

Wir Wegbereiter Pioniere der Nachkriegsmoderne

Sammlung und Archiv stehen im Fokus der Ausstellung auf zwei Ebenen im mumok. Sie werden anhand der ersten Sammlung des Hauses, die Gründungsdirektor Werner Hofmann ab 1959 zusammentrug, und anhand des ersten Archivs des Museums, eines Medienarchivs zur bildenden Kunst der Nachkriegszeit, das Viktor Matejka 1979 dem Haus übergab, veranschaulicht.

Der Publizist, Volksbildner und Kulturpolitiker Viktor Matejka (1901–1993), ein steter, oft unkonventioneller Förderer der Künste, wurde 1945 erster Stadtrat für Kultur und Volksbildung in Wien. Oft als »Gewissen der Nation« bezeichnet, legte er ab den 1920er-Jahren mehrere Archive aus Zeitschriften- und Zeitungsausschnitten an. Werner Hofmann (1928–2013) war Kunsthistoriker, Ausstellungsmacher und Museumsdirektor. Als Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte war ihm die Verbindung von Lehre und Museum, von Theorie und Praxis wichtig. In den zehn Jahren seiner Tätigkeit, von 1959 bis 1969, baute er das erste international ausgerichtete Museum moderner Kunst in Österreich auf – was seit Otto Wagner eine Forderung an die Kulturpolitik gewesen war.

Hofmann und Matejka sahen sich auf unterschiedliche Weise und zu unterschiedlichen Zeiten mit der Frage eines kulturellen Neubeginns konfrontiert. Matejka war als erklärter Antifaschist bemüht, Emigranten wie Oskar Kokoschka und Arnold Schönberg nach Wien zurückzuholen. Hofmann brachte mit seinen Ankäufen und Ausstellungen vor allem die internationale Moderne der Vorkriegszeit nach Wien, die er als Dreh- und Angelpunkt für die Entwicklung des gesamten Jahrhunderts begriff. In Österreichs antiintellektueller Grundstimmung der Nachkriegszeit wurden die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, die im Nationalsozialismus verfemt und deren Künstler_innen emigriert waren, weitgehend ignoriert. Wie konnte die Kunst der Nachkriegszeit an die historischen Avantgarden anschließen? Im pluralistischen Bild der 1950er- und 1960er-Jahre stehen sich Altes und Neues gegenüber, wie in den Sammlungsbeständen des mumok auf Ebene –3 sichtbar wird, die um das Viktor-Matejka-Archiv gruppiert sind.

Überzeugt, dass ihre Kunst zur Neoavantgarde zählen würde, formulierten Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener in ihrer Textarbeit *wir wegbereiter* ein dynamisches Fortschrittsmodell des Aufbruchs zu unbekanntem Orten, wie es von jeher für Avantgarden charakteristisch ist. Tatsächlich sind antizipierte Zukunft und rekonstruierte Vergangenheit, Zeitriss und Kontinuität die beiden Facetten von Avantgardebewegungen. Den Künstlern der Wiener Gruppe – »pioniere der zukunft sind wir / die alles machen mit der vernunft« – war hier der Blick nach vorne wichtig, damit die Kunst nach dem Schrecken der NS-Zeit ihre Würde und gesellschaftliche Relevanz wiedererlangen könnte.

Kuratorinnen:

Susanne Neuburger und Marie-Therese Hochwartner

Architektur:

Eva Chytilék und Jakob Neulinger

Viktor Matejka: Archiv

Der Publizist, Volksbildner und Kulturpolitiker Viktor Matejka (1901–1993) war von 1945 bis 1949 als Abgeordneter der Kommunistischen Partei Österreichs der erste Wiener Stadtrat für Kultur und Volksbildung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Oft als »Gewissen der Nation« bezeichnet, hatte er unter dem Motto: »Es geht nichts verloren, wenn es gesammelt und gesichtet wird«, bereits ab den 1920er-Jahren mehrere Archive aus Zeitschriften- und Zeitungsausschnitten angelegt. Ein erster Archivbestand wurde 1938 von den Nazis zerstört. Während seiner Inhaftierung im Konzentrationslager Dachau erstellte Matejka die sogenannten »Pickbücher« mit Artikeln aus Zeitungen, welche die Häftlinge erhalten durften. Alle anderen seiner Archive entstanden nach dem Krieg und waren als umfassende Materialsammlung eines Zeitzeugen für spätere Generationen gedacht.

Das Viktor-Matejka-Archiv im mumok besteht aus Zeitungsausschnitten und Ephemera zur Kunstgeschichte und Kulturpolitik von den 1950er-Jahren bis in die 1970er-Jahre. Es ist nach Künstler_innen und Themen geordnet. Matejka übergab es 1979 dem damaligen Direktor Dieter Ronte mit der Aufforderung weiterzusammeln. Das Archiv setzt sich aus über 300 Mappen mit insgesamt etwa 3.000 Kuverts zusammen, von denen in der Ausstellung eine Auswahl zu sehen ist. Um diese Archivbestände sind exemplarische Werke der Sammlung des mumok seit 1945 nach Themen gruppiert, um so ein »Gegenlesen« von Kunstgeschehen, Kulturkritik und Tagespolitik im damaligen Österreich beziehungsweise Wien zu ermöglichen.

Als Stadtrat war Matejka ein Gegner voreiliger Entnazifizierung von Kriegsverbrechern und setzte sich für die Rückkehr von Emigranten, wie Oskar Kokoschka und Arnold Schönberg ein. 1946 hat er die antifaschistische Ausstellung *Niemals Vergessen!* initiiert. Matejka wandte sich gegen den Rückgriff in der Kultur- und Tagespolitik auf ein harmloses barock-habsburgisches Geschichtsbild mit Mozart im heimeligen Zentrum, während gleichzeitig Ständestaat und NS-Zeit verleugnet und die Opferrolle Österreichs propagiert wurde. Peter Weibels Publikation und Installation, *Die Vertreibung der Vernunft* (1993) ist eine Chronik der vom Naziregime Verfolgten und Vernichteten, in der Namen, Lebensdaten und Berufe von über 4000 österreichischen Zwangsemigrant_innen aus den Bereichen Wissenschaft und Kunst aufscheinen. Die Publikation ist Matejka mit folgendem Wortlaut gewidmet:

**In memoriam Viktor Matejka (1901–1993),
one of the first and the few,
who at the beginning of the Second republic
invited back the Austrians,
who had been banished and exiled.**

1964: Das 20er Haus auf der Biennale von Venedig

Die Biennale 1964 markiert einen Wendepunkt und eine Absage an die informelle Malerei: Mit dem großen Biennale-Preis an Robert Rauschenberg war ein Zeichen für die amerikanische Pop Art gesetzt. Im selben Jahr war Rauschenberg in Wien, wo er die Kostüme für Merce Cunninghams Auftritt im 20er Haus entwarf.

Wenig avantgardistisch war der österreichische Pavillon ausgerichtet. Dabei wollte Kommissär Wilhelm Mrazek, damals Konservator, später Direktor am Museum für angewandte Kunst (heute MAK), ursprünglich den Bürgerschreck Maître Leherb einladen, der gemeinsam mit Alfred Hrdlicka den österreichischen Pavillon bespielen sollte. Das neosurrealistische Konzept sah einen tiefblauen Pavillon vor, in dem tote Tauben, Regenschirme und Puppen an den Wänden hätten kleben sollen. Dagegen intervenierte jedoch Unterrichtsminister Theodor Piffl-Perčević, und so wurden Herbert Boeckl und Alfred Hrdlicka als die »geeigneten Repräsentanten« nominiert, »um die gegenwärtige Situation innerhalb des österreichischen Kulturlebens würdig dazustellen«.

Eine Sektion der Biennale stellte unter dem Titel *Arte d'oggi nei musei* die Sammlungen europäischer Museen vor. Werner Hofmann war eingeladen, gemeinsam mit den 17 prominentesten Häusern Europas, Lateinamerikas und der USA sein noch junges Museum mit einer repräsentativen Auswahl zu zeigen. Biennale-Kommissär Giulio Carlo Argan wollte den Sammlungsauftrag der Museen zeitgenössischer Kunst zur Diskussion stellen und forderte einen lebendigen Museumsbetrieb, der die Institution zu einer Schule ästhetischer Bildung machen sollte. Seine im Vorwort des Katalogs geäußerte Kritik an den Museen, sie würden oft die günstige Gelegenheit des Ankaufs verschlafen, ist angesichts des Fehlens von Pop Art in allen Museumspräsentationen bezeichnend.

Während die Biennale 1964 hauptsächlich wegen des ungeheuren Erfolgs der Pop Art in die Geschichte einging, zeigt die Auswahl Hofmanns eine differenzierte Sicht auf die Kunst der frühen 1960er-Jahre – ebenso wie die anderer Museen. Er präsentierte sieben Bilder – von Horst Antes, Guido Biasi, Alan Davie, Asger Jorn, Lucebert, Maryan und Josef Mikl – sowie drei Skulpturen – von Rudolf Hoflehner, Robert Jacobsen und Andreas Urteil. Die Berliner Nationalgalerie zeigte unter ihren zehn ausgewählten Werken neben Pablo Picasso und Karl Schmidt-Rottluff Alfred Manessier und Pierre Soulages; die Londoner Tate Gallery unter den 20 Ausgestellten Francis Bacon, Alan Davie, Lucian Freud, Alberto Giacometti, Barbara Hepworth, Jasper Johns (!), Kitaj und Antoni Tàpies. Das Pariser Musée National d'Art Moderne setzte mit Sonia Delaunay, František Kupka, André Masson, Pablo Picasso oder Antoine Pevsner einen Schwerpunkt auf Spätwerke der frühen Moderne.

Viktor-Matejka-Archiv: Diagramm

Das Viktor-Matejka-Archiv im mumok beinhaltet Zeitungsausschnitte, Ephemera, Publikationen und Autografe zu verschiedenen kunsthistorischen und kulturpolitischen Themen von den 1950er- bis in die 1970er-Jahre. Die Materialien bieten Zugang zu den kulturpolitischen Fragestellungen und Diskursen der Zeit. Das von Viktor Matejka nach Künstler_innen und Themen angelegte Archiv wurde für diese Ausstellung von dem Informatiker und Systemanalytiker Gerhard Dirmoser diagrammatisch ausgewertet.

Die Kunst nach 1945 ist wesentlich vom programmatisch und politisch aufgeladenen Gegensatz zwischen abstrakter und gegenständlicher Malerei bestimmt. Die diagrammatischen Darstellungen zeigen im einen Fall eine relationale Erschließung der reinen Quantität bestimmter Namen im Kunstgeschehen des Zeitraums, den das Archiv umfasst, und im anderen Fall die Häufigkeit der genannten Orte und Institutionen. Unterschiedlich stark gezeichnete Verbindungen verweisen auf die Häufigkeit der gemeinsamen Nennung.

Dabei gibt es Fehler und Ungereimtheiten: Wolfgang Holleggha, Markus Prachensky oder Arnulf Rainer fehlen im Archiv genauso wie Rudolf Hoflehner oder Heinz Leinfellner. Dies kann Zufall oder Absicht sein, zeigt aber auch ein Merkmal des Archivs, das ebenso aus Intervallen und Lücken besteht. So ist ein Archiv auch immer eine Konstruktion, kein Spiegelbild des Realen.

Unter den Künstler_innen dominiert quantitativ Pablo Picasso, gefolgt von Hans Staudacher, Vertretern des Phantastischen Realismus, von Herbert Boeckl, Albert Paris Gütersloh und Fritz Wotruba. Auch Paul Flora und Alfred Kubin verzeichnen eine hohe Zahl an Einträgen. Viele der prominent vertretenen Künstler_innen spielen heute in der internationalen Kunstgeschichte kaum mehr eine Rolle. Picasso war bereits weltweit berühmt und engagierte sich in der Friedensbewegung. Seine mediale Präsenz in der Kunstwelt und in Matejkas Archiv verwundert daher nicht. Weil Picasso Kommunist war, konnte Otto Benesch, der damalige Direktor der Albertina, ihn 1951 (anlässlich des Weltfriedenstages in Wien) nicht empfangen. Stattdessen veranstaltete Heinz Leinfellner ein Atelierfest zu seinen Ehren.

In der zweiten Darstellung dominiert die Wiener Secession alle anderen Institutionen in Österreich, weil sie quantitativ das vielfältigste Programm zeitgenössischer Kunst zeigte. Gut zu erkennen sind die Verbindungen zu den traditionellen Galerien in Wien, wohingegen an staatlichen Institutionen kaum Medieninteresse bestand.

20er Haus: Architektur

Wenige Gründungsdirektoren von Museen zeitgenössischer Kunst hatten wie Werner Hofmann die Möglichkeit, in ein neu errichtetes Haus einzuziehen. Bereits im Jahr der Weltausstellung in Brüssel 1958 begannen Überlegungen zur Weiterverwendung des österreichischen Pavillons, den der Architekt Karl Schwanzer entworfen hatte. Schließlich wurde der Bau als »Einraummuseum« für den neuen Ort im Schweizergarten adaptiert, nach Wien transferiert und als zeitgenössisches Ausstellungshaus 1962 eröffnet. Seine modernistische Architektur mit einem offenen Raumprinzip und mobilen Stellwänden wurde Grundlage eines modernen Ausstellungskonzepts, das Verbindungen und dialogische Verschränkungen vorsah. Mit interdisziplinären Veranstaltungen, einem Kino und einem Skulpturengarten wollte Hofmann die Grenzen traditioneller Ausstellungs- und Kunstformen erweitern.

Die Konzeption des 20er Hauses zeigt, welche zentrale Rolle die Architektur des 20. Jahrhunderts für das Kunstverständnis Hofmanns spielte. Parallel zu seinen Kunstankäufen begann er auch eine Sammlung von Architekturmodellen. Von Willem Sandberg, dem Direktor des Stedelijk Museum in Amsterdam, konnte er ein Originalmodell von Gerrit Rietvelds *Haus Schröder* (1924) in Utrecht kopieren. Mit László Moholy-Nagys Witwe Sibyl, die in Chicago lebte, stand er über amerikanische Architektur im Austausch, und von Philip Johnson erhielt er das Modell von dessen eigenem *Glass House* (1949) in New Canaan, Connecticut. 1964 eröffnete Hofmann eine umfassende Ausstellung zu Adolf Loos, für die ebenfalls mehrere Modelle angefertigt wurden, die heute Teil der Sammlung sind.

Das 20er Haus wurde ein legendärer Ort, dem sich viele Künstler_innen verbunden fühlten. Dies war seinem modernistischen Erscheinungsbild wie auch dem gattungsübergreifenden Kunstverständnis seines Direktors geschuldet. Walter Pichler hat es in einer visionären Architekturstudie zur Skulptur »erweitert«, Bruno Gironcoli für das Haus gigantische Plastiken entworfen, und Gustav Peichl karikierte am Tag der feierlichen Eröffnung 1962 unter seinem Pseudonym Ironimus das »Erwachen Österreichs«.

1964: Ein Querschnitt aus der Sammlung

Die Werkauswahl, die von internationalen Direktoren für *Arte d'oggi nei musei* getroffen wurde, legt eine Sicht auf die Kunst des Jahres 1964 dar, die von der Kunstgeschichte später wesentlich erweitert wurde. Auch die Sammlungspolitik der Museen weltweit folgte dem enormen Erfolg der Pop Art und der medien- und gesellschaftsorientierten Kunst, die bis heute das Bild der 1960er-Jahre prägen.

Die Ausstellung gibt mit späteren Ankäufen und Schenkungen Einblicke in ein erweitertes Bild der Kunstproduktion von 1964, mit Schwerpunkt auf Malerei. 1964 hatte Werner Hofmann einige wichtige Arbeiten für die Sammlung erworben, Werke der frühen Moderne von Michail Larionow, Fernand Léger oder Oskar Kokoschka, außerdem von Zeitgenoss_innen wie Sergio de Castro, Wolfgang Paalen, Brett Whiteley, Tess Jaray, Max Ackermann oder Wolfgang Hollegha. Der Blick auf den damaligen Bestand des mumok zeigt auch die weitere Geschichte des Hauses. Als Hofmann 1969 in die Hamburger Kunsthalle wechselte, hatte der neue Direktor in Wien, Alfred Schmeller, nur ein sehr limitiertes Ankaufsbudget, wodurch die Sammlung wenig neue Impulse bekommen konnte. Bruno Gironcolis *Kopf* (1960-64) ist eine seiner Erwerbungen. Eine Neuausrichtung des Museums erfolgte erst Ende der 1970er-Jahre mit den Sammlungen von Peter und Irene Ludwig und Wolfgang Hahn: Pop Art, Nouveau Réalisme, Fluxus, Konzeptkunst, Postminimal und Arte povera sollten nun neben den zeitgenössischen Ankäufen die Sammlung des mumok bestimmen. Aus dem Jahr 1964 stammen etwa Werke von Allan D'Arcangelo, Ellsworth Kelly, Robert Morris oder Joseph Beuys.

Auch die Schwerpunkte der Sammlung des Kölner Restaurators Wolfgang Hahn liegen auf den Avantgarden der 1960er- und 1970er-Jahre sowie auf performativen und institutionskritischen Ansätzen. Das Hauptinteresse Hahns galt dem Nouveau Réalisme. Martial Raysse' *Ciné*, Raymond Hains' *Seita* und Niki de Saint Phalles *Napoléon, Napoléon, tu as une araignée dans le plafond* stammen alle aus dem Jahr 1964. *Hahns Abendmahl* von Daniel Spoerri, ein Schlüsselwerk der Sammlung Hahn, entstand am 23. Mai 1964. Für das Ereignis waren 16 Personen aus der Kunstszene um eine eigens montierte Tischplatte gruppiert. Sie brachten alle eigenes Geschirr mit und bekamen Spoerris Szegediner Gulasch serviert, bevor die Tischplatte mit allen Resten des Essens zum »Fallenbild« erklärt und um 90 Grad gedreht als Tableau an die Wand gehängt wurde.

2007 überreichten Dieter und Gertraud Bogner dem mumok Teile ihrer Sammlung. Mit Werken von Hildegard Joos, Hermann Painitz oder Jorrit Tornquist ist seitdem der Blick auf die österreichische Avantgarde der 1960er-Jahre in der Sammlung des mumok wesentlich erweitert.

20er Haus: Malerei

Die ersten Bilder, die Werner Hofmann 1959 und 1960 ankaufte, waren Arbeiten von Albert Gleizes, Herbert Bayer und Victor Brauner, gefolgt von Werken László Moholy-Nagys und René Magrittes. Neben der klassischen Moderne wurden zeitgenössische Arbeiten erworben, so zuerst von Georges Mathieu, Serge Poliakoff oder Roberto Matta. 1961 kamen Marcel Duchamps *Boîte-en-valise* (1938–1941) oder seine *Rotoreliefs* sowie Werke von Wassily Kandinsky, Hans Richter, Theo van Doesburg oder Ernst Nay hinzu. 1962 wurden Bilder von Robert Delaunay, Oskar Kokoschka, Johannes Itten und Kurt Schwitters neben Arbeiten von Zeitgenossen wie Renato Guttuso, Ben Nicholson oder Horst Antes angekauft. 1963 folgten Werke von Ernst Ludwig Kirchner, Hans Hartung oder Alan Davie, 1964 von Michail Larionow, Albert Paris Gütersloh oder Wolfgang Hollegha, 1965 von Otto Freundlich. 1966 erwarb Hofmann sein vermutlich wichtigstes Werk, František Kupkas *Nocturne* (1910/1911), eines der frühesten Bilder ungegenständlicher Malerei überhaupt. 1966 konnte er wegen eines ministeriellen Verbots weder Ankäufe tätigen noch ausstellen. Die Gelder sollten in diesem Jahr für Schulbildung verwendet werden, wogegen Hofmann heftig protestierte und den zwingenden Zusammenhang zwischen Museum und schulischer Bildung herausstrich.

1967 wurden Hauptwerke der klassischen Moderne von Giacomo Balla und Piet Mondrian erworben, 1968 von Max Ernst, 1969 von Richard Gerstl und Paul Klee, dazu zahlreiche weitere zeitgenössische Werke, zuletzt von Antoni Tàpies.

Besonders in der Malerei ging es Werner Hofmann darum, »die charakteristischen Strömungen darzustellen, von denen die Kunst unseres Jahrhunderts getragen wird«. Nicht immer konnte er einen Stil mit einem großen Namen belegen; es ging ihm mehr um Gruppen und Bewegungen als um Individuen. Seine Korrespondenz dokumentiert ihn gut vernetzt im Austausch mit der internationalen Kunstwelt. Er kontaktierte österreichische Emigrant_innen wie Friedrich Kiesler oder Alma Mahler-Werfel ebenso wie Galerist_innen und Museumsdirektor_innen in Europa und den USA. Mit Jean Arp, Johannes Itten oder Herbert Bayer, war er in ständigem Austausch mit dem Ziel, seinen Sammlungsbestand durch Erwerbungen und Schenkungen zu vermehren.

Nicht alle Pläne konnte er verwirklichen: So zeigte er Picassos *Femme assise à l'écharpe verte* zwar als Leihgabe in der Eröffnungsausstellung, war aber nicht in der Lage, das Bild anzukaufen. Später von Peter Ludwig erworben, kam es schließlich als Dauerleihgabe der Österreichischen Ludwig-Stiftung doch noch in die Sammlung.

20er Haus: Programm

Als Gründungsdirektor, Kurator und Impresario in einer Person war Werner Hofmann allein für die Konzeption von Sammlung und Ausstellungen zuständig. Die aufwendige Eröffnungsausstellung *Kunst von 1900 bis heute* sollte mit 330 Exponaten »ein ideales Panorama der Kunstentwicklung unseres Jahrhunderts geben und das noch verhältnismäßig uninformierte Wiener Publikum mit den wichtigsten Geschichtsfakten vertraut machen«. Das folgende Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm war von interdisziplinären Ansätzen bestimmt. Kino und Fotografie spielten eine große Rolle, der Philosoph Theodor Adorno und der Galerist der frühen Moderne, Daniel-Henry Kahnweiler, waren zu Vorträgen eingeladen. Das Konzertprogramm im 20er Haus mit Friedrich Cerha, dem Leiter des Ensembles »die reihe«, stellte Werke von Pierre Boulez oder John Cage vor, die von Wiener Konzertveranstalter_innen als zu gewagt empfunden wurden. Hofmann organisierte eine Ausstellung zu Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg. Zeitgenössischer Tanz war mit Merce Cunningham 1964 und mit Daniel Nagrin 1967 vertreten. 1964 fand auch eine Ausstellung zur Pop Art statt. Hofmann erachtete es als seine Aufgabe, auch dann über neue Tendenzen zu informieren, wenn er selbst sie nicht vorrangig schätzte. So kaufte er kein einziges Werk der Pop Art für das Museum an.

Das Programm stellte immer wieder bewusst Österreichisches neben Internationales: Rudolf Hoflehner, Fritz Wotruba und Andreas Urteil hatten 1963 die ersten Einzelausstellungen, 1964 folgten Josef Mikl, Wander Bertoni und Herbert Boeckl. Arnulf Rainer bekam 1968 eine Personale, Roland Goeschl 1969. Eine wichtige Themenausstellung war unter anderen *Idole und Dämonen*, in der auch ethnografische Werke gezeigt wurden und Arbeiten, denen »die Evokation drohender, aggressiver Vorstellungsinhalte gemeinsam ist«. *paris. mai 68* stellte die Frage nach der politischen Verantwortung von Künstler_innen, die, so Hofmann, »die kompakte Langeweile der veranstaltenden und verwalteten Welt irritieren, die verführerische Glätte politischer oder kommerzieller Wunschbilder aufbrechen« müssten.

Mit Georg Schmid, der für den Gesamtauftritt mit Einladungskarten, Plakaten und Katalogen verantwortlich war, stand Hofmann ein progressiver Grafiker zur Seite. Er lancierte eine Werbelinie, die Hofmanns Anspruch und Leitziel zu transportieren vermochte, das ganze 20. Jahrhundert zu repräsentieren: Der legendäre »20er« war programmatisch zu verstehen.

20er Haus: Skulptur

Die Ankaufspolitik Werner Hofmanns richtete sich insbesondere auf den Erwerb von Skulpturen, hielt er doch die Bildhauerei und Plastik in Museen gegenüber dem Leitmedium Malerei für unterrepräsentiert. Die Anlage des neuen Museums im Schweizergarten gab ihm die Möglichkeit, die drei »Plastikterrassen« im Freien als Ausstellungsfläche zu nutzen. Der Skulpturengarten war integrativer Teil des Museums und in einer Verbindung von Architektur, Natur und Kunst angelegt. Das *Große Figurenrelief* von Fritz Wotruba und Rudolf Hoflehnerts *Schreitender* waren 1958 eigens für den Pavillon in Brüssel geschaffen worden.

1958 hatte Hofmann eine grundlegende Publikation zur Plastik des 20. Jahrhunderts verfasst, in der er Constantin Brâncuși und Julio González zu seinen Leitbildern erklärte. Viele Werke aus diesem Buch konnte er später sogar erwerben, darunter Arbeiten von Oskar Schlemmer, Henri Laurens, Otto Freundlich oder Raymond Duchamp-Villon. Hofmanns Skulpturbegriff setzt Ende des 19. Jahrhunderts an, als sich in den 1880er-Jahren die Plastik vom akademisch erstarrten Ideal der Antike zu lösen begann. Die Entstehung der zukunftsweisenden Plastik sieht er gleichsam als Nebenprodukt der Malerei in Théodore Géricault, Honoré Daumier und Edgar Degas verkörpert: »Sie gestalteten den menschlichen Körper als den Träger leidenschaftlicher, dynamischer Erregungen. Er wurde zu einem Formereignis, das von Licht und Schatten lebhaft artikuliert wird und dessen Energien in den Raum ausgreifen.«

Davon ausgehend, versuchte Hofmann, eine Art Lehrsammlung anzulegen und die Geschichte der Moderne anhand der Skulptur nachzuvollziehen: mit Medardo Rosso und Pablo Picasso den Weg zu einem neuen Menschenbild, das in Werken Alberto Giacomettis oder Germaine Richiers zum Ausdruck existenzieller Offenbarung wird. Daneben stehen die unterschiedlichen Wege der Plastik in die kubistische Formzerlegung und Dynamisierung mit Werken von Henri Laurens, Raymond Duchamp-Villon und Alexander Archipenko oder wie im Fall von Antoine Pevsners *Modell für einen Flughafen* (1934-35) die Expansion in die Architektur. Pevsners Werk war auch die erste Plastik überhaupt, die Hofmann für die Sammlung erwarb. Als die Ankäufe Ende der 1950er-Jahre begannen, wurden Gemälde bereits teuer gehandelt, aber Plastiken waren als Auflagenwerke noch leistbar auf dem Markt. Manchmal gelang ihm aber auch der perfekte Fund, wie im Fall des *Kauernden* (1907) von André Derain, einer der ersten kubistischen Plastiken der Kunstgeschichte, die er angeblich als Türstopper in der Galerie Leiris in Paris entdeckte.

Viktor Matejka: Netzwerke der Kunst

»Es gibt für mich keine Kunst, sondern nur Künstler«, lautete der Wahlspruch von Viktor Matejka, der dem Geist seiner Zeit entsprechend als Kommunist den realistischen Maler_innen gegenüber den abstrakten den Vorzug gab, ohne dabei allzu dogmatisch zu sein. Matejka war zudem ein eigenwilliger, eher unklassischer Kunstsammler. Er war ein unkonventioneller Förderer, der im Interesse der Kunst zur Kasse bat und direkt an die Künstler_innen auszahlte. Sein empathisches Engagement für die Kultur in Österreich machte ihn innerhalb der Kulturpolitik zu einer herausragenden Persönlichkeit, die auch unzählige Male porträtiert wurde. Zudem hegte Matejka eine Passion für Hähne – er besaß eine umfassende Sammlung mit Darstellungen des Motivs. »Ich glaube, er war selbst ein Hahn«, schreibt die Wiener Literatin Lotte Ingrisch, »und hat viele Schläfer geweckt. Ein früher Verkünder des Morgens!«

Im Interview mit Wilhelm Gaube (im Lesebereich) beschreibt Matejka seine Begegnungen mit jenen Künstlerpersönlichkeiten, die ihm – wie etwa Rudolf Ray – wichtig waren. Oskar Kokoschka hatte Rays erste Ausstellung 1934 in Wien als »Revolution« gelobt. Ray war Emigrant und zeitweilig in den USA, Mexiko, Frankreich oder England ansässig. Er war es auch, der Matejka 1930 mit Kokoschka bekannt machte. Nach dem Krieg setzte sich Matejka für beide Künstler ein und wollte sie nach Wien zurückholen. Besonders die Rückkehr Kokoschkas betrieb er intensiv, jedoch ohne Erfolg. Eine Professur sowie der Plan, Kokoschka solle gemeinsam mit seinem Bruder ein Gut der Stadt Wien bewirtschaften und dort – wie später in Salzburg – eine Malschule errichten, wurden vereitelt. Die Wiener Ehrenbürgerschaft, um die sich Matejka ebenso bemühte wie um offizielle Aufträge, wurde Kokoschka, der seit 1946 britischer Staatsbürger war, erst im Jahr 1961 an seinem 75. Geburtstag verliehen. An offiziellen Aufträgen kam einzig das Porträt von Wiens Bürgermeister Theodor Körner zustande.

Eine Ausstellung zu Rudolf Ray richtete Georg Eisler erst 1970 in der Secession aus. Eisler selbst kam nach seiner Rückkehr aus England 1946 mit einem Empfehlungsschreiben Kokoschkas zu Matejka. Der junge Maler hatte sich aus Manchester öfter zu Kokoschka nach London zum Privatunterricht begeben, wo er das Bild *Salford* (1945) zur Gänze unter dessen kritischen Anmerkungen malte. Auch Georg Merkel war einer der Künstler, die Matejka aus der Emigration zurückholen wollte, was ihm erst spät gelang. Otto Rudolf Schatz, Carry Hauser oder Max Weiler gehören ebenfalls zu den Künstlern, die Matejka schätzte und förderte.

Wien: Die Galerie nächst St. Stephan

Monsignore Otto Mauer (1907–1973) gehörte zu den streitbarsten Persönlichkeiten im Wien der Nachkriegszeit. Aus privatem Kunstinteresse heraus wurde der Kleriker und Domprediger von St. Stephan zu einem Förderer der abstrakten und informellen Malerei. Mauer gründete 1954 die Galerie St. Stephan, die er mit einer Herbert-Boeckl-Ausstellung eröffnete. Das international ausgerichtete Programm der Galerie zeigte Alfred Manessier, Georges Rouault oder Georges Mathieu.

Otto Mauer versuchte, an die Kunsttradition innerhalb der katholischen Kirche anzuknüpfen und einer antimodernistischen Haltung der Kirche entgegenzutreten. Er förderte vor allem Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Markus Prachensky und Arnulf Rainer. In der abstrakten Geste verbanden sich für Mauer künstlerische und theologische Anliegen: »Erst im Gestalthaften kommt das Geistig-Intellektuelle zur Erscheinung. Im Menschen ist eine expressive manifestierende Veranlagung auf Offenbarung hin.« Mauer war Mitbegründer der katholischen Zeitschrift *Wort und Wahrheit*, des Gegenstücks zum kommunistischen *Tagebuch*, als dessen Mitherausgeber Viktor Matejka bis 1957 fungierte. Auch Matejka war bekennender Katholik und hatte in seiner Schrift *Katholik und Kommunist* die Versöhnung dieser zwei scheinbar unvereinbaren Gegensätze dargelegt.

Trotz seiner Vorliebe für gestische abstrakte Malerei zeigte sich Mauer, etwa als Redner im Art Club, figuralen Richtungen gegenüber aufgeschlossen. 1963 waren die *Stadtvisionen* von Hans Hollein und Walter Pichler in seiner Ausstellung *Architektur* zu sehen, in der sich beide mit architektonischen Entwürfen für utopische Stadtmodelle und mit Strukturen von städtebaulichen Kräften auseinandersetzen.

Maria Lassnig beschrieb später die vier Hauptkünstler der Galerie – Hollegha, Mikl, Prachensky, Rainer – als »Helden« einer von Männern dominierten Szene, in der sie sich durchsetzen musste: »Monsignore Mauer, der ist natürlich als Mann ein Macho gewesen. [...] Aber später hat [er] mich [...] trotzdem geholt für eine Ausstellung, weil ich ja schon sehr viel gemalt habe. Und das waren eigentlich immer große Erfolge, und es sind viele Sachen verkauft worden.« Mauer förderte neben Lassnig auch Kiki Kogelnik – beide hatten ihre erste Personale in seiner Galerie. Obwohl er als Gegner von Pop Art und Aktionismus beschrieben wird, unterstützte er neben Kogelniks bildnerischen Arbeiten auch die Performance *Straßenbilder Wien* anlässlich ihrer Ausstellung in der Galerie 1967, in deren Rahmen Kogelnik ihre Cut-out-Arbeiten *Hangings* bei der Wiener Staatsoper zeigte.

Wien: Arnulf Rainer und die Hundsgruppe

Arnulf Rainer hat von seinen surrealistischen Anfängen bis zu seiner von Werner Hofmann ausgerichteten Personale im 20er Haus 1968 nicht nur neue Wege in der Malerei erprobt, sondern sich auch eingehend mit dem System Kunst beschäftigt und im Wien der Nachkriegszeit markante Zeichen gesetzt.

Zusammen mit Ernst Fuchs, Anton Lehmden, Arik Brauer, Wolfgang Hollegha, Markus Prachensky und Josef Mikl gründete er 1950 die gegen den vorherrschenden Ästhetizismus des Art Club gerichtete Hundsgruppe, mit der er 1951 zum ersten und einzigen Mal gemeinsam ausstellte. Anlässlich der Eröffnung von *Cave Canem* hielt Fuchs eine Rede, woraufhin Rainer das Publikum beschimpfte und bespuckte, was ebenso als Protest gegen Fuchs' Ansprache wie—von der Kunstwelt—als eigenständige Aktion interpretiert wurde. Rainer stellte eine Gruppe von 19 Zeichnungen aus, die als *Arnulf Rainer Trrr* zugleich Programm wie Signatur waren, darunter die Blätter *ha-ch (ich bespucke Euch)*, *bü-hää (Das Schreckliche und die Revolte)*, *ll-hhhh (Das endlose Lächeln)*, *topas-ter (Das Ungenügen zählt)* oder *Ich sage »Nein!«*. Protest und Proklamation waren für Rainers Aktionen und Rhetorik wichtige Mittel. Provokante Anschuldigungen blieben bisweilen im Lautmalerischen, richteten sich aber konkret gegen die Borniertheit des Nachkriegspublikums und dessen Kunstverständnis.

Durch die Hundsgruppe lernten sich Rainer und Gerhard Rühm näher kennen, die beide nach »elementarer reduktion« (Rühm) strebten. Mit dem Pianisten Hans Kann führte Rühm in der *Cave Canem*-Ausstellung seine erste *Geräuschsymphonie* auf, eine Montage von Tondrahtgeräuschen, die leider nicht erhalten ist.

Im selben Jahr, 1951, fuhren Rainer und Maria Lassnig, die auch an *Cave Canem* teilnahm, nach Paris, um den »Papst« der Surrealisten, André Breton, zu treffen. Die Begegnung enttäuschte Rainer jedoch so sehr, dass er seine surrealistische Phase beendete. Zentralkompositionen, Proportionsstudien und Übermalungen sollten ihn in der Folge zu einem abstrakten Künstler machen, der bald auch international bekannt wurde: Automatismus, optische Auflösung oder Blindmalerei wurden zu seinen künstlerischen Methoden. Immer wieder erregte er durch Aktionen Aufsehen. Bestes Beispiel dafür ist die legendäre »Wolfsburger Übermalung« von 1961: Rainer übermalte kurzerhand eine fremde Grafik. Diese Aktion gilt als einer der ersten großen Kunstskandale der jungen BRD. Rainer wurde gerichtlich verurteilt, während ihn die europäische Kunstszene als Performer feierte.

**Wien:
Neubeginn 1945**

In den letzten Kriegstagen harrte der aus Mettingen in Deutschland stammende Paul Otto Haug in der teilweise zerstörten Akademie am Schillerplatz aus, wo er den letzten Brand löschte und das Haus von den Besatzern übergeben bekam. Sein Bild einer *Kreuzigung*, im langen Zeitraum von 1943 bis 1947 entstanden, ist vor dem Hintergrund von Krieg und Zerstörung eine religiöse Überhöhung des Leidens; jedoch schwingt in den leuchtenden Farben auch die Hoffnung auf Erlösung und Wiedergeburt mit. 1948 war das Bild in der ersten Jahresausstellung des Art Club zu sehen. Etwa zur selben Zeit nahm der junge Fotograf Ernst Haas die legendären »Heimkehrerbilder« auf, die unsere Vorstellung des Nachkriegsösterreichs bis heute prägen.

Mit Albert Paris Gütersloh, Herbert Boeckl und Fritz Wotruba traten schließlich jene Akademielehrer auf den Plan, die man als Vätergeneration in der Dreiergruppierung »surrealistisch – realistisch – abstrakt« bezeichnen könnte. Diese Konstellation war besonders, da während des Kalten Krieges die internationale Kunstwelt generell geteilt war: Die Abstraktion stand für ein wesentlich von Amerika geprägtes Kunstverständnis, während die gegenständliche Malerei der Propaganda der sogenannten Ostblockstaaten zugeschrieben wurde. Wotruba kam 1945 dank einer Initiative Boeckls aus der Schweizer Emigration an die Akademie, um die Meisterklasse für Bildhauerei zu übernehmen. Boeckl hatte schon von 1935 bis 1939 eine Professur innegehabt und nahm als provisorischer Rektor im April 1945 den Unterricht wieder auf.

Gütersloh, der Lehrer von Ernst Fuchs, gilt als Vater der Wiener Schule des Phantastischen Realismus und war Vorsitzender des Art Club, eines Forums der avantgardistisch orientierten Künstler_innenschaft, in dem sich Vertreter_innen von Tanz, Musik, Literatur und bildender Kunst (des Phantastischen Realismus genauso wie des Informel und einer gemäßigten Abstraktion) vereinten. Auch Viktor Matejka nahm an Veranstaltungen teil, so zum Besuch von Jean Cocteau 1952. Im Jahr 1950 wurden in der dritten und größten Ausstellung des Art Club gezeigte Arbeiten von Rudolf Hausner als »Verhöhnung österreichischen Kulturempfindens« bezeichnet und heftig diskutiert. Die Diskussionen führten schließlich bis ins Parlament. Hetzreden mit Berufung auf den »alten Kulturboden Österreich« und den »gesunden abendländischen Menschenverstand« machen klar, wie sehr Anschauungen aus der Zeit des Nationalsozialismus auch nach 1945 das Kunst- und Kulturverständnis prägten.

20er Haus: Der erste Direktor

Werner Hofmann fiel die Aufgabe zu, das seit **Otto Wagner** geforderte Museumsprojekt einer »Galerie für Werke unserer Zeit« zu verwirklichen. Hofmanns Auftrag, eine Sammlung moderner Kunst nach internationalen Maßstäben aufzubauen, eröffnete ihm nach eigenen Aussagen ebenso viele Chancen wie Probleme. Vor allem aber besaß er die seltene Freiheit eines Museumsdirektors, an keine Vorgaben gebunden zu sein. Eine wichtige Referenz war das 1929 gegründete **Museum of Modern Art in New York**. Der multidisziplinäre Ansatz des **MoMA**, der Tradition des Bauhauses verpflichtet, war für Hofmanns Museumskonzeption wichtig, denn er sah darin die Vielseitigkeit der Institution Museum gegeben, die er in einer Entwicklung von einem Ort des Sammelns zu dem einer Werkstätte begriff, für die Künstler_innen eigens produzieren sollten.

Hofmann sammelte Werke ab 1900 und baute seine Sammlung, wie er an **Friedrich Kiesler** in New York schrieb, »buchstäblich aus dem Nichts« auf. Sein Ziel war der Aufbau einer für das 20. Jahrhundert gültige Lehrsammlung, die alle wichtigen Strömungen enthalten sollte. Dabei betonte er stets einen »multimaterialen« Ansatz und sammelte auch Architekturmodelle, Teppiche und Möbel. Für den Eingangsbereich im legendären 20er Haus konnte er ein Glasfenster von **Henri Matisse** erwerben. Neben Gemälden und Skulpturen akquirierte Hofmann Grafiken von **Herbert Bayer**, **Raoul Hausmann** oder **László Moholy-Nagy** sowie ein Konvolut von Zeichnungen **Josef Hoffmanns**. Kunst sah er als »breitgelagertes Phänomen, von dem die Spitzenwerke nur einen Auszug enthalten«, was angesichts der beschränkten budgetären Mittel im Verhältnis zur komplexen Aufgabe auch zwangsweise sein Credo sein musste.

Die Stellwände im Raum simulieren ein Depot. Auf vier Wänden sind die Bilderankäufe Hofmanns chronologisch nach Ankaufsdatum wie in einem Archiv geordnet. Als »lebendiges« Depot in die Ausstellung transferiert, werden Werke an andere Museen verliehen oder retourniert, andere aus konservatorischen Gründen ausgewechselt. Diese Präsentationsform zitiert Hofmanns eigene Vorstellungen von einem »Einheitsraum«, in dem durch Blickrichtungen Gleichzeitigkeit und Fülle gegeben sind. Ähnlich konnte man durch die Gesamtsicht in seinen Ausstellungen – wie schon 1962 bei der Eröffnung des Museums mit *Kunst von 1900 bis heute* – die gezeigten Arbeiten genealogisch in all ihren Entwicklungen und entsprechenden Einflüssen erfassen. Am Ende von Hofmanns Amtszeit 1969 besaß das Museum bereits circa 300 Werke der Moderne.

**Wien:
Der Fiat 522 C**

Die konservative Haltung des offiziellen Österreichs in Fragen von Geschichtsaufarbeitung und Restitution geraubten Guts nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs veranschaulicht Christian Philipp Müllers Film *Fiat 522 C* (2008). Titelgebend ist ein Fiat 522 C, Baujahr 1931, dessen Besitzerin und Fahrerin Rosa Glückselig war. Rosa und Moritz Glückselig betrieben das Delikatessengeschäft »Zur Raxbahn« in der Neulerchenfelder Straße in Ottakring. 1938 wurde der Wagen der jüdischen Besitzerin enteignet und gelangte auf Umwegen ins Technische Museum Wien. Die Familie selbst konnte fliehen. 2008 wurde das Auto an einen Sohn der Familie restituiert, von dem das Museum den Wagen schließlich offiziell erwarb.

In Müllers Film ist die Stadt Wien gleichzeitig Ort der Handlung wie Gedächtnisträgerin. Zu sehen ist das nächtliche Wien, welches das fahrerlose Auto auf einem Anhänger durchquert. Wie der Flaneur bringt der Film der Stadt ein psychogeografisches Interesse entgegen, wobei ihre nächtliche Urbanität wie eine Bühne fungiert. Im Gedenkjahr 1988 hat Thomas Bernhard die »Bühne Österreich« in *Heldenplatz* beschrieben: »Österreich selbst ist nichts als eine Bühne / auf der alles verlottert und vermodert und verkommen ist / eine in sich selber verhasste Statisterie / von sechseinhalb Millionen Alleingelassenen / sechseinhalb Millionen Debile und Tobsüchtige [...].«

In einem ersten Teil von Müllers Arbeit wurde in der Fahrerkabine des Autos gefilmt, welches, mit einer Plane bedeckt, vom Technischen Museum in die Neulerchenfelder Straße gefahren wird. Dort, auf der ersten Station seiner Geschichte, wird es enthüllt und nimmt nun geisterhaft fahrerlos den Weg zum Museum für angewandte Kunst (MAK) auf, wo der Film ab Ende 2008 in der Ausstellung *Recollecting. Raub und Restitution* zu sehen war.

Wien: Performances 1953–1968

In den 1950er- und 1960er-Jahren häuften sich künstlerische Aktionen in der Wiener Innenstadt, im Bereich Oper, Kärntner Straße und Stephansplatz. VALIE EXPORT spricht von einer gewissen »Notwendigkeit des Stadtraums«, wo ein Publikum jenseits des Galerieraums erreicht werden konnte, wobei es generell zu wenige Möglichkeiten gab, in Museen oder Galerien auszustellen. Die Aktion *Aus der Mappe der Hundigkeit* fand 1968 gemeinsam mit Peter Weibel auf der Kärntner Straße statt.

Ähnlich wie EXPORT und Weibel hatte auch Günter Brus den öffentlichen Raum genutzt: Seinen *Wiener Spaziergang* (1965) begann er am Heldenplatz, einem Ort, der durch die Kundgebung zum Anschluss Österreichs an Nazideutschland im März 1938 vorbelastet war. Brus' Körper und Anzug waren weiß bemalt, mit einer durchgehenden Linie über Gesicht und Körper, die psychische wie physische Spaltung, Bruch, Verletzung oder eine Wunde andeutete. Brus bezeichnete seinen Körper als »Absicht«, »Ereignis« und »Ergebnis«. Die Route war festgelegt, das Ziel die Galerie Junge Generation am Börseplatz und die Aktion ein Auftakt zu Brus' dortiger Ausstellung. Im Bereich der Bräunerstraße wurde er allerdings von der Polizei gestoppt und auf die Wache gebracht. »Indem Sie mit weißer Farbe bemalt waren, [haben Sie] ein Verhalten gesetzt, welches geeignet war, Ärgernis zu erregen [...], wodurch die Ordnung im öffentlichen Raum gestört war«, lautete der Polizeibericht.

Auch die Teilnehmer_innen des literarischen Spaziergangs *Une soirée aux amants funèbres* im Jahr 1953 boten ein Bild in Schwarz-Weiß. In der von H. C. Artmann mit der Wiener Gruppe durchgeführten Aktion waren als »Decor« »weisse astern oder chrysanthemen«, »schwarze kleidung (altfränkisch)« oder »schleifen aus schwarzem flor« im Geiste Dadas vorgeschrieben: »Die damen und herren der procession mögen in absolut schwarzer kleidung und wohl auch mit weissgeschminktem gesicht erscheinen.« Die Prozession bildete sich beim Goethedenkmal und wollte über Oper, Kärntner Straße, Stephansplatz, Rotenturmstraße zum Prater, wo das Ziel die »illusionsbahn« war. Allerdings wurde der Zug bei der Urania von der Polizei angehalten und aufgelöst.

1968 demonstrierte Arnulf Rainer am Stephansplatz seine quasirituelle Selbstbemalung an Gesicht und Händen und wurde wie Brus in Polizeigewahrsam genommen.