schaffungsprozess. Die Anhänger des Surrealismus, allen voran die Wiener Phantasten, schufen irrationale Welten durch subjektive Ordnungen. Der Art Club übernahm die Funktion der Vermittlung von internationalen und nationalen Ausstellungen, er bot einen Raum für Diskussionen um künstlerische Positionen und versorgte die Mitglieder mit internationalen Informationen vor allem zum Surrealismus. Bis 1954 erfüllte der Art Club diese wichtigen Aufgaben für die Nachkriegsmoderne in Österreich. Die Auflösung des Vereines erfolgte 1960.

Die Zeitschrift PLAN fungierte als inoffizielles Organ des Wiener Art Club. Schon im Januar 1938 erschien das von Otto Basil publizierte erste Heft. Die dritte Ausgabe vom März 1938 konnte kriegsbedingt nicht mehr ausgeliefert werden. Gleich nach Kriegsende im Oktober 1945 erschien die Zeitschrift erstmals wieder und folglich regelmäßig bis Januar 1948 - insgesamt 18 Ausgaben. PLAN verstand sich als Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kultur und publizierte Reproduktionen von Arbeiten internationaler Meister der Moderne wie Jean Arp, Georges Braque, Salvatore Dáli, Max

[35] Der Art Club wurde in Rom von Gustav Kurt Beck gegründet und hatte Sektionen in Italien, Belgien, Brasilien, Ägypten, Frankreich, Israel, Südafrika, Holland, Türkei, Uruguay und Österreich. Eine Chronologie des Art Club befindet sich in: Kunsthalle Krems (Hg.) 2003, S. 142-147.

[36] Zitiert nach: Hochleitner 2003, S. 135.

[37] Vergleiche dazu: Hochleitner 2003, S. 136.

Ernst, Paul Klee, Juan Miró und Pablo Picasso und bot auch eine Plattform zur Veröffentlichung von Werken österreichischer Maler und Literaten.[38] Die offenen Redaktionssitzungen dienten der Diskussion und der Vermittlung von Ideen und Kunstrichtungen, die in den Jahren davor verboten waren. Vor allem in der Deutung von Edgar Jené, dem künstlerischen Leiter von PLAN bis April 1946, erzeugten die verbreiteten surrealistischen Ideen beträchtliches Provokationspotential.[39] Die Zeitschrift war auch die erste, die mit der Veröffentlichung der Gedichte von Paul Celan viel Aufsehen erregte.[40] PLAN verstand sich in erster Linie als Medium zur Förderung der Avantgarde und wollte jene Formen der Literatur und Kunst hervorheben, die dazu beitragen könnten, eine eigenständige kulturelle Identität nach den Wirren des Krieges wieder herzustellen. Durch den Schwerpunkt Surrealismus war die Auslandsorientierung eingeschränkt auf Frankreich und in kleinerem Ausmaß beschäftigte sich PLAN auch mit den Positionen in Deutschland, USA, der ehemaligen Sowjetunion und der damaligen Tschechoslowakei. Primärtexte vor allem aus Frankreich unterstützten diese Ausrichtung. Allerdings war zu diesem Zeitpunkt die surrealistische Strömung in Frankreich bereits vorbei.[41]

Die SURREALISTISCHEN PUBLIKATIONEN wurden 1950 von Edgar Jené und Max Hölzer herausgegeben. Mit Texten von André Breton, Henri Pastoureau und anderen, die Hölzer übersetzte, dienten sie vor allem als Quellenmaterial für den Nachkriegssurrealismus in Österreich. Sie hatten das Ziel, in freier Folge Texte und Bilder der Surrealisten aus allen Ländern zu veröffentlichen. Es wurden aber nur zwei Ausgaben gedruckt. Vor allem die Aufsätze von Breton, unter anderem mit Auszügen aus seinem ersten und zweiten Manifest zum Surrealismus, machten fast ein Drittel der Publikation aus.[42]

Rainer wurde nie in den Wiener Art Club aufgenommen. Die offizielle Entscheidung wurde ihm 1952 folgendermaßen mitgeteilt: *„Bestimmend hierfür war der Gesichtspunkt, dass Du Deinen Weg im gegenwärtigen Zeitpunkt des extremen Experimentierens wohl am besten alleine gehen musst und dass Dich der Club nur*

[38] Habarta 2003, S. 43-44.
[39] Zitiert nach: http://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Plan/Plan.htm, 18.1.2010
[40] Heft 6, 1948, zu Paul Celans Aktivität für den PLAN vergleiche: Gosens 2001, S. 53-62.
[41] Michaeler 2004, S. 26-46.
[42] Vergleiche dazu: Jene/Hölzer 1950 und Harbata 2003, S. 44.

belasten würde."[43] Auf der Mitgliederliste aus 1952 findet sich ein Zettelvermerk von Alfred Schmeller, dem damaligen Vizepräsidenten des Art Clubs: „Rainer Trrr abgelehnt".[44]

2.4. Die „Hundsgruppe"

1951 gründeten Arnulf Rainer, Ernst Fuchs und Maria Lassnig gemeinsam mit anderen die „Hundsgruppe", um sich vom etablierten Kunstbetrieb und auch vom Wiener Art Club abzusetzen. Der Name ist inspiriert vom altrömischen Mosaik „Cave Canem" im Haus des tragischen Dichters in Pompeij.[45]

In der ersten und einzigen Ausstellung der „Hundsgruppe" 1951 zeigte Rainer seine surrealistischen, teilweise sehr großformatigen Papierarbeiten (vgl. Abb. 6), meist signiert mit „TRRR", das Geräusch eines knurrenden Hundes nachahmend. Zur Ausstellung erschien eine Grafikmappe unter dem Titel „Cave Canem" mit 17 Arbeiten der Mitglieder.[46] Eingegangen in die Biografie Rainers ist diese Ausstellung aber aus ganz anderen Gründen. Die legendäre Publikumsbeschimpfung des sonst eher ruhigen und zurückhaltenden Rainer, ausgelöst durch die angepasste und programmatische Eröffnungsrede von Ernst Fuchs, beschrieb Wolfgang Kudrnofsky folgendermaßen:

.... *Plötzlich schoss über jener Wand, die in der Ecke des Raumes stand, ein Kopf hervor, es sah aus wie in einem Kasperltheater, wenn das böse Krokodil vom Nil aus der Versenkung auftaucht, mit offenem Rachen und der Absicht, alles zu verspeisen, was an lebendigem Fleisch sich bietet.*

Abb.6: Arnulf Rainer, Wachstum und Fülle, 1950, Bleistift auf Pauspapier, 208 x 76 cm, Museum Stiftung Ludwig, Wien

[43] Zitiert nach: Schütt 1994, S. 23.
[44] Diese Mitgliederliste ist abgebildet in: Kunsthalle Krems (Hg.), S. 140-141.
[45] Zur „Hundsgruppe" siehe Habarta 2003, S. 60-71, und Fleck 1982, Anm. 24, S. 550.
[46] Folgende Künstler haben sich an der Ausstellung und der Grafikmappe beteiligt: Ernst Fuchs (3), Daniela Rustin (Marie Luise Löblich) (3), Wolfgang Kudrnofsky (2), P.W. Candarin (Peppino Wieternik) (1), Arnulf Rainer (3), Arik Brauer (2), Maria Lassnig (1), Anton Krejcar (2). Die gesamte Mappe ist abgebildet in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Wien 2008, S. 122–127.

Das Krokodil war Arnulf. In seinen Händen hielt er einen Hammer und eine Säge .... Mit diesen Geräten fuchtelte er nun vor den Augen eines ratlosen Publikums herum. Sein Gesicht war rot vor Erregung und Lampenfieber. Dann machte er den Mund auf und schrie laut: ‚Und das will ich noch hinzufügen. Wir scheißen auf euch! Ihr seid alle Arschlöcher! Ihr mit eurer verrotteten Kulturauffassung! Ich spucke auf euch.' Er ließ eine Kanonade von Verbalinjurien auf die Gesellschaft von perplexen alten Hofräten und mehr oder minder aufgeschlossenen Kunstkritikern los..."[47]

Die Zeitungen berichteten über die Ausstellung weit weniger dramatisch. Johann Muschik schrieb in „Der Abend" am 28.3.1951: „... *diese Pseudorevolte, dieser bengalische Zauber mit dem naiven Augenaufschlag – wem soll das in unseren ernsten Zeiten nützen? Eine Hundsgruppe mit zahnlosen Mäulern, kein Packan unter ihnen, den Dingen ernsthaft an den Leib zu rücken...*". In der „Weltpresse" vom 23.3.1951 stand nach der Überschrift „Manierierter Surrealismus": „...*abgesehen von der Eröffnungsansprache, die jenen Ernst, der das Um und Auf aller Kunst ist, schmerzlich vermissen ließ, kann man nur bedauern, dass die Künstler der ‚Hundsgruppe' in ihrer noch so vielversprechenden Zeit steckengeblieben sind. Sie scheinen den Ablauf der Zeit bewusst zu ignorieren und wollen es nicht wahrhaben, dass Max Ernst bereits der Geschichte angehört...*". Aus diesen Zeitungsberichten ist zu erkennen, dass die surrealistisch-phantastischen Darstellungen nicht als innovative und große Neuerung gesehen wurden, wie auch „Der neue Vorwärts" am 1.4.1951 berichtete, „...*latschen sie in ihren Bildern im Allgemeinen auf ausgetretenen Wegen, weil sie es eben noch nicht besser können...*". Einzig die Arbeiten von Ernst Fuchs wurden in den Kritiken ausnahmslos positiv für ihre große handwerkliche Meisterschaft und Subtilität des Ausdrucks hervorgehoben. So etwa in „Der neue Kurier" vom 1.4.1951.[48]

Mathias Böckl stellte diese Aktion an den Beginn einer folgenreichen Mythologisierung im wechselvollen Zusammenspiel zwischen Arnulf Rainer und seinem Publikum. Es habe sich gerade hier das besondere Talent Rainers, durch Provokationen Aufmerksamkeit zu erlangen, gezeigt. Die Beschimpfung ist für Böckl keine Art Proto-Aktionismus, sondern vermutlich die lautmalerische Übertragung des Titels einer der 19 Arbeiten von Rainer in dieser Ausstellung: „Ha-ch (ich bespucke euch)". Auch die

[47] Kudrnofsky 1969, o. S.
[48] Alle zitierten Pressemeldungen befinden sich im Atelier Rainer.

Erinnerung Rainers an den Verlauf der Aktion war weit weniger dramatisch. Er wollte nur eine Distanz zwischen sich und dem Publikum schaffen.[49] Alfred Scheller bezeichnete diese Beschimpfung – „Ich spucke auf euch." – als eine Befleckung des Publikums und damit als den Beginn des Action Painting und der tachistischen Malerei in Österreich.[50] Jedenfalls habe diese Aktion gezeigt, dass Rainer sich nicht den Bemühungen der Phantasten anschließen wollte, den gängigen Kunstgeschmack zu treffen. Sein Drang zu zerstören und damit Neues, Unbekanntes zu entdecken, wurde so stark, dass er sich zu diesem Wutanfall hinreißen ließ. Schon Bataille beschrieb diese Wut über Unverständnis als starken Schaffenstrieb: *„Die intellektuelle Verzweiflung mündet weder in Weichlichkeit noch in dem Traum, sondern in die Gewalt.(...) Es geht lediglich darum, zu erkennen, wie man seine Wut in die Tat umsetzen kann: ob man sich wie Verrückte, um Gefängnisse bloß im Kreis drehen oder ob man sie niederreißen will.*" [51] Rainer wollte aus der bestehenden und einengenden Kunstauffassung ausbrechen und suchte nach geeigneten Mitteln.

Wie auch immer man diese „Beschimpfung" Rainers interpretieren will, bleibt doch die Tatsache, dass er sich unter großer Anstrengung hervorgetan und provoziert hat, um bestehende Strukturen zu zerstören und neue zu schaffen, ganz nach seiner ein Jahr später 1952 formulierten Prämisse „Malerei um die Malerei zu verlassen".

2.5. Rainer und Lassnig

Das Jahr 1951 war bei Arnulf Rainer ein Jahr großer stilistischer Veränderungen – er bewegte sich immer weiter weg vom gegenständlichen Surrealismus hin zum Automatismus und zur Abstraktion und er erkannte, dass nur Extremes ihn weiterbringen könne: das Ausloten von Grenzen, deren Überschreitung und damit die Eroberung von neuem Terrain. Hier unterschieden sich die Arbeiten von Lassnig und Rainer von der übrigen Fantasiekunst und somit auch von den Kollegen der „Hundsgruppe". Rainer hatte Lassnig 1948 in Klagenfurt gemeinsam mit den Schriftstellern Michael Guttenbrunner und Max Hölzer kennengelernt. Bis 1952 waren Rainer und Lassnig künstlerisch und privat eng verbunden. Lassnig arbeitete mit an

[49] Böckl 2000, S. 38–40.
[50] Breicha 1997/2, S. 17.
[51] Zitat Bataille in: Bataille 1929, S. 589.

der Mappe „Cave Canem" und stellte in der einzigen Ausstellung der „Hundsgruppe" im März 1951 ihre surrealen Naturformen aus.[52]

„*Die komplizierten Knochenlandschaften*"[53], wie Breicha Lassnigs Arbeiten der Bleistiftzeichnungen „Morphologie der Hölle" (Abb. 7) und „Die Exkremente des Kolibri" (Abb. 8) bezeichnete, unterscheiden sich von Rainers Automatismus in „Wasserwelt II" (Abb. 9) durch eine plastische körperliche Ausdrucksweise, welche für Lassnigs gesamtes Oeuvre bestimmend bleibt.

Abb.7: Maria Lassnig, Morphologie der Hölle, 1951, Graphit auf dünnem Papier, 62,6 x 45,6 cm

Abb.8: Maria Lassnig, Exkremente des Kolobrie, 1951, Graphit auf dünnem Papier, 31,4 x 43 cm

Abb.9: Arnulf Rainer, Wasserwelt II, 1951, Bleistift auf Pauseleinen, 34 x 51,2 cm

[52] Breicha 1997/2, S. 5–8.
[53] Breicha 1997/2, S. 28.

Diese Körperlichkeit entsteht hier durch den starken Kontrast zwischen der weißen Fläche des Blattes und dem Schwarz des Grafitstiftes. Der Rhythmus, bedingt durch den Wechsel von Linie und Fläche, bewirkt ein Zusammenschwingen der Formen. Der Bildraum erschließt sich dem Auge bei genauer Betrachtung: Er ist ein zu lesender. Ganz anders bei Rainer. Hier gibt es zwar auch noch weiße Stellen, aber es ist kein Rhythmus spürbar. Alles wuchert und bewegt sich, ist aber nicht aufeinander abgestimmt. Überfüllung und Kleinteiligkeit waren das Thema dieser Arbeiten.

Rainer zeichnete zunehmend dichter, kompakter und gedrängter, wie es die Zeichnung „Mikro" (Abb. 10) verdeutlicht, es erfolgte inhaltlich eine Depersonalisation und eine Destruktion. Maria Lassnig beschrieb es so: *„Er zeichnete tagelang im deformierten Untermietzimmer, ohne aus dem Bett aufzustehen, dabei atonale Töne von sich gebend, während die Zeichnungen immer schwärzer und schwärzer wurden."*[54] Gegen Ende seiner surrealistischen Phase entstanden Zeichnungen auf Pauseleinen, sogenannte Mikrostrukturen (Abb. 11). Zerkleinerung und permanente Überarbeitung durch mehrfache dichte Strichlagen, ineinander verwoben, füllten das gesamte Blatt ohne ein Zentrum aus und bildeten damit den Endpunkt. Otmar Rychlik bezeichnete diesen *Horror Vacui* als *„Selbstgefräßiges Gestaltungsprinzip",* wobei in letzter Konsequenz nichts mehr übrigbleibe als ein tiefschwarzes Blatt.[55]

Abb.10: Arnulf Rainer, Mikro, 1951, Bleistift auf Pauseleinen, 44 x 51 cm

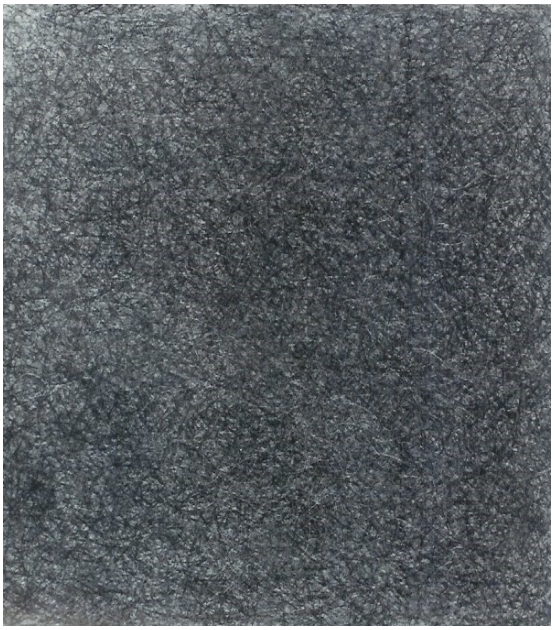

Abb.11: Arnulf Rainer, Mikrostruktur, 1951, Bleistift auf Pauseleinen, 22,5 x 24,7 cm

[54] Lassnig 1997, S. 66.
[55] Rychlik 1991, S. 84.